

δύναμις

Studierendenzeitschrift der KU Linz



**Artikel
aus den
Fachbereichen**
*Theologie
Philosophie
und
Kunstwissenschaft*

**Jänner 2016
Ausgabe 20**

INHALT

THEOLOGIE

Ist es feige, eine theistische Position einzunehmen?	9
„Stop praying – start thinking!“	20

KUNSTWISSENSCHAFT

War Maria eine Rabenmutter?	12
Kuratieren als Autorenschaft.	4

PHILOSOPHIE

Punkt . Linie / Orientierung ?	14
Wohin man sich flüchten kann.	6

FORUM FILM

Horror im Film.	23
Was will uns Springbreakers wirklich sagen?	
Ein Ausflug in die Popularkultur.	18
Unknown User. Filmkritik.	16

FORUM MUSIK

Neue Ufer.	30
-----------------	----

FORUM LITERATUR

Türkis.	10
Digitales Bücherregal.	22
Die Geschichte eines Pferdes.	28

EDITORIAL

Eine Studierendenzeitschrift ist allem voran eine Zeitschrift von und für Studierende, das heißt ein Medium, das den gewillten Schriftstückbeitragenden ein Ermöglichungsgrund sein möchte, für das selbstständige sowie öffentliche Nachdenken über ein ausgewähltes Thema, nikomachisch irgendwo in der Mitte zwischen überhitztem Leistungsdruck und fahrlässiger Anspruchslosigkeit. Der gedankliche Ausgangspunkt der vorliegenden Ausgabe lautet: „Flucht nach vorne“ – warum?

Ein Hinweis könnte sein, dass uns mit Mario Rudlstorfer eine geistige Präsenz abhanden gekommen ist, die der dynamis eine gewisse Würze verliehen hat, nach welcher sich so mancher feinsinnige und auf den Geschmack gekommene Gaumen leider vergeblich sehnen wird. Unsere Hoffnung besteht nun darin, einer signifikanten Zunahme an gerümpften Nasen (oder beleidigten Gaumen) effektiv entgegenzuwirken, nachdem wir uns in unverfrorener und kampfeslustiger Manier dem Schreibprozess hingegeben und zuversichtlich nach vorne zu blicken versucht haben.

Das bringt einen weiteren Hinweis auf die Themenwahl in Anschlag: Hier und jetzt und in diesem Rahmen über „Flucht“ schreiben?! – Ja, warum nicht. Die hier versammelten Beiträge nähern sich diesem mitunter erdrückenden Begriff schreibdenkend an. Denn der Wille zur Freiheit, sich über wesentliche Begriffe auf persönliche Art und Weise zu äußern, hat die Geste des Zurückschreckens vor einem solchen „Druckgebiet“ in den (fast) unerschrockenen Willen zur Begegnung verwandelt.

Also: Was wartet auf den folgenden Seiten ungeduldig darauf, gelesen und vergessen, gegessen und verdaut zu werden? Fürsorgliche Spähtruppen werden ausgesandt, um der Geschichte des Kuratierens nachzuspüren und zukunftsweisende Konzepte zu ergründen; nach Orientierung suchend werden Probleme angesprochen, die sich aufgrund von verschobenen Perspektiven ergeben können; das Horrorfilmgenre wird dafür herangezogen, in aristotelischer Manier dem persönlichen Affektstau zu begegnen bzw. dessen Verflüchtigung einzuleiten; weitere Fluchtgeschichten behandeln fliehende Kriegspferde, das „Man“ in der Identitätskrise, meerestierhaft-türkische Quallenbrände, desktopische Überwachungsszenarien, magisch-entzeitlichte Einhornstürmer und aufgekündigte Liebeslebenleiern... Aber was, wenn der Sohn ein „reines Wesen der Transzendenz“ sein möchte? Und wie können fanatische Anti-Fundamentalisten in die Flucht geschlagen werden?

Es werden teils Antworten gegeben, also gebt eurer Neugier ruhig nach.

KURATIEREN

als Autorenschaft

Seit den 1960er Jahren zeigt sich vermehrtes Interesse am Berufsstand der Kuratorin. Im beginnenden 21. Jh wird der Begriff „curating“ bzw. „kuratieren“ eingeführt, das vom lateinischen „curator“ (*bedeutet soviel wie Fürsorger, Pfleger, Vorsteher*) nun erstmals in ein Verb umgewandelt wird. Ein sprachliches Symptom für die weitaus aktivere Rolle die der Kuratorin als Handelnde zugesprochen wird.

Der Fokus lag nun auf der Vermittlungsarbeit von Kunst, wobei sich der Begriff „kuratieren“ immer mehr von der eigentlichen Berufsbezeichnung Kurator ablöste. Auch Künstlerinnen, Kritiker, Galeristinnen und Wissenschaftler übernahmen diese Tätigkeit. Somit lässt sich eine Entwicklung des Berufs von der Rolle eines Verwalters, hin zu einem Vermittler von Kunst nachzeichnen, bis schließlich die Frage nach der potentiellen Künstler- bzw. Autorenschaft auftaucht.

mittlungsarbeit publiziert. Auch erregen die oft extrovertierten Kuratorinnen-Persönlichkeiten vermehrt Aufmerksamkeit. Der wesentliche Aspekt, warum vom Kuratieren als Autorenschaft gesprochen werden kann, ist jener der Bedeutungsproduktion. Eine Auswahl von Inhalten und die Strukturierung jener, um eine neue Bedeutung freizulegen, beinhaltet auch immer künstlerische Arbeit. Viele Kunstuniversitäten bieten Studiengänge zu „künstlerischem Kuratieren“ an, ein weiteres Indiz für die Professionalisierung.

Kuratieren hat nun also seit einiger Zeit in gesteigertem Maße diskursiven Charakter. Der häufig interdisziplinär geführte Diskurs meint jegliche geschriebene und gesprochene Kommunikation, aber auch, nach Foucault die Denkpraxen und Wortgebräuche, die in Institutionen oder Gruppen vorherrschen. Heute hat die gesteigerte Präsenz der Kuratoren dazu geführt, dass man sie öfter sprechen hört und sie sprechen über ihr Fach als eine Praxis der Konzeptualisierung und der Produktion neuen Wissens, zusätzlich zu den klassischen Tätigkeiten wie Programmgestaltung, Kommunikation mit Künstlern, Werkauswahl, ect.

1960/70 intensivierte sich der Austausch zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen und beide Praxen wurden dadurch geformt, im Hinblick auf Diskursivität und künstlerischen Konzeptualismus. Und das Kind hat auch schon einen Namen: Curartist.

Wir finden heute zwei maßgebliche Verständnisse kuratorischer Arbeit: Die Einen verstehen Kuratieren als eine gesellschaftlich relevante Praxis, die, mit Hilfe von Kunst, aktuelle politische Fragestellungen didaktisch anspricht. Diese moralische Auffassung

Seit den 1960er Jahren:

vermehrtes Interesse an dem Berufsstand der Kuratorin

1960/70

intensivierte sich der Austausch zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen. Und das Kind hat auch schon einen Namen: Curartist.

Das Jahr 1972, in dem die Documenta 5 stattfand, gilt als der Zeitpunkt der Bedeutungszunahme, als nämlich Harald Szeemann eine Konzeptausstellung kuratierte, die erstmals den Charakter eines eigenen Werks aufwies. Weiters begann die Loslösung von Institutionen, also Museen, wodurch eine größere Sichtbarkeit und Freiheit der Kuratorin möglich wurde. Die Macht verlagerte sich ab 1980 zusehends von den Künstlern zu den Kuratoren und vom einzelnen Kunstwerk zu dessen Inszenierung, Präsentation und Zusammenstellung. Der Kontext eines Objektes wurde zum Teil wichtiger als das Objekt selbst. Natürlich wurde an dieser Tatsache auch Kritik geübt. Die Professionalisierung der kuratorischen Praxis in den 90ern wird auch „curatorial turn“ genannt. Seitdem wird eine Fülle von Literatur zu dem Thema kuratorischer Ver-

versucht vom Publikum verstanden zu werden. Kunst übernimmt hier eine wichtige politische Rolle in einer Demokratie. Die gezeigten Werke werden meist ausführlich kommentiert.

Der zweite derzeit vorherrschende Ansatz ist eher subjektiver Art, der Kurator vertritt seine eigenen Positionen, Wertvorstellungen und Überzeugungen. Dieser kuratorische Individualismus muss sich nicht an aktuelle politische Fragestellungen halten und kann dadurch befreiend wirken. Eine Gefahr liegt in der möglichen Selbstbezogenheit oder gar dem Solipsismus. Diese Praxis des Ausstellungsmachens verzichtet großteils auf erläuternde Materialien und die Exponate stehen für sich. Hier wird weniger auf ein Verstehen, als auf eine eigene Kunsterfahrung abgezielt.

Auf die Spitze getrieben kann bei beiden Zugängen das Kunstwerk gänzlich für untergehen/verschwinden, die Ausstellung wird zu einer Lehrveranstaltung oder einer Selbstdarstellung kuratorischer Praxis. Das anzustrebende Ideal wäre eine Ausstellung, die als Raum für eine offene Auseinandersetzung fungiert.

Doch wie hat sich unser aller Verständnis von Autorenschaft geändert? (*meines nicht - ich existiere seit es Kuratoren gibt, bin also „curatorial-native“*) Diese Frage geht weit über das Kuratieren zeigenössischer Kunst hinaus, sie reicht bis zu der Diskussion um den Status des Originals und dessen Authentizität, die das Original schon längst verloren hat. Von der Vorstellung eines genialen Schöpfers, der aus Nichts Neues schafft, haben wir uns längst verabschiedet, heute regiert die Kunst des Gulasch-gleichen Aufwärmens, des aus-dem-Kasten-Holens, des Verweisens. Nicht dass ich hier eine sentimentale Apologie des gottgleichen, patriarchalischen Schöpfertums leisten wollen würde, scheint es bloß angemessen, die Rechtfertigung des künstlerischen Selbstbedienungsladens abzuklopfen. Der kunstgleiche Status des Kuratierens und dessen Boom ist wohl nur Symptom einer kollektiven Verschiebung der Bedeutung von Kunst und Autorinnenschaft und deren unsicherer Status in einer relativistischen Welt.

Besser als der Fachterminus „Relationale Ästhetik“

gefällt mir die Analogie mit dem Phänomen DJ, des in derselben Zeit als der Kurator aufkam und dessen perfektes musikalisches Äquivalent darstellt. Ein Musiker, der eigentlich keine Musik macht, sondern diese kuratiert, in einer Zeit in der jeder alles kuratieren kann. Jeder von uns hat eine Musiksammlung und jedes Abspielen stellt einen kuratorischen Akt dar. Seit den 90er Jahren gibt es Star-DJs, deren Wurzeln bei Sven Väth, parallel dazu bei Harald Szeemann liegen und heute David Guetta bzw. Hans Ulrich Obrist heißen.

Hans Ulrich Obrist sprach in seinem Buch „Kuratieren!“ gar davon, die „Zukunft zu kuratieren“. Eine Idee, die jede Menge interessante Denkkonzepte und vielleicht sogar eine eigene Geschichtsauffassung beinhaltet: Das hinter dem Begriff „Zukunft“ liegende Konzept definiert sich vor allem dadurch, „Neues“/„noch nie Dagewesenes“ zu sein. Also Zukunft kann man dadurch charakterisieren, nicht Vergangenheit zu sein. Kuratieren jedoch meint eine Handlung, die schon Dagewesenes arrangiert, deren Leistung in Bezug auf das Schaffen von Neuem lediglich darin liegt, die vorgefundenen Artefakte in neue Bedeutungszusammenhänge zu stellen.

Kann dieses Konzept fruchtbar gemacht werden oder ist da nicht eher der naive Optimismus einer Avantgarde zu bevorzugen, die alles hinter sich zerstört und ihm den Rücken zuwendet, um als Spähtruppe in eine noch nie dagewesene Zukunft zu preschen?

Da ich hierauf und auf die damit implizierte Frage nach der Angemessenheit der Kuratirenschaft als Autorenschaft keine Antwort weiß, schließe ich hier.

VON LAURA HÖLLHUMER

Der DJ
*ist das perfekte
musikalische
Äquivalent des
Kurators.*



WOHIN MAN SICH FLUCHTEN KANN

EIN NOBODY WERDEN?

Was steckt hinter dem Antrieb, sich in das generalisierende Personalpronomen „man“ zu flüchten? „Man konnte sich in einer solchen Situation nicht anders fühlen, als...“ – wer? Wer konnte sich nicht anders fühlen? Erstens eine Situation, welche in ihrer bestimmten Wirkung auf die Betroffenen eine besondere ist, doch zweitens die betroffene Person selbst, welche sich in ihrer Rede durch den Gebrauch des „man“ der Betroffenen-Gruppe zuordnet, sich in ihrer Äußerung also unpersönlich, unbestimmt und allgemein gibt.

Niemand:

Keine Person, kein Mensch; oder aber bedeutungslos, nichtig

Wer „man“ sagt, könnte frau sagen, will ein „nobody“ sein, ein Niemand, der die sein ihr persönliches und damit angreifbares, verletzliches Selbst im Niemandsland auflösen will – ein Unantastbar-, Unsichtbar-, Heimlich-Werden – unheimlich? Mag sein: „Man hat es nicht getan, weil...“ – „Man wollte damals ja nur..., denn...“ – „Man denkt sich dieser Tage schon, dass...“ – wir finden hier eine bestimmte Zu- bzw. Unterordnung vor: „man“ schließt sich Personengruppen an, welche das persönliche „ich“ aufzuheben und in ein unpersönliches „man“ zu verwandeln scheinen.

Die Frage, wohin „man“ sich flüchten kann, gibt mir zu einer näheren Begriffsbestimmung Anlass, welche



sich an Martin Heideggers Sprachgebrauch in seinem Werk „Sein und Zeit“ orientiert und hier in gebotener Kürze folgen soll.¹

EIN BISSCHEN EXISTENZIELLES VOKABULAR

„Existenz“: im Unterschied zu den bloß vorhandenen Dingen nicht nur seiend, sondern ein mit Selbstbewusstsein ausgestattetes Dasein, woraus die Möglichkeit der denkenden Selbstreflexion folgt; „Faktizität“: Überlieferungsgeschehen, kulturelles Eingebettetsein, Regeln-Normen-Traditionen-Verhaltensweisen; „Uneigentlichkeit“: unselbständiges Ausgeliefertsein aufgrund des vorherbestimmenden Verhaltensangebots, Fremdbestimmung, Selbstauflösung in der Durch-

schnittlichkeit; das „Man“: jeder und doch keiner, die unbestimmten Anderen, niemand Spezielles, das alltägliche Dasein, das noch nicht zu sich selbst gefunden hat:

„Wir genießen und vergnügen uns, wie *man* genießt; wir lesen, sehen und urteilen über Literatur und Kunst, wie *man* urteilt; wir ziehen uns aber auch vom ‚großen Haufen‘ zurück, wie *man* sich zurückzieht; wir finden ‚empörend‘, was *man* empörend findet.“²

Dagegen die „Jemeinigkeit“: selbst-sein-Können, sich ins Verhältnis setzen mit den „Existenzialien“: jene Formen, die das Leben im Ganzen hat, wie Geworfenheit und Entwurf: sich den Gegebenheiten und seinen Interessen zufolge selbst entwerfen, sich bewusst

zu entschließen, nicht blind dem Gerede der Öffentlichkeit zu folgen, auch Entwürfen der Vergangenheit oder aktuellen Versuchen aus dem Umfeld anerkennend begegnen, selbstbestimmte Antworten geben, Verantwortung übernehmen.

WER ODER WAS IST „MAN“?

Kann sich das hier kurz entfaltete, im heideggerschen Sinne verstandene „Man“ aber „selbst“ überhaupt irgendwohin „flüchten“? Wer klopft an und bittet um Schutz, wenn es kein aus eigenem, freien Willen handelndes Selbst gibt, dem auf die Bitte geantwortet werden könnte? Sieht sich das unpersönliche „Man“ nicht von vornherein einer unüberwindbaren Identitätskrise ausgesetzt? Frau möchte um der misslichen Lage des armen „Man“ willen weinen...

Aber so schlimm ist es nicht, denn dieses „Man“ weiß ja noch gar nicht um sich selbst: Als „alltägliches Dasein“ ist es im öffentlichen Getriebe aufgehoben; es besorgt befreit von jeglichem Dünkel das Nächstliegende; es erfreut sich auch einer stabilen Position im Herrschaftsgefüge – ganz oben –, denn seine Diktatur liegt in der unauffälligen Hartnäckigkeit der Einebnung aller Seinsmöglichkeiten begründet; diese dermaßen unumschränkte Macht beruht in ihrer Schlichtheit auf dem einfachen Umstand der Nivellierung aller Gegensätze und Unterschiede – denn wird etwa auf die mit-seienden Anderen in ihrer jeweiligen Einzigartigkeit nicht eingegangen, so drängt sich das Problem der nicht gelingenden Verständigung ebenso wenig auf.

„Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man zerstreut und muß sich erst finden.“³

EIN FLIEHENDES SELBST

Durch die Beantwortung der aufgeworfenen Frage, wer es sei, der _die_ das im Modus des alltäglichen Daseins sich um sich selbst, die Anderen und die Dinge besorgt, finden wir mit Heidegger zu nichts weniger als einem Existenzial, also zu einer uns offen stehenden konstituierenden Weise, mit den Anderen in der Welt zu sein:

„Das Man ist ein Existenzial und gehört als ursprüngliches Phänomen zur positiven Verfassung des Daseins.“⁴

Damit ist viel gewonnen, da wir von dieser Einsicht ausgehend mehr über die Grundverfassung unseres Daseins erfahren haben. Wie aber hängt das angesprochene Fliehen mit dem unpersönlichen „Man“ und dem persönlichen „Selbst“ zusammen? Erst wenn sich das Selbst aus seiner zunächst gegebenen Uneigentlichkeit heraus befreit, das heißt sich selbst *ergriffen* und eine „existenzielle Modifikation des Man“ vollzogen hat, geht es zum *eigentlichen Selbst-sein* über. Und erst jetzt kann auch die Rede davon sein, sich in das uneigentliche „Man“ zu flüchten, denn zuvor gab es noch gar kein Bewusstsein von Geworfenheit, Entwurf, Überlieferungsgeschehen, Freiheit, Entschluss, Gewesenheit, Zukunft, Verantwortlichkeit usw. – zumindest nicht im eigentlichen Sinne.

VON DOMINIK HARRER

LITERATURANGEBEN

1. Vgl. Heidegger, Martin: Sein und Zeit (hier besonders §27. Das alltägliche Selbstsein und das Man), Tübingen (¹²1972), 126–130.
2. Ebd. 127. (Kursiv i. O.)
3. Ebd. 129. (Kursiv i. O.)
4. Ebd. 129. (Kursiv i. O.)

Geborgenheit des „Man“ - Nichtbegegnung und Diktatur

Durch Selbsterkenntnis vom unpersönlichen „Man“ zum persönlichen „Selbst“

IST ES FEIGE,

eine theistische Position einzunehmen?

Holm Tetens zufolge ist die Sinnstiftung ein wesentlicher Kern des Theismus. In seiner „rationalen Theologie“ geht Tetens von der idealistischen, den Dualismus zwischen Materie und Geist nochmals übersteigenden Annahme aus, dass es einen unendlichen Geist gebe: Gott, welcher die alles bestimmende Wirklichkeit, der Urgrund der Wirklichkeit ist. Dieser unendliche Geist wird außerdem als etwas durch und durch Sinnvolles gedacht. Und: Er kann im Prinzip auch von vernunftfähigen Wesen, wie der Mensch eines ist, sinnvoll gedacht werden.

Als nützliche Kontrastfolie kann die naturalistische Annahme herangezogen werden, derzufolge alles, was uns umgibt, nach sinnfreien Gesetzen entsteht und vergeht. Diese „sinnfreie Entstehungsgeschichte“ muss aber in der Konsequenz auch auf uns als geistige Wesen abfärben, wenn wir den naturalistischen Implikationen folgen: Ist die Welt eine ausschließlich materielle, so sind auch wir Menschen im Kern sinnfreie, absurde Zufallsprodukte.

Dieser Erfahrung von Sinnlosigkeit und der darauffolgenden existenziellen, Desorientiertheit etwas entgegenzusetzen, ist der Theismus imstande: Der Gottesbegriff wird als vernünftiger Gedanke gedacht, der im Grunde auch erkannt werden kann – das erleichtert und kann aufmuntern! Es heißt dann: Du brauchst nicht der naturalistischen Position anzuhängen und dich von daher irgendwie in einer sinnlosen Welt zurecht finden, da gibt es noch etwas anderes, einen „*Fluchtpunkt*“.

Wenn plötzlich die ganze Welt vor den eigenen Augen in sich zusammenfällt, da nichts mehr einen Sinn zu ergeben scheint, etwa dem Gedanken nachfolgend, dass nichts mehr von einem übrig bleibt, wenn der Tod eingetreten ist – diese Erschütterung angesichts des Zustandes, „aus dem Bild gefallen zu sein“, ja überhaupt gar kein vernünftig einsehbares Bild mehr vermuten zu dürfen, wurde unter anderem von den

französischen Existenzphilosophen, etwa Albert Camus, auf eindringliche Weise beschrieben. Eine Provokation: Flicht sich der Gläubige aus Angst vor dieser existenziellen Erfahrung in seine Religion? Gegen die damit angedeutete Behauptung von Camus, dass der Gläubige einfach nur „feige“ sei, da er sich nicht bis zum Äußersten mit seinem eigenen Tod auseinandersetzen wolle, kann ein wesentliches Gegenargument angeführt werden: Die „Feigheit“ besteht nur dann, wenn die naturalistische Position, die alles Sein auf das Materielle, Erfahrbare reduziert, bereits geklärt ist! Dann wären die Atheisten die wirklich Mutigen, da sie alleine dem Leben Sinn abgewöhnen, obwohl sie es in einer sinnfreien, absurden Welt zu ertragen hätten. Aber die naturalistische, dem Materiellen verhaftete Position ist eben nicht geklärt! Auch die Annahme, die Welt bestehe aus „nichts anderem als“ Materie, ist bereits im Grunde metaphysisch, da sie meint, das Geistige ausschließen zu können. Doch was ist der eigentliche Ausgangspunkt für unser Nachdenken über das Selbst-Sein und Gott? Es gibt das Materielle und das Erfahrbare, das uns umgibt – aber wir sind geistige, vernunftfähige Wesen, welche die Fähigkeit haben, über die Welt sowie uns selbst nachdenken zu können und vermittels Sprache und Bewusstsein vernünftige Schlüsse zu ziehen. Wir erleben uns also im Grunde zuerst als geistige, nicht als materielle Wesen. Überdies stößt die reduktionistische Annahme des Naturalismus schnell auf die nicht einzuholenden Rätsel wie das Bewusstsein und den Weltursprung, aber das ist eine andere Geschichte.

VON DOMINIK HARRER

Siehe: <http://www.srf.ch/sendungen/sternstunde-philosophie/die-gretchenfrage-zwei-philosophen-streiten-sich-ueber-gott>

Rationale Theologie:
Es gibt einen unendlichen Geist

Der Mensch:
begründeterweise ein absurdes Dasein?

Die naturalistische Weltanschauung
ist bei weitem nicht geklärt

TÜRKIS

>> *Ich möchte noch einmal ins Meer. Das Wasser wird wärmer sein als gestern; die Hitze! <<*

>> *Deine Haut zerfällt schon. Vergiss nicht, dir noch einmal die Lotion aufzutragen. Das Salz ist überall, auch in der Luft. <<*

Sie ließ ihre Freundin im Liegestuhl zurück und durchstapfte den Sand bis zum Auslauf der schwächlichen Wellen, wo der Boden fester war. Das Wasser war auf geringe Distanz klar und durchsichtig, verlor dann die Helle im schaumigen Grün und dunkelte tief, wenn man weiter hinaus blickte. Schützend umfasste sie ihren Bauch mit beiden Armen um den Nabel herum, tat zögerlich ein paar Schritte durch ersterbende Schaumkräusel und watete über sandig-schlammigen Grund gut dreißig Meter hinaus ins offene Meer, wo dennoch das Wasser erst bis zu den Knien reichte. Hier stand sie eine Weile und sah sich um.

Die letzten Tage waren schnell vergangen, ihre Haut etwas dunkler geworden, das Personal bei wiederholter Begrüßung am Morgen persönlicher. Hier drehte der Wind stundenweise, veränderte die Oberfläche des Meeres von rau zu zart, von lärmend zu schweigsam, während wenige Meter tiefer die Zeit stets unerkannt gleichartig verging.

Wie sie im Wasser stand und mit gepressten Lippen an die Heimkehr dachte, schreckte sie plötzlich auf und ein reißender Schrei brach aus ihr hervor. Etwas hatte sie an der Wade berührt und es schmerzte nun sehr, sodass sie auf der Stelle das ganze Bein aus dem Wasser in die Höhe riss, dadurch, trotz wild rudender Arme, auch gleich nach hinten kippte, sodann als ganzer Mensch untertauchte und den Boden im Wasser zu schmecken bekam.

Schon unter Wasser schalt sie sich selbst für ihr Verhalten, das dermaßen peinlich gewirkt haben musste. Beim Auftauchen und nachdem sie sich um festen Stand vergewissert hatte, galt ihr erster Blick nicht dem Schmerzpunkt, als vielmehr dem Ufer. Da war die Freundin am nächsten, die schlief und brannte auf der Liege, waren die üblich spielenden Kinder und ein Paar, das langsam spazierte. Niemand schien ihr dummes Verhalten bemerkt zu haben, sodass sie erleichtert aufatmen und sich der Verletzung zuwenden konnte. Vorsichtig um Gleichgewicht bemüht, fasste sie unter die Kniekehle, um ihr Bein kontrolliert anheben zu können und betrachtete ihre Wade. Diese war stellenweise leicht gerötet und schmerzte zwar, doch lange nicht genug für einen Hilferuf. Sie drehte um, ging Richtung Strand zurück. Erst als sie bemerkte, wie lächerlich es aussehen musste, hörte sie auf, das Bein hinkend nachzuziehen, zumal kein echter Nutzen daraus entstand. Im seichten Wasser, wenige Meter vor dem Ufer, drängte es sie nach erneuter Kontrolle, wobei sie feststellte, dass die Rötung sich verstärkt hatte und leichte Äderchen in Scharlach hervortraten. Schubweise quoll Brennen an die Haut. An keiner Stelle geritzt oder anderweitig geöffnet, schien der Schmerz von innen zu kommen, vom Blut angeschwemmt, dessen Puls pochend zu spüren war.

Auf den Zehen, bemerkte sie, saß oder lag etwas und versuchte, zu leben. Schimmernd, nass und gallertartig, ein Zeug, ein Ekel vielleicht. Sie beschloss, es an Land mitzunehmen, zog den glitschigen Knäuel von sich ab, behielt ihn in der Hand und kehrte zurück zu den sonnigen Liegeplätzen, wo sie sich neben ihre dösende Freundin auf die eigene Bank setzte, um beruhigt nachschauen zu können. Das Brennen nahm an Intensität nicht weiter zu, kam, ging, kam, ging, wie

bewusst lästig und sekkierend. Im und über den Handteller hinaus hing das Tier, stellenweise funkelnd, pulsierte und pumpte als Ganzes, jedoch nur so sanft, dass die Regung beinahe nicht zu erkennen gewesen wäre. Hindurch organloser Membran starrte sie, bloß an der Farbe hing das Auge, am schwachen, vereinnahmenden Türkis, das an den Spitzen nesselnder Tentakel wie zur Kundmachung einer Aufgabe stark und grell leuchtete.

In meditativen Staunen und Betrachten hinein murmelte die Stimme der Freundin aus Traumwelten heraus. Diese lag ungelenkt auf ihrem Rücken, die Beine fallengelassen auf der Matte, sodass die Schenkel klobig wirkten und der ganze Leib wie ohne Kontrolle.

Als der Blick der Frau von der Freundin weg zurück auf das Tier fiel, dessen leichte Bewegungen nun restlos geendet hatten, ballte sie die Hand zur Faust, ohne dem Gewebe Verletzung zuzufügen. Durch das Loch am oberen Ende wo der Daumen spreizte, blickte sie hinein, drückte etwas fester zu und führte im Augenblick des Ausquellens in absurder Erregung den Zeigefinger der anderen Hand stechend in die umschlossene Masse aus Salz und zähflüssigem Gewebe. Zwischen den Ansätzen der Finger triff es hervor. Behutsam und nachgiebig erschien ihr die Substanz, sanft gefärbt und glitzernd die krampfenden Finger.

>> Du hast mit ihm gevögelt, nicht wahr? <<

Der Satz war zwar nicht laut gesprochen, jedoch konzentriert adressiert gewesen. Niemand der Umliegenden hatte ihn hören können, lediglich die Freundin war von den Worten getroffen und geweckt worden. Wie diese die Augen aufschlug, war auch ihr Mund geöffnet. Sie blickte ihre Begleiterin an, fühlte sich ertappt, aber ohne darüber erschreckt zu sein. Von ihrer Mitte aus breitete sich Resignation aus, erfüllte sie schließlich vollständig.

>> *Ist das nicht schon lange offensichtlich?* <<

>> *Ja, wahrscheinlich.* <<

>> *Und jetzt machst du mir plötzlich Vorwürfe? Wie geht sich das aus, ist was passiert?* <<

>> *Ich habe eine Qualle gefunden. Es gibt hier wel-*

che. Mir hat das nie jemand gesagt, aber es gibt hier welche und sie können einen verletzen. Sie können brennen. <<

>> *Ja und?* <<

Leicht öffnete sie ihre Faust, schnell beugte sie sich nach vor. Am unteren Ende des Kinns drückte sie den Kopf der Freundin zurück auf die Matte und unüblich geschickt beförderte sie den triefenden Rest des aufgeweichten Meerestieres ihr zwischen die Lippen. Mit zum Wulst geformten Fingern stieß sie die einzelnen Tentakel unbarmherzig und lustvoll in die Öffnung, während die ihr bisher unbekanntes Gleichzeitigkeit des eigenen keimenden Ekels und der ersticken Schreie der Freundin sie erregen machte.

Fest verschloss sie den Mund mit beiden Händen und drängte den heischenden Blick ihres Opfers zurück in dessen Kopf, bis der Frau nichts übrig blieb, als das Tier unzerkaut in den Magen fallen zu lassen. Als die eine von der anderen abließ, stolpterten beide gleichermaßen rücklings in den Sand.

Während die eine der Frauen versuchte, durch Fingerreiz der Kehle wieder hinaufzuholen, was ihr im Magen lag, fand die andere sich zufrieden beschmutzt auf dem Boden hockend.

>> *Du musst mir nachher erzählen, wie sie schmeckt! Sie hat so zärtlich ausgesehen nachdem sie mich verbrannt hatte. So hilflos und zärtlich, so vaginal. Sag mir, wie sie geschmeckt hat! Sag mir, wie sie schmeckt und hilf mir beim Packen unserer Sachen. Morgen müssen wir bald aus dem Bett, meine Liebe.* <<

VON PETER SCHINK

WAR MARIA

eine Rabenmutter?

Sie wirkt oft abwesend, traurig und in sich gekehrt. Den Blick gesenkt, scheint sie die Frucht ihres Leibes auf Distanz zu halten. Was steckt hinter dieser Fassade von Unberührtheit und Demut?

Wenn man die Situation rekapituliert, ist uns im 21. Jahrhundert die Ausgangslage gar nicht so fremd, wie man vielleicht annähme. Nach einer künstlichen Befruchtung, die ebenso rätselhaft vor sich geht, wie die heutigen Methoden der artifiziellen Fortpflanzung, lebt Maria in der ersten dokumentierten Patchworkfamilie. Diese Tatsache relativiert den Anspruch der Moderne auf dieses Phänomen und zeigt ebenso, dass auch für Kinder, die in einer solchen Familiensituation aufwachsen, die Hoffnung besteht, eine erfolgreiche Karriere als Retter der Menschheit zu bestreiten. Der unsichtbare Dritte, der göttliche Samenspender, schwebt als (Damokles-)Phallus über der Beziehung zwischen Maria und Joseph und wirkt, womöglich belastend, auf die Harmonie der Kleinfamilie, wobei er sich der Zahlung von Alimenten durch demonstrative Abwesenheit entzog. Als Marias Sohn Jesus die Adoleszenz erreicht, wendet er sich von seiner Mutter ab und nimmt von zuhause Reißaus. Maria ist besorgt, als der Junge drei Nächte nicht nach Hause kommt ohne anzurufen. Man kann ihr Unbehagen nachvollziehen als ihr 12-jähriger Sohn Jesus nun mit dubiosen Gestalten, viel älter als er, seine Zeit in Tempeln verbringt. Statt mit Mutter, spricht er sie mit Frau an. Im rebellisch auflehrenden Habitus eines von Gott gesandten Teenagers, sagt er zu ihr: „Frau, was habe ich mit dir zu schaffen?“ Man könnte diese Ablehnung, die für Maria, eine Frau ohne Ausbildung und Berufschancen, deren einziger Lebenszweck die Mutterschaft ist, vernichtend gewesen sein muss, als die Weigerung Jesu verstehen, seine eigene Körperlichkeit - und somit seine Sterblichkeit - zu akzeptieren. Es muss beschämend für den jungen Jesus sein, sich einzugestehen, zwar unbefleckt empfangen, jedoch unter

Blut, Kot und Schweiß geboren worden zu sein. Diese Tatsache erinnert ihn stets daran, kein reines Wesen der Transzendenz zu sein. Jesus verweigert der Gottesgebärerin, die jedoch nur den Status einer Leihmutter innehat, jene Seligpreisung und den Aufstieg ins Himmelreich, aufgrund der körperlichen Mutterschaft, die ihn in die Natur zurückwirft.¹

All das lässt auf eine schwierige Kindheit schließen und die Stellung Mariens, eine charakter-, alters- und geschichtslose Frau, bleibt mysteriös. Vielleicht ist es jedoch an der Zeit mutwillig Spekulationen anzustellen, was hinter dieser Maske der Demut vorgegangen ist. Sie hatte kein leichtes Schicksal, soviel ist klar. Ohne gefragt zu werden, pflanzen ihr überirdische Mächte einen Sohn ein, ein Erlebnis, das womöglich Traumata ausgelöst hat. Sie reagiert mit Fügsamkeit, jedoch sollte man nicht ausschließen, dass sie nicht manchmal ihre Entscheidung bereut hat. In den Gemälden, die sie mit dem Neugeborenen zeigen, lassen sich Anzeichen einer Wochenbettdepression erkennen. Und spätestens als Jesus das Mannesalter erreicht und die Frau, die ihn gebar, von sich weist, könnte ihr der Gedanke einer verpassten Abtreibung in den Sinn gekommen sein. Die Erziehung eines Gottessohns ist sicher nicht leicht, oft beunruhigend und mühsam. Wer weiß, ob Maria, deren Sohn sich so fabelhaft entwickelte, viel Energie in Frühförderung gesteckt hat? Wir wissen so wenig über diese Frau, umso mehr erstaunt es, dass diese Ikone der Mutterschaft in der aktuellen „Rabenmütter“-Ausstellung im Lentos Kunstmuseum kaum Erwähnung findet.

VON LAURA HÖLLHUMER

Jesus sagt zu Maria:

„Frau, was habe ich mit dir zu schaffen?“



Tizian, Maria mit Kind in Abendlandschaft, http://www.bildergipfel.de/kunstdrucke/kunststile_und_epochen/renaissance/maria_mit_dem_kind_in_einer_abendlandschaft_um_1560_1487_90-1576_tizian_tiziano_vecellio

1. Die Jünger sagten zu ihm: Deine Geschwister und deine Mutter stehen draußen. Er sagte zu ihnen: Diejenigen hier, die den Willen meines Vaters tun, diese sind meine Geschwister und meine Mutter. Sie sind es, die eingehen werden ins Reich meines Vaters.“ (EvThom 99 (p.49,21-26))

PUNKT . LINIE / ORIENTIERUNG ?

Einen oder mehrere Fluchtpunkte im Leben zu haben sorgt nicht nur für eine allgemeine Orientierung, sondern kann auch über schwierige Situationen hinweghelfen. Es können dann Linien, Fluchtlinien, gezogen werden, die auf einen ausgewählten Fluchtpunkt zulaufen und so das Selbst ein wenig aus seiner grundsätzlichen Fragilität zu entheben vermögen. Ein Fluchtpunkt kann also Halt geben – bzw. eine Perspektive.

DIE ENTWICKLUNG DER PERSPEKTIVE IN DER MALEREI

Die Entdeckung der Grundlagen der Zentralperspektive wird gemeinhin dem umfassend gebildeten Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi (1377–1446) zugeschrieben. Die Systematisierung erfolgte im Anschluss an Masaccio durch Leon Battista Alberti (1404–1472). Ein wichtiges kunsttheoretisches Argument lautet, dass sich die Kunst mittels der Perspektive auf mathematische Prinzipien gründe, wodurch ihre Erkenntnisleistung – in Absehung von den bloß handwerklichen Qualitäten – klar ausgewiesen sei.

In der Vorlesung zur *Problemgeschichte der diessehmestrigen europäischen Plastik* ging Gabriel Ramin Schor anhand der *Paradiesestür* von Lorenzo Ghiberti (1378–1455) auf die in der Renaissance entwickelte Perspektive ein: Die Betrachterin des Kunstwerks erweist sich im Akt des Betrachtens als „Realpräsenz“, da die Körper auf dem Relief, je näher sie dem der Betrachter_in positioniert sind, immer wirklicher, eindeutiger, klarer, konturierter werden. Man könnte annehmen, der die Betrachter_in der *Paradiesestür* ist bereits im Paradies, da ihm in der fortgesetzten „Realitätslinie“ die realste Existenzweise zukommt: Wir müssen schon im Paradies sein, wenn wir uns das ansehen können.

Damit leitete Schor eine bemerkenswerte Analyse der Zentralperspektive ein: Diese sei nicht nur ein technischer Zugang zur Darstellung ausgewählter Objekte, der einem methodisch eindeutigen „Rezept“ folge. Die Voraussetzungen, an welchen sich die Perspektive

orientiert (die Axiome der euklidischen Geometrie), seien bereits in der Antike bekannt gewesen und hätten auch damals schon als Mittel zur Verfügung gestanden. Schors These: Mit der Anwendung der Perspektive in der Malerei ist untrennbar ein bestimmtes Menschenbild verknüpft, das die eigentliche Voraussetzung für die Verwendung der jeweiligen Mittel bildet. Die Perspektive wird damit zu einer besonderen Art und Weise, die Welt anzusehen bzw. der Welt zu begegnen. Angesichts der im Verlauf so fein herausgearbeiteten Tiefendarstellung in Ghibertis *Paradiesestür*, an welcher er 27 Jahre lang gearbeitet hat, wird die potenzierte Präsenz der Betrachterin außerhalb des Dargestellten veranschaulicht.

SICH RÜCKHALTLOS AUF FLUCHTPUNKTE VERLASSEN?

Dem „Denken der Präsenz“ stellte aber schon Martin Heidegger ein „Denken des Werdens“, mit seinem Versuch, das Sein zu verzeitlichen, entgegen: Ein Mensch, der sich mittels Halt gebenden Fluchtpunkten in der Welt zu orientieren versucht, läuft immer auch Gefahr, seine Bewegungsachsen zu verfestigen und erst recht eine für Unvorhersehbarkeiten noch anfälliger Lebensweise zu entwickeln. In der übermäßigen Perspektivierung des Selbst- und Weltumgangs wird der „Weltblick“ zentralisiert, an den definierten Bildpunkten ausgerichtet und auf Beständigkeit, Sicherheit und Ungebrochenheit getrimmt.

Den existenziellen Imponderabilien (Unwägbarkeiten des Lebens) scheint mit einer solcherart „punktuellen“

Menschenbild:
Die Kunstbe-
trachterin als
„Realpräsenz“

Lebenskonzeption kein vertrauenswürdiges Gegengewicht gegenüberzustehen – und dennoch bauen viele auf derart festem Fundament, um einem im-Sand-Ver-sinken zu entgehen. Dagegen lässt sich ein anderes Konzept anführen, das die gegebenen Punkte in die Länge zu ziehen versucht: Es gibt dann nur noch Linien, welche keinen anzustrebenden Punkten mehr untergeordnet sind, sondern reine Intensitätsströme bilden, denen der die gewillte Strömende offenherzig folgen möge, sozusagen immerwährend auf der Flucht nach vorn.

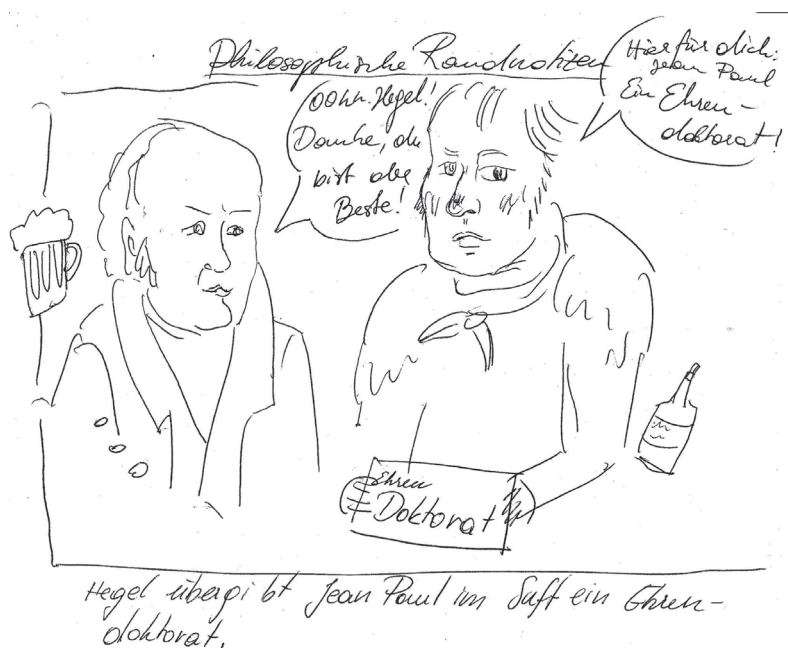
Die Anspielung bezieht sich auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, welche in ihrem gemeinschaftlich entwickelten Werk (siehe *Anti-Ödipus, Tausend Plateaus*) den Begriff der Fluchtlinie gegen die alles vereinnahmende kapitalistische Produktionsweise sowie gegen verfestigte, den Menschen normierende Gedankenkonstrukte richten. Es gehe in der Philosophie nicht um feststehende Punkte oder Positionen, sondern um Geschwindigkeiten produzierende Linien, welche *deterritorialisierende* Kräfte zu mobilisieren vermögen. „Deterritorialisierung“ meint die Loslösung von vorgezeichneten Wegen, die Abkehr und Neuorientierung vermittelt Fluchtlinien, die einen Ausweg aus

etablierten Denk- und Handlungssystemen ermöglichen. – Dazu eine spontane Filmanalyse: Dieselbe Anspielung könnte auch auf Nemos Vater, einen humorlosen und kontrollsüchtigen Clownfisch, bezogen werden, der in dem Animationsfilm *Finding Nemo* den *EAC (East Australian Current)* nutzt, um mithilfe der zwar gedächtnisschwachen, jedoch zugleich überaus liebenswürdigen Dory – ihres Zeichens Palletten-Doktorfisch –, nach „P. Sherman, 42 Wallaby Way, Sydney“ zu gelangen, wo er seinen vermissten Sohn vermutet... – Ist mit dieser abenteuerlichen Wiederfindungsgeschichte ein dem philosophischen Konzept der genannten Autoren entsprechendes „Strömungsverhalten“ getroffen oder steht der Film nicht eher jenem „ödipalen Familienkonstrukt“ nahe, das die Autoren gerade nicht befürworten? Wer weiß. Jedenfalls: Frohes Fließen!

Scharfer Schnitt:
Wer findet
„Finding Nemo“
raffiniert?

VON DOMINIK HARRER

PHILOSOPHISCHE RANDNOTIZEN VON LAURA HÖLLHUMER



**Hegel übergibt
Jean Paul
im Suff
ein Ehren-
Doktorat**



© Laura Höllbumer

UNKNOWN USER

FILMKRITIK

Selten genug kommt es im Horrorfilmgenre zu einer echten Neuerung in Sachen Stil und Stereotypen. Kreischende, pubertäre Teenager werden von puritanisch geprägten Schlitzern immer aufs Neue hingerrichtet. Gewöhnlich kann unter einer Gruppe von partybesessenen, sexhungrigen Heranwachsenden das jungfräulich-züchtigste Wesen den Titel des *Final Girl* für sich behaupten, also als Überlebende aus einem Massaker hervortreten. Die protestantische Ethik bricht sich – sofern es sich um eine amerikanische Produktion handelt – nur allzu oft Bahn durch den Mainstream.

Dass es aber auch anders geht, zeigt ein Streifen namens *Unknown User* (2014) des georgisch-russischen Regisseurs Levan Gabriadze. Trotz Gabriadze Wurzeln befindet sich der Film im Fahrwasser amerikanischer Produktionen, erfüllt darüber hinaus jedoch einen revolutionären Anspruch.

Inhaltlich gibt es bei *Unknown User* nicht viel zu sagen: Eine Gruppe von Mitschüler_innen trifft sich abends im Netz, um den tagsüber erlebten schulischen Alltag zu reflektieren. Da wird ghusst, gestichelt und verliebt gespielt. Dass die Dialoge dabei denkbar trivial ausfallen ist kein Versagen des Drehbuchschrei-

bers, sondern schlichter Onlinerealismus. Bald wird die traute Gruppendynamik vom titelgebenden *Unknown User* gestört, einem Stalker im Netz, der sich auch durch Hackerwissen nicht abschütteln lässt, die Gruppe penetriert und noch dazu das Profil der kürzlich durch Cybermobbing zum Selbstmord veranlassenden Mitschülerin Laura Barns verwendet; das tut man doch nun wirklich nicht.

Die Moralkеule geht jedoch schnell über zum *Unknown User*, der sämtliche Anwesende durch pointiert gesetzte Wortwahl dazu zwingt, online einige Geheimnisse zu offenbaren, mit dem konkreten Ziel,

herauszufinden, wer denn für den Upload des Videos verantwortlich war, das Laura in den Selbstmord getrieben hat. Dabei verfügt derjenige, der sich hinter dem Profil Lauras verbirgt, über profundes Wissen über die Verfehlungen der „Freunde“ und bringt selbige entsprechend schnell gegeneinander auf. Wer sich den Fragen des Unbekannten nicht zu stellen und die Wahrheit zu sagen geneigt ist, dessen Hand kann schon mal im Smoothiemixer landen, oder er fällt kopfüber ausgerechnet mit dem Auge in ein zugespitztes Hindernis. Je ernst zu nehmender die Situation wird, desto ernst zu nehmender werden auch die Dialoge und Verhaltensweisen der Protagonisten_innen und schließlich handelt es sich um ein Ausschlussverfahren, dessen Zweck klar vor Augen steht; es geht darum, unter gewöhnlichen Sündern_innen den wahrhaft Schuldige_n zu finden. Begünstigt wird die sogenannte Sünde – in diesem Fall hauptsächlich die Lüge – nicht zuletzt durch die moderne Kommunikationskultur.

Was *Unknown User* von den üblichen Teenagerhorrorstreifen in der Tradition von *Scream* und *Ich weiß was du letzten Sommer getan hast* unterscheidet, ist die Tatsache, dass der Film beinahe gänzlich ohne Kameraführung auskommt. Dem_der Zuschauer_in wird lediglich der Desktop einer der Protagonistinnen gezeigt, auf dem die Videoscreens sämtlicher Beteiligter über Skype sichtbar werden. Die Leinwand wird somit endgültig zum Bildschirm, das Kino zum Wohnzimmer, eine weitere Stufe auf dem Weg zum digitalen Film ist genommen. Eine ähnlich innovative Neuerung war in der Produktion *Blair Witch Project* (1999) zu verzeichnen, in der die Regisseure Daniel Myrick und Eduardo Sanchez das Genre des Dokumentarfilms mit dem des Horrofilms und der Reality Soap verknüpften. Jedoch hat der_die Rezipient_in bei *Unknown User* nicht unter einer ständigen Wackelkamera zu leiden. Vielmehr liegt die Herausforderung darin, eine Rolle, die nie durch die Gesichtszüge oder Gestiken einer unmittelbar vor der Kamera in Erscheinung tretenden SchauspielerIn fassbar wird, lediglich durch deren Handlungen glaubhaft zu machen. Jeder Mausclick, jedes Öffnen eines neuen Fensters, jeder

Schriftzug im Chat trägt bei zur Konkretisierung des Charakters. Wie der Mensch am Bildschirm handelt, so stellt er sich letzten Endes der Öffentlichkeit dar und darin liegt auch der technologiekritische Aspekt von *Unknown User*. Die Frage nach Onlineüberwachung und Datenschutz wird die ganze Spielzeit über gestellt und mitgetragen.

Dass sich bei der konsequenten Umsetzung des Streifens, trotz ambitionierter Nachwuchsschauspieler_innen einige Längen auftun, ist leicht zu erraten und auch die alteingesessenen Slasher- und Gorefreunde kommen nicht voll auf ihre Kosten. Jedoch funktioniert *Unknown User* auch ohne nebelverhangene Wälder, verfluchte Häuser oder Killerikonen à la Freddy Krueger und kann mit einem Ende punkten, das dem moralinsauren Klischee des züchtig-braven Final Girl auf nette Art entgegentritt.

VON PETER SCHINK

WAS WILL UNS SPRING BREAKERS WIRKLICH SAGEN?

Ein Ausflug in die Popularkultur

2012 erschien der US-amerikanische Spielfilm „Spring Breakers“ von Harmony Korine und seitdem fragen sich die Menschen ebenjene im Titel aufgeworfene Frage. Ich versuche die kollektive Ratlosigkeit durch einige Überlegungen abzuschwächen, die ich im Folgenden entlang der Handlung unterbreite. Um Eines vorwegzunehmen: Hinter einer Fassade der Banalität gibt es vielleicht doch einige diskussionswürdige Inhalte zu entdecken.

ihr die Konfrontation mit dem Gangsterleben Aliens nicht zu behagen. Fast wirkt es, als ob die Reise an den mystischen, lokal jedoch unerfassbaren Ort „Springbreak“ selbst eine religiöse Handlung für sie darstellt. In absurden Telefongesprächen mit ihrer Oma, berichtet sie von beinahe übersinnlichen Gemeinschaftserlebnissen. „Es ist so viel mehr als nur eine gute Zeit zu haben. Gott! Es ist so gut eine Pause von der Realität zu haben.“¹ Ganz offensichtlich tritt sie durch kollektive Ekstase in eine Sphäre des Heiligen ein. Sie fährt schließlich verfrüht ins echte Leben zurück.

Die anderen drei Mädels beginnen eine amouröse Beziehung zu Alien, der, wie er sagt, den amerikanischen Traum lebt. Aufgewachsen im Prekariat der afro-amerikanischen Minderheit, arbeitete er sich durch Gewalteinsatz in dem mafiosen Milieu von Drogenhandel und Prostitution zu einem angesehenen Drogenboss hoch.

Er fordert die Mädchen auf: „Zieht euch meinen Sc***ß rein.“ Natürlich sind hier keine Exkremete, sondern Parfums, Markenkleidung, Luxusartikel und Waffen gemeint. „Das ist der fu***ng“ amerikanische Traum, yo!“ Eine spätkapitalistische Konsumverherrlichung, deren Ironie nur in der gnadenlosen Überzeichnung erkennbar ist und in dem beim Betrachter ausgelösten Gefühl, dass die Szene jederzeit ins Ge-

Die Reise an den mystischen, lokal jedoch unerfassbaren Ort „Springbreak“ stellt eine religiöse Handlung dar.

Vier College-Studentinnen, gespielt von ehemaligen Disney Sternchen, rauben mit Wasserpistolen einen Fast-Food-Laden aus, um sich eine Woche Springbreak – ein amerikanisches Ritual, die zeitgenössische Katharsis – zu finanzieren. Nach exzessivem Drogenkonsum und sexuellen Ausschweifungen, gezeigt in farblich verfremdeten Zeitlupenaufnahmen sekundärer Geschlechtsmerkmale, werden sie verhaftet. Ein etwas anderer strahlender Ritter zahlt Kautions und befreit die Mädchen aus den Fängen der Justiz. Der Retter heißt Alien, ein erfolgreicher Rapper/Drogendealer.

Eine der Studentinnen ist gläubige Christin. Obwohl sie von Drogenkonsum und Sex durch ihre religiösen Überzeugungen keinesfalls abgehalten wurde und nur durch einen bewaffneten Raub ihr gottgegebenes Recht zum Springbreak einfordern konnte, scheint

genteil kippen könnte. Noch immer ist keine relevante Handlung erkennbar.

Nun zur Thematisierung von Zeitlichkeit: Bei einem Konzert sagt Alien: „Wir sind hier an einem magischen Ort (yeah). Ihr seid gerade in eine andere Zeit transportiert worden und das wird ewig dauern!“ Nach 20 Minuten des perplexen Betrachtens dieses postmodernen Kulturartefaktes wird einem bewusst, dass einige Passagen wieder und wieder vorkommen, es treten Redundanzen auf, teilweise leicht abgewandelt, oftmals ident.

Zu verfremdeten Bildern hört man die von 18-jährigen Mädchen geäußerten Reflexionen über das Leben, pathetisch und mit philosophischem Anspruch sind sie von psychedelischen Melodien untermalt, dramatisch zugleich das Unvermögen ihre Existenz zu verbalisieren. Die Studentinnen suchen die wahre authentische Erfahrung und Bedeutung in der Willkürlichkeit des Lebens. Uns, den Betrachter_innen, wird diese Authentizität der ekstatischen Momente in der quasi-dokumentarischen Ästhetik von Amateuraufnahmen vermittelt, abgelöst durch High-Definition-Abschnitte, die an ein Musikvideo erinnern.

Ständig werden Wünsche geäußert die Zeit anhalten zu können, der Moment soll ewig währen. Dies ist allerdings nicht möglich, da eine solche Zeit des säkularen Heiligen nur durch Abgrenzung von der Zeit des Alltags, der „Normalzeit“ existieren kann. Nach zehnmütigen Szenen, deren einziger Inhalt eine Abfolge von Exzessen und die Fetischisierung und Sexualisierung jugendlicher Körper darstellt, wobei eine Handlung völlig fehlt, wird jedoch dem Betrachter dieses Gefühl der Ewigkeit gut vermittelt.

Es gibt eine enorme Präsenz der Jetzt-Zeit, weder weiß man etwas über die Vergangenheit der Personen, noch scheint sich der Film in irgendeine Richtung zu entwickeln. Diese Jetzt-Zeit wird immer wieder aufgebrochen durch vergangene und zukünftige Ereignisse, die nicht als solche deklariert werden.

Schließlich spitzt sich die Situation des Gangsters Alien zu, die üblichen Mafia Zänkereien, die häufig mit dem Tod eines_r oder mehrerer Beteiligten enden,

und eines der Mädchen wird in den Arm geschossen. Auch sie verlässt die Welt des Springbreaks in der Erkenntnis, dass im Raum-Zeit -Gefüge des Alltags die Schule wieder begonnen hat und der Springbreak nicht ewig währen kann.

Der Film endet in einem Massaker, als Alien und die Mädels seinen Erzfeind ermorden wollen. Um meinen Lesern und Leserinnen nicht den Spaß am Ansehen zu nehmen, wird hier nicht verraten wer überlebt und wer nicht.

Man findet sogar zaghafte Medienkritik, als z. B. ein Mädchen den anderen vor einer kriminellen Handlung rät, so zu tun, als seien sie „in einem Videospiele oder einem Film“.

Springbreakers präsentiert uns die dionysischen Rausche der amerikanischen Gesellschaft und enttarnt uns als Rezipienten, die wir uns daran ergötzen und uns im Hedonismus der Medienära suhlen.

Bemerkenswert ist eine Szene kurz vor dem Showdown, die die Mädchen zeigt, wie sie mit Einhornsturm Masken in Matisse-Manier (Der Tanz) im Kreis tanzen, begleitet von Alien, der am Flügel Britney Spears spielt.

In solchen Details verrät sich der Regisseur und die zaghafte Vermutung des Betrachters, dass hier doch mehr dahinter sein muss als nur Drogen- und Gewaltverherrlichung, erhärtet sich. Außerdem ist die Kameraführung ganz ausgezeichnet.

ALSO DANN:

SPRINGBREAK FOREVER, BI*ES!**

VON LAURA HÖLLHUMER

1. frei übersetzt von der Autorin

STOP PRAYING – START THINKING!

Ein Beispiel für den garstigen Graben zwischen
Atheisten und Christen

Hin und wieder mute ich mir als Theologiestudentin bewusst kirchenkritische oder überhaupt religionskritische Meinungen zu. Immer in der Zuversicht, dass ich das schon „vertragen“ bzw. etwas daraus lernen werde.

Soweit so gut. Nicht dass ich meine kirchenfernen Bekannten erst fragen müsste, was sie von der Kirche halten – ganz im Gegenteil. Spätestens wenn ich erzähle, was ich studiere (und sie verstanden haben, dass es sich bei Theologie um etwas Religiöses handelt) heißt es sehr oft: „Was, wie kannst du nur bei diesem Verein(-sic!) sein?!“ Danach ergießt sich über mich eine empörte Schimpftirade z. B. über Kriege, Kirchenbeitrag oder Zölibat, die wenig Raum für Entgegnungen und beruhigende Worte lässt.

Einfacher wäre es natürlich, sich hinter ein paar Floskeln zu verschanzen und verbal zurückzuschlagen oder sich gekränkt zurückziehen in die Sicherheit der Herde und dieser feindlichen Welt den Rücken zuzukehren. Noch schärfer wird der Ton meistens, wenn Kritik nicht mehr von Angesicht zu Angesicht vorgetragen wird, sondern in den sozialen Medien. Trotzdem tue ich mich gerne auf der Seite facebook um. Via Newsfeed bekomme ich regelmäßig Hinweise auf interessante und lesenswerte Artikel von allerhand Zeitungen, die ich sonst kaum entdeckt hätte. Oft freue ich mich über dieses vielfältige Angebot

und nütze es gerne, weil es neue Perspektiven eröffnen kann.

Nun wurde mir zu Weihnachten ein Beitrag von Herrn Rainer Nikowitz vorgeschlagen (Journalist bei „Profil“) und ich dachte: „Oh, der schreibt doch immer diese unterhaltsamen Satiren über die österreichische Innenpolitik. Bin ich neugierig, was er diesmal fabriziert hat“, und klickte hin. Was verheißt der Titel „*Wortgläuberei*“?1 Meine erwartungsvolle Miene verfinsterte sich zusehends, denn der Vorspann gab bereits einen unguuten Vorgeschmack auf die Polemik, die folgen sollte: „*Pray for Paris? Nein, auch das nicht. Richtiger wäre endlich: „Stop praying – start thinking!*“ Nicht dass ich etwas gegen die Tätigkeit des Denkens hätte. Aber deswegen jetzt das Beten aufgeben? (Wobei ich das „for Paris“ diskutieren würde...) Warum sollte denn das eine das andere ausschließen – gibt es nicht ein Sowohl-als-auch und ein Ein-jedes-zu-seiner-Zeit? Nicht bei Nikowitz, denn der ist diesmal anscheinend auf Krawall gebürstet. Schade, denn was ein Denkanstoß hätte sein können, ist zur hasserfüllten Tirade geworden auf diejenigen, die sich zu Gott bekennen. Ein Atheist mit Schaum vorm Mund, oje-mine. Moderate Christen und Muslime? Existieren in diesem Beitrag nicht; alle sind Fundamentalisten, die andere unterdrücken und ihnen ihre exklusive Wahrheit aufdrängen möchten. Aber der Reihe nach.

Löblich finde ich, dass er den Fall aufgreift, wonach

eine Zeitungsredaktion in Polen exorziert worden wäre. Dem_der österreichischen Otto Normal-Katholiken_in ist so eine Aktion vermutlich eh suspekt: Wo samma denn? Und: wie geht das überhaupt...? Dem Priester und seiner Begleitung aber deswegen gleich zu attestieren, sie wären freiwillig gehirnamputiert – geschenkt. Ab hier beginnt das Niveau rapide zu sinken, was ich von diesem Autor ansonsten so gar nicht gewöhnt bin.

Der nächste Absatz ist anspielungsreich bis nahezu unverständlich; meint Nikowitz hier wirklich Muslime? *„Und so ein kuscheliger kleiner Exorzismus verkommt ja quasi zu einem Hostienpicknick auf blühender Frühlingswiese, wenn man in Betracht zieht, dass Besitzer der anderen, einst in der flirrenden Wüstenhitze des Näheren Ostens vom Himmel herabdelirierten unumstößlichen religiösen Wahrheit zunehmend dazu neigen, bei ihrem Höflichkeitsbesuch ihre halbautomatische Penisverlängerung mitzubringen – und gleich der das argumentative Dauerfeuer zu überlassen.“* Herabdelirierte unumstößliche religiöse Wahrheit? Penisverlängerung? Hab ich etwa in den Vorlesungen irgendwas verschlafen?

Danach geht es um den Blasphemieparagrafen und dass ich als Gläubige gefälligst nicht so sensibel sein soll gegenüber dem oben genannten Absatz. War eh nur Spaß, nicht wahr, wer wird denn da gleich beleidigt sein? Höhö.

Ich verkrafte es vielleicht gerade noch so, dass Menschen ihre Meinung darüber frei äußern dürfen, dass Bibel und Koran von irgendwo am Himmel „herabdeliriert“ worden seien, auch wenn der Fremdschämfaktor hoch ist. Klar, in einer freien Gesellschaft sollte es erlaubt sein, seine Meinung zu sagen und sei sie noch so unreflektiert. Ich bin mir aber nicht sicher, ob Religionen wirklich auf diese Art entstehen und entstanden sind. Bisher hätte ich sie nämlich überwiegend für große kulturelle Leistungen der Menschheit gehalten, die u. a. zum Bau von Weltwundern wie den Pyramiden... führten. Es geht aber noch weiter und hier wird's richtig ungestüß: *„Wenn sich ein gläubiger*

Christ und ein ebenso gläubiger Muslim gegenüberstehen, bedarf es keiner elendslangen Wahrscheinlichkeitsrechnung, um zu dem Schluss zu kommen, dass leider mindestens einem von ihnen ein größerer Irrtum unterlaufen sein muss.“ Wieso? Ach, er meint wohl, jeder beharre auf seinem exklusiven Wahrheitsanspruch. Komisch, ich hätte mir die Situation anders ausgemalt, eher auf die Art: ich grüße den Muslim/die Muslima freundlich und wir unterhalten uns nett und respektvoll. Er schrieb ja ausdrücklich *„Muslim“*, nicht z. B. *„islamistischer Terrorist“* und *„Christ“*, nicht z. B. *„erkonservativer Priester“*. (Frauen erwähnt Nikowitz übrigens mit keinem Wort.) Es ist als Christin im Allgemeinen nämlich nicht meine Art, bei einer interreligiösen Begegnung gleich loszustreiten, wer mehr Recht hat. Ich stehe niemandem „gegenüber“, sondern idealerweise Seite an Seite mit jemandem, der_die ebenfalls an Gott glaubt. Aber Nikowitz will einen unversöhnlichen Gegensatz haben, damit seine Rechnung aufgeht.

Ich denke auch, es gibt einen qualitativen Unterschied zwischen Unterhaltungsliteratur wie den im nächsten Absatz erwähnten *„Märchen aus 1001 Nacht“* und einem Werk, das sich auf göttliche Offenbarung beruft und einen anderen Anspruch an seine Hörer- und Leserschaft stellt. Der Autor hält die *„Fieberfantasien der Bibel“* nicht aus, mit denen Menschen drangsaliert worden wären. Ja klar, wenn man ihnen sagt, es sei wirklich alles ganz wortwörtlich zu glauben wie's dasteht und die Erde echt in sieben Tagen erschaffen worden, dann ist diese Ablehnung auch kein Wunder. Heutzutage ist die theologische Wissenschaft allerdings ein bedeutendes Stück weiter und katholischerseits ist *„sorgfältig (zu) erforschen, was die heiligen Schriftsteller wirklich zu sagen beabsichtigten [...]“* (Dei Verbum 12, 1965).

Was nehmen sich Schülerinnen und Schüler aus dem Religionsunterricht mit? Wenn ein wahrscheinlich schulisch ansonsten gut gebildeter Herr Nikowitz im Jahr 2015/16 glaubt, die Bibel und der Gottesglaube an sich seien auf den Sonnenstich eines Einzelnen zurückzuführen, der das Ganze alleine aufgeschrieben

**Eine
Zeitungsre-
daktion
exorzieren:
geht das
überhaupt?**

**Märchen aus
1001 Nacht
versus göttlicher
Offenbarung**

hätte, von vorne bis hinten innerhalb einer Generation (das scheint er zumindest nahezulegen), dann ist das meiner Meinung nach bedenklich. Denn was sagt das über die religiöse Bildung in diesem Land aus, wenn es das ist, was bei den Menschen „hängen bleibt“?

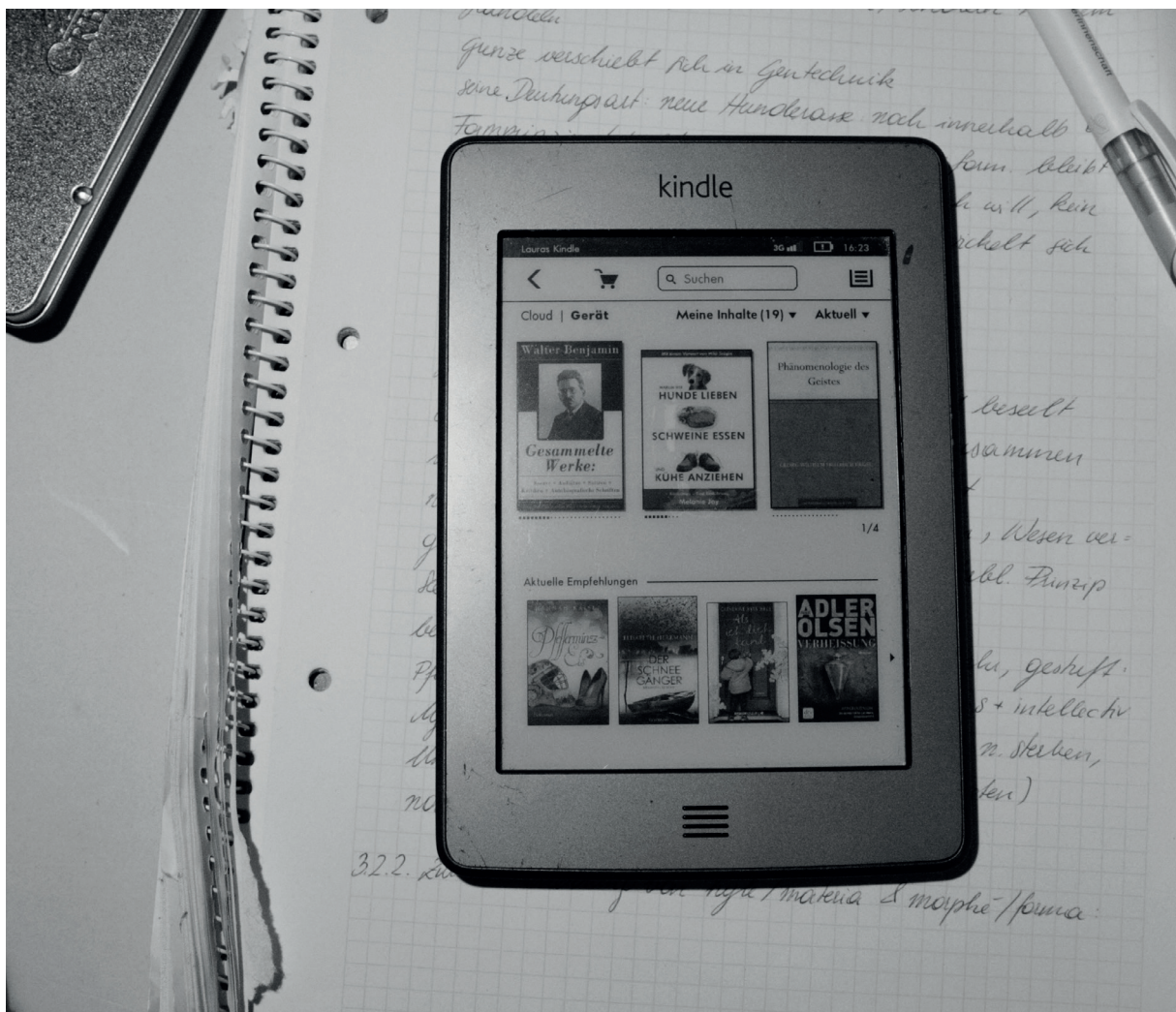
Meine Stellungnahme mag Verständnisfehlern unterliegen, lückenhaft sein, subjektiv oder emotional sein, aber wie oben gezeigt, ist dies bei Religionskritik auch oft der Fall.

VON KATHARINA KAAR

1. Ich beziehe mich im Folgenden auf <http://www.profil.at/meinung/rainer-nikowitz-wortglauberei-6169661> oder Ausgabe Nr. 52/2015. Wörtliche Zitate sind kursiv gesetzt.

DIGITALES BÜCHERREGAL

Ein E-Book, wie es jedem von uns gehören könnte.



Wie in jeder Ausgabe, befindet sich auch in der neuesten dynamis ein Bücherregal. Doch gemäß der im Hefttitel postulierten Vorwärtsbewegung, verschließen auch wir uns nicht der Technologisierung, die mittlerweile sogar die zur Sichtbarkeit gebrachte Seele des Bildungsbürgers erreicht hat: **Das Bücherregal**

HORROR

im Film

Das Genre des Horrorfilms ist gemeinsam mit dem des Western eines, das sich in der Filmgeschichte schon früh fest etablieren konnte. Im Gegensatz zum ewig gleich wiederholten Mythos des Westernfilms, der inhaltlich die Erschwernisse der Eroberung des neuen Kontinents in immer neuer Form aufarbeitet, ist dem Horrorfilm über die Jahre jedoch eine eigene Bandbreite ent wachsen.

Abgesehen von der Herausbildung diverser Subgenres wie *splatter/ bodyhorror/ rape&revenge/ backwood-horror/ torture porn etc.*, unterscheidet sich der Horror im Film, so wie er heute dem Publikum entgegenge- tragen wird, auf krasse Weise vom Horror vergangener Jahrzehnte, die Drastik der Darstellung betreffend und auch darin, ein eigenes Publikum zu finden. In seiner Anfangsphase noch auf literarische Vorlagen angewiesen (*Mary Shelly/Frankenstein, Bram Stoker/Dracula*), fand über die Jahre eine Emanzipation in verschiedene Richtungen statt. Heute ist das Genre des Horrors von Pluralismus gekennzeichnet, ist einer- seits eigenständig existent, kann jedoch ebenso vermischt mit Psychothriller-, Mystery- oder Scienceficti- onmotiven auftreten. Worin bestehen nun Reiz und Innovation, Anspruch und Psychologie des modernen Horrors oder polemisch formuliert: *Horror – warum und wie?* Im Folgenden ein kleiner Abriss über die Geschichte des Horrorfilms.

FREIHEIT UND IDENTITÄT

Kein anderes Genre neben dem der Sciencefiction scheint Regisseure_innen und Drehbuchschreiber_innen, Masken- und Kostümbildner_innen derartige Freiheiten und Experimentierfreudigkeit zu gewäh- ren, was über die Jahre zu einer Ausbildung genannter Subgenres führen sollte. Eine Art von Film, die unter anderem ihren Reiz aus der Fähigkeit des Menschen zur Phantasie zieht, bleibt in dieser Richtung immer offen und hungrig und dieser Phantasie, den Horror als Dachbegriff betreffend, unter diesen also Grau- samkeit, Furcht, Ekel, Schrecken, Gewalt, etc. zu sub- sumieren sind, waren bisher immer bloß vorläufige Grenzen gesetzt. Somit kann im aktuellen Horror- film ebenso die Abscheu vor Mutation und Auflösung

des Körpers (*body horror*) verhandelt werden, wie die Angst vor der übernatürlichen Kraft des Fluches, der Geister und Dämonen aus einer anderen, bislang un- bekannten Welt.

Sigmund Freud verweist in seinem Aufsatz „Über das Unheimliche“ auf den >>Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darü- ber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei<<. Unschwer lässt sich in ersterem die Gestalt des Zom- bies erkennen, als Wesen, das dem Durchschnittsmen- schen moralische Fragen aufzwingt. Seit der Neuver- filmung von George A. Romeros „Dawn of the Dead“ (1978) im Jahre 2004, verfolgen immer neu kostü-

mierte Horden von sogenannten Untoten, B-Schauspieler_innen sämtlicher Länder. Der Moment der Verwandlung, die kurze Zeit, in der der_die Nachbar_in zum_zur Untoten wird, beschreibt hierbei einen wesentlichen Punkt. Innerhalb der Verwandlung des Menschen zum Wesen ohne Vernunft, das bloß getrieben vom niederen Instinkt der Nahrungsbeschaffung rücksichtslos das Recht des Stärkeren auszuüben bereit ist, liegt die Frage nach dem Wesen des Menschen und seiner Gebundenheit daran, was er Natur nennt. Der Zombie scheint äußerlich menschlich, allein die Seelenlosigkeit macht ihn zur Schreckgestalt. In krassem Gegensatz dazu stehen Vorstellungen anderweltlicher Kräfte, die plötzliche Beseelung des bisher vollkommen Fremden und Unbelebten, um aus entgegengesetzter Richtung die Frage nach der Identität des Menschen zu stellen („*Paranormal Activity*“, „*The Grudge*“, „*Ring*“,...). Der_die Zuschauer_in vermag somit in beide Richtungen potentiell abzudriften, den Zweifel an der Beseelung im Genick. Daraus, solange er_sie Voyeur_in im Kinossessel bleibt, bezieht er_sie den wohligen Schauer der Fragwürdigkeit seiner_ihrer selbst.

DIE RECHTFERTIGUNG DES GRAUENS

Das Horrorgenre definiert sich nicht zuletzt durch die Kritik, die ihm zu jeder Zeit entgegengebracht wird. Die Frage wozu bzw. mit welcher Berechtigung Blut, Gewalt und Schrecken inszeniert und verbreitet werden, zumal ohnehin andere Medienformate genug Vergleichbares aus der Realität beziehen, scheint jedoch überflüssig, wenn man an die massenhafte Herstellung derartiger Filme denkt. Die immer wiederholte und immer exzessivere Darstellung modernen Horrors erlaubt nicht mehr, über Berechtigung nachzudenken, vielmehr scheint diese, wenn auch ohne klar definiert aufzuscheinen, längst gegeben.

Die Fragwürdigkeit des Genres bringt zudem paradoxerweise dessen Blüte mit sich. Viele Produktionen werden von großen Studios nicht übernommen, die Regisseure_innen in den Independentmarkt gezwungen, wo ein geringes Budget für weniger Risiko

und somit größere Freiheiten sorgt. Ohne namhafte Besetzung oder technischen Aufwand schaffte der US-amerikanische Horrorfilm „*Blair Witch Project*“ (1999) den Einzug in das „Buch der Rekorde“ als Produktion mit maximalem Einspielergebnis (ca. 250 Mio. USD) bei minimalem Budget (60.000 USD). Zwar handelt es sich hierbei um eines von wenigen, auch stilistisch innovativen Werken, jedoch sorgt die Masse an Projekten für anhaltende Innovation innerhalb eines Genres, dessen Produktionsumfang nur noch von dem des Sexfilms übertroffen wird. Nicht umsonst wird der Vergleich mit der Pornographie oftmals gebraucht, steht doch in beiden Fällen die Befriedigung voyeuristischer Tendenzen des_der Zuschauers_in wie nirgends sonst im Vordergrund. Sex and Violence verbinden als Inhalte den Porno mit dem Boulevard, die Kriegsberichterstattung mit dem Slasherfilm, sind als Verkaufsdauerbrenner eben nicht bloß real, sondern auch fiktional wirksam. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der intensivierten Evokation bestimmter Emotionen; sexuelle Erregung in der Pornographie/Abscheu – Hass und Furcht im Horrorfilm. Der Zuschauer geht nicht zum bloßen, unbestimmten Vergnügen in die Vorstellung, sondern mit dem konkreten Ziel entweder Lust zu verspüren oder Grauen zu erleben. Jene Emotionen werfen den Menschen auf sich selbst zurück, jedoch nicht im Sinne einer synchronen Reflexion. Im Gegenteil ließe bloß ein schlechter Horrorfilm Reflexionsarbeit zu, noch während man im Kinossessel sitzt.

Es ist das kathartische Moment, das Ausgeliefertsein an seine eigene Emotion, das den Reiz ausmacht. Selten trifft man Kinobesucher, die sich ganz und gar dem Horrorfilm verschrieben haben. Vielmehr scheint dieser dosiert genutzt zu werden, eben um den überflüssigen Affektstau von Zeit zu Zeit abführen zu können. Gegenüber der Position des kathartischen Moments steht, wie auch in der ewig andauernden Debatte gewaltsame Konsolenspiele betreffend, die Meinung, das Gegenteil wäre der Fall: Wer derart Gefallen an offenen Leichen und grausamen psychologischen Spielchen finde, würde durch übermäßigen Konsum solchen Entertainments unnötig inspiriert und ani-

miert. Zwischen diesen Positionen zu vermitteln ist eben deshalb nicht besonders leicht, da die Produktion von Horror zur Unterhaltung sich mit Vernunftgründen nur schwer verteidigen lässt, gleichzeitig aber die tatsächliche Situation dafür spricht. Zwar bleibt das Genre nicht in konstanten Höhen, jedoch kehrt es immer wieder aus den Tiefen zurück, um sich aufs Neue dem vermeintlichen Tabubruch zu widmen. Dabei sind Hochs und Tiefs des Horrorfilms an konkreten Zeitabschnitten festzumachen.

LATENTE POLITIK

Eli Roth, der mit seinem Film „*Hostel*“ (2005) entscheidend zur modernen Erscheinung *des torture porn und dem Revival des Horrorfilms allgemein beigetragen hat*: „[...] Bei der Arbeit kannst du nicht schreien, zu Hause nicht... du darfst ja nicht mal Angst zeigen.... Mein größtes Publikum waren die Soldaten im Irak. Auf den Militärstützpunkten sind meine Filme der Renner. Diese Soldaten müssen zerfetzte Kinder, Leichen sehen, dürfen aber nicht reagieren, müssen Maschinen sein. Irgendwann muss das alles mal raus.“¹

Viele der Filme, die seit dem 11. September 2001 produziert wurden, bedienen sich entweder offensichtlicher Zitate oder sind Remakes erfolgreicher Produktionen von alten Meistern wie Wes Craven („*The Hills have Eyes*“, 1977) oder John Carpenter („*Halloween*“, 1978). Bevor mit Filmen wie „*Scream*“ oder „*Ich weiß, was du letzten Sommer getan hast*“ zwischen 80er und 90er Jahren das Genre karikiert wurde, war der Horror (im amerikanischen Film) als Ausdruck der unmittelbaren Erfahrung des Krieges und der Verarbeitung einer Kriegsberichterstattung zu verstehen, wie sie es bis dahin noch nie gegeben hatte. Die dokumentierten Gräueltaten des Vietnamkrieges fanden im fiktionalen Horror ihren Gegenpol, der die Verarbeitung des Geschehenen erlaubte; Horror als Ventil. Mitte bis Ende der 90er Jahre hatte das Genre eine Flaute zu verzeichnen. Diese wurde schließlich durch den enormen Erfolg des Remakes Michael Bays „*Texas Chainsaw Massacre*“ im Jahr 2003 gebrochen. Eine

politische Lesart ist seitdem auch bei eigenständigen Produktionen wie „*Hostel*“ (2005) oder „*Frontiers*“ (2007) möglich. Latent mag in vielen Horrorfilmen eine politische Dimension vorhanden sein. Auch wenn die Grenze zwischen Gut und Böse viel zu klar gezogen wird, bleiben Spielräume von Machtverhältnissen und Hierarchisierungen offen, die den Weg zu psychologisch ausgefeilter Erzählkunst freigeben, wodurch der Horrorfilm neben dem Thriller über starke politische Aussagekraft verfügen kann und immer mehr Regisseure_innen sind bereit, diese zu nutzen.

TRANSZENDENZ

Wie weit die Aussagekraft jedoch über das Politische hinausreicht, lässt sich am Beispiel der französischen Produktion „*Martyrs*“ aus dem Jahr 2008 erkennen. Regisseur Pascal Laugier ließ es dabei nicht an schockierenden Effekten fehlen, ohne jedoch die Erzählung zu vernachlässigen oder gar effekthascherisch zu wirken. Zudem vereint „*Martyrs*“ diverse typische Horrorelemente zu einem vollwertigen Ganzen:

Lucie gelingt als Mädchen die Flucht aus einer Folterhöhle, seitdem leidet sie unter schrecklichen Wahnvorstellungen. Jahre später gelingt es ihr, mit Hilfe ihrer Freundin Anna ihre ehemaligen Peiniger zu finden. Es handelt sich dabei um eine gutbürgerliche Familie, an der Lucie grausame Rache übt. Als sich Lucies erhoffte Befreiung von den Wahnvorstellungen durch ihren Racheakt dennoch nicht einstellt, nimmt sie sich das Leben.

Ihre Freundin Anna bleibt im Haus der Familie zurück und gelangt durch einen versteckten Eingang in ein Kellersystem. Schnell wird klar, dass es sich bei der sterilen Umgebung um eine unter dem Haus professionell eingerichtete Folterhöhle handelt, in der Anna ein weiteres Opfer entdeckt. Beim Versuch, aus dem Haus zu entkommen, werden beide von Komplizen der Familie überrascht und gefangen genommen. Es stellt sich heraus, dass der Folterkeller von einem ausgesuchten Kreis angesehener Bürger betrieben wird, im Bestreben, durch kontrolliert angewandtes

Leid den Opfern eine Transzendenzerfahrung zu gewähren. Anna wird nun dazu bestimmt, Lucies Platz einzunehmen. Im letzten Drittel des Films wird die gleichsam physische wie psychische, schonungslose wie teleologische Folter Annas gezeigt. In einer letzten Einstellung nähert sich die Kamera dem Auge der Protagonistin bis zur letztmöglichen Grenze, worauf der Bildschirm sich in eine weiße Lichtquelle transformiert.

Der Filmkritiker Markus Stiglegger schreibt hierzu: *„Mit diesem Martyrium lässt der Film bereits alle narrativen Restbestände hinter sich und verlagert den Fokus der Inszenierung auf das rein Performative. Die Kommunikation mit dem Zuschauer besteht nun darin, zwischen Leinwand und Rezipient einen Erfahrungsraum zu öffnen, der eine Ahnung des Unnennbaren und Unzeigbaren vermittelt. [...] „MARTYRS“ zwingt den Zuschauer förmlich, den Weg der Schmerzen imaginär mitzuerleben und schließlich der unbenennbaren Dimension des Heiligen ansichtig zu werden – auch wenn hier die Grenzen des filmisch Drstellbaren erreicht sind.“*²

„Martyrs“ vereint verschiedene Motive von profaner Gesellschaftskritik bis zur Kategorie des Heiligen. Ist der Film zwar stilistisch in einer Reihe harter französischer Produktionen zuzurechnen, die vor allem das torture porn- Genre bedienen, geht er doch darüber hinaus und hebt den Horrorfilm an sich in neue Sphären. Die vom Leben gelangweilte, vollends säkularisierte Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Martyrium junger Frauen³ als Bindeglied zur Transzendenzerfahrung der Heiligkeit zu machen, kann anthropologisch als Symptom einer Konstitution des Menschen an sich gelesen werden. Es ist kein Zufall, dass im geheimen Folterkeller die Bilder der ehemals Gemarterten ikonenhaft an den Wänden hängen. Deren Verehrung ist die, die auch Heiligen entgegen getragen wird und unter den Bildern befindet sich jenes, dem Georges Bataille in „Die Tränen des Eros“ das Schlusswort gewidmet hat: *... Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich, dass die Gewaltbarkeit des Bildes eine bodenlose Bestürzung bewirkte. Diese Ge-*

*walt [...] erschütterte mich dermaßen, dass ich eine Ekstase erlebte. Mit diesem Beispiel möchte ich auf eine grundlegende Verbindung hinweisen: Die Verbindung der religiösen Ekstase mit der Erotik, und im besonderen mit dem Sadismus. - dem Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten.*⁴

Die Sehnsucht nach dem *Mehr*, das durch die weitere Zunahme empirischer, naturwissenschaftlicher Betrachtung der Welt entsteht, die tägliche Erfahrung der menschlichen Unzulänglichkeit, führt in *Martyrs* letztendlich zum radikalen Opfer. Dabei besteht im Vorgehen kein großer Unterschied zwischen den Blutopfern der Azteken zur Besänftigung des Gottes und dem modernen Bestreben, selbst göttliche Sphären zu kosten. Mit oberflächlichem Sadismus hat das nichts zu tun. Dem linearen Entwicklungsgedanken, der sogenannten zivilisierten Gesellschaften zugrunde liegt, werden durch die Gleichartigkeit der Methode Anfang und Ende verbunden. Der Mensch bleibt in seiner Sehnsucht ein immer gleich strebendes und hoffendes Wesen. Lediglich die Symptome der Hoffnung werden verschieden geäußert. „Martyrs“ beschreibt das vorläufige Ende dessen, was der Horrorfilm zu leisten im Stande ist. Trotzdem werden künftige Regisseure_innen zum wiederholten Mal nicht an der Frage der Berechtigung fiktionaler Grausamkeit vorbeikommen. Dabei ist keine letztgültige Antwort zu erwarten. Die erneute Beschäftigung mit der Frage, so



„Folter der hundert Teile“, aus: Georges Bataille, Die Tränen des Eros

bleibt zu hoffen, vermag jedoch weiterhin in verschiedensten Richtungen auszuschielen. Eben in der Anthropologie sollte Stoff genug für ihre selbstverständli-

che filmische Beantwortung zu finden sein. Horror im Film ist dem Menschsein immer auch ein blankpolierter Spiegel.



„Napalm Mädchen“, Nick Út, 1972

VON PETER SCHINK

LITERATURANGEBEN

1. <https://www.youtube.com/watch?v=4Yz6egQq-do>, 08.11.2015
2. Stiglegger, Markus, Terrorkino, Angst, Lust und Körperhorror, Berlin 2010
3. Im Film wird von der Vorsteherin der Gesellschaft ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Frauen mehr Schmerzen ertragen könnten und deshalb für ein Martyrium prädestiniert wären.
4. Bataille, Georges, Die Tränen des Eros, München, 1981

DIE GESCHICHTE

eines Pferdes

Es ist die Geschichte über ein Pferd, welches einst an der Front vom Militär eingesetzt wurde.

Pferde waren schon in der Antike bedeutsam in den Kriegen zwischen den Völkern. Bukephalos trug einst den kriegführenden, alles erobernden Alexander via Damaskus und Babylon bis ins ferne Indien und die bronzene Reiterstatue im Kapitolinischen Museum in Rom, eine der wenigen noch erhaltenen Originale aus jener Zeit, zeigt den siegreichen römischen Feldherrn und Kaiser Marc Aurel auf einem glorreich erscheinenden Getier. Napoleon, vor dem Großen Sankt Bernhard, gemalt von Jacques-Louis David, konnte, ohne seinem nur auf den Hinterhufen stehenden Schlachtross, nie so wagemutig und angriffslustig erscheinen.

Auch in diesem Krieg, über dessen Kämpfer allerdings kaum noch rühmliche Gemälde oder Skulpturen angefertigt wurden, hatten Pferde ihre Einsätze gehabt: sie zogen motorisierte, steckengebliebene Wagen aus dem Schlamm, dienten in der Kavallerie oder wurden von Offizieren geritten. Doch in diesem Krieg hörten diese Tiere nicht nur das Geschrei der sterbenden und verstümmelten Menschen, wie ihre Vorfahren in all den Jahrhunderten zuvor, als sie beispielsweise einst die Kreuzritter nach Jerusalem getragen hatten, welche sich an den Mördern Jesu rächen wollten (weil die religiösen Eiferer jener Tage einen unzureichenden Begriff von Zeit hatten und nichts von den zwischen den Ereignissen liegenden tausend Jahren wussten) – in diesem modernen, industrialisierten Krieg hörten die Kriegspferde Sirenen, Detonationen von Fliegerbomben und Panzern sowie den ohrenbetäubenden Lärm der Flak-Geschütze und all der anderen Todesmaschinen, die an Land oder von der Luft aus für eine Verwüstung und Zerstörung sorgten, wie sie einst So-

dom und Gomorrha von Jahwe oder Jehova aus zuteilgeworden war.

Genauer wusste man nicht über jenes Pferd, welches Gegenstand dieser Geschichte ist, nur soviel, dass es kein „deutsches“ Pferd war, wahrscheinlich war es ein „polnisches“, vielleicht auch ein „russisches“, es trug aber, wie es schien, keinen neuzeitlichen Prinz Eugen an der einen oder anderen Seite der deutschen Ostfront des Zweiten Weltkriegs.

Doch so wie die Menschen krank von all den erlebten Lebensauslöschungen zurückkehrten, mit einer immerwährenden Beeinträchtigung, die als solche nicht begreiflich und auch nicht-beschreiblich war – denn sie alle erkrankten am Leben, an dem bedauernswerten Werdegang ihrer Existenz und sie alle sollten sich nie mehr davon erholen – so kam auch dieses Pferd als erkranktes Tier auf den Bauernhof von Hildegards Familie. Pferde des Militärs, welche nicht mehr an der Front eingesetzt werden konnten, weil der Lärm sie wahnsinnig gemacht hatte, weil sie unberechenbar wurden und für die eigenen Soldaten eine Gefahr darstellen konnten, wurden ins sichere Hinterland geschickt, um dort zumindest in der Landwirtschaft zu helfen.

In der Landwirtschaft von Hildegards Familie konnte das Pferd noch einige für Menschen wichtige und wertvolle Dienste verrichten. Es erhielt ein Zuhause, es wurde ernährt, es fand sich in einem festen menschlichen Familienverband wieder. Obwohl die Familie bereits ein Pferd besaß, welches auch einen Namen hatte, nämlich Liese, so fühlte sich auch dieses namenlose Pferd wohl bei seinen neuen Besitzern, welche sich über den Neankömmling am Bauernhof freuten. Während Liese vom Knecht verhätschelt wurde

wie es nur irgend möglich war, was auch eine gewisse Sturheit und Eigenwilligkeit bei diesem Tier gegenüber dem Menschen förderte, wurde dieses namenlose Pferd ein dankbarer, verlässlicher und treuer Gefährte vor allem des Hausherrn, dem Patriarchen der Familie. Das Pferd war einerseits körperlich stark und es war auch auf eine sehr außergewöhnliche Art und Weise zutraulich. Es schien, als hätte es ein großes Bedürfnis nach Zuwendung, Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit, und man hatte den Eindruck, dass es diese Bedürfnisse bei den „neuen“ Menschen, denen es nun diente und von denen es versorgt wurde, stillen konnte.

Zwischen dem Hausherrn, einem Vater von drei - und Stiefvater von zwei älteren Kindern - einem Land- und Gastwirt im Sudetenland der frühen Vierzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts, der es gewohnt war, hart für die Bedürfnisse der Familie und Forderungen der Diktatur zu arbeiten, der die Kraft und den Nutzen von Tieren kannte und auch forderte - und diesem ehemaligen Kriegsfrontpferd, entstand eine besondere Freundschaft, wie sie nur jemand verstehen kann, der selbst jemals Teil einer ähnlichen Verbindung gewesen war oder immer noch ist. Als einmal der Vater mit den Kindern und dem Pferd im Wald Holzarbeiten für den bevorstehenden Winter zu verrichten hatte, ließ man das Pferd, als man es gerade nicht gebrauchen konnte, etwas abseits grasen. Zufrieden fraß es. Plötzlich allerdings kam das Pferd, wild, aufgescheucht und völlig verstört zu den im Wald arbeitenden Menschen und versuchte sich am verwunderten Vater der Familie einerseits anzuschmiegen, diesen aber auch weg zu stoßen. Niemand konnte sich dieses eigenartige Verhalten erklären. Kurz danach hörten sowohl der Vater als auch die Kinder den lauten Lärm von heranbrausenden, tieffliegenden Kampfflugzeugen. Wie es scheint, wollte das Pferd den Vater und die Kinder im Voraus warnen, es kannte diese Geräusche und konnte die sich daraus ergebende Gefahr wohl schon früher wahrnehmen, so wie Tiere in vielen anderen Dingen eine weit empfindlichere Sinneswahrnehmung als der Mensch zu haben scheinen. Das Pferd verband diesen sich ankündigenden Lärm wohl mit Schmerz und Elend und es fiel dem Vater und den Kindern nicht

leicht, es zu beruhigen.

In den folgenden Wochen wurde jedoch eines immer offensichtlicher: Die Zeit an der Front, die gesehene Vernichtung und Verunstaltung des Lebens hatten dem Tier einen Schaden zugefügt, von dem es sich nicht mehr erholen konnte. Im Laufe der Zeit bemühte der Vater der Familie des Öfteren den im Ort Zuckmantel ansässigen Tierarzt. Doch das Pferd schien innerlich gebrochen zu sein und der Vater versuchte alles, um ihm zu helfen - allein, es nützte nichts mehr. Schließlich musste der Hausherr eine schwere Entscheidung treffen: Für die Landwirtschaft konnte das Pferd nicht mehr gebraucht werden und die materiellen Mittel waren in diesen Zeiten für die Familie zu knapp, um das kranke und für die harte Arbeit nicht mehr einsetzbare Tier bis an dessen natürlichen Ende ärztlich zu versorgen. Die Entscheidung fiel dem Bauern schwer. Er war es gewohnt, Tiere zu nutzen, zu kaufen, zu verkaufen oder auch zu schlachten und gemeinsam mit seiner Familie zu verzehren. Doch dieses Pferd, dieser treue polnische oder russische Gefährte, musste eingeschläfert werden und das setzte dem Landwirt besonders zu. Es war der einzige Anlass, wo Hildegard ihren Vater, der kurze Zeit später selbst vom todbringenden Führer in die Apokalypse der Aussichtslosigkeit gesandt werden sollte, von welcher er nicht mehr zurückkehren würde, bitterlich weinen sah. Nie wieder werde er sich ein Kriegspferd nehmen, hört sie heute noch, nach Jahrzehnten, ihren Vater vor sich hin heulen. Zu groß war für ihn der Schmerz des Verlustes.

Als mir die kleine Hildegard von damals – heute eine betagte Frau im 90. Lebensjahr – diese Geschichte erzählt, hat sie selbst eine Träne in ihren Augen.

Zumindest habe das Pferd nach all den schrecklichen Erfahrungen im Krieg bei euch noch eine gute Zeit gehabt, erwidere ich ihr.

Meine Großmutter nickt und versinkt, nachdenklich schweigend, in alten Erinnerungen.

VON DAVID LANG

NEUE UFER

VON KATHARINA KAAR

Wer geistig mit der Sommerbrise segelt, während er die Leute reden hört und welche Ausflüchte andere Musiker suchen – wovor auch immer –, ist hier nachzulesen. Wie so oft wünsche ich auch diesmal viel Freude bei der Lektüre und beim Hören! Eine Flucht nach vorne kann etwa klingen wie...

... EIN URLAUB

Wer kennt es nicht, das dringende Bedürfnis, einfach aufzubrechen und fortzugehen? Vielleicht dann, wenn einem alles gerade irgendwie zu viel ist? *Harry Nilsson* hört schon gar nicht mehr richtig zu, in „*Everybody's Talkin'*“: „Everybody's talking at me, I don't hear a word they're saying, only the echoes of my mind“. Urheber des Lieds, dem ein autobiografischer Hintergrund nachgesagt wird, ist eigentlich Fred Neil. Nilssons Version gewann den Grammy und war 1968 in den Charts. YouTube, zum Vergleich:

FRED NEIL - Everybody's Talkin'; Harry Nilsson - Everybody's Talking (HQ)

... EINE KÜNDIGUNG

The Minus 5 behandeln in ihrem Lied „*The Reason I Quit (Dear Employer)*“, vom Album *Down With Wilco* aus dem Jahr 2003, das Thema Kündigung. Trennungen von Liebespartnern werden zuhauf besungen, aber eine Trennung vom Arbeitgeber? Das nenne ich doch mal originell. Scott McCaughey aus Seattle legt diesem Ex-Arbeitnehmer eine Abschiedsrede in den Mund, die ein tragisches Ende anklingen lässt: „Dear employer, when you hear the news, please save the saintly words for saintly souls.“

YouTube: **MINUS 5** - Down With Wilco (A Tragedy In Three Parts) - Dear Employer (The Reason I Quit)

... EINE EROBERUNG

Martialisch kommt der „*Immigrant Song*“ (1970) daher, derjenige von *Led Zeppelin*, der mit den berühmten „aaahaaa-haaaa!“-Rufen anfängt. Wer es einmal gehört hat, weiß, was ich meine. Dieses Lied ist für eine wahre Flut an nordischen Namen und Mythologie-Bezügen verantwortlich, die daraufhin in der Hard Rock- und Metal-Szene auftauchten. Walhalla wird beschworen, während die Schiffe übersetzen zum neuen Land. Die Band ließ sich dafür von Island inspirieren.

YouTube: **LED ZEPPELIN** -- Immigrant song [LYRICS]

... EINE FLUCHT ÜBER DIE GRENZE

Vor dem langen Arm des Gesetzes sollte sich kein Verbrecher sicher fühlen, daher ergreift ein gewisser Joe die Flucht und setzt sich nach Mexiko ab. Nachdem er, ein eifersüchtiger Mann, seine Frau erschoss. Erzählt wird die Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven und sie wurde unzählige Male interpretiert, sodass nicht einmal klar ist, wann und von wem das Lied „*Hey Joe*“ stammt. Am berühmtesten ist die Version von *Jimi Hendrix*, weniger die von *Wilson Pickett*, *Patti Smith* oder *Soft Cell*.

YouTube: **THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE** - Hey Joe (Official Audio); Hey Joe - Wilson Pickett

... EIN WISSEN UM DAS WAHRE GESCHLECHT

Die Briten von *The Who* planten in den 1960ern eine Rock-Oper namens „Quads“, als sie dafür die Nummer „*I'm A Boy*“ schrieben. Sie sollte in einer Zukunft spielen, in der die Eltern das Geschlecht ihrer Kinder festlegen könnten. Eine Familie „bestellt“ also vier Mädchen, bekommt allerdings nur drei plus einem Buben „geliefert“, der diesen Fehler nun ausbaden und wunschgemäß weiblich leben muss: „Put this wig on, little boy“.

YouTube: **WHO** - I'm a Boy 1967 (man beachte am Schluss Gitarrist Pete Townshends Markenzeichen, die legendäre Windmühlen-Bewegung)



„Hey Joe“
erschien auf
Hendrix'
Debütalbum
„Are You
Experienced?“

... EIN ZU SEINER LIEBE STEHEN

Der Titel „*Thirteen*“ dürfte auf das Alter der Protagonisten anspielen, denn es beginnt mit den Worten: „Won't you let me walk you home from school?“ und setzt fort mit „Won't you tell your dad to get off my back? Tell him what we said about ‚Paint It Black‘“. Wahrscheinlich komponierten *Big Star* eine der zartesten Hommagen an die erste Liebe und die Zeit, wenn Eltern schwierig werden. Verwendet wurde das Lied auch in der TV-Serie „*How I Met Your Mother*“, als der unheilbar romantische Ted mit einem zweimütigen Rendezvous Stellas Herz gewinnen möchte.

YouTube: **BIG STAR** - Thirteen With Lyrics

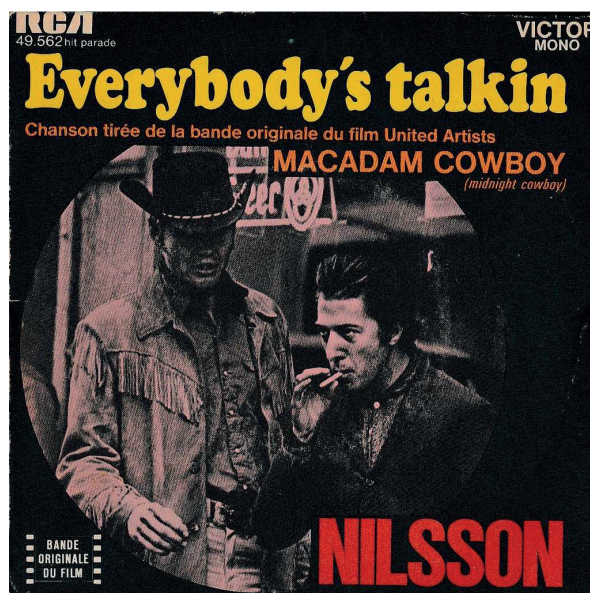


Thees Uhlmann
blickt entweder
in die Zukunft
oder ist auf dem
Weg zum Sport

... EIN UNBEDINGTES JA ZUM LEBEN

Wie kommen Musiker wohl zu einem solchen sperrigen Refrain? „*Zum Laichen und Sterben ziehen die Lachse den Fluss hinauf*“ verspricht auf den ersten Blick ein Lied mit dem spröden Charme einer Naturdoku. Seht her, so ist das Leben, ein Fressen und Gefressenwerden. Meinetwegen, findet *Thees Uhlmann* und verschmilzt einen waschechten und mitreißenden Rock'n'Roll-Song mit toller Lyrik. „Ich packe meinen Kopf in das Maul des Löwen, leg mich in den Wind und flieg mit den Möwen.“

YouTube: **THEES UHLMANN** - Zum Laichen und Sterben ziehen die Lachse den Fluss hinauf



Aus dem Film
„Midnight Cowboy“
(dt. Asphaltcowboy)
mit Jon Voight und
Dustin Hoffman

IMPRESSUM

Ausgabe 20 / Januar 2016

DYNAMIS

Studierenden-Zeitschrift der KU Linz

HERAUSGEBER

Studierende der KU Linz

REDAKTION UND VERTRIEB

David Lang
Dominik Harrer
Franz Baumgartner
Katharina Kaar
Laura Höllhumer
Peter Schink

LAYOUT

Andrea Hörndler

AUFLAGE

260 Stk.

DRUCK

Firma Kroiss & Pichler GmbH, Römerweg 1,
4844 Regau

KONTAKT

Katholische Privat-Universität Linz
Redaktion »dynamis«
Bethlehemstr. 20, 4020 Linz
dynamis@ku-linz.at

Die Artikel spiegeln nicht notwendigerweise die Meinung der Redaktion wider. Falls nicht anders angegeben, sind die Abbildungen Werke der Autor_innen oder entstammen freien Internetquellen. Sollten Sie der_die Urheber_in der Bilder sein, bitten wir Sie darum, mit der Redaktion in Kontakt zu treten.

BEITRÄGE AN

dynamis@ku-linz.at