

SUCHBEWEGUNGEN...

DAS ALTE GEHT NICHT MEHR - DAS NEUE IST NOCH NICHT DA.

Anmerkungen zu den 42. Internationalen Kurzfilmtagen 1996 in Oberhausen aus theologischer Sicht

„Wenn ich die Welt nur lange genug beobachte, dann werde ich sie irgendwann vielleicht verstehen“, sagt der Privatdetektiv in Ben Hopkins Kurzfilm „National Achievement Day“ (1).

Dieser „Achievement Day“ (2) wird geschildert als ein Tag, an dem niemand das erreicht, was er möchte, keiner an den Ort gelangt, an den er will. Kommt man dem „Verstehen der Welt“ wirklich näher, wenn man sie nur lange genug beobachtet? „National Achievement Day“ ist ein schöner, melancholischer - und altmodischer Abschiedsfilm. Die beiden kirchlichen Jurys wählten als Preisträger je einen konventionell-narrativen Kurzspielfilm (3). Hierfür könnten zwei Gründe angenommen werden: die (mangelhafte?) Qualität der (stark vertretenen) Experimentalfilme (4); und/oder das Festhalten an der „tröstlichen Illusion von der Erklärbarkeit der Welt“ (5).

Nicht jede der in Oberhausen erzählten Filmgeschichten hielt an letzterer fest. Zwar beinhaltet jede Narration eine Form von Deutung, ist die Beleuchtung eines bestimmten Ausschnittes der Welt. Doch es ist immer die Art und Weise, *wie* die jeweilige Geschichte erzählt wird, und nicht primär der Inhalt, der sie bestimmt. So kann ein zunächst konventionell erscheinender narrativer Kurzfilm durch seine Erzählstruktur einen in gewisser Weise „experimentellen“ Charakter erhalten.

Zwei Beispiele:

„Passo a passo com as estrelas“ (Schritt für Schritt mit den Sternen, Marcel Cordeiro, Brasilien 1995). Inhaltsangabe im Katalog: „Der Traum, nach den Sternen greifen zu können, führt Alain durch die Strassen und das Land. Jahre später erreicht er Briks, wo ihm der Hunger und die Armut die Weiterreise verwehren. Und so bleibt er Gefangener seines Traums.“

Einige Bilder: Ein Junge, Alain, bricht auf; er begegnet unterwegs einem Fahrradfahrer, der auf dem Gepäckträger einige Vogelkäfige transportiert. Auf die Frage, wohin er gehe, antwortet der Junge, er sei unterwegs zu den Sternen. Der Radfahrer wünscht ihm viel Glück, auch er habe sich eines Tages mit einem solchen Plan auf den Weg gemacht, die Sterne aber nicht erreicht. Sie seien zu weit weg, und er sei Vogelhändler geworden.

Alain, alt geworden, bricht auf der Strasse zusammen. Ein Junge kommt mit einem Go-Kart vorbei, bindet ein Seil um den Fuss Alains, fährt mit ihm im Schlepptau los, schleift ihn in Richtung Müllhalde zu Tode.



Der Anblick der grausamen kindlichen Aktion wird konterkariert durch die Gedanken Alains, seine Off-Stimme. Er hat die Augen offen, auf den Himmel über ihn gerichtet: „Ich gehe und bleibe wie das Universum.“ Er stirbt glücklich, erfüllt durch und in seinem Traum. Wirklichkeit und Traum fallen zusammen, weil sein Traum die Wirklichkeit bestimmt. Was ist wirklich? Der kleine Junge ist ein schwarzer Engel, der auf seine Weise Alain auf der Suche nach den Sternen weiterbringt, „welche die Einsamkeit beleuchten, aber einen nicht berühren“.

Während einer Diskussion wird „Streetman“ (The Boogie Man, Giorgio Bonecchi Borgazzi, Italien 1995) als einer der verstörendsten Filme des Festivals bezeichnet. Die Inhaltsangabe im Katalog ist unzureichend bis falsch: „Ein Serienmörder bringt eine Frau um und entführt ihr Baby. Er will jemanden haben, den er liebhaben kann.“ Letzteres wäre eine Art Erklärung für den Mord, der lediglich einer von vielen ist. „Streetman“ verweigert sich jedoch jeder psychologischen Deutung. „Was soll ich tun, was ist wichtig im Leben?“ fragt sich der Killer an einer Stelle des Films. Es gibt keine Antwort, er mordet weiter, so wie andere Leute Fußball gucken, ein Bier trinken oder Kunstausstellungen besuchen. Der Film erscheint als Hardcore-Version von „Pulp Fiction“ (Quentin Tarantino, USA 1994), besitzt allerdings eine bestechendere Ästhetik. Zur Musik von Tom Waits wird eine videoclipartige Fülle von Bildern geliefert: Zitate, Stummfilme, Comicfetzen etc. zeigen Schattenspiele, Blutorgien, ewige Verlierer, die wie ihre Opfer einem undurchschaubaren Mechanismus anheimfallen. Things just happen.

So unbedingt, wie der oben genannte Alain an seinem Traum festhält, glaubt „Scheherazade“ in dem von der INTERFILM-Jury lobend erwähnten Animationsfilm von Florence Miailhe (Frankreich 1995) an die Kraft der Geschichten. Die Rahmen-erzählung von „Scheherazade“ zeigt, wie „durch die Kraft des Wortes die Monster zu Männern“ werden. Indem sie ihrem Sultan und Ehemann jede Nacht eine neue, nie zu Ende geführte Geschichte erzählt, kann Scheherazade ihn davon abhalten, sie am nächsten Morgen zu töten, wie er es zuvor mit den Frauen tat, von denen er nichts als Untreue erwartete. „Es gibt keine Sklaven, nur Verbündete“, sagt sie, bevor sie zu ihrem Erlösungswerk schreitet. Man muss Geschichten erfinden, damit das Leben einen nicht umbringt; das Geschichten-Erzählen wird zum Überlebensmechanismus. Dabei darf die Geschichte nie zu Ende erzählt werden, ähnlich wie im Christentum, wo ebenfalls die „Fortsetzung folgt“, um die Gläubigen am Leben zu halten, bis er wiederkommt.



Scheherazade erzählt die erste Geschichte aus Tausend und einer Nacht.

In „Tausend und einer Nacht“ wird nicht mehr eine 'grosse' Geschichte erzählt, sondern viele kleine. Die einzelne kleine Geschichte wird zu einem autonomen kurzen Segment (6) und kommt so der Definition des Experimentalfilms nahe: „Der Experimentalfilm kennt keinen festen Ort und kein übergreifendes Wesensmerkmal, er favorisiert aber die Prägnanz der kurzen Form. Die wenigen experimentellen Langfilme basieren entweder auf literarischen Vorlagen und übernehmen deren Kapitelstruktur (...) oder sie setzen sich mosaikartig aus quasi autonomen kurzen Segmenten zusammen (...)“ (7).

Der Experimentalfilm entspricht den Wesensmerkmalen der 'conditio postmoderna': die Individualisierung der Lebenswelten (8), die Abschaffung der Meta-Ebenen, der 'grossen Erzählungen' und

(neue) ästhetische Konstruktionen zur Bewältigung der Wahrnehmung der Welt als Chaos. „Das Alte geht nicht mehr“ (Heike Kühn): die von Benoît B. Mandelbrot entwickelte Chaostheorie (9) zeigt, dass die Selbstähnlichkeit der Dinge beim Übergang vom Kleinsten zum Grössten bei der Variation des Massstabs auch bei Ereignissen eintritt; die Linearität des Geschehens wird an einem bestimmten Punkt gebrochen, Ereignisse werden unvorhersehbar und stellen jede übergreifende Sinnkonstruktion in Frage (10).

Die „autonomen kurzen Segmente“, die dem Charakter des Experimentalfilms entsprechen, könnten als Fraktale bezeichnet werden. Ein Fraktal steht für sich und bedeutet 'alles' aus sich selbst heraus, im Gegensatz zum Fragment, das als Teil eines Ganzen immer noch eine Totalität postuliert.

Könnte die Theologie das Prinzip des Fragmentes (11) noch relativ problemlos in die Sinnkonstruktion der 'grossen Gottesgeschichte' integrieren (12), so steht sie - konfrontiert mit der Fraktaltheorie - vor der Frage, was geschieht, wenn nicht mehr einzelne Ereignisse, sondern das ganze Leben kontingent zu bewältigen - oder nicht mehr zu bewältigen ist, weil jede Deutung an ihre Grenze gelangt, wenn man „die Welt nur lange genug beobachtet“. Die Theologie müsste sich einmal die Freiheit nehmen, die Welt ohne a priori zu betrachten, auch auf die Gefahr hin, dass sich aus dieser Wahrnehmung eine mögliche Sinnfreiheit des Geschehens ergibt.

Daraus würde sich eine „offene und plurale Lektüre“ der Weltbetrachtung ergeben, die dem „Kino der Differenz“ entspricht: „Als Zuschauer sind wir daran gewöhnt, von der Story eines Films gewissermassen bei der Hand genommen zu werden - und auch der Filmkritiker hangelt sich leichter an der Storyline eines narrativen Films entlang, als eine einem Experimentalfilm adäquate, bildhafte und unverbrauchte Sprache zu entwickeln. Auch in der Medienarbeit werden jene Filme favorisiert, die sich rasch für ein bestimmtes Anliegen funktionalisieren lassen. Je leichter ein Film auf die „Schattenwelt seiner Bedeutungen“ (Susan Sontag) verkürzt werden kann, desto einfacher ist er handhabbar. Der Experimentalfilm widersetzt sich solchen Verwertungsinteressen; kurz erinnert sei hier im Gegensatz dazu an die vier von Jonas Mekas im letzten Jahr in Oberhausen vorgestellten Programme „nutzloser“ Filme“ (13).

Erst eine „nutzlose“ Theologie, die sich weder funktionalisieren lässt noch selbst funktionalisiert,

gelangt wieder zu einer ursprünglichen Freiheit, die der freiwilligen Heimatlosigkeit entspricht, wie sie das „Kino der Differenz“ kennzeichnet: „Sie ist seine Chance, da sie ihm die nötige Flexibilität und Ungebundenheit garantiert, sich mit ständig wechselnden Gegebenheiten auseinanderzusetzen, neue Allianzen einzugehen und Impulse freizusetzen und unvorhersehbar zu bleiben“ (Matthias Müller).

Diese „Eroberung des Nutzlosen“ (14) ermöglicht eine Theologie der Differenz, welche die (Film-) Kultur als autonomen Bereich sehen und stehen lassen kann.

Die Funktion der Kunst besteht wie die Funktion der Theologie darin, keine Funktion zu haben. Die Annahme einer Sinnfreiheit schafft neue Räume; das „carpe deum“ der Theologie wird zu einem „carpe diem“ des Lebens, das in unvorhersehbaren Augenblicken auf einen Gott hinweist, der menschliche Rahmenbedingungen und Sinnsüchte immer wieder sprengt. Das Ende der 'grossen' Geschichte ist nicht das Ende der Geschichten, die die Bilder des Lebens immer neu zum Laufen bringen.

Es kommt weniger darauf an, die Welt zu verstehen, als vielmehr darauf, sie erlebbar und begehbar zu machen.

Susanne Hoffmann
Inge Kirsner

1 Preisträger der Jury der katholischen Filmarbeit

2 to achieve = ausführen, erreichen

3 INTERFILM, die internationale kirchliche Filmorganisation auf der Basis des oek. Rates der Kirchen (Jury seit 1964), wählte „Mikres mères - Kurze Tage“ (Kostas Machairas, Griechenland 1995) für die Erzählung einer Flucht, auf der ein Junge, nach der Trennung von Grossvater und Vater und der Verfälschung und Vermarktung seines Schicksals durch einen Journalisten und sich selber angewiesen, die Hoffnung nicht aufgibt.

4 Heike Kühn spricht von „der Masse selbstverliebter Experimentalfilme, die fasziniert von den technischen Möglichkeiten das Fehlen einer wie auch immer gearteten Idee von Kunst oder anti-Kunst überspielen...“, in: Das Alte geht nicht mehr, Frankfurter Rundschau vom 2.5.1996, S. 11. Einige diesem Statement widersprechende Beispiele gab es allerdings: „Deep“ (Milla Moilanen, Finnland 1994), A Temporary Arrangement (Phillip Barker, Kanada 1995) z.B.

5 So der österreichische Regisseur Michael Haneke zum „düftigen Reflexionsstand der Kunstform Film“ im Presseheft zu seinem jüngsten Film „71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls“ (Österreich/BRD 1994).

7 Vgl. Erzählstruktur in „Smoke“ und konsequenter noch in „Blue in the Face“ (Wayne Wang, Drehbuch Paul Auster, USA 1994 und 1995)

7 Vgl. Matthias Müller, Das Kino der Differenz. Zur Situation des experimentellen Kurzfilms. Vortrag im Rahmen des Empfangs der Kirchen zu den Kurzfilmtagen am 25.4.1996, abgedruckt in: epd Film 9/96, S. 10ff.

8 „Ein subjektiv geprägter, inhaltlich fokussierter und weniger theoretisch determinierter Zugriff auf experimentelle Formen in den frühen 80er Jahren... Die Person des Autors steht im Herzzentrum dieser Filme, ihre Lebenssituation und Befindlichkeit schlägt sich unmittelbar in neuen filmischen Formen nieder. Dieses Interesse an der ersten Person „beschränkt zwar den Radius, vertieft aber die Wahrnehmung“, wie Karsten Witte damals schreibt...“ (Matthias Müller, o.g. Vortrag).

9 Benoît B. Mandelbrot, Die fraktale Geometrie der Natur, Birkhäuser Verlag 1987, Sonderausgabe 1991

10 Eine popularwissenschaftliche Erklärung dieses Prinzips findet sich in Michael Crichtons „Dino Park“ (Droemer-Knaur 1991), bekannt geworden durch Steven Spielbergs Verfilmung „Jurassic Park“. Die fraktale Betrachtungsweise der Welt wird hier von dem Naturwissenschaftler Grant als die einzig mögliche bezeichnet: „... die einzige (Betrachtungsweise), die der Wirklichkeit entspricht. Sie müssen verstehen, dieses Konzept der Selbstähnlichkeit in der Theorie der Fraktale beinhaltet den Aspekt der Rekursion, der Wiederkehr des Ähnlichen, was bedeutet, dass Ereignisse nicht vorhersehbar sind. Sie können sich plötzlich und ohne Vorwarnung ändern... Aber wir trösten uns mit der Vorstellung, dass eine plötzliche Veränderung etwas ist, das ausserhalb der normalen Ordnung der Dinge abläuft... Wir können uns nicht vorstellen, dass plötzliche, radikale, irrationale Veränderungen zum Grundmuster unseres Lebens gehören... Die Chaostheorie lehrt uns, dass die Linearität, die wir bei allem, von der Physik bis zur Fiktion, für selbstverständlich halten, einfach nicht existiert. Die Linearität ist eine künstliche Art der Weltbetrachtung. Das wirkliche Leben ist keine Abfolge miteinander verbundener Ereignisse... In Wirklichkeit ist der Ablauf des Lebens eine Reihe von Ereignissen, in der ein Ereignis die folgenden in einer vollkommen unberechenbaren, vielleicht sogar verheerenden Weise verändern kann... Das ist eine grundlegende Wahrheit über die Struktur unseres Universums. Aber aus irgendeinem Grund bestehen wir darauf, uns so zu verhalten, als würde sie nicht existieren“.

11 Grundgelegt in 1. Korinther 13, 9-12 („... Jetzt ist mein Erkennen Stückwerk, dann aber werde ich völlig erkennen, wie auch ich völlig erkannt worden bin...“)

12 Siehe Henning Luther, Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts. Identität und Fragment, Stuttgart: Radius 1992

13 Matthias Müller, Das Kind der Differenz, Vortrag a.a.O.

14 Siehe Klaus-Michael Kodalle, Die Eroberung des Nutzlosen. Kritik des Wunschenkens und der Zweckrationalität im Anschluss an Kierkegaard, Paderborn: Schöningh 1988.



Die Darsteller in *Man Act* sind echte Väter und Söhne. Der Film ist ein nervöser Blick auf männliches Verhalten.