

Mario Hirstein

Ein sinnloser Tod? Determination und Zufall in Ryan Cooglers FRUITVALE STATION und Michael Hanekes 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS 2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15874>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hirstein, Mario: Ein sinnloser Tod? Determination und Zufall in Ryan Cooglers FRUITVALE STATION und Michael Hanekes 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS. In: *ffk Journal* (2021), Nr. 6, S. 108–119. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15874>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=140&path%5B%5D=139>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Mario Hirstein

Karlsruhe

Ein sinnloser Tod?

Determination und Zufall in Ryan Cooglers *Fruitvale Station* und Michael Hanekes *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*

Abstract: Ermordungen von Zufallsbegegnungen werden im Film fast ausschließlich aus der Täterperspektive thematisiert. Dies ist insofern konsequent, als die Gründe für eine solche Tat im Normalfall ausschließlich beim Täter zu suchen sind – die Opfer sind lediglich zur falschen Zeit am falschen Ort, ihr Tod trifft zufällig ein. Sowohl Michael Hanekes *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) als auch Ryan Cooglers *Fruitvale Station* (2013) stellen sich jedoch gegen diese narrative Konvention und zeichnen die Lebensstationen von Protagonist_innen nach, bevor diese unverschuldet Opfer einer Erschießung werden. Dadurch wird zwangsläufig die Kontingenz der Welt infrage gestellt und die eigentlich zufällige Kulmination des Narrativs im Tod der Hauptfiguren mit Bedeutung aufgeladen. Mittels unterschiedlich gewichteter Realitätsbezüge müssen beide Filme dabei dem säkularen Weltbild der Moderne gerecht werden: *Fruitvale Station* verweist auf die historische Authentizität seiner Geschichte und verwebt nichtfiktionale Handy-Aufnahmen in die fikionalisierte Darstellung; *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* imitiert und reproduziert die Fernsehmontage als bedeutungsgenerierende Form der Gegenwart der 1990er Jahre. Darüber hinaus ironisieren beide Filme eine christliche Weltsicht, die einen gütigen Gott voraussetzt, und verweisen letztendlich auf überpersönliche Strukturen kultureller und struktureller Gewalt, die als determinierendes Netz über die Welt der Protagonist_innen gespannt sind.

Mario Hirstein (PhD). Erwarb das 1. Staatsexamen in Anglistik und Germanistik an der Universität Mannheim sowie einen PhD in Germanistik in einem Cotutelle-Programm der Universität Mannheim und der University of Waterloo, Kanada.

1. Einleitung

Filme, die Ermordungen oder Tötungen von Zufallsbegegnungen ins Zentrum ihrer Handlung stellen, nehmen für gewöhnlich die Täterperspektive ein. In Actionfilmen, in denen der/die Held_in zahlreiche namenlose *henchmen* und *-women* aus dem Weg schaffen muss, wird dies nicht weiter reflektiert; Filme, die diese Taten kritisch hinterfragen, zeichnen dagegen anhand der Werdegänge der Täter_innen nach, wie es zur jeweiligen Tat kommen konnte beziehungsweise musste. Dies ist keineswegs auffällig, sondern nur konsequent, da die Gründe für eine solche Tat im Normalfall ausschließlich bei den Täter_innen zu suchen sind. Die Opfer sind lediglich zur falschen Zeit am falschen Ort, ihr vorangegangenes Verhalten liefert keine Begründung für ihren Tod. Michael Hanekes Film *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) sowie Ryan Cooglers knapp zwanzig Jahre später erschienener Film *Fruitvale Station* (2013) stellen sich jedoch gegen diese narrative Konvention. Beide zeichnen die Lebensstationen von Protagonist_innen nach, bevor diese unverschuldet Opfer einer Erschießung werden – sie kennen ihre Mörder nicht und begegnen ihnen nur im Schlussakt. Zwangsläufig wird durch solch eine Erzählung die Kontingenz der Welt infrage gestellt und die eigentlich zufällige Kulmination des Narrativs im Tod der Hauptfiguren mit Bedeutung aufgeladen: Die Rechtfertigung der Erzählung – also die Frage danach, warum wir die eigentlich banalen Tagesabläufe von Menschen kurz vor ihrem unvorhersehbaren, aber vorhergesagten Tod vorgeführt bekommen – führt dazu, dass die Handlung nicht mehr als *zufällig* wahrgenommen wird, sondern ihr nun doch ein Bezug zum unvermeidlichen Ende der Protagonist_innen zugeschrieben wird. Die Sinnlosigkeit des Todes wird allein durch die Tatsache, *dass* das Leben dieser Menschen erzählt wird, negiert. Dabei drängt sich eine Deutung der Welt als determiniert, als vom Schicksal bestimmt, geradezu auf, welche dann auch von beiden Regisseuren nicht nur en passant thematisiert wird. Mittels unterschiedlich gewichteter Realitätsbezüge müssen beide Filme nun dem säkularen Weltbild der Moderne gerecht werden: *Fruitvale Station* verweist auf die historische Authentizität seiner Geschichte und verwebt nichtfiktionale Handy-Aufnahmen in die fikionalisierte Darstellung; *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* imitiert und reproduziert die Fernsehmontage als bedeutungsgenerierende Form der Gegenwart der 1990er Jahre. Schlussendlich jedoch schlagen beide Filme eine ähnliche Richtung ein: Sie ironisieren eine metaphysisch-religiöse Interpretation einer determinierten Realität und verweisen auf überpersönliche, strukturelle und kulturelle Gewalt als Erklärungsmuster.

2. Wahre Begebenheiten

Fruitvale Station erzählt die Geschichte des 22-jährigen Oscar Grant, der am Silvestertag 2008 seine Freundin zur Arbeit fährt, bei seinem ehemaligen Arbeit-

geber vorbeischaute, seine Tochter aus dem Kindergarten abholt, mit seiner Familie den Geburtstag seiner Mutter feiert und schließlich mit Freunden nach San Francisco fährt, um dort das Feuerwerk zu betrachten. Auf der Rückfahrt mit der U-Bahn kommt es zu einem Gerangel, die Polizei hält an der eponymischen *Fruitvale Station* Grant und seine Freund_innen fest und drangsaliert sie. Ohne Vorwarnung schießt schließlich einer der Beamten Oscar in den Rücken. Er wird in ein Krankenhaus gefahren, wo seine Angehörigen über Nacht Wache halten und beten, doch schlussendlich stirbt er in den frühen Morgenstunden.

Der Film klingt mit ungestellten Live-Aufnahmen einer Gedenkveranstaltung aus und beginnt auch mit solchen: Er steigt damit ein, eine Handy-Aufnahme des Verbrechens zu präsentieren, die so auch auf YouTube gestellt wurde. Damit wird einerseits das Ende vorweggenommen und andererseits die Authentizität des Geschehenen untermauert. *Fruitvale Station* basiert, wie eine Einblendung¹ verrät, auf einer wahren Begebenheit – Oscar Grant hat es wirklich gegeben und die Umstände seines Todes werden im Film faktengetreu wiedergegeben; die seines Lebens allerdings werden an einigen entscheidenden Stellen verändert.

Das Handyvideo ist außerhalb der Fiktion von größerer gesellschaftspolitischer Bedeutung. Die Dokumentation von oftmals exzessiver Polizeigewalt gegenüber Schwarzen rückte seit Mitte der 2000er Jahre immer stärker in den Mittelpunkt des medialen Interesses und führte 2012 schließlich zur Gründung der Black-Lives-Matter-Bewegung.² Auch nach der Erschießung von Grant kam es zu einer Reihe von Protesten in Oakland;³ außerdem wurde in den folgenden Jahren an seinem Todestag eine Mahnwache gehalten, die auch in den Schlussminuten des Films zu sehen ist. Der gesellschaftliche Kontext prägt die Filmrezeption: *Fruitvale Station* ist ein politischer Film, dessen narrative Struktur sich in der allgemeinen medialen Aufarbeitung von rassistisch motivierter Polizeigewalt begründet. In US-amerikanischen Medien wurde nach der Erschießung von Grant der Fokus auf die kriminelle Vergangenheit von Oscar gerichtet sowie gleichzeitig auf den „squeaky-clean record as a BART officer“⁴ des Täters, Johannes Mehserle. Jennifer Malkowski identifiziert ein „lamentable pattern wherein the media aggressively publicizes the past criminal records of Black victims of police brutality“.⁵ Weiter hält sie fest:

In the Grant case, the aggressive inclusion in the news of contextual information that favored Mehserle did send one message loud and clear, a message already

¹ Fruitvale Station: 00:00:53.

² Vgl. Clayton 2018: 450.

³ Vgl. Blaisdell et al. 2015: 66.

⁴ Malkowski 2017: 192.

⁵ Ebd.

legible in the way that Grant died: that this young, African American man with a police record was not living a "grievable life" by U.S. cultural standards.⁶

Cooglers Film nun ist als Antwort auf diese mehr oder minder unterschwellige Botschaft zu verstehen: Oscar Grant wird als sympathischer Familienvater dargestellt, der seine kriminelle Vergangenheit hinter sich lassen will und dessen Tod unter keinen Umständen eine „gerechte Strafe“ für sein Verhalten, sondern die Folge eines (moralischen) Verbrechens ist. So lässt sich die Geschichte des Films nicht nur als eine Chronologisierung des Unausweichlichen verstehen, sondern auch als eine Weichzeichnung, eine Quasi-Heroisierung von Oscar. In mehreren Szenen wird solch eine Auslegung gefestigt: Oscar beruhigt einen angefahrenen Hund und bleibt bei ihm, während dieser stirbt; er wirft seine gesamten Marihuana-Vorräte ins Meer und schwört, von nun an nur noch legal sein Geld zu verdienen; er kümmert sich liebevoll um seine Freundin und seine Tochter und schließlich begegnet er in der Silvesternacht einem Mann, der ihm als Dank für einen kleinen Gefallen so gut wie sicher einen neuen Job verspricht.

Der Film baut einen Charakter auf, der sich von seinen früheren Untaten distanziert und nun im neuen Jahr ein besseres Leben anfangen will, was schließlich aufgrund der Ermordung vereitelt wird. Die Prolepse des Handyvideos gibt den Zuschauenden einen Wissensvorsprung und unterläuft die hoffnungsvolle Grundstruktur der Handlung. Dadurch, dass der Ausgang der Handlung festgesetzt ist, erscheinen alle Bestrebungen Oscars als zwecklos. Gleichzeitig unterstreicht der Film die Ausweglosigkeit in einer determinierten Welt, indem er stets Momente in den Mittelpunkt rückt, in denen alles offenbar hätte anders verlaufen können. Gleich dreimal ist dies der Fall: Am Abend führt Oscar ein Gespräch mit seiner Mutter, die darauf drängt, dass er die U-Bahn nehmen soll, obwohl er selbst lieber mit dem Auto fahren würde. Später fragt er seine Freundin, ob sie nicht lieber den Abend allein zu Hause verbringen sollen, anstatt nach San Francisco zu fahren – sie allerdings insistiert. Oscars Tochter schließlich bittet ihn darum, doch nicht fortzufahren, da sie ein schlechtes Gefühl habe. „No, don't go. I'm scared“, sagt sie, woraufhin er fragt: „scared of what?“, und sie antwortet: „I hear guns outside“.⁷ Die prämonitorische Anmerkung verfehlt allerdings auch ihre Wirkung: Oscar entscheidet sich natürlich doch, zu gehen. Dem Schicksal entkommt er nicht.

Diese Momente sind offenkundig Fiktionalisierungen, die dem Realitätsanspruch des Films gegenüberstehen. Einerseits geriert er sich mittels Handkamera-Optik im Dogma-Stil und der Versicherung, auf wahren Begebenheiten zu beruhen, als faktentreue Nachzeichnung des letzten Tages in Oscars Leben, andererseits unter-

⁶ Ebd.: 193.

⁷ *Fruitvale Station*: 00:47:01.

streichen die Momente dramatischer Ironie die Tatsache, dass der Ausgang der Geschichte bereits zu Beginn feststeht. Das ist eine ungewöhnliche Verwendung der Prolepse, die sich als narrativer Kunstgriff vor allem in Fernsehserien der jüngsten Vergangenheit wie etwa *Breaking Bad* oder *The Walking Dead* großer Beliebtheit erfreut, aber natürlich auch in Kinofilmen und in narrativen Videospielen Verwendung findet. Im Gegensatz zu *Fruitvale Station* finden diese Narrative jedoch ihren Höhepunkt nicht darin, dass die Handlung an den vorausgedeuteten Moment anknüpft, sondern gehen zumeist darüber hinaus. Anstatt Fragen nach der Determiniertheit der Welt aufzugreifen, wie es in *Fruitvale Station* geschieht, steht etwa bei *Breaking Bad* die Spannungssteigerung im Vordergrund: Man sieht oftmals bizarre Szenen, die sich so gar nicht an das aktuelle Geschehen anbinden lassen wollen und fragt sich, wie es denn möglich ist, dass die Handlung darin kulminiert. Das Geschehen ist daher nicht banal und alltäglich, sondern immer außergewöhnlich, und die Fragen, die sich beim Betrachten von *Fruitvale Station* unausweichlich einstellen – wieso sehe ich als Zuschauende/r den letzten Tag des Protagonisten? Inwiefern führen seine Verhaltensweisen dazu, dass eintritt, was eintreten muss? – sind in diesen zumeist spektakelorientierten Serien zweitrangig.

3. Zufällige Fragmente

In Michael Hanekes Film *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* allerdings werden diese Fragen ebenfalls gestellt; der Film beschäftigt sich gleich wie *Fruitvale Station* mit der Problematik einer kontingenten Welt. Haneke zeigt in durch Schwarzblenden abgetrennten Szenen Einblicke in die letzten Wochen von mehreren Protagonist_innen und deren Familien. Diese Protagonist_innen kennen sich nicht und begegnen sich auch nur einmal, nämlich in einer Bank, wo sie von einem Amokläufer, einem Studenten namens Max, erschossen werden. Im Gegensatz zu *Fruitvale Station* zeichnet *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* zwar auch den Werdegang des Täters nach, räumt ihm aber keine narrative Priorität ein. Auch hier fragt man sich bald, inwiefern die Handlungen sinnstiftend sind, inwiefern die Tode in den Verhaltensweisen der Opfer angelegt sind. Der Titel des Films räumt zwar jegliche metaphysischen Erklärungsmuster beiseite, aber das wird von der Handlung unterlaufen. Eine Chronologie des Zufalls ist eben keine *zufällige* Chronologie, und die 71 Fragmente, deren Anzahl allein schon eine zufällige, bedeutungslose Summe an willkürlich gewählten Einblicken in die Protagonist_innen-Leben suggeriert, tragen durchaus dazu bei, die Tode als mehr als nur zufällige Ereignisse zu lesen.

Die Tatsache, dass auch Fragmente aus dem Leben des Amokläufers, Max, gezeigt werden, macht solch eine Lesart unausweichlich. Max wird zu Beginn beinahe Zeuge eines Selbstmordes und betrachtet die Spuren desselben. In mehreren Episoden zeigt sich, wie er in Tischtennisspielen erst von einer Maschine, dann von einem menschlichen Gegner besiegt und darüber hinaus von seinem Trainer ange-

schrien und erniedrigt wird. Er erwirbt auf illegalem Weg eine Pistole; der Entschluss zur Tat scheint zu diesem Zeitpunkt schon gefasst, jedoch vergehen noch ein paar Wochen, bevor er an Heiligabend zunächst an einer Tankstelle und dann in einer Bank gedemütigt und offensichtlich zur Tat getrieben wird. Es lässt sich anhand dieser Folge zwar kein vollständiges Psychogramm des Täters erstellen, aber unter dem durch eine Titeleinblendung⁸ zu Beginn des Films vermittelten Wissen, dass Max derjenige sein wird, der am Ende drei andere Menschen und sich selbst erschießen wird, werden in jeder Szene, in der er zu sehen ist, Details mit Bedeutung aufgeladen: Sein impulsives Verhalten lässt auf angestauten Frust schließen, der Hang seiner Freunde, ihn in Glücksspiele zu verwickeln, lässt vermuten, dass er in finanziellen Schwierigkeiten ist und so weiter.

Zwangsläufig müssen Überlegungen dieser Art nun auch auf die Szenen angewandt werden, in denen die Opfer gezeigt werden – es besteht ein Bedürfnis nach einer Antwort darauf, warum es eben gerade jene Personen treffen muss. Anders als beim Täter, Max, läuft diese Suche nach Antworten darauf hinaus, dass man auf metaphysische Erklärungsmuster zurückgreifen muss. Unausweichlich werden eigentlich unbedeutende Details mit Bedeutung aufgeladen, denn schließlich könnte jede noch so kurze Szene den Hinweis darauf geben, warum der Tod am Ende doch nicht zufällig ist – wenngleich die Summe dieser Details wiederum solch eine Lesart entwertet. Temenuga Trifonova hält hierzu fest:

How does one explain [...] the chronologically escalating network of chance events that lead up to, without necessarily „causing“, the senseless mass murder at the end of *71 Fragments of a Chronology of Chance*? Although Haneke denies that we can pinpoint the exact causes that led [...] an average looking student to shoot a dozen strangers in a Viennese bank, the disciplined obsession with which he amasses the unnoticeable details that make up our daily lives, down to the most banal gesture, the most offhand comment, the most insignificant action – putting on one’s socks in the morning, washing the car, or trying to arrange, in less than sixty seconds, a few pieces of paper in the shape of a cross [...] suggests *not* that each of these details might have been „the“ clue, the piece of the puzzle that can finally demystify the reasons for the gruesome line of events to follow, but rather that there are aspects of our existence so inexplicably banal and over-familiar that they inexorably dictate the course of our life in an almost magical way. As we watch Haneke’s films, we have the uncanny feeling that the events we see are absolutely accidental, unmotivated and senseless but at the same time – or precisely *because* of that – inevitable.⁹

⁸ *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*: 00:00:01.

⁹ Trifonova 2011: 69 (Hervorhebungen im Original).

Aufgrund der Vorwegnahme des Endes bleibt einem gar keine andere Wahl, als detektivisch nach Hinweisen aller Art zu suchen. Dabei kommt der Filmform zumindest bei Haneke eine besondere Bedeutung zu: Während *Fruitvale Station* konventionell erzählt wird, ohne unerwartete Raum- oder Zeitsprünge, ist *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* beim ersten Betrachten enigmatisch. Die Zuschauer_innen werden aufgefordert, das in seine Einzelteile aufgebrochene Narrativ zu einem sinnhaften Ganzen zusammenzupuzzeln. Auf der Handlungsebene wird dies in Tangram-Rätseln gespiegelt – die wiederum auch als Puzzle für die Zuschauer_innen gedacht sind¹⁰, da sie in Nahaufnahmen dem Publikum ebenso lange präsentiert werden wie den Protagonist_innen. Roy Grundmann sieht dies genauso:

[If] there is a „reason“ behind Max’s irrational act – namely, that the world no longer makes sense to him – the purpose of this rote explanation is mainly to make clear to spectators that Max’s position is not so different from their own, as they, too, struggle to put together the pieces of a puzzle. As both experience modernity’s crisis of accountability in their own way, the puzzle of the cross that Max attempts to piece together early on in the film becomes a self-reflexive icon that binds protagonist and spectator as alter egos.¹¹

Der im Titel enthaltene Begriff des Zufalls ist hierbei zentrales Motiv, das die Spiele in einen sinngebenden Zusammenhang stellt. Zu Beginn des Mikado-Spiels zwischen Max und Hanno erläutert Letzterer: „Das ist Geschicklichkeit gegen Zufall.“¹² Dies ist die einzige Szene, in der der titelgebende Begriff wörtlich erwähnt wird, und hier scheint eine Überschrift für das Tun der Charaktere zu finden zu sein. Nun ergibt sich jedoch, dass die Geschicklichkeit letzten Endes unterliegen wird, auf zweifache Art und Weise: zum einen, weil der Amoklauf aufgrund der determinierenden Eingangseinblendung unausweichlich ist, zum anderen, weil die Szene des Mikado-Spiels so angelegt ist, dass das Schicksal an genau dieser Stelle noch eine Wende hätte erfahren können, da die beiden Studenten um Max’ Pistole spielen. Gleich wie in *Fruitvale Station* wird hier suggeriert, dass es bedeutsame Momente gibt, in denen sich das Schicksal besiegelt, in denen aber die Möglichkeit bestanden hätte, dass alles hätte anders verlaufen können. Fortlauf und Ausgang des Mikado-Spiels werden bei Haneke dabei noch nicht einmal gezeigt, aber da Max am Ende des Films die Pistole noch besitzt, muss man natürlich davon ausgehen, dass er das Spiel gewonnen hat.

Während die Regeln von Mikado und Tangram einfach und überschaubar sind, bleibt das Meta-Spiel der Fragmente mysteriös. Zwar lässt sich jede Szene in einen

¹⁰ Vgl. Filimon 2010: 240.

¹¹ Grundmann 2010: 381.

¹² *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*: 01:10:42.

größeren narrativen Rahmen einbetten – es tauchen etwa keine Figuren auf, die gar nichts mit den am Ende in der Bank anwesenden Personen zu tun haben – aber die Frage nach der Bedeutsamkeit eines jeden Moments bleibt unbeantwortet.¹³ Als Panorama-Film drückt *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* mittels der Fragmentierung unausweichlich eine Weltauffassung aus, die Grundmann folgendermaßen beschreibt: „*71 Fragments* represents the world as a shattered totality that finds its just and honest representation in scattered, disjointed scenes of loss, destruction, and dysfunction.“¹⁴ Das späte 20. Jahrhundert erlaubt kein zusammenhängendes, allumfassendes Narrativ, sondern wird, wie die mediale Repräsentation der Nachrichten, den kruden Zusammenschnitt der für am wichtigsten befundenen Ereignisse des Tages innerhalb weniger Minuten, zeigt, für Einzelpersonen undurchdringlich. Der Amoklauf in der Bank ist nicht mehr als eine kurze Meldung wert, und danach widmet man sich sofort den Anschuldigungen an Michael Jackson, welche wiederum vom Wetterbericht abgelöst werden. Die Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer_innen wird formell auf ein Minimum reduziert – die Weltereignisse sind zu zahlreich, als dass man sich mit einzelnen Ereignissen noch näher beschäftigen könnte. Hanekes Fragmentierung spiegelt die Ästhetik dieser Nachrichtenmontage, wie Scott Durham festhält:

Haneke is mocking the arbitrary unities imposed by the narrative forms of network news. But he is also implicitly acknowledging that his own disassembly of these unities presupposes and depends upon them. For they occupy, in our mental representation of the otherwise unrepresentable event, the empty center around which its fragments orbit. The afterimage of the film's concluding televisual narrative, having been prepared by innumerable such news broadcasts, retrospectively reveals itself to have been so deeply burned into our retinas as to exclude the possibility of our seeing any alternative vision that does not include us.¹⁵

4. Die Ironisierung des lenkenden Gottes

Dieses „mocking“ Hanekes beschränkt sich aber nicht nur auf eine Ironisierung der Fernsehnachrichten-Narrative, sondern auch auf eine religiöse Deutung der Welt. Nicht nur verweisen die Kreuz-Puzzles auf eine christliche Weltsicht – die in ihren Fundamenten offenbar zerfallen und nicht wiederherzustellen ist – auch das Motiv der pascalschen Wette, die in einer Szene in der Uni-Cafeteria diskutiert wird, verweist darauf, und schließlich fällt auf, dass der frömmste Charakter unter

¹³ Vgl. Forrest 2015: 161.

¹⁴ Grundmann 2010: 376.

¹⁵ Durham 2010: 248.

den Protagonist_innen, Hans, der auf Knien im Badezimmer betet und Gott darum bittet, ihm doch ein langes Leben zu schenken, derjenige ist, dessen ausblutende Leiche die Leinwand füllt, während alle anderen in der Bank Verwundeten offscreen bleiben. An ihm wird ein zynisches Exempel vollzogen: Wenn das Schicksal schon unausweichlich ist, so ist Gott entweder nicht mächtig, den Lauf der Dinge zu beeinflussen, oder er ist eben kein gütiger Gott – man fühlt sich direkt an die nach Lactantius epikurische Argumentation gegen Gott¹⁶ erinnert.

Auch *Fruitvale Station* wendet sich zynisch gegen die Vorstellung eines weltlenkenden Gottes. Während Oscar im Krankenhaus operiert wird, betet seine Mutter zusammen mit seinen Freund_innen und Angehörigen im Wartesaal. Das Gebet wird als Tonbrücke über Aufnahmen der Operation gelegt. Oscars Mutter ist sich nach diesem Gebet sicher, dass Gott ihrem Sohn helfen wird – „it’s gonna be alright“,¹⁷ sagt sie selbstbewusst, bevor sie die (schlechte) Nachricht des Arztes erfährt. Die Zuschauer_innen hingegen wissen jedoch aufgrund der vorangegangenen Montage, dass Oscar *nicht* gerettet wurde – ein in den Müll geschleuderter Blutbeutel steht geradezu plakativ für sein Leben.

Die Tatsache, dass beide Filme sich so entschieden gegen eine metaphysische Bedeutungsaufladung stellen, ist nur konsequent – die Vorwegnahme des Endes und die Spannung zwischen Kausalität und narrativer Relevanz, die sich aufgrund der Schilderung des banalen Lebens der Protagonist_innen ergibt, laden zwangsläufig dazu ein, der Determination einen religiösen Anstrich zu geben und die Sinnlosigkeit als solche eben doch nicht zu akzeptieren. Gerade wenn man unterschreibt, dass beide Filme zum Ziel haben, durch das Schildern der Alltage der Figuren eine emotionale Bindung an die Zuschauer_innen zu erreichen, wird die Drastik des sinnlosen Todes noch verschärft. Die Protagonist_innen sind nun keine anonymen Opfer, keine gesichtslosen Personen, die in den Nachrichten kurz erwähnt werden, bevor sich die Nachrichtensprecherin den Anklagen gegen Michael Jackson widmet, sondern Menschen mit Familien, die sie schmerzlich vermissen werden. Ihre Tode sind, und das macht sie innerhalb der Konventionen des Kinos so besonders, narrativ akausal und aufgrunddessen besonders erschütternd, bedauernswert, ungerecht. Damit erschöpft sich die Bedeutung der determinierten narrativen Struktur jedoch noch keineswegs – die Frage nach dem „Warum“ des „Wie“ der Filmhandlung ist damit nämlich noch nicht zur Genüge beantwortet.

Obwohl die Einzelschicksale der Opfer im Zentrum beider Filme stehen, wird über diese hinaus verwiesen auf überpersönliche Strukturen, welche zwar ebenfalls determinierend sind, aber eben ausdrücklich nicht religiös-schicksalhaft, sondern

¹⁶ Vgl. Penwill 2004.

¹⁷ *Fruitvale Station*: 01:15:22.

materialistisch, politisch, profan. Hanekes Wien, in Fragmente zerbrochen, zeigt eine emotional vergletscherte Welt – die Realität ist nur noch über Medien zu erfassen, Menschen können mit ihren Gefühlen nicht umgehen, und vor allem wird als Grundübel die neoliberale Weltordnung identifiziert. Stets stehen finanzielle Transaktionen im Zentrum der Handlung, Max scheitert, weil er seine Schulden nicht bezahlen kann, und der Ort des Amoklaufs ist natürlich bezeichnend: In einer Bank nimmt alles ein Ende. Die Grundregeln der modernen westlichen Welt, die sich vor allem auf eine grenzenlose Konsumlogik reduzieren lassen, lassen sich anhand der Leben aller Protagonist_innen ablesen. Die These des Regisseurs, dass *jeder* der Protagonist_innen in der Bank hätte zum Amokläufer werden können,¹⁸ ist nicht völlig von der Hand zu weisen.

Fruitvale Station weist genau wie *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* auf eine strukturelle Gewalt¹⁹ hin, die die Grundlage der Determination bildet, allerdings wird nicht auf eine allumfassende Gesamtordnung verwiesen, sondern nur auf einen Teilaspekt des gesellschaftlichen Lebens: den Rassismus. Oscar als Einzelperson wird zwar zufällig ermordet, als *person of color* jedoch ist er stets Opfer struktureller Gewalt und rassistischer Diskurse – sein Tod ist ausschließlich durch seine Hautfarbe begründet. Der Film stellt diesen Aspekt nicht in den Vordergrund, indem er etwa den schießenden Polizisten als Rassisten entlarvt, sondern setzt ihn unthematisiert voraus, als Konsequenz der amerikanischen Lebenswelt. Die Offensichtlichkeit dieser Tatsache sollte nicht vorausgesetzt werden. Mark Cunningham etwa berichtet davon, wie sein (weißer) Freund den Film nicht verstehen wollte:

[While] my friend was justifiably outraged by the injustice of it all, he could not bring himself to understand the reason Oscar was shot. He kept asking, “But what did he do? Why would they do that?” My continued explanations about the threat of the black male body and that body's defiance of the white officer's commands to stay seated despite the fact that the police had no real reason to detain him did not bring my friend any closer to an answer. The inability to reconcile this discrepancy even resulted in a brief and awkward dispute between us that was, no doubt, born of frustration on both our parts and because our viewing positions and readings of the film are located in our individual racial identities and subjectivities.²⁰

Die Determiniertheit der Handlung gründet sich daher nicht in tragischen Momenten, in denen die Geschichte noch eine Wendung hätte erfahren können. Nicht Oscars Tod ist das Resultat des determinierten, vermeintlichen Zufalls, sondern der Ort des Todes, *Fruitvale Station* – im Gegensatz zur Bank bei Haneke.

¹⁸ Vgl. hierzu Metelmann 2003: 119.

¹⁹ Zum Begriff der „strukturellen Gewalt“ vgl. Galtung 1971.

²⁰ Cunningham 2014: 143.

Oscar hätte es überall treffen können. Johan Galtung identifiziert neben struktureller Gewalt auch eine „kulturelle Gewalt“, die sich im Unsichtbarmachen von Gewaltformen äußert.²¹ Diese wird von Haneke und Coogler wiederum sichtbar gemacht, als determinierender Faktor, der das Schicksal der Protagonist_innen besiegelt. Heroismus und Tragik existieren nicht in den geschilderten Narrativen. Gegen überpersönliche Gewaltstrukturen kommt der einzelne Mensch nicht an.

Literaturverzeichnis

- Blaisdell, Katherine et al. (2015): "Race, Place, and Police. The 2009 Shooting of Oscar Grant." In: *Harvard Journal of African American Public Policy*, S. 65–73.
- Clayton, Dewey M. (2018): "Black Lives Matter and the Civil Rights Movement: A Comparative Analysis of Two Social Movements in the United States." In: *Journal of Black Studies* 49.5, S. 448–480.
- Cunningham, Mark D. (2014): "No Getting around the Black." In: *Cinema Journal* 53.4, S. 140–146.
- Durham, Scott (2010): "Codes Unknown. Hanekes Serial Realism." In: Price, Brian und Rhodes, John David (Hrsg.), *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, S. 245–265.
- Forrest, Tara (2015): Realism as Protest. Kluge, Schlingensiefel, Haneke. Bielefeld: transcript.
- Filimon, Monica: "On Puzzles and Scores. A Reading of Space in Michael Haneke's 71 Fragments." In: Ornella, Alexander D. und Knauss, Stefanie (Hrsg.), *Fascinatingly Disturbing. Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*. Eugene: Pickwick, S. 239–259.
- Galtung, Johan (1990): "Cultural Violence." In: *Journal of Peace Research* 3, S. 291–305.
- Galtung, Johan (1971): „Gewalt, Frieden, Friedensforschung.“ In: Senghaas, Dieter (Hrsg.), *Kritische Friedensforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 55–104.
- Grundmann, Roy (2010): "Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation." In: Grundmann, Roy (Hrsg.), *A Companion to Michael Haneke*. West Sussex: Wiley-Blackwell, S. 371–419.
- Malkowski, Jennifer (2017): *Dying in Full Detail. Mortality and Digital Documentary*. London: Duke University Press.
- Metelmann, Jörg (2003): *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*. München: Wilhelm Fink.
- Penwill, John (2004): "Does God Care? Lactantius V. Epicurus in the De Ira Dei." In: *Sophia. International Journal for Philosophy of Religion, Metaphysical Theology and Ethics* 43.1, S. 23–43.

²¹ Vgl. Galtung (1990).

Trifonova, Temenuga (2011): "Michael Haneke and the Politics of Film Form." In: McCann, Ben und Sorfa, David (Hrsg), *The Cinema of Michael Haneke*. New York: Columbia University Press, S. 65–81.

Medienverzeichnis

Filme und Serien

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls. A 1994, Michael Haneke, 100 Min.

Breaking Bad. USA 2008–2013, AMC. 3720 Min.

Fruitvale Station. USA 2013, Ryan Coogler, 90 Min.

The Walking Dead. USA 2010–, AMC. 7860 Min (Stand Februar 2021).