

Sammelrezension: Michael Haneke und ‚Subjektives Erzählen‘ im Autorenfilm

Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier, Timo Skrandies (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik

Bielefeld: transcript 2009, 276 S., ISBN 978-3-8376-1134-2, € 27,80

Stefan Höltgen: Schnittstellen. Serienmord im Film

Marburg: Schüren 2010, 419 S., ISBN 978-3-89472-555-6, € 29,90

Michael Hanekes Werke sind ebenso brillant wie (fast) unzumutbar. „Selten wird mit ästhetischen Mitteln in so konsequenter Präzision gnadenlose – und daher schwer erträgliche – Gesellschaftskritik geübt wie bei ihm“ (S.8), konstatieren die Herausgeber Christian Wessely, Franz Grabner und Gerhard Larcher des mittlerweile bereits in der zweiten, überarbeiteten und erweiterten Auflage erschienenen Bandes *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft* (Marburg 2008) zutreffend. Die Lektüre dieses lesenswerten Bandes (Vgl. *MEDIENwissenschaft* 2/2006, S.225-227) hat die Rezensentin veranlasst, auch die nachstehenden Titel im Lichte Hanekes Filmschaffens zu besprechenden, die ebenfalls auf dessen Werk eingehen. Zunächst einige Vorbemerkungen:

„Der Tradition des französischen Autorenkinos habe ich mich immer verbunden gefühlt“, äußert Michael Haneke im Gespräch gegenüber Alexander Horwarth (Vgl. „Kunst muß [!] eine Art Übersetzung leisten“. In: Wessely et al. [Hg.]: *Michael Haneke und seine Filme*. A.a.O., S.397f.). *Auteur* zu sein bedeutet seit der *Nouvelle Vague* vor allem eins – das *Ich* in die Arbeit einzubringen. Mit ganz eigenem Impetus schreibt Haneke diese Geschichte des *Ichs* weiter, die immer auch mit einem reflektierenden Blick auf das kulturelle Erbe einhergeht. Diese Lesart soll im Folgenden überprüft werden. D.h. die Rezension fokussiert weniger die Gewaltdarstellung in den Filmen Hanekes als vielmehr ihre Erzählweise. Aus diesem Grund können nicht alle der Beiträge (u.a. über das Erzählen in den Filmen Kubricks oder Greenaways) aus dem Band *Erzählen im Film* Erwähnung finden, wie auch nicht näher eingegangen werden kann auf die rund 40 Serienmörderfilme der Jahre 1924 bis 2003 diverser Regisseure, die Stefan Höltgen in seinen Buch *Schnittstellen* auf ihre Authentizitätskonstruktionen hin untersucht.

Es sind drei große Themenkomplexe, die Haneke beschäftigen (als Referenz dient das Interview „Der Name der Erbsünde ist Verdrängung“. In: Wessely et al. [Hg.]: *Michael Haneke und seine Filme*. A.a.O., S.11-24):

I Individuum – Gesellschaft: Nach Haneke ist „jede erfundene Geschichte, sei sie noch so abgründig und grauenvoll, [...] eine Lächerlichkeit gegen das Grauen, das uns aus und in der Realität entgegenschlägt.“ (S.11) Dieses Grauen der Realität, das wir verdrängen, will er uns wahrnehmen lassen. Und das, was Haneke dem Zuschauer zeigen will, macht er an Tätern fest, die er auch als fremdbestimmte Opfer inszeniert, deren Schuldverhalten nicht allein individuell, vielmehr gesellschaftsstrukturell begründet ist.

II Kommunikation: Haneke gibt keine Antworten, er stellt Fragen – an den Zuschauer. Ganz in der Tradition der französischen Autorenpolitik stehend, sagt er, dass ein Kunstwerk außerhalb des Dialogs zwischen Regisseur und Rezipient nicht existiert (vgl. S.22). Und doch erkennt er als *auteur* auch Missverständnisse zwischen den Dialogpartnern als Bedingung von Sprache: „Ich denke, es gehört zur *conditio humana*, permanent an der Kommunikation zu scheitern. Die Sucht nach Kommunikation ist die menschlichste und produktivste aller Süchte.“ (S.20)

III Medienreflexion: „Ich glaube, wenn Film eine Kunstform sein will, hat sie die ästhetisch-moralische Verpflichtung, die Fragwürdigkeit und die Gefahren ihrer Manipulationsmittel im Werk zu reflektieren.“ (S.19) Auch hier wird die geistige Nähe zur *Nouvelle Vague* deutlich.

Realität – Sprache – Medien, um deren Zusammenhänge zu sezieren, lässt Haneke das Kino zum Labor werden, wie Davide Zordan trefflich beschreibt (Vgl. Davide Zordan: „Das Versuchskaninchen und die Beobachter: Das Kino als Labor bei Michael Haneke“. In: Wessely et al. [Hg.]: *Michael Haneke und seine Filme*. A.a.O., S.131-161). Zordan perspektiviert die Haneke'sche Figur, die auf sich selbst verwiesen, als ein Anderer sich erkennt. Diesen Blick erzeugt Haneke auch beim Zuschauer über (ellipsenhafte) Bildsequenzen, die das Gewohnte verfremden, fährt der Verfasser fort.

(Scheinbaren) Verfremdungen widmet sich auch der Band *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik* von Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies. Kaul erkennt in ihrem Aufsatz „Bilder aus dem Off“ in Michael Hanekes *Caché* einen Film, dessen narrative Unzuverlässigkeit nicht an einen personalisierten Erzähler gebunden ist. Sie stellt die These auf, dass das Kennzeichen unzuverlässigen Erzählens vielmehr die unentscheidbare Inkohärenz des Erzählten sei – und versucht damit die in demselben Band von Robert Vogt („Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit‘ in Literatur- und Filmwissenschaft“, S.35-55) beschriebene Unzuverlässigkeit des Erzählvorgangs, unabhängig von einem ‚homodiegetischen‘ Erzähler, näher zu präzisieren (Vogt spricht bloß von einem „irreführenden Diskurs“, S.48). Nach Kaul erzählten nur die Filme unzuverlässig, deren Ungereimt-

heiten sich nicht auflösen ließen. Dies stellt die Verfasserin bei *Caché* fest, da bis zuletzt unklar bleibt, wer der Absender der Videos ist, die Aufnahmen von den Figuren zeigen. Kaul meint gar, dass „die Videos [...] aufgrund der Perspektive niemand [der diegetischen Ebene, P.A.D.] gemacht haben“ (S.62) kann. Sie folgert, in *Caché* gerieten „zwei Wahrheitsdimensionen in Widerspruch, Wahrheit als Kohärenz (die Nachvollziehbarkeit der Geschichte) und Wahrheit als audiovisuelle Evidenz“ (S.63) So stellt die Autorin die statische Kamera der Videoeinstellungen einer ‚bewegten‘ Kamera der Basis-Erzählebene gegenüber, welche die Objekte im Bild halte. Auch stellt sie eine wichtige Ausnahme heraus, die Majids Suizid beschreibt. Hier werden die Perspektiven der Video- und der Basis-Erzählebene eins – über statische Einstellungen, die Georges als Zeugen des Geschehens in den Bildrahmen hinein- und hinaustreten lassen, „so dass der Zuschauer mit seiner eigenen Zeugenschaft allein ist“ (S. 65). Kaul konstatiert: „Die Bilder der Videos kommen gewissermaßen aus dem Off. [...] Und zwar mit der Absicht, die Gemachtheit nicht nur der Videos, sondern auch die des ganzen Films zu demonstrieren.“ (S.65) Sie beobachtet präzise und lässt sich dann doch zu einer Interpretation hinreißen, die den längst verworfenen Gedanken an den Autor als gottähnliches Genie anklingen lässt: „Ein heimlicher Beobachter dokumentiert die Wahrheit von einer höheren unsichtbaren Instanz aus.“ (S.65f.) Doch Haneke zeigt nicht *die* Wahrheit, sondern verweist gerade über verschiedene audiovisuelle Erzählebenen darauf, dass *viele* Wahrheiten denkbar sind. Unzuverlässiges Erzählen stellt eine Objektivität des Hör- wie Sichtbaren in Frage, fokussiert die subjektive Wahrnehmung von Mensch und Film zugleich. Diese Bedingtheit von Realität und Subjektivität arbeitet Sandra Poppe klar heraus in ihrem Beitrag „Wahrnehmungskrisen – Das Spiel mit Subjektivität, Identität und Realität im unzuverlässig erzählten Film“ (S.69-83) u.a. anhand von David Lynchs *Lost Highway* (1996). Weitere Verfasser des Bands *Erzählen im Film* wie Bernhard Dieterle oder Sabine Nessel nähern sich einer Begriffsbestimmung des unzuverlässigen Erzählens mittels (Autoren-)Arbeiten von Max Ophüls, Marguerite Duras, Alain Renais oder Thomas Arslan.

Unzuverlässiges Erzählen ist ein adäquates Mittel, um zu zeigen, dass die Welt nur subjektiv erfahrbar ist. Doch sind dafür Brüche, Verschiebungen zweier Erzählebenen nötig. Um Subjektivität überhaupt sichtbar zu machen, braucht der Film eine andere, scheinbar objektive Erzählebene (meist zeigend über die Bilder). Solche Authentisierungsstrategien fokussiert Stefan Höltgen in seinem Buch *Schnittstellen. Serienmord im Film*. In seiner Abhandlung über eine „Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft“ verweist er auf Jean-Luc Godard: „Aber was ist dann die Fiktion? Ich glaube, es ist der Moment der Kommunikation. [...] Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel. Blick macht die Fiktion. [...] Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. [...] Aber die Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.“ (S.21f.) Michael Haneke scheint diese Haltung

aufzugreifen, wenn er in *Funny Games* (1997) folgenden Dialog platziert: „Aber die Fiktion ist doch wirklich. [...] [D]u siehst sie doch in den Filmen, oder? [...] Dann ist sie genau so [!] wirklich wie die Wirklichkeit, die du genauso [!] siehst, oder?“ (S.322) Höltgen erkennt hinsichtlich der Frage nach Authentizität Godards Insistieren auf eine Bedeutungskonstruktion, auf eine höchst individuelle Sinn- und Wahrheitsproduktion, die im Autorenfilm, verstanden als Dialog zwischen Regisseur und Zuschauer, letztlich dem einzelnen Zuschauer obliegt. Das heißt, so lassen sich Godards Ausführungen bündeln, der Zuschauer allein kann seinem Gesprächspartner, dem Regisseur, Authentizität bescheinigen oder eben nicht.

Der Rezipient beginnt immer mehr an der Authentizität kinematografischer Bilder zu zweifeln, fährt Höltgen in seinem knappen, zu verdichteten theoretischen Abriss fort, und lässt dabei die spätestens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmenden Zweifel auf der Produktionsseite außer Acht. Höltgen unterteilt den Serienmörderfilm in eine frühe Phase (1895-1945), moderne Phase (1960-1989) und postmoderne Phase (1990-2004), widmet sich demnach im letzteren Abschnitt *Funny Games*. Der Verfasser erkennt seit Hitchcocks *Psycho* (1960) eine „stetige Destruktion der ‚vierten Wand‘“ (S.316), die sich in Hanekes *Funny Games* über einen direkten Blick in die Kamera und der direkten Zuschauer-Ansprache zeige. Höltgen stellt fest: „Der Serienmörder(film) beginnt einen Dialog mit dem Zuschauer auf Augenhöhe“ (S.316) und suggeriere die Auflösung raumzeitlicher Differenz von Produktion und Rezeption und damit eine Grenze zwischen Fiktion und Realität. Mit Blick auf die Diskursanalyse Michel Foucaults hält Höltgen fest, dass Wirklichkeit nicht repräsentiert werden kann, dass diese vielmehr durch das Subjekt zum Sprachkonstrukt wird. Demnach ist auch der Film eine Sprache, ein Erzählraum in Verschiebung zur nichtfilmischen Realität, adressiert an den Dialogpartner, den Zuschauer. Um diese subjektive Verschiebung zur Wirklichkeit anzuzeigen, muss der Autorenfilmer auf Authentizitätseffekte zurückgreifen, die seine Erzählung als unzuverlässig kennzeichnen – um gerade über dieses Eingeständnis authentisch zu wirken. Dieser Bedingtheit von Subjektivität und Film spürt der *auteur* nach, das verdeutlichen uns die vorgestellten Bände.

Pascale Anja Dannenberg (Berlin/Erlangen)

Hinweise

- Ilka Becker: Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst. München 2010, 215 S., ISBN 978-3-7705-4707-4, € 29,90
- Jessica Nitsche: Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie. Berlin 2010, 296 S., ISBN 978-3-86599-110-2, € 26,90
- Karen Beckman: Crash. Cinema and the Politics of Speed and Stasis. Durham 2010, 336 S., ISBN 978-0-8223-4726-2, \$ 24,95
- Michaela Wünsch: Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten. Berlin 2010, 240 S., ISBN 978-3-86599-100-3, € 24,90