

Wie funktioniert ein „kubistischer Eastern“ ?

Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevski's Film DUST

von Beatrice Kobow

Milcho Manchevskis Film DUST (Staub) wird im Rahmen der Ringvorlesung „Terror und der Krieg gegen ihn“ der Universität Leipzig, in Zusammenarbeit mit dem Kunst-Kommunikationsprojekt des Philosophischen Instituts und der Schaubühne Lindenfels in Leipzig gezeigt – wer den Verlauf der Entstehung des Films und seine Rezeptionsgeschichte nachvollzieht, merkt schnell, dass das ein besonderes Privileg ist, denn der Film hatte und hat es nicht einfach –

Ich will im Hinblick auf diese Filmvorführung und Diskussion vor allem zwei Aspekte des Films näher ins Auge fassen: Die Zeitstruktur und die Erzählstruktur von DUST.

Beide sind, meiner Ansicht nach, zentrales inhaltliches Anliegen des Films und determinieren einen großen Teil seiner Aussage. Diskussionen um, Streit über oder Missverständnisse zu diesen Aspekten lösten, glaube ich, auch die heftige Kontroverse um die Rezeption des Films aus, die bis heute seine Ankunft in deutschen (und internationalen) Kinos verhindert.

Ich möchte darum, nach einer Synopsis, beide Punkte diskutieren.

Die Betrachtungen zur Zeit und zur Erzählstruktur können vielleicht Denkanstöße und Blickrichter beim erstmaligen (oder wiederholten) Sehen sein; ich bin zu Ergebnissen und Thesen gelangt, die hier als vorläufig präsentiert werden sollen – auf dass sich jeder Zuschauer dazu seine Meinung bilden und eine Diskussion im Anschluss an die Vorführung hoffentlich durch diverse Meinungen/Wahrnehmungen ein besseres, da vergleichendes Verständnis des Films erzielt.

Manchevski selbst sagt über seinen Film – ich zitiere aus einem Interview:

„DUST ist ein Film übers Geschichtenerzählen, darüber wie Geschichte erzählt wird – nicht nur die „große“ Geschichte der welthistorischen Ereignisse, sondern auch die Geschichte des einzelnen – und darüber was von uns bleibt, wenn wir nicht mehr sind. Sind es die Geschichten, Bilder, eine Erinnerung oder ist es bloss Staub?“

In DUST, den Manchevski als Genre-Zitat versteht, als einen „Eastern-Western“ oder Baklava Western (in Anlehnung an das Genre des Spaghetti Western), werden zwei Geschichten erzählt – Erzählergeschichte und erzählte Rückblende, die im Laufe des Films durch Überlagerung und gegenseitige Verschränkung zu einer Geschichte werden.

Die als Rahmen funktionierende Erzählergeschichte spielt im heutigen New York. Hier sind die Hauptfiguren Angela, die fast ein Jahrhundert alte, sterbende Erzählerin und Edge, der afro-amerikanische Jugendliche, der in ihr Apartment einbricht und mit Angelas Geschichte konfrontiert wird.

Die Geschichte, die Angela Edge in Rückblenden erzählt, ist die Geschichte ihrer Herkunft. Sie beginnt im Wilden Westen bei den Brüdern Luke und Elijah, deren Konflikt um eine Frau sie trennt, jedoch in einer entlegenen Provinz des Osmanischen Reichs der Jahrhundertwende wieder zusammenführt. Dort wird der Western zum Eastern, die beiden Cowboys tragen ihren biblisch anmutenden Bruderhass nun als Teil einer größeren Geschichte um Landnahme, Revolution, Freiheit und Gier aus.

Sowohl Luke als auch Edge geraten in eine Geschichte und Geschichten hinein, die sie durch ihre Teilnahme/Zuhörerschaft mitbeeinflussen werden.

Alle disparaten Elemente des Films (zeitlich umspannt der Film ein ganzes Jahrhundert, räumlich reicht er von den *frontiers* des Wilden Westens, von New York und Paris bis ins mazedonische Bergland) sind miteinander durch eine nicht dem geläufigen historischen Konzept der Linearität verpflichteten Kausalität verknüpft, die Manchevski „kubistisches Geschichtenerzählen“ nennt.

Die im Film als immer komplexer werdendes Geflecht erscheinenden zwei Erzählebenen sollen, der Klarheit halber, getrennt voneinander und in sich chronologisch geordnet zusammengefasst werden.

Die New Yorker Geschichte der Gegenwart zeichnet die sich entwickelnde Freundschaft zwischen Edge und Angela nach. Ihr Verlauf orientiert sich am amerikanischen Film-Genre des „ungleichen Paares“, am „Buddy-Buddy Film“.

Am Anfang steht dabei gewöhnlich ein zufälliges Treffen der Figuren aufeinander – so auch hier: Edge bricht in Angelas Apartment ein. Angela, die er niederschlägt, zieht nun für Edge völlig überraschend ihrerseits einen Revolver und zwingt Edge ihrer Geschichte zuzuhören.

Beide Charaktere sind bereits in diesem frühen Stadium durch ein Zweckinteresse aneinander gebunden – Angela verspricht Edge ihr Gold, wenn er ihre Asche in ihrer Heimat beerdigt. Edge ist in ernstesten Geldnöten, mehrfach wird er im Film von Geldeintreibern bedroht und misshandelt – er versucht von Angela zu erfahren, wo sie ihr Geld versteckt hat.

Angelas Herzanfall und Einlieferung in ein Krankenhaus bilden den Rahmen für diese zweite Phase der Geschichte – die Zweckgemeinschaft des Paares. Edge besucht Angela im Krankenhaus. Angela erzählt ihm ihre Geschichte weiter, damit er weiß, wo er sie beerdigen soll. Edge, den bisher nur das Interesse am Geld zum Zuhören motiviert, durchsucht auf eigene Faust mehrmals Angelas Apartment, kann aber das Gold nicht finden. Darum kehrt er wieder zu ihr ins Krankenhaus zurück.

Ein wachsendes Interesse an der Geschichte und eine wachsende Sympathie zwischen Edge und Angela legen den Grundstein für die Freundschaft, die dritte Phase der Geschichte. Als Edge eher zufällig das Geld in Angelas Kühlschrankschrank entdeckt, kehrt er dennoch zu Angela zurück. Er macht ihr ein Geschenk – eine Polaroidkamera – mit der sich beide fotografieren und damit endgültig Teil einer gemeinsam dokumentierten Geschichte werden. Die Annäherung der ungleichen Partner ist durch ein tieferes Verständnis der eigenen Person im Spiegel des anderen motiviert.

Der Tod von Angela bildet eine Zäsur sowohl in Erzählergeschichte als auch erzählter Geschichte, die Angela noch nicht zu Ende gebracht hat. Edge ist bei Angela und hilft ihr glücklich zu sterben, als sie erkennt, dass Edge aus innerem Antrieb, nicht länger einer äußeren Zweckmäßigkeit folgend, bei ihr bleibt. Edge wird nun als ihr „Sohn/Enkel“ auch der neue Erzähler der Geschichte.

Die letzte Phase der Freundschaftsgeschichte ist der Freundschaftsdienst: Edge erfüllt Angelas letzten Willen. Er fliegt nach Mazedonien, um Angelas Asche beizusetzen. Er ist damit nach ihrem Tod, nicht nur ihr Freund, sondern ihr Erbe geworden. Für Edge bedeutet dies, dass er nun eine eigene Geschichte hat, die er erzählen, mit der er sich identifizieren kann. Aus dem Herumtreiber Edge ist der Held Edge geworden, der Angelas Erzählung zu Ende bringt und dessen Version des Endes von seiner neugewonnenen Verantwortlichkeit zeugt.

Die Geschichte von Angela ist die Geschichte ihrer Herkunft, eine Nativitäts-Erzählung der Umstände ihrer Geburt –

Der Rückblick besteht visuell aus verschiedenen Elementen – schwarz-weiße Rückblende des Wilden Westens, schwarz-weiße Standphotos, Lukes Visionen in Todesnähe – kurze Einblenden von Erinnerungsfetzen und ein „flash forward“ in die Zukunft von Elijah und Angela in grobkörniger verschwommener Farbigkeit –, leuchtend-farbige, Wirklichkeit und Gegenwart suggestierende Filmszenen der Handlung in Mazedonien.

Chronologisch geordnet sieht die Handlung der inneren Erzählung so aus:

Luke, der ältere Bruder, ein verruchter Revolverheld, initiiert seinen unschuldigen, gläubigen Bruder Elijah in die Sexualität, nimmt ihn in ein Bordell mit. Lilith, die schöne Prostituierte, ist das Objekt der Begierde, an dem sich der Bruderhass entzündet. Sie wird von beiden begehrt. Doch Lilith heiratet Elijah. Ihr gemeinsames Kind stirbt. Lilith und Luke zeugen in einer erotisch-leidenschaftlichen Begegnung ein zweites Kind. Doch Luke, der von der Schwangerschaft bis dato nichts weiss, entzieht sich der Verantwortung für seine Liebe, vermeidet den Konflikt mit dem Bruder, steht nicht zu Lilith und geht nach Europa. Lilith, schwanger, ertränkt sich. Elijah jagt dem Bruder nach, um Lilith Tod zu rächen.

Die alte Welt und das neue Jahrhundert eröffnen Luke Horizonte – er macht mit Freud Bekanntschaft und lernt das Kino kennen – durch einen Kuriositätenfilm erfährt er vom Wilden Osten. Doch in der beginnenden Moderne ist er fehl am Platz.

Hier, in Mazedonien, das gerade Schauplatz des Zerfalls des Osmanischen Reiches ist und wo sich Rebellen Gruppen und türkische Armee erbitterte Kämpfe liefern, findet Luke eine neue Heimat, in der er seine Talente als Revolverheld erneut einsetzen kann. Er will das Gold, das als Kopfgeld auf den Rebellenführer Teacher ausgesetzt ist, gewinnen.

Hier findet Elijah den Bruder auch endlich und versucht ihn zu erschießen. Er verwundet Luke schwer, tötet ihn jedoch nicht. Als beide von der Armee gefangen genommen werden, wird Luke vom türkischen General, der ihn als Relikt aus einer anderen Zeit verspottet und ihm seinen Tod beim Anblick des ersten Flugzeugs vorhersagt, begnadigt.

Luke, nun auf der Flucht, wird halbtot von der christlichen Neda, einer jungen Bäuerin gefunden, die ihn gesund pflegt. Luke ist im Dorf aufgenommen und zum Teil geläutert, doch die Bilder seiner Vergangenheit lassen ihn nicht los. Neda versucht Luke für die gute Sache der Rebellen, die das Dorf unterstützt, zu gewinnen. Neda ist schwanger mit dem Kind des Teacher. Sie ist die Geliebte des Rebellenführers.

Als der Armeegeneral das Dorf umstellt, den Kopf des getöteten Teacher als Pfand vorzeigt und die Zerstörung des Dorfes als Kollektivstrafe ankündigt, gibt Nedas Vater Luke das Gold der Rebellen und fleht ihn an, Tochter und ungeborenen Enkel in Sicherheit zu bringen. Doch Luke, skrupellos, kämpft nur für sich. Er nimmt das Gold und verschwindet. Erst eine letzte Begegnung mit Elijah, der ihm die Wahrheit über Lilith Tod eröffnet und dem Bruderhass entsagt – er verschont Luke – bringt Luke zur Besinnung.

Luke kehrt ins Dorf zurück. In einem überhöht heroischen Kampf gegen ein ganzes Armeebattalion gelingt es ihm, Neda so lange zu schützen, bis sie Angela geboren hat. Darauf stirbt Neda und auch Luke. Erst Elijah, der den toten Bruder findet, nimmt sich des Waisenbabys an. Er macht sich mit Angela auf den Weg nach Amerika. –

Das besondere an diesen beiden hier getrennt referierten Erzählsträngen ist ihre Verflechtung und die isomorphe Struktur des Erzählten – beide Ebenen beeinflussen einander direkt. Sie sind nicht hierarchisch getrennt, wie sonst üblich. Die Rahmenhandlung/Erzählergeschichte, die 50 % des Filmes beansprucht, hat keine absolute Autorität über die Rückblende. An der Gewichtung beider Erzählebenen sehen wir, dass sie gleichwertig sind – beide machen eine Hälfte des Filmes aus. Die Vergangenheit und die Gegenwart, in der die Vergangenheit erzählt wird, sind in der letzten Einstellung visuell vollkommen miteinander verschmolzen – hinter dem davonreitenden Elijah mit Baby-Angela fliegt das Flugzeug, in dem Edge sitzt, um Angelas Asche in ihre Heimat zu bringen. Der Kreis aus Geburt und Tod hat sich geschlossen. Die Chronologie und Linearität ist einer a-historischen Kreisstruktur gewichen. Vielleicht geht es dem Film darum, die Bedeutung der Geschichte als Geschichten für den einzelnen darzustellen. Und zu fordern, dass dies mehr wiegen sollte als chronologische oder „historische“ Wahrheit – denn die Voraussetzung für eine solche Wahrheit wäre, dass wir die Menschen von ihren Geschichten und deren Bedeutung für sie – auch in der Gegenwart – trennen können müssten und dies ist, sagt der Film, unmöglich.

ZEITSTRUKTUR

„Mich fasziniert die Fähigkeit des Mediums Film mit der Zeit zu spielen. Der Filmemacher verwandelt Zeit in Raum: eine Sekunde wird 24 Bilder. Beim Schneiden bewegt man ein Stück Film und verschiebt so die Zeit. Wer weiß, vielleicht vermittelt dieses Umstrukturieren eine genauere Vorstellung davon, wie Zeit funktioniert, genauer als unser Standard-Konzept von der Zeit als geradlinigem Pfeil.“ (Milcho Manchevski)

Gemeinhin tun wir so und reden auch so darüber, als ob das Vergehen von Zeit eine lineare Bewegung sei – wir unterstellen ein chronologisches Nacheinander notwendiger Abfolgen von Zeitperioden entlang eines Kontinuums, das sich unbegrenzt in die zeitliche Zukunft erstreckt. Wir haben jedoch ein doppeltes, scheinbar mit sich in Konflikt stehendes Bewusstsein von Zeit – einerseits nehmen wir Zeit im Rückblick als chronologisch und einmalig abgelaufen wahr, andererseits erleben wir Zeit als Augenblick, dessen Eigenschaft es gerade ist, dass uns sein Vergehen beim Erleben nicht bewusst wird.

Geschichte kann nun, gemäß diese Modells, als eine Rekonstruktion von bedeutungsmächtigen Augenblicken dargestellt werden, die sich wie Perlen auf einer Kette aufreihen lassen.

Natürlich kommt es dabei darauf an, welche Augenblicke und Zeiträume wir als Sinneinheiten zusammenfassen. Der common-sense Historiker kann und sollte das Vorher und Nachher dieser Sinneinheiten nicht vertauschen, weil er in ihrer Chronologie eine Kausalität sieht und behauptet. Der Filmemacher hat nun gerade die Freiheit dies zu tun – er kann die Sinneinheiten (oft Szenen, Sequenzen oder zu Sinneinheiten zusammengefügte Bildeinheiten) in ihrer Reihenfolge vertauschen, wiederholen, neu zusammensetzen – was jedoch wird dabei über die Zeit und ihr Abläufen gesagt ?

Sehen wir uns den vom Historiker geradlinig gezeichneten Pfeil an – und vergleichen ihn dann mit der ebenfalls offensichtlichen Beobachtung, dass Geschichte zu mehreren Orten gleichzeitig abläuft, dass also ein Zeitpunkt mehrfach kausale Impulse erteilt – so erscheint uns Geschichte als ein vielfältiges Nebeneinander von Geschichten, die nicht notwendig auf ein Ergebnis hinauslaufen.

Sehen wir individuelle Geschichte (und deren Geschichten) als eine Sinnaufreihung durch Auswahl von Zeiteinheiten, die wir nach persönlicher Gewichtung wählen und zusammenfassen, so wird klar, dass wir durch eine Umgewichtung jedesmal zu einem neuen Resultat der kausal-chronologischen Reihung gelangen.

In DUST beeinflusst die Intention der Charaktere direkt ihre Version von Geschichte – wie wir z. B. deutlich an der Szene „Diskussion um die Zahl der Soldaten“ sehen, in der Angela und Edge darüber streiten, wie viele Soldaten Luke und Elijah bedrohten. Neun mal wird zwischen Erzählung und Rahmenhandlung hin-und hergeschnitten – die erzählte Vergangenheit verändert sich je nach Stand der Diskussion zwischen Angela und Edge.

Angela modifiziert schließlich ihre Version der Geschichte, um Edge zu besänftigen und ihm das Gefühl zu geben, ein Mitspracherecht zu haben. „Wahrheit“ oder besser „Angemessenheit des Berichteten“ wird in DUST zu einer Frage des Dialogs zwischen Erzähler und Zuhörer – an dem beide aktiv teilnehmen und der dem klar umrissenen Zweck der Einigung dient.

Meine These:

Der Zweck von Manchevskis „kubistischem Erzählen“ – dem Auftrennen der chronologischen Perlenkette der Zeiteinheiten – ist es, die Forderung zu formulieren, dass eine neue Einigung über ein Stück Geschichte erzielt werden muss.

So ist auch Manchevskis starke Einbindung von Genrezitaten und deren Variation zu deuten – das schon klischierte, schon hundertfach wahrgenommene, zur Konvention und Geläufigkeit Gewordene wird einer neuen Betrachtung unterzogen.

Die geläufige Darstellung der Geschichte Mazedoniens und der Balkankonflikte muss hinterfragt, alte Konsense aufgegeben und neue gefunden werden. Das scheinbar schon Bekannte soll revidiert werden wie in der Szene mit den Soldaten.

Svetlana Slapsak interpretiert dies in einer Analyse von DUST als einen Vorwurf des Films an die simplifizierte und damit verfälschte Sichtweise des Westens, als eine Anklage der Kolonialisierten gegen die Kolonialherren. Ihr erscheint die Position des Westens als inhärent kolonialistisch.

Dagegen steht die folgende These von Nevena Dakovic:

„Die Bilder des Bosnienkonflikts werden immer weiter dezentriert (national und geographisch) und assimiliert zum erweiterten Bild einer Antikriegshaltung. Wie in Manchevskis Dust wird der Wilde Westen zum Wilden Osten und vice versa. ...Der abschließende Diskurs wird aufgebaut aus ausgetauschten, vergleichenden Interpretationen und dem geteilten Erbes der nationalen (regional-historisch-mentalen) Stereotypen.“

Zu diesem Schluss kommt Nevena Dakovic in einer Analyse zu den Filmen über die Kriege in Jugoslawien zwischen Mythos und Realität.

Ähnlich argumentiert auch der Historiker Bhaba, in dem er das koloniale Erbe als eine Chance zur hybriden, d.h. gemeinsamen Gesellschaft deutet.

Ich denke der Film will eine Revision von Geschichte nicht nur, um einer Wahrheit die Ehre zu geben, sondern um eine Geschichte der Gemeinsamkeit zu erreichen, die uns etwas angehen kann und die letztendlich Konflikte vermeidet.

Abschließend hier nochmals die Thesen zur Zeitstruktur in Zusammenfassung:

- i) Zeit wird zugleich als chronologischer Ablauf und als „ewiger“ (d.h. nicht ablaufender) Moment wahrgenommen
- ii) Geschichte ist eine Zusammenfassung der erlebten Momente zu Sinneinheiten und deren retrospektiv chronologische Rekonstruktion
- iii) Im Film kann das Vorher/Nachher der Sinneinheiten aufgebrochen und neu geordnet werden – Zeiteinheiten können modifiziert, wiederholt, variiert werden
- iv) Damit kann Film unserer (individuellen) Darstellung von Geschichten gemäß persönlicher Gewichtung Rechnung tragen, die in direktem Zusammenhang mit unseren gegenwärtigen Intentionen steht
- v) Das „kubistische Erzählen“ in Dust stellt dar, dass eine neue Einigung zu der scheinbar schon in sinnvolle Kausalketten eingeteilten Geschichte Mazedoniens/des Balkans erzielt werden muss
- vi) Der Film behauptet eine enge, ja unauflösliche Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit durch visuelle Motive und In-einander-Übergehen der Bilder
- vii) Unsere Gegenwart wird entscheidend durch die Bilder der Vergangenheit mitbestimmt (es kann keine Bedeutungs-Trennung der Zeitebenen geben)
- viii) Welche Bilder wir von Geschichte haben und mit wem wir sie teilen determiniert so den Verlauf der Zukunft

ERZÄHLSTRUKTUR

In seinem Buch „Image and Mind“ unterscheidet Gregory Currie zwischen den „unreliable“ und den „ambiguous narratives“ im Film – zwischen unzuverlässigen und zweideutigen Erzählungen. Er stellt die These auf, dass erstere die Existenz eines unreliable narrators – eines unzuverlässigen Erzählers, der vom vorgestellten Autor verschieden ist, voraussetzen, während letztere den Zuschauer zu einer vom vorgestellten Autor subtil vorausberechneten zweiten Lesart eines Films bringen, dies jedoch nicht nur innerhalb des narrativen Rahmens an die Person des Erzählers binden, sondern weitergehen:

„ambiguity...facilitates unreliability in ways that tell us something about the scope and limits of narrative itself.“ (Zweideutigkeit...ermöglicht eine Unzuverlässigkeit so, dass uns dabei etwas über Ausmaß und Grenzen der Erzählung selbst gesagt wird)

Ich will die These aufstellen, dass uns in DUST trotz der Präsenz einer unzuverlässigen Erzählerin (Angela) auch die zweite, komplexere narrative Struktur der Zweideutigkeit vom vorgestellten Autor (Manchevski) eröffnet wird und der Film so, wie Currie allgemein darstellt, etwas über die Ausmasse und die Grenzen der Erzählung/des Erzählens aussagt.

Photos, Zeitzeugnisse, sind das Medium und die Evidenz für die „Richtigkeit“ von Angelas Geschichte. Als durch Angelas Erzählen diese Bilder Laufen lernen, gelingt die visuelle Verbindung beider Ebenen des Films. Wieder und wieder erscheinen die einzelnen Photos, bis uns deren Bedeutung durch die vollständig berichtete Geschichte klar wird (die von Angela begonnen und von Edge zu Ende erzählt wird). Edge seinerseits nimmt die Photos als ein „token“ – eine Art Pfand oder Erinnerungsobjekt mit und erscheint am Ende sogar, wie durch die Geisterhand der Geschichte, mit der er sich identifiziert, hineinversetzt, zusammen mit Luke und Elijah auf einem Photo.

In seinem Aufsatz „Denken – was heißt das in der Photographie?“ schreibt Stanley Cavell:

„Wer sagt, das Fotografen lügen, der impliziert, sie könnten auch die Wahrheit sagen, wo doch gerade das Schöne daran ist, dass sie keines von beiden tun – sie lügen weder, noch sagen sie die Wahrheit. ...Meiner Meinung nach soll der Spruch (von der Lüge der Fotografen) die mannigfachen Ängste verdrängen, die dem Bewusstsein entspringen, wie wenig wir eigentlich darüber wissen, was die Fotografie offenbart – dass wir beispielsweise unser eigenes Verhältnis zur Wirklichkeit nicht kennen...“

Dadurch, dass Edge seine Ängste vor der Konfrontation mit Angelas Geschichte und sein bloßes Zweckinteresse an ihr verloren hat, wird für ihn die „Lüge“ der Photographie (er kann ja unmöglich zusammen mit Luke und Elijah im Wilden Westen fotografiert worden sein) zur selbstverständlichen Evidenz für eine Wirklichkeit, die durch die Geschichte von Angela entscheidend beeinflusst wurde – Abbild seiner neuen Identifikation und damit auch seiner neuen Identität.

Die Thesen zur Erzählstruktur im Überblick:

- i) Dust ist ein „Eastern“ – Genrezitat zum „Western“
- ii) Die Rahmenhandlung orientiert sich am Genre des ungleichen Paares („BuddyBuddy-Genre“)
- iii) Angela ist die „unreliable narrator“-Figur – durch ihre Abwandlung der „Wahrheit“ erscheint uns ihre Erzählung unzuverlässig

- iv) Die „Angemessenheit des Erzählten“ wird zu einer Kompromissfindung zwischen Erzähler und Zuhörer
- v) Diese „Einigung“ auf die Geschichte ermöglicht es beiden (Zuhörer und Erzähler) sich mit der neuen, hybriden Version völlig zu identifizieren
- vi) Die Geschichte beeinflusst die Gegenwart der Figuren – sie ist Katalysator für eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit
- vii) Die Funktion des Genre-Zitat ist es ebenfalls, das Altbekannte diesem neuen Blick zu unterziehen
- viii) Die durch die Erzählstruktur der „ambiguous narration“ erreichte zweite Lesart besteht in diesem Neu-Ausrichten unseres Geschichtsverständnisses
- ix) Die Fusion von Vergangenheit mit Gegenwart in einer gemeinsamen Geschichte ermöglichen eine angst- und zweckfreie Identifikation, d.h. das Aufgeben von stereotypen Feindbildern zugunsten von geteilten Geschichten

Die Fusion der Vergangenheit mit der Gegenwart – bedeutet deren Koexistenz (auch in einem narrativen Zusammenhang) – das heißt, wir müssen die Geschichte immer neu erzählen und sie für uns selbst verifizieren – dies ist die erneute Aufgabe der Kritiker, die sich zu dem Film äußern und die so (Film)Geschichte neu werten und neu erfassen. Diese Kritiker und wir sollten uns bemühen, die Zweideutigkeit des Films, der historische Wahrheit und deren Funktion für eine Gemeinschaft als Frage formuliert, als die Übergabe der Verantwortung für ein Wiedererzählen aufzufassen. Mit dieser Verantwortung ist nicht leichtfertig umzugehen. Ein Urteil sollte erst dann gesprochen werden, wenn wir dem Film genau zugehört/zugeschaut haben.

Verwendete Literatur:

- | | |
|------------------|--|
| Bhabha, Homi | Nation and Narration, Routledge, London, 1990
Location of Culture, Routledge, London, 1994 |
| Cavell, Stanley | Denken – Was heisst das in der Fotografie ? in: Nach der Philosophie – Essays (Hrsg. Ludwig Nagl, Kurt R. Fischer)
Akademie Verlag, Berlin, 2001 |
| Currie, Gregory | Image and Mind – Film, Philosophy, and Cognitive Science
Cambridge University Press, Cambridge, 1995 |
| Nevena Dakovic | Yugoslav Wars: Between Myth and Reality
(Quelle: Nevena Dakovic, Assoc. Prof. Of Film Theory
Dept. of Theory and History – University of Arts – Belgrade –
Yugoslavia, www.polyglot.lss.wsc.edu/mpi/conference/dakovic.htm) |
| Svetlana Slapšak | Luke Balkanwalker shoots down Corto Maltese: Milce Mancevski's <i>Dust</i>
as an answer to the Western cultural colonialism
(Quelle: courtesy of Prof. Meggle) |
| Necati Sönmez | The Rain Comes Again ? Macedonian director Milcho Manchevski
interviewed
(Quelle: www.ce-review.org//1/15/kinoeye15_sonmez.html) |