

Andreas Mertin

Sinnmaschine Kino

Was kann Filmarbeit zur religiösen Kompetenz beitragen?

Prolog: Kino als Exegese

Ein Paradebeispiel für die komplexe Bezugnahme auf Religiöses im populären Film ist Quentin Tarantinos Gewaltfilm "Pulp fiction", in dem sich eine der Hauptfiguren, der Killer Jules, wiederholt auf das Buch Hesekiel bezieht und seine Form der lebensweltlichen Exegese biblischer Stoffe darlegt. Dreimal kommt im Film ein Hesekiel-Zitat vor, jedes Mal mit kleinen Abweichungen.

"Der Pfad der Gerechten ist gesäumt von Freveleien der Selbstsüchtigen und der Tyrannei der Verworfenen. Gesegnet sei, der im Namen der Barmherzigkeit die Schwachen durch das Tal der Dunkelheit geleitet, denn er ist der wahre Hüter seines Bruders, und der Retter der verlorenen Kinder" Und da steht weiter: "Ich will bittere Rache an denen üben, die da versuchen, meine Brüder zu vernichten, und sie mit Grimm strafen, dass sie erfahren sollen, dass ich der Herr bin, wenn ich Vergeltung an ihnen übe."

An den kleinen Differenzen gibt es wenig zu exegesieren, anders ist es schon mit der Art der Auslegung, die der Killer Jules selbst mit seinem "coolen Spruch" betreibt:

"Also, den Spruch bring ich jetzt schon seit Jahren. Und wer immer ihn gehört hat, wusste, es geht um seinen Arsch. Ich hab nie viel drüber nachgedacht, was er bedeutet. Ich fand einfach, das ist ein ziemlich cooler Spruch, den ich einem Wichser erzählen kann, bevor ich ihm eine Ladung Blei zwischen die Augen schicke. Aber heute morgen habe ich etwas gesehen, das mich auf andere Gedanken gebracht hat. Verstehst du, im Moment denke ich, vielleicht bedeutet es, du bist der Verworfenene, und ich bin der Gerechte. Und Mr. Neun-Millimeter hier ist der Hirte, der meinen gerechten Hintern im Tal der Dunkelheit beschützt. Es könnte auch bedeuten, du bist der Gerechte. Und ich bin der Hirte. Und dass es die Welt ist, die verworfen und selbstsüchtig ist. Tja, das gefällt mir. Aber dieser Quatsch ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit ist, du bist schwach. Und ich bin die Tyrannei der Verworfenen. Aber ich bemühe mich, Ringo. Ich gebe mir echt große Mühe, der Hirte zu sein."

Exegese, so viel wird deutlich, ist auch populärkulturell keine einfache Sache, selbst dann, wenn man nur die eigenen Sprüche auslegen muss. Jules sucht die rechte Deutung: *Immer schon gebraucht - cooler Spruch - situationsangemessen* (= Sitz im Leben). Es ist eine verzweifelte Verstehensanstrengung, denn Jules bevorzugt offensichtlich allegorische Auslegungen. Er versucht, bestimmten Aussagen des Textes einen gegenwarts- und situationsbezogenen Sinn zuzuweisen. Wer ist der eigentlich jener Verworfenene, den der Text meint, und wer ist der Gerechte? Wer ist der Hirte und was ist mit dem Tal der Dunkelheit gemeint? Nach aller vergeblichen Allegorie ("dieser Quatsch ist nicht die Wahrheit") kommt er zu einer überraschend einfachen Auslegung: er bezieht den Abschnitt auf sich ("ich bin die Tyrannei der Verworfenen") und seine Handlungsmöglichkeiten ("ich gebe mir echt große Mühe, der Hirte zu sein").

Schaut man genauer auf den Spruch von Jules, so merkt man, dass es sich um eine anspielungsreiche und darin ganz konventionelle Bibelzitation handelt. Sein Motto bündelt eine Fülle biblischer Sprüche: Der Pfad der Gerechten (Psalm 1, 6; 23, 3; 37, 5; Sprüche 2, 20) ist gesäumt von Freveleien der Selbstsüchtigen und der Tyrannei der Verworfenen (Psalm 52, 3; 53, 2 u. 6; 71). Gesegnet sei, der im Namen der Barmherzigkeit die Schwachen (Sprüche 14, 21) durch das Tal der Dunkelheit (Psalm 23, 4) geleitet, denn er ist der wahre Hüter seines Bruders (Genesis 4, 9) und der Retter der verlorenen Kinder (Psalm 79, 11; 102, 21; Jeremia 3, 14 u. 22) [vgl. auch Hesekiel 34, 16; Matthäus 15, 24; 18, 11; Lukas 15, 24] ... Ich will bittere Rache an denen üben, die da versuchen, meine Brüder zu vernichten (vgl. Deuteronomium 32, 40ff.), und sie mit Grimm strafen, dass sie erfahren sollen, dass ich der Herr bin, wenn ich Vergeltung an ihnen übe (Hesekiel 25, 17).

An dieser Stelle ist weder eine postchristliche Verharmlosung ("das ist doch nur ein Spiel mit religiösen Versatzstücken") noch der typisch religiöse Beißreflex ("mit der Heiligen Schrift darf man so nicht umgehen") angebracht. Vielmehr gilt es eine Lesart zu entwickeln, welche die möglichen theologischen Gehalte des Films deutlich macht. Und dazu gehört die Sinn schaffende Bibelzitation ebenso wie die Erkenntnis, dass der Film etwas umsetzt, was auch Hesekiel beschäftigt hat. Denn inhaltlich kann man den Film tatsächlich als Auseinandersetzung mit der Theologie des Hesekiel interpretieren. Sie findet sich nur nicht im von Jules zitierten Kapitel 25, sondern im Kapitel 18 und beschreibt auf den Punkt genau die implizite religiöse Grundstruktur von Pulp fiction. Im 18. Kapitel des Buches Hesekiel, das traditionell die Überschrift *Gott richtet jeden nach seinem Tun und fordert Umkehr* trägt, werden Fragen des Tun-Ergehens-Zusammenhangs erörtert. Es geht um die Buße des Gottlosen. Wie beurteilt Gott dessen Untaten nach seiner Umkehr? Und hier lautet die überraschende Antwort: Es soll an alle seine Übertretungen, die er begangen hat, nicht gedacht werden, sondern er soll am Leben bleiben um der Gerechtigkeit willen, die er getan hat (Vers 22).

Und faktisch schließt sich der Film dieser biblischen Aussage an. Denn der Killer Jules, der das Geschehens im Film als göttlichem Zeichen und als Aufruf zur Umkehr deutet, überlebt am Ende, während sein Killerkollege Vincent, der das Geschehen unter dem Aspekt der Kontingenz rationalisiert, stirbt: Jules folgt dem Aufruf zur Umkehr und gewinnt dadurch sein Leben.

Die Bibel – das ist meine These – ist hier nicht einfach ein Adiaphoron, das man auch weglassen könnte, sondern wird von den Produzenten des Films konstitutiv eingesetzt, sozusagen theologisch. Freilich gilt im Blick auf die Seite der Rezipienten, dass sie die biblischen Bezüge kaum wahrnehmen, geschweige denn für wahr nehmen oder sie im Blick auf sich selbst zur Anwendung bringen. Die Sinnmaschine Kino ist nicht notwendig eine religiöse Sinnmaschine.

Religiöse Kompetenz

Kommen wir zum Kern unserer Fragestellung: Was hat das Kino mit religiöser Kompetenz zu tun? Und: Was *könnte* es mit religiöser Kompetenz zu tun haben? Beantwortet werden kann diese Frage nur, wenn man (für sich) klärt, was eigentlich religiöse Kompetenz ist. Ich mache es mir einfach und schlage im Heft des Comenius-Instituts über „Grundlegende Kompetenzen religiöser Bildung“¹ nach und finde dort unter Verweis auf Ulrich Hemel einige Dimensionen beschrieben.

Religiöse Kompetenz besteht demnach aus:

- „*religiöser Sensibilität*“, d.h. als Fähigkeit zur Wahrnehmung religiöser Phänomene,
- „*religiöser Inhaltlichkeit*“, d.h. als Verfassung über Wissen und bereichsspezifische Orientierungs- und Deutungsmuster
- „*religiösen Ausdrucksverhaltens*“, d.h. in der Übernahme religiöser Rollen und Handlungsmöglichkeiten,
- „*religiöser Kommunikation*“, d.h. Sprach-, Interaktions- und Dialogfähigkeit,
- „*religiös motivierter Lebensgestaltung*“, d.h. integrierende Fähigkeit zu einem an religiösen Überzeugungen orientierten Handeln.

Abstrakt hört sich diese Liste gut an. Freilich begegnen einem wenn man ausschließlich nach diesen Kriterien vorgeht selbst in kirchenleitenden Gremien nur selten Menschen mit der so beschriebenen religiösen Kompetenz. Das skizzierte Modell ist also eher normativ als deskriptiv. Konkret wird es schwierig, wenn die abstrakten Sätze inhaltlich gefüllt werden sollen. Wenn zur religiösen Kompetenz gehört, religiöse Phänomene wahrnehmen zu können, dann hört sich das leicht an, ist aber in der Sache gar nicht so einfach.

Ist zum Beispiel die Tagesschau ein religiöses Phänomen oder hat die ritualisierte 15-minütige Ordnung der Welt am Abend mit Religion gar nichts zu tun? Ist Lola rennt ein religiöser Film oder ist das Spiel mit dem Zufall das genaue Gegenteil von Religion? Ist Pulp Fiction ein Film mit einer religiösen Aussage oder wird alles Religiöse, was man in diesem Film findet von der Orgie der Gewalt überdeckt? Was ist dann aber mit Mel Gibsons „Die Passion Christi“? Und woran macht man die Differenzen fest? Wenn die Wahrnehmung religiöser Phänomene nicht in der Wiedererkennung religiöser Symbole und Sätze besteht, sondern immer auch ein Deuteverhalten enthält, wie macht man daraus eine Kompetenz?

Das Kino und die religiöse Kompetenz

Was wäre positiv denkbar als Beitrag des Films und des Kinos zur Ausbildung religiöser Kompetenzen über das in der normalen Praxis hinaus Vermittelte? Das Kino dient ja nicht der Vermittlung religiöser Erzählungen, sondern konstituiert Sinn auf seine Weise. Die Aufgabe der Arbeit mit dem Film im Sinne einer spezifisch religiösen Medien-Wahrnehmung, Medien-Kritik und Medien-Produktion müsste demnach dazu befähigen:

1. *Alle(!) Kinofilme in religiöser Hinsicht zu deuten und zu beurteilen.*
 - Das hieße, nach der in einem Kinofilm allgemein und spezifisch erfolgenden „Kultur der Symbolisierung letztinstanzlicher Sinnhorizonte“ (Wilhelm Gräb) zu fragen und diese in einen religiösen Deutungsrahmen einzuordnen.
 - Jeder Kinofilm gibt danach implizit Auskunft über den Sinn der Welt (Spaß, Kampf, Durchsetzung, Idylle, Katastrophe, Kontingenz ...) und es gehört zu den religiösen Kompetenzen, diese Sinnbotschaft, wahrzunehmen, zu erschließen und zu thematisieren, d.h. zu kommunizieren. Verfehlt wäre der Weg sich auf jene Filme zu beschränken, in denen religiöse Themen explizit vorgegeben sind.
2. *Den religiösen "Aussagen" innerhalb eines Kinofilms nachzugehen und sie zu bewerten.*
 - Dabei gilt es, religiöse Aussagen zunächst einmal zu erkennen, sie nach ihrer Sachangemessenheit und ihrem Informationsgehalt zu beurteilen und nach ihrer expliziten "Religiosität" bzw. Spiritualität zu fragen.
 - Einige Kinofilme beinhalten explizite religiöse Aussagen (Sinn des Leidens, Opfer als Handlung, Verantwortung gegenüber dem Leben, Kontingenz als Herausforderung ...) und es gehört zu den religiösen Kompetenzen, diese wahrzunehmen und mit religiösen Lehren in Beziehung zu setzen bzw. sie in sie einzuordnen.
3. *Die religiöse Grundierung des Kinos zu untersuchen.*
 - Dazu gehört etwa ein Nachdenken über Strukturanalogien mit religiösen Phänomenen und analoge zugrunde liegende Ideen (Fortschrittsoptimismus, Ubiquität der Ansprache, Freiheit der Rezeption etc.). Vermutlich ist das Kino wie die Kirche ein klassisches Heterotop (Michel Foucault), in dem über die Gesellschaft in besonderer Form reflektiert wird.
 - Das Kino ist danach eine der Religion verwandte Sinnmaschine und es gehört zu den zu vermittelnden religiösen Kompetenzen, über Gemeinsamkeiten und Differenzen beider Sinnorte (auch in ihrer ästhetischen und baulichen Gestalt) nachzudenken und zu begründet diskutieren.

4. *Die Relativität der im Kino und im Film artikulierten Positionen zu bedenken.*

- Das bedeutet, die im Film artikulierten Positionen als Form [institutioneller und gesellschaftlicher] Selbstdarstellungen begreifen, die auf dem Markt der Möglichkeiten und der Weltsichten konkurrieren und deren Wahrheitswert sich in der konkreten Wahrnehmung und lebensweltlichen Überprüfung ergibt.
- Jeder Kinofilm wäre so eine Stimme im Kosmos der Sinnartikulationen, die abhängig vom gesellschaftlichen Kontext gewichtet werden muss. Sie ist nicht nur Stimme und Ausdruck des jeweiligen Drehbuchschreibers, Regisseurs oder Produzenten, sondern auch der jeweiligen Zeitgeschichte.

5. *Sich in und mit Filmen zu artikulieren.*

- Dazu gehört, an – religiösen - Diskussionen in und um die visuellen Medien aktiv teilzunehmen, sich an fachspezifischen Foren und in Diskussionsgruppen mit Beiträgen zu beteiligen und eine Kultur der Medien-Kommunikation und nicht zuletzt der Medien-Partizipation zu entwickeln.
- Grundsätzlich gilt: Sage mir, welche Filme Du siehst und ich sage Dir, welche religiöse Ausprägung Du hast. Dies ist aber auch in ein reflexives und damit bewusst gemachtes Verhältnis zu bringen.

6. *Eigene Ansichten medial auszudrücken.*

- Dazu gehört, die visuellen Medien produktiv gestalterisch selbst zu nutzen und eigene religiöse Ansichten medial vertreten zu können.
- In Zeiten von MyVideo und YouTube werden auch eigene Weltsichten mit Filmausschnitten kommuniziert. Deshalb sollte die bewusste Konstruktion medialer Bildwelten beherrscht werden.

7. *Sich mit den Grenzen des Films auseinander zusetzen.*

- Dabei geht es darum, die Forderungen nach juristischen Begrenzungen von Medien einerseits und nach freier unbegrenzter Rede andererseits in religiöser Perspektivierung gegeneinander abzuwägen.
- Kritikfähigkeit ist eines der wichtigsten Ziele medialer wie religiöser Kompetenzbildung. Begründete Urteile abzugeben, begründet auch für Grenzen wie für die Übertretung von Grenzen(!) einzutreten, ist ein wichtiges abschließendes Ziel der kompetenzorientierten Auseinandersetzung mit dem Film.

Wie funktioniert das?

Bevor man das Thema an konkreten Beispielen angeht, muss man sich über einige Grundlagen verständigen. Dazu gehört zunächst die Einsicht, dass sich so etwas wie eine verbindende und verbindliche Theorie des Kinos heutzutage kaum mehr entwerfen lässt. Anders als vielleicht noch zu Zeiten Siegfried Kracauers² kann heute Allgemeinverbindliches nicht mehr beobachtet werden. Schon allein die Auswahl der einer derartigen Betrachtung zugrunde zu legenden Filme fiele schwer. Auf welche Filme sollte man sich in seiner Analyse beziehen? Auf die populärsten Filme der Kinogeschichte? Wir wissen nicht genau, welche das sind, weil die Mehrzahl der Länder dieser Erde zwar die Umsätze erfasst, die mit Kinofilmen gemacht werden, nicht aber die Eintrittszahlen. So wissen wir nur, welches die zur Zeit kommerziell erfolgreichsten Kinofilme aller Zeiten sind: An erster Stelle natürlich Titanic und auf den weiteren Plätzen mit Abstand Herr der Ringe, Fluch der Karibik, The Dark Night, Harry Potter, Star Wars und Jurassic Park. Mit Ausnahme des Star Wars Films von 1970 erscheint aber keiner dieser Filme unter den Besten der Top-Liste, die die Kinofans (also so genannte Cineasten) erstellen. Zu den besten Filmen der Kinogeschichte zählen die Fans dagegen den Film „Die Verurteilten“, dann den Paten II und II, Pulp Fiction, Schindlers Liste, Einer flog übers Kuckucksnest und Casablanca. Ein kommerziell erfolgreicher Film und ein von den Fans als gut bewerteter Film ist offensichtlich nicht dasselbe.

Was aber gibt Auskunft über die Einstellungen und Haltungen der Menschen, woran erarbeiten sie Grundmuster ihrer Lebensdeutungen? Wer über religiöse Kompetenz im Blick auf das Kino sprechen möchte, muss die Bezugsgrößen seiner Analysen benennen können. Dabei wäre es ein wenig überzogen, Hollywood ein einheitliches Bewußtsein zu unterstellen. Dass Hollywood eine Botschaft habe, ist selbst ein Hollywoodmythos.

Naheliegender ist da der Gedanke, dass sich je nach Genre Schwerpunkte zum Beispiel in Bezug auf die Bildung bestimmter Menschenbilder finden lassen. Die Internet Movie Database, klassifiziert die Sparten folgendermaßen: Action, Adventure, Animation, Comedy, Crime, Documentary, Drama, Family, Fantasy, Film-Noir, Horror, Independent, Musical, Mystery, Romance, Sci-Fi, Short, Thriller, War, Western. Und tatsächlich wird man zum Beispiel im Genre des Science-Fiction-Films einen eigenen Sinnkosmos erkennen können, z.B. mit einer ausgeprägte Skepsis bezüglich der menschlichen Zukunft im Blick auf das Mensch-Maschine-Verhältnis. Das beginnt nicht erst mit „Blade Runner“, in dem Mensch und Maschinen ununterscheidbar werden, oder in „Terminator I / II“, in dem die Maschinen den Kampf gegen die Menschen schon gewonnen haben, und es findet einen dramatischen Höhepunkt im Kultfilm „Matrix“. Aber es gibt genauso Gegenpositionen beim Science-Fiction. Eine einheitliche Linie (= Theologie des Kinos) gibt es nicht.

Auf der Suche nach möglichen religiösen Grundzügen hat Jörg Herrmann in seinem Buch „Sinmaschine Kino“³ die populärsten Kinofilme der 90er-Jahre untersucht. Im Ergebnis differenziert er zunächst nach expliziter und impliziter Religion. Zum Vorkommen expliziter Religion im populären Film der Gegenwart stellt er fest: *„Der populäre Film bezieht sich in eklektizistischer Weise auf das symbolische Material der jüdisch-christlichen Tradition. Eine zentrale Rolle spielen diese Referenzen jedoch in der Regel nicht. Insgesamt gesehen sind sie von marginaler Bedeutung. Ausnahmen - siehe „Pulp Fiction“ - bestätigen die Regel.“* Im Blick auf die implizite Religion arbeitet Herrmann drei theologische Entdeckungszusammenhänge heraus: die Liebe, die Natur und das Erhabene:

1. „Die Liebe ist die zentrale Sinninstanz des populären Films ... War die kulturelle Codierung der Liebe noch im 19. Jahrhundert eine Sache der Schriftkultur, so wird sie heute zu wesentlichen Anteilen von den audiovisuellen Medien geleistet. Das populäre Kino der 90er Jahre hat in diesem Zusammenhang eine prominente Stellung als Sinnagentur für die Codierung der „großen Liebe“. Zur lebensweltlichen Realität verhalten sich diese Codierungen wie die utopischen Bilder einer Religion. Es gibt die große Liebe nur im Kino. Das Kino ist die Kirche der Liebesreligion.“
2. „Die Natur macht der Liebe als höchstem Wert und Sinnquelle im populären Kino Konkurrenz ... Die naturreligiösen Tendenzen der untersuchten Filme können als weiterer Hinweis auf die Notwendigkeit [einer theologischen Auseinandersetzung mit der Natur] gelesen werden. Sie verweisen darüber hinaus insbesondere auf den Aspekt der Nähe von Natur und Religion.“
3. „Mit dem Erhabenen als ästhetischer Kategorie kommt außerdem auch noch einmal der visuelle Aspekt der untersuchten Filme gesondert in den Blick. ... Der durch Ungeheuer, Außerirdische oder Katastrophen ausgelöste Schrecken wird im Fortgang der Handlung durch Aktionismus, geniale Einfälle, heroische Kampfhandlungen und Liebesschwüre domestiziert. Es bleibt mithin keine Irritation zurück. Die filmische Vernunft triumphiert vollständig über den von ihr simulierten Schrecken. Man geht getröstet aus dem Kino: es ist ja noch einmal gut gegangen ... Diese Figur von Bedrohung und Tröstung, von Thrill und Happy-End ähnelt dabei nicht nur der Dramaturgie des Erhabenen nach Kant, sie weist auch strukturelle Parallelen zu Bestimmungen des Religiösen auf. Religiöse Symbolisierungen waren nach Clifford Geerts dadurch gekennzeichnet, dass sie sinnverwirrende Kontingenz zunächst anerkennen, um ihr in einem zweiten Schritt im Namen einer umfassenderen Wirklichkeit zu widersprechen.“⁴

Es lässt sich also im populären Kino der Gegenwart durchaus ein bestimmtes Anschauungsmaterial erheben, das in religiöser Perspektive gelesen und interpretiert werden kann, bzw. anhand dessen man seine religiöse Kompetenz erkunden kann.

Zwischenfazit

Wenn es meines Erachtens auch – außer den von Jörg Herrmann erarbeiteten Entdeckungszusammenhängen (Liebe, Erhabenes, Natur) – keine sich abzeichnende oder zu erhebende zentrale religiöse Botschaft des Kinos gibt, *so ist das Kino andererseits doch für das Reden über Religion zumindest heuristisch unverzichtbar*. Denn es lassen sich nicht nur zu den verschiedenen religiösen Themen und Ansätzen höchst einprägsame Bilder in diversen Kinofilmen finden, sondern *die Bilder der Kinowelt bilden das Material, an dem religiöses Reden sich schulen und entwickeln kann*. In diesem Sinne erweist sich das Kino als Medium schlechthin.

Elias Canetti hat die produktive Leistung von Bildern so beschrieben: *"ein Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert und schöpft damit das immer Veränderliche aus. Bilder sind Netze, was auf ihnen erscheint ist der haltbare Fang. Manches entschlüpft und manches verfault, doch man versucht es wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus und sie stärken sich an ihren Fängen"*.⁵ Auch wenn Canetti dabei sicher nicht die bewegten Bilder des Kinos vorgeschwebt haben, trifft einiges von seiner Beobachtung (inzwischen) auch auf die Kinobilderwelt zu.

Eine Enzyklopädie cineastischer Gesten

Im Sinne des vorstehend Skizzierten gälte es nun quasi eine Enzyklopädie cineastischer Gesten im Interesse der Steigerung religiöser Kompetenz zu entwerfen. Das wäre natürlich notwendig ein Gemeinschaftswerk cineastisch interessierter Theologinnen und Theologen und theologisch interessierter Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler. Man müsste ein Cluster an Gesten benennen und ihnen entsprechende Filmszene zuordnen. Für die Ikonen der Hollywoodfilme fallen einem vermutlich sofort assoziative Verknüpfungen ein, etwa das *Opfer* mit Terminator II oder mit Alien 3, das *Wunder* mit K-Pax oder wie gerade geschildert mit Pulp fiction, die *Kontingenz* etwa mit Lola rennt, die *Hoffnung* mit Die Verurteilten usw.

Vorarbeiten zu einem derartigen Projekt finden sich nicht zuletzt bei der „Ästhetischen Theologie“ von Klaas Huizing, insbesondere im zweiten Band: Huizing, Klaas (2002): Der inszenierte Mensch. Eine Medien-Anthropologie. Stuttgart: Kreuz-Verl. (Ästhetische Theologie / Klaas Huizing, Bd. 2).

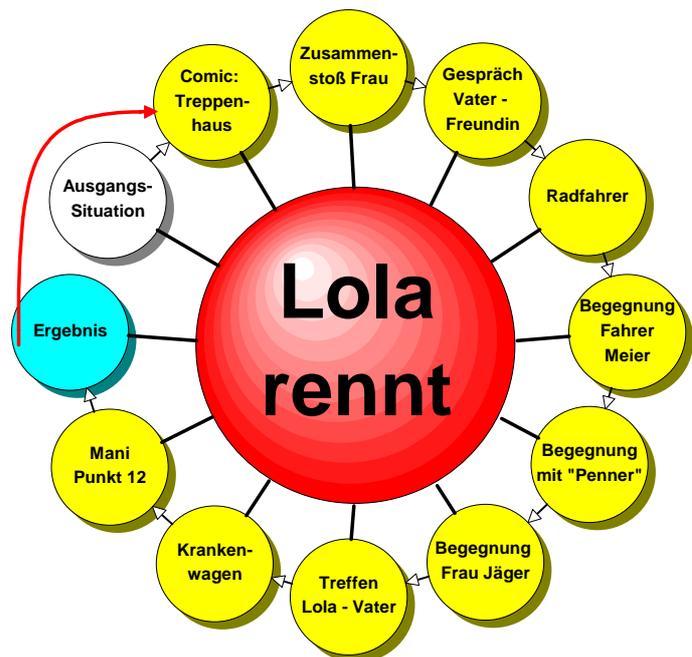
Ich verweise im Folgenden noch auf einige wenige Filme und Filmszenen, wohl wissend dass es einer großen systematisierenden Anstrengung bedarf, daraus eine Enzyklopädie cineastischer Gesten zu entwickeln.

Lola rennt oder: Leben nach der Chaos-Theorie

„Lola rennt“ kann unter verschiedenen Aspekten gelesen werden. Die Werbeschlagzeile des Films, die ja bestimmte Lesarten nahe legen soll, lautet: *Jeden Tag, jede Sekunde triffst Du eine Entscheidung, die Dein Leben verändern kann.* Und die zweite Zeile lautet: *Es sind die kurzen Augenblicke, die über Leben oder Tod entscheiden können ...* Was der Betrachter also vom Film erwarten kann, ist, dass es um eine Fülle von Entscheidungen geht, die ganz unterschiedliche Konsequenzen zeitigen. Was ihn erwartet, ist also eine Art Lebensdeutung unter dem Aspekt der Chaostheorie. Die Anwendung der Chaostheorie auf die Lebensgestaltung legt ja zwei ebenso komplementäre wie konträre Reaktionen nahe:

1. Wenn nahezu alles kontingent ist, warum sollte man sich um das Einzelne kümmern, ja darüber hinaus: warum sollte man sein Leben überhaupt gestalten wollen?
2. Wenn jedoch schon das kleinste Detail alles ändern kann, dann müsste man den Kleinigkeiten eben mehr Aufmerksamkeit schenken.

Der Film „Lola rennt“ setzt die lebensweltliche Chaostheorie so um, dass sie sie wie ein Spiel auf der Playstation gestaltet. Die zentrale Frage des Films lautet also nicht mehr wie im klassischen Kino: *Kann Liebe alle Widernisse überwinden?* sondern wie beim Jump-and-Run-Spiel: *Wie schnell reagiere ich auf unvorhergesehene Hindernisse, z.B. den Hund im Treppenhaus?* Der Vergleich mit dem Videospielen ist hier äußerst erhellend. In jedem Videospiel gibt es ein so genanntes „Intro“, das die Ausgangssituation erläutert. Es benennt die Herausforderungen für die Spieler und deutet Lösungswege an. Die Mitspieler wissen nun, worum es geht und können erste Schritte wagen. Je nachdem, wie man reagiert und wohin man sich wendet, verändert sich der gesamte Ablauf des Spiels. Und wenn man scheitert, hat man eben noch einige andere „Leben“, um einen neuen Versuch zu wagen. So bleibt das Spiel langfristig interessant. Man rennt und rennt und rennt, eben Jump and run. Exakt so ist „Lola rennt“ aufgebaut:



Die Mitspieler wissen nun, worum es geht und können erste Schritte wagen. Je nachdem, wie man reagiert und wohin man sich wendet, verändert sich der gesamte Ablauf des Spiels. Und wenn man scheitert, hat man eben noch einige andere „Leben“, um einen neuen Versuch zu wagen. So bleibt das Spiel langfristig interessant. Man rennt und rennt und rennt, eben Jump and run. Exakt so ist „Lola rennt“ aufgebaut:

[Die Story:] Manni (Moritz Bleibtreu) muss an Ronnie 100.000 DM abliefern, eine Summe die er unglücklicherweise in der U-Bahn liegen lässt, wo sie ein Penner (Joachim Krol) findet und mitnimmt. Nun bleiben Manni 20 Minuten bis zur Abgabe des Geldes oder es geht ihm schlecht. Verzweifelt telefoniert er mit seiner Freundin Lola (Franka Potente), die ihm gewöhnlich aus jeder Notlage hilft. Wird sie in der Lage sein, die 100.000 DM in 20 Minuten zu organisieren? Nun, da gibt es verschiedene Wege ...

1. Lola erbittet das Geld von ihrem Vater, kriegt es nicht, sie kommt zum Treffen zu spät, Manni überfällt einen Supermarkt, bei der Flucht wird die herbeigeeilte Lola von der Polizei erschossen.
2. Lola erbittet das Geld von ihrem Vater, kriegt es nicht, Lola überfällt die Bank des Vaters, beim pünktlichen Zusammentreffen mit Manni wird dieser von einem Krankenwagen überfahren.
3. Lola verpasst ihren Vater knapp, erspielt statt dessen das Geld im Casino, Manni trifft den Penner und nimmt ihm das Geld ab. Lola ist pünktlich, aber Manni hat Ronnie das Geld schon abgeliefert.

Auf jedem dieser drei Wege begegnet Lola bestimmten Figuren, muss sie Entscheidungen treffen oder wird sie von Entscheidungen anderer beeinflusst. Und je nach dem wie eine Situation abläuft, verändern sich die nachfolgenden Situationen. Das Rad des Schicksals dreht sich jedes Mal neu und anders, wobei bestimmte Elemente immer erhalten bleiben. Die Gesamtkonstellation ist dabei nicht beliebig, sie ist ein Rahmen, innerhalb des sich das Geschehen nach mehr oder minder kontingenten Faktoren abspielt. Die alternativen Konsequenzen für die Beteiligten sind dabei gravierend (Reichtum oder Armut, Tod oder Leben).

Der Film hat eine Länge von 77 Minuten. Die Aspekte, unter denen man „Lola rennt“ bearbeiten kann, sind vielfältig, aber sie sind eng verbunden. Unterscheiden lassen sich vielleicht Ansätze, die nur Details des Films herausgreifen von solchen, die mit der Gesamtkonstruktion zusammenhängen.

- *Wie verläuft unser/mein Leben? - Ist das Leben ein 'Jump & Run'?* Den Titel aufgreifend und den Film als Metapher für das Leben allgemein verstehend, kann man nach der Perspektivierung des individuellen Lebens fragen.
- *Kann man sein Glück zwingen? - Ist alles nur Zufall?* Die zweifache Wiederholung des Versuchs, einen glücklichen Ausgang aus dem Dilemma zu finden, lässt danach fragen, ob alles nur Zufall ist oder ob man sein Glück 'machen' kann.
- *Du hast keine Chance, nutze sie!* Die Ausgangssituation des Films ist so beschrieben, dass Lola eigentlich keine Chance hat, auf „normalem“ Wege die ihr gestellte Aufgabe zu lösen. Ist das die Situation des Menschen am Ende des 20. Jh.?

- *Wer zahlt für mein Wohlergehen? Was ist der Preis?* Die drei Episoden zeigen, dass es keine Lösung ohne Verluste (hier sogar: ohne Tote) gibt. Das lässt übertragen danach fragen, welchen Preis wir zahlen bzw. wer den Preis für uns zahlt.
- *Das Gebet.* In der dritten Episode kommt es zu einer flehenden (aber ungerichteten) Bitte von Lola. Von der klassischen Konstellation her handelt es sich um ein Gebet. Ist es das? Und welche 'Funktion' haben Gebete?
- *Der Schrei.* Mehrfach 'schreit' Lola im Film. Das hat ebenso Anklänge an die Blechtrommel, wie an Edvard Munchs berühmtes Gemälde „Der Schrei“, aber es nimmt auch eine biblische Tradition auf.
- *Von der einen zu den vielen Wahrheiten.* Was auf der Ebene der Einzelepisode noch als wahr und authentisch angelegt ist, verändert sich im Rahmen der Filmkonstruktion zu einer relativen Wahrheit und Authentizität. Ist das die Botschaft des Films?

Zu den vielleicht interessantesten Aspekten von „Lola rennt“ gehört der Umschlag von der *Wahrheit* zu den *Wahrheiten*, von der *einen* sich ereignenden Geschichte zu den potentiell unendlich *vielen* Geschichten. Wie die „roten Zwischenepisoden“ verdeutlichen, ist noch die *absoluteste* Beziehung *relativ*. Wäre die Geschichte anders verlaufen bzw. geht die Geschichte weiter, dann demontiert sie das Absolute der einzelnen Geschichte, sie wird zur bloßen Episode. Selbst die Kultur der Authentizität wird in der Wiederholung zur bloßen Chiffre. Viele religiöse Menschen begreifen diese Entwicklung vom gestifteten Einheitsgrund zur pluralen Verfasstheit unserer Existenz als tödliche Bedrohung bzw. als Angriff auf den Wahrheitsanspruch der Religion. In der Bearbeitung wird es genau um diese Fragen gehen. Also: Wie verhält sich die Wahrheit des Christentums zu den pluralen Wahrheiten, die wir alltäglich erfahren. Was bedeutet das Zerschneiden der großen Erzählungen für die vielen kleinen Geschichten?

Sequ	Inhalt	Geste	Dauer	Sec
1	Die drei Comic-Fassungen zu Beginn der einzelnen Sequenzen hintereinander geschnitten	Zufall		

Literaturhinweise

Traugott Roser, Lola rennt oder: Drei vergebliche Versuche über Eindeutigkeit, Magazin für Theologie und Ästhetik, <http://www.theomag.de/8/tr1.htm>

Kirsner/Wermke (Hg.), Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen 2000. Darin der Beitrag von Michael Wermke zu „Lola rennt“, S. 126ff.

Die Verurteilten – Der Mensch: auf Hoffnung gegründet!

Nach einer Buchvorlage von Stephen King inszenierte Regisseur Frank Darabont einen für sieben "Oscars" nominierten, knallharten Knastthriller, dessen Hauptthema die Hoffnung wieder alle Vernunft ist. *Du hast keine Chance, deshalb nutze sie* könnte auch über diesem Film stehen.⁶ Auf der von den Nutzern gewählten Top-250-Liste der besten Kinofilme der Internet-Movie-Database steht dieser Film inzwischen auf dem ersten Platz.⁷ Die unterschiedlichen Perspektiven auf Hoffnung und ihren Zusammenhang mit dem Menschsein beschreibt Jan Hawemann in seiner Internet-Film-Kritik so: „Am Anfang dieses Filmes gibt es für uns Zuschauer wohl nichts hoffnungsloseres als das Schicksal von Andrew Dufresne – unschuldig mit einem Strafmaß von zweimal lebenslänglich in das Shawshank-Gefängnis eingeliefert zu werden, in dem gleich am ersten Tag jemand tot geprügelt wird, und das unter dem Regime eines glaubensfanatischen Direktors steht. Die Hoffnung der Verurteilten auf bessere Zeiten, auf ein besseres Leben, auf die Entlassung lässt mit den Jahren der menschenunwürdigen Behandlung nach, da die Hoffnung untrennbar mit dem Menschsein verbunden ist. Andy will jedoch diesen Kreis durchbrechen. Er will sich, sein Menschsein und seine Hoffnung nicht nehmen lassen, und gibt durch das, was er mit seinen mutigen Ausbrüchen in einer Welt voller Mauern erreicht, auch anderen Häftlingen die Hoffnung zurück. Und der grandiose Schluss, den uns Stephen King als Autor der Filmvorlage beschert, entlässt uns trotz aller Enge, Dunkelheit und Brutalität mit dem guten Gefühl, vielleicht auch noch den nächsten Tag gut zu überstehen.“⁸

Der Film enthält verschiedene separierbare Sequenzen, die im Sinne des vorstehend Skizzierten genutzt werden könnten. Als ganzer ist der Film eine Parabel auf den menschlichen Wunsch nach Freiheit, die verschiedenen Formen, wie sich dieser Wunsch artikuliert und realisiert und wie die Hauptfigur auf seine Freiheit hinarbeitet - was am Anfang nur angedeutet und erst ziemlich zum Schluss dramatisch umgesetzt wird. Die scheiternde Hoffnung symbolisiert Brooks, der nach 50 Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen wird, mit der Welt außerhalb des Gefängnisses nicht mehr zurecht kommt und sich deshalb das Leben nimmt. Die Verbindung von Kultur, Freiheit und Hoffnung greift die sich anschließende Szene auf, in der Andrew Dufresne für die Bibliothek, die er im Knast aufbauen möchte, Schallplatten geschenkt bekommt und für seine Mithäftlinge gegen die Interventionen der Wärter und Gefängnisleitung Mozarts „Hochzeit des Figaro“ spielt. Nach seiner Entlassung aus dem Straf-Block kommt es zu einer Diskussion mit seinen Freunden darüber, was Musik, was Kultur überhaupt für das menschliche Überleben und für das Menschsein bedeutet.

Sequ	Inhalt	Geste	Dauer	Sec
1	Die Entlassung von Brooks	Hoffnung	0:55:00-1:03:00	480
2	Mozarts „Hochzeit des Figaro“	Kultur	1:03:00-1:10:00	420

Odyssee im Weltraum – Der Mensch: ein Werkzeuge nutzendes Tier?

Ein kurz gefasstes Lehrstück vom Menschen im Blick auf die Frage „Wo kommen wir her?“ ist die 16 Minuten(!) umfassende Eingangssequenz von Stanley Kubricks „2001 - Odyssee im Weltraum“⁹ aus dem Jahr 1968, dem Jahr der Mondlandung. Insofern die Abstammung des Menschen und seine Sonderstellung gegenüber dem Tier zu den elementaren Bestimmungen der Anthropologie gehört, ist dieses berühmte Stück der Filmgeschichte ein guter Gesprächseinstieg. Kubrick zeigt in dieser Eingangssequenz, wie die ursprünglich „natürlich“ lebenden Affen erstmalig ein Werkzeug entdecken, das sie alsbald als tödliche Waffe nutzen, um sich zuerst Fleisch zu besorgen und dann ein Wasserloch zu erobern. In einem grandiosen Übergang („dem längsten Cut der Filmgeschichte“) wird aus dem als Mordwerkzeug genutzten Knochen ein Raumschiff im Weltall, sozusagen das Endprodukt menschlicher Werkzeugentwicklung.

Sequ.	Inhalt	Geste	Filmzeit	Sec.
1	Natürliches Zusammenleben der Tiere	Natur	00:00-02:56	176
2	Streit der Affen um Wasser	Konkurrenz	03:00-05:00	120
3	Ahnungsvolles Schweigen		05:04-06:41	97
4	Der Monolith	Transzendenz	06:47-09:25	158
5	Die Entdeckung des Werkzeugs und der symbolischen Übertragung	Arbeit Werkzeug	09:25-11:43	138
6	Fleischesser		11:43-12:48	65
7	Streit unter Affen – Brudermord	Tod	12:48-14:30	102
...	Cut / Weltraum		14:30-16:12	132

Im Blick auf die Perspektive der Aneignung religiöser Kompetenz wird es zunächst darum gehen, den zu bearbeitenden Aspekt einzugrenzen. Nicht das divinatorische Eingreifen irgendwelcher Mächte in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit ist das primäre Thema, sondern zum einen die Darstellung einer Art Sündenfallgeschichte unter darwinistischen Vorzeichen. Der Brudermord als Beginn aller menschlichen Zivilisation, diesmal nur nicht an eine biblisch-religiöse Erzählung geknüpft, sondern mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen verwoben. Zum anderen wird die anthropologische These vom genuine Zusammenhang von Menschwerdung und Technikentwicklung entwickelt,¹⁰ die schließlich in der Menschwerdung des Computers gipfelt.

Gattaca – Der Mensch: ein gentechnologisches Projekt

Sieh an die Werke Gottes; denn wer kann das gerade machen, was Er krümmt? Mit diesem Zitat aus Prediger 7,13 eröffnet der Film Gattaca. Und das folgende Zitat antwortet: *„Ich glaube nicht nur, dass wir an Mutter Natur herumpfuschen werden, sondern ich glaube auch, dass Mutter Natur es will.“* Für einen Film der Genre Science Fiction und Thriller ist Gattaca extrem ruhig, es herrschen lange Bildsequenzen und getragene Töne vor. In einem gewissen Sinne ist es eher ein philosophischer Film. Das erklärt vielleicht auch, warum die Stimme des Helden so penetrant aus dem Off ertönt. Spannungsvoll an diesem Film ist eher die Idee: die einer (schon längst angebrochenen) Zukunft, in der „Gotteskinder“ – ein Begriff für natürlich gezeugte Menschen -, zu den Losern, den sogenannten Invaliden gehören, weil sie den Kriterien der Konzerne und der Gesellschaft nicht genügen. Ihr genetisches Material reicht für so gut wie keinen Job, geschweige denn für Traumjobs. Keine Krankenkasse kann es sich leisten, diese Menschen zu versichern, kein Arbeitgeber, sie anzustellen. Vincent aber, der Held des Films, träumt den Traum aller Jungen: er will als Pilot die Galaxis zu erforschen. Und er geht dieses Ziel mit allen Mitteln an. Ob und wie er es schafft, ist letztlich für unser Thema zweitrangig.

Ein Thema des Films ist der Versuch der Menschheit, besser zu sein als Gott. Vilém Flusser, einer der Theoretiker der neuen Technologien, sieht heute schon die Menschheit den Sieg in diesem Wettstreit davontragen: *„heute kann sie das buchstäblich tun, sie kann tatsächlich Leben schaffen. Sie kann dabei nicht nur mit Gott in Konkurrenz treten, sie kann es besser als Gott machen, denn Gott hat das Prinzip des Zufalls für Kreativität verwendet, während wir es absichtlich, deliberat machen können. Infolgedessen können wir die Evolution beschleunigen und die vielen Fehler, die passiert sind, vermeiden.“*

Das zweite Thema ist die Konsequenz, die sich aus dem ersten ergibt: wenn man den perfekten Menschen erschaffen kann, bleiben immer auch weniger perfekte übrig - eine wie immer auch begründete Zwei-Klassen-Gesellschaft. Waren es früher Geschlecht, Religion oder Bildung, sind es heute eben die Gene. Der Film führt dieses Thema konsequent vor Augen, ohne in eine allzu ferne Zukunft zu weisen.

Sequ	Inhalt	Geste	Dauer	Sec
1	Gotteskinder oder Valide	Menschenbild	0:07:30 – 0:20:30	780

Anmerkungen

- ¹ Fischer, Dietlind; Elsenbast, Volker (2006): Grundlegende Kompetenzen religiöser Bildung. Zur Entwicklung des evangelischen Religionsunterrichts durch Bildungsstandards für den Abschluss der Sekundarstufe I. Münster: Comenius-Inst.
- ² Kracauer, Siegfried (2006): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit: Suhrkamp. Kracauer, Siegfried ([1996]): Kino. Essays Studien Glossen zum Film. [5. Aufl.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch).
- ³ Herrmann, Jörg (2002): Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film.: Gütersloher Verlagshaus.
- ⁴ Herrmann fügt hinzu: „Dieser Widerspruch erfolgt allerdings im Christentum in der Dualität von präsentischer und futurischer Eschatologie: das Reich Gottes ist angebrochen und noch ausstehend zugleich. Der Trost kann darum nie den Charakter ungebrochener Positivität annehmen, der das Happy-End des populären Kinos im Unterschied auszeichnet. Diese Differenz hat natürlich auch damit zu tun, dass der Trost des populären Kinos eine kulturell konstruierte Fiktion ist, während der Trost der Religion auf die Macht Gottes verweist und damit eine bleibende Differenz von kultureller Form und angezeigtem Inhalt reklamiert. Weist das populäre Kino also strukturelle Parallelen zum kantschen Triumph der Vernunft über die Wahrnehmung des Übermächtigen in der Außenwelt auf, so bekämpft die Religion sein Erschütterungspotential mit den Waffen des Glaubens und der Hoffnung.“
- ⁵ Canetti, Elias (2005): Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. 23. Aufl. Frankfurt/Main: S.Fischer.
- ⁶ So aber lautet die Filmschlagzeile: „Entscheide Dich, ob Du leben oder sterben willst ... nur darum geht es.“
- ⁷ Weitere Informationen zum Film finden sich unter <http://us.imdb.com/Title?0111161>
- ⁸ <http://www.hawemann.com/jan/kino/95/verurteilten.html>
- ⁹ Weitere Informationen zum Film unter <http://us.imdb.com/Title?0062622>
- ¹⁰ Der Film folgt hier sozusagen Arnold Gehlens These vom Menschen als Mängelwesen: „Von seinem Ursprung an begleitet die Technik den Menschen, und sie ist so ursprünglich geistvoll wie er selbst ... Zu den ältesten Zeugen menschlicher Werkarbeit gehören in der Tat die Waffen, die als Organe fehlen“. Zit. nach Türk / Trutwin (Hg.): Anthropologie, S. 104.