

12 Bilder des Laufens in den Filmen

von Benjamin Heisenberg

Französische Tendenzen

Brad Prager

Gerade weil Rettenbergers Aktionen ... keinen Zweck im herkömmlichen Sinne zu haben scheinen, gibt uns [der Räuber] die Möglichkeit, den Eindruck zu gewinnen, dass es seinem tiefsten inneren Wesen entspricht, auf eine Art die Kraft des Widerstandes als solchem zu verkörpern – kein Widerstand gegen etwas Bestimmtes, sondern einfach nur Widerstand. Gerade die Intransitivität von Rettenbergers absoluter Verweigerung ähnelt in dieser Hinsicht eher der von Bartlebys Formel »Ich möchte lieber nicht«, als dass sie exemplarisch für eine spezifisch dialektische Ablehnung von etwas steht, die traditionell die Fähigkeit der radikalen Vorstellungskraft erschöpft, Politik zu konzeptualisieren. – *Marco Abel über den Protagonisten von Benjamin Heisenbergs »Der Räuber«*

... und trotzdem möchte ich verdammt noch mal lieber so sein, wie ich bin – immer auf der Flucht, weil ich in einem Laden eine Schachtel Zigaretten und einen Topf Marmelade geklaut habe –, als die Oberhand über andere haben und von den Zehennägeln an aufwärts tot sein. Vielleicht ist man tot, sobald man die Oberhand über jemanden gewinnt. Mein Gott, um den letzten Satz von mir zu geben, musste ich erst einige hundert Meilen laufen. – *Alan Sillitoe, Die Einsamkeit des Langstreckenläufers*

Johann Rettenberger, die Hauptfigur in Benjamin Heisenbergs Film *Der Räuber* (2010), wurde gerade aus dem Gefängnis entlassen. Auf der einen Seite ist er ein notorischer Bankräuber, auf der anderen aber auch ein unermüdlicher Sportler. Er weigert sich, sich zu bessern, und weist alle Erwartungen, ein produktives Mitglied der Gesellschaft zu werden, zurück. Er raubt weiter Banken aus und ermordet sogar seinen Bewährungshelfer, doch bietet der Film zu keinem Zeitpunkt eine Erklärung, warum er konventionelle Moralvorstellungen ablehnt. Warum erzählt Heisenberg die Geschichte dieses überzeugten Kriminellen? Wogegen stellt er sich? Marco Abel (2013) beschreibt es folgendermaßen: Wir beginnen, uns zu fragen, ob seine Taten und seine Haltung gegenüber dem Gesetz eine bewusste Ablehnung

von etwas darstellen oder ob er nur gegen die Konventionen der Gesellschaft handelt, weil es in seiner Natur liegt, sich zu widersetzen. Wie hängen seine unmachigiebige Athletik und seine konsequente Auflehnung zusammen, und wieso trägt seine Vorliebe für das Laufen dazu bei, dass wir ihn als Symbol der Verweigerung verstehen?

Das Bild des Läufers hat in den neuen filmischen Bewegungen, die unter dem Label »Neue Welle« fungieren, eine lange Geschichte. Wenn man nach dem Ursprung dieses Motivs suchen wollte, würde man gleich in der最早的 Ausprägung der neuen Welle fündig werden – sozusagen dem Beginn aller filmischen neuen Wellen: François Truffauts *Les quatre cents coups* (*Sie küssten und sie schlugen ihn*, 1959). Egal, ob man nun von der französischen Nouvelle Vague und ihrem ikonoklastischen Geist spricht, von der britischen New Wave und ihrem Begehr, den Problemen der Arbeiterklasse Ausdruck zu verleihen, oder von den sozialkritischen Filmen des Neuen Deutschen Films, all diese Filme und Filmemacher/-innen waren von Figuren des Widerstands und des Aufbegehrens fasziniert. Dass die französische Nouvelle Vague die Berliner Schule beeinflusst hat, ist hinlänglich bekannt.¹ Ich würde diesen Einfluss jedoch auf andere Weise beschreiben: Wie ihre französischen Vorgänger/-innen behaupten die Filmemacher/-innen der Berliner Schule, dass das Leben mehr ist als nur eine Frage der Bewegung. Bewegung ist zwar eine Konstante, doch unsere automatisierten Verkehrsmittel, insbesondere unsere Autos und Züge, sind ein weiterer Ausdruck der Überregulierung und unserer allgemeinen Unfreiheit. In der Welt der Berliner Schule sind die Autobahnen, die Straßenverkehrsordnung und der Irrglaube, dass wir etwas erreichen, wenn wir uns von Ort zu Ort bewegen, Teil eines Gefüges von Vorentscheidungen, in das Fahrgäste und Fahrer/-innen hineingeworfen werden. Man bewegt sich fast nie aus eigenem Antrieb, und es gibt vielleicht keine irreführendere Redewendung, als zu sagen, dass jemand »am Steuer sitzt«. Aufgrund der Straßen- und der Verkehrs vorschriften haben wir in dieser Position in Wirklichkeit sehr wenig Kontrolle. Automobilität ist Mobilität ohne Autonomie, und deshalb scheint das Laufen eine Alternative zu sein. Für die Autorenfilmer und -filmerinnen des New-Wave-Kinos ist die filmische Romantisierung der Flucht zu Fuß also schon seit langem eine Antwort auf die Zwänge hyperautomatisierter Gesellschaften. Die Berliner Schule bildet da keine Ausnahme.

¹ Französische Kritiker haben den Begriff »nouvelle vague allemande« verwendet, um die Berliner Schule zu beschreiben. Siehe zum Beispiel Lequeret 2004. Abel erörtert zahlreiche Verwendungen dieses Begriffs in *The Counter-Cinema of the Berlin School* (2013: 26, Fn 17). Er erwähnt auch den Einfluss der französischen Zeitschrift »Cahiers du Cinéma« auf die Filmemacher/-innen der Berliner Schule und ihre Schriften und betont insbesondere den Einfluss Truffauts (153).

Der ursprüngliche Läufer: Antoine Doinel

Truffauts *Sie küssten und sie schlügen ihn*, der seinem Regisseur 1959 bei den Filmfestspielen in Cannes den Preis für die beste Regie einbrachte und der sicherlich zu den prägendsten Filmen der Nouvelle Vague gehört, trug dazu bei, eine Bewegung gegen den filmischen Mainstream einzuleiten. Seine Hauptfigur, ein ruheloser Jugendlicher namens Antoine Doinel, wurde zum Symbol dieser neuen Welle. Er wurde zum Wahrzeichen für die französischen Filmemacher dieser Gruppe, insbesondere für die Redakteure der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma*. Sie erkannten sich wieder in seinem Gefühl des Entfremdetseins, seiner Heimatlosigkeit und seinem Unwillen, sich in das Räderwerk des Fortschrittsglaubens und des Nachkriegsoptimismus der Pariser Kultur einzufügen. Antoine gehörte zu jener ersten Generation, die nach dem Krieg volljährig wurde und die 1968 die sozialen Protestbewegungen anführen sollte. In Truffauts Film erfährt er den Prozess des Erwachsenwerdens vor allem als Hilflosigkeit – als Gefühl, dass seine Eltern und das starre französische Bildungssystem ihn willkürlich herumkommandieren. Antoine ist weder Kriegs- noch Gewaltpfer, aber all das macht seine Anomie umso irritierender. Seine Lehrer quälen ihn mit ihrer anachronistischen Pädagogik; sein Vater, der zwar einigermaßen verständnisvoll ist, drängt ihn dazu, sich anzupassen, aus Angst vor dem sozialen Abstieg des Sohnes (»Du musst dich durchsetzen, du musst immer vorne dabei sein«, sagt ihm sein Vater, »Sonst kommst du nie ins Rennen.«); und er entdeckt zufällig, dass seine Mutter eine Affäre hat. Weil er die Ideen ablehnt, die ihm von seinen Eltern und der Schule aufgepropft werden, gibt er jedwede persönlichen und schulischen Ambitionen auf und weigert sich, sich anzupassen. Selbst sein Versuch, kriminell zu werden, scheitert, da er einen Rückzieher macht, und daraufhin bei der Rückgabe der gestohlenen Schreibmaschine festgenommen wird.

Eine der eindrucksvollsten Szenen des Films spielt auf einem Rummelplatz, als Antoine und sein Freund René die Schule schwänzen. Sie bewegen sich in einer Abfolge von langen und mittleren Einstellungen durch die Straßen von Paris, eingebettet in die Rituale des Stadtlebens. Wie ein Paar Flipperkugeln treffen sie auf eine Station nach der anderen und ziehen von einem städtischen Spektakel zum nächsten. Schließlich finden sie den Weg zum Jahrmarkt, wo Antoine eine Einrichtung betritt, die als »der Rotor« bekannt ist – eine Nachkriegsattraktion, die der deutsche Ingenieur Ernst Hoffmeister erfunden hat. Die Vorrichtung war damals vollkommen neu, denn sie drehte ihre Fahrgäste im Kreis, zwang sie in verdrehte Positionen und setzte sie, wie alle Fahrgeschäfte, wieder an ihrem Ausgangspunkt ab. An die Wand des rotierenden Zylinders gepresst, wird Antoine wie ein Wäschestück in der Trommel einer Waschmaschine herumgeschleudert.

Die Zentrifugalkraft des Rotors erzeugt einen Zustand der Schwerelosigkeit. Robert Hughes' inzwischen klassische Nacherzählung des Films fasst die Sequenz

folgendermaßen in Worte: »Antoine saust vorbei, die Arme ausgestreckt und an die Wand gepresst ... Mehrere Personen haben sich vom Boden der Trommel gelöst und hängen an den Seiten, mit den Füßen in der Luft. Das Drehen der Trommel klingt wie Gebrüll; die Menschen schreien vor Vergnügen oder Angst.« (Denby 1969: 40) Antoine nimmt das Brüllen wahr, als ob er im Bauch eines Tieres wäre. Sind die Fahrgäste die Beute der Maschine? Einerseits versinnbildlicht der Rotor den immensen Sozialisierungsapparat, der auf Antoine lastet. Hin- und hergezerrt von der Maschinerie der französischen Gesellschaft, scheint er sich nun an dieser Unterwerfung zu erfreuen und genießt seinen plötzlichen Auftrieb und den damit einhergehenden Kontrollverlust. Auf der anderen Seite fällt auf, dass man die massive Apparatur mit dem Kino selbst gleichsetzen könnte. Es ähnelt einem Zoetrop (auch Wundertrommel genannt), ein Mechanismus, der oft als Vorläufer des Filmprojektors bezeichnet wird. Truffaut veranschaulicht damit die narrative Mechanik seines Films.² Die Vorwärtsbewegung der Handlung treibt den Protagonisten vor sich her, und wir fragen uns, ob Antoine irgendwann sein Schicksal selbst in die Hand nehmen können wird. Sowohl die Welt, die von seinen Eltern und der Schule regiert wird, als auch die Erzählung des Films ist eine Struktur, der er unterworfen ist. Sein Fortschreiten ins Erwachsenenalter besteht paradoxerweise darin, dass er erkennt, dass er in Wirklichkeit keine Kontrolle hat.

Antoine kommt schließlich tatsächlich zu dieser Erkenntnis. Der Film zeigt das scheinbare Vergnügen, das er an seiner Unterwerfung empfindet, untergräbt es jedoch sofort wieder. Spätestens in dem Moment, als Antoine verhaftet wird und seine Eltern beschließen, dass sie mit seinem schlechten Benehmen nicht mehr zu rechtkommen und ihn ins Erziehungsheim schicken, muss er erkennen wie misslich und belastend seine Ohnmacht ist. Als er an diesem Tag weggeschafft wird, sehen wir aus dem Rückfenster eines Polizeitransporters hinaus – aus seiner Perspektive, während er rückwärts weg befördert wird. Zunächst gibt es eine Totale aus Antoines Sicht. Der Gefangenentransporter bewegt sich von der Kamera weg; diese nähert sich verlockenderweise zunächst, entfernt sich daraufhin aber wieder. Antoine wird für einen Diebstahl, den er nur halbherzig begangen hat, verhaftet und verstoßen, und in diesem Moment wird er sich seiner Hilflosigkeit bewusst: Er sieht die Welt durch Gitterstäbe. Die Einstellung aus dem davonfahrenden Fahrzeug erzählt eine Geschichte des Eingesperrtseins. Die Zeit seines Heranwachsens steht in diesem Augenblick im Film dafür, dass ihm seine Souveränität vollständig genommen wurde. Die einzige Freiheit, die noch vorstellbar ist, ist diejenige, die sich aus dem Weglaufen ergibt, was Antoine schließlich in der gefeierten Schlusszene des Films auch tut, als er aus der Besserungsanstalt wegrennt.

2 Dass der Rotor einem Zoetrop ähnelt, wird sowohl von Andrew (2010: xix) als auch von Neupert (2007: 186) hervorgehoben.

Die Szene von Antoine's Flucht – sein Rennen ohne Ziel, einfach nur weg aus dem Heim, mit der einzigen Absicht, sich *an einen anderen Ort* zu versetzen – ist zu einem Symbol für den Geist der französischen Nouvelle Vague geworden. Während eines Fußballspiels sieht er eine Gelegenheit zur Flucht und ergreift sie. Er driftet nicht mehr durch die Straßen der Stadt wie zuvor mit seinem Freund René, sondern er findet sich im weniger strukturierten Territorium des ländlichen Raums wieder. Er verlässt die Anstalt auf seinen eigenen zwei Beinen, rennt an Zäunen, Feldern und Bauernhäusern vorbei. Die Kamera folgt ihm mit einer ausgedehnten, neunundsiebzig Sekunden langen Fahrt, während der er an die Ränder des Filmbildes stößt und von der Besserungsanstalt zum Meer rennt. Wir hören nur das Geräusch von Fußtritten und das Zwitschern einiger Vögel. Während er läuft, scheint Antoine nur eines im Sinn zu haben: *wegzukommen*. Er hat kein Ziel, er will nur den Ozean sehen, wie er es René einmal erzählt hat. Während er läuft, hat er die Kamera im Schlepptau und Truffauts lange Einstellung hebt hervor, dass er seine Handlungsfähigkeit in seine eigene Hand genommen hat: Der Protagonist nimmt uns mit (Abb. 12.1).

Abbildung 12.1: Eine Kamerafahrt: Antoine rennt weg in François Truffauts »Sie küssten und sie schlugen ihn« (1959).



Antoine bewegt sich weg vom begrenzten Land hin zum grenzenlosen Meer, das sich im konkreten Fall in Villers-sur-Mer, 200 Kilometer von Paris entfernt, befindet. Die Musik auf der Tonspur wird langsamer und er erreicht den Strand. Er dreht sich um und geht auf die Kamera zu. Das Bild friert während der Nahaufnahme von Antoine ein; wie der Literaturkritiker Norman Holland schreibt: »In dieser letzten einer langen Reihe von Rückwärtsbewegungen von Stadt zu Land zum präbiotischen Urozean wird das Bild zum Standbild, als hätte sogar die Kamera die Bewegung aufgegeben« (1960: 273). Antoine bringt die Erzählung zum Stillstand und der Bilderfluss gibt nach. Wenn das Kino ein sich drehender Rotor ist, ein riesiges Zoetrop, dann könnte man jetzt sagen, dass er das Fahrgeschäft verlassen hat. Dudley Andrew versteht dieses statische Bild als Ausdruck der Be-

freiung und beschreibt, wie Antoine »sich umdreht, um in einem letzten Standbild Truffaut und die Zuschauer zu fixieren. Der Film endet mit der Nahaufnahme eines Kindes, das seine Ausbildung auf der Straße erhalten hat, und mit diesem Wissen der Welt und uns entgegentritt. Weder kann [Truffaut] es vollständig kontrollieren noch können wir es vollständig verstehen« (Andrew 2010: xx). Dementsprechend ist es nun Antoine, dem die Erzählung gehört – wenn auch nur für den Augenblick, auch wenn die Zukunft nur weiteres Eingesperrtsein verspricht.

Kritiker erkannten die Bedeutung der Sequenz. Richard Neupert argumentiert, dass das Standbild am Ende dieser filmischen Flucht inzwischen »so berühmt ist wie die Treppe von Odessa in *Panzerkreuzer Potemkin* oder die Schneekugel in *Citizen Kane*, und Antoines mehrdeutiger Blick in die Kamera symbolisiert seitdem eine vollkommen neue Art des Filmemachens« (Neupert 2007: 177).³ Ein Beweis für die Wirkung des Films – dass er nicht nur *zum Symbol* einer bestimmten Art des Filmemachens wurde, sondern dass er diese Praxis *verkörperte* – war, dass er eine weitere neue Welle hervorbrachte: Es wird zu selten darauf hingewiesen, dass Tony Richardsons *The Loneliness of the Long Distance Runner* (*Die Einsamkeit des Langstreckenläufers*, 1962), von dem gesagt wird, dass er die britische New Wave eingeläutet hat, und der von einem begabten jungen Sportler aus der Arbeiterklasse handelt, sich eng an die Struktur von Truffauts *Sie küssten und sie schlügen ihn* anlehnt.⁴ *Die Einsamkeit des Langstreckenläufers* ist kein Remake von Truffauts Film, aber die Handlung beider Filme entfaltet sich auf ähnliche Weise, und es ist klar, warum Richardson Sillitoes Kurzgeschichte verfilmen wollte: Colin Smith, die Hauptfigur des Films und nur wenige Jahre älter als Truffauts Antoine, stiehlt unter anderem eine Schreibmaschine und wird dafür ins Erziehungsheim gesteckt. Die Bilder, wie Smith durch Wälder und an Flussufern entlangläuft, lassen utopische Momente der Freiheit aufscheinen, außerhalb der Grenzen der Stadt mit ihrem ungerecht verteilten Reichtum und außerhalb des Erziehungsheims, einem Ort, an dem andere

3 Truffaut erkannte die Bedeutung der Tatsache, dass sein Protagonist zu Fuß wegläuft: Eine Episode aus seinem früheren Film *Les mistons* (1957) trägt explizit den Titel »La fugue d'Antoine« (oder »Antoine läuft weg«). *Sie küssten und sie schlügen ihn* entwickelte sich aus diesem früheren Film.

4 Mindestens ein Kritiker wies damals darauf hin: »Wenn diese Mittel den Bereich des britischen ›New Wave‹-Films verlassen und eintreten in etwas, was man nur als Abklatsch (obwohl zweifellos eine Hommage beabsichtigt war) von Truffauts *Quatre Cent Coups* bezeichnen kann, dann erreichen die Zweifel an der Entwicklung von Richardsons Stil beunruhigende Ausmaße ... Wo ist Richardsons eigene Handschrift überhaupt?« Vgl. British Film Institute 1962: 148.

Macht über ihn ausüben, mit etwas, was Sillitoe mehrmals als »the whip-hand« – die Peitschenhand – bezeichnet.⁵

Gleich am Anfang des Films ist Smith ein Läufer. Als das Laufen allerdings sein Freiheitsversprechen verliert, trifft er eine Entscheidung im Sinne von Melvilles Bartleby. Er zieht sich aus dem Wettbewerb zurück und beschließt, dem Nützlichkeitssdenken zu entsagen. Im letzten Rennen des Films übernimmt er zwar zunächst die Führung, hört dann aber auf zu laufen – und weigert sich damit, seinem Aufseher als persönliches Rennpferd dienen. Der Film wendet sich thematisch also der Entscheidung zu, die sein sportlicher Hauptprotagonist gefällt hat. Lächelnd trifft Smith seine Wahl und enttäuscht damit seinen Förderer. Er hatte schon zu Beginn des Rennens die Führung übernommen, aber beim Laufen beginnt er, über das ungerechte System nachzudenken, dem er unterworfen ist. Kurz vor der Ziellinie hält er an. Richardson verwendet an dieser Stelle eine Montage und keine lange Einstellung und schneidet Smiths Erinnerungen an seine Vergangenheit gegen Bilder des enttäuschten Direktors der Besserungsanstalt. Smith wählt seine Optionen ab und entscheidet sich dafür aufzugehn.

Die Einsamkeit des Langstreckenläufers, der sich seines Vorläufers durchaus bewusst ist, greift auch Truffauts berühmtes Standbild auf und schließt ebenfalls mit einem Still ab. Im Erziehungsheim müssen die jungen Männer Rüstungsgüter herstellen. Als Strafe für seine Verweigerung wird Smith gezwungen, dort zu arbeiten. In der letzten Einstellung sehen wir ein Standbild eines Häftlings, der eine Gasmaske zusammensetzt. Der Blick der Maske ist aus dem Bild heraus direkt auf die Betrachterin gerichtet und ihre leeren Augenhöhlen klagen uns herausfordernd an. Richardson verdeutlicht hier ganz klar, dass Smiths Wert für die Gesellschaft sich nur an seiner Nützlichkeit misst, sowie dass sein Sieg nur flüchtig und vorübergehend war. Auf der Tonspur hören wir den Refrain von Hubert Parrys patriotischer Hymne »Jerusalem«, die auf einem Gedicht von William Blake basiert und durch das christliche Motiv der heiligen Stadt die Utopie eines Paradieses auf englischem Boden entwirft. Der Film dreht dieses Motiv um und setzt das Lied durchgängig als Kritik am englischen Patriotismus ein.⁶ Die Konstellation, die sich aus der Szene der Zwangsarbeit, der Gasmaske, dem Direktor mit der Peitschenhand und diesem englischen Festgesang ergibt, könnte nicht eindeutiger sein: Smith, ein einfacher,

5 Anmerkung der Übersetzerin: In der deutschen Übersetzung von Sillitoes Erzählung (2007) wird der Begriff als »Oberhand über jemanden haben« bzw. »gewinnen« übersetzt. Vgl. auch das Eingangszitat zu diesem Essay.

6 Blaydes und Bordinat schreiben dazu: »Wenn Smith am meisten unter den Beschränkungen des Establishments leidet, hören wir auf der Tonspur ›Jerusalem‹ ... *Loneliness* nutzt das Lied, um auf kraftvolle Art und Weise das Thema des *angry young man* – des zornigen jungen Mannes – weiterzuführen.« (1983: 214)

aber rebellischer junger Mann, will nichts mit der heuchlerischen Kultur zu tun haben, die ihn ausbeutet.

Smiths Weigerung, seine Entscheidung, sich gegen den Direktor und die ihm auferlegten Werte zu stellen, stellt sicherlich eine Ablehnung von etwas dar. Richardson behauptet nicht, dass Smith von Natur aus aufrührerisch ist. Im Gegenteil, er verfügt über ungenutztes kreatives Potenzial, das seine Wärter höchstwahrscheinlich verkommen lassen werden. Seine Reaktion resultiert vielmehr aus dem Zusammenprall unterschiedlicher Werte mit der Trostlosigkeit, die mit dem Fortbestehen der Klassenunterschiede einhergeht. Obwohl sich der Film an *Sie küssten und sie schlügen ihn* anlehnt, ist die Politik seiner Figuren eine andere: Antoine war einfach unzufrieden, das Opfer einer generellen Misere. *Die Einsamkeit des Langstreckenläufers* ist eine spezifischere Artikulation des Klassenkonflikts. Was beide Filme jedoch gemeinsam haben, ist eine atavistische Romantisierung des Laufens, der Flucht zu Fuß, als Widerstand dieser neuartigen Protagonisten gegen eine Welt, in der sie wie Figuren auf einem Schachbrett hin und her geschoben werden.

Heisenberg'sche Relationen

Lutz Koepnick schreibt, dass die Filme der Berliner Schule »durch ihre diskrete Kameraführung und ihre Zurückhaltung gegenüber schnellen Schnitten und Schwenks, Spezialeffekten und digitalen Bildmanipulationen gekennzeichnet sind« (Koepnick 2014: 155), und zielt damit auf ihr notorisch gemächliches Tempo ab. Er fügt hinzu, dass die Filme der Berliner Schule sich »ihrer eigenen Langsamkeit und Kleinheit rühmen, ihrem Mangel an Spektakel und Affekt, ihrer Geduld beim Registrieren des bloßen Vergehens von unstrukturierter Zeit« (155). Die Regisseure und Regisseurinnen dieser Filme lehnen den Schnitt und andere Techniken nicht ab, sie verzichten auch nicht auf die Montage, aber sie »versuchen, die Integrität des einzelnen filmischen Bildes zu bewahren und die Kontinuität der dargestellten Handlung zu würdigen« (156). Als Beispiele einer Gegenbewegung, die sich oft *gegen* die Bewegung zu richten scheint und den zweifachen Vorgaben der Beschleunigung und des Fortschritts kritisch gegenübersteht, streben die Filme der Berliner Schule danach, ihre Zuschauer/-innen in einen kontemplativen Zustand zu versetzen, und nicht – quasi automatisch – ausgetretenen narrativen Pfaden zu folgen.

Wo in den Filmen der Berliner Schule schnelle Fortbewegung dargestellt wird – etwa, wenn die Figuren Zug oder Auto fahren –, lässt sich weder Freiheit noch Selbstbestimmung entdecken. Vielmehr entscheiden sich die Filme und ihre Regisseure und Regisseurinnen dafür, Mobilität als einen kaum bewussten Prozess darzustellen, bei dem die Passagiere von einem Ziel zum nächsten ziehen und die Fahrzeuge ihre Fahrer/-innen zu steuern scheinen. Genauso wie Truffaut in *Sie*

küssten und sie schlügen ihn Bewegungsmaschinen wie den Rotor und den Gefängnistransporter der Freiheit der Fortbewegung zu Fuß gegenüberstellt, um zu zeigen, dass Antoine sich seine Autonomie zurückerobert, so können wir auch feststellen, dass es in den Filmen der Berliner Schule regelmäßig die Fahrzeuge selbst sind, die ihre Fahrer/-innen vorantreiben und nicht umgekehrt. Das Automobil, das im Kino so oft mit Individualismus, Autonomie und der Freiheit der offenen Straße gleichgesetzt wird, steht in diesen deutschen Produktionen für etwas ganz anderes. In einer Analyse der Arbeiten von Christian Petzold, Christoph Hochhäusler und Ulrich Köhler schreibt Koepnick, dass in den Filmen der Berliner Schule die Autos »ihre Fahrer zu fahren scheinen«. Er fährt fort: »Während sich die Autos im Kreis bewegen oder namenlose und scheinbar identische Landschaften durchqueren, lenken die Fahrer diese teilnahmslos – mit leerem Blick und wenig Aufmerksamkeit für das, was vor ihrer Windschutzscheibe liegt« (2013a: 76).⁷ Wenn wir den Schlüssel im Zündschloss drehen, so suggerieren die Filme, ist es bereits zu spät: Durch die Macht der Maschinen und die Regeln des Straßenverkehrs sind die meisten unserer bewussten Entscheidungsprozesse längst aufgehoben.⁸ In den Filmen der Berliner Schule sind Kraftfahrzeuge keine Agenten der Befreiung, sondern wesentliche Bestandteile einer überbürokratisierten Welt, in der unsere Fähigkeit, individuelle Entscheidungen zu treffen, fast vollständig zerstört wurde.

Heisenberg scheint sich dessen zutiefst bewusst zu sein. Obwohl es am Anfang von *Schläfer* (2005) keine Autos gibt, thematisieren die ersten Minuten des Films schon, wie die Autonomie seines Protagonisten untergraben wird. Die Kamera, deren Sicht von einem Baum verdeckt wird, schwenkt langsam von links nach rechts, ohne dabei eine bestimmte Perspektive einzunehmen. Sie scheint den Gegenstand ihres Interesses mustern, aber ohne ihn zu fokussieren. Wir sehen Johannes das erste Mal, als er einen von Bäumen gesäumten Fußweg entlang geht, während die Kamera ihn gleichgültig und fast wie nebenbei in den Blick nimmt, als er sich von der Seite nähert. Abel beschreibt diese Eröffnungseinstellung als »eine streng kadrierte Inszenierung eines öffentlichen Parks, die es uns allerdings schwer macht, das Geschehen zu erfassen, weil sie uns keinen klaren Fokus bietet, auf den wir unsere Wahrnehmung richten sollen« (Abel 2013: 203). Als unser Blick Johannes schließlich ausfindig macht, scheint es, als sei er zufällig in unser Sichtfeld geraten. Das Geräusch der Schritte, das wir auf der Tonspur hören, steht in keinem eindeutigen Zusammenhang zu den Personen, die wir sehen. Nach und

7 Mobilität ist auch ein wichtiges Thema in Fishers Studie über Christian Petzold (2013), insbesondere wenn er die Rolle der Automobilität in Filmen wie *Cuba Libre* (1996), *Wolfsburg* (2003) und *Yella* (2007) näher betrachtet.

8 In seiner Untersuchung dieses Phänomens argumentiert Laurier, dass beim Bremsen oder Lenken weniger bewusste Willensäußerung im Spiel ist, als man gemeinhin annimmt (2011: 69–82).

nach stellt sich heraus, dass sich Johannes in Begleitung von Frau Wasser befindet, einer Beamtin des Nachrichtendienstes, und dass sie ihn dazu bewegen möchte, seinen Kollegen Farid zu bespitzeln. Sie versucht, ihn zu überreden: »Sie bestimmen, was Sie uns sagen, und wie wir [Farid] sehen. Das liegt also ganz in Ihrer Hand.« Ihre zynische Behauptung ist unaufrichtig. Von Anfang an sitzt Johannes nicht am Steuer, sondern ist in einem Netz gefangen und kontrolliert nur einen winzigen Bereich seiner Welt. Er ist das Objekt von Heisenbergs Erzählung, kein frei handelnder Akteur.

Die Frage nach der Kontrolle und der Autonomie der Hauptfigur wird auch in den Szenen des Films aufgeworfen, die zeigen, wie Johannes und seine Kollegen auf LAN-Partys (Local Area Network) an Multiplayer-Ego-Shooter-Videospielen teilnehmen. Bevor er Farid kennenlernt, spielt Johannes seine Computerspiele allein im Haus seiner gebrechlichen Großmutter. In seinem einfach eingerichteten Zimmer sehen wir ein Rennspiel auf seinem Bildschirm. Der selbstbewusste Farid hingegen weiß, wie man sich in Gesellschaft verhält. Heisenberg zeigt ihn auf einer der LAN-Partys, wo er an einem Multiplayer-Game teilnimmt. Wir sehen zunächst Farid in Großaufnahme auf den Bildschirm starren, als Johannes, dessen Kopf zunächst durch den Blickwinkel der Kamera abgeschnitten ist, hinter Farid tritt und ihm zuschaut. Johannes, der nur teilweise sichtbar ist, sehnt sich danach, das gleiche Gefühl von Kontrolle und Selbstbeherrschung zu erfahren, das für seinen Kollegen so selbstverständlich erscheint. Das sind Momente einer gesteigerten Mobilität, deren Bilder, die wir auf den Monitoren sehen, laut Abel zu den einzigen Szenen im Film gehören, deren Montage den »Klisches des Actionkinos« entsprechen, wenn auch in einer stark mediatisierten Form (Abel 2013: 209). Der Film suggeriert nicht, dass es sich beim Computerspiel um echte Mobilität handelt. Es ist schließlich nur ein Spiel, und wie bei einer Fahrt im Vergnügungspark erreichen die Teilnehmenden kein Ziel, aber Farid genießt es und ist in der Lage, diesen Genuss mit anderen zu teilen. Als Johannes später im Film Farid bei Frau Wasser denunziert und sich dadurch einen Vorteil verschafft, ändert sich die Lage. Bei der anschließenden LAN-Party zeigt Heisenberg abwechselnd Großaufnahmen von beiden, und wie es im Drehbuch heißt: »Sie spielen konzentriert. Johannes Mimik und Körpersprache hat sich verändert. Er reagiert kaum und wirkt erstarrt – das kindliche Mitfiebernde vom Anfang ist verschwunden« (Heisenberg 2004: 65). Johannes erlebt einen Anflug von Kontrolle, da er durch das Spiel eine Illusion von Freiheit erfährt.

Heisenbergs Kurzfilm *Der Bombenkönig* (2001) scheint den Stil dieser Sequenzen vorweggenommen zu haben. Dabei handelt es sich um eine Arbeit von fünfzehn-einhalf Minuten, die Heisenberg während seines Studiums an der Hochschule für Fernsehen und Film in München konzipierte, drehte und inszenierte. In diesem kurzen dokumentarischen Werk geben vier Jugendliche einer anderen Person, die sich mit einem Game-Controller außerhalb des Bildes befindet, abwechselnd Be-

fehle, welche Züge sie in einem Videospiel ausführen soll. Wir sehen nie das Spiel selbst, sondern in Nahaufnahme nur die Gesichter aus der Perspektive des Monitors, als ob es sich um einen Testdreh für die LAN-Party-Sequenzen in *Schläfer* handeln würde. Die Betrachter/-innen werden so in die Position des Computers versetzt. Die Spieler sind sich nicht bewusst, dass sie beobachtet werden. Möglicherweise wissen sie nicht einmal, dass sie gefilmt werden. Ihre Sprache ähnelt kaum menschlicher Kommunikation – sie scheinen mechanisch Befehle auszusprechen, um die Person zu instruieren, die die Steuerung übernommen hat. Der Austausch gleicht einem System von Relais und Reflexen. In den Perioden des Schweigens, wenn das Spiel vermutlich auf Pause steht, kann man das Verhalten der Jugendlichen so interpretieren, dass sie sich der Gegenwart der Kamera und der Person, die hinter ihr steht, bewusst sind, aber während des Spiels sind alle Zeichen zwischenmenschlicher Interaktion verschwunden.

Der illusorische Eindruck, Kontrolle zu haben, hält in *Schläfer* nie lange an. Johannes muss sich eingestehen, dass die Dinge für ihn aus dem Ruder laufen. Besonders bewusst wird es ihm, als er am Ende eines Abends mit Farid und Beate – der Frau, um die beide Männer werben – Farid im romantischen Wettstreit unterliegt. Die drei teilen sich ein Taxi nach Hause, aber Johannes kann nicht verhindern, dass die beiden anderen gemeinsam aussteigen, um in seiner Abwesenheit weiter zu flirten. Das Fahrzeug fährt mit Johannes davon – in sein einsames Zimmer im fernen Vorort Obermenzing – und wir sehen aus seiner Perspektive, wie er hilflos zurückblickt, und ohnmächtig beobachten muss, wie Farid und Beate einander näherkommen. Er wird sich seiner Isolation bewusst, und das Bild aus Heck des Wagens, das sich langsam entfernt, ist ein Wendepunkt in der Erzählung – ähnlich wie die Einstellung von Antoine, als er in *Sie küsstend und sie schlugen ihn* ins Erziehungsheim gebracht wird.⁹ (Abb. 12.2)

Das symbolische Herzstück von Heisenbergs Film sind jedoch die Szenen, in denen drei Hauptfiguren – Johannes, Farid und Beate – zusammen eine Gokart-Halle besuchen. Die Gokart-Bahn – nicht die eigentlichen Fahrzeuge, sondern die Fahrbahn, auf der sie sich bewegen und die einer Möbiusschleife gleicht – sind dem Rotor in Truffauts Film vergleichbar. Die Bahn selbst ist unbeweglich, die Gokarts drehen sich im Kreis, und die höchste Freiheit, die Besucher/-innen haben, ist die Freiheit, die Mitspielenden zu provozieren. Bei ihrem ersten Besuch auf der

9 Außer an Truffaut erinnert Heisenbergs Stil auch an andere französische Filmemacher. Abel stellt assoziative Verbindungen zu zwei kanonischen Werken des französischen Kinos her und nennt Renoirs *La règle du jeu* (*Die Spielregel*, 1939) und Godards *Masculin Féminin* (1966) als Einflüsse auf *Schläfer*. In *Masculin Féminin* ist Jean-Pierre Léaud, der auch den Antoine in *Sie küsstend und sie schlugen ihn* spielt, in der Rolle, die die von Abel zitierte Bemerkung macht (Abel 2013: 212).

Bahn versucht Johannes noch, die Aufmerksamkeit von Beate zu erregen. Heisenbergs Nahaufnahmen stellen diese Aktivität, die eigentlich Spaß machen soll, als stressauslösend dar. Das bisschen Kontrolle, das Johannes in seinem Gokart hat, wird dadurch untergraben, dass ihm bewusst ist, dass er mit Farid nicht mithalten kann. Er fährt im Kreis herum, wird aber von seinem Begleiter und seiner Begleiterin in die Zange genommen. Er findet keine Befriedigung, kein buchstäbliches oder metaphorisches Gefühl der Schwerelosigkeit. Erst später, als sie zum zweiten Mal die Gokart-Bahn besuchen, nachdem Johannes begonnen hat, Farids Position heimtückisch zu untergraben, schöpft er aus der Aktivität ein Gefühl der Macht. Beim ersten Besuch vermittelt der diegetische Sound einen Eindruck von Beklemmung; wir hören nur das ungleichmäßige Geräusch der Motoren auf der Rennstrecke. Doch beim zweiten Mal, unmittelbar nachdem Johannes eine lang ersehnte (sexuelle) Begegnung mit Beate hat, schließt die Musik auf der Tonspur – Lorenz Dangels geisterhafte Streicherkomposition – alle beunruhigenden diegetischen Klänge, alle unvorhersehbaren oder beunruhigenden Geräusche hermetisch aus. Zeitweise scheint Johannes in diesem Wettlauf die Nase vorn zu haben, Farid dagegen ist nervös und zerstreut. Johannes hat es geschafft, ein gewisses Maß an Kontrolle wiederzuerlangen (Abb. 12.3).

Abbildung 12.2: Oben: Antoine wird in »Sie küssten und sie schlügen ihn« ins Erziehungsheim verfrachtet. Unten: Johannes sieht aus einem Taxi hilflos zu, wie sich Farid und Beate in Benjamin Heisenbergs »Schläfer« (2005) nähernkommen.



Abbildung 12.3: Oben: Antoine wird in »Sie küsssten und sie schlügen ihn« gegen die Innenseite der Rotortrommel gedrückt. Unten: Johannes' Reaktionen auf die Gokart-Fahrt in »Schläfer«.



In dieser zweiten Sequenz wirkt Heisenbergs Protagonist entspannter, denn sein Verrat hat ihm fälschlicherweise Eindruck vermittelt, dass er die Dinge im Griff hat. Das Gokart dient als perfekte Allegorie für diese Täuschung. Die Erwartungen beim Gokart-Fahren sind bemerkenswert niedrig: Man erwartet weder die wahre Freiheit noch die offene Straße, sondern nur ein plötzliches Gefühl des Antriebs, das sehr schnell zu Ende ist. In Johannes' Fall bedeutet der Verrat an Farid, dass er die schmutzige Arbeit für jemand anders erledigt, und er stellt fest, dass seine eigenen Absichten, die ursprünglich nicht böswillig waren, unter dem Gewicht der Pläne von Frau Wasser untergegangen sind. Heisenberg zeigt, wie die Dinge aus dem Ruder laufen, aber Johannes hatte von Anfang an keine Chance, die Dinge zu kontrollieren. Daher ist es nur logisch, dass er am Ende reumüdig und allein dasteht, offenbar verantwortlich für Farids Verhaftung, und im Stillen zu einem Gott betet, der ihm nicht antwortet. Vielleicht wendet sich Johannes in diesem Moment an Gott, weil er nie am Steuer gesessen hat, und sich danach sehnt, wie ein allwissender Erzähler einen Überblick zu haben. Aber es gibt keinen Fahrplan und die Angelegenheit lag nie in seiner Hand.

Räuber oder Läufer?

Heisenbergs darauffolgender Film *Der Räuber* basiert auf Martin Prinz' gleichnamigem Roman von 2002 über den verurteilten Bankräuber und Marathonläufer Johann Kastenberger. Heisenberg, der mit Prinz zusammen das Drehbuch schrieb, fühlte sich vom literarischen Porträt eines kriminellen Sportlers, dem Moral gleichgültig zu sein scheint, angezogen. Heisenberg erklärt, dass er vom kargen und knappen Prosa-Stil des Romans inspiriert wurde: »Moral [spielt] in dem Sinne keine Rolle. Es geht eben weniger um Psychologie als um den Umgang der menschlichen Soziätät mit dieser seltsamen Naturform – Räuber, Läufer, Getriebener, Liebender« (Schiefer 2008). Michael Sicinski beschreibt Heisenbergs Adaption als »unsentimentale Untersuchung von Arbeit und Bewegung« und fügt hinzu: »Es geht um den Wechsel zwischen verschiedenen Formen körperlicher Aktivität und ihrer Konfiguration im Raum, um die seltsame Anordnung von Elementen, die von einem Mann erzeugt wird, der weniger als menschliches Wesen als ein phänomenologisches Ereignis funktioniert.« (Sicinski o.J.) *Der Räuber* gehört zweifellos zum filmischen Genre der Neuen Welle – ein langsamer und bedachtsamer Film, der seine Bedachtsamkeit als Strategie des Widerstands einsetzt. Dabei stellt sich die Frage: Was bedeutet Heisenbergs Aufmerksamkeit auf das Thema der »körperlichen Aktivität«? Wie verhandelt er insbesondere die Verbindung zwischen der durchaus professionellen Sportlichkeit seines Protagonisten und seiner Kriminalität?

Der Film beginnt in einer Justizvollzugsanstalt und erinnert damit an US-Filme aus den 1970er Jahren wie Robert Aldrichs *Die härteste Meile* (*The Longest Yard*, 1974) und Michael Manns *Ein Mann kämpft allein* (*The Jericho Mile*, 1979). Bei beiden klingt wiederum *Die Einsamkeit des Langstreckenläufers* an, vor allem dadurch, dass sie auf der einen Seite die Freiheit ihrer Sport treibenden Gefangenen und auf der anderen Seite die überheblichen Pläne ihrer Wärter einander gegenüberstellen. Heisenbergs Film beginnt zwar wie diese beiden Filme, danach aber verbringt er viel mehr Zeit außerhalb des Gefängnisses und hat daher wesentlich mehr mit einem Film wie Ulu Grosbards *Stunde der Bewährung* (*Straight Time*, 1978) gemeinsam, der davon handelt, wie ein Ex-Häftling nach seiner Entlassung versucht, den Gesetzen zu folgen und ehrlich zu bleiben. Rettenberger, dem wir zum ersten Mal begegnen, als er auf dem Gefängnishof seine Bahnen zieht, verliert seine Anstaltsmentalität nie vollständig. Er scheint nur wenig geneigt und sogar unwillig zu sein, sich wieder in die Gemeinschaft zu integrieren, sodass man seine soziale und räumliche Mobilität als dysfunktional bezeichnen könnte.¹⁰ Auch nachdem er in die Freiheit entlassen wird, wirkt er wie betäubt, als sei er noch im Gefängnis und zähle die

¹⁰ Zu dysfunktionaler Mobilität vgl. Cresswell und Merriman: »Die Mobilitätsbereiche, die von Verkehrsgeographen und anderen als kaputt, irrational und dysfunktional bezeichnet werden

Tage bis zu seiner Entlassung. Als wir ihn in den Wiener Nahverkehr folgen, wirkt er passiv und scheinbar ausdruckslos. Wir ahnen nicht, dass er unterwegs ist, um den ersten der zahlreichen Raubüberfälle des Films zu begehen. Anders als es den Anschein hat, ist dieses Verbrechen geplant – er hat seine Waffe und seine Maske dabei –, aber es gibt keine Exposition, die es ankündigt. Rettenberger scheint nicht dringend Geld zu brauchen, und der Film teilt uns nicht mit, warum er in alte Muster zurückfällt.

Der Grund, weshalb Heisenberg zusätzliche Exposition vermeidet, liegt seiner Aussage nach darin, dass ihm das innere Erleben seines Protagonisten gleichgültig ist. In Interviews wiederholt er oft, dass sein Film eher Gemeinsamkeiten mit einem Tierfilm haben soll, den niemand aus Versehen als »psychologisch« bezeichnen würde. Seiner Meinung nach ist *Der Räuber* »in einigen Teilen durchaus ein Actionfilm mit klassischen Actionkinosequenzen«, aber er unterscheidet sich vom Actionfilm, weil »[d]ie Bewegung eher beobachtend [ist]. Und genau das interessiert mich: die genaue Beobachtung von Vorgängen und Verhalten.« Er fügt hinzu: »Wie bei einem guten Tierfilm baut man eine Bindung zu einem Wesen auf, ohne dass einem alles vorgekauft wird.« (Seidel 2010) Er würde es vorziehen, wenn die Zuschauer Rettenbergers Verhalten als triebhaft und impulsiv verstehen würden – ähnlich wie bei einem Tier. Seine Beschlüsse erscheinen unreflektiert, und Rettenberger entscheidet über sein weiteres Vorgehen auf die gleiche Art, wie die Protagonisten und Protagonistinnen der Berliner Schule Auto fahren: wie Automaten, die handeln, bevor sich das Bewusstsein überhaupt einschalten kann. Heisenberg will eine Figur porträtieren, die rein instinktiv handelt, und diese Unreflektiertheit zeigt sich darin, wie wenig er darüber nachdenkt, was sein nächster Schritt sein könnte, oder dass er keine Pläne für das angehäufte Geld zu haben scheint.

In der ersten Actionsequenz des Films, als Rettenberger zum ersten Mal eine Bank ausraubt, wird er unterbrochen, als ein Hund in den Eingangsbereich zwischen die automatischen Schiebetüren tritt. Er erscheint als Eindringling, während der Raub noch im Gange ist. Rettenberger nimmt wahr, dass jemand hereinkommt, blickt zu ihm hinüber und richtet reflexartig seine Waffe auf ihn, weil er einen kurzen Augenblick nicht erkennt, dass es kein menschlicher Eindringling ist. Wir erfassen sofort, dass Rettenberger sich getäuscht hat, und verstehen, dass er einen Augenblick braucht, um zu begreifen, was er sieht, aber wir wissen nichts darüber, welche Gedankengänge es auslöst. Wir können spekulieren, dass er – als Filmfigur – im Hund seine Entsprechung sehen soll, das heißt, dass der Hund ihn widerspiegelt und einen Moment der Selbsterkenntnis auslöst, aber man kann auch spekulieren, dass er stattdessen sieht, was ihn vom Hund trennt. Vielleicht trifft er in dem Moment, in dem er beschließt, den Raub fortzusetzen, die

den, werden lebendig, wenn wir sie in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit rücken« (2011, S. 4f.). Siehe auch Bergmann (2008).

Entscheidung, sich vom Hund zu unterscheiden. Er beschließt, weiterzumachen, das Gesetz zu brechen, und diese Weigerung, zu gehorchen, ist in diesem Sinne eine Entscheidung zum Dissens, die nicht nur als Reaktion oder als Ergebnis von Instinkten verstanden werden kann. Die Anwesenheit des Hundes ist eher ein Vergleich als eine Gleichsetzung. Es mag sein, dass Rettenberger läuft »wie ein Tier«, aber seine Ablehnung der Gesellschaft und ihrer Regeln ist sehr menschlich. Obwohl wir nichts von seiner Vorgeschichte erfahren, die uns erklären könnte, warum er sich dagegen entscheidet, ein produktives Mitglied der Gesellschaft zu werden oder erfüllende Beziehungen mit anderen Menschen aufzubauen, liefert uns Heisenberg genügend Beweise, um zu dem Schluss zu kommen, dass er in der Tat eine bewusste Entscheidung getroffen hat (Abb. 12.4).

Als Rettenberger einen Magazinartikel über seine außergewöhnlichen Erfolge als Marathonläufer anschaut, beschreibt ihn die Schlagzeile als »großen Unbekannten«. Aber auch für seine Raubüberfälle erlangt er Bekanntheit und erscheint in der Zeitung: In dieser Überschrift wird »der Mann mit der Maske« ebenfalls als »Unbekannter« bezeichnet. Seine beiden Identitäten treffen sich also in ihrer Undurchschaubarkeit: Er ist ein geheimnisvoller Läufer und ein geheimnisvoller Bankräuber. In der Realität raubte Johann Kastenberger mit einer Ronald-Reagan-Maske Banken aus und erhielt daher den Spitznamen »Pumpgun-Ronnie«. Heisenberg verwendet ebenfalls das Thema der Maske, verzichtet aber auf den kontextuell-historischen Bezug und lässt Reagan außen vor. Er erklärt in einem Interview: »Wir dachten daran, [für die Maske] Bush zu verwenden oder den Papst ... Wir hatten alle möglichen lustigen Ideen, aber dann merkten wir, dass die Politisierung der Maske uns vom Kern dieser Figur wegführte. Er wäre dadurch zu jemandem geworden, der einen Kommentar zur Gesellschaft abgibt. Das hätte bedeutet, dass wir eine andere Art von Film machen hätten müssen« (Guillén 2010). Die Maske des fiktiven Räubers ist im Gegensatz zu der seines realen Gegenstücks nicht als Reagan zu erkennen. Abgesehen davon, dass die Maske die Physiognomie eines weißen Mannes zeigt, ist sie nicht weiter bemerkenswert: Ein unauffälliger weißer Mann raubt maskiert als unauffälliger weißer Mann Banken aus. Sie erinnert an die Masken, die die Angestellten in Hochhäuslers *Falscher Bekenner* (2005) während der Rollenspiele tragen, durch die sie vermutlich lernen sollen, ihre individuellen Identitäten zu unterdrücken. Schreibtischstühle sind wie Autositze so gestaltet, dass fast jeder darauf Platz nehmen kann. Die Masken, die an solchen Arbeitsplätzen getragen werden, sind nur insofern von Bedeutung, als sie stark idealisierte identische Subjekte in einer überautomatisierten Kultur darstellen.

Abbildung 12.4: In Benjamin Heisenbergs *›Der Räuber‹* (2010) trifft Johann Rettenberger bei einem Raubüberfall auf einen Hund.



Jede Beschreibung der zentralen Sequenz des Films – dem ausführlich gezeigten Banküberfall in der Mitte des Films – muss erwähnen, dass der Regisseur der Versuchung widerstanden hat, die von André Bazin so propagierten langen Einstellungen zu verwenden. Heisenbergs Ansatz ist nicht formalistisch, und er scheut sich nicht davor schnelle Schnitte zu machen, wobei er sich mehr oder weniger auf die durchschnittlichen Einstellungslängen stützt, die aus Actionfilmen bekannt sind.¹¹ Wir sehen eine Reihe von Aufnahmen aus Rettenbergers Sicht, von hinten über seine Schulter gefilmt, die mit halbnahen Einstellungen des laufenden Raubes kombiniert sind. Das, was wie eine lange Einstellung aussieht – kurz nachdem er die zweite der beiden Banken betritt, die er in seinem eindrucksvollen Raubzug ausraubt –, ist in Wirklichkeit nur achtundvierzig Sekunden lang – was wohl damit zusammenhängt, dass das sonstige Tempo der Handlung so hoch ist. Wir hören auf der Tonspur den Überfall ablaufen und können uns die Szene im Inneren der Bank bildlich vorstellen. Die Erwartung der anschließenden Verfolgungsjagd hat vielleicht sogar mehr Kraft als die Szene des Raubes selbst. Heisenberg lässt uns vor dem Eingang zur Bank stehen, wo wir dem Wechsel von der Alltagsstille einer gewöhnlichen Straße zum Jaulen der Sirenen der Polizei – die ihren Verdächtigen am falschen Ort sucht – ausgesetzt sind. Als die Polizei endlich Rettenbergers Spur aufnimmt und ihn durch ein Parkhaus jagt, wird die Dramatik durch die Verwendung einer Handkamera vermittelt. Abel hat Recht, wenn er sagt, dass die Bewegung der Hauptfigur etwas Animalisches hat (Abel 2013: 217–18). Man hat den Eindruck, auf eine rasante Fahrt mitgenommen zu werden, als ob man auf dem Rücken einer Ratte säße, die im Labor ihren Weg durch das Labyrinth sucht. Die percussionbasierte Musik setzt allerdings erst dann ein, als er anscheinend die Polizei abgehängt und das Parkhaus und die angrenzenden Gebäude verlassen hat.

11 Obwohl in den Filmen der Berliner Schule häufig lange Einstellungen verwendet werden, betrachten ihre Regisseure und Regisseurinnen sie nicht als Muss. Für eine Einschätzung siehe Koepnick (2013b: 195–203).

Die Polizei ist ein entfernter Gedanke, und das pulsierende, treibende Schlagzeug kommt erst mit Verspätung dazu. Es untermauert die Bilder, in denen Rettenberger über einen Zaun springt, über ein Feld, vorbei an einem Spielplatz und tief in den Wald läuft. Es gibt keine Anzeichen, dass er weiterhin verfolgt wird. Er durchquert das weniger strukturierte Territorium des ländlichen Raums und scheint nur eines im Sinn zu haben: wegzukommen. Für seine Raubzüge hat er oft ein Fluchtauto benutzt, aber hier braucht er keines. Die Flucht zu Fuß ist sein bevorzugtes Mittel der Fortbewegung, und weil Rettenberger sich dafür entscheidet zu laufen, ist er das Symbol der Auflehnung für diese neue Welle. Wir werden Zeugen und Zeuginnen davon, wie sich sein Bedürfnis, woanders hinzukommen, ausdrückt – eine erwachsene Reprise von Antoine's Flucht.

Doch schließlich ist es Rettenberger selbst, der seine Geschichte zum Stillstand bringt. Ähnlich wie Antoine, Truffauts Nouvelle-Vague-Protagonist, der sich weigert, sich der französischen Gesellschaft anzupassen und ihre Erwartungen zu erfüllen, hält auch Heisenbergs Rettenberger selbst das Fortschreiten der Erzählung an. Nach seiner Festnahme und erneuten Flucht aus dem Polizeirevier versteckt er sich in einem Erdloch, das jedoch nur eine vorübergehende Zuflucht bietet. Danach findet er Unterschlupf in einer Wohnung, wird von einem Mann, den er als Geisel genommen hat, niedergestochen und verblutet schließlich auf dem Fahrersitz eines gestohlenen Autos. Die Montage, die diese letzte Sequenz begleitet, verrät uns einiges über sein Innenleben. Wie in *Die Einsamkeit des Langstreckenläufers* haben die Zuschauer/-innen guten Grund zu der Annahme, dass die Bilder, die er dabei sieht, diejenigen sind, die er nach und nach vor seinem inneren Auge sieht. Die Montage deutet darauf hin, dass Rettenbergers Ich dabei ist, sich zu entscheiden. Er trifft eine Wahl – seine Freundin Erika hatte ihn in der Vergangenheit darauf hingewiesen, dass er dazu in der Lage wäre. Sein Geist sortiert die Erinnerungen: Er denkt an sein leeres Zimmer, erinnert sich indirekt daran, wie er seinen Bewährungshelfer ermordete, und sieht Erika in Rückenansicht, wie sie durch den dunklen Flur ihrer Wohnung geht. Das mechanische Hin und Her der Scheibenwischer auf der Windschutzscheibe verbleibt während der gesamten Szene als Hintergrund. Er fährt auf den Standstreifen und seine letzten Worte sind deutlich als die eines Menschen erkennbar: Er bittet Erika nicht aufzulegen, um so lange wie möglich mit ihr verbunden zu bleiben, während er stirbt. Wir hören Erika über die schlechte Telefonverbindung hindurch stoßweise atmen, und dann schneidet Heisenberg auf Rettenbergers Blick durch die Windschutzscheibe: eine leere Autobahn, grau und trist unter einer niedrigen Wolkendecke. Er entscheidet, den letzten Faden, der ihn ans Leben bindet, loszulassen, doch die Scheibenwischer, die Straße und alle Insignien der hyperautomatisierten Gesellschaft, in die er hineingeworfen wurde, bleiben weiterhin bestehen und dauern an, unabhängig davon, wer am Steuer sitzt.

Die letzten Momente des realen Kastenberger verliefen vollkommen anders. Laut Heisenberg fand der echte Räuber sein Ende bei einer Verfolgung auf der Au-

tobahn, wo »er eine Straßensperre durchfuhr, dabei von hinten angeschossen wurde und sich danach selbst erschoss, bevor die Polizei ihn erreichte« (Covering Media 2010/2011). Heisenberg erklärt, dass eine solche geradlinige Auflösung in Form eines Selbstmords seiner Meinung nach nicht das richtige Ende für seinen Film zu sein schien, und merkt an, dass sein eigener Ausgang utopische Qualitäten habe: »Dieser Mensch, der immer in Bewegung sein musste, hat im Tod seinen Frieden gefunden. Das ist auch eine Erlösung und eine Art Glücksmoment, so traurig es auch ist. Er findet die Erlösung, die er in der Liebe nicht finden konnte.« (Covering Media 2010/2011) Auf dem Höhepunkt des Films sehen wir, wie Rettenberger seinen letzten Atemzug tut, aber der Stillstand, der eintritt, gleicht einer Befreiung; er kann endlich aufhören wegzulaufen. Angesichts der Entscheidungen, die er trifft, ist es schwierig, daran festzuhalten, dass seine Auflehnung rein instinktiv oder unwillkürlich war. Man sollte ihn eher als jemand einschätzen, der entschieden hat, sich zu verweigern; der der Bewegung der anderen seine eigene entgegenseztesetzt. Seine konsequente Auflehnung ist jedoch mit der Vorstellung unnachgiebiger Athletik verbunden, denn im Akt des Laufens übernimmt er die Kontrolle über seine eigene Mobilität. Einfach nur Geld zu beschaffen, war nie sein Ziel. Selbstverständlich darf man den Rettenberger dieses Films nicht mit Antoine Doinel verwechseln; die Figur ist ein Mörder und seinen Entschluss, den Bewährungshelfer zu töten, kann man sogar als soziopathisch bezeichnen. Was er jedoch mit Antoine gemeinsam hat, ist, dass beide Figuren es vorziehen, sich selbst zu bewegen und nicht bewegt zu werden. Da sie gewöhnlich von Kräften manipuliert werden, die sich ihrer Kontrolle entziehen, besteht die Hauptform ihres Widerstands – möglicherweise die einzige Form, die ihnen bleibt, egal wie flüchtig sie sein mag – darin, zunächst »Nein« zu sagen und dann wegzulaufen, so schnell sie eben können.

In Michael Manns Film *Collateral* (2004), der fünfundzwanzig Jahre nach *Ein Mann kämpft allein* veröffentlicht wurde, spielt Tom Cruise die Rolle des Vincent, eines entschlossenen und unermüdlichen Auftragskillers, der nie sein Ziel verfehlt. Als er für einen Auftrag nach Los Angeles kommt, benötigt er dafür ein Fahrzeug, und so heuert er Max an, einen Taxifahrer, der zufällig vor Ort ist und unfreiwillig Teil seines mörderischen Geschäfts werden soll. Als Vincent am Ende des Films mit silbern glänzendem Haar und einem metallisch-grauen Businessanzug Max durch die U-Bahn von Los Angeles verfolgt, wirkt er bedrohlich, weil er mit dem Zug zu verschmelzen scheint. Vincent ist ein Projektil, eine Tötungsmaschine, und es scheint, als würden die donnernden Motoren des Nahverkehrszugs selbst auf uns niederkommen. Dieser mechanistische Topos wird im zeitgenössischen Actionkino häufig verwendet. Aber egal, ob in Actionfilmen ein »Terminator«, ein »Transporter« oder ein »Mechanic« im Mittelpunkt steht, ihre Protagonisten können keine Vertreter einer neuen künstlerischen Welle sein, denn die Faszination, die diese Figuren ausüben, hängt damit zusammen, dass wir fasziniert davon sind, zu Maschinen zu werden. Diese rennenden Männer sind Allegorien, übersteigerte

Versionen der administrativen Mächte, die unser Leben kontrollieren und uns von Ort zu Ort bewegen.

Heisenbergs Rettenberger ist anders. Er befindet sich außerhalb dieser zunehmend automatisierten Gesellschaft. Seine Vorliebe für das Laufen bietet eine Möglichkeit, die gesellschaftspolitische Aussage des Films in Begriffe zu fassen: Unsere automatisierten Transportmittel, insbesondere die Systeme von Auto und Zug, sind klar erkennbare Ausdrucksformen der Hyperadministration. Sowohl in Heisenbergs *Schläfer* als auch in *Der Räuber* ist individuelle Kontrolle eine Illusion, unabhängig davon, ob man am Steuer sitzt oder nicht. Die Läufer, die in den New-Wave-Filmen zu sehen sind, sind weder Terminatoren noch menschliche Triebwerke, sondern sie sollen uns daran erinnern, dass sich die meisten Türen inzwischen von selbst öffnen, dass unsere Autos uns sagen, wohin wir sie fahren sollen, und dass das Denken nur noch in den Zwischenräumen geschieht. Dass die Maschinen uns vorausgehen, dass wir in eine hochautomatisierte Welt hineingeboren werden, ist eine Tatsache. Um sich weit genug davon zu entfernen und die Dinge zum Stillstand zu bringen, und sei es auch nur für einen kurzen Moment, dafür sind viele Kilometer Langstreckenlauf erforderlich.

Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2013): *The Counter-Cinema of the Berlin School*, Rochester, NY: Camden House.
- Andrew, Dudley (2010): *What Cinema Is!: Bazin's Quest and Its Charge*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Bergmann, Sigurd (2008): »The Beauty of Speed or the Discovery of Slowness: Why Do We Need to Rethink Mobility?«, in: Bergmann, Sigurd/Sager, Tore (Hg.), *The Ethics of Mobilities: Rethinking Place, Exclusion, Freedom and Environment*, Farnham: Ashgate, S. 13–24.
- Blaydes, Sophia/Bordinat, Philip (1983): »Blake's ›Jerusalem‹ and Popular Culture: The Loneliness of the Long-Distance Runner and Chariots of Fire«, in: *Literature/Film Quarterly* 11 (4), S. 211–14.
- British Film Institute (1962): »Review of The Loneliness of the Long Distance Runner«, in: *Monthly Film Bulletin*, The British Film Institute 29 (346), S. 148, <https://www.screenonline.org.uk/media/mfb/973237/index.html> (letzter Aufruf 23.6.2022).
- Covering Media (2010/2011): »The Robber (2010/2011)«, Interview mit Benjamin Heisenberg, in: Covering Media, <https://www.coveringmedia.com/movie/2011/04/the-robber.html> (letzter Aufruf 23.6.2022).

- Cresswell, Tim/Merriman, Peter (2011): »Introduction«, in: Cresswell, Tim/Merriman, Peter (Hg.), *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*, Farnham: Ashgate, S. 1–15.
- Denby, David (Hg.) (1969): *The 400 Blows*: a film by Francois Truffaut from a film script by Francois Truffaut and Marcel Moussy, New York: Grove Press.
- Fisher, Jaimey (2013): Christian Petzold, Urbana: University of Illinois Press.
- Guillén, Michael (2010): »German Cinema: Der Räuber (The Robber, 2010) – Interview with Benjamin Heisenberg«, in: Screenanarchy.org 10.11.2010, <https://screenanarchy.com/2010/11/german-cinema-de-r-rauber-the-robber-2010-interview-with-benjamin-heisenberg.html> (letzter Aufruf 23.6.2022).
- Heisenberg, Benjamin (2004): *Schläfer*: Ein Drehbuch von Benjamin Heisenberg, 10. Fassung, <https://www.drehbuchautoren.de/sites/default/files/podcasts/drehbuecher/schlaefer-10.pdf> (letzter Aufruf 23.6.2022).
- Holland, Norman N. (1960): »How New? How Vague?«, in: *Hudson Review* 13 (2), S. 270–77.
- Koepnick, Lutz P. (2013a): »Cars«, 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. 75–82.
- Koepnick, Lutz P. (2013b): »Long Takes«, 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. 195–203.
- Koepnick, Lutz P. (2014): *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*, New York: Columbia University Press.
- Laurier, Eric (2011): »Driving: Pre-Cognition and Driving«, in: Cresswell, Tim/Merriman, Peter (Hg.), *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*, Farnham: Ashgate, S. 69–82.
- Lequeret, Elisabeth (2004): »Allemagne : La Génération de l'Espace«, in: *Cahiers du Cinéma* 587, S. 47–51.
- Neupert, Richard (2007): *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Schiefer, Karin (2008): »Benjamin Heisenberg dreht Der Räuber – Interview«, Austrian Film Commission, https://www.austrianfilms.com/news/benjamin_heisenberg_dreht_der_raeuber_-_interview (letzter Aufruf 23.6.2022).
- Seidel, Jörn (2010): »Hier erfüllt sich für mich das Wunder Kino. Interview mit Regisseur Benjamin Heisenberg über seinen Film *Der Räuber*«, in: kreuzer online, 5.3.2010, <https://kreuzer-leipzig.de/2010/03/05/hier-erfüllt-sich-für-mich-das-wunder-kino/> (letzter Aufruf 23.6.2022).
- Sicinski, Michael (o.J.): »In the Long Run: The Robber«, in: *Cinema Scope Online*, <http://cinema-scope.com/cinema-scope-online/in-the-long-run-the-robber> (letzter Aufruf 23.6.2022).

Sillitoe, Alan (2007 [1967]): Die Einsamkeit des Langstreckenläufers, Zürich: Diogenes Taschenbuch.