

Inge Kirsner

Religion im Kino

Vorspiel

„Das höhere Reich soll man erkennen in dieser Welt, und diese Erkenntnis darf geweckt werden durch heitere Symbole, wie sie das Leben, ja der aus jenem Reich ins irdische Leben herabgekommene Geist darbietet. Unsere Heimat ist wohl dort droben; aber solange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt.“

E.T.A. Hoffmann

„Und das Wort ist Fleisch geworden“
(Johannes 1)

In meiner Gemeinde (der Friedenskirche in Stuttgart-Mitte) habe ich zusammen mit Jugendlichen ein Kino-Kirche-Projekt gestartet. Als ich im Jugendarbeitskreis den Plan vorstellte – den Film in die Kirche zu holen, der oft genug religiöse Fragestellungen verhandelt – stieß ich zunächst auf Erstaunen, zusammengesetzt aus Neugierde und Mißtrauen. Wollte sich da eine Pastorin mal wieder in Sachen einmischen, die sie nichts angehen? Können die Theologen nicht mal eine Sache so stehenlassen, müssen sie ihre Nase überall reinstecken und alles religiös vereinnahmen? Soll der Unterhaltungswert eines Filmes zu Predigtzwecken mißbraucht werden?

Nach dem ersten gemeinsamen Filmgottesdienst, der von den Jugendlichen vorgeschlagene Texte und Lieder mit dem Filmthema in Verbindung brachte, wurde die Intention deutlicher. „Jetzt verstehen wir, um was es dir geht!“

Die Jugendlichen machten die gleiche Erfahrung, die vor Jahren meine eigene Beschäftigung mit

Film und Theologie initiierte. Kino und Kirche waren für mich in den ersten Studienjahren zwei getrennte Welten, die eine bedeutete das Spiel, die andere den Ernst des Lebens. Das streckenweise trockene Theologiestudium rief geradezu nach Unterhaltung, Entspannung und Verhandlung existentieller Fragen auf spielerische Weise. Zunächst durch den russischen Filmemacher Andrej Tarkowskij, der sich selbst als Seher sah und dessen Filme ihn auf ästhetisch anspruchsvolle Weise als Mystiker ausweisen, dann aber auch durch anspruchsvolle Actionfilme wie „Terminator II“ und „Blade Runner“ wurde ich bekehrt. Probeweise konnte ich einige meiner bildungsbürgerlich-hochkulturell verdorbenen Anschauungsweisen fallen lassen und auch populäre Kassenschlager wie „Star Wars – Die dunkle Bedrohung“ genießen – weil ich fand (und hier blitzt wieder der Bildungsbürger durch), dass man auch hier durchaus was lernen konnte. Wie gewinnt hier der alte Mythos des Erlösers Gestalt? Wie ist das von den Jedi-Rittern geforderte „Fürchte dich nicht“ zu verstehen? Was begeistert Jugendliche (und ich war die einzige Erwachsene in dieser Nachmittagsvorstellung, die – nicht durch halbwüchsige Nachkommenschaft legitimiert – den Film besuchte) an dieser Vorgeschichte der Star-Wars-Trilogie?

Oder: Wenn mich die Geschichte des Films „Titanic“ auch nicht zu Tränen rührte, woher kam sein großer Erfolg, welches Begeisterungspotential wurde hier aus welchem Grund freigesetzt? Die ganz verschiedenen Filme befreiten mich von manchen meiner vorgegebenen Wahrnehmungsmuster und ließen mich teilhaben an ihrem spielerischen Weltentwurf. Denn es geht hier natürlich um den Ernst des Lebens, um das hei-

lige Spiel des Lebens, ernst deshalb, weil wir nicht auf Probe leben und Filme uns manchmal zeigen, wie wir leben können. Es geht in jeder Minute ums Ganze, weniger absolutistisch gesagt: Der Film als Spiegel der Gesellschaft macht deutlich, was gerade dran ist und fordert Menschen (Theologen, Pädagoginnen) immer neu heraus, ihre theoretischen Antworten zu überprüfen, den Antwortduktus vielleicht überhaupt fallenzulassen und gemeinsam mit anderen neue Fragen zu entwickeln.

In jeder Unterrichtsstunde, die ich mit Filmausschnitten, Kurzfilmen oder Videoclips gestalte, bin ich überrascht, wie die Kinder und Jugendlichen mit dem Gesehenen umgehen, was sie sehen, welche Einsichten sie mir vermitteln.

Was suchen Menschen im Kino, was sie in der Kirche nicht (mehr) finden? Findet auch dort – wenn auch eine zeitlich begrenzte – Form von Erlösung statt? Wie sind die Erlöserinnen und Erlöser im Kinofilm beschaffen? Was geschieht durch die Neubesetzung religiöser Formen und Figuren? Verändern sich die religiösen Mythen und Motive durch ihre Säkularisierung? Oder werden nur alte Geschichten in neuem Gewand erzählt?

Jugendkulturen im Film – „Heavenly Creatures“

„Die Utopie des Kinos selbst ist es, den Widerspruch zwischen dem Leben als Erwachsener und der Sehnsucht nach Kindheit miteinander zu verbinden; wir begegnen dem Erwachsenen, den wir sein werden, dem Kind, das wir waren und in seinen paradoxen Mythen auch dem Kind, das wir sein werden, wenigstens für zwei Stunden, und dem Erwachsenen, der wir waren. Und noch einmal ist dieser mythische Vorgang nicht anders als durch das Ferment der Gewalt zu haben.“⁷⁷

Das Kino, die Jugend und die Gewalt: der Film „Heavenly Creatures“ (Peter Jackson, Neuseeland 1994) erzählt von diesen drei Größen, indem er der Geschichte einer Mädchenfreundschaft nachgeht. Ein Film aus den 90er Jahren, der in der Welt der 50er Jahre angesiedelt ist und demzufolge zwei Bilder jugendlicher Befindlichkeit übereinanderschiebt. Er schildert eine Ju-

gend, die sich nur durch eine Fluchtphantasie verwirklichen kann, da die Sehnsüchte, die beide Mädchen miteinander verbinden, durch ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes viktorianisches Korsett unterdrückt werden. Da ihre Flucht in eine Phantasiewelt für die Erwachsenen bedrohliche Formen annimmt und durch eine Trennung unterbunden werden soll, wissen sich die beiden Mädchen nicht anders zu helfen, als durch einen revoltierenden Gewaltakt – den Muttermord – aufzubegehren.

In den 50er Jahren bildete sich zum ersten Mal eine unabhängige Jugendkultur heraus. Auf der Leinwand erscheinen neurotische und neurotisierte Jugendliche wie James Dean, dessen Rebellion aus den schiefgelaufenen Familiengeschichten und aus dem desolaten Zustand der Gesellschaft zu erklären war. Die Psychologie wurde für den Film entdeckt. Die Gesellschaft versuchte sich die Aggression der Jugend zu erklären, und endete immer wieder bei den Defekten der ödipalen Konstruktion. Schwache oder abwesende Väter und überstarke, herrschsüchtige Mütter, wie sie auch in „Heavenly Creatures“ auftreten, scheinen in den fünfziger Jahren die Gewalt der Kinder und Jugendlichen zu erzeugen. Die populäre Kultur definierte die gewalttätige Befindlichkeit der Jugendlichen sexuell. Entscheidend für die Darstellung von Jugendgewalt in dieser Zeit ist wohl, dass das Kino, anders als die Musik, noch von der Mainstreamkultur kontrolliert und genutzt wurde. Das bedeutet, sowohl die positiven als auch die negativen Bilder von Jugendlichkeit entstanden vor allem aus der Perspektive der erschreckten Erwachsenen. In „Heavenly Creatures“ nehmen wir auch manchmal diesen Blick ein, wenn wir z.B. aus der Perspektive des misstrauischen Vaters einen Blick auf die beiden schlafenden, eng umschlungenen Mädchen werfen.

Sie verteidigen ihre Liebe zueinander und erleben ihre jeweilige Initiation zur erwachsenen Frau über eine Gewalttat, die, im Gegensatz zu den jugendlichen Gewalttaten der 90er Jahre (siehe „Natural Born Killers“), noch Ritus und Richtung hat. Was die beiden Mädchen aus den 50er Jahren mit den postmodernen Jugendlichen der 90er Jahre verbindet, ist die Tatsache, dass sie mehrere Identitäten leben.

77. Georg Seeßlen in seinem Referat „Kindheit und Jugend – Gewalt als Motiv im populären Kino“ während des 11. Workshops Filmarbeit vom 29.5. – 31.5.1995 in Stuttgart-Birkach.

In den 90er Jahren entstandene Filme wie Claude Lanzons „Leolo“ oder Philip Ridleys „Schrei in der Stille“ geben der Kindheit und Jugend ihr Geheimnis zurück, lassen die Welt unter dem Blick ihrer jungen Helden vollkommen fremd und neu erscheinen. Dabei kündigen sie den gesellschaftlich-ästhetischen Pakt vom Mythos der kindlichen Unschuld auf. Damit wird gleichzeitig die ödipale Struktur der bürgerlichen Gesellschaft als zerbrochene erklärt; alle Rituale des Übergangs haben ihre Verlässlichkeit verloren. Wirkliche Helden sind nicht mehr in einer linearen Biographie aufgehoben, sondern leben in mehreren Identitäten gleichzeitig wie die Helden von Zeitreise und Verwandlungsfilmen.

Es gibt keine Grenzen, keine (politischen) Utopien mehr, deshalb fällt der Raum als Ausweichmedium weg. Für die Jugend als kulturellem Zustand gibt es nur noch zwei Projektionsfelder, die sich miteinander verknüpfen lassen: reine Virtualität und reine Körperlichkeit, Grenzerfahrung durch Gewalt und Traum.

„Die Gewalt im Kino der neunziger Jahre handelt nicht von der Jugend, sondern von ihrer Unmöglichkeit. Aber umgekehrt ist das Kino einer der letzten magischen Räume, in denen sich Jugend als paradox gewordener Mythos ereignen und erfinden lassen kann. Von ihm ergeht vielleicht noch einmal die Aufgabe, eine Balance zu finden zwischen dem Verstehen und der Respektierung seiner Geheimnisse, so wie es Kindheit und Jugend nicht mehr geben wird, wenn die gesellschaftlichen Institutionen und die Medien alle ihre Geheimnisse entschlüsselt zu haben glauben. Kindheit und Jugend, das ist das äußerste, was das Kino derzeit zu leisten in der Lage ist, erscheinen in der postbürgerlichen Gesellschaft als das Seltsamste und Unentschlüsselteste. Und wenn es nicht so ist, müssen wir es erfinden.“⁷⁸

Die Erfindung des Himmels – „Die Truman Show“

„Die Welt kann nicht mehr hoffen, tatsächlich zu bestehen, und so besteht sie ausschließlich durch Illusion, aber die Illusion wird in so umstürzender Weise wie nur möglich eingesetzt.“

Claes Oldenburg

„Die Truman Show“ von Peter Weir (USA 1998) zeigt das Leben von Truman, dem einzigen ‚wahren Menschen‘ in einer Studiowelt, die ihm als reale Welt erscheint. Als ihm eines Tages ein Scheinwerfer aus heiterem Himmel vor die Füße fällt, sein totgeglaubter Vater wieder auftaucht und das Verhalten seiner Ehefrau ihm immer merkwürdiger vorkommt, dämmert ihm die unglaubliche Wahrheit: alle Menschen um ihn herum sind Schauspieler, seine Welt ist ein Gefängnis, überwacht und aufgezeichnet von einem Regisseur, der mit seiner ‚real life‘-Show höchste Einschaltquoten erreicht. Er versucht, zu fliehen, indem er in einem unbewachten Moment untertaucht und ein Segelboot kapert. Es ist die Geschichte einer Initiation, einer Loslösung vom ‚Elternhaus‘, die Befreiung aus der kindlichen, heilen Welt, die immer schon Illusion ist.

Als sein Schöpfer, der Regisseur Christof (der „Christusträger“!) ihn auf dem kleinen Studio Meer mit einem Kameraauge entdeckt und voller Wut registriert, dass er ‚sein‘ Geschöpf nicht länger in der Hand hat, geht er ‚auf das Wetterprogramm‘ und läßt einen riesigen Sturm aufkommen, in dessen Verlauf Truman beinahe umkommt.

Der Himmel leuchtet nach dem Sturm wieder blau über dem Wasser, und Trumans Fahrt kann weitergehen, bis er an den, in den Himmel stößt. Sein Himmel war dessen Projektion auf einer Studiowand, und als er ungläubig mit der Hand die Himmelswand berührt, kommt ihm nur sein eigener Schatten entgegen.

Doch zugleich mit dem Ende seiner Welt findet Truman einen Ausgang in die Welt, die die seine umspannt. Der Himmel, der seine Welt überwölbte, erweist sich als Grenze; hinter der Tür, die sich öffnet, sehen wir lediglich ein schwarzes Loch, die völlige Finsternis. Er zögert; seine (aus der Sendung religierte) Freundin außerhalb, in der ‚realen‘ Welt, schickt ein Stoßgebet in ihren Himmel, hilf ihm Gott, den Schritt in die Dunkelheit zu tun.

Dass der Schöpfer von Trumans Weltblase in Peter Weirs Film ihn warnt, er finde ‚da draußen‘ durchaus nicht die bessere Alternative zu seiner kleinen Welt vor, kümmert ihn nach kurzem Zögern nicht, es ruft das wahre Leben, die Liebe, die Abwechslung. Die Fernsehzuschau-

er, denen die Hauptperson ihrer Lieblingsserie abhanden gekommen ist, wechseln auf einen anderen Kanal. Jedes Happy end bedeutet gleichzeitig das Finale eines anderen Lebens...

Aber ist dieses Leben jetzt das Reale? In der kleinen Weltblase Trumans wird nachgespielt, was ‚draußen‘ auf höherer Ebene stattfindet – der Konflikt zwischen dem Geschöpf und dem Schöpfer und, viel weitergehender, der Verdacht, dass es außerhalb der platonischen Höhle vielleicht gar keine andere, reale, objektive Welt gibt, sondern lediglich andere Vorspiegelungen. Dass die Wirklichkeit – jede Wirklichkeit – Konstruktion ist. Und die Materie, das, was wir wahrnehmen, eine Art Schutzhülle vor dem Nichts.

Wie der Himmel über der Wüste – so der Film von Bernardo Bertolucci (England 1989/90). Hier bereist ein Ehepaar Nordafrika, und eines Tages zeigt der Mann seiner Frau einen Ort an einem Abhang – unter ihnen breitet sich endlos die Wüste aus. Er, Port, sagt: „Das ist es, was ich dir zeigen wollte, dieses Land...“ Sie, Kit, folgt ihm. Er sagt zu ihr: „Dieser unendliche Himmel ist so hell und unergründlich – und doch scheint er uns zu beschützen vor dem, was dahinter ist...“ – „Was ist dahinter?“ fragt Kit. Port antwortet: „Da ist nichts, gar nichts“⁷⁹

Der Himmel als etwas Kompaktes, als greifbare Materie, die den Blick verbirgt vor dem absoluten Nichts. Er ist ein Schleier, eine Illusion, die das Leben auf der Erde erst ermöglicht.

Der Film kann das Nichts nicht zeigen, er ist angewiesen auf die Materie, auf die physische Beschaffenheit der Dinge. Die Kamera tastet die Oberfläche der Dinge, den Körper der Menschen ab und offenbart uns den Strom der Mitteilung, der durch Dinge und Menschen fließt – dass da etwas ist und nicht nichts. Dass hinter der Mauer, hinter dem Himmel wieder etwas ist, ein anderes Land, ein besseres vielleicht, wo es sich leben läßt, wo vielleicht sogar Milch und Honig fließen.

Mit einer solchen Hoffnung ist einst das Volk

Israel ausgezogen aus Ägypten und hat sich auf den langen Weg durch die Wüste gemacht. Aber die Tatsache, dass man in der Wüste herumirrt, heißt noch lange nicht, dass irgendwo ein gelobtes Land existiert (Paul Auster). Aber immerhin wölbte sich während der ganzen Zeit ihrer langen Wanderung der Himmel über die Wüste, er bot einen Ort, zu dem die Menschen ihre Ängste und Klagen schicken konnten, und aus ihm regnete es Manna zur rechten Zeit. Der Himmel wurde so zum Schild des Glaubens.

Der englische Originaltitel von „Himmel über der Wüste“ heißt „The Sheltering Sky“, nach dem gleichnamigen Roman von Paul Bowles.

„Shelter“ heißt Schutz, Schirm, Obdach. Der beschirmende Himmel bietet uns Schutz vor der Erkenntnis des Nichts. Was den Israeliten damals und den Glaubenden heute Gott ist, war für Bowles die Sprache – in ihr fand die Heimatlosigkeit, die Verlorenheit des Menschen Ausdruck. Sie ist Spiegel und Gegenüber – und dieser Funktion der Sprache gibt der Film ihren Körper. Im Film manifestiert sich Sprache im Bild; und solange der Film läuft, glauben wir ihn als Wirklichkeit. Der Film entsteht im Kopf des Betrachtenden, wir nehmen ihn eine Filmlänge lang als Wirklichkeit. Nichts schlimmer, als in diesem Traum, dieser Illusion des gerade Seienden gestört zu werden, daran erinnert zu werden, dass es eine Welt außerhalb gibt. (Wie ärgerlich die Leute gewesen sein mögen, als der Mensch, der die Höhle Platons verlassen hat, zurückkehrte, um ihnen die Botschaft zu verkünden, sie seien Gefangene eines Traums, und das wahre Leben, die Sonne, die Freiheit lägen außerhalb. In dem Film „Matrix“ bedauert einer der Überläufer, die Wahrheitsspiele geschluckt zu haben, wo doch das Leben in der Traumblase des Computerspiels Matrix so angenehm gewesen war. Auch die Israeliten murrten unter der heißen Sonne der Wüste und sehnten sich zurück nach den Fleischtöpfen und der Sklaverei in Ägypten.)

Oder mit der Erkenntnis konfrontiert zu werden, dass es keine Fluchtmöglichkeit gibt, keine Welt außerhalb der existierenden.

79. Im zugrunde liegenden Roman des kürzlich verstorbenen Schriftstellers Paul Bowles heißt es poetischer, tiefgründiger: „Der Himmel hier ist seltsam. Wenn ich ihn so betrachte, habe ich oft das Gefühl, dass er etwas Kompaktes ist, das uns vor dem beschützt, was dahinter lauert.“ Als Kit mit kleiner Stimme fragt: „Vor dem, was dahinter ist?“, erwidert er, „Nichts, nehme ich an. Nur Finsternis. Völlige Nacht.“

Zwischenspiel: Kino und Kirche – eine Raumbegehung

Das Kino ist eine platonische Höhle, und wir glauben eine Filmlänge lang den Film als (einzig existierende) Wirklichkeit. Das Filmesehen gleicht dem Träumen, und ist insofern eine kollektive und gleichzeitig sehr persönliche Erfahrung.

Der Kino-Film gehört zu den ‚kleinen Fluchten‘ aus dem Alltag. Er ermöglicht schon räumlich eine Distanz zum normalen Tages- und Abendverlauf, erfordert eine Reise zum Ort des Geschehens⁸⁰. Diese Reise, die einer Reise in ein anderes Land gleicht, könnte man als ersten Teil einer Liturgie betrachten, die sich im Kinoinneren fortsetzt. – Bis hierher könnte man noch sagen, dass eine solche Reise auch für eine Theateraufführung oder einen Museumsbesuch erforderlich ist. Doch ist das Kino einer der letzten kulturellen Orte, wo das Individuum *kollektive* Erfahrungen machen kann.

Im Kino tritt man zunächst über eine Schwelle, um in einem abgedunkelten Raum Platz zu nehmen. Dann öffnet sich der Vorhang, der das Allerheiligste bislang verhüllte. Das Weiß der Leinwand ist das Nichts, auf dem sich alles ereignet. Die äußerlich unbewegte Haltung des Sitzens kontrastiert mit der regen Anteilnahme, die bei der Filmrezeption entfaltet wird. Das erste Aus-Sich-Herausgehen, das zur Anreise erforderlich war, weicht nun nach der Ruhigstellung des Körpers einer inneren Ekstasis. Das Geschehen ‚vorne‘ korrespondiert mit dem Geschehen ‚innen‘. Die Distanz, die man zum Alltag einnahm, ist aufgehoben: man ist nun ganz bei sich bzw. ganz außer sich.

Handelt es sich um herkömmliches Erzählkino, identifiziert man sich mit einer Person, mit ihrer Geschichte und nimmt Anteil, erkennt Eigenes im Fremden wieder oder eignet sich Fremdes an. Nach dem Verlassen des Kinos, im anschließenden Gespräch oder in einsamen Nachgedanken, setzt man das Gesehene und Gehörte zu sich selbst in Beziehung. Man setzt sich davon ab oder integriert es in seine Wahrnehmung, die wiederum den Alltag (neu) prägt.

Dieses (idealtypische) Geschehen prägt auch das Geschehen im Gottesdienst. Die liturgische Feier, im besten Fall auch die Predigt, nimmt das Alltagsgeschehen auf, unterbricht dieses und ermöglicht eine Wahrnehmungserweiterung – neue Denkmöglichkeiten und Handlungsperspektiven, eine Rückbindung an das, was den Alltag trägt und diesen potentiell erneuert. Der Gang ins Kino gleicht dem Gang in die Kirche, hier wie dort suchen wir etwas, das dem Leben eine neue Dimension hinzufügt.

Was über den Film gesagt wurde, trifft strukturell auch auf die Religion zu. Auch sie ermöglicht eine Distanz zur Welt. Das heißt, dass wir durch die Religion einen Standpunkt außerhalb des Weltgeschehens einnehmen können – wobei die Religion nicht die Funktion einer Gegenwart oder Hinterwelt einnimmt. Vielmehr ermöglicht sie uns, die Welt (auch) anders zu betrachten und unsere Weltwahrnehmung immer wieder zu überprüfen und zu erneuern⁸¹.

Der Film als Spiegel der Gesellschaft stellt so das religiöse Wechselspiel nach. Religion, wie sie sich in der kirchlichen Bildungsarbeit konkretisiert, setzt sich mit dem auseinander, ‚was der Fall ist‘, also mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Gleichzeitig ist sie Grenzgängerin, weist immer wieder über das Vorfindliche hinaus, unterwirft es der Kritik, entwirft Utopien – all das, was auch den Film potentiell ausmacht.

Die Erfindung der Welt – „Matrix“

Die Wirklichkeit als Simulacrum, den Film als Doppelwelt der Simulation stellen die Regisseure Larry und Andy Wachowskis mit „Matrix“ (USA 1999) vor. Die ganze Welt ist hier ein Spiel, ein großes Computerspiel der weltbeherrschenden Maschinen für die Menschen, die ihnen als Batterie dienen. Die Erde ist zerstört, und der Rohstoff Mensch liegt embryonal eingebettet in künstlichen Fruchtblasen, durch Computerstöpsel wird ihnen eine Welt vorgegaukelt, die Ergebnis des Computerprogrammes Matrix ist. Die erlebte Wirklichkeit findet also ausschließlich in den Köpfen statt, in einer verinnerlichten plato-

80. Zum liturgischen Charakter der Reise siehe: Inge Kirsner, Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen, Stuttgart/Berlin/Köln 1996, 34f. und Manfred Josuttis, Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991, 53, 66, 68ff.

81. Siehe dazu Henning Luther, Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992, 16, 47ff und Kirsner, a.a.O., 255ff.

nischen Höhle. Doch wie bei Platons Höhle und wie in Trumans Weltblase in Peter Weirs „Truman Show“ gibt es auch hier einen Ausgang, eine wirkliche Wirklichkeit außerhalb der Vorspiegelung. Neo, der Computerhacker, ist der Auserwählte, der von einigen Rebellen, die außerhalb des Spiels ihr archaisch-nachapokalyptisches Dasein fristen, aus der Fruchtblase und der Wahnvorstellung befreit wird. Sein mentaler Führer macht ihn mit der schrecklichen Wahrheit vertraut, dass die wirkliche Welt der Alpträum ist, dessen Bilder er, solange er in seiner Fruchtblase träumte, verdrängen konnte. Einmal mehr eine Initiationsgeschichte, die davon erzählt, dass Erwachsenwerden den unerträglichen Verlust von sämtlichen bergenden Illusionen bedeutet. Es gibt kein Zurück mehr in den Mutterbauch, das Kino ist das Instrument intelligenter Maschinen, die von der völligen Regression der Menschen leben.

Neo übernimmt am Ende die Herrschaft über die Köpfe der Menschen.

Aber was ist das für ein Erlöser? Er gleicht am Ende optisch den von den Computern ins Spiel eingeschleusten Computerviren, den Agenten, die vor Neos Befreiungsschlag in den Köpfen der träumenden Menschen für ‚Ordnung‘ sorgen. Wird der Befreier zum Neo-Agenten? Ändert sich für die Menschen nach dem Herrschaftswechsel wirklich etwas? Ändert sich durch Neos Machtübernahme etwas an ihren Träumen, ihren Utopien, ihrer Lebens’wirklichkeit‘? Wollen sie das eigentlich?

Was änderte sich durch die Menschwerdung Gottes für die Menschen?

Zwischenspiel: Erlösung im und durch den Film

Erlösung im christlichen Kontext lebt u.a. vom Gedanken der Stellvertretung.

Der Film agiert in zweifacher Hinsicht als Stellvertreter: formal als Spielwiese der Möglichkei-

ten – wir können unsere Lust an der Grausamkeit, unsere Sehnsucht nach Liebe, unsere sexuellen Gelüste, unsere Angst vor dem Tod von anderen Personen ausagieren lassen und bleiben als Voyeurinnen und Voyeure an Leib und Leben unbeschadet – inhaltlich, indem er Geschichten erzählt, die von der Stellvertretung handeln. Stellvertretung bedeutet, dass eine/r für den anderen eintritt. Vom ‚Opfer‘ spricht man, wenn dieses Eintreten mit allen Konsequenzen gelebt wird.

Die meisten Kinoerzählungen handeln von Liebe und Gewalt und den Opfern, die beide fordern. Gewalt, Liebe und dazwischen das Opfer: diese Elemente werden in die Kinoerzählungen eingebunden, von denen die meisten nach demselben Muster ablaufen.

Die (inhaltliche) Gleichförmigkeit der meisten Kino-Erzählungen ist auffallend. Die Suche nach einem gemeinsamen Nenner für Filme unterschiedlicher Genres führt zunächst auf den Begriff der „Unterbrechung“ – also die „kürzeste Definition für Religion“⁸².

Eine solche Unterbrechung, ein Bruch der anfangs eingeführten Alltagswirklichkeit innerhalb der Filmhandlung, führt die ProtagonistInnen in eine Krise, deren Lösung Thema der eigentlichen Filmgeschichte ist. Religiös gesprochen ist es der Dreischritt von Schuld, Sühne und Erlösung, den wir als Betrachtende miterleben und in den wir durch das Betrachten des Films mit hineingezogen und miterlöst werden⁸³.

Die wirklichkeitsnahesten Filme sind die, die am Ende keinen Ausweg zeigen, die im Gegenteil die Zuschauenden immer tiefer hineinführen in eine Wirklichkeit, in der jede Fluchtreaktion noch tiefer in den Alptraum führt, der die Realität ist. Eine solche Geschichte erzählt der fiktive Dokumentarfilm „Blair Witch Projekt“ von Ed Sanchez und Dan Myrick (USA 1999).

82. Johann Baptist Metz, Glaube in Geschichte und Gesellschaft. Studien zu einer Praktischen Fundamentaltheologie, Mainz 1977, 160.

83. Georg Seeßlen führt diesen Sachverhalt so aus: „Die Grundstruktur aller Kino-Erzählungen bildet ein dreiaktiges Drama, eine Abstraktion des dreiaktigen Dramas unserer Lebenserfahrung: Am Anfang steht ein Verlust, eine Entzweiung, eine Schuld, ein schmerzlicher Abschied von einer glücklichen Einheit in der Familie, in der Gemeinschaft, in der Heimat. Auf diesen Zerfall, der in weiterem Sinne auch ein Zerfall mit den Göttern, mit der Natur, mit der Gesellschaft ist (eine ‚Sünde‘ des Erwachsenwerdens), folgt die Reise, das Abenteuer, der Kampf, die große Arbeit, das Bewältigen immer neuer Konflikte und Prüfungen. Im Zentrum dieses Geschehens steht ein Opfer; jemand muu körperlich machen, was doch seelisch begann, und auch das Böse muu seine Gestalt offenbaren; und das Ziel kann nur die Erlösung sein, die Wiedergewinnung der Unschuld, die Versöhnung mit den Göttern, der Natur, der Familie, der Heimat“, in: Georg Seeßlen, Das Kino und der Mythos, in: Der Evangelische Erzieher, Zeitschrift für Pädagogik und Theologie, Nov./Dez. 1992, 44.Jg, Nr.6 zum Thema „Religion im Film“, 537-554, 541.

Die Erfindung der Wirklichkeit – „Blair Witch Projekt“

Die Geschichte vom Erwachsenwerden, das Märchen von Hänsel und Gretel und der Hexe und den abwesenden Eltern, wird deshalb zum Horror, weil er die Urangst des Menschen vor der Dunkelheit, dem Verlassenwerden und dem Ausgeliefertsein bebildert. Und da, wo es keine Bilder mehr gibt für das Grauen in völliger Finsternis, stammelnde Worte der Angst zu Gehör bringt. Die Sprache als Instrument der Angstbewältigung wird ad absurdum geführt, weil es Mächte gibt, die sich durch keine Strategie bannen lassen.

Drei Jugendliche laufen in den Wald, um einen Dokumentarfilm zu drehen über eine Hexe. Da es Hexen nicht wirklich gibt, sind sie angewiesen auf die Erinnerungen derer, die ihr dennoch begegnet sind und dieses Treffen überlebt haben. Auf die Erklärungsversuche der Skeptiker, die immerhin auf angebliche Hinterlassenschaften der Hexe verweisen können – friedhofartige Steinmale tief im Innern der Black Forest Hills. Sie gehen den Geschichten über die Opfer der Hexe nach – Kindern, die verschwunden sind und deren Leichen man später fand. Auch Leichen gefolterter Männer – deren Fundort ist die erste Station der Filmstudenten, deren Anführerin Heather Donahue ist. Ihr Ehrgeiz hat die beiden anderen angesteckt, den Kameramann Josh und den Tonmann Mik. Ihre Ausrüstung ist recht sparsam – ein Zweimannzelt, etwas Essen, zwei Kameras. Es soll ja nur eine Nacht im Wald werden – und es werden sechs Nächte daraus. Sechs Nächte unaussprechlichen Schreckens, in denen zum Horror das wird, was man nicht sieht. Die sechste Nacht ist ihre letzte – ein Jahr später werden die Dokumentaraufnahmen gefunden und das ist der Film.

Und was für ein Film. Er gewährt keine der üblichen Erlösungen; und die einzige Form von Erleichterung besteht darin, dass sich der Vorhang am Ende schließt. Wir können die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht so schnell wie sonst zu Stellvertretern erklären, die etwas durchmachen, was wir dann nicht mehr durchmachen müssen. Denn wir sind mit ihnen im Wald. Und die Initiation scheitert, weil die einzigen Illusionen, die wir drangeben müssen, die sind, die das

Leben erst ermöglichen. Und am Ende wartet auf alle Fälle der Tod. Doch es ist – noch nicht – der unsere. Wir als Zuschauende sind die Überlebenden. Und die Kamera übernimmt die Funktion des Erzählers – das Film-Material wird ein Jahr später von jemandem gefunden und uns zugänglich gemacht – so der Mythos.

Die Kamera ist das Monster⁸⁴. Und wenn Heather bis zum Schluß filmt – zum Ärger ihrer Begleiter, am Ende nur noch des einen Begleiters, dessen Todesbild das (vor-)letzte des Films ist – dann aus dem Grund, weil es das einzige ist, was bleibt: den Schrecken zu dokumentieren, nicht für eine Nachwelt, sondern für sich selbst, als einzige Form von Distanz zur eigenen Todesangst. Filmen heißt, dem Tod bei der Arbeit zuzuschauen – was Cocteau einmal so poetisch gesagt hat, wird hier zur grausamen Wirklichkeit. Dass es eine gefilmte Wirklichkeit ist, macht die Sache nicht viel besser – wir als Zuschauende schließen den Kreis.

Wie Truman am Ende seiner ‚Show-Welt‘ nur der Schatten der eigenen Hand entgegenkommt, kann Heather am Ende nur noch sich selbst filmen. Sie bittet die Mütter der toten oder so gut wie toten Söhne, die sich von Heather in das Projekt haben hineinziehen lassen, um Entschuldigung, auch ihre eigene Mutter. Sie hält ihr Gesicht in die Kamera und schaut uns an, die wir ihr ebensowenig helfen können wie uns selbst.

Es sind Versuche der Distanzierung, der Angstbewältigungsstrategie, wenn man sich nach dem Kino darüber unterhält, was die ‚Helden‘ hätten besser und anders machen können. Das wirkliche Grauen besteht ja im Unausweichlichen, im Verdacht, wir könnten ebensolche Mäuse in einem Versuchslabor sein, deren Ende feststeht. Und dass es vielleicht gar nichts außerhalb gibt, keinen Labormeister. Also wird ein Mythos daraus gemacht, durch den wir Mäuse und Meister zugleich zu sein glauben. Oder, im Internet-Zeitalter, ein ‚Project‘, wie es der Website-Mythos von der ‚Blair Witch‘ geworden ist. Schon vor dem Kinostart war das „Blair Witch Projekt“ zum Projekt der Fans geworden, die per Website Sequels und Prequels diskutierten und so zu Mitautoren und -regisseuren wurden.

84. Siehe die Filmkritik von Georg Seeblen in: „die tageszeitung“ vom 25.11.99, 13.

Nachspiel

Peter Sloterdijk beginnt das erste Kapitel seines ersten Werkes der neuen Trilogie – „Sphären I. Blasen“⁸⁵ mit der Schilderung eines Kindes, das in fiebriger Erregung auf dem Balkon stehend eine Seifenblase in den Himmel pustet. Das Kind gerät in das Abenteuer der Beseelung und Begeisterung, denn es hat der Blase den eigenen Atem, also sich selbst, eingehaucht und verfolgt nun den Flug der kleinen zitternden Sphäre so, als hinge ihr Bestand davon ab, dass sie in eine „mithinausschwebende Aufmerksamkeit“ eingehüllt bleibt.

„Wenn das Kind,“ so schreibt es Sloterdijk fort, „den Seifenblasen seinen Atem einhaucht und ihnen mit seinem ekstatischen Nachblicken treu bleibt – wer hat dann zuvor seinen Atem in das spielende Kind gelegt? Wer hält dem jungen Leben bei seinem Exodus aus dem Kinderzimmer die Treue? In welchen Aufmerksamkeiten, welchen Beseelungsräumen bleiben die Kinder enthalten, wenn ihr Leben auf steigenden Bahnen glückt? Wer begleitet die Jungen hinaus auf ihrem Weg zu den Dingen und ihrem Inbegriff, der geteilten Welt ... und was geschieht mit denen, die niemandes Hauch sind?“⁸⁶

Nach Sloterdijk ist es das Drama des Lebens, dass man beseelte Räume, in denen man enthalten ist, immer wieder verlassen muss, ohne zu wissen, ob man lebbar Ersatz in neuen Räumen finden wird. Das Problem der Umsiedlung unserer Seelen ist sein großes Thema, und die erste Umsiedlung, der erste Akt des Dramas, geschieht bei der Geburt.

Bei jeder Geburt gibt es einen Zwischenraum des Unbegleitetseins, es ist ein Punkt des Nirgendwo zwischen dem Nicht mehr und dem Noch nicht. Jeder Blasensprung setzt einen neuen Raum frei, dessen Bewohnbarkeit noch eine Frage ist. Eine Reise, zum Beispiel, kann ein Abenteuer sein, solange es eine Verortung anderswo gibt, eine Rückkehr in die Heimat denkbar erscheint. Odysseus war ein solcher Reisender. Aber es gibt auch die Reisen ohne Rückkehrmöglichkeit, wie sie Abraham antrat. Sein Heimattraum war das Gespräch mit einem Gott, der ihn losgeschickt hatte. Eine zerbrechliche

Blase, da mit diesem großen Unbekannten noch niemand genauere Erfahrungen gemacht hatte. „Ich sagte, dass jede Geschichte traurig endet. Nun, das stimmt nur zum Teil. Denn unser Leben ist ja andererseits auch eine Geschichte, die Gott erzählt. Wir schreiben sie zusammen mit Gott. Wir sind sozusagen Co-Autoren. Unser freier Wille und seine Gnade stehen doch ständig im Konflikt. So schlecht kann diese Geschichte also nicht sein...“, so sagt Akif Pirincci zum Schluß seines Romanes „Felidae“.

Geschichten können nichts (er)lösen, doch sie können trösten, heißt es in Jerome Charyns Hollywood-Buch „Movieland“. Am Ende dieses Buches über die amerikanische Traumkultur schreibt er:

„Jeder von uns ist ein Einwanderer, von seiner Vergangenheit entwurzelt, egal, wieviel Mutter- oder Vaterliebe wir geben oder bekommen. Wir bleiben mit einer Art schreienden Leere zurück. Und in dieser Leere haben die Filme angefangen, mit ihren kleinen Schatten an der Wand, die uns getröstet und uns auch näher an jene Stadt der Nacht herangeführt haben, in der wir zu Hause sind“⁸⁷.

Das Kino ist unter anderem eine von Peter Sloterdijk so genannte „beflügelte Raumbegemeinschaft“. Wie das Kind einen Raum der gespannten Aufmerksamkeit zwischen sich und der von ihm in die Welt hinausbeförderten Seifenblase schafft und diese Blase eine Zeitlang in diesem Aufmerksamkeitsraum geborgen ist, so verfolgen auch wir die Wege eines Menschen auf der Leinwand, der für diese Zeit begleitet ist von unserer Sorge. Wir sind die Co-Autoren seiner Geschichte, sein Untergang ist nicht zeugenlos und nicht sinnlos. Vielleicht ist ja die Welt tatsächlich nichts anderes als die Seifenblase eines umfassenden Atems, der in uns und außer uns ist.

Träume und Alpträume, Horror und Ekstase – der Film läßt uns durch seine Reisen in vergangene und zukünftige Welten teilhaben an anderen Innenwelten, bringt uns dabei in intensiveren Kontakt mit der eigenen und bestärkt in uns

85. Peter Sloterdijk, Spären I. Blasen, Frankfurt/M. 1998, 17f.

86. Sloterdijk, a.a.O., 19.

87. Jerome Charyn, Movieland. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur, Hildesheim 1993.

die Hoffnung, dass das, was ist, nicht alles ist. Gleichzeitig weckt die Simulationsmaschine Film den Verdacht, dass es außerhalb des Bestehenden, das sie wieder und wieder reproduziert, nichts Tatsächliches gibt – oder tatsäch-

lich nichts gibt.

Aber dass dieses Nichts – oder fast Nichts – etwas für sich hat, dass das Leben auf der Erde lebenswert macht, das kann die Illusionsmaschine Kino auf umstürzende Weise zeigen.