Markus Klammer

Ideas, not medium.

Von den Film- und Videoinstallationen zum kinematografischen Werk Steve McQueens

I.

Das Verhältnis der Film- und Videoinstallationen Steve McQueens, die seit den frühen 1990er-Jahren für den Ausstellungsraum entstanden sind, zu den Kinofilmen *Hunger* (2008) und *Shame* (2011) zu analysieren, setzt einen taxonomischen, einteilenden Blick voraus; einen Blick gleichsam aus der mittleren Distanz, der bestimmte ästhetische Merkmale, strukturelle Charakteristika und formale Affinitäten innerhalb der beiden «präsumtiven Blöcke» der Arbeiten für das Kino einerseits und der Arbeiten für den Ausstellungsraum andererseits hervorhebt und zusammenstellt. Dieser zugleich synthetisierende und kontrastierende Blick ist, wie jeder Blick, von Voraussetzungen geleitet, die das, was sichtbar werden kann, in quasi-apriorischer Funktion einschränken und prägen, ohne selbst notwendigerweise thematisch zu werden.

Der folgende Text unterstellt, dass es möglich und sinnvoll ist, gemeinsame Strukturmerkmale – ein spezifisches «eidos», wie Roland Barthes sagen würde¹ – jeweils innerhalb der Ausstellungsarbeiten und innerhalb der Kinofilme Steve McQueens herauszupräparieren und miteinander zu vergleichen. Dabei ist ein gewisses Absehen von den spezifischen Differenzen zwischen den einzelnen Arbeiten innerhalb der beiden angenommenen Werkgruppen sowie zwischen den Arbeiten über die angenommenen Werkgruppen hinweg erforderlich. Es soll jedoch nicht behauptet werden, diese Differenzen existierten nicht oder seien nicht relevant. Ebenso wenig soll behauptet werden, die im Folgenden unternommene kontrastive Einteilung des Œuvres von McQueen

¹ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 24.

sei die einzig mögliche oder gar die «richtige». Vorliegender Text versteht sich vielmehr als ein Versuch, in dessen Verlauf sich überhaupt erst herausstellen wird, welche Phänomene innerhalb des künstlerischen Schaffens McQueens sich adäquat beschreiben lassen und welche aus dem Blick geraten, wenn man Kino und Ausstellungsraum gegeneinandersetzt. Diese vorsichtige, heuristische Herangehensweise empfiehlt sich umso mehr, als McQueen selbst eine einheitliche Auffassung seines Werks zu bevorzugen scheint, die nicht so sehr von den Darstellungsmedien als von den darzustellenden *Stoffen* – im wörtlichen und im übertragenen Sinn – ausgeht: «I shoot films, but I do other things; at the end of the day it's got to be about the ideas, not one particular medium», heisst es in einem 2007 für das Magazin *frieze* entstandenen Beitrag des Künstlers.²

II.

Die leitende Vorannahme, dass der Differenz zwischen Kino und Ausstellungsraum auch ein ästhetischer Unterschied innerhalb der Arbeiten McQueens korrespondiert, kann auf verschiedene Weise verstanden werden:

A. Es erscheint naheliegend, zu argumentieren, die Differenz zwischen den Kinoarbeiten und den Filminstallationen McQueens sei bereits mit den spezifischen Beobachtungs- und Zugangsbedingungen zu den Projektionen gegeben, die im Kinosaal bzw. in den Black Boxes der Galerien und Ausstellungshäuser herrschen. In dieser Hinsicht wäre die zeitliche und räumliche Einheitlichkeit der Filmerfahrung im Kinosaal zu betonen: Der Filmbetrachter ist für eine vorgegebene Zeitdauer von neunzig Minuten oder mehr an eine ganz bestimmte Position innerhalb des dunklen Saals gebunden. Sein Körper nimmt eine ganz bestimmte Distanz zur Filmleinwand ein. Daraus ergibt sich wiederum ein bestimmter – mehr oder weniger frontaler, mehr oder weniger schräger – Blickwinkel auf das Geschehen, das sich auf der Leinwand zeigt.

In der Filmtheorie ist die unbewegliche, sitzende Haltung des Kinozuschauers wiederholt mit der Lage des träumenden Subjekts verglichen worden, für welches Freud zufolge «die Zugänge zur Motilität gesperrt»³ sind, das sich also nicht bewegen kann, das jedoch seine Träume als ein halluzinatorisches

2 Steve McQueen, «Life in Film: Steve McQueen», in: *frieze*, Nr. 109, September 2007, S. 36–37, S. 37.

3 Sigmund Freud, «Selbstdarstellung», in: Ders., «Selbstdarstellung». *Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, Fischer, 2008, S. 37–100, S. 73.

Wahrnehmungsgeschehen erfährt.⁴ Dieser Analogie nach würde der Kinoerfahrung selbst eine starke halluzinatorische, «immersive» Qualität zukommen: Wir vergessen gleichsam unsere Körper und tauchen direkt in das vor uns projizierte Lichtspiel ein.

B. Mit gleichem Recht lässt sich jedoch sagen, dass die Beobachtungsbedingungen des Kinodispositivs auch Mechanismen der Distanzierung von den projizierten Bildern für die Zuschauer bereithalten: Die feste Positionierung des Betrachterkörpers etwa ermöglicht stets von Neuem die Vergewisserung, dass man selbst sich nicht bewegt hat, dass sich vielmehr die Einstellungen und Bilder des Films bewegen. Man muss nur auf die Ränder des Filmbildes blicken, um festzustellen, dass diese relativ zur Betrachterposition unverändert bleiben, während sich der Ausschnitt der visuellen «Welt», die innerhalb der Grenzen des filmischen «Kasch» – nach einem Terminus von André Bazin – sichtbar wird, ständig bewegt.⁵ Sosehr das Dispositiv des Kinos auch eine Übernahme des jeweiligen «Blicks» der Kamera auf die gezeigten Gegenstände durch den Zuschauer nahelegt, die Jean-Louis Baudry und Christian Metz als eine «primäre Identifikation» beschrieben haben,⁶ ist doch ein Vergleich des Blickwinkels der Kamera mit der eigenen körperlichen Position im Kinosaal und dem eigenen spezifischen Blickwinkel auf die Leinwand stets möglich. Die Differenz zwischen Betrachterblick und Kamerablick ist nie vollständig aufgehoben und kann etwa bei Jump-Cuts, unvermittelten Umschnitten von einer Kameraeinstellung in die nächste, schockartig und irritierend erlebt werden. Das dunkle, begrenzte Raumgefäß des Kinos und die fest vorgegebene Projektionsdauer stellen zwar einerseits wesentliche Rahmenbedingungen für die halluzinatorische Totalität der Kinoerfahrung dar, indem sie diese gegen andere Erfahrungen und gegen Einflüsse von aussen abdichten; doch andererseits begrenzen sie diese Erfahrung, dämmen die Wirkung der Filmbilder ein und weisen ihnen einen ganz bestimmten institutionellen und gesellschaftlichen Ort zu.

Die Bestuhlung eines Kinosaals ist nach wie vor an der Bestuhlung des klassischen Theaterparketts orientiert. Mit der räumlichen Anordnung des Publi-

4 Vgl. Jean-Louis Baudry, «Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité», in: *Communications*, Nr. 23, 1975, S. 56–72.

5 Zur Unterscheidung von malerischem «cadre» und filmischem «cache» siehe André Bazin, «Painting and Cinema», in: Ders., *What Is Cinema?*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2004, S. 164–169.

6 Vgl. Sulgi Lie, *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*, Zürich, Diaphanes, 2012, S. 26f.

kums wird auch eine bestimmte ästhetische und moralische Einstellung zu dem gezeigten Geschehen transportiert, die sich als eine kontemplative, oder besser noch reflexive bestimmen lässt und die aus einer angemessenen Reaktion auf die eigenen beim Betrachten des Stücks entstandenen Emotionen erwächst. In seinem *Laokoon*-Text von 1766 betont Gotthold Ephraim Lessing zwar, dass der Ausdruck extremer Empfindungen wie des Schreiens bei starkem körperlichem Schmerz auf der Theaterbühne zulässig sei und «gar wohl mit einer grossen Seele [der dargestellten Figur, M.K.] bestehen kann»;⁷ doch muss das hervorgerufene Mitleid des Publikums durch die Distanz zur Bühne und die allgemeine ästhetische Rahmung des Geschehens im Zaum gehalten und abgemildert werden, damit das Überborden der Affekte nicht die gewünschte moralische Reflexion auf das Gesehene und Empfundene verhindert.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: Auch wenn es bestimmte Rahmenbedingungen und Parameter gibt, welche das Dispositiv der Kinoerfahrung charakterisieren, können diese Bedingungen und Parameter doch in völlig unterschiedlicher, ja gegensätzlicher Weise gehandhabt werden. Die kinematografische Situation erlaubt sowohl eine Betonung des halluzinatorischen, immersiven als auch des distanzierenden, reflexiven Moments. Es hängt von der ästhetischen Struktur eines Filmwerks selbst ab, welche Konfiguration der beiden Möglichkeiten es in den Vordergrund rückt. In den Worten des französischen Situationisten und Filmemachers Guy Debord: «C'est une société, et non une technique, qui a fait le cinéma ainsi.»⁸ Es ist eine bestimmte Gesellschaftsstruktur und kein unveränderlich vorgegebenes technisches Dispositiv, welches das Kino zu dem gemacht hat, was es heute ist.

Dementsprechend wäre es grundsätzlich verfehlt, die ästhetischen Eigenarten der beiden Kinofilme M^cQueens im Vergleich mit den Film- und Videoinstallationen aus den medienspezifischen Vorgaben der kinematografischen Situation allein ableiten zu wollen. Vielmehr ist zu untersuchen, wie M^cQueen mit diesen Vorgaben umgeht, ob er sich eher für die reflexive oder für die immersive Option entscheidet und wie eine solche Entscheidung im Rahmen seines bisherigen Werks zu bewerten ist.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt am Main, Dt. Klassiker-Verlag, 2007, S. 22.

⁸ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes. 1952–1978*, Paris, Ed. Champ libre, 1978, S. 208.

Was über die kinematografische Situation gesagt wurde, gilt grundsätzlich auch für die Betrachtungsbedingungen von Filmprojektionen im Ausstellungsraum. Auch hier lassen sich spezifische Merkmale herausarbeiten, welche das Ausstellungsdispositiv vom Kinodispositiv unterscheiden; doch auch hier begründen die «technischen» Differenzen noch keinen ästhetischen Unterschied. Ein solcher Unterschied ergibt sich erst aus den spezifischen Formen künstlerischen Umgangs mit den Vorgaben des Ausstellungsdispositivs, und er wird nur in den jeweiligen Werken und der Form ihrer Präsentation selbst augenfällig und sichtbar.

In der Ausstellungssituation scheint die rigide zeitliche und räumliche Kontrolle, der die Zuschauerkörper im Kino unterworfen sind, von vornherein infrage gestellt und gebrochen: Häufig ist der Projektor nicht verborgen und in seiner technischen Nacktheit zu sehen. Es gibt in der Regel keine Bestuhlung, und es ist keine vorgegebene Dauer des Verweilens vor einer bestimmten Projektion vorgesehen, zumal bei Endlosprojektionen. Die Betrachter können eine Black Box bzw. einen Projektionsbereich gewöhnlich jederzeit betreten und, wann immer sie wollen, wieder verlassen. Sie können den körperlichen Abstand zum projizierten Geschehen selbst wählen, sie können näher treten oder Distanz halten, sie können den Betrachtungswinkel zu Leinwand oder Bildschirm verändern oder vor der Projektion umherschweifen. Ja sie können sogar wie bei einigen Filminstallationen M^cQueens um die Projektionsfläche herumgehen und sie wie ein Objekt von allen Seiten her betrachten.

Allerdings lassen sich auch die relativ «freien» Betrachtungsbedingungen, die der Ausstellungsraum nahezulegen scheint, variieren, einschränken und verändern. Einige der Arbeiten M^cQueens – beispielsweise *Western Deep* (2002) oder *Giardini* (2009) – werden zuweilen «wie in einem Kinosaal» präsentiert. Die Vorführungen finden in regelmässigen Abständen zur vollen oder zur halben Stunde statt. Nach Beginn der Projektion ist ein späterer Eintritt nicht mehr vorgesehen. Flache, mit schwarzem Stoff überzogene, nach Art eines Amphitheaters abgetreppte Stufen laden zur Wahl einer festen Sitzposition ein. Wenn im Folgenden versucht wird, einige Charakteristika von M^cQueens Ausstellungsarbeiten zu bestimmen, muss diese Variabilität der Ausstellungssituation berücksichtigt werden, welche die Letztere erst für die Zwecke einer individuellen künstlerischen «Sprache», eines spezifischen «Stils» des Films und Projizierens tauglich macht.

III.

Die Grundintuition dieser Untersuchung kann wie folgt auf den Punkt gebracht werden: Die Film- und Videoinstallationen M^cQueens für den Ausstellungsraum unterscheiden sich von den Kinofilmen durch einen unterschiedlichen Umgang mit dem Körper.

Der Terminus Körper muss hier mindestens auf dreifache Weise verstanden werden: Gemeint ist zunächst der jeweilige Körper der Betrachterinnen und Betrachter vor der Leinwand und die Art und Weise, wie diese Betrachterkörper in das Projektionsgeschehen involviert werden. Zweitens sind die projizierten, auf der Leinwand zu sehenden Körper und die Modi ihrer Darstellung gemeint. Drittens bezeichnet der Ausdruck den «Körper» der Projektionsfläche – der Leinwand oder des Bildschirms – selbst.

Während die Film- und Videoinstallationen für die Ausstellungssituation darauf abzielen, diese Körperinstanzen auf das Engste miteinander zu verschränken, ja sogar miteinander zu verschmelzen, indem der Raum, der sich zwischen ihnen auftut, als ein erfüllter, seinerseits körperlicher Nahraum erfahrbar gemacht wird, sind die Kinofilme auf Distanzierung und Auseinanderhalten von Leinwandkörper, projizierten Körpern und Betrachterkörper bedacht. Auch wenn diese Distanz vor allem auf der Ebene des Tons immer wieder bedroht erscheint und unterlaufen wird, etablieren die Kinofilme eine Ebene der *Reflexion*, wie sie so in den Ausstellungsarbeiten nicht vorhanden zu sein scheint: «Reflexion» im wörtlichen Sinn der vielfältigen optischen Spiegelungsverhältnisse, wie sie in *Hunger*, vor allem aber in *Shame* vorkommen, und «Reflexion» im übertragenen Sinn einer moralischen Reflexion. Beide Arten der Reflexion setzen eine bestimmte Distanz voraus: die ästhetische Distanz eines gewissen Abstands der Betrachtung und die intellektuelle Distanz eines moralischen Urteils. Es ist charakteristisch für die kinematografischen Arbeiten M^cQueens, dass die intellektuell-moralische Distanz auf der ästhetischen Distanz beruht und nicht umgekehrt. So heisst es in einem Gespräch, das der Künstler zu Jahresende 2011 mit Andrew O’Hehir geführt hat: «I want cinema to be like a *mirror* that *reflects* the audience, so we see ourselves on the screen. Sometimes people might not want to look at that, because it’s not particularly attractive. But we have to look at it in order to

move on, to engage with where we are, to *reflect* on what we are and *alter* what might happen.»⁹

IV.

Auf welche Weise werden nun der Betrachterkörper, die projizierten Körper und der Körper der Projektionsfläche in M^cQueens Arbeiten für die Ausstellungssituation in formaler Hinsicht miteinander verschränkt? Die folgende Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf systematische Vollständigkeit, sie soll vielmehr dazu dienen, einige paradigmatische Verknüpfungspunkte in den Blick zu nehmen:

1. Es lässt sich eine Tendenz feststellen, die projizierten Gegenstände oder menschlichen Körper möglichst umfassend, von allen Seiten her, von oben und von unten zu zeigen. Wir haben es mit einem taktilen oder «oralen» Sehen zu tun, das nicht auf Perspektive und Distanz hin angelegt ist, sondern den gesehenen Gegenstand mit den Blicken wie mit einer geschlossenen Hand oder wie mit der Mundhöhle gleich einem lernenden Kind von allen Seiten zu umschliessen sucht.

Häufig umkreist die Kamera die Gegenstände oder Körper wie in *Static* (2009), das die Perspektive eines Hubschrauberflugs rund um die Freiheitsstatue bietet. Zusätzlich ist die Projektionsfläche bei *Static* frei im Raum schwebend aufgehängt, sodass der Betrachter um die Projektionsfläche herumgehen kann und das Betrachterauge die Kreisbewegung des Kameraauges rund um die Statue körperlich nachvollzieht. Zugleich ergibt sich eine reizvolle und spannungsgeladene Gleichsetzung des flachen, leichten, fragilen Körpers der Projektionsfläche mit dem massiven, schweren, gerundeten Körper der projizierten Statue. In *Bear* (1993) ist es nicht so sehr die Kamera, die kreist, es sind die aufgenommenen Körper der beiden nackten, miteinander ringenden Männer, die in jenem Kampfspiel ständig ihre Position verändern und wechselnde Ansichten darbieten, welche durch Aufnahmen aus starker Untersicht ergänzt werden. In gleicher Weise dreht sich der aus extremer Nahsicht gefilmte Protagonist in *Girls, Tricky* (2001) während der Recording Session im beinahe vollständig dunklen Tonstudio einmal um die eigene Achse, sodass sich nach und nach die ganze stereometrische Form seines kahlrasierten

⁹ Steve M^cQueen, «Steve M^cQueen talks naked bodies and <Shame>. Interview with Andrew O’Hehir», 1. Dezember 2011, <http://www.salon.com/2011/12/01/interview-steve-mcqueen-talks-naked-bodies-and-shame> (aufgerufen: 23.06.2013). (Hervorh. M.K.)

Kopfes enthüllt. Und in *Deadpan* (1997) schliesslich wird die immer gleiche Fallbewegung der nach vorne umkippenden, über den Künstler stürzenden Holzfassade von allen möglichen Seiten gezeigt.

2. Die Projektionsfläche selbst wird als ein körperliches Organ, exemplarisch als Haut, in Szene gesetzt. Dieser Eindruck wird durch extreme Nahaufnahmen erreicht. Man kann hier an das 1946 von dem Psychoanalytiker Bertram D. Lewin eingeführte Konzept des sogenannten «dream screen» denken. Lewin bezieht sich auf den Eindruck mancher Träumender, die von der Erfahrung eines Schirms berichteten, vor welchem sich ihre Träume abzuspielen schienen. «The dream screen, as I define it, is the surface on which a dream appears to be projected.»¹⁰ Dieser Schirm gehe letzten Endes auf die unbewusste visuelle Erinnerung an die Haut der Mutterbrust zurück, Tag für Tag aus grösster Nähe im Säuglingsalter gesehen.

Entsprechende Szenen finden sich in *Bear*, wo das Gesicht eines der beiden Ringer zuweilen leicht verzerrt und sehr nah an der Kamera zu sehen ist, oder auch in *Five Easy Pieces* (1995), wo immer wieder kurz aufblitzende, durch ein Endoskop gefilmte Nahaufnahmen von Nase, Mund und Augen des Künstlers zu sehen sind. Auch die Grossaufnahmen der Augenpartie der Schauspielerin Charlotte Rampling in *Charlotte* (2004) fallen in diese Kategorie: Wir sehen den Daumen des Künstlers, der immer wieder über das obere Augenlid von Rampling streicht, dessen Haut in Falten legt und sie wieder glättet.

3. Die Projektionsfläche kann nicht nur Haut werden; häufig hört sie auch auf, eine plane Fläche zu sein, und erlangt eine gewisse räumliche Ausdehnung, eine körperliche Dichte und Dicke, die Hubert Damisch in Bezug auf die Malerei in einer Reihe von Texten als «épaisseur» bezeichnet hat.

Eines der Lieblingsverfahren McQueens zur Hervorbringung der «épaisseur» der Projektionsfläche besteht in der Gleichsetzung der Leinwand mit einer leicht gewellten, sanft gekräuselten, mehr oder weniger durchsichtigen Wasseroberfläche. Solche Oberflächen finden sich in *Current* (1999) oder in *Gravesend* (2007). In beiden Arbeiten wird die Dichte und Dicke des leinwandfüllenden Mediums Wasser dadurch hervorgehoben, dass es nicht in seinen tatsächlichen schwankenden Bewegungen, sondern in langsamen Überblen-

¹⁰ Bertram D. Lewin, «Sleep, the Mouth and the Dream Screen», in: *The Psychoanalytic Quarterly*, Nr. 15/4, 1946, S. 419–434, S. 420.

dungen von Standbild zu Standbild wiedergegeben wird, so wie überhaupt die Verlangsamung von Zeit in den Arbeiten aus der Mitte der 1990er-Jahre eine grosse Rolle spielt.

In der frühen Arbeit *Five Easy Pieces* sehen wir den Künstler in starker Untersicht, wie er auf die Kamera spuckt und uriniert. Was als aggressiver, die Leinwandgrenze sprengender, den Betrachter in seiner Selbstgewissheit direkt attackierender Akt anhebt, ändert jedoch seinen Charakter, sobald die Flüssigkeit auf die «Bildfläche» trifft. Diese kräuselt sich sofort und schlägt Blasen: Die Kamera liegt unter einer flüssigen Schicht aus Wasser.

Eine weitere Strategie zur Verdickung der Bildfläche besteht im Einsatz von unscharfen, verschwommenen oder stark gekörnten Aufnahmen, die zudem oft gebrochene, atmosphärisch sich wie durch Nebelschwaden ausbreitende Lichter in verschiedensten Farben zeigen. Hier ist natürlich an *Western Deep* (2002) zu denken. Die Lampen der Grubenarbeiter in der Goldmine durchdringen die kompakte Dunkelheit, die unter Tage herrscht, kaum. Ihr Licht bricht sich an Myriaden von Staubpartikeln, wird zerstreut und scheint sich an der Projektionsfläche wie in einem Netz zu verfangen.

4. Die Erweiterung des projizierten filmischen Raums in den Betrachtterraum hinein: Als Paradigma für dieses ästhetische Verfahren kann zweifellos die Installation *Pursuit* (2005) angesehen werden. Die von beiden Seiten betrachtbare Projektionsleinwand ist in der Mittelachse eines vollständig verspiegelten dunklen Raums aufgestellt. Das Spiel von Lichtern, das sie zeigt, wird von den Spiegeln dutzendfach zurückgeworfen und vervielfältigt. Der Betrachter ist desorientiert, umgeben von Lichtreflexionen, und läuft Gefahr, sich in den Spiegelungen und hundertfachen Reflexionen zu verlieren. Seine Lage ist dieselbe wie diejenige des Künstlers, der in *Pursuit* einen mit Lichtern bedeckten Anzug trägt und sich nachts durch einen Amsterdamer Park schlägt. Der eigentliche Körper des Künstlers löst sich in der Dunkelheit auf, so wie der Betrachterkörper in der Ausstellungssituation seiner Orientierung und Kohärenz tendenziell verlustig geht. Projizierter Raum und Ausstellungsraum scheinen ineinanderzuzfliessen.

Girls, Tricky zeigt den Musiker Tricky während einer Aufnahme im Tonstudio. In gewisser Hinsicht ähnelt die projizierte Szene im engen und dunklen Studio der Projektionssituation im Ausstellungsraum. Wir scheinen uns selbst «im Studio» zu befinden. Dieser Eindruck wird durch die hohe Lautstärke

und grosse Unmittelbarkeit des Tons verstärkt: Wir hören Trickys mantraartig vorgetragene Sprechgesang. Zugleich hören wir den Sound der Band, den Tricky über seine weissen Kopfhörer hört. Es ist, als ob wir selbst diese Kopfhörer tragen würden.

Schliesslich ist noch einmal an das Umstürzen der Holzfassade in *Deadpan* zu erinnern. Die Projektion nimmt eine ganze Wand der Black Box ein. Auch hier befindet sich der Betrachter in einer ähnlichen Situation wie der stoisch stehende Künstler auf dem Filmbild, auf welchen die Fassade fällt. Denn diese Fassade allegorisiert auch die Leinwand, auf die sie projiziert ist und die mit ihr in den Betrachtterraum zu kippen droht. Parallel dazu allegorisiert die Fensteröffnung in der Fassade, die sich beim Umfallen genau um den Körper des Künstlers legt, die Öffnung des Filmprojektors.

5. Die Ebene des Tons: In vielen der Film- und Videoinstallationen McQueens wird der Ton als ein physikalisches Phänomen erfahrbar. Häufig handelt es sich um Geräusche maschineller oder kreatürlicher Art – Brummen, Dröhnen, Stöhnen, Rascheln, Keuchen, dumpfes Knattern; Geräusche, die das Raumgefäss der Black Box wie ein dichtes Medium erfüllen, die direkt in den Körper des Betrachters eindringen, die Grenzen des Betrachterkörpers porös werden lassen und die Unterscheidung von innen und aussen bedrohen. Der Körper schwingt in der Frequenz des umgebenden Raums.

Wir haben bereits von der Wirkung des Sounds in *Girls*, *Tricky* gesprochen. Auch in *Pursuit* wird die Erweiterung des projizierten Raums in den Betrachtterraum hinein auf der Tonebene verstärkt und verdoppelt: Man hört ein Rascheln und ein Schnauben, als ob es aus dem eigenen Körper käme. Der Ton fungiert hier wie ein Kleister, der den projizierten Raum, den Betrachtterraum, den mit der Dunkelheit verschmolzenen Körper des Künstlers in der Projektion und den Betrachterkörper in der Dunkelheit der Ausstellungssituation zu einem Fluidum verbindet. In *Western Deep* werden die Zuschauer nach Passagen der Stille immer wieder durch den plötzlich hereinbrechenden dröhnenden Lärm der Bohrmaschinen in der Goldmine attackiert.

Aber ist «attackiert» überhaupt das richtige Wort? Man muss die Funktion des Tons in den Filminstallationen McQueens dialektisch verstehen: Einerseits taucht die Geräuschkulisse den Betrachter in ein Fluidum, das ihn einhüllt und ihm einen umfassenden räumlich ausgedehnten Körper verleiht, der mit dem «verdickten» Körper der Projektionsfläche und den auf diese

Fläche projizierten Körpern kommuniziert. Es entsteht so etwas wie die Utopie einer gemeinschaftlichen, kollektiven, «singulär-pluralen» Körpererfahrung.¹¹

Andererseits destabilisiert diese Erfahrung auch die Selbstgewissheit moderner Individuen, für welche die Illusion der Integrität des eigenen Körpers eine fundamentale Rolle spielt. Darüber hinaus entkoppelt und de-synchronisiert McQueen immer wieder die visuelle Ebene und die Tonspur seiner Werke. Dadurch wird eine allzu homogene Schliessung und Abdichtung des körperlichen Nahraums, den viele seiner Filminstallationen erzeugen, vermieden. Der Status dieses Nahraums bleibt prekär, die Möglichkeit seiner Desintegration ist immer mitgegeben. In *Static* etwa ist das Geräusch des die Freiheitsstatue umkreisenden Hubschraubers nicht mit den Bildern synchron. Man hört das Anlassen des Hubschraubers, das Starten der Rotorblätter, während auf der Projektionsfläche weiterhin die Freiheitsstatue aus der Luft zu sehen ist. Die tonlosen Abschnitte in *Western Deep* tragen zur Abstraktion und Formalisierung des Gesehenen bei und verhindern das romantische Gefühl eines novalishaften Geborgenseins in der Dunkelheit und den Geräuschen der Erde. In den Eröffnungssequenzen von *Giardini* sehen wir Wasser aus grosser Nähe auf bunte Steine tropfen. Der hörbare Takt der Tropfen ist jedoch nicht mit dem sichtbaren Takt synchron. Es ergibt sich eine irritierende Spaltung von Gehör und Gesichtssinn, die in *Giardini* parallel zur Spaltung des Gesichtsfeldes in zwei disjunkte Leinwandvierecke läuft.

V.

Wie ist es nun um die beiden Kinofilme von Steve McQueen, *Hunger* (2008) und *Shame* (2011), bestellt? Die These, die bereits vorgestellt wurde, lautet, dass der taktile Nahraum, der das ästhetische *eidōs* von vielen der Filminstallationen darstellt, die für die Ausstellungssituation entstanden sind, im Kino zerfällt. Damit zerfällt auch eine spezifische Utopie von ästhetisch-körperlicher Gemeinschaftlichkeit, die nach den bisherigen Befunden charakteristisch für die Filminstallationen ist. In den Kinoarbeiten McQueens werden der Betrachterkörper, die projizierten Körper auf der Leinwand und der Körper der Leinwand als Projektionsfläche in der Regel sorgfältig voneinander geschieden. Es wurde ebenfalls darauf hingewiesen, dass dieser Umstand

11 Zur Anwendung des Begriffs des «Singulär-Pluralen» von Jean-Luc Nancy auf die Arbeiten Steve McQueens siehe den Beitrag von T.J. Demos im vorliegenden Band; siehe auch Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, Berlin, Diaphanes, 2004; Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart, Patricia Schwarz, 1988.

nicht so sehr in einer angenommenen Medienspezifik der kinematografischen Situation bzw. der Ausstellungssituation zu suchen ist, sondern als die Folge ästhetischer sowie moralischer und/oder politischer Entscheidungen des Künstlers gesehen werden muss. Es handelt sich um Entscheidungen, die *letzten* Endes nicht im materiellen und apparativen Dispositiv des Kinos wurzeln, sondern im moralischen und/oder politischen Gehalt der in den Kinofilmen zu erzählenden Stoffe. Und es ist in der Tat die hohe Virtuosität und detailgenaue Präzision in der Handhabung der Narration, die sowohl bei *Hunger* als auch bei *Shame* auffällt.

In *Hunger* geht es um den Widerstand der im berüchtigten Maze Prison in Nordirland inhaftierten IRA-Leute gegen ihre Behandlung als Kriminelle und Terroristen durch die Thatcher-Regierung und um das Sterben ihres Anführers Bobby Sands in einem 66-tägigen Hungerstreik im Frühjahr 1981. *Shame* erzählt die Geschichte der traumatischen «Entmischung» der «familiären» Gefühle von Liebe, Verantwortung und Zärtlichkeit auf der einen und dem grenzenlosen Begehren nach sexueller Ekstase und körperlicher Verschmelzung auf der anderen Seite, wie sie das Leben von Brandon prägt, eines New Yorker Karrieristen in der Mitte seiner Dreissigerjahre, der unter den entfremdeten Arbeitsbedingungen der zeitgenössischen IT- oder Finanzbranche tätig ist.¹²

Sowohl *Hunger* als auch *Shame* sind von der Kritik für ihre unmittelbare sinnliche Wirkung, für die direkte Involvierung des Publikums bis zur Unerträglichkeit gerühmt worden, etwa was die Darstellung des Spiessrutenlaufs der nackten IRA-Häftlinge in einem der Korridore des Gefängnisses in *Hunger* oder die Masturbations- und Kopulationsszenen des Protagonisten in *Shame* betrifft. Dabei wurden häufig ähnliche Prädikate und Kategorien ins Treffen geführt, wie sie die vorliegende Untersuchung zur Beschreibung der Videoinstallationen gebraucht hat. Ohne jene Beobachtungen in Abrede stellen zu wollen, scheint mir doch, dass die Urteile, die auf ihnen fussen, die Kinofilme nicht vollständig erfassen und dass jene Urteile zum Teil auf eine mangelnde Berücksichtigung der Ausstellungsarbeiten McQueens zurückzuführen sind. Zweifellos gibt es die verschwommenen Nahaufnahmen von Körpern in *Hunger* und *Shame*, die der Leinwand eine gewisse Dicke verleihen. Zweifellos

12 Zum Begriff der «Triebentmischung» siehe Sigmund Freud, «Das Ich und das Es», in: Ders., *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000, S. 273–330, S. 307–314.

werden die projizierten Körper in beiden Filmen als Gefäße von Flüssigkeiten, Blut, Unrat und allen möglichen Säften in Szene gesetzt, die stets auszufließen und sich im Bildfeld zu verteilen drohen. Doch werden diese Elemente, anders als in den Filminstallationen, von einer sorgfältig konzipierten narrativen Struktur, von einem rigiden, beinahe klassizistischen Formalismus, von einer strengen Komposition der Einstellungen und Schnitte im Zaum gehalten, die dafür sorgen, dass der Zuschauer ähnlich wie in einem Theaterraum in einer reflexiven Distanz gehalten wird, die für die Bildung eines moralischen Urteils unabdingbar ist.

Im Folgenden sollen einige gleichermaßen ästhetische wie moralische und/oder politische Strategien dieser Distanzerzeugung zur Sprache kommen. Um keinen Missverständnissen Vorschub zu leisten: Es wird nicht behauptet, dass derlei Strategien in den Arbeiten für die Ausstellungssituation fehlten oder dass diese Arbeiten «unpolitisch» seien. Gerade die im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigte De-Synchronisierung der Ton- und der Bildebene ist ein Beispiel für die Relevanz distanzierender Strategien auch in den Film- und Videoinstallationen McQueens. Ebenso wenig wird behauptet, dass der für die Filminstallationen kennzeichnende taktile Nahraum in den Kinofilmen abwesend ist. Beide der hier versuchsweise zusammengestellten «Werkgruppen» sind in dieser Hinsicht dialektisch verfasst. Nur entfaltet sich ihre Dialektik in unterschiedlichen Richtungen. In den Kinofilmen ist die Ermöglichung und Aufrechterhaltung einer reflexiven ästhetischen und moralischen Distanz des Zuschauers das Wesentliche, in den Ausstellungsarbeiten die Etablierung eines immer prekären erfüllten, dichten, gemeinschaftlichen Raums zwischen Betrachterkörper, Leinwandkörper und projizierten Körpern.

VI.

Sowohl in *Hunger* als auch in *Shame* ist der Körper der Protagonisten derjenige Ort, an dem die entscheidenden Elemente der Handlung zur Austragung kommen, ihre Zuspitzung erfahren und ihre politische Relevanz gewinnen. In *Hunger* stellen die Körper der IRA-Häftlinge den Ziel- und Ansatzpunkt eines «Disziplinarregimes» dar, welches, um mit Michel Foucault zu sprechen, den politischen Häftlingen einerseits durch Folter, physische Erniedrigung und Reinigungstorturen, durch Ausstattung der Körper mit Gefängnis- und Arbeitskleidung den Status gewöhnlicher Krimineller zu geben versucht; andererseits jedoch auf die «Seelen» und das moralische Empfinden der Inhaftierten zielt, indem – notabene – katholische Priester als moderierende Elemente

eingesetzt werden, die den politischen Kämpfern ins Gewissen reden, sie zu Kompromissen ermutigen. Wir haben es mit einer geradezu klassischen disziplinären Organisation zu tun, die Foucault zufolge eben nicht nur den Körper bricht und diszipliniert, sondern auch und vielleicht in erster Linie eine «innere», moralische Umformung der zu unterwerfenden Subjekte anstrebt.¹³

Zugleich fungiert der eigene Körper als einziger «Besitz», der den Häftlingen in *Hunger* verblieben ist und den sie zum adäquaten Ausdrucksmittel ihres Widerstands machen. Im Rahmen des sogenannten «Dirty Protest», der von Mai 1978 bis Anfang März 1981, also fast drei Jahre lang, andauerte, weigerten sich die IRA-Gefangenen, ihre Zellen zum Duschen oder zum Gang auf die Toilette zu verlassen. Stattdessen schmierten sie ihre Exkremate an die Zellenwände und leiteten ihren Urin nach draussen auf die Gänge der berüchtigten H-Blocks. Nackt, mit ungeschnittenen Haaren und zottigen Bärten, nur in Decken gehüllt, mit vor Schmutz starrenden Händen sassen sie in ihren Zellen, die wegen des Gestanks kein Wärter zu betreten wagte.

Hunger handelt vom Körper als dem letzten politischen Kampfmittel von Individuen, die ihre Freiheit und ihre zivilen und familiären Existenzen bereits verloren haben. Diese Situation radikaler antagonistischer Gegnerschaft zwischen dem Disziplinarregime des Maze-Gefängnisses und den Gefangenen, der auf und in den Körpern dieser Gefangenen selbst ausgetragen wird, verbietet nun aber eine ästhetische und formale Behandlung der projizierten Körper, wie sie in den Filminstallationen zum Tragen kommt: In *Hunger* fungiert der Häftlingskörper als eine Grenze, die zwischen verfeindeten Lagern verläuft, und er muss als diese Grenze sichtbar gemacht werden. Zugleich muss der Betrachter in einer gewissen Distanz gehalten werden, um ihm eine politische und moralische Einschätzung des Gesehenen zu ermöglichen; um es ihm zu ermöglichen, Partei zu ergreifen. Eine ästhetische Verschmelzung der an der kinematografischen Situation beteiligten Körperinstanzen, wie sie sich häufig in den Filminstallationen vollzieht, käme auf politischer Ebene einer unzulässigen Verwischung der Grenzen radikaler Parteilichkeit und tödlicher Feindschaft gleich. Innerhalb der Diegese des Films würde ein solches Verfahren der Haltung des katholischen Priesters entsprechen, der in dem berühmt gewordenen, aus fast nur einer einzigen Einstellung beste-

¹³ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 25–43 und 133–170.

henden 22-minütigen Dialog genau in der Mitte des Films *Bobby Sands* davon zu überzeugen versucht, dass Hungerstreik bis zum Tod kein Akt des Widerstands, sondern Selbstmord sei.

Bei aller Aufmerksamkeit der Kamera für Details sind halbnaher Einstellungen und Einstellungen aus der Halbtotale ein wichtiges Stilmittel in *Hunger*. Häufig werden die Körper der Häftlinge als ganze vor dem Hintergrund des disziplinären Gefängnisraums gezeigt. Auf diese Weise werden die Torturen und ihre Wirkungen auf ihre Körper optisch genau registriert. Viele der Kameraeinstellungen im Gefängnis sind keiner innerhalb der Diegese des Films verorteten Blickinstanz zuzuordnen. Es handelt sich um semi-objektive Einstellungen, die zwar eine gewisse Nähe zu den gezeigten Figuren aufweisen, zugleich aber ihr Gesehenes als ein wohlkomponiertes, vom Zuschauer zu kontemplierendes Bild zu erkennen geben. Selbst dort, wo klassische Schuss-Gegenschuss-Einstellungen verwendet werden wie in dem Gespräch, das Bobby Sands mit seinen Eltern führt, die ihn im Gefängnis besuchen, sind die Schüsse und Gegenschüsse nicht direkt als Blicke der sprechenden Personen kodiert. Sie sind leicht «schräg» von der Seite aufgenommen. Der sogenannte Eyeline-Match fehlt.

Erst im letzten Drittel des Films, welches den eigentlichen Hungerstreik von Bobby Sands, sein Abmagern und Sterben zeigt, tauchen vermehrt Point-of-View-Shots auf. Der verschwommene Kamerablick wird mit den Blicken des entkräfteten, in seinem Krankenbett delirierenden Bobby gleichgesetzt, der nach und nach Szenen aus seiner Kindheit zu halluzinieren beginnt, als er ein Querfeldeinläufer war und mit einer Gruppe von Jugendlichen eine Busreise über die inner-irische Grenze nach Gweedore zu einem Wettkampf unternahm; Szenen, die sich zu einer machtvollen Vision einer vereinigten panirischen Natur über die Landes- und Konfessionsgrenzen hinweg fügen.¹⁴ Die Zuschauer sehen gleichsam dieselbe zugleich erinnerte und utopische Vergangenheit, die der sterbende Bobby vor seinem inneren Auge sieht und die er bereits in der langen Diskussion mit dem katholischen Priester im Modus emphatischer verbaler Beschreibung aufgerufen hatte: «I'm in the back of the bus, the other ones singing pop songs and all ... but we're going

¹⁴ Zur Rolle der *englischen* Landschaft und der Tradition des romantischen Spazierengehens in der Natur in McQueens früherer Filminstallation *Just Above My Head* (1996) siehe den Beitrag von Darby English im vorliegenden Band. Freilich wird die Natur in *Just Above My Head* nicht direkt und schwelgerisch gezeigt wie in *Hunger*, sondern ist nur indirekt über die Markierungen einiger vorbeihuschender Baumkronen erfahrbar.

through them mountains you know where Mount Errigal is and everything ... and it's a beautiful sight, isn't it, Tom? Donegal has to be the most beautiful place in Ireland, I reckon. [...] We arrive at Gweedore ... what a place! And it's hopping with about 200 boys getting into their gear and running shoes and things ... limbering up. [...] Our team takes off for a wee jog to shake out the legs. We're surrounded by fields of barley and they dip down into a wee valley where there's all woods and a wee stream going through it. The woods and stream are out of bounds so naturally us Belfast boys have to go and check them out. Oh aye. Woods and a stream, Tom!»

Nach zwei Dritteln der Filmhandlung, nach Bobbys Gespräch mit Father Dominic, ist die wesentliche politische Entscheidung der Diegese gefallen: Der Beschluss des Hungerstreiks und letztlich des eigenen Todes ist unwiderruflich geworden. Ab diesem Zeitpunkt gestattet es sich der Film, verstärkt in die «subjektive» Position Bobbys abzurufen.

Versuchen wir nun, einige weitere Mechanismen ästhetischer Distanzierung in *Hunger* zusammenzustellen:

1. Die Zentralperspektive: Die Gänge in den Zellentrakten sind in strenger Zentralperspektive aufgenommen und fluchten meist auf Zellengitter im Hintergrund. Die letzte Einstellung des Films zeigt einen zentralperspektivisch gegebenen Gang, in dessen Fluchtpunkt sich eine kleine Tür öffnet, durch welche die Bahre mit dem toten Körper Bobby Sands' in die Bucht eines wartenden Leichenwagens geschoben wird. Während der Fluchtpunkt in der hinteren Wand, auf den die Säulenordnung der berühmten Loggia des zwischen 1419 und 1422 von Filippo Brunelleschi in Florenz errichteten Ospedale degli Innocenti zuläuft, von einem Fenster besetzt ist, hinter dem sich eine Art «Babyklappe» zur Abgabe von Findelkindern befand, und damit Konnotationen von Leben und Eintritt in eine geordnete soziale Existenz trägt,¹⁵ ist der Fluchtpunkt am Ende von *Hunger* – der einzige Punkt, an dem sich die Disziplinararchitektur des Maze-Gefängnisses für Bobby Sands auf ein Aussen hin öffnet – zugleich der Punkt des Todes.

15 Vgl. Friedrich Teja Bach, «Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer. Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit», in: Ders. und Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München, Fink, 2009, S. 63–91, S. 76–79.

Die Verwendung forcierter Zentralperspektiven betont die ästhetische Konstruktion des projizierten Raums und lässt zugleich die Leinwand als einen flachen, körperlosen Träger der perspektiven Projektion erfahrbar werden. In politischer Hinsicht ist an die symbolische Aufladung des zentralperspektivischen Blicks als des panoptischen Blicks einer disziplinierenden Macht zu erinnern, die Foucault in *Überwachen und Strafen* untersucht hat.¹⁶ Alle Gegenstände sind an ihrem Platz, geordnet und sichtbar, bezogen auf eine zentrale, ihrerseits unsichtbare Sehinstanz.

2. Die Einführung einer symbolischen, biblischen, religiösen Ebene in die Darstellung des «Dirty Protest»: Es ist bereits vielfach festgestellt worden, dass sich die filmische Repräsentation des abmagernden Körpers und der Leiden von Bobby Sands an klassische Christus-Ikonografien anlehnt. Die schmutzigen ungewaschenen Gestalten der Häftlinge mit langen Haaren und Bärten zu Anfang des Films, in härene Decken gehüllt, erinnern an die Bilder alttestamentarischer Propheten und speziell Johannes' des Täuflers. Der symbolisch-ikonografische Gehalt in der Inszenierung der Häftlinge abstrahiert die Darstellung ihrer Körper ein Stück weit und entrückt sie aus dem Hier und Jetzt von Züchtigung und politischer Unterwerfung.

3. Die Anlehnung der Erscheinungsformen des «Dirty Protest» an Techniken und Werke der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Der Kot an den Wänden scheint eine spezifische «Faktur» zu besitzen und kann als eine abstrakte Pinselschrift gelesen werden. Die ausgekippten Essensreste in der Ecke einer Gefangenzelle erinnern an die *Materialaktionen* Otto Mühls und deren spezifisch kinematografische Wiedergabe in den Experimentalfilmen Kurt Krens. Als in *Hunger* die Zellen gestürmt werden und die Wachen den «Dirty Protest» gewaltsam beenden, erblickt man an einer der Zellenwände eine mit Kot «gemalte» Struktur aus konzentrischen Kreisen, die den Zielscheiben bzw. *targets* von Jasper Johns, zumal in ihrer druckgrafischen Form, äusserst ähnlich sieht. Überhaupt ist der Zugang McQueens zu den Formen des «Dirty Protest» in erster Linie ein optisch-distanzierter. Kaum einmal hat man die Empfindung, den Gestank in den Zellen riechen zu können. Die rohe Materialität der Exkremente und Essensreste wird immer schon in Gestalt ästhetischer Formationen sinnfällig und als artikuliertes Bild kontemplierbar.

16 Vgl. Foucault (wie Anm. 13), S. 220–229 und 256–269.

4. Als letzter Mechanismus ästhetischer Distanzierung in *Hunger* sei die minutiöse Repräsentation der Disziplintechniken erwähnt, denen die Körper der Häftlinge unterworfen werden, und an die mit diesen Techniken verbundenen Räumlichkeiten und Instrumente erinnert. Es geht McQueen nie um das bloße Zeigen eines Häftlingskörpers in seinem kreatürlichen So-Sein, in seinem blossen Leid und Geschunden-Sein, sondern immer um das Zeigen eines Körpers *im Verhältnis* zu den institutionellen und disziplinierenden Kräften, die auf ihn einwirken, im Verhältnis zu den Orten und Werkzeugen der Disziplinierung. Es handelt sich um ein eigentlich politisch-didaktisches Zeigen von Ursache und Wirkung.

Man denke an die Szene, in der Bobby Sands, ziemlich genau am Ende des ersten Drittels des Films, zum ersten Mal auftritt. Wir sehen, wie Sands aus seiner Zelle geschleift und einer brutalen Hygieneprozedur unterworfen wird. Beim anfänglichen Betrachten mag man von der rohen Brutalität des Gezeigten überwältigt sein und fragt sich vielleicht, warum gerade diese Szene einen Beleg für einen «Mechanismus ästhetischer Distanzierung» liefern soll.

Zugleich mit der körperlichen Gewalt erhält man jedoch einen topografischen Eindruck der Gefängniseinrichtung und einen Einblick in ihre funktionale Differenzierung. Man erkennt, dass die Gewalt nicht ohne Grund und nicht aus Freude der Wachen an der Quälerei geschieht, sondern eine spezifische Funktion in einem politisch-institutionellen Komplex erfüllt, aus dessen fernem Führerstand die Stimme Maggie Thatchers tönt, die wiederholt in *Hunger* zu hören ist. Und nicht zuletzt sind es wir, die Zuschauer, denen hier Körper und Antlitz Bobby Sands' zum ersten Mal vorgeführt werden. Vor unseren Augen verwandelt sich die Figur von einem alttestamentarischen Propheten in ein Subjekt mit zwar verschwollenen, doch wiedererkennbaren, unverwechselbaren Gesichtszügen, die diejenigen des Schauspielers Michael Fassbender sind. Der institutionellen Subjektivierung innerhalb der Diegese des Films entspricht eine ästhetische Subjektivierung: die Einführung von Fassbender alias «Bobby Sands» in die *dramatis personae* des Films.

Das ästhetisch-reflexive Potenzial, das selbst einer solchen Szene wie der eben besprochenen innewohnt, wird noch deutlicher, wenn man *Hunger* mit *Western Deep* vergleicht. Auch im letzten Teil von *Western Deep* wird die Institution der Goldmine als eine disziplinarische, die Körper der Arbeiter rigide

kontrollierende eingeführt.¹⁷ Man sieht Wasch- und Umkleideräume, wird Zeuge erniedrigender Fiebermessprozeduren und beobachtet die halbnackten Arbeiter bei stupiden körperlichen Ertüchtigungsübungen. Wieder und wieder steigen sie in Reih und Glied mit einem Bein auf die vor ihnen verlaufende lange Bank der Umkleidekabine. Dazu ertönt rhythmisch ein greller Alarmton und eine rote Warnlampe leuchtet auf. Worin besteht der Unterschied zu *Hunger*? Kurz gesagt: Die Passagen aus *Western Deep* tragen das Gepräge des Avantgarde-Films. Die grobe Körnung des Filmmaterials, die Übernahme der immer gleichen Bewegungen der Arbeiterkörper in das Schnittmuster der Szene selbst, welches so auf den Mechanismus des Vorwärts- und Rückwärts-laufen-Lassens der Filmrolle anspielt – diese Verfahren löschen den disziplinären Gehalt des Gefilmten nicht aus, aber sie schwächen und dekontextualisieren ihn, indem sie die Avantgarde-Tauglichkeit des gefilmten Stoffes hervorkehren. In *Hunger* dagegen sind die gezeigten Disziplinierungsmassnahmen in eine kohärente Narration und in eine institutionelle Topografie eingebettet, vor deren Hintergrund ein Kampf um die Körper und die Subjektivierungsformen der Häftlinge ausgetragen wird, der mit dem Hungerstreik und Tod von Bobby Sands entschieden wird.

VII.

In Bezug auf *Shame* sollen zwei grundlegende Aspekte herausgearbeitet werden: der Einsatz von Glas als einem trennenden, zugleich reflektierenden und reflexiven Medium – sei es als Glasfassade, Spiegel, Fenster, Autoscheibe oder Trennwand in Büros – sowie die Einfügung von zwei halluzinatorischen

17 Zu einer eingehenden politischen Analyse von *Western Deep* siehe den Beitrag von T. J. Demos im vorliegenden Band. Demos fasst die Goldmine nicht so sehr als eine industrielle Einrichtung, die auf Mechanismen der Disziplinierung beruht, sondern als eine Zone, in der die Existenz der Arbeiter auf den Status «nackten Lebens» im Sinne Giorgio Agambens reduziert ist. Zur Verwendung agambenscher Paradigmen im Rahmen postkolonialer Theoriebildung siehe auch Stewart Motha, «Colonial Sovereignty, Forms of Life and Liminal Beings in South Africa», in: Marcelo Svirsky und Simone Bignall (Hg.), *Agamben and Colonialism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, S. 128–151. Gleichwohl scheint mir das Vorhandensein disziplinierender Elemente nach Foucault und deren emphatische Betonung in *Western Deep* unverkennbar zu sein, auch wenn die Institution der Mine gewiss keine moralische Erziehung der Grubenarbeiter anstrebt: die Abrichtung und das Training der Körper, die Synchronisierung und Taktung der Bewegungen der Arbeiter, die Aufrechterhaltung der Arbeitskraft durch Hygieneprozeduren, das Zugeständnis eines gewissen Betrags an Freizeit, die fernsehend verbracht werden kann, schliesslich die enge Kopplung all dieser Mechanismen an die architektonische Struktur der Mine als eines Disziplinarraums. Dieser Befund schliesst die agambensche Problematik des «nackten Lebens» nicht per se aus. Er stellt jedoch die konkrete Analyse des Zusammenwirkens von Institution, architektonischer Struktur, Subjektivierungsformen und Einzelkörpern als der Produktions- und Erscheinungsbedingungen jedes noch so «nackten» Lebens über die blosser Verwendung semiotologischer Termini.

Szenen in die Diegese des Films, welche den Fluss der Narration unterbrechen und in ihrer formalen Struktur an McQueens Arbeiten für den Ausstellungsraum erinnern.

In dem bereits zitierten Interview mit Andrew O’Hehir charakterisiert McQueen die beiden Figuren des Bobby Sands aus *Hunger* und des sexsüchtigen Brandon aus *Shame* als antipodische Gegenstücke. Während Bobby einen Weg körperlicher Selbstbestimmung innerhalb der rigiden disziplinatorischen Matrix eines Hochsicherheitsgefängnisses finde, genieße Brandon in der Konsummetropole New York eine nahezu grenzenlose Freiheit, bleibe aber an seinen Körper und dessen unstillbares Begehren nach sexueller Ekstase und Vereinigung mit anderen Körpern gefesselt: «If you think about the way Bobby Sands used his body, he was in a maximum-security prison in Belfast and within that he created his own freedom by stopping eating. On the other side of the pond in a different decade, Brandon is living in Manhattan in this metropolis of excess and Western freedom. He has a great job, he’s attractive, he has money. Within those possibilities, he creates a prison for himself through his activities with sex. So they are polar opposites, in a way, but they are somehow related. The situation of the body is very much in there.»¹⁸

Was ist die Funktion all dieser Gläser und Glasflächen, wie sie in *Shame* vorkommen? In vielen Interpretationen des Films werden sie als ein Symbol der Entfremdung, der Anonymität der Grossstadt, der Monotonie und Gleichgültigkeit des Konsums, des Zusammenbruchs zwischenmenschlicher Kommunikation und der Gefühlskälte des Brandon gewertet, deren Kehrseite die unbremste Gier nach Sex ist. Das ist zweifellos richtig. Man muss diesen Glasflächen aber ebenso eine formal-ästhetische Funktion zuschreiben. Sie halten den Betrachter auf Distanz. Sie sind auch als innerdiegetische Stellvertreter der ästhetischen Grenze der Projektionsleinwand bzw. der Kameralinse zu verstehen. Die Glasflächen teilen den projizierten Raum in einen Bereich, von dem aus beobachtet wird, und einen Bereich, der unter Beobachtung steht. Sie schotten den zu beobachtenden Bereich vom Bereich des Beobachters ab. Auf diese Weise schaffen sie eine Raumstruktur, die dem taktilen, gemeinschaftlichen, Grenzen auflösenden Nahraum der Film- und Videoinstallationen diametral entgegengesetzt ist.

18 McQueen (wie Anm. 9).

Die Glasflächen, wie sie die gegenwärtige Lebenswelt der Grossstädte beherrschen, können nach Fredric Jameson als Symptome und produktive Instanzen spätkapitalistischer Entfremdung angesehen werden. Jameson zufolge erfüllen sie vier wesentliche Funktionen, die eng mit den Eigenschaften des Glases als eines zuweilen spiegelnden, zuweilen transparenten oder semitransparenten Mediums verbunden sind: 1. Die ästhetisch-symbolische Reproduktion der zugleich technologischen und kulturellen Reproduktionslogik des Spätkapitalismus. 2. Die Abschottung nach aussen. 3. Die Dissoziierung vom umgebenden Raum. 4. Das tendenzielle Verschwinden im Umraum. Jameson entwickelt diese Thematik anhand des zwischen 1974 und 1976 errichteten Westin Bonaventure Hotels in Downtown Los Angeles, seine Analysen lassen sich jedoch problemlos auf die Struktur spätkapitalistischer Subjektivität umschlagen: «This diagnosis is confirmed by the great reflective glass skin of the Bonaventure, whose function I will now interpret rather differently than I did a moment ago when I saw the phenomenon of reflection generally as developing a thematics of reproductive technology [...]. Now one would want rather to stress the way in which the glass skin repels the city outside, a repulsion for which we have analogies in those reflector sunglasses which make it impossible for your interlocutor to see your own eyes and thereby achieve a certain aggressivity toward and power over the Other. In a similar way, the glass skin achieves a peculiar and placeless dissociation of the Bonaventure from its neighborhood: it is not even an exterior, inasmuch as when you seek to look at the hotel’s outer walls you cannot see the hotel itself but only the distorted images of everything that surrounds it.»¹⁹

In *Shame* jedoch erfüllen die in der filmischen Diegese auftauchenden Glasflächen eine zusätzliche Funktion: Sie versetzen die Zuschauer im Kinoraum in eine reflexive Distanz zu dem gezeigten Geschehen, unterbinden eine allzu starke Identifikation mit dem Charakter des Brandon und sorgen für eine Scheidung von Betrachterkörper, Projektionsfläche und projizierten Körpern. So werden diese gläsernen, spiegelnden Versatzstücke der Entfremdung durch ihren spezifischen ästhetischen Gebrauch zu (Heil-)Mitteln der Reflexion und Distanzierung umfunktioniert. Wir sehen Brandon wie durch Linse und Glasträger eines Mikroskops: Brandon, der sich nicht beherrschen kann, Brandon, der keine sexuellen Grenzen kennt, dessen emotionale Grenzen in der Beziehung zu seiner liebesbedürftigen Schwester Sissy aber allzu

19 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991, S. 41.

eng gesteckt sind. Wir sehen all dies aus einer angemessenen Entfernung. Wir sehen es auf der Projektionsfläche wie durch den Rahmen eines Fensters oder den Portalrahmen einer Bühne. Wir sehen es, damit wir daraus unsere Schlüsse ziehen, damit uns dies nicht widerfährt oder damit wir darin die Reflexe unserer eigenen verworfenen Existenz erkennen. Noch einmal Steve McQueen: «You get these huge windows [...], and you're putting yourself in the perspective of the city all the time. It's interesting, isn't it? What happens is: Within this metropolis, you're always in the frame. [...] It's almost like reversing a telescope. It puts a microscope on you. Within the frame it's quite lonely, these huge apartment buildings and office towers, all these windows and reflections, reflecting the surroundings where you are. It's a lot of stuff to deal with, and it's a reality. Maybe I heighten it by putting the camera on it – this is cinema [...].»²⁰ Die Rahmungen der Fensterflächen der Aussenräume und Innenräume der Stadt werden ihrerseits durch die Aufnahme- und Projektionssituation des Kinos gerahmt und so aus ihrer Gebundenheit an die Welt des Konsums und des Spektakels entrückt.

Wie bereits festgestellt, bilden ein sich totlaufendes sexuelles Begehren und die Sehnsucht nach Zärtlichkeit und familiärer Geborgenheit in *Shame* ein Paar unversöhnlicher Gegensätze. Beide Pole werden mit Stilmitteln zum Ausdruck gebracht, die eine gewisse Nähe zu den Film- und Videoinstallationen aufweisen. Einmal handelt es sich um eine Gesangsdarbietung von Brandons Schwester Sissy in einer Bar, die Brandon zu Tränen rührt. Wir sehen Sissys Gesicht aus grosser Nähe. Der Sissy hinterfangende Raum ist aufgrund des hohen Zoomfaktors der Kamera zu einer farbigen Fläche verschwommen. Sie singt eine sehr langsame, wie in akustischer Zeitlupe verzögerte Version von *New York, New York*. Es bildet sich so etwas wie ein utopischer, gemeinschaftlicher Raum von Nähe und Zärtlichkeit zwischen den Geschwistern.

Das andere Mal sehen wir Brandon gegen Ende des Films in gelbem, honigfarbenem Licht beim orgiastischen, selbstvergessenen Liebesspiel mit zwei Frauen, ebenfalls in extremer Nahaufnahme. Jegliche Distanz zwischen den projizierten Körpern sowie zwischen diesen Körpern und der Projektionsfläche ist kollabiert. Und auch der Betrachter kann sich dem Sog dieser Vereinigung, die von einer sphärenhaften, erlösungsschwangeren Musik begleitet wird, die alle innerdiegetischen Geräusche erstickt, nur schwer entziehen. Wie sich wenig später im Fortgang des Films herausstellen wird, ist es diese Szene,

²⁰ McQueen (wie Anm. 9).

während der sich Sissy die Pulsadern aufschneidet, nachdem sie viele Male vergeblich versucht hat, ihren Bruder über sein Mobiltelefon zu erreichen. Am Ende des Aktes malt sich im Antlitz des Protagonisten im Augenblick höchster Ekstase eine unbeschreibliche Verzweiflung. Brandons Gesicht ist in einer Weise aufgenommen, als würde er sich selbst im Spiegel sehen, wodurch die *jouissance* orgiastischer Verschmelzung umschlägt in ein Moment der Entfremdung und in eine Ahnung des Schicksals der Schwester.

Wird die Leinwand solcherart als Spiegelfläche artikuliert, kann der Raum, aus dem jener elende Blick geworfen ist, auch unmittelbar als der Raum des Kinos als gedeutet werden. Dem Publikum wird der sprichwörtliche Spiegel vorgehalten. Es erblickt sich gleichsam selbst in der Figur des Brandon, doch aus der sicheren Distanz, ohne je Gefahr zu laufen, sich mit diesem zu verwechseln. Keiner der Zuschauer «ist» wirklich Brandon, aber die Einstellung rückt jeden Einzelnen für einige Sekunden in die Position des Schändlichen und setzt eine Kette moralischer Reflexionen in Gang, die um die Frage kreisen: «Bin ich nicht auch so wie dieser da? Würde ich genauso handeln?»

VIII.

Wir waren von der These ausgegangen, dass sich das Problem des *Stoffes* im buchstäblichen Sinn – des Körpers als eines stofflichen, Raum fordernden, affizierbaren und selbst affizierenden –, das in den Film- und Videoinstallationen McQueens vorherrschend ist, in den Kinofilmen zugunsten einer stärker metaphorischen, zugleich narrativen und moralischen, Auffassung von «Stoff» verschiebt. «Stoff» meint nun in erster Linie die filmische Handlung und die aus dieser erwachsenden moralischen Konsequenzen. Das ursprüngliche Verständnis von «Stoff» als Körperlichkeit ist zwar nach wie vor präsent – die Gefangenenkörper und ihre Torturen in *Hunger*, der stets begehrende, unersättliche Körper Brandons in *Shame* –, doch wird es nunmehr dialektisch eingefangen und untrennbar mit den Texturen von Handlung und ästhetisch-moralischer Reflexion verwebt; so wie die Darstellung heftigen körperlichen Schmerzes auf der Theaterbühne nach Lessing – anders als bei der Skulptur – zwar zulässig ist, aber niemals abgetrennt von der Teleologie der Bühnenhandlung bestehen kann.

Man könnte die Tendenz der Kinofilme McQueens insgesamt als eine «klassizistische» charakterisieren. Unter «Klassizismus» ist hier – unabhängig von konkreten historischen Ausprägungen – eine ästhetische Formation gefasst, die mindestens drei Merkmale erfüllt: 1. Das Überwiegen der «Idee» vor der

«Materie». 2. Das Überwiegen der «Schönheit», das heisst der wohlgeordneten, komponierten, zu einem organischen Ganzen zusammengestellten Formen, vor der «Hässlichkeit». 3. Die Betonung des Individuums und des Individuellen im Gegensatz zu kollektiven Prozessen.

Ohne grosse Schwierigkeiten ist einzusehen, dass alle drei Punkte auf McQueens Kinofilme zutreffen. Punkt 1 spiegelt sich in dem gewandelten Verständnis von «Stoff» wider: «[A]t the end of the day it's got to be about the ideas, not one particular medium», wie es in dem für *frieze* verfassten Artikel heisst. Punkt 2 findet seinen Niederschlag in der strengen Komposition des filmischen Raums, sowohl was die einzelnen Einstellungen als auch die Schnittfolgen betrifft, in der konzisen Entwicklung der Handlung, in der minutiösen Gestaltung der Dialoge und nicht zuletzt in den «Mechanismen ästhetischer Distanzierung», wie sie in Abschnitt VI. behandelt wurden.

Punkt 3 verdient eine längere Betrachtung: In *Shame* ist es Brandons unstillbares Begehren, das ihn individualisiert. Die titelgebende Scham ist ein Gefühl, das im emphatischen Sinn ein Individuum befällt. Scham vereinzelt, sie wirft die individuelle Existenz auf sich selbst zurück. Der ganze Film ist auf lediglich zwei Personen fokussiert, Brandon und seine Schwester. Wie in einem Kammerstück wird die ödipale Struktur ihres Geschwisterverhältnisses offengelegt.

Komplizierter ist der Fall in *Hunger* gelagert. Das erste Drittel des Films zeigt den genuin kollektiven, radikal parteilichen Kampf der IRA-Gefangenen gegen das Regime des Maze-Gefängnisses. Spätestens mit Beginn des Hungerstreiks jedoch konzentriert sich die Darstellung ganz auf die Figur des Bobby Sands, vorbereitet durch den Dialog mit dem Priester, welcher deutlich in der Tradition des Beichtgesprächs und der Seelenführung steht. Zweifelsohne ist der Hungerstreik von Sands ein fundamental politischer Akt, der den Gefangenenkörper dem disziplinierenden Zugriff der Gefängnisinstitution zumindest teilweise entzieht und dem Streikenden eine gewisse Handlungsmacht zurückerstattet, wenn auch in der Negativität der Nahrungsverweigerung. Die filmische Repräsentation dieses Streiks jedoch gibt sich mit jedem Augenblick mehr der Individualgeschichte Bobbys und deren Urszenen hin und blendet die gegenwärtige Dimension des kollektiven, politischen Kampfes des Jahres 1981 schliesslich völlig aus. Mit dem Tod des Individuums Sands endet auch der Film. Es stirbt im Beisein seiner Mutter, in Erinnerungen an die Kindheit schwelgend.

Hier muss denn auch der Ausdruck «moralisch und/oder politisch» genauer definiert werden, der in Abschnitt V. in Bezug auf *Hunger* verwendet wurde: Wenn das Politische nicht unabhängig von kollektiven Prozessen und Entscheidungen gedacht werden kann – auch und gerade dort, wo es Individuen und ihre Körper betrifft –, ist das Moralische von vornherein auf die individuelle Existenz, ihr Selbstverhältnis, ihre Selbstrechtfertigung und ihre Selbstreflexion bezogen. Ein so verstandenes Politisches und ein so verstandenes Moralisches schliessen sich gegenseitig keineswegs aus, es kann sich sogar um komplementäre Beschreibungs- oder Auffassungsmodi ein und derselben Situation handeln. Dennoch ist es selbst bereits eine politische Entscheidung, die Perspektive des Individuums und seiner Geschichte oder die Perspektive radikaler, antagonistischer Parteilichkeit einzunehmen. In Bezug auf das jeweils vorherrschende Darstellungsinteresse der Filme McQueens lässt sich das Folgende konstatieren: *Hunger* beginnt im Modus des Politischen und endet als zutiefst moralischer Film, während sich *Shame* von Anfang an im Register des Moralischen bewegt.

Wie ist dieser Übergang vom Politischen zum Moralischen nun zu bewerten, oder allgemeiner, wie ist die klassizistische Tendenz im Werk McQueens zu bewerten? Bevor eine Antwort auf diese Frage versucht werden kann, muss festgehalten werden, dass nicht nur die Kinofilme, sondern auch einige der jüngeren Film- und Videoinstallationen für den Ausstellungsraum einen vergleichbaren Zug aufweisen, denkt man etwa an Arbeiten wie *Giardini* oder *Gravesend*. Trotz der filmisch-avantgardistischen Spaltung des Bildfeldes in zwei mehr oder weniger disjunkte Ausschnitte ist in *Giardini* die überwältigende Schönheit der Natur im Ablauf der Tageszeiten das vorherrschende Thema, die Schönheit ihrer Farben und Formen, selbst in den Schwundstufen und Abfallprodukten, wie sie auf dem Gelände der Biennale di Venezia vorkommen. Wie schon in *Western Deep* bilden auch in *Gravesend* Bergbau und Rohstoffgewinnung auf dem afrikanischen Kontinent das grundlegende Thema. In *Gravesend* jedoch sind die Körper der Arbeiter fast vollständig von der Bildfläche verschwunden, die Darstellung der institutionellen Arbeitsbedingungen unter Tage in *Western Deep* ist zugunsten kontemplativer Aufnahmen von Felsen und Steine behauenden Händen im Sonnenlicht zurückgetreten. Zumindest auf der optischen Ebene liegt das Interesse von *Gravesend* vor allem auf den unterschiedlichen Farben und ästhetischen Aggregatzuständen des abgebauten und weiterverarbeiteten Coltan-Erzes als festes, flüssiges, rohes, glühendes, kaltes, gesteinhafte, zersplittertes und in neue, industrielle Formen gegossenes.

Es sind wohl drei Gesichtspunkte, unter denen sich die hier konstatierte klassizistische Tendenz im Werk M^cQueens beurteilen lässt: Zunächst könnte man sie als eine Absage an einen gewissen, in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren verankerten Avantgardismus des Frühwerks verstehen, als eine Zählung der körperlichen Unmittelbarkeit der frühen Film- und Videoinstallationen, die mit dem Bestreben der Erschliessung neuer Produktionsressourcen sowie eines neuen und grösseren (Kino-)Publikums parallel läuft. Zweitens könnte man Zuflucht zur Dialektik nehmen und argumentieren, dass in einer Zeit, in der selbst die avanciertesten Ausdrucksformen der körperbezogenen Performance- und Videokunst längst von der Kulturindustrie vereinnahmt worden sind, gerade ein moralisch-ästhetischer Klassizismus, der an das Individuum appelliert und diesem ein autonomes Reservoir der Selbstbesinnung und Reflexion eröffnet, ein probates Mittel des Widerstands darstellt. Schliesslich liesse sich geltend machen, dass die spezifische künstlerische Sensibilität M^cQueens immer schon in der subtilen Verschränkung des Stofflichen im buchstäblichen Sinn mit dem Stofflichen im narrativen und moralischen Sinn gelegen hat.

Zumindest dieser letzte Punkt ist leicht zuzugestehen. Über die beiden anderen zu entscheiden, gestaltet sich ungleich schwieriger. Die Krux der dialektischen Rechtfertigung ästhetischer Phänomene, wie sie als zweite Möglichkeit in Betracht gezogen wurde, liegt darin, dass sie fast immer möglich ist und allzu schnell von den Gegebenheiten abstrahiert. So ist es vielleicht geboten, die Entscheidung der Zukunft – nicht der fernen, sondern der näheren und nächsten – zu überlassen und des neuen Kinofilms von Steve M^cQueen, *12 Years a Slave*, zu harren, der sich während des Abfassens dieser Zeilen in den letzten Stadien der Produktion befindet.