

# Inhalt

Danksagung.....	6
1. Einleitung.....	7
2. Hermeneutik zwischen Text und Welt – ein Abriss.....	22
3. Grundlagen einer technikzentrierten Medientheorie.....	31
Medienkonkurrenz: Programmirtes Lesen versus technische Medien 31 · Medien als Apriori 36 · Dazwischen: Die Frage nach dem Medium 42	
4. (Un-)Lesbarkeit der Gewalt in <i>Benny's Video</i> .....	47
Mediennutzung als Leseverweigerung 49 · Von Apparaten und (An-)Alphabeten 55 · Mord als Signifikat 61 · Zerstückelung als Verfilmung 69	
5. Krise der Linearität in <i>Funny Games</i> .....	78
Vorspann: Nicht-Linearität im Film 78 · Die Krise nach Vilém Flusser 80 · »Warum nicht?« – Hermeneutik un der Horror der Kontingenz 88 · Mord, nachrichtentheoretisch 97 · Tod und Spiele 101 · Rewind vs. Rekursion: Medienkonkurrenz im Zeichen des Digitalen 109 · Von der Unmöglichkeit, rückwärts zu sprechen 116 · Ende der Geschichten 123	
6. Bilder ohne Autor in <i>Caché</i> .....	128
Das Fehlen des Paratextes 128 · Filmische Spurensicherung 134 · Hermeneutischer Betrug 141 · Geschichtsschreibung ohne Schrift 146 · Letzten Endes: Versöhnung mit der Schrift 153	
7. Ausblick: Michael Hanekes Filme als technikzentrierte Medientheorie und -kritik.....	156
Bildnachweise.....	168
Film- und Literaturverzeichnis.....	169

# 1. Einleitung

William Lee, der halluzinierende Autor in David Cronenbergs Meta-Literaturverfilmung *Naked Lunch*, kommt inmitten seines Drogenwahns zu einer nüchternen Einsicht: »Ich war mir schon bewusst, dass Schreiben gefährlich sein könnte – aber neu für mich ist, dass die Gefahr von der Maschine ausgehen kann.«<sup>1</sup> Solche Worte sind im filmischen Diskurs selten. Klingen sie doch wie ein phantasmatischer Nachruf auf Friedrich Nietzsche, der in Aufkündigung neuzeitlicher Subjektivität mit Blick auf seine Schreibkugel zu Protokoll gab: »Sie haben Recht – unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.«<sup>2</sup> Ganz so, als würden Kino und zeitgenössische Medientheorie für einen Moment zusammenfallen, referiert Cronenbergs Film recht eindeutig auf eine mysteriöse Macht namens Medientechnik – und damit auf eine »Ordnung, die wir nicht selbst gemacht und hervorgebracht haben.«<sup>3</sup> Besagte Ordnung hat freilich im alltäglichen Umgang mit Medien, sei es bei der Schriftlektüre oder eben bei der Filmrezeption, in der Regel unsichtbar zu bleiben. Denn »wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; [...] und der Kinofilm läßt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen.«<sup>4</sup> Medientheorie dagegen, zumal in ihrer technischen Wendung, ist der notorische Feind von erzählerischer Illusion und gedankenlosem Mediengebrauch. Und so beeindruckend die Nietzsche-Allusion und das Motiv einer buchstäblich selbst-schreibenden Maschine in *Naked Lunch* auch sind: Jenen theoretischen Schritt zu gehen, der nicht bloß Schreibzeug, sondern auch die Materialität seines eigenen Mediums erfassen würde, wagt der Film nicht. Damit

---

<sup>1</sup> »I understood writing could be dangerous, I didn't realize the danger came from the machinery.«

<sup>2</sup> So Nietzsche in einem Brief an Heinrich Köselitz aus Venedig am 19. Februar 1882. Abdruck in: *Literatur im Industriezeitalter* 2, S. 998.

<sup>3</sup> Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, S. 90.

<sup>4</sup> Ebd., S. 74.

übt sich auch Cronenbergs Erzählung, indem sie ihre Medialität zu verschleiern versucht, unweigerlich in der Heimlichmachung dessen, was ihre Gestalt – streng nach Nietzsche – entschieden mitdefiniert.

Mit den Filmen des österreichischen Regisseurs Michael Haneke, die Gegenstand des vorliegenden Buches sind, verhält es sich anders. Haneke – 1942 in München geboren; Studium der Philosophie und Psychologie in Wien; daraufhin Arbeit als Redakteur und Fernseh-dramaturg beim Südwestfunk in Baden-Baden; Autor und Regisseur von bis dato zehn Fernseh- und ebenso vielen Kinofilmen – lässt keine Schreibmaschinen, sondern die ganze Bandbreite audiovisueller Medien selbst in die Diegese einwandern: Rauschende Fernsehschirme oder immer wieder vor- und zurückgespulte Videobänder figurieren als Medien *im* Medium; bis schließlich beide Ebenen miteinander identisch werden und die Narration per intradiegetischen Knopfdruck selbst zurückgespult wird. Damit wird Medientechnik nicht zum Verschwinden gebracht, sondern auf radikale Weise gleichermaßen zu Gegenstand und Vehikel der filmischen Erzählung.

Neben diese offenkundig medienmaterialistische Ebene tritt in *Benny's Video*, *Funny Games* und *Caché* jedoch noch etwas anderes. Alle drei Filme verbindet die jeweilige narrative Akzentuierung eines Vorfalls, welcher sich einem unmittelbaren hermeneutischen Nachvollzug zu versperren scheint: So steht im Zentrum von *Benny's Video* die offenbar aus purer Schaulust begangene Tötung eines Mädchens durch den jugendlichen Protagonisten; noch deutlicher tritt das Skandalon der ›Nicht-Verstehbarkeit‹ hervor, wenn es sich als Einbruch in die Lebenswelt der Figuren präsentiert, die fortan gezwungen sind, auf besagte Störung zu reagieren: In *Funny Games* richten zwei Männer eine Familie hin, ohne nur ansatzweise deren verzweifelten Wunsch nach Motivdarlegung zu erfüllen; in *Caché* erhält ein Ehepaar anonyme Zeichnungen und Videokassetten, deren Urheber zu ermitteln sich als unmöglich erweist. So erzählen Haneke Filme auch von Menschen, die am ›Nicht-Verstehbaren‹ scheitern und folglich mit all ihrer Hermeneutik am Ende sind.

Hermeneutik jedoch, die Lehre vom Verstehen, sieht ihre Hauptaufgabe auch in der ›universalen‹ Konzeption von Hans-Georg Gadamer immer noch in der Auslegung von Texten, nicht von Technik.<sup>5</sup> Können Apparate verstanden werden? Aus dieser Frage ergibt sich für

---

<sup>5</sup> Siehe Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 393–399.

die vorliegende Studie der Verdacht, dass das Phänomen der ›Nicht-Verstehbarkeit‹ in den Filmen Hanekes eine direkte Verbindung mit den Medien unterhält, die unablässig in die Diegese drängen – und hieraus ein theoretischer Bezugsrahmen, auf den diese Denkfigur verwiesen werden kann. Es handelt sich hierbei um die Mitte der 1980er Jahre aus der deutschen Literaturwissenschaft emergierte, maßgeblich durch die Schriften von Friedrich Kittler begründete ›technikzentrierte‹ Medientheorie, aus deren Kontext insbesondere zwei Prämissen hervorzuheben sind: Erstens hat die Sprengung des Schriftmonopols – unter dessen Herrschaft eine Hermeneutik als Disziplin überhaupt erst entstehen konnte – durch technische Medien den Status des Menschen als vermeintlich ›autonomes‹ Verstehenssubjekt irreversibel erschüttert, da dessen Fertigkeiten nunmehr mühelos von enteelten Apparaten überholt werden; zweitens werden aufgrund dieser Differenz zwischen Mensch und Technik bestimmte Wissensformen, Weltanschauungen oder kulturelle Praktiken nicht zuletzt vom jeweils herrschenden medientechnischen Standard hervorgerufen. In diesem Sinne versucht das Buch die These zu plausibilisieren, dass das *Nicht-Verstehbare* in Hanekes Filmen geradewegs mit dem *Unlesbaren* in der Gestalt von Medientechniken zusammenfällt, das gerade deswegen nicht verstanden werden kann, da jeder Versuch von *Lesbarmachung* – radikal formuliert – nichts weiter ist als der anachronistische Gestus einer vor-technischen Schriftkultur.

Hierbei soll es allerdings nicht darum gehen, Medientheorie auf Filme ›anzuwenden‹. Stattdessen wird davon ausgegangen, dass Hanekes Filme *selbst* Theorie prozessieren, die aus dem Wissenschaftsdiskurs heraus erschlossen werden und mit ihm zugleich produktiv in Dialog treten kann. Die methodische Besonderheit von Kittlers Medientheorie dürfte nicht zuletzt darin gründen, dass sie ›populäre‹ Artefakte wie Gedichte, Romane oder Songtexte schlechthin für theoriefähig erklärt hat – ihr selbstredend die diskursive Vormachtstellung einzuräumen, wäre folglich Ausdruck einer fragwürdigen Hierarchisierung. Die Einschätzung freilich, dass, wie Kittler schreibt, »gerade in der Gründerzeit technischer Medien [...] ihr Schrecken so übermächtig wirkte, dass Literatur ihn exakter verzeichnete als im scheinbaren Medienpluralismus von heute«<sup>6</sup>, teilt das vorliegende Buch nicht: Weil Hanekes Filme keine Literatur, sondern eben Filme

---

<sup>6</sup> Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, S. 4.

sind, stellt sich erstens die Frage, welche besonderen Ausprägungen von medientechnischer Exaktheit gerade in einem nicht-schriftlichen Medium möglich sind. Und zweitens versteht sich die Studie auch als Aktualitätsnachweis; als ein Fingerzeig darauf, dass die Kluft zwischen Schriftkultur und Hochtechnologie selbst lange nach der ›Gründerzeit‹ technischer Medien noch für ›Schrecken‹ sorgt – der sein Echo auch weiterhin im nicht-akademischen Raum findet. Es geht also um Hanekes Filme nicht nur *passiv* als Objekt, sondern zugleich *aktiv* als Katalysator von Theorie; um einen Ausweis der ästhetischen Dialogfähigkeit technologisch informierter Medienwissenschaft wie auch einer Wissenschaftsnähe des filmischen Materials selbst. So fällt denn auch die Frage fort, ob dort, wo ›Theorie‹ und ›Praxis‹ konvergieren, womöglich eine *bewusste* Bezugnahme von Film auf entsprechende akademische Diskurse vorliegt. Vielmehr gilt es, technikzentrierte Theoriebildung und ästhetische Praxis als *gleichberechtigte* Orte der medientheoretischen Reflexion aufzufassen, die beide auf ihre Weise über Medientechnik nachdenken – mit der Besonderheit allerdings, dass diese Weisen in einem auffälligen Ähnlichkeitsverhältnis zueinander stehen.<sup>7</sup>

Diese Ähnlichkeit wurde auf Seiten der Forschung bislang ein einziges Mal zur Sprache gebracht: Vinzenz Hediger konstatiert in seiner Analyse von *Benny's Video*, in Abgrenzung unter anderem von der polemischen Medientheorie seitens der Kulturkritik, dass bei Haneke »die Gefahr von Leuten [ausgeht], die das Medium Video nutzen, eben *weil* sie es nutzen, nicht aufgrund der Art, *wie* sie dies tun.«<sup>8</sup> Vielmehr sei die moralische Verwahrlosung der Titelfigur, abseits aller Fragen nach der gesellschaftlichen Verwendung von Medien, ein unmittelbarer »Effekt

<sup>7</sup> Ein verwandtes Programm (wenngleich an einem anderen Analysekorpus) verfolgt Arno Meteling, der in seiner Dissertationsschrift die Schnittstellen von Medientheorie und Horrorfilm untersucht und dabei von einem weiten Begriff der »Zirkulation« ausgeht, der »auch für unbewusste oder latente Prozesse des Austausches, wie zum Beispiel die Orientierung des Horrorfilms an jeweils aktuellen Medienstandards« (Meteling: *Monster*, S. 13) verwendet werden kann. Das Vorhaben, Film als ein »theoretisches Medium« (ebd., S. 12) zu begreifen, teilt das vorliegende Buch ausdrücklich mit Metelings Studie, von deren methodischem Akzent auf Diskursgeschichte und Rhetorik es sich durch die mikroskopischere Perspektive auf das Material sowie durch das betont *technologische* Erkenntnisinteresse zugleich deutlich unterscheidet.

<sup>8</sup> Hediger: »Infectious Images«, S. 104 – Übersetzung M. W.; Hervorhebung im Original.

von Technik, der Technik des Videobildes.«<sup>9</sup> Dieser Befund scheint sich zunächst völlig mit der These einer ›apriorischen‹ Eigengesetzlichkeit von Medien zu decken. Anders steht es jedoch um die Art und Weise, wie Hediger ihn begründet: So weicht der technologische Zugang schon zu Anfang einer an inhaltlich-ästhetischen Kriterien ausgerichteten Warrentheorie, wenn der Autor eine gewalthaltige Videosequenz in *Benny's Video* als Anspielung auf die Überrumpelungsästhetik des Hollywood-Kinos deutet. Und schließlich zieht Hediger als analytische Quintessenz aus Hanekes Film den Appell, dass es wiederum das Medium Film sein soll, das gegen die Schock-Rhetorik von Mainstream-Kino, Video und offensichtlich auch Fernsehen die Erhabenheit ungeschnittener *long takes* zu setzen habe – was freilich *kein* technisk-, sondern ein ästhetiktheoretisches Argument ist.<sup>10</sup> Denn so wenig wie die »temporale Vollständigkeit« ein Proprium des Kinos ist, so wenig ist der »nervöse Schnitt« ein exklusives Problem von »Fernsehsendungen«.<sup>11</sup> Ohne Speicherung und Montage nämlich, ihrerseits genuin *filmische* Techniken, wäre die Ästhetik der von Haneke angeblich inkriminierten TV-Bilder undenkbar. Umgekehrt läuft die mit Abstand schnellste Bildfolge in *Benny's Video* zwar auf dem heimischen Fernseher der Hauptfigur, entstammt aber einem (Kino-)Film. Damit widerlegt Hediger nachgerade die These, die er bei Haneke formuliert finden will: dass es nämlich nicht darauf ankomme, *wie* man ein Medium benutzt, sondern *dass* man es benutzt. Wenn nämlich das Medium Film allzu leicht selbst zum Zulieferer eines seiner ›Gegenspieler‹, des Fernsehens, werden kann, so scheint am Ende doch alles nur am ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Gebrauch der Produktionsmittel zu hängen. Von einem irreduziblen technischen ›Kern‹ des Mediums als unabhängiger Variable in Vermitt-

<sup>9</sup> Ebd., S. 104 – Übersetzung M. W.

<sup>10</sup> Siehe ebd., S. 100; 104–105. Diese Kontamination von technischer und inhaltlich-ästhetischer Ebene kündigt sich schon begrifflich an, wenn Hediger zunächst einen ›techno-essentialistischen‹ Argumentationsrahmen für seine Analyse vorgibt, um sogleich und noch im selben Satz Medien als ›Dispositiv‹ zu bezeichnen. Ein ›Dispositiv‹ jedoch sei – wie der Autor selbst per Fußnote festhält! – »ein *hybrides* Ensemble aus technischen Geräten und Diskursregeln« (ebd., S. 109, Anm. 7 – Übersetzung und Hervorhebung M. W.). Damit öffnet Hediger seinen Medienbegriff unweigerlich für die sozial und nicht technisch regulierten Gebrauchsweisen von Medien. Siehe dagegen zur Unvereinbarkeit von Dispositiv- und einer an Materialitäten interessierten Medientheorie, am Beispiel von Film (als Medium) versus Kino (als Dispositiv), Ernst/von Heiseler: »Wozu Medientheorie«, S. 45.

<sup>11</sup> Hediger: »Infectious Images«, S. 105 – Übersetzung M. W.

lungsprozessen, den die technikzentrierte Medientheorie einklagt,<sup>12</sup> kann so schwer die Rede sein – wenn Fernsehen nichts weiter ist als ein ›schlechter Film‹.

Und all dies könnte durchaus auch die Botschaft von *Benny's Video* sein, fände sich nicht an anderer Stelle ein televisueller Übertragungsprozess selbst in die Handlung eingebaut. Und auf einmal ist, fernab jeder Kulturkritik, das Medium tatsächlich die Botschaft:

Wenn heute über Programme nachgedacht wird, die wesentlich aus gespeicherten Materialien zusammengesetzt werden, dann ist damit ein Fernsehen gemeint, daß [sic!] sich von dem Medium, das eine Teilhabe am Weltgeschehen, und dies möglichst live, verspricht, weit entfernt hat.<sup>13</sup>

Hiermit ist nicht impliziert, dass es womöglich ›richtige‹ oder ›falsche‹ Gebrauchsweisen eines Mediums gebe – wohl aber gibt es Gebrauchsweisen, die das apparative Potenzial einer Medientechnik weniger verdecken als andere. Und so unterscheidet sich das bloße Abfilmen eines Fernsehschirms, wie es unzählige Spielfilme tun, eklatant von einem Szenario wie in *Benny's Video*, das simultan zum Gerät auch den Referenten in Szene setzt – und damit die *live*-Übertragung als solche.

Gleichzeitig besteht gerade aus Sicht einer technologisch sensiblen Medientheorie – um deren Nähe zu Hanekes Filmen es hier gehen soll – wenig Anlass, für oder gegen ein technisches Medium zu polemisieren, was am Ende bloß den kulturpessimistischen Gegensatz zwischen »Kunst« und »Ware« auf Apparate verlagern würde. Im Beispiel der *live*-Übertragung fungiert das Fernsehen nicht als anästhetische Gefahr für das Medium Film, sondern verkörpert wie auch dessen Möglichkeit der Montage die Irritation eines hermeneutischen Zeitkonzeptes, wie es seinerzeit nur in jenem Medium entstehen konnte, das in der bisherigen Haneke-Forschung durchgängig übersehen wurde, obwohl es im Werk des Autorenfilmers ständig, zumindest latent, wiederkehrt: im Medium Schrift. Hedigers Argument hingegen steht letzten Endes eben doch auf Seiten der Kulturkritik – wie übrigens auch der Interpret Haneke, der seine Neigung zu Plansequenzen damit begründet, dass das »Fernsehen [...] unsere Sehgewohnheiten [beschleunigt].« Und weiter: »Je höher die Geschwindigkeit, mit der ein Gegenstand gezeigt

<sup>12</sup> Siehe dazu exemplarisch Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 321.

<sup>13</sup> Hickethier: »Die Ordnung der Speicher«, S. 71.

wird [...], umso verführerischer wird er. Natürlich hat diese Ästhetik im kommerziellen Kino die Überhand gewonnen.«<sup>14</sup>

Dies leitet über zu einer ausgesprochenen Merkwürdigkeit der bisher erschienenen Haneke-Forschungsliteratur: der vielerorts unhinterfragten Annahme, es gäbe eine natürliche Isomorphie zwischen dem Werk und den Eigeninterpretationen eines Filmemachers – sodass »Kritiker und Interpreten häufig zu Apologeten werden, indem sie Hanekes Causa zu ihrer eigenen machen [...]«.<sup>15</sup> Dementsprechend schreibt etwa Jörg Metelmann in seiner Untersuchung *Zur Kritik der Kino-Gewalt*, dass »[a]ls wichtigster Interpret der Filme Michael Hanekes [...] sicherlich Haneke selbst zu nennen«<sup>16</sup> sei – das Resultat ist eine Studie, in dem ganze Theoriestränge bisweilen aus Zitaten des Autorenfilmers deduziert werden.<sup>17</sup> Methodisch fragwürdig ist hierbei weniger, dass Hanekes Selbstinterpretationen in einem akademischen Kontext befragt werden – es ist die Praxis der Privilegierung, wie sie bei Metelmann anklingt und einen Großteil der Forschungsbeiträge zumindest implizit durchdringt. Man muss nicht unbedingt auf den psychoanalytischen Begriff des ›Unbewussten‹ rekurrieren, um Argumente dafür zu finden, dass soviel Vertrauen in die Selbstaussagen nicht nur von Kunstschaffenden einem Trugschluss aufsitzt – ein ehernes Gesetz der Hermeneutik: »Als Interpret hat er [der Künstler] vor dem bloß Aufnehmenden keinen prinzipiellen Vorrang an Autorität.«<sup>18</sup> Aus systemtheoretischer Sicht werden, noch radikaler,

<sup>14</sup> Haneke im Interview mit Christopher Sharrett. Siehe Sharrett: »The World That Is Known«, S. 586–587 – Übersetzung M. W. Dieses Argument findet sich recht deutlich bei den Protagonisten der Frankfurter Kulturkritik, Horkheimer / Adorno (*Dialektik der Aufklärung*, S. 147), in ihren Ausführungen zur medialen »Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo« und der »Vollausnutzung von Kapazitäten für ästhetischen Massenkonsum« vorgezeichnet.

<sup>15</sup> Sannwald: »Ästhetik und Gewalt in Hanekes Werk«, S. 11.

<sup>16</sup> Metelmann: *Zur Kritik der Kino-Gewalt*, S. 30.

<sup>17</sup> Siehe insbesondere die einleitenden Abschnitte Metelmanns über Ästhetik, Verfremdung und Zuschaueraktivierung in Hanekes Werk (ebd., S. 157–158).

<sup>18</sup> Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 196. Dort heißt es weiter: »Er [der Künstler] ist, sofern er selbst reflektiert, sein eigener Leser. Die Meinung, die er als Reflektierender hat, ist nicht maßgebend.« Und schließlich: »Die moderne Mode, die Selbstinterpretationen eines Schriftstellers als Kanon der Interpretation zu verwenden, ist die Folge eines falschen Psychologismus.« (Ebd., Anm. 37.) Obwohl im gegenwärtigen Rahmen eine besondere Sensibilität geboten ist, wenn es um die Übertragung hermeneutischer Begriffe auf Nicht-Geschriebenes geht, ist nicht ersichtlich, warum die Selbstinterpretationen eines Filmemachers von Gadamers Befund ausgenommen sein sollten. Anzudenken wäre auch, ob die systemische Diskrepanz zwischen verbalsprachlicher Deutung (etwa in Rahmen von Interviews

Beobachtungen jedweder Art auf Grundlage eines *blinden Flecks* gemacht, den auszuleuchten es immer schon eines *Beobachters zweiter Ordnung* bedarf. Eine ausschöpfende ›Selbstbeobachtung‹ jedenfalls ist hiernach unmöglich – denn »man kann nicht sehen, dass man nicht sieht, was man nicht sieht«. <sup>19</sup>

Das vorliegende Buch fordert, in diesem Sinne, eine medientheoretische *Beobachterdifferenz* ein: Als jenen *blinden Fleck*, auf dessen latente Ausschluss Hanekes Interpretationen oder Beobachtungen aufbauen – und damit auch die jener Theoretiker, die Haneke folgen – setzt es die technische Ebene von Medien, welche mit kulturkritischen, soziologischen oder ästhetischen Begriffen nicht hinreichend erfasst werden kann. <sup>20</sup> Wie sich an mehreren Stellen in diesem Buch zeigen wird, haben einige besonders notorische Thesen der genannten Ansätze ihre Möglichkeitsbedingung überhaupt erst darin, dass sie die materielle Seite von Medien ausblenden. Nicht nur methodisch, sondern bereits sachlich gilt daher, dass die Eigeninterpretationen Hanekes – aus medientheoretischer Beobachterperspektive – ihrerseits ausgeklammert werden müssen, um überhaupt so etwas wie interpretatorisches Neuland betreten zu können.

Vor diesem Hintergrund überrascht es denn auch kaum, dass die vorherrschenden Paradigmen, aus deren Warte die ›Medien‹ bei Haneke zum Gegenstand akademischer Analysen wurden, bislang ziemlich genau jene sind, die der Autorenfilmer selbst in Interviews und Essays propagiert. Aus Sicht der technikzentrierten Medientheorie, die in dieser Studie befragt wird, hat jedes dieser Paradigmen sein Problem. Ein weit verbreiteter Zugang untersucht, nicht selten normativ, einen Regelkreis zwischen formalästhetischer Gestaltung und den möglichen Effekten auf einen idealisierten Rezipienten (*Wirkungsästhetik*). Flankiert wird er durch programmatische Aussagen Hanekes wie: »Wenn ich jemanden schon vergewaltige, was ich als Filmemacher automatisch tue, dann möchte ich ihn wenigstens zur Selbstständigkeit vergewaltigen«; am Ende stehe dann im gewünschten Fall ein Zuschauer, der

---

mit dem Regisseur) und der ästhetischen Praxis namens Film, da sie entschieden divergenten – maßgeblich medialen – Bedingungen unterstehen, nicht womöglich noch tiefer klaffen könnte als im Falle des Schriftstellers.

<sup>19</sup> Luhmann: »Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?«, S. 66.

<sup>20</sup> Oder aber, um näher an den Begriffen der Systemtheorie zu bleiben: Der *blinde Fleck* in Hanekes nicht-filmischen Diskursbeiträgen ist die *Unterscheidung* (vgl. ebd., S. 63–67) von Medientechnik und ihrer inhaltlichen und formalen Ausfüllung – eine Unterscheidung zugunsten letzterer.

»beginnt, ein wenig über seine Rolle in dem Spiel nachzudenken.«<sup>21</sup> Dieses pädagogische Argument wird vor allem in Analysen der als Illusionsbrechung eingesetzten Zeitachsenumkehr in *Funny Games* aufgegriffen, was zunächst einmal das Problem hat, die Fernbedienung bloß als Vehikel eines übergreifenden ›humanistischen‹ Programms ernstzunehmen. Auch zeitigt der eilige Sprung auf die wirkungsästhetische Ebene bisweilen eigentümliche Paradoxien – zum Beispiel in der Behauptung, besagte Rückspulsequenz verweise, indem sie das zuvor angedeutete *Happy Ending* nivelliere, auf die »irreversibility«<sup>22</sup> des Films – dabei besteht die Pointe ja zunächst einmal offenkundig darin, *dass* die Handlung zurückgespult werden kann. Ohne zu bestreiten, dass Hanekes Filme womöglich besonders kraftvolle Reaktionen beim Publikum hervorrufen mögen,<sup>23</sup> versteht sich dieses Buch als Gegenentwurf zum wirkungsästhetischen Paradigma und konzentriert sich in den Analysen vornehmlich auf die diegetische, also auf die Handlungsebene – auf die Medien *im* Medium.

Ein anderes Paradigma, das mehrere Interpreten vor allem im Zusammenhang mit der hochtechnischen Mediennutzung durch die Hauptfigur in *Benny's Video* heranziehen, geht von einer Verwischung der Differenz von Realem und Vermitteltem aus (*Simulationstheorie*). Bei Haneke klingt dies so: »Da wir die Welt über die Medien wahrnehmen, laufen wir Gefahr anzunehmen, dass es nur durch Medien eine Realität gibt. Tatsächlich aber verhält es sich genau andersherum.«<sup>24</sup> Dagegen mag Kittlers berühmte Maxime »Nur was schaltbar ist, ist überhaupt«<sup>25</sup> zunächst naiv anmuten. Tatsächlich aber verschweigt das zwanghafte Insistieren auf der technischen Realitätsverzerrung eine grundlegende Qualität apparativer Medien – und ein notwendiges Defizit der ›unvermittelten‹ Realität, die nämlich, und Kittlers Schaltbarkeits-Diktum weist eben darauf hin, selbst keine Speicherfunktion besitzt. Das Leben ist flüchtig: Sobald ein Betrachter sich gewahr wird, dass etwas in der Realität *ist*, ist dieses Dasein womöglich schon wieder vergangen. Der Nachvollzug wird erst wieder durch Medien

<sup>21</sup> Haneke im Interview mit Anke Sterneborg, zit. nach Sterneborg: »*Funny Games*«, S. 70.

<sup>22</sup> Elsaesser: »Performative Self-Contradictions«, S. 57.

<sup>23</sup> Siehe dazu, in Bezug auf Schock und Ekel, Coulthard: »Interrogating the Obscene«, S. 180–191.

<sup>24</sup> Haneke im Interview mit Serge Toubiana, zit. nach Brunette: *Michael Haneke*, S. 26 – Übersetzung M. W.

<sup>25</sup> Kittler: »Real Time Analysis«, S. 182.

möglich – und hier sind die scheinbar so manipulativen Analogmedien Film, Fernsehen und Video in ihrem Realitätsbezug zunächst einmal uneinholbar. Dass dieser Gedanke den Filmen Hanekes alles andere als fern steht, zeigt sich spätestens in *Caché*, wo auf Ebene der Diegese gerade nicht die technischen Medien als Mittel der Realitätsverfälschung erscheinen – sondern die symbolischen Medien Schrift und Rede. Die betrügerische Hauptfigur Georges Laurent ist bereits durch die *mise-en scène* als Vertreter der Schriftkultur markiert – was in bisherigen Forschungsbeiträgen jedoch vom soziologischen Befund überdeckt wurde, dass es sich demnach um einen Vertreter des ›Bürgertums‹ handele.<sup>26</sup> Demgegenüber nimmt diese Studie – indem sie statt zwischen ›Realität‹ und ›Nicht-Realität‹ zwischen Schrift und apparativer Medientechnik unterscheidet – das Buchmedium nicht als Zeichen der Bourgeoisie, sondern als Datenträger in den Blick.

Das Paradigma der *Mediensoziologie* schließlich hat das gleiche Problem wie die bereits diskutierten Ansätze von *Kulturkritik* und *vergleichender Ästhetik* (gegen Fernsehen und Hollywood-Kino): Haneke bringt es zum Ausdruck, wenn er vom Fernsehen als einem »Schlüsselsymbol [...] für die mediale Repräsentation von Gewalt sowie, allgemeiner, für eine noch größere Krise, die sich [...] in kollektivem Realitätsverlust und sozialer Desorientierung äußert«<sup>27</sup> spricht. Die begriffliche Beschränkung, die solchen Reden über ›Medien-Gewalt‹ zugrunde liegt, macht die von Jörg Metelmann zwar betonte Notwendigkeit deutlich, »konkret anzugehen, was mit welchem Fokus in welchem Medium untersucht wird«<sup>28</sup> – die sich dabei jedoch auf die verschiedenen Erscheinungsformen von Gewalt in Film, Fernsehen und Video und damit auf Phänomene bezieht, die sich nicht logisch aus der *Technik* des jeweiligen Mediums heraus erklären lassen. Auch dieser Zugang abstrahiert also von der technischen Ebene, um aus den etablierten Gebrauchs- und Gestaltungsweisen allgemeine Spezifika abzuleiten; Störungen, die auf die Materialität des Mediums

<sup>26</sup> Siehe etwa Frey: »Michael Haneke« (Online-Version). Auch wenn es womöglich »nicht schwer [ist] zu zeigen, daß die Gutenberg-Galaxis die bürgerliche Gesellschaft bezeichnet« (Spreen: *Tausch, Technik, Krieg*, S. 69), vermeidet das vorliegende Buch weitestgehend den Anschluss an soziologische Termini – nicht aus disziplinärer Ablehnung, sondern im Vertrauen darauf, dass die hier verhandelte, *medien-materialistische* Ebene ohne diese Verknüpfung auskommt.

<sup>27</sup> Haneke im Interview mit Christopher Sharrett. Siehe Sharrett: »The World That Is Known«, S. 585 – Übersetzung M. W.

<sup>28</sup> Metelmann: *Zur Kritik der Kino-Gewalt*, S. 19 – zitierte Stelle im Original kursiv.

zurückgingen, sind naturgemäß nicht Gegenstand entsprechender Analysen. Dies ist der Medienbegriff der soziologischen Massenmedienforschung oder Kommunikationswissenschaft.<sup>29</sup>

Offensichtlich fehlt es in der Haneke-Forschung also nicht an Versuchen, ›Medien‹ zu denken – dafür aber umso mehr an begrifflicher Präzision, sobald es an die *materielle* Gestalt dieser Medien geht. Dass analoges Kanalrauschen als elektronischer »Schnee«<sup>30</sup> bezeichnet und die Physik des Mediums dadurch selbst wie ein Inhalt behandelt wird, mag noch seine poetische Berechtigung haben. Anders steht es um Befunde, die bereits sachlich unannehmbar sind. Ein besonders drastisches Beispiel: Dass Anke Sterneborg in ihrer Diskussion von *Funny Games* schreibt, die »neutrale Fernsehphäre« zeichne sich dadurch aus, dass sie sich »beliebig zurückspulen« lasse, ergibt medientheoretisch ähnlich viel Sinn wie die Behauptung derselben Autorin, die Titelfigur in *Benny's Video* »[filme] die Außenwelt« und nehme »sie auf diese Weise nur noch gefiltert durch den Computermonitor wahr.«<sup>31</sup> Hier werden ›Medien‹ offenbar implizit als ein Singularetantum und die Systeme Video, Rundfunk und Digitaltechnik als gleichwertige und begrifflich austauschbare Phänomene verstanden. Subtiler und doch symptomatisch ist die Neigung mehrerer Interpreten, von ›digitalen‹ Medien in Hanekes Filmen zu sprechen, obwohl Gegenstand der jeweiligen Rede ohne Zweifel ein Analogmedium ist. Dort wird ›digital‹ oder ›verpixelt‹ nicht als technologischer, sondern als pejorativer Begriff im Sinne von ›realitätsverfälschend‹ gebraucht.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> So die methodologische Diagnose bei Hörisch: *Der Sinn und die Sinne*, S. 73.

<sup>30</sup> Ritzenhoff: *Screen Nightmares*, S. 154; Russell: *The Portrayal of Social Catastrophe*, S. 49.

<sup>31</sup> Sterneborg: »*Funny Games*«, S. 71–72.

<sup>32</sup> So behauptet *Caché*-Interpret Mario Schönhart in Anspielung auf einen Film von Steven Spielberg, der zweifellos analog aufgezeichnet wurde, dass »die Film-Schatten der gewaltsamen Realität« den Zuschauer nur »als *digitalisierte* audiovisuelle Information« erreichen würden (Schönhart: »Einbruch und Wiederkehr«, S. 149 – Hervorhebung M. W.); Mattias Frey will in *Benny's Video* anscheinend einen DVB-T-Empfänger gesichtet haben, wenn er schreibt, »die unmittelbare Realität (*actual reality*)« würde auf Bennys Fernseher in eine »virtuelle Realität *digitalisiert*, die besser konsumierbar und besser kontrollierbar ist« (Frey: »Supermodernity, Capital and Narcissus«, S. 6–7 – Übersetzung und Hervorhebung M. W.); T. Jefferson Kline schließlich liegt, wiederum in Bezug auf *Caché*, gleich doppelt falsch mit der Diagnose, dass die VHS-Kassetten »eher das Aussehen eines *35-mm-Films*« hätten als »die *verpixelte* Videoqualität, die man erwarten würde« (Kline: »The Intertextual and Discursive Origins of Terror«, S. 560 – Übersetzung und Hervorhebung M. W.): Erstens sehen die Videobilder unmöglich nach *35-mm-Film* aus, sondern sind diesmal tatsächlich digital; zweitens kann man von analogen Videokassetten zwar viel erwarten, mit Sicherheit aber keine Pixel.

Der vorliegende Text tritt dafür ein, dass solch eine bloß metaphorische Verwendung oder Umdeutung von Begriffen wie ›Rauschen‹ oder ›Digitalität‹ wesentlich die technologische Präzision unterschreitet, mit der Hanekes Filme selbst Medientheorie betreiben. Als Hinweis auf dieses besondere Materialbewusstsein kann die prominente Rolle der technischen *Störung* in Hanekes Filmen gelten, welche eine Ebene ins Spiel bringt, die völlig anderen Gesetzen untersteht als die ästhetische Ausgestaltung – und damit den gegenüber Form und Inhalt invarianten technologischen ›Kern‹. Die Schnittfrequenz eines Fernsehformats oder die jeweilige Inszenierung von Gewalt mag im Ermessen des Regisseurs oder den finanziellen Interessen der Sendeanstalt liegen (das kulturkritische Argument) – nicht jedoch der Umstand, dass die Sendung später von Kanalrauschen erfasst werden kann.

Dass nun ausgerechnet *Benny's Video*, *Funny Games* und *Caché* im Fokus dieses Buches stehen, ist freilich *ex nihilo* schwer zu rechtfertigen und selbst Resultat eines vorthoretisch-hermeneutischen Ausschlussverfahrens, das hoffentlich im Zuge der Analysen nachvollziehbar wird. Die gegenwärtige Auswahl der drei Filme versteht sich jedenfalls nicht *exemplarisch*, sondern ausdrücklich *systematisch*. Sie grenzt sich damit auch von einer schon beinahe ›kanonischen‹, ebenfalls triadischen Binnen-Gruppierung innerhalb des Hanekeschen Werkes ab, die wahlweise als ›Bürgerkriegs-Trilogie‹ oder ›Trilogie der emotionalen Vergletscherung‹ umschrieben wird: Diese von Hanekes selbst protegierte Bündelung umfasst die Produktionen *Der siebente Kontinent*, *Benny's Video* sowie *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* und antwortet, wie die beiden Titel nahelegen, auf ein im weitesten Sinne soziologisches Erkenntnisinteresse. Es mag gefragt werden, warum *71 Fragmente* und *Der siebente Kontinent* nicht zum Korpus dieser Studie zählen, obwohl doch auch in ihnen, und das nicht gerade selten, Medien auftauchen. Diesen Ausschluss gilt es der Transparenz halber zu rechtfertigen: *71 Fragmente* wird im vorliegenden Buch als Parenthese des *Funny Games*-Kapitels durchaus thematisch, steht aber in seiner medientheoretischen Aussage teils *quer* zum Programm der hier verhandelten Filme. *Der siebente Kontinent* hingegen fällt gänzlich aus der Analyse heraus, da Medientechnik dort eher als Mosaikstein einer umfassenderen Gesellschaftsdiagnose respektive als deren Metonymie oder Metapher eine Rolle spielt: So fällt zwar, technisch ausgedrückt, das massierte Vorkommen *diskreter* Prozesse in der mehrfachen Fokussierung tippender Hände auf Kassenautomaten im Film auf.

Demselben Takt untersteht in den entsprechenden Sequenzen jedoch auch der *Warendurchlauf* an der Kasse; weswegen das Motiv eher auf den ›entfremdenden‹ Gleichtakt einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung referiert als auf die (im Erscheinungsjahr 1989 noch in der Massenmedienwerdung begriffenen) ebenfalls ›getaktet‹ operierenden Digitaltechnologien – die ausgiebige Inszenierung einer Geldnoten-Vernichtung gegen Ende erhärtet diesen Befund. Im selben Film ist an prominenter Stelle das Bildrauschen eines Fernsehers platziert, doch dieser ingenieurtechnischen maximalen Entropie (dem Rauschen als ›chaotischer‹ Verteilung von Funkfrequenzen) geht auf Handlungsebene eine tatsächliche Entropiezunahme voraus: die Zerstörung des Hausrats und, schließlich, der Tod der Hauptakteure.<sup>33</sup>

Wenn demgegenüber – in den hier fokussierten drei Filmen – technische Medien unablässig die Diegese kreuzen, später per Knopfdruck über den Handlungsverlauf selbst entscheiden und schließlich in Form einer medientechnischen *home invasion* selbst zu ›Akteuren‹ werden, dann kann mit einigem Recht von einer qualitativen Differenz gesprochen werden. In *Benny's Video* sind Medien keine Möbel unter anderen mehr; ist das Rauschen von Fernsehschirmen keine Metapher, sondern medientheoretisches Argument. Mit anderen Worten: *Benny's Video*, *Funny Games* und *Caché* können als jene drei Filme Hanekes betrachtet werden, in denen eine ›anti-soziologische‹ Lesart bereits angelegt ist. Hiermit sei zugleich die Grenze des hiesigen Deutungsansatzes benannt: Denn nicht nur soziologische Fragestellungen fallen aus seinem Fokus; auch moralische Aspekte spielen allenfalls in der Hinsicht eine Rolle, dass ›Medientechnik‹ für sich genommen keine Unterscheidung zwischen Moral und Un-Moral kennt und dass sich das, was nach moralischem Handeln aussieht – wie die Analyse von *Benny's Video* zeigen wird – gegebenenfalls auch als *Medieneffekt* deuten lässt.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Zu diesem Zusammenhang von Kapitalismuskritik, Medien und Tod siehe auch Meghan Sutherlands Auffassung, die im Mittelpunkt der Handlung stehende Familie habe einen »Tod durch Fernsehen« gewählt, da sie sich selbst bloß noch als »Wärter innerhalb einer sinnfreien kapitalistischen Ordnung« empfunden habe (Sutherland: »Death, with Television«, S. 175 – Übersetzung M. W.).

<sup>34</sup> An abweichenden Blickwinkeln herrscht kein Mangel: Jörg Metelmann untersucht Hanekes Filme in bereits erwähnter Studie unter kunsttheoretisch-wirkungsästhetischen Gesichtspunkten als Kritik an der medialen Repräsentation von Gewalt sowie als immanente Gesellschaftskritik, insbesondere am Bürgertum (siehe Metelmann: *Zur Kritik der Kino-Gewalt*); Catherine Wheatley unternimmt eine moraltheoretische Analyse von Hanekes Werk (siehe Wheatley: *Michael Haneke's Cinema*); Fatima Naqvi nähert sich den hier verhandelten Filmen aus narratolo-

Mit diesem Programm stehen die theoretischen Vorannahmen des Buches zur analytischen Praxis ohne Frage in einem leicht paradoxen Verhältnis. Dies betrifft zunächst die Spannung zwischen der These, die Technologie von Medien – also auch diejenige des Mediums Film – sei ein dem Verstehen und der Deutung sich widersetzendes Apriori, und dem Versuch, eben diesen Sachverhalt interpretatorisch an Filmen nachzuvollziehen. Eine ähnliche Diskrepanz mag zwischen der methodischen Agenda herrschen, Hanekes Kinofilme zwar einerseits als ›Inhalte‹ zu untersuchen, die dort thematisierten Medien jedoch andererseits auf technischer Ebene als sinnmanipulierende Entitäten zu verhandeln, die jedem Inhalt *vorgängig* sind. Eine Versöhnung dieser vermeintlichen Widersprüche soll erst gegen Ende der Untersuchung angebahnt werden. Grund hierfür ist die Annahme, dass der qualitative Sprung von Signal zu Sinn, von Apparatur zu Autorschaft und damit von Technologie zu Inhalt im filmischen Material selbst angelegt ist. Hieraus lässt sich, so die Vermutung, auch die bereits angesprochene Theoriefähigkeit von Hanekes Filmen ableiten. Bevor es jedoch, im Schlusskapitel, an diese Annäherung von Hermeneutik und Medientechnik geht, ist zuallererst das antihermeneutische und medienmaterialistische Programm von Hanekes Filmen in aller Deutlichkeit aufzuzeigen.

Die Struktur des Buches folgt unmittelbar diesem Erkenntnisinteresse. Im ›theoretischen‹ Teil wird zunächst unter systematischer Rekapitulation der Positionen von Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger und Hans-Georg Gadamer die bereits angedeutete Schriftfixiertheit der Hermeneutik historisch nachverfolgt. Dieser Abriss muss notwendigerweise selektiv verfahren. Geht es ihm auch nicht um eine Diskussion des hermeneutischen Diskurses ›an

---

gischer Sicht (zu *Benny's Video* und *Caché* siehe Naqvi: *Trügerische Vertrautheit*, S. 13–29); Oliver C. Speck arbeitet, in Anknüpfung vor allem an den ›Affekt-‹Begriff von Gilles Deleuze und an die neoformalistische Filmtheorie, diverse Rezipientenaktivierungsstrategien in Hanekes Filmen heraus (siehe Speck: *Funny Frames*); Dennis Eugene Russell wiederum argumentiert aus der Warte von Soziologie und Kommunikationswissenschaft (siehe Russell: *The Portrayal of Social Catastrophe*). Die einzige verhältnismäßig ›monothematische‹ Textsammlung zu Haneke ist der am Grazer Institut für Fundamentaltheologie herausgegebene Sammelband *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, in dessen Mittelpunkt vor allem christologische Akzente stehen. Alle weiteren Forschungsbeiträge, die vor der Fertigstellung dieses Buches erschienen sind, können hier nicht zusammengefasst werden, sondern sind im Folgenden selektiv auf das gegenwärtige Erkenntnisinteresse hin zu befragen.

sich, sondern darum, in den Schriften der genannten Autoren Spannungen ausfindig zu machen, die auf den medialen Index oder eine technologische Limitierung ihres jeweiligen Verstehensbegriffs schließen lassen (Kapitel 2). In der anschließenden Konfrontation mit Kittlers Überlegungen zum Wechsel von Schrift zu technischen Medien um 1900 wird die Frage angegangen, welche Konsequenzen die Eigenlogik von Apparaten für eine hermeneutische Praxis hat, bevor die Auffassung von Medientechnik als Apriori von Kultur, Gesellschaft und Wissen plausibilisiert wird. Abschließend wird ein auf die gegenwärtige Fragestellung zugeschnittener Medienbegriff entwickelt, was in lockerer Anknüpfung an die im Kontext der technikzentrierten Medientheorie bereits geleistete Definitionsarbeit geschieht, die dabei jedoch einer kritischen Gegenlektüre unterzogen und dementsprechend modifiziert wird (Kapitel 3). Es folgt die Analyse von Hanekes Filmen in chronologischer Reihenfolge<sup>35</sup>: Auf Grundlage der Dichotomie von Lesbarkeit und Un-Lesbarkeit wird *Benny's Video* als Geschichte einer Tötung mit anschließender Läuterung des Mörders betrachtet, als deren beider Bedingung die Differenz von Kamerablick und Täterauege figuriert (Kapitel 4). Die Handlung von *Funny Games* wird unter Rückgriff auf eine Konzeption Vilém Flussers als Medien-Kampf zwischen den Systemen von Linearität und Nicht-Linearität verstanden, der nicht nur auf die Kollision von Schrift und Apparat, sondern zugleich auf den Übergang von Analog- zu Digitaltechnik verweist (Kapitel 5). In *Caché* wiederum kollidiert die symbolische Ordnung der Schriftkultur mit der unverstellten Evidenz von Videobildern, was zu verhängnisvollen Fehllektüren seitens der Hauptfigur führt, die unmittelbar mit der Frage nach ›Autorschaft‹ im Zeitalter technischer Medien zusammenhängen (Kapitel 6). Der Ausblick (Kapitel 7) schließlich hebt, ausgehend von metatheoretischen Überlegungen, Hanekes Filme als einen Ort der materialistischen Medientheorie und -kritik hervor, an dem akademischer Diskurs und filmische Praxis auf eindruckliche Weise konvergieren.

---

<sup>35</sup> Dies geschieht forschungspragmatisch aus dem Grund, dass sich aus dem Analysematerial keine hinreichenden Gründe für eine andere, nicht-chronologische Systematik haben ableiten lassen.