

Inge Kirsner

Religiosität im Alltag: Beispiel Kino

Einführung: Filmszene aus "Down By Law" (Jim Jarmusch, s/w, OmU, USA 1986): Drei Männer in einer Gefängniszelle. Bob klaut dem schlafenden Zack einen Stift, mit dem dieser Tag für Tag einen Strich an die Wand malt. Er beginnt, ein Viereck auf die gegenüberliegende Wand zu zeichnen.

Jack: "Was zum Teufel machst du da?" Bob schweigt, murmelt etwas Italienisches vor sich hin, malt weiter. Erneute Nachfrage Jacks.

Schließlich antwortet Bob: "Ich mache ein Fenster!"

Jack, lakonisch: "Sehr gut, Bob!"

Bob: "Wie sagt man auf englisch: 'Ich schaue auf das Fenster' (I'm looking at the window) oder sagt man: 'Ich schaue aus dem Fenster' (I'm looking out of the window)?"

Jack: "In diesem Fall heißt es leider: 'Ich schaue auf das Fenster (... at the window)'."

In dem amerikanischen Film "Down by law" sitzen drei Männer (Zack, Jack und Bob) aus unterschiedlichen Gründen in einer Gefängniszelle. Sie schweigen einander an; der lebhafteste von ihnen, ein Italiener, versucht mit einigen englischen Brocken eine Art von Kommunikation aufzubauen. Er schreibt neue Wörter und Ausdrücke in ein Vokabelheft und lernt sie auswendig. Eines Tages malt er ein Fenster auf die Zellenwand. Er fragt Jack: "Wie muß es heißen: 'I'm looking at the window' oder 'I'm looking out of the window'?" - Jack antwortet, daß es in diesem Fall leider 'I'm looking at the window' heißen würde.

Die Filmszene spiegelt die Situation der Zuschauenden wider: Auch im Kino schauen wir auf eine Wand, die mithilfe der (laufenden) Bilder dreidimensional erscheint; die Projektion 'wird' Wirklichkeit, der Anblick wird zum Ausblick auf eine andere Welt. Das Bild übernimmt hier die Funktion und die Konstruktion von Religion. Das Kino ist, wie die Religion, eine Welt, die immer wieder (neu) hergestellt werden muß.

"Bilder sind die Kerkerwände der Seele", sagte Derek Jarman 1994 über seinen letzten Film "Blue", der sich den laufenden Bildern konsequent verweigert und über eine blaue Leinwand das Publikum auf das Kino im Kopf, auf die inneren Bilder zurückverweist (¹).

Die Ahnung, daß vielleicht die Existenz selbst und das, woran wir sie festmachen, ebenfalls eine Art Bild ist, ist so alt wie die Menschheit selbst.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Film und Platons Mythos von der Höhle ist augenfällig. In dem Höhlengleichnis Platons sitzen die Menschen auf solche Weise gefesselt in ihrer Höhle, daß sie nur den Ausblick auf eine Mauer haben. Tragen andere Menschen hinter dem Rücken der Gefesselten Gegenstände aller Art vorbei, erscheinen ihnen diese Dinge, deren Schatten sie auf der Mauer wahrnehmen, als real. Die Funktionsweise des Bilder erzeugenden 'Apparates' und die Position des Zuschauenden im Verhältnis zu diesem wird in erstaunlicher Übereinstimmung mit der Anordnung des Kinos beschrieben (²).

Bei Platon gibt es allerdings eine objektive Wirklichkeit außerhalb der subjektiven Höhlen(=Welt-)Wahrnehmung. Spätestens seit Kant, mehr noch im Zeitalter virtueller Realitäten befindet sich jedoch der Wirklichkeitsbegriff im Zustand der Auflösung. Über den damit zusammenhängenden Wandel des Weltbildes schreibt Vilém Flusser:

¹ Was Bild ist und was Realität, darüber machte sich auch J.W.v.Goethe in seinen "Leiden des jungen Werther" Gedanken: "Daß das Leben nur ein Traum sei, ist manchem schon so vorgekommen; und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkungen ansehe, in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind; wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, die wieder keinen Zweck haben, als unsere Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangensitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt...", schreibt der junge Werther an seinen Freund (J.W.v.Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, Stuttgart: Reclam 1980, S.12).

² Siehe dazu Jean-Louis Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, 1970, und: The apparatus, 1975; Ulrike Hick, Kinoapparat und Zuschauer. Zur Geschichte eines Wahrnehmungsverhältnisses, in: Ästhetik und Kommunikation, zum Thema "Verführung", Heft 80/81, Jg.21, Januar 1993, S.189-193, S.190

"Daß es Naturwissenschaften gibt, ist keine Überraschung: die Leute hatten zu den Objekten immer schon wenig Vertrauen. Nicht nur die orientalischen Weisheiten, Mythen in aller Welt sprechen von der objektiven Welt als von einem täuschenden Schleier (³). Die Realität der Objekte wird in den Naturwissenschaften zu Fiktionen zerrieben, und dank dieser Fiktionen kann man die Objekte beherrschen. Sind also Fiktionen realer als Objekte? Die zwar unaussprechliche, aber unvermeidbare Frage: 'Verschwindet die Wirklichkeit wirklich?' erhält etwa die folgende Antwort: Alles, woran man bisher als an etwas Wirkliches glaubte und zu dem man bisher als zu etwas Realem Vertrauen hatte, hat sich als eine notwendig gewordene, zufällig entstandene Möglichkeit erwiesen, wobei sich gezeigt hat, daß 'Wirklichkeit' ein nie erreichter Grenzbegriff ist" (⁴).

Einen Versuch über die Wirklichkeit und die damit verbundene Frage nach 'Wahrheit' stellt der Filmklassiker "Rashomon" von Akira Kurosawa (Japan 1950) dar.

"Rashomon" zeigt vier Versionen derselben Geschichte: eines Überfalls, den ein Räuber auf einen reisenden Kaufmann und dessen Frau verübt hat. Die Versionen, von verschiedenen Zeugen vorgetragen, widersprechen einander; die Wahrheit kommt nicht an den Tag, die Frage nach ihr wird hinfällig. "Rashomon" könnte so als ein erstes Filmbeispiel für die Postmoderne gelten: 'Wahrheit' gibt es nur noch als Differenz; die Summe der Differenzen ergibt die Wahrheiten. 'Wahrheit' gibt es nur noch im Plural, jede/r hat seine/ihre Wahrheit.

Ein ähnliches Prinzip ist auch in den Evangelien sichtbar: hier finden sich vier Variationen des Ereignisses Jesus.

Immerhin, so könnte man sagen, ist das Ereignis selbst real. Und dieses Ereignis gehört dem unmittelbar Betroffenen, der Person, der es widerfahren ist. Doch ist das eigene Gedächtnis nicht unbedingt ein verlässlicher Zeuge: es vermengt Wahres, Gehörtes, Erträumtes zu immer neuen Geschichten. Wir sind AutorInnen unserer eigenen Lebensgeschichte und

³ Vgl. dazu den islamischen Mystiker Dschalaluddin Rumi (1207-1273): "Gottes ist die Gnade, doch die Menschen finden Gnade nur durch den Schleier des Gartens." Der Garten, dieser Mikrokosmos der Natur, steht hier als Verhüllung, als Maske der 'nackten Existenz', die Form, in der sich Gott dem Menschen 'verschleiern' zeigt.

⁴ Vilém Flusser, Wandel des Weltbildes, in: Arch+, März 1992, S.19-30, S.21

versuchen, die Bilder unserer Biographie zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen (⁵).

Unsere Vergangenheit ist flüchtig, und wir verändern sie jedesmal, wenn wir uns an sie erinnern. Lassen wir verschiedene Personen denselben Film erzählen, so wird jedesmal eine andere Geschichte dabei herauskommen. Den Film selbst ergänzen wir mit eigenen Bildern und Erinnerungen; manchmal vermischt sich eigenes Erleben mit dem Erleben der FilmprotagonistInnen, und das filmische Geschehen wird Teil eigener Lebenserfahrung. Schein und Sein sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden, subjektive und objektive Wirklichkeiten werden zu einer individuellen Wahrheit.

Die Wirklichkeit als Simulacrum, der Film als Doppelwelt der Simulation. "Simulacron 3" heißt der Roman des amerikanischen Science-Fiction-Autors Daniel Francis Galouye, der 1973 von Rainer Werner Faßbinder als "Welt am Draht" verfilmt wurde. Hier entwerfen Computerspezialisten als Testlabor eine virtuelle Welt, deren BewohnerInnen sich selbst als lebendig begreifen. Fred Stiller ist der Leiter dieses Instituts für Kybernetik und Zukunftsforschung, und am Ende findet er heraus, daß er selbst nur eine Simulation einer höheren Wirklichkeitsebene ist. Deren Macher wollen ihn auslöschen, und er flüchtet mithilfe seiner Geliebten Eva aus der 'obersten Welt' in die unterste, von ihm selbst bis dahin überwachte simulierte dritte Ebene. Stiller will verzweifeln, da er sich jetzt als Projektion, als Nichts sieht, doch Eva meint, es könne doch niemand beweisen, daß er wirklich existiere. Er habe doch Hände, um zu greifen, einen Mund, um zu küssen, er fühle doch das Leben. Die Liebenden berühren sich, und mit Stillers Schlußsatz "Ich lebe!" manifestiert sich seine Wahl.

Die Wirklichkeit zu ergreifen, wie sie auch beschaffen sein mag, ist eine Wahl, die uns bleibt, nachdem wir an dem Punkt angekommen sind, den Nietzsche einmal so beschrieben hat: "Wenn alle Illusionen als solche erkannt sind, sitzen wir dem Nichts gegenüber."

Dieses Nichts ist ein Dauerbegleiter unserer Existenz. Doch zwingt uns die Notwendigkeit, zu leben, die wir auch als 'Alltag' beschreiben können, immer wieder dazu, die Wirklichkeit als materiale zu begreifen, die sie

⁵ Siehe dazu John Kortre, Weiße Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt, München: Hanser 1996

konstituierenden Gegenstände aufgrund gesellschaftlicher und sprachlicher Übereinkunft als wirklich zu nehmen.

Der Film und seine Sprache haftet an der Oberfläche der Dinge und spiegelt sie uns mit filmischen Mitteln. Er hält an der physischen Natur der Dinge fest ⁽⁶⁾. Dies ist die Begrenzung und die Chance des Films zugleich: Von einer "Errettung der äußeren Wirklichkeit" durch den Film spricht Siegfried Kracauer in seiner "Theorie des Films" ⁽⁷⁾. Kracauer zufolge leben wir nicht nur zwischen den Ruinen alter Glaubensinhalte, sondern bestenfalls mit einem schattenhaften Bewußtsein der Dinge ihrer Fülle ⁽⁸⁾. Die Abstraktion, die der Wahrnehmung des modernen Menschen zugrundeliege und ihm einen direkten Zugang zur äußeren Wirklichkeit verwehre, könne entweder durch eine "realistische Enthüllung der herrschenden Abstraktheit" ⁽⁹⁾ oder durch eine unmittelbare Darstellung der Welt, in der wir leben, ein Stück weit aufgehoben werden. Was wir nötig haben, ist also, die Realität zu ergreifen, die wir nur noch "mit den Fingerspitzen berühren", wie Kracauer schreibt, den Mausclick am Computer vorwegnehmend (S.382).

Ist auch die ontologische Qualität der Dinge zweifelhaft, so bleibt doch ihre phänomenologische Dimension erhalten. Die Kamera tastet die Erscheinung der Wirklichkeit ab, und ein ununterbrochener Strom von Mitteilung fließt durch sie hindurch. Diese Mitteilung ist ein Sich-Selbst-Zeigen der Dinge, die auch durch Medialisierung nicht totzukriegen sind. Der Film, das Kino bringt uns wieder in Kontakt mit Dingen, die wir gewohnheitsmäßig vielleicht nicht mehr sehen. Der Film als die "realistischste aller Künste" hat die Kraft, unsere Beziehung zur Wirklichkeit zu vertiefen oder neu zu schaffen. Der Film zwingt uns, die 'realen' Dinge, die er zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.

⁶ Dieses Festhalten an der Oberfläche der Dinge lobt Nietzsche bei den Griechen: "Oh diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu *leben!* Dazu thut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehn zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich - *aus Tiefe...*" (Nietzsche contra Wagner, Bd.6 GW, S.439).

⁷ Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964 (1960), Neuauflage 1995

⁸ Kracauer, a.a.O., S.379

⁹ Kracauer, S.381

Die Affinität des Films zum physischen Detail bewirkt, daß die abgebildete Wirklichkeit nicht als geschlossenes Ganzes erscheint, sondern als eine fragmentarische. Er macht die "kleinen Momente des materiellen Lebens" (Balázs) sichtbar, aus denen sich der Alltag zusammensetzt. In Spielfilmen sind diese kleinen Einheiten Elemente von Handlungen; jedes dieser Elemente dient im allgemeinen einer Story. Doch kann uns der Anblick eines Gesichtes, einer Straße für einen Augenblick so gefangen nehmen, daß die erzählte Geschichte in den Hintergrund gerät. Straße und Gesicht eröffnen dann eine Dimension, die weiter reicht als die Spielhandlung, der sie dienen. Diese Dimension spiegelt die Zufallsmomente im Alltagsleben wider, wo uns ein gewöhnlicher oder ungewöhnlicher Augenblick zum Ereignis werden kann. Im Film wie im Leben geht es um die Aufnahme dieser Momente, die die Dimension des Alltagslebens konstituieren. Dieses bildet ein sich nur langsam veränderndes Gewebe, und der Alltag macht aus der Welt virtuell unser Zuhause.

Wir brauchen Gewohnheiten, die sich aus ästhetischer Wahrnehmung entwickeln. Aus einer auch durch den Film ermöglichten Erweiterung und Vertiefung der Weltwahrnehmung kann eine ethische Dimension erwachsen (¹⁰).

"Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist" (Micha 6,8): so lautete die Losung des 26. Dt. Ev. Kirchentages 1995 in Hamburg. Als wir Materialien zur Vorbereitung des Kirchentages zusammen erarbeiteten und dazu literarische Texte zur Losung finden sollten, formulierten wir diese etwas um: "Es ist gut für dich, Mensch, zu wissen, was der Fall ist."

Wissen, was der Fall ist: Filme als Spiegel der Gesellschaft liefern eine subjektive Beschreibung des jeweils gewählten Wirklichkeitsausschnittes, sie zeigen den Umgang mit Sexualität und Gewalt, begleiten Menschen auf der Suche nach Erlösung, stellen überkommene Sinnmuster in Frage. Filme sind Konkretion von Welt und, ähnlich wie die Theologie es sein könnte, Kommentar zur Welt. Die durch sie initiierte Differenzierung der Wahrnehmung läßt den jeweiligen Identitätswurf immer neu aufbrechen. Die im Kino potentiell erlebte ekstasis - das Außer-sich-sein durch Abwehr oder Identifikation mit einer Person und/oder ihrer Geschichte - schafft einen Ich-Abstand, der vergleichbar ist mit dem Religionsbegriff

¹⁰ Siehe dazu Emmanuel Levinas, Die Spur des Anderen, Freiburg, München 1983

Henning Luthers (¹¹). Religion als Weltabstand geht davon aus, daß das, was ist, nicht alles ist. Auch der Film hält mit seiner fragmentarischen Darstellung des Seins die "Sehnsucht nach mehr" und dem Darüber-hin-aus wach. Wie im Spiegel zeigt er uns ein dunkles Bild (1.Kor. 13,12) und macht gleichzeitig klar, daß es das eine, wahre, unverhüllte Spiegelbild nicht gibt. Es gibt nicht das eine Bild, sondern nur die Differenzen zwischen den verschiedenen Bildern. Jedes Bild für sich ist ein Fraktal, das heißt, es ist ein autonomes Segment, das für sich steht und aus sich heraus das bedeutet, was es ist, ohne transzendierendes Darüber-Hinausweisen. Diese Sehnsucht nach mehr und das gleichzeitige Bestreben, die Dinge, Ereignisse, Menschen als solche zu begreifen, ohne ihr Wesen, ihr Dahinter zu suchen, ist ein nicht aufzulösender Widerspruch des Glaubens.

Filme wie "Short Cuts" von Robert Altman (USA 1993) und "Smoke" von Wayne Wang und Paul Auster (USA 1995) entsprechen mit ihrer Vielzahl und Bündelung einzelner Alltagsgeschichten den Wesensmerkmalen der 'conditio postmoderna': der Individualisierung der Lebenswelten, der Abschaffung der Meta-Ebenen, der 'großen Erzählungen' und neuen ästhetischen Konstruktionen zur Bewältigung der Wahrnehmung der Welt als Chaos (¹²).

Kann man das Prinzip des Fragmentes noch relativ problemlos in die Sinnkonstruktion der 'großen Gottesgeschichte' integrieren, so steht die Theologie - 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 bei der Hand genommen zu

¹¹ Henning Luther, Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart: Radius 1992

¹² Siehe dazu die Chaostheorie von Benoît B. Mandelbrot, in: Die fraktale Geometrie der Natur, Birkhäuser Verlag 1987, Sonderausgabe 1991

werden. Immer noch suchen wir Botschaften 'hinter' dem Erzählten, das Wesen hinter der Oberfläche der Dinge. (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. Was wir aber brauchen, sind nutzlose Filme und eine dementsprechende Theologie.

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: sich mit ständig wechselnden Gegebenheiten auseinandersetzen, Widersprüche auszuhalten, neue Allianzen einzugehen, Impulse freizusetzen und unvorhersehbar zu bleiben (¹³).

Diese "Eroberung des Nutzlosen" ermöglicht eine Theologie der Differenz, welche die (Film-)Kultur als autonomen Bereich sehen und stehen lassen kann. Das Eigene und das Fremde werden zu Partnern eines immer wieder aufzugreifenden Dialoges.

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.

Sinnfreiheit bedeutet nicht Sinnlosigkeit; was dem Leben dient, trägt seinen Sinn in sich selbst. In dem Film "Der Mann, der die Sterne macht" (Guiseppa Tomatore, Italien 1996) zieht ein Betrüger durch Sizilien, der sich als Talent-Scout der Universal Studios in Rom ausgibt. Für die Probeaufnahmen, die er um den Preis von 1500 Lire von Bauern, Fischern, Frauen und Kindern macht, denen er Ruhm und Reichtum ver-

¹³ Diese Gegebenheiten stehen auch in bezug auf den Film leider größtenteils noch aus; als Beispiele wären Experimentalfilme zu nennen und "Pulp Fiction" von Quentin Tarantino (USA 1994).

spricht, benutzt er jedoch altes, unbrauchbares Filmmaterial. Doch, wie er später erfährt, hat er mit seinen Versprechungen das Leben mancher Menschen radikal verändert; einige, die unter ihren alten Lebensumständen gelitten haben, finden den Mut, wegzugehen und ein neues Leben aufzubauen, wenn sie auch nicht zum Stern am Filmhimmel werden. Die falschen Hoffnungen, die der Pseudo-Agent gemacht hat, werden zu lebensermöglichenden Utopien.

Im Lebensvollzug wird es gleichgültig, wie wirklich die Wirklichkeit oder wie wahr eine Geschichte ist, in welcher Höhle wir sitzen und ob wir an oder durch das Fenster schauen. Eine besondere Art von Wirklichkeitskonstruktion erleben wir am Ende des Filmes "Smoke", das wir gleich sehen werden. Wayne Wangs episodisch gegliederter Film handelt von der Bedeutung des Geschichtenerzählens. Die Geschichten helfen den einzelnen Personen zum Überleben, unabhängig davon, ob sie 'wahr' sind oder nicht - die Chancen stehen immerhin fifty-fifty. Die Kirche und das Kino sind zwei Erzählgemeinschaften, die einander ergänzen können.

Das Geschichten-Erzählen ist ein zweckfreies Spiel, das den Ernst und die Komik des Lebens zum Thema hat und zur Lebenserhaltung und -intensivierung das Seine beiträgt. Die Theologie kann vom Kino diesen Spielcharakter (wieder) lernen, sich ihrer eigenen Bedingtheit und Konstruktion bewußt werden und dieses Bewußtsein als Spiel einsetzen. Menschen werden so zu PartnerInnen der spielenden Weisheit Gottes.

(Auggie erzählt in "Smoke" eine Weihnachtsgeschichte, wir sehen lediglich sein Gesicht, die sich bewegenden Lippen und konstruieren uns das Kino im Kopf selbst. Am Ende der Geschichte fragt ihn Paul: "Ist diese Geschichte auch wahr?" Auggie lächelt. Darum geht es nicht. Sie hat ihre Wirkung, ist das nicht genug? Als Abspann sehen wir die Story als 'Stummfilm').