

11 Die Politik der Berliner Schule und darüber hinaus

Terrorismus, Verweigerung und Trägheit

Chris Homewood

Hunger (2008), der Debütfilm des britischen Regisseurs, Produzenten, Drehbuchautors und Videokünstlers Steve McQueen, schildert das Leben im Maze Prison, einem Hochsicherheitsgefängnis in Nordirland, kurz vor und nach dem berüchtigten Hungerstreik der *Provisional Irish Republican Army* (IRA) von 1981 unter der Führung des Anführers Bobby Sands. Der Film gewann nicht nur die prestigeträchtige *Caméra d'Or* in Cannes, sondern wurde auch von der internationalen Kritik dafür gefeiert, dass er tiefgründig die Wechselbeziehung zwischen Widerstand, Verzweiflung und dem menschlichen Körper erforscht. So applaudiert Peter Bradshaw im *Guardian* McQueen dafür, dass er es vermeide, auf emotionale Identifikation zu setzen, und es ablehne, die traditionellen liberal-versöhnlichen Gesten des Dialogs, des dramatischen Konsenses und der erzählerischen Auflösung zu mobilisieren (Bradshaw 2008), während Roger Ebert den »gnadenlosen Realismus« lobt, der die knappe Laufzeit des Films von dreiundneunzig Minuten beherrscht (Ebert 2009).

Diese Beschreibung einer schonungslos realistischen und gleichzeitig experimentellen Herangehensweise an das Filmemachen, das sich filmischen Klischees verweigert und sich gegen die Art kathartischer Erzählungen verwehrt, die Konsumenten und Konsumentinnen des Mainstream-Kinos trainiert wurden zu erwarten, stimmt mit dem ästhetischen Ansatz überein, dem die Berliner Schule anhängt. In diesem Kapitel betrachte ich daher *Hunger* im Verhältnis zu zwei Filmen von Regisseuren der Berliner Schule: Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) und Christoph Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005). Für Zuschauer/-innen, die mit diesen Filmen bereits vertraut sind, wird meine Entscheidung, *Hunger* mit *Die innere Sicherheit* zu vergleichen, wenig überraschend sein. Genauso wie McQueens Arbeit thematisiert Petzolds Film innerstaatlichen Terrorismus, allerdings im kulturellen Kontext Deutschlands in Form der Roten Armee Fraktion (RAF), der links-extremen paramilitärischen Vereinigung, die die Bundesrepublik als eine kaum verschleierte Fortsetzung Nazi-Deutschlands betrachtete, gegen die mit gewaltsaamen Mitteln Widerstand geleistet werden müsse. Meine Entscheidung für *Falscher Bekenner* ist vielleicht eine weniger offensichtliche Wahl, da dort nicht der Terroris-

mus an sich, sondern die durch den neoliberalen Finanzkapitalismus geschaffenen Bedingungen, wie Subjektivität konstruiert wird, im Fokus stehen. Aber obwohl die direkte Bezugnahme auf den (inzwischen globalen und nicht mehr nationalen) Terrorismus in Hochhäusers Film möglicherweise weniger spürbar ist, bleibt er dennoch ein wahrnehmbares Phänomen und spielt eine bedeutende Rolle, die sich als mit der neoliberalen Ära eng verbunden herausstellt.

Obwohl also der Terrorismus das übergreifende Thema ist, verbindet diese drei Filme am ehesten, dass ihre Figuren die Einschränkungen nicht akzeptieren, die ihnen ihrer Meinung nach von den hegemonialen Strukturen auferlegt werden. Die unterschiedlichen Qualitäten dieses Dagegenseins umfassen das ganze Spektrum von aktivem, gewalttätigem Widerstand auf der einen Seite bis zur passiven Bartleby'schen Verweigerungshaltung – wie vor allem Marco Abel (2013: 20) und Roger F. Cook (2013b: 89) identifiziert haben – auf der anderen. Kurz: von der gewaltsamen Kampfansage an politische Systeme, die als unterdrückend empfunden werden, bis hin zu leiseren Formen der Opposition, die die Absicht hat, die Werte der neoliberalen Wirtschaftsorthodoxie zu untergraben, versuchen die Protagonisten und Protagonistinnen dieser Filme, das, was sie als den unerschütterlichen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Status quo wahrnehmen, zu sprengen und sich selbst (oder ihre Gruppe) zu befreien.

Bevor ich jedoch die Filme selbst behandle, möchte ich das Konzept der Trägheit als ein wichtiges organisierendes Element dieses Textes vorstellen. Im weiteren soziologischen Sinne bezieht sich Trägheit auf eine Tendenz, nichts zu tun oder sich nicht zu verändern, eine Tendenz zur Untätigkeit. Trägheit beschreibt aber auch die jeweiligen Gegenbewegungen »zwischen Stillstand und Bewegung, Stocken und Fließen, Sein und Nichtsein« (Donald 2013: 11). In ihrer abschließenden Ausformulierung ist Trägheit durch »eine Stille, die den Tod impliziert« gekennzeichnet (1). Trägheit kann zu Unsicherheit und damit zu Unentschlossenheit führen, aber sie kann auch (auf perverse Weise) dynamisch sein. Die Reaktionen der Figuren in den drei besprochenen Filmen sind motiviert durch ihre (bewusste oder unbewusste) Nichtakzeptanz des bestehenden Zustands, das heißt der sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Trägheit, die ihr Leben durchdringt. In dem Bedürfnis, gegen ihre eigene Interpellation¹ (die Appellfunktion der Ideologie, in der sie leben) in Situationen und Systeme aufzubegehrn, die individuelle und/oder kollektive Ziele oder ihr Gefühl der Individualität bedrohen, reagieren sie, indem sie den Erhalt des Status quo stören, wenn auch auf unterschiedliche und manchmal paradoxe Weise.

¹ Valerie Kaussen definiert Interpellation folgendermaßen: »In einem oft zitierten Aufsatz definiert Louis Althusser Interpellation – Anrufung – als den Prozess, durch den die Individuen sich als Subjekte der gesellschaftlichen Leitideologien verstehen.« (Kaussen 2013: 173) Anm. d. Übersetzerin.

Die Filme sowohl von Petzold als auch Hochhäuser stellen die Macht des Neoliberalismus, menschliche Beziehungen radikal umzustrukturieren, in den Mittelpunkt. Diese Haltung stimmt mit der Position von Ivor Southwood überein, der 2011 aus einer Perspektive nach der Finanzkrise von 2008 beschreibt, wie eine Bevölkerung in der erzwungenen Umklammerung dessen, was er als »Nonstop-Trägheit« bezeichnet, gefangen ist. Laut Southwood entwickelte sich in den frühen 2000er Jahren, aber noch einmal verstärkt nach der globalen Finanzkrise von 2008/9, »eine überwältigende Verunsicherung und Prekarisierung der Arbeitswelt, der Wirtschaft und der Kultur im Allgemeinen«, die »eine tiefgreifende Lähmung des Denkens und Handelns der neoliberalen Subjekte« verursachte, indem sie sie in einen ruhelosen, jedoch unbestimmten und scheinbar unanfechtbaren Zustand der qualvollen Bewegung versetzt hat. Er fährt fort:

Diese ständige Prekarisierung und rastlose Mobilität, verstärkt durch die Abhängigkeit von einer marktorientierten Technologie, die immer wieder neue Versionen auflegt, und vom künstlichen Bilderstrom der digitalen Medien, weisen zusammen auf eine Art kultureller Stagflation hin, auf eine Bevölkerung, die aufgepeitscht wird, ohne dass es je zum Höhepunkt kommt. Das Ergebnis ist eine Art frenetische Untätigkeit: Wir sind in einem Kreislauf der Nonstop-Trägheit gefangen. (Southwood 2011: 11).

Für Armin in *Falscher Bekenner* ist die Antwort auf die Unfreiheit, die von dem neoliberalen Projekt hervorgerufen wird, in konkurrierenden Vorstellungen von Trägheit verwurzelt. Wie ich weiter unten erläutere, ist seine scheinbare Apathie selbst ein Moment des Antagonismus gegen ein System, das von seinen Untertanen unaufhörliche Aktivität verlangt, genauso wie die Art und Weise, wie er Prekarisierung gegen das Regime ausspielt, das diese normalerweise für seine Aufrechterhaltung braucht. Dazu kommt, dass die Idee der »Nonstop-Trägheit« ein nützliches Prisma bieten kann, um die politische Sackgasse im *Hunger* näher zu beleuchten, obwohl McQueens filmische Spiegelung des Nordirlandkonflikts im Mikrokosmos des Maze Prison von den neoliberalen Ängsten, die die Filme der Berliner Schule durchdringen, unterschieden werden muss.

Hunger: Die trägen Grenzen des gewalttätigen Widerstandes

1976 begann die britische Regierung, den sogenannten Special Category Status schrittweise abzuschaffen, der den irischen Republikanern gewährt wurde, die wegen der »Troubles« (wie die Unruhen in Nordirland genannt wurden) verurteilt worden waren. Verärgert über diese »Kriminalisierung« initiierten die Gefangenen, die in den berüchtigten H-Blocks des Maze Prison inhaftiert waren, Demonstrationen, die darauf abzielten, ihren Status als politische Gefangene wiederherzu-

stellen. Im Jahr 1981 eskalierte ein Protest, der zehn Jahre zuvor mit der Weigerung begonnen hatte, Gefängniskleidung zu tragen (der »Blanket Protest«), danach mit der Ablehnung, sich zu waschen oder die Toilette zu benutzen (der »Dirty Protest«), verschärft wurde und schließlich in der Verweigerung der Nahrungsaufnahme gipfelte (der Hungerstreik von 1981), die das Leben des Anführers Bobby Sands und neun weiterer Teilnehmer forderte.

Anstatt eine Analyse der politischen und ethno-nationalistischen Auseinandersetzungen, die den Nordirlandkonflikt oder die Troubles auslösten, auf der Makroebene vorzunehmen, zeigt McQueen in *Hunger* die Versuche der Gefangenen, ihren Status als politische Gefangene wiederzuerlangen. Er konzentriert sich dabei auf die jeweiligen Eigenschaften der verschiedenen Protestphasen, die gemeinsam haben, dass es immer um den Einsatz des Körpers (wenn auch auf unterschiedliche Weise) und seiner physiologischen Funktionen als Waffe der politischen Veränderung geht. Dabei interessiert mich besonders die Art und Weise, wie McQueens ästhetische Praxis die sozialen, politischen und ontologischen Zustände der Trägheit, zu denen oder von denen weg diese Proteste Wege zu schaffen scheinen, nicht nur anerkennt, sondern auch lesbar macht.

Im ersten Akt von *Hunger* befindet sich das Maze-Prison-Ökosystem in einem scheinbar unüberwindbaren Zustand der Trägheit, der (was an das konzeptuelle Modell von Southwood erinnert) durch einen nervösen Aktionismus, auch wenn dieser aus reinem Widerspruchsgeist besteht, sowohl angekurbelt als auch aufrechterhalten wird. Die Blanket und Dirty Proteste haben das Ziel, einen gesellschaftspolitischen Wandel herbeizuführen, aber aufgrund ihrer grundsätzlich aggressiven Qualität erreichen sie stattdessen das Gegenteil und tragen dazu bei, ein sich selbst verstärkendes Gleichgewicht der Gewalt zu nähren, das nicht in der Lage ist, den Konfliktparteien im Maze Prison zum produktiven Erreichen ihrer Ziele zu verhelfen. Die absichtlich ekelerregenden, abjekten und spürbar provozierenden Entgegnungen der Gefangenen provozieren und eskalieren lediglich die physische Gewalt von Seiten der Gefängniswärter, deren rachsüchtige Aktionen (die sowohl moralisch als auch ethisch und juristisch die Grenzen der staatlichen Autorität überschritten) wiederum nackte und gewalttätige Vergeltungsakte auslösten. Überwältigt von einer starren Gegnerschaft im Denken und Handeln, nimmt die Gefängnispopulation einen aufreibenden Zermürbungskrieg auf, aber da keine der beiden Seiten in der Lage ist, die andere endgültig zu bezwingen, ist die notwendige Konsequenz ihres anhaltenden Kampfes ein dauerhafter Zustand des Stillstands. Durch ihre erbitterten Aktionen erzeugen die gegnerischen Seiten unbeabsichtigt, aber unweigerlich eine fortwährende Abfolge von verheerenden Ursachen und Wirkungen, eine sich selbst verstärkende, gegenseitig verletzende Rückkopplungsschleife, die politische Veränderungen eher erstickt als fördert und eine Stasis innerhalb der Gefängnisgesellschaft festschreibt.

McQueens ästhetische Interventionen registrieren nicht nur, sondern interpretieren diese gewalttätige Unterart der »frenetischen Inaktivität« und ihrer zerstörenden Auswirkungen (Southwood 2011: 11). Die häufige und so gut wie identische Wiederholung von Einstellungen – wie etwa die des (fiktiven) Gefängnisbeamten Raymond Lohan (Stuart Graham), der im Gefängnishof in einem Zustand stiller Verzweiflung an der Wand lehnt – erzeugt ein Bewusstsein für den gleichbleibenden (und grundlegend destruktiven) Charakter der Gesellschaft im Maze Prison, genauso wie McQueens normalerweise statische Kamera, deren hartnäckiger Mangel an Bewegung innerhalb der Einstellungen formal die Stasis widerspiegelt, die durch die chronischen, brutalen Aktivitäten hervorgerufen wird, die sie aufzeichnet. Selbst wenn innerhalb des Bildes keine diegetische Aktivität zu sehen ist, bleibt die Kamera oft bewegungslos. Wiederkehrende Aufnahmen in Zentralperspektive, die in ausgedehnten (und langen) Einstellungen gefilmt sind, zeigen die leeren Korridore des Maze Prison und symbolisieren die Aussetzung zielgerichteter, sinnvoller Bewegung. Durch die feste Position der Kamera (die den Eindruck eines Standbildes erweckt) ist das Gefühl von Bewegung, das normalerweise solche Durchgangsräume kennzeichnet, ausgeblendet, sodass die Zuschauer/-innen den Eindruck bekommen, dass diese Korridore und Passagen nirgendwo hinzuführen scheinen. Zwar können die Zellen links und rechts der Horizontlinie des Korridors betreten und verlassen werden (denn sie befinden sich innerhalb der tragen ge stockten Zeit, die die Gefängnisumgebung auszeichnet), doch die äußere Tür, die den Raum zwischen sich und dem Fluchtpunkt des Bildes gleichzeitig anzeigt und verbirgt, bleibt quälend unerreichbar. Die Möglichkeit der Annäherung, geschweige denn des Austritts in etwas dahinter, wird durch den Stillstand der (politischen, sozialen und ästhetischen) Bewegung verwehrt, die von der ruhelosen Aktivität hervorgerufen wird.

Die Tonspur des Films wiederholt diese schmerzhafte Trägheit. Obwohl McQueen in den letzten Jahren in seinen Filmen zunehmend konventionellere Film musik mit vollem Orchester und Partitur verwendet hat (z.B. in *Shame* [2011] und *12 Years a Slave* [2013]), bevorzugt er bei *Hunger* zum großen Teil die diegetische Klang gestaltung durch den Umgebungston, die auch in den Filmen der Berliner Schule zum Tragen kommt.² Selbst in den seltenen Fällen, in denen explizit Filmmusik zu hören ist, kann sie nur im weitesten Sinne als solche bezeichnet werden. Wie McQueen Filmmusik einsetzt, mag im Vergleich zu den Gepflogenheiten in Main stream-Filmen sparsam sein, manchen vielleicht sogar als unpassend erscheinen, aber sie erfüllt dennoch die ihr zugeschriebene Rolle, denn das Fehlen harmonischer Akkordfolgen verstärkt unser Verständnis der Charaktere, der Umgebung, in der sie leben, und des Dramaturgiekonzepts. Die spärliche Partitur, die die Ansicht des Regisseurs illustriert, dass der Ton »die Räume füllt, in die die Kamera nicht

2 Mehr zum Sounddesign in den Filmen der Berliner Schule siehe Cook (2013a: 27–34).

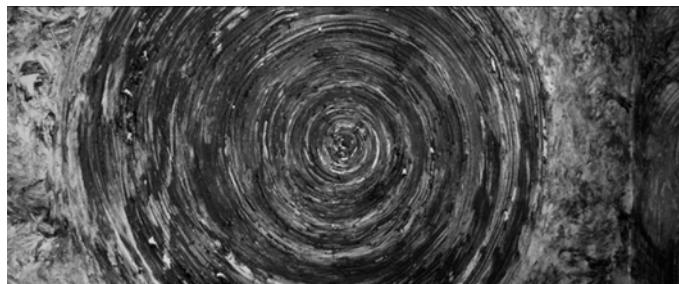
gehen kann«, verleiht der Trägheit im Film eine physische Präsenz (Albrechtson 2011).

Die Idee eines fortlaufenden Kreislaufs der Nonstop-Trägheit wird vielleicht am prägnantesten im Bild der Spirale vermittelt. Während eines Moments der Ruhe findet sich das Publikum in einer der vielen Zellen wieder, die von den Gefangenen durch einen Estrich aus Fäkalien absichtlich unbewohnbar gemacht wurden. In den meisten Fällen installierten sie dieses faulige, ekelrege Dekor in ihrer Entrüstung vollkommen willkürlich, aber in dieser bestimmten Zelle fixiert McQueens Kamera einen Wandabschnitt, in dem der Putz aus Exkrementen mit Absicht in Form einer Spirale aufgebracht wurde, die trotz ihrer stinkenden Beschaffenheit eine fast malerische Schönheit besitzt (Abb. 11.1).

Als wiederkehrendes Bild der keltischen Symbolik bedeutet die Spirale typischerweise Expansion und Wachstum und die verschiedenen Ziele, die auf dem Weg erreicht werden, aber die Interpretation in *Hunger* geht in eine andere Richtung. In einem Interview über den Kampf der IRA und seiner Manifestation innerhalb der Grenzen des Maze Prison erklärt McQueen: »Wissen Sie, es ist wie diese Spirale aus Scheiße an der Zellenwand: Geschichte, die sich immer wieder wiederholt. Die Wachen entfernen sie, die Gefangenen tragen sie wieder auf und so weiter und fort.« (Bowen 2009) Auf diese Weise wird die stinkende Spirale, anstatt das Fortschreiten zu symbolisieren, zu einer visuellen Darstellung der Logik der Trägheit, die den ersten Akt des Films bestimmt: »Hier ändert sich nichts; nichts bewegt sich vorwärts«, erklärt Sands Pater Moran (Liam Cunningham) später.

Erst als Sands zum titelgebenden Hungerstreik aufruft, nachdem er erkannt hat, dass aktiver Widerstand das Erreichen politischer Zugeständnisse eher verhindert als befördert, kommt Bewegung und Veränderung in die Situation. Indem er den Hungerstreik als Protestform einsetzt, nimmt Sands das traditionelle Konzept des Märtyrertums auf (das heißt, eine Art des Kampfes, die nicht das Ziel hat, die Feinde physisch anzugreifen) und damit eine passive (beziehungsweise passiv-aggressive) und gewaltlose psychologische Waffe der Veränderung, die, wie die Geschichte bezeugt, in der Lage ist, effektiver auf den schwerfälligen Strom der gesellschaftspolitischen Stimmung einzuwirken, als es die endlose Anwendung physischer Gewalt je könnte. Im Nachhinein kann man sagen, dass der Hungerstreik für die Gefangenen ein Erfolg war: Er führte nicht nur zur Wiederherstellung der Privilegien, die mit dem Sonderstatus als politische Gefangene einhergingen, was die unmittelbare Ursache für die Proteste war, sondern schob zusätzlich die »Transformation des politischen Kontextes des Nordirlandproblems« an (Bew und Gillespie 1999: 156), indem er »die widerstrebende Führung [der IRA] dazu zwang, sich dem parlamentarischen System zu öffnen« (Richards 2009: 85).

Abbildung 11.1: »Hunger« – eine Spirale aus Kot von fast malerischer Schönheit



Obwohl der Hungerstreik den Ansatz der Gewaltlosigkeit eher aus Pragmatismus denn aus politischer Überzeugung verwendete, konnte er dennoch einen positiven sozialpsychologischen Einfluss im Nordirlandkonflikt ausüben, weil er der Öffentlichkeit Beweise für die Integrität der Beteiligten zu liefern schien und für ein Verhalten, das akzeptierten moralischen Standards näherkam und deshalb leichter zu akzeptieren war. Insbesondere dadurch, dass die Teilnehmer bereit waren, die »ungewohnte Rolle zu übernehmen, eigenes Leiden für ihre Sache einzusetzen, anstatt anderen Leid zuzufügen«, wie es Paul Bew und Gordon Gillespie ausdrückten (1999: 156), konnte der Hungerstreik das Gewissen der Öffentlichkeit erreichen. Er rief bisher abwesende Gefühle des Mitgefühls und der Schuld für die irisch-republikanischen Gefangenen hervor, deren wahrgenommene Not und Überzeugung für die Sache immer stärker wurden je schwächer ihre Körper wurden.³

Aus diesen Gründen hat der irische Schriftsteller Tim Pat Coogan den Hungerstreik als eine Taktik der Gewaltlosigkeit bezeichnet, die auf machtvolle Weise »schwach« ist (2002: 410). Sie ist auch auf machtvolle Weise »träge«: Die transformative Kraft dieses Protests beruht – vielleicht paradoxe Weise – darauf, dass die Teilnehmenden etwas nicht tun. Während Feindseligkeit und Gewalt – gekennzeichnet durch intensive und »lauten« Aktivitäten – nur dazu in der Lage waren,

3 Am 10. April 1981 wurde Sands, obwohl er zu schwach war, um sein Bett im Gefängnistrakt zu verlassen, als Abgeordneter für den Wahlkreis Fermanagh and South Tyrone in das britische Unterhaus nach Westminster gewählt. Obwohl die IRA Sands' Sieg vom Krankenbett als Beweis wertete, dass sie die Unterstützung der Bevölkerung für die Strategie des »langen Krieges« hatte, und damit das moralische Mandat für die politische Anwendung von Gewalt hatte, macht Anthony Richards deutlich, dass die Wahrheit wohl eher darin bestand, »dass viele Wähler andere Motive hatten. Sands' Unterstützer hatten auf der Grundlage für ihn geworben, dass eine Stimme für ihn eine humanitäre Wahl sei, keine Stimme für die IRA.« (Richards 2009: 85)

hektischen sozialen und politischen Stillstand zu erzeugen, war die Verlagerung zu einer gewaltfreien Form der politischen Aktion – gekennzeichnet durch Stille und einen (tiefgreifenden) Bewegungsmangel, der sich aus der bewussten Untätigkeit ergibt – in der Lage, gesellschaftspolitischen Einfluss auszuüben und Bewegung in die verhärteten Fronten zu bringen. Die Hungerstreikenden entgehen der Trägheit, indem sie sie in einer anderen Form auf sich nehmen.

Durch seine freiwillige Verweigerung der Nahrungszufuhr entzieht Sands seinem Soma absichtlich materielle Energie, die ihn in den trügerisch inaktiven Zyklen aggressiver Aktivität (die er selbst mit angeschoben hat) im Maze Prison genährt hatte, und löst dadurch einen lähmenden Zustand der Erschöpfung und der sich daraus ergebenden Begleiterscheinung, der Erstarrung, aus. Sands ist bald an sein Bett im Krankenflügel des Gefängnisses gefesselt, sein einst so ruheloser Körper wird durch den Hunger schwach und träge. Aber natürlich signalisiert dieser vorsätzlich herbeigeführte Zustand verminderter physiologischer Aktivität und Bewegungslosigkeit – vielleicht kontraintuitiv – keineswegs, dass die Entschlossenheit und das Engagement für die Sache weniger werden, sondern bildet im Gegen teil einen neuen und mächtigen Faktor der Feindseligkeit, den weder die hegemonialen Kräfte noch die bestehenden Strukturen der Trägheit so einfach vereinnahmen können. Schon vor dem tragischen Ende des Streiks sorgt die Entscheidung von Sands und seinen Gefolgsmenschen, die äußerlich aggressiven und gewalttätigen Widerstandshandlungen abzubrechen und sie durch die Passivität einer gewaltlosen Form des Protests auszuwechseln, dafür, dass für beide Seiten abträgliche soziale Gleichgewicht im Maze Prison aufzuheben. Anstatt dass sie sich in weiteren Angriffen gegenüberzustehen, führt der Abbruch der Feindseligkeiten der Gefangenen dazu, dass die Gefängniswärter, die im letzten Akt des Films kaum noch zu sehen sind, ebenfalls damit aufhören. Weiterentwicklung entsteht durch Unterbrechung, durch das Abklingen der Gewalttätigkeiten, was zu neuen sozialen Bedingungen führt, durch die das Gefängnis ruhig und friedlich wird, mit wenig Bewegung und Aktivität jeglicher Art. Statische Aufnahmen leerer Korridore wiederholen sich, werden aber nicht mehr durch erbitterte Akte gegenseitiger Brutalität unterbrochen, sodass die Atmosphäre der Ruhe, die sie vermitteln, zur Realität wird, statt brüchige Illusion zu bleiben.

In dem Bemühen, psychologische Traumata darzustellen, kombiniert McQueen einen modernistischen surrealen Modus des Erzählens mit dem realistischen. Dieses Zusammenfügen scheinbar »unvereinbarer« Filmtraditionen – ein Impuls, der sich bezeichnenderweise auch in vielen Filmen der Berliner Schule wiederfindet und, wie Galt und Schoonover anmerken, dazu beiträgt, den künstlerischen Film als Kategorie zu definieren (Galt/Schoonover 2010: 16–17) – erlaubt es McQueen, den Zuschauern und Zuschauerinnen über das hinaus, was die Kamera objektiv zeigen kann, einen privilegierten Einblick in Sands' kognitive Erfahrung des Hungers zu geben. Die Szene, als ein aufgeschreckter Krähenschwarm un-

ter lautem Gezeter aus Sands' zusammengepresstem Bauch herauszukommen scheint, bevor er durch den Raum fliegt, nutzt ebenfalls diese Verknüpfung von Realismus und Traumhaftigkeit (Abb. 11.2).

Abbildung 11.2: »Hunger« – Krähen im Traummodus, Sinn mehrdeutig



Die Krähe beziehungsweise der Krähenschwarm ist als Motiv zwar mehrdeutig, aber ihr unverkennbar aufgescheuchtes Flugmuster wird durch McQueens Kameraführung noch betont. Die Kamera verlässt ihre normalerweise feste Position und gerät in Bewegung, um dem Auf und Ab und Hin und Her der Vögel zu folgen. Die Überlagerung der beiden Ansichten – auf der einen Seite Sands rapide verfallender Körper, auf der anderen eine Vogelart, die laut Aberglauben vieler Kulturen die unheimliche Fähigkeit besitzt, den Tod vorherzusagen – kündigt sein bevorstehendes Ende an.⁴ Aber das Motiv macht die Zuschauer/-innen nicht nur auf etwas aufmerksam, was sie sicherlich bereits wissen: Die Krähe wird in der Traumkonfiguration zu einem multivalenten Symbol, in dessen unterschiedlichen Bedeutungsebenen sich der Sog des verunsichernden und stürmischen emotionalen Aufruhrs, der den Prozess des Sterbens begleitet, spiegelt.

Indem die Zuschauer/-innen direkt und emotional auf der audio-visuellen Ebene mit Sands' Leiden konfrontiert werden, werden sie ermutigt, dieselbe Art von humanitärem (das heißt, nicht ausdrücklich politischem) Mitgefühl zu empfinden, das durch den realen Hungerstreik erzeugt wurde. Die teilnehmenden Gefangenen der IRA versuchten im Tod den verstörenden Anblick der bewegungslosen Leiche als Waffe gegen die britische Regierung einzusetzen, also die materielle Verkörperung dessen, was Stephanie Donald im Zusammenhang mit Trägheit und urbaner Gesellschaft als »die tiefste Bewegungslosigkeit, die sich die Menschheit vorstellen oder ausführen kann« beschrieben hat (Donald 2013: 143). Für die Sache der

4 Die Krähe ist im Film ein durchgehendes Motiv, das aber in den meisten Fällen unabhängig von Sands verwendet wird.

Gefangenen ist es von entscheidender Bedeutung, dass das teilnahmsvolle Mitleid und die Besorgnis – inspiriert durch das Leiden, das aus dem ungewohnten (Nicht-)Handeln der Hungerstreikenden erwuchs – ihrem eventuellen Tod Bedeutung und transformierende Wirkung geben würde. Befreit von den Hindernissen der Gewalt erzeugt die selbstzerstörerische Darbietung der Hungerstreikenden eine Wahrnehmung der rechtschaffenen Gesinnung, die auch diejenigen Gruppen, die der Sache bisher ablehnend gegenüberstanden, dazu bringt, dass sie die Gefangenen nicht länger nur als kriminell, sondern auch als Individuen, die es verdienen, ethisch betrachtet zu werden. Der Körper verbleibt zwar ein hart umkämpfter Ort des Widerstands, aber als Vehikel gewaltfreier Selbstaufopferung eingesetzt, gelingt es ihm (zumindest im Kontext des Maze Prison), dem terroristischen Körper die eigentlich selbstverständliche Annahme, dass der Tod etwas ist, das zu vermeiden ist, wieder zuzuschreiben. Das gilt auch für die Macht des Objekten, das in der Lage ist, die gewohnte Identität, Gesellschaft und Ordnung zu stören, und normalerweise, wie Julia Kristeva behauptet, durch die Konfrontation mit der menschlichen Leiche provoziert wird (1982: 4), aber im Fall des Terroristen durch die Furcht und den Hass als dem gewalttätigen »Anderen« (das heißt als schon abjekte Bedrohung der symbolischen Ordnung, die entfernt werden muss) überdeckt wird.

Auch wenn McQueen nicht auf dem Bild der Leiche verweilt, registriert er doch das Auftauchen einer dynamischen Veränderung, die durch die akkumulative Darbietung der Bewegungslosigkeit der Gefangenen entsteht und an ihr Bild gebunden ist. Die abschließende Einstellung des Films – eine letzte perspektivische Aufnahme des Korridors – zeigt den unausweichlichen Stillstand, diesmal in Form des verstorbenen Sands, dessen Leiche auf einer Trage zu einem wartenden Krankenwagen transportiert wird. Doch obwohl in der Aufnahme der Stillstand (des menschlichen Lebens) im Vordergrund steht, zeichnet sie sich formal durch Bewegung und Fortschreiten aus. Die Funktion der Bewegung wird dem Korridor zurückgegeben, wenn auch nicht durch McQueens Kameraführung, die weitgehend statisch bleibt, sondern durch den Tod, von dem sie zeugt. Sands lebloser Körper bewegt sich auf den (imaginären) zurückweichenden Linien des perspektivischen Bildes nach hinten, aber die bisher hartnäckig geschlossene Tür – ein Sinnbild für die Unmöglichkeit von Veränderung und Fortschritt – steht nun offen. Paradoxerweise ist es die Bedingung der absoluten Trägheit, die sowohl Sands (dessen metaphysische Überzeugung bezüglich der menschlichen Endlichkeit nicht akzeptiert, dass es ein Ende des bewussten Lebens in permanenter physischer Vernichtung gibt)⁵ als auch seine Sache vorwärtsgebracht hat. Anstatt nun den Krankenwagen

5 Für Sands ist der Tod nicht das Ende. Er besteht gegenüber Pater Moran darauf: »Das nächste Mal wird' ich auf dem Land geboren, das garantier' ich Ihnen. Wild, Vögel, das wär's doch. Paradiesisch.« Diese Aussage bietet eine weitere Interpretation des Traumbildes des Krähenschwams, der kommt, um Sands ins Jenseits, ins ewige Land seiner Fantasie zu geleiten,

in Richtung Fluchtpunkt des Bildes, das nun die gesamte perspektivische Tiefe ausfüllt, fahren und Sands damit in die Vergessenheit entschwinden zu lassen, schneidet McQueen zum Schlusstitel, der die durch den Hungerstreik eingeleiteten Veränderungen im Detail beschreibt.

Innere Sicherheit: Neoliberale Trägheit von Terroristenkindern und jugendlichen McJobbern

Politische Gewalt ist ein problematisches Anliegen, das im Mittelpunkt von Christian Petzolds Film *Innere Sicherheit* steht, mit dem ihm der Durchbruch als Regisseur gelang. Mehrere Kritiker/-innen, darunter auch ich selbst, haben *Innere Sicherheit* als einen Film über das Erbe der Roten Armee Fraktion (RAF) gelesen, der links-extremistischen terroristischen Vereinigung, die in den 1970er Jahren eine Reihe von Anschlägen gegen die Bundesrepublik Deutschland verübt. Die unabirrbare Sichtweise der RAF, dass die Bundesrepublik kaum verschleiert in der Nachfolge des faschistischen Deutschlands stünde, erschütterte dem Nachkriegsstaat und seine junge Demokratie mehr als ein Jahrzehnt durch eine Reihe von gewalttätigen Angriffen.⁶

Innere Sicherheit spielt in der Gegenwart seines Erscheinens (dem Jahr 2000) und erzählt die Geschichte von Hans und Clara, einem fiktiven Terroristenpaar, dessen vergangene Verbrechen eine jahrzehntelange Irrfahrt quer durch Europa nach sich gezogen haben, die nicht nur durch den Druck der Illegalität verlängert wird, sondern auch dadurch, dass sie trotzig an einer gescheiterten Ideologie festhalten. Sie sind entweder nicht in der Lage oder nicht willens, anzuerkennen, geschweige denn zu akzeptieren, dass die historische Entwicklung sich vorbewegt hat, und klammern sich weiterhin an das alternative Weltbild, das spätestens mit der Beendigung der bewaffneten Auseinandersetzung von Seiten RAF Anfang der 1990er Jahre gestorben ist, und sie dazu zwingt, in einer rastlosen Flucht zu verharren. Obwohl sie ein abschließendes Ziel haben (das Paar kehrt nach Deutschland zurück, um Geld für die endgültige Flucht nach Brasilien zu beschaffen), bremst sie ihre ideologische Verwicklung mit dem radikalen Ferment der Protest-Jahrzehnte aus, wodurch etwa Treffen mit ehemaligen Weggefährten, denen es gelungen ist, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, in Sackgassen führen. Während einer besonders einprägsamen Begegnung greift Hans seinen alten Freund Achim tödlich

aber in seinem Versuch durch den Schmerz, den Sands empfindet, aufgeschreckt wird – ein Schmerz, der noch nicht bereit ist, seine Umklammerung aufzugeben und ihn vorerst qualvoll im Land der Lebenden hält.

6 Für eine detaillierte Diskussion der RAF siehe Varon 2004.

an, weil dieser sich in das kapitalistische System, das er einst vehement bekämpft hatte, gefügt hat.

Petzold hebt die Kraft der Trägheit, der Hans und Clara unterworfen sind, hervor, indem er sie immer wieder mit dem Übernatürlichen in Verbindung bringt. In einem Schachzug, der den »untoten« Status des kulturellen Gedächtnisses der RAF in den Jahrzehnten zwischen dem berüchtigten deutschen Herbst 1977 und der Veröffentlichung des Films widerspiegelt, verleiht der Regisseur seinen Hauptfiguren Qualitäten, die den Motiven des Gespensts und des Vampirs zugeordnet sind, und hebt so ihre Liminalität und ihren Status als lebende Anachronismen im »neuen« Deutschland hervor (Homewood 2006). Gefangen in einem unruhigen, selbst auferlegten Schwebezustand zwischen Existenz und Verschwinden, spuken sie an Orten, die Marc Augé als transiente »Nicht-Orte« bezeichnet (Autobahnen, Raststätten, Hotels und geheime Unterschlüpfte). Sie befinden sich regelmäßig in Grenzgebieten (zwischen Nationen, zwischen Stadt und Land). Indem sie nur dann aus dem Schatten des terroristischen »Untergrunds« hervortreten, wenn die Notwendigkeit sie dazu zwingt, signalisieren sie ihre Trennung von den Lebenden.

Diese rastlose Mobilität von Hans und Clara hat negative Folgen für ihre Tochter Jeanne, die sich inzwischen im Teenager-Alter befindet und im ontologisch unbestimmten Milieu des terroristischen Untergrunds aufgewachsen ist. Als Folge ihres abnormalen Aufwachsens ist der soziale Raum, den Jeanne einnimmt, fast ausschließlich auf ihre Eltern beschränkt. Da sie zu Hause unterrichtet wird und keine Freunde und Freundinnen in ihrem eigenen Alter haben darf (die ein Risiko für die innere Sicherheit der Familie darstellen würden, worauf sich der Titel des Films zum Teil bezieht), befindet sie sich in einer Art von Schwebezustand. Ein Teil ihres Lebens ist ungelebt, ein Teil ihrer Identität unentwickelt. Die einzigen anderen Kontakte, die Jeanes paranoide Eltern anstandslos zulassen, sind solche mit ihren ehemaligen Mitstreitern und Mitstreiterinnen, von denen manche, wie Klaus, eine gewisse persönliche Loyalität gegenüber Hans und Clara empfinden, jedoch nicht mehr zu ihrer überholten Sache. Die Situation, in der sich Jeanne befindet, entspricht dem Verständnis dessen, was der Soziologe Pierre Bourdieu als soziale Trägheit bezeichnet. In einen ersticken familiären Kodex der Komplizenschaft und Verleugnung hineingeboren, hat Jeanne notwendigerweise eine Reihe von Verhaltensweisen und Gewohnheiten entwickelt, die den eigentümlichen Status quo ihrer Familieneinheit perpetuieren – einer Mikrogesellschaft zu dritt, die gegenüber Veränderungen eisern resistent bleiben muss. Seit ihrer Geburt ist sie daran gewöhnt, »die Welt ihrer Eltern so zu akzeptieren, wie sie ist, sie für selbstverständlich zu halten, statt gegen sie zu rebellieren, ihr verschiedene, sogar entgegenstehende Möglichkeiten entgegenzusetzen« (Bourdieu 1985: 728).

Doch eine ebenso unwiderstehliche wie unaufhaltsame »äußere« Kraft beginnt ihren Einfluss auf Jeanne auszuüben, und gibt ihr den Anstoß, gegen die abnormalen sozialen Bedingungen, die ihre Existenz bestimmen, zu rebellieren – wenn

auch auf widersprüchliche und inkonsequente Weise. Die Erzählung beginnt zu einem Zeitpunkt, an dem Jeanne, die sich mit etwa fünfzehn Jahren mitten in der Pubertät befindet, sozial und in ihrer Entwicklung an einer Schwelle steht und in die langwierige Phase tritt, die im Leben eines heranwachsenden Menschen damit einhergeht, dass sich dieser zunächst verweigert und Distanz zu den Eltern einnimmt, um dadurch ein neues Selbstverständnis, neue Gewohnheiten und Mittel der Identitätskonstruktion zu entwickeln. Obwohl bei Jeanne die Schritte, die für die Identitätsbildung nötig sind, ins Stocken geraten und sie sie nie ganz erreichen kann, röhrt die Tragik ihrer Familiengeschichte aus dem Zusammenstoß, der entsteht, wenn eine unwiderstehliche Kraft (Adoleszenz) auf ein unbewegliches Objekt trifft (Hans und Claras unnachgiebige gesellschaftspolitische Trägheit).

Anders als bei durchschnittlichen Teenagern wird Jeannes unvermeidlicher Versuch, Abstand von der Autorität und den Traditionen ihrer Eltern zu gewinnen, durch den langen Schatten ihrer terroristischen Vergangenheit besonders erschwert, denn die erdrückenden sozialen Bedingungen, die Jeannes Identitätsentwicklung in der Schwebe halten, verstärken einerseits ihren Widerstand und zwingen sie gleichzeitig zum Gehorsam. Wie Bourdieu hervorhebt, kann die Weitergabe des kulturellen Erbes selbst in Zeiten des sozialen Fortschritts zu einer starken sozialen Trägheit führen. Im Fall von Jeanne wird ihre Entwicklung durch die übermächtigen Konsequenzen von Hans' und Claras unnormaler Lebensgeschichte behindert, die den Status einer toxischen kulturellen Hinterlassenschaft oder einer Art bedrohlicher »Postmemory« angenommen hat, um Marianne Hirschs Begriff zu verwenden, den sie entwickelt hat, um die Beziehung zu beschreiben, die die nachfolgende Generation zum persönlichen, kollektiven und kulturellen Trauma derer, die vor ihr gekommen sind, ausbildet (Hirsch 1997). Jeannes zunehmend widerwillige Unterwerfung unter die einschränkenden Bedingungen, die die obsolete, aber in ihrem Fall andauernde Vergangenheit ausübt, führt zu kognitiver Dissonanz. Die erdrückende Qualität des streng regulierten, eigenartigen sozialen Umfelds, in dem sie lebt, und sein primäres Diktat – das Schweigen – behindern die Entwicklung Jeannes individueller und sozialer Identität und belasten ihre Versuche, mit Gleichaltrigen wie Achims Tochter Paulina zu interagieren und zwischenmenschliche Beziehungen zu knüpfen.

Angezogen vom Klang zeitgenössischer Popmusik, die aus Paulinas Schlafzimmer erklingt, entdeckt Jeanne einen Raum voller Konsum-Gegenstände (CDs, Poster, Kleidung, ein Telefon), die nicht nur anzeigen, dass Paulina im Vergleich zu ihr finanziell bessergestellt ist, sondern auch, dass ihr die »Freiheit« zur Erforschung und Entwicklung ihrer verschiedenen Identitäten zugestanden wird. Die schüchterne Jeanne, die kein positives Selbstbewusstsein entwickeln konnte, bleibt zögernd an der offenen Tür vor einem großen Spiegel stehen, wird aber aus einer Perspektive aufgenommen, sodass ihre Reflexion nicht sichtbar ist – wie bei einem Vampir, dessen Unfähigkeit, sich zu spiegeln, den Ausschluss aus dem Land

der Lebenden signalisiert. Stattdessen füllt Paulina die Lücke, in der Jeanes Bild erscheinen sollte, und hebt damit die Unfreiheit letzterer hervor, die von der überwältigenden Erzählung ihrer Eltern erzeugt wurde. Paulina lädt Jeanne in ihr Zimmer ein, und für einen kurzen Moment überschreitet diese die Schwelle und tritt durch den Spiegel in ein normales Teenagerleben ein. Die Mädchen hören Musik, teilen sich eine Zigarette, und wir hören Jeanne zum ersten und einzigen Mal lachen, aber diese Kostprobe der Normalität ist nur von kurzer Dauer, da Augenblicke später Jeanes Mutter das Zimmer betritt und sie zurück in die Schattenwelt ruft.

Letztlich wird Jeanes erzwungene »Abschottung« ihrer Identität unvermeidlich gesprengt: Ihre vorzeitige Festlegung auf eine krankhafte soziale Rolle, die ihre Eltern durch die Ausweglosigkeit ihrer terroristischen Vergangenheit vor- und festgeschrieben haben, kann dem transformativen Drang der Heranwachsenden nicht standhalten, ihr Selbst oder die als »Identitätsaufschub« (Erikson 1994) bezeichnete Stufe der psychologischen Entwicklung zu erforschen. Um den Prozess von Jeanes Identitätsbildung besser zu verstehen, ist es nützlich, kurz auf Marco Abels Lesart von *Innere Sicherheit* zurückzugreifen, den er als Film »über den Einbruch des neoliberalen Finanzkapitalismus und seine Auswirkungen auf die Beschaffenheit Deutschlands nach der Wiedervereinigung« und nicht als »RAF-Film« verstanden haben will (Abel 2013: 89). Diesbezüglich stellt er fest: »Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass Jeanes Wunsch nach Normalität nicht in ödipaler Weise *gegen* die RAF-Vergangenheit ihrer Eltern definiert wird, sondern in *Übereinstimmung mit* den Bedingungen der Subjektivität einer Generation, die in die intensivierte Logik des neoliberalen Kapitalismus hineingeboren wurde, der ihr Leben direkt auf der Ebene des Begehrens bestimmt« (90).

Die Kraft dieser neuen wirtschaftlichen Logik, »in die Sehnen unseres Körpers und in die Machinationen unseres Herzens« einzudringen, wie Lisa Rofel es beschreibt (Rofel 2007: 15), ist in Bezug auf Jeanne offensichtlich. Ihre vorläufigen Bemühungen, eine Identität für sich zu konstruieren, werden durch die Bilder des Konsums geformt, denen sie bei den anderen Teenagern begegnet, deren Image und Status von ihnen bestimmt ist. In ihrem Streben nach Zugehörigkeit zu einer Gruppenidentität, die sie bei Paulina kennengelernt hat, versucht Jeanne den »richtigen« Geschmack von cooler Musik und Markenkleidung nachzuhahmen, stößt aber auf ein zusätzliches Problem, das durch die Trägheit ihrer Eltern geschaffen wird: Ihr Festhalten an der Vergangenheit erzeugt nicht nur soziale, sondern auch materielle Verarmung, die den Zugang zu den warenförmigen Marken der Massenakzeptanz verhindert, die Jeanne in Übereinstimmung mit der neoliberalen Produktion jugendlicher Subjekte als notwendig für ihre Identitätsentwicklung empfindet. Da sie nicht über die finanziellen Mittel verfügt, um Paulina nachzueifern, deren Status zu der Gruppe durch ihre Zahlungsfähigkeit (beziehungsweise die ihres Vaters) begünstigt wird, geht Jeanne zunehmend Risiken ein

und stiehlt die Dinge, die sie sich wünscht – und bedroht damit das Überleben ihrer Familieneinheit, als sie einmal fast erwischt wird. Obwohl Jeannes wachsende Verweigerung des Einflusses ihrer Eltern keine direkte Abrechnung mit ihrer RAF-Vergangenheit darstellt, würde ich jedoch für ein größeres Maß an Kontingenzen zwischen den Lesarten plädieren, die *Innere Sicherheit* jeweils entweder als einen Film über den Neoliberalismus oder die RAF positionieren. Jeannes Übernahme der von der RAF vehement bekämpften Konsumlogik, die notwendigerweise zu einem Konflikt mit ihren Eltern führt, ist die Ironie der Geschichte und erinnert daran, dass die Kinder der 68er-Protestgeneration (aus deren Randbereichen sich die RAF entwickelt hat) die konstitutive Kraft des Neoliberalismus offenbar dazu genutzt haben, das politische und kulturelle Vermächtnis ihrer Eltern an die Berliner Republik gezielt zu desavouieren.⁷ Die Stellung und das Vermächtnis der 68er-Generation im »neuen« Deutschland erscheint im ganzen Film als ein wesentliches Thema, das Petzold einer umsichtigen Betrachtung unterzieht. Im Film sind es die ehemaligen 68er, die am meisten von der neoliberalen Ideologie profitiert zu haben scheinen. Dies könnte man einerseits als düsteres Spiegelbild der Fähigkeit des Neoliberalismus ansehen, jeden Widerstand einzuverleiben, aber er legt ebenso den Vorwurf nahe (der zur Zeit der Veröffentlichung des Films häufig angesprochen wurde), dass die ehemalig radikale Linke sich verkauft hätte.⁸

Soziale und ökonomische Armut ist ein Thema, das auch Heinrich betrifft, einen Teenager, mit dem sich Jeanne nach ihrer Rückkehr nach Deutschland heimlich trifft. Heinrich, in Wahrheit ein mittelloser Hilfsarbeiter und Waisenkind, wirbt zunächst um Jeannes Aufmerksamkeit, indem er sich als privilegierten, aber vernachlässigten Millionärsohn neu erfindet, der in einer luxuriösen Villa lebt (ein Hintergrund, der näher an dem von Paulina ist). Doch trotz der Macht des Neoliberalismus, die jugendliche Individuation zu formen und zu produzieren, sind es die sexuellen Gefühle für Heinrich, die Jeanne auf einer psychologischen Ebene instinktiv entwickelt, die letztlich auf explosive, wenn auch unbeabsichtigte Weise, die Trägheit beenden, die die interstitielle Existenz ihrer Familie regiert. Obwohl Jeanne zwischen der Loyalität zu ihren Eltern und der Erkundung ihrer eigenen, bewusster Entscheidungen hin- und hergerissen ist, wird sie von den bahnbrechenden Kräften der Adoleszenz zunehmend dazu gedrängt, den Status quo zu

7 Ich beziehe mich hier auf das Entstehen der sogenannten Ego- oder Spaßgesellschaft, die auf einem weitgehend unpolitischen und unkritischen Fundament konsumorientierter sofortiger Bedürfnisbefriedigung aufbaut. Jeannes Vorliebe für Slogan-T-Shirts erinnert in diesem Zusammenhang an die Bekleidungslinie »Prada-Meinhof«, die die RAF (die man als Achillesferse des positiven 68er-Selbstverständnisses ansehen kann) als Popstar feierte.

8 Neben Achim treffen wir im Film auf Claras alte Flamme, Klaus, der durch die Monetarisierung seiner radikalen Wurzeln ein erfolgreiches Verlagsgeschäft aufgebaut hat. Ähnliche Vorwürfe werden in Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) angesprochen.

verändern – sodass sie schließlich ihr Schweigen bricht und Heinrich das Geheimnis der Familie enthüllt.

Von besonderer Bedeutung ist, dass Jeannes Verrat in einer Situation des Stillstands auftritt und von diesem genährt wird. Nachdem sie vorübergehend den prekären Zustand der rastlosen Mobilität ihrer Eltern verlassen hat, vertraut sie sich Heinrich an, während ihre Körper gemeinsam auf seinem Bett ruhen. Obwohl der Stillstand, dem wir hier begegnen, nicht so tiefgreifend ist wie derjenige, den Sands in *Hunger* erlebt, wird er in Jeannes Leben dennoch zu einem Katalysator für tiefgreifende Veränderungen, die eine grundlegende Transformation innerhalb eines ansonsten starren Sets bestehender Bedingungen bewirken. Aus Angst, Jeanne zu verlieren (die andeutet, dass sie ihre Eltern verlassen will, als es aber ernst wird, verständlicherweise zu ihnen zurückkehrt), setzt Heinrich eine ruinöse Konfrontation zwischen dem Staat und den unwillkommenen Besuchern aus der Vergangenheit in Gang, die – so deutet der Film an – zum Tod von Hans und Clara führt. Die zögerliche, vorläufige Distanz, die Jeanne zu ihren Eltern sucht, wird auf tragische Weise durch ihren Tod dauerhaft; einem Tod, der letztlich durch Jeannes widersprüchlichen, aber unvermeidlichen Drang ausgelöst wird, ihre Optionen für die eigene Identität zu erforschen. Die Möglichkeit einer dynamischen Veränderung hängt wieder einmal an der Trägheit der Leiche, aber das Potenzial eines Neuanfangs hat seinen Preis.

***Falscher Bekenner* (2005): Verlangsamung und prekäre Anerkennung**

Die Folgen des Neoliberalismus und seine operative Logik bilden das zentrale Anliegen von *Falscher Bekenner*. Im Gegensatz zu Jeanne ist Armin (Constantin von Jascheroff), der an der Schwelle zum Erwachsenwerden stehende Protagonist von Christoph Hochhäuslers Film, nach wie vor nicht überzeugt von den interpellativen Gesinnungen und erwachsenen Identitäten, die die neoliberalen Maschine über ihn zu verhängen versucht, insbesondere von der Vorstellung, dass »Arbeit jetzt angeblich ein ermächtigender Lifestyle und eine Angelegenheit der individuellen Verantwortung ist« (Southwood 2011: 17–18). *Falscher Bekenner* ist weniger an den Ideologien des Konsums interessiert, die in *Innere Sicherheit* eine so große Rolle spielen, als vielmehr an den postfordistischen Arrangements der Arbeit (wie der Prekarisierung der Arbeit, der unaufhörlichen Aufforderung zur Selbstvermarktung und ständigen Verfügbarkeit) und untersucht Armins Versuch, die gesellschaftlich erwartete Unterwerfung unter das neoliberalen System und die Konstellation der verhängten Unsicherheiten (oder Prekarisierungen), die dieses aufrecht erhalten, zu unterlaufen. Wie in meiner Einleitung erörtert, ist es genau dieses Gefühl der Prekarisierung, das laut Southwood das prekäre Subjekt in einen scheinbar endlosen

Kreislauf von aufgeregter Bewegung (Nonstop-Trägheit) versetzt und ihm die Energie zum Widerstand entzieht.

Die Erzählung beginnt zu einem Zeitpunkt, als Armin zu merken scheint, dass die sozialen Rituale, die seine Arbeitssuche bestimmen und vorgeben, ihn als Persönlichkeit zu stärken, in Wirklichkeit gar nicht dazu dienen, die Entwicklung eines authentischen Selbst zu unterstützen, sondern stattdessen verschleierte Praktiken der Interpellation darstellen, die darauf abzielen, die Identitäten der einzelnen Subjekte in Übereinstimmung mit dem, was Abel das neoliberalen »Als ob«-Narrativ (2013: 169) nennt, (neu) zu konstituieren und damit die herrschende Ideologie aufrechtzuerhalten und zu verbreiten.⁹ Wie Valerie Kaussen ausführt:

Wir beobachten, wie Armin, der sich in seiner eigenen Haut nicht wohlfühlt, in den Arbeitgeberfirmen von Anzugträgern unter die Lupe genommen wird, die sich nicht nach seinen Fähigkeiten erkundigen, sondern wissen wollen, »wer er wirklich ist«. Armin kann das Ganze nicht ganz nachvollziehen, aber er versteht schemenhaft, dass dieses begehrte »innere Selbst« lediglich ein Skript ist, das gelernt und angenommen werden muss, um Eintritt in eine eher unattraktive Berufswelt zu erhalten, eine Initiation, die dann zur Erlangung des voll ausgebildeten »Selbst« führt. (Kaussen 2013: 177)

Für Armin löst der Widerspruch zwischen Freiheit und Kontrolle eine tiefgreifende Handlungslähmung aus, die er (bewusst oder als unbeabsichtigtes, lähmendes Symptom des Systems selbst) wie ein Schutzmantel trägt, um nicht eine ideologisch vorbestimmte Rolle übernehmen zu müssen.

Sehr zum Leidwesen seiner Eltern, deren eigene Interpellation auch dadurch signalisiert wird, dass sie die latente Prekarisierung im Beschäftigungssektor als selbstverständlich ansehen,¹⁰ verweigert sich Armin der disziplinierten Begeisterung für die rastlose Suche, in der Arbeit eine (geskriptete) Identität zu finden, die von neoliberalen Subjekten erwartet wird. Seine Verweigerung ist tendenziell dadurch gekennzeichnet, dass er einfach gar nichts tut – wie Abel bemerkt: »Armin wird auf eine Weise dargestellt, dass wir ihn als ziellos, treibend, verloren wahrnehmen; er weiß nicht, wie er seine Situation ändern könnte.« (Abel 2013: 170) Anstatt pflichtbewusst nach Optionen zu suchen, lässt er sich entweder in seinem Bett oder auf dem Familiensofa nieder und bleibt dort. Doch wie Abel ebenfalls beobachtet, ist Armins scheinbare Trägheit Teil einer Gegenerzählung, die er als

9 Abel definiert das neoliberalen »Als ob«-Narrativ als »das gegenwärtig dominante Narrativ, das Subjekte anruft, indem es sowohl andeutet, dass die Logik der Anerkennung unausweichlich ist, als auch danach handelt, als wäre es tatsächlich wünschenswert, in diesem Rahmen sichtbar zu sein oder sichtbar zu werden« (Abel 2013, S. 169).

10 Die Eltern trivialisieren die Prekarisierung, nehmen eine »So ist es eben«-Haltung ein und erwarten, dass ihr Sohn die Regeln des etablierten Spiels anerkennt und nach ihnen spielt.

Antwort auf das »*Als ob*«-Narrativ der unliebsamen Bestätigung in den neoliberalen Normen entwirft: »Armin begegnet diesem *Als ob*-Narrativ nicht, indem er es direkt bekämpft oder zu untergraben versucht, sondern indem er ihm auf Bartleby'sche Art und Weise einfach ausweicht, ihm gegenüber völlige Gleichgültigkeit zeigt, völlig desinteressiert an den unumschränkten Ansprüchen bleibt, die es immer wieder an ihn richtet.« Anstatt sich an diesem Narrativ zu beteiligen (denn selbst durch Ablehnung nimmt man teil!), *erfindet* Armin schließlich ein Gegen-narrativ, ein neues »*Als ob*«, das die Logik des »*Als ob*« neutralisiert, indem er das Spiel zu diesen Bedingungen ablehnt – indem er sich einfach weigert, überhaupt zu spielen (Abel 2013: 170).

Wenn sich Armin bei Gelegenheit Vorstellungsgesprächen für Einstiegspositionen aussetzt, entziehen seine begriffsstuzigen Nicht-Antworten auf in Wirklichkeit rhetorisch unsinnige Fragen dem Prozess seine interpellative Kraft. Da Armin unfähig ist, sich in den konformistischen sozialen Prozessen und Interaktionen zu erkennen, die ihn dazu drängen, die dominanten ideologischen Strukturen zu akzeptieren, stellt seine Passage durch die austauschbaren Unternehmens- und Konsumräume des Neoliberalismus eine oberflächliche Bewegung dar. Entfremdet verlässt er regelmäßig private und öffentliche Orte, die ideologisch aufgeladen sind (wie das Elternhaus, die Büros, die Schulungsräume und sogar den Supermarkt, der zum Schauplatz einer unangenehmen Begegnung mit einem Gesprächspartner aus einem Vorstellungsgespräch wird), und zieht sich oft an transiente Nicht-Orte zurück, die sich durch ständige Veränderung auszeichnen. Für Armin sind solche Nicht-Orte wie die Autobahn kostbar, weil sie nicht ausreichend anthropologische Bedeutung in sich tragen, um als Orte betrachtet zu werden; weil ihnen die verlockenden Attribute der neoliberalen Gesellschaft zu fehlen scheinen. Darüber hinaus dient ein solcher Nicht-Ort für Armin als Existenzbeweis, indem er ihm einen Raum zur Verfügung stellt, der seine Sinne befreit und das schöpferische Substrat für sein eigenes »*Als ob*«-Narrativ liefert. Denn es ist die Autobahn, wo Armins Fantasie lebendig wird. Hier stellt er sich in einer Art von Traumfantasie vor – so wird jedenfalls suggeriert –, dass er die sexuelle Aufmerksamkeit einer Bande von lederbekleideten Motorradfahrern erregt. Dadurch schafft er ein »Gefühl der Freiheit, das außerhalb der erzwungenen Darbietungen seines Alltags liegt« (Kaussen 2013: 179). Kurz vor Ende des Films – das Publikum ist noch immer unsicher, ob es sich bei den Motorradfahrern um reale oder imaginäre Personen handelt – lädt Armin einen aus der Gruppe in sein Schlafzimmer ein und inszeniert damit bewusst eine riskante Situation: Eine Zeit lang lässt uns Hochhäusler glauben, dass seine Eltern sie gleich beim Sex erwischen werden.

Doch mehr als Armins »abweichende« sexuelle Fantasien sind es seine erfundenen Bekenntnisse von Gewaltverbrechen, die sich rächen. Das Rohmaterial für Armins Verweigerung des Status quo stammt ebenfalls aus der vermeintlichen anthropologischen Leere des Nicht-Ortes, den die Autobahn darstellt: Er trifft dort

auf ein verunglücktes Auto, dessen Fahrer anscheinend tot ist. Wieder einmal ruft die absolute Trägheit, die den Zustand des Todes beschreibt, erst die Bewegung hervor, die Armin aus seiner vermeintlichen Lethargie herausholt und ihn auf eine Bahn der Aufsässigkeit katapultiert. In einer Geste der Ablehnung, die in sich widersprüchlich ist, jagt Armin der Authentizität nach, die er in den falschen Identitäten, zu deren Annahme er gedrängt wird, vermisst, indem er eine andere Form der Falschheit annimmt: Er wird zum »falschen Bekenner« aus dem Titel des Films, der einen tragischen Unfall zu einem absichtlichen Gewaltakt stilisiert. Armin scheint zu glauben, dass der Nicht-Ort und die imaginäre Sphäre der gewalttätigen Überschreitungen, den er ermöglicht, einen extraideologischen Raum darstellen, von dem aus er ein souveränes, gegen neoliberalen Unterwerfung resistentes »Selbst« entwickeln könnte. Deshalb versucht Armin – anstatt weiterhin entweder gar nichts zu tun oder einfach »mit dem Strom zu schwimmen«, um (wenn auch gleichgültig und stumpf) an den sozialen Prozessen teilzunehmen, die sein betäubendes Gefühl der Entfremdung verstärken – die operative Logik des neoliberalen Systems zu überlisten, indem er diese Logik gegen sich selbst ausspielt.

Mit einer gewissen Ironie weist Armin die angstgeprägte Verantwortung zurück, die neoliberalen Subjekten auferlegt wird, durch ständige »Selbstdarstellung [und] Neuerstellung von Identität als Material für den Lebenslauf« (Southwood 2011: 18) ihre Möglichkeiten zu optimieren, indem er die unliebsamen Entwürfe seiner Bewerbungsschreiben in falsche Bekenntnisse umwandelt, die er an die Behörden schickt. Anstatt im Ungewissen gehalten zu werden, versucht er es zu erzeugen, indem er die Bekenntnisse instinktiv dazu benutzt, ein Gegennarrativ zu erzeugen, das das kraftvolle Gefühl der Prekarisierung anzapft und manipuliert, das nicht nur im Hinblick auf die Unsicherheit und Instabilität verstanden werden kann, die durch postfordistische Arbeitsbedingungen hervorgerufen wird, sondern auch durch die ideologische Konstruktion nebulöser Ängste um unsere Sicherheit: eine Art ontologischer Verwundbarkeit. Der Philosoph Paolo Virno erläutert dies: »Es ist eine Angst, in der zwei zuvor getrennte Dinge miteinander verschmolzen werden: einerseits die Angst vor konkreten Gefahren, zum Beispiel dem Verlust des Arbeitsplatzes. Zum anderen eine viel allgemeinere Angst, eine Angst, der ein präziser Gegenstand fehlt, und das ist das Gefühl der Prekarisierung selbst.« (Pavón 2004) Ob mit Absicht oder nicht, rufen Armins Aktionen die nebulöse Angst vor dem globalen Terrorismus wach, die seit den Ereignissen des 11. September 2001 zu einem Teil dieses Gefühls geworden ist, zu einem Teil der alltäglichen Sprache der Unsicherheit und Ungewissheit in den westlichen Industrienationen, die von den Medien unterstützt in den Dienst der strukturellen Aufrechterhaltung des neoliberalen Regimes gestellt wird. Der Zusammenhang zwischen Terrorismus und der Sprache des Neoliberalismus ist Hochhäuser durchaus bewusst. Schließlich sehen die Zuschauer/-innen in *Falscher Bekenner*, wie lokale Nachrichtensender sofort auf

den Zug aufspringen und die ontologische Angst verstärken, indem sie spekulieren, dass Armins imaginäre Übertretungen das Werk eines globalen Terrornetzwerks sind: »Der Terror ist da!« lautet die Schlagzeile einer Zeitung.¹¹

Obwohl Armin an den Gewaltverbrechen, die er zu Unrecht für sich beansprucht, nicht schuld ist, so ist er doch dafür verantwortlich, dass er in Anderen das Gefühl der Prekarisierung weckt, dem er (in seiner konkreteren Form) durch seine Gegenerzählung aus dem Weg gehen kann, denn sein Versuch, zu seinen eigenen Bedingungen Anerkennung zu erlangen, verstärkt das allgemeine Angstlevel, das – laut Southwood (2011) – die Bevölkerung in einem qualvollen Zustand der ziellosen Bewegung festhält. Folglich wird die widerständige Kraft von Armins Gegennarrativ teilweise untergraben, denn obwohl es ihm die Anerkennung bringt, nach der er sich sehnt, tut es dies nicht ganz aus eigener Kraft, sondern vielmehr, indem es (wenn auch unbewusst) teilweise innerhalb der umfassenderen Logik des Regimes operiert, der es entgegenwirken soll. Im Gegensatz zu seiner früheren Bartleby'schen Performance der trügen Gleichgültigkeit (eine Art von »Ich möchte lieber nicht ... irgendetwas tun!«), die die »Als ob«-Logik des Regimes durch die Weigerung, nach seinen Bedingungen zu spielen, aufhebt, unterstützt seine Darbietung imaginärer terroristischer Aktivitäten (selbst wenn sie eine Art von pervertierter Selbstfürsorge darstellen sollte) die operative Logik des Regimes – indem sie nämlich die sowieso schon latent vorhandene Unsicherheit und Angst verstärkt. Im Gegensatz zu seiner unkontrollierbaren Demonstration der Verweigerung, die eine Art Kurzschluss im Antriebssystem der neoliberalen Kontrolle verursacht, wird seine imaginäre Terrorherrschaft (weil sie als solche wahrgenommen wird) durch die Bedingungen dessen definiert, was sie zu bekämpfen versucht, und ist daher auf diese reduzierbar. Von der Öffentlichkeit und den Behörden als Ablehnung und kognitive Opposition statt als affektive Verweigerung verstanden, schmieren Armins falsche Bekenntnisse zu einem gewissen Ausmaß die Räder der neoliberalen Maschine.¹²

11 Das Gespenst des globalen Terrorismus sucht auch in Ulrich Köhlers *Bungalow* (2002) die Provinzen heim, wenn auch von den Rändern her. Als ein deutscher Soldat fahnenflüchtig wird, fällt seine Rückkehr in seine Heimatstadt mit einer Explosion im örtlichen Schwimmbad zusammen, von der die Medien und die Einwohner vor Ort vermuten, es sei ein Terroranschlag. In Wirklichkeit ist die Explosion auf ein Gasleck zurückzuführen. Die Angst vor dem Terrorismus sowohl in *Falscher Bekennen* als auch in *Bungalow* spiegelt die Situation wider, die Judith Butler in ihrem Buch *Gefährdetes Leben* identifiziert hat, in dem sie argumentiert: »Verschiedene Terror-Alarmmeldungen, die über die Medien ausgegeben werden, autorisieren und steigern ... eine Hysterie, in der die Angst überall und nirgends konkretisiert wird, in der die Individuen aufgefordert werden, auf der Hut zu sein, aber nicht gesagt bekommen, wovor sie auf der Hut sein sollen. Jeder kann sich die Quelle des Terrors beliebig ausmalen und frei bestimmen.« (Butler 2005: 57)

12 Das Freiheitsgefühl, das Kaussen (2013) Armins homoerotischem »Fantasie«-Leben zuschreibt, sollte vielleicht im Licht der ungleichen Rollen, die seine erotischen Begegnungen

Epilog

Die Filme, die ich hier besprochen habe, teilen eine Langsamkeit der Form, die – obwohl oft als langweilig und publikumsfeindlich kritisiert – das Konzept der Trägheit widerspiegelt und erforscht. Über diesen und andere Punkte der ästhetischen Korrespondenz zwischen dem Werk von McQueen und der Berliner Schule hinaus deuten alle drei Filme aus thematischer Sicht darauf hin, dass die prekären Existenzen, die sowohl mit dem Terrorismus als auch mit dem Neoliberalismus (der von seinen eifrigsten Kritikern als eine Form des Terrorismus angesehen wird) verbunden sind, eine Art von ruheloser Aktivität auslöst, die die unerwünschte gesellschaftspolitische Trägheit, die ihr zugrunde liegt, verdeckt. Trotzdem, und vielleicht paradoxerweise, sind es alternative Darbietungen von Trägheit, nicht zuletzt Ruhe und Erholung, die das Potenzial in sich bergen, Subjekte zu einer neu konfigurierten politischen Haltung zurückzuführen. Man muss verlangsamten, um zu beschleunigen.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY: Camden House.
- Addley, Esther (2008): »A Great Right Hook of a Role«, in: *The Guardian* 31. 10.2008, <https://www.theguardian.com/film/2008/oct/31/periodandhistorical> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Albrechtson, Peter (2011): »Paul Davies Special: Sound Design of Hunger—Exclusive Interview«, in: *Designing Sound: Art and Techniques of Sound Design* 28.09.2011, <https://designingsound.org/2011/09/28/paul-davies-special-sound-design-of-hunger-exclusive-interview/> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Bew, Paul/Gillespie, Gordon (1999): *Northern Ireland: A Chronology of the Troubles, 1968–1993*, Dublin: Gill and Macmillan.
- Bourdieu, Pierre (1985): »The Social Space and the Genesis of Groups«, in: *Theory and Society* Vol. 14, No. 6 (Nov 1985), S. 723–744, <https://www.jstor.org/stable/657373> (letzter Zugriff 22.6.2022).

mit der schwulen Biker-Subkultur kennzeichnen, anders bewertet werden. Gewöhnlich ist Armin nicht dazu geneigt, sich Autoritäten zu beugen; hier jedoch wird er plötzlich gehorsam und unterwirft sich bereitwillig der Dominanz der Männer. Seine Nachgiebigkeit könnte daher möglicherweise eine verschwommene Reflektion der unbewussten Konditionierung in neoliberalen Regierungsmuster gelesen werden.

- Bowen, Peter (2009): »The Taste of Others«, in: Filmmaker Magazine (Winter), <https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2009/hunger.php> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Bradshaw, Peter (2008): »Hunger review – gets across the nauseous reality of the ›dirty protest‹«, in: The Guardian 31.10.2008, <https://www.theguardian.com/film/2008/oct/31/hunger> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Butler, Judith (2005): *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Coogan, Tim Pat (2002): *The IRA*. New York: Macmillan.
- Cook, Roger F. (2013a): »Ambient Sound«, in: Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Bristol, UK: Intellect, S. 27–34.
- Cook, Roger F. (2013b): »Disengagement«, in: Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Bristol, UK: Intellect, S. 87–91.
- Donald, Stephanie Hemelryk (2013): »Inertia and Ethical Urban Relations: The Living, the Dying and the Dead«, in: Donald, Stephanie Hemelryk/Lindner, Christoph (Hg.), *Inert Cities: Globalization, Mobility, and Suspension in Visual Culture*, London: I. B. Tauris, S. XX.
- Ebert, Roger (2009): »The Troubles in Ireland: Idealism by Starvation. Review of Hunger«, in: RogerEbert.com 15.4.2009, <https://www.rogerebert.com/reviews/hunger-2009> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Erikson, Erik (1994): *Identity, Youth, and Crisis*, New York: W. W. Norton.
- Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (2010): »Introduction: The Impurity of Art Cinema«, in: Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (Hg.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford: Oxford University Press, S. 3–27.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Homewood, Chris (2006): »The Return of ›Undead‹ History: The West German Terrorist as Vampire and the Problem of ›Normalizing‹ the Past in Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) and Christian Petzold's *Die innere Sicherheit* (2001)«, in: Taberner, Stuart/Cooke, Paul (Hg.), *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century: Beyond Normalization*, Rochester, NY: Camden House.
- Kaussen, Valerie (2013): »Interpellation«, in: Cook, Roger F./Koepnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hg.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*, Bristol, UK: Intellect, S. 173–80.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Marc Augé (2010): *Nicht-Orte, aus dem Französischen von Michael Bischoff*, München: C.H. Beck.

- Pavón, Héctor (2004): »Creating a New Public Sphere without the State – Interview with Paolo Virno by Héctor Pavón«, in: Generation Online 24.12.2004, <https://www.generation-online.org/p/fpvirno8.htm> (letzter Zugriff 22.6.2022).
- Richards, Anthony (2009): »Terrorist Groups and Their Political Fronts«, in: Dingley, James (ed.), *Combating Terrorism in Northern Ireland*, Oxon: Routledge.
- Rofel, Lisa (2007): *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*, Durham, NC: Duke University Press.
- Southwood, Ivor (2011): *Non-Stop Inertia*, Winchester, UK: Zero Books.
- Varon, Jeremy (2004): *Bringing the War Home: The Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, Berkeley: University of California Press.

