

## Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

### Im Blickpunkt

#### **Florian Mundhenke: Zufall und Schicksal – Möglichkeit und Wirklichkeit. Erscheinungsweisen des Zufälligen im zeitgenössischen Film**

Marburg: Schüren 2008 (Reihe Aufblende – Schriften zum Film, Bd. 14), 512 S., ISBN 978-3894726287, € 38,-

Im Unterschied zum Roman haften dem Film, soweit sich letzterer realistisch gäbe, der Schein von Unmittelbarkeit unabdingbar an, schrieb Adorno in seinem Text „Filmtransparente“ (in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10,1 [Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003]). „Er hätte [daher] nach anderen Mitteln der Unmittelbarkeit zu suchen. Unter ihnen mag die Improvisation, die dem Zufall ungesteuerter Empirie planvoll sich überläßt, obenan rangieren“ (Adorno 2003 [1966], S. 354).

Adorno hat also dem Film, auch wenn er ihn als Produkt und Medium der Kulturindustrie ausgesprochen kritisch reflektierte, durchaus ein spezifisches ästhetisches Potenzial zugebilligt, sofern er sich etwa auf Verfahren einlässt, die darauf abzielen, den (profilmischen) Raum des Unvorherbestimmten, Ungesteuerten auszukundschaften.

Konstellationen des Zufälligen stehen auch im Mittelpunkt einer jüngst beim Schüren-Verlag erschienen Marburger Dissertation des Filmwissenschaftlers Florian Mundhenke (Leipzig). Der analytische Fokus ist hier jedoch ein anderer: So interessiert sich der Autor vor allem für das Spektrum an Möglichkeiten, wie narrative Filme den Zufall (um seiner) selbst (Willen) thematisieren und in Szene setzen. Insbesondere geht es ihm darum, „welche Gedankengänge man mit aleatorisch beeinflussten Geschichten in Gang bringt und welche Aussagen man formulieren kann.“ (S.14)

Mit dem Fokus auf Erscheinungsweisen des Zufalls im Spielfilm hat sich die vorliegende Arbeit tatsächlich eines Themas angenommen, das bis dato in der Film- und Medienwissenschaft kaum untersucht wurde. Dies ist insofern erstaunlich, als zahlreiche Produktionen der jüngeren Filmgeschichte wie z.B. *Short Cuts* (1992) oder *Chunking Express* (1994) auf exponierte Weise, zuweilen sogar in der Titelgebung wie bei *Przypadek / Der Zufall möglicherweise* (1981), den Zufall thematisieren und/oder mit dem Zufälligen als Organisationsprinzip der Handlung spielen.

Der Studie liegt insgesamt ein Korpus von zwölf (narrativen) Filmen aus den Jahren 1980 bis 2000 zugrunde, der in vier Motivkomplexe zu jeweils drei Werken gegliedert ist.

Der erste Motivbereich umfasst die Idee des filmischen ‚Entweder-Oder‘-Spiels. Damit sind Filme gemeint, „die ein multipel verzweigtes, sich an Entscheidungsstellen je verschieden entwickelndes Handlungsgeschehen“ (S.41) beschreiben, wie dies beispielsweise bei *Lola rennt* (1998) vorgeführt wird. Ausgehend von einer mehr oder weniger identischen Problemstellung, nämlich innerhalb von 20 Minuten eine große Geldsumme zu beschaffen, zeigt der Film drei Entwicklungsmöglichkeiten dieser Anordnung mit jeweils unterschiedlichem Ausgang. Mundhenke interpretiert dabei *Lola rennt* als „recht traditionellen Appell zum Ausbruch aus der Diktatur der Zeitlichkeit, der letztlich eine Beugung und Relativierung der kausalistischen und absoluten Ja/Nein-Dramaturgie beinhaltet.“ (S.105-106) Dank Schlüsselkompetenzen wie dem Erkennen des richtigen Moments oder der Gabe, die Mechanik der Alltagsrealität zu antizipieren, kann die Bewährungsprobe in einer komplexen kausalistischen Wirklichkeit gelingen.

Eine weitere Motivgruppe sind die Reigenfilme. Im Unterschied zur diachronen Perspektive der Entweder-oder-Filme wird die Auseinandersetzung mit dem filmischen Kontingenzraum hier insbesondere in der synchronen Dimension veranschaulicht. Filme wie Robert Altmans Klassiker *Short Cuts* (1992) loten das komplexe Geflecht von Interaktionen, Begegnungen und Koexistenzen aus, die parallel und zumeist voneinander unabhängig stattfinden, sich aber manchmal – eben zufällig – berühren und überkreuzen. Laut Mundhenke ist am Beispiel von *Short Cuts* insbesondere deutlich ablesbar, dass der Einsatz von Zufälligkeit als gestalterisches Prinzip sein Ziel in der Aktivierung des Zuschauers hat. So könnte der Rezipient in den unabgeschlossenen, nicht dramatisierten Formen eher Korrespondenzen mit seinen eigenen lebensweltlichen Wahrnehmungen entdecken. Darüber hinaus werde durch die Etablierung des Films als Diskurs, im Unterschied zur überwiegenden Linearität und Kausalität einer ‚Geschichte‘, ein weitaus größerer polysemantischer Raum von Themen und Motiven eröffnet, den er unterschiedlich ausfüllen und ausarbeiten kann. (Vgl. S.181)

Filme, die den „Zufall als Ingredienz der filmischen Totalität, als Rückseite der Wirklichkeit“ (S.41) erscheinen lassen, bilden den dritten Motivbereich. Im Zentrum dieser filmischen Konzeptionen steht die Idee einer schicksalhaften Realität, in der jede Begegnung, jedes Ereignis, jede Verwicklung sich sinnhaft in die Gesamtheit der Erscheinungen einfüge. Besonders Julio Medems *Die Liebenden des Polarkreises* stelle eine „innerfilmische Totalität“ her, „die vom Zusammenhang der allumfassenden, intensiven Liebe der Protagonisten getragen wird“ (S.337), wobei der Film letztlich am Ende die schicksalhafte Totalität wiederum in eine Ambivalenz überführe.

Den letzten und dem vorherigen Bereich diametral entgegen gesetzten Motivkomplex nennt Mundhenke „Zufall als Schnittstelle von Begegnungen im Sozialraum“ und bezieht sich auf solche Filme, die den Zufall als „entfesselte, noch nicht kanalisierte Macht“ (S.41) ausstellen und auf diese Weise die festgefühten

Ordnungen und sozialen Bedeutungsstrukturen irritieren und erschüttern. Besonders eindrücklich geschieht dies in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1995), der abschließende Teil von Michael Hanekes Trilogie über die sozialen Umbrüche in der modernen Gesellschaft. Wie Mundhenke darlegt, wird dem Zufall im Gesellschaftsentwurf, den der Film beschreibt, durch die Funktionalisierung des lebensweltlichen Alltags und durch die Abwesenheit von Ereignissen kein Wirkraum eingeräumt. Hingegen implementiere Haneke „eine Akzidentalität des Films, die wie erratische, willkürliche Fragmente ohne narrative Ordnung erscheinen und sich jeglichem Bestreben nach Sinnstiftung verweigern.“ (S.385)

Im Anschluss an die ausführlichen Einzelanalysen versucht Mundhenke, die gemeinsamen inhaltlichen Motive der analysierten Filme herauszuarbeiten. Hierzu vergleicht er sowohl innerfilmisch-handlungsorientiert als auch gestalterisch-stilistisch jeweils drei Merkmale. Im Vordergrund stehen einerseits die Rolle des Individuums und seines Umgangs mit dem Zufallsphänomen sowie auf der Ebene des Produktionszusammenhangs jene Elemente, „die die inhaltliche Verhandlung des Zufalls von außen begleiten und dabei auch die Anstöße einer gestalterischen Öffnung zum Zufälligen beleuchten.“ (S.447)

Im Schlussteil seiner Studie hält der Autor zunächst einschränkend fest, dass sich die unterschiedlichen filmischen Umgangsformen mit dem Konzept des Zufalls – als Motiv im doppelten Bedeutungssinne – kaum zu einem einheitlichen, kohärenten Bild verdichten lassen – zu heterogen seien die Ansätze der Filme wie auch der Theorien, die jeweils in der Analyse zur Anwendung kommen. (Vgl. S.520) Stattdessen lasse sich aber sowohl für die ideengeschichtlichen als auch für die filmischen Reflexionen eine entwicklungsgeschichtliche Abfolge „im Sinne eines Umgangs mit der Materie des Realen“ (S.522) ausmachen, auf die sich der Mensch als sinngebende Instanz beziehe. Am Anfang stehe die Sichtbarmachung und Beschreibung des Zufalls als „eigentliche primäre Erkenntnis des Zufälligen“ (S.520); hieran schließe sich die Verneinung des Zufalls direkt an, insofern die sinngebenden Instanzen das Zufällige/Unmotiviert auf verschiedene Weise entweder zu in- oder zu exkludieren suchen. Dort, wo dieses Projekt scheitert, werde der Zufall durch dekonstruierende Betrachtungen systematisch aufgelöst. Schließlich folge aber dem Kampf gegen das Ungesetzliche eine Wiederentdeckung der Zufallsidee und ihres Nutzens. So werde durch Verweise auf naturwissenschaftliche Ideen zuletzt die „Energie des Unbestimmbaren“ (S.520) wieder in die Betrachtungszusammenhänge zu integrieren versucht.

Insgesamt überzeugt Mundhenkes ebenso detaillierte wie umfangreiche Studie durch konzise Argumentationen und scharfsinnige Einzelanalysen und leistet zweifelsohne einen wichtigen Beitrag zur (inter-)nationalen Filmforschung.

Andreas Jahn-Sudmann (Göttingen)