

Alltag und Ausnahmezustand sind in „Hunger“ untrennbar miteinander verbunden. Bevor sich Raymond Lohan, Wärter im Maze-Gefängnis in der Nähe von Belfast, an den Frühstückstisch setzt, taucht er seine Hände vorsichtig in ein Waschbecken mit Wasser. Ein zunächst nicht eindeutig lesbares Ritual, dessen Bedeutung sich erst in der Wiederholung enthüllt; denn das Bad verspricht eine kurzzeitige Linderung des pochenden Schmerzes seiner blutigen Knöchel: Körperliche Misshandlungen gehören im Hochsicherheitstrakt für IRA-Häftlinge zum festen Repertoire des Bestrafungs- und Einschüchterungsprogramms durch das Wachpersonal.

Der britische Künstler Steve McQueen richtet in seinem eindrucksvollen Spielfilmdebüt den Blick von Beginn an auf den menschlichen Körper: den machtvollen und machtlosen, den gewalttätigen und geschundenen, nicht zuletzt den verwesenden, den verschwindenden Körper. Bevor der Film zum Kern vorstößt – der Hungerstreik der IRA-Gefangenen im Jahr 1981, der maßgeblich von dem Aktivisten Bobby Sands initiiert wurde –, führt er behutsam an den Handlungsort heran. Körperliche Gewalt wird vorerst ausgespart. Man sieht Lohan und die Wachleute in der Umkleide, im Waschraum, in der Kantine, bei der Zigarettenpause im Hof. Informationen werden fast ausschließlich über eine Radiomeldung vermittelt und über die Originalstimme der damaligen Premierministerin Margaret Thatcher: „Es gibt keine politischen Morde, politischen Bombenangriffe oder politischen Gewalttaten. Es gibt nur kriminelle Morde, kriminelle Bombenangriffe oder kriminelle Gewalttaten.“ Die Weigerung der Regierung, den IRA-Häftlingen den Status politischer Gefangener einzuräumen, war der Auslöser für eine Serie von Protesten, die ihren bitteren „Höhepunkt“ in dem Hungerstreik fand, der zehn Häftlinge das Leben kostete. Lediglich Thatchers Originaltöne kontextualisieren die Ereignisse in „Hunger“ politisch. McQueen geht es weder um eine

historische Analyse der Ereignisse noch um die Motive der Terroristen, vielmehr um das ganz buchstäbliche „Leben“ im Gefängnis. Dafür findet er eine präzise komponierte Bildsprache, die distanziert ist, dadurch aber einen um so intensiveren Eindruck körperlicher Erfahrung und Einschreibung vermittelt.

Mit dem neuen Häftling Davey Gillen betritt man den berüchtigten H-Block, wo seit Jahren der „Blanket“- und „No Wash“-Protest ausgeübt wird. Auch Gillen weigert sich, Gefängnis Kleidung zu tragen. Nackt, nur mit einer Decke ausgestattet, wird er in seine Zelle geführt. Die Wände sind mit Kot beschmiert, verdorbene Essensreste liegen herum, ein verwahrloster Mittinsasse kauert auf dem Boden. Diesen auf den ersten Blick menschenunwürdigen Verhältnissen nimmt McQueen alles Ekeleregende, Degradierende; er zeigt den Körper als letzte Zuflucht in einem Leben im Ausnahmezustand, als ein Medium des Widerstands, eine Instanz für Autonomie. Körperausscheidungen werden als Waffe gegen die Gefängniswärter eingesetzt, die ebenso wie die Insassen unter dem Gestank leiden. Aus Essensresten und Kot bauen die Gefangenen Dämme, durch die das gesammelte Urin auf Kommando durch die Tür gekippt wird. Doch auf jede Form der Rebellion antwortet eine Bestrafung. Bei einer kollektiven „Reinigungsaktion“ werden den Häftlingen die Haare geschnitten, bis ihnen der Kopf blutet, die gewaltsame Körperreinigung in der Badewanne grenzt an Ertrinken. Einmal wird eigens eine Truppe von Polizisten bestellt. Sie stellen sich im Spalier auf und schlagen mit Stöcken ohrenbetäubend gegen ihre Schutzschilder, bis ein Häftling nach dem anderen durch ihre Reihen gejagt wird. Verordnete Gewalt und Sadismus lassen sich hier kaum trennen, auch wenn McQueen auf diese Differenz hinweist – einer der Polizisten steht abseits und weint, während seine Kollegen mit Schlagstöcken auf die Häftlinge eindreschen.

Dieser erste Teil des Films ist von einem verstörenden Wechsel zwischen extremer Gewalt und großer Ruhe bestimmt. Einmal wischt ein Wachmann in Echtzeit die Urinpfützen auf dem Flur

des Gefängnisses auf, die Zeit wirkt unendlich ausgedehnt – die Monotonie dieser Alltagsverrichtung steht im starken Kontrast zu der Extremsituation, die unauflösbar daran gebunden ist. Im zweiten Teil findet die Wendung vom Körperlichen zum Sprachlichen statt. Bobby Sands liefert sich hier in einer länger als 20-minütigen, nahezu ungeschnittenen Szene ein Rededuell mit einem katholischen Priester. Nach dem einleitenden Geplänkel kündigt er seinen Hungerstreik an, den er bis zu tödlichen Konsequenzen zu führen bereit ist. Selbstmord, sagt der Priester, doch Sands ist von der Richtigkeit seiner Entscheidung überzeugt und gewinnt durch das Gespräch noch an Festigkeit. Bald sieht man seinen schwindenden Körper, unter der Haut zeichnen sich seine Knochen ab, blutige Stellen treten hervor. So qualvoll dieses Sterben ist, im letzten, schweigenden Teil des Films breitet sich eine sonderbare Friedlichkeit aus. Der Körper bekommt etwas Sakrales, wird be-

hutsam angefasst, gebadet, auf weiße Laken gebettet. In Gedanken bewegt sich Sands in die Zeit seiner Kindheit zurück und streift durch die Natur, verlässt das Gefängnis und schließlich für immer seinen Körper. Das war am 66. Tag seines Hungerstreiks.

Esther Buss in *FILMDIENST 17/2009*

Alltag und Ausnahmezustand im Maze-Gefängnis nahe Belfast, wo die IRA-Häftlinge dem Bestrafungs- und Einschüchterungsprogramm des Wachpersonals ausgeliefert sind. 1981 treten sie in einen maßgeblich vom Aktivist Bobby Sands initiierten Hungerstreik. Eindrucksvoll-beklemmendes Spielfilmdebüt des Künstlers Steve McQueen, der die Ereignisse weniger politisch kontextualisiert als vielmehr den Blick auf den geschundenen Körper richtet. Zunächst vom verstörenden Wechsel zwischen extremer Gewalt und großer Ruhe bestimmt, findet später eine Wendung vom Körperlichen zum Sprachlichen statt, bevor der Körper am Ende etwas Sakrales bekommt.

