



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Michael Haneke/Slavoj Žižek:
Der Einbruch des Realen

Eine Analyse zu *Benny's Video* (Ö, CH 1992) und *Caché* (F, Ö, D, I 2005)

Verfasser

Adrian Jager

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	5
2. DAS GEBÄNDIGTE REALE.....	11
2.1. Die symbolische Ordnung und ihr Phantasma.....	11
2.1.1. Die Subjektivität der Furcht.....	11
2.1.2. Die (Re-) Realisierung der phantasmatischen Bilder	16
2.1.3. Die Macht der Bilder	19
2.2. Transgressionen der symbolischen Ordnung	24
2.2.1. Überschreitungen in <i>Benny's Video</i> und <i>Caché</i>	24
2.2.2. Von der Ordnung zur Überschreitung	29
2.2.3. Von der Überschreitung zur Ordnung	36
2.3. Verzerrungen der symbolischen Ordnung.....	41
2.3.1. Das wiederkehrende Reale	41
2.3.2. Das Phantasma vom störungsfreien Zustand	45
2.3.3. Nachträgliche Fiktionalisierungen.....	48
3. DAS ENTFESSELTE REALE	53
3.1. Ausbruch aus der Logik der inhärenten Überschreitung	53
3.1.1. Der Akt als Überschreitung der Überschreitung	53
3.1.2. Das geopfert Opfer	56
3.1.3. Das Paradox der erzwungenen Wahl	58
3.2. Subjekt und Akt	60
3.2.1. Das radikale Nein	60
3.2.2. Die Durchquerung des Phantasmas.....	62
3.2.3. Das Paradigma des Selbstmordes.....	69
3.3. Böse Neutralität.....	70
3.3.1. Akt und Wissen	70
3.3.2. Die Gleichgültigkeit des Blickes.....	74
3.3.3. Das Böse als ethische Haltung.....	81

4. AUSBLICK	85
5. MEDIIOGRAPHIE.....	93
5.1. Bibliographie.....	93
5.2. Kino-Filmographie	97
6. ANHANG	99
Anhang 1: Abstract in deutsch.....	99
Anhang 2: Abstract in english.....	100
Anhang 3: Curriculum Vitae	101

1. EINLEITUNG

Im Zentrum jeder Galaxie, auch in der Milchstraße, befindet sich ein supermassives schwarzes Loch. Alles, was ihm zu nahe kommt, wird unweigerlich von ihm angezogen und verschlungen. Auf Grund seiner ungeheuren Masse krümmt es die Raumzeit des Universums so stark, dass diese schließlich aufbricht. Damit liegt es außerhalb der Koordinaten von Raum und Zeit und kann von einem außenstehenden Beobachter nicht wahrgenommen werden. In ihm sind alle physikalischen Gesetze, bis auf das eine, alles in seiner Nähe anzuziehen, aufgehoben. Obwohl keine Information, nicht einmal Licht, von ihm nach außen dringt, muss seine Existenz vorausgesetzt werden, um die Krümmungen in der Raum-Zeit-Struktur erklären zu können. Trotz der absoluten Zerstörung, die von ihm ausgeht, ist es zur gleichen Zeit aber auch die fundamentale Kraft, die die Galaxie, die letztlich auch unsere Welt ist, im Innersten zusammenhält und sogar für ihre Entstehung verantwortlich ist. Es ist Ursprung und Ende von allem, was in der Galaxie ist, in einem.

Was das schwarze Loch für sein Sternensystem, das ist das Lacansche Reale für die Realität. Das Reale bezeichnet eine von drei Seinsordnungen der menschlichen Psyche, deren beiden andere Komponenten das Symbolische und das Imaginäre sind. Zusammen formen sie eine Triade, die in Form von Borromäischen Ringen verbunden sind: Löst man ein Element heraus, löst sich auch die Verbindung der anderen beiden.¹ Wie das Raum-Zeit-Kontinuum die Koordinaten des Universums zur Verfügung stellt, so ermöglicht das Symbolische die Ordnung, innerhalb der (und nur innerhalb der) Kategorien wie Bedeutung und Sinn bestehen. Zu ihr gehören alle Normen und Regeln, die das Zusammenleben einer Gemeinschaft organisieren. Sie steckt den Handlungsraum für die in ihr agierenden Subjekte ab und formt damit, was gemeinhin als Realität bezeichnet wird. Das Reale ist das schwarze Loch der symbolischen Ordnung. Es ist der Kern, der in ihr nicht dargestellt werden kann, weil er jenseits ihres Bezugssystems liegt. Es teilt mit dem schwarzen Loch dessen paradoxen Status als gleichzeitige Bedrohung und Konstituens der geltenden Ordnung. Kommt man ihm zu nahe, beginnt das Symbolische seine Konsistenz zu verlieren und in sich zusammenzustürzen. Andererseits ist es erst der reale Kern, der die Einsetzung der symbolischen Ordnung ermöglicht und der das symbolische Universum in seinen Angelpunkten hält. Das Reale liegt außerhalb

¹ Vgl.: Dylan Evans: An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London, New York: Routledge, 1996. S. 18-21.

der Bedeutung, ist aber dessen Bedingung. Es ist das traumatisch Unmögliche, das Undenkbare, das aus der unmittelbaren Wahrnehmung ausgeschlossen ist, da es sich außerhalb des Fassungsvermögens befindet. Es zeigt sich lediglich in der negativen Geste des Scheiterns der symbolischen Ordnung, in den Verzerrungen ihrer Struktur, ähnlich wie auch ein schwarzes Loch nur in der Deformation und Krümmung der umgebenden Materie erkennbar ist. Hier tritt nun das dritte Element der Triade hinzu: Das Imaginäre. Es bezeichnet das Verhältnis des Subjekts zu seinen bildlichen Vorstellungen. Über schwarze Löcher ranken sich auf der Erde etwa diverse Mythen und Geschichten. Sie finden ihre Auftritte in Science-Fiction-Serien und dienen in Gedankenexperimenten als Tor zu Paralleluniversen. All diese Vorstellungen versuchen deren abgründige Dimension zu erfassen und auszuloten. Auf diese Weise lässt sich auch die Aufgabe des Imaginären definieren. In von der Phantasie erzeugten Bildern versucht das denkende Subjekt den realen Kern der symbolischen Ordnung zu zähmen. Sie überdecken die Lücken, die das Reale im Symbolischen hinterlässt, und bewahren auf diese Weise die allumfassende Gültigkeit der Normen und Regeln. Das Imaginäre macht mittels Phantasmen das Reale konsumierbar.

Während in der Lacan-Forschung lange Zeit vor allem die Beziehungen von Symbolischem und Imaginärem im Mittelpunkt stand (vgl. Lacans Konzeption des Spiegelstadiums), hebt der slowenische Philosoph Slavoj Žižek die entscheidende Bedeutung des Realen hervor.² Er macht dies in seiner bekannten Art, indem er die Lacansche Konzepte, die nicht unbedingt durch ihre leichte Zugänglichkeit geprägt sind, auf Gegenstände der Kunst, der Populärkultur, des tagespolitischen Geschehens oder auf Alltagssituationen anwendet. Er findet Partialobjekte in Pornos und leitet aus der Form von Toilettenschüsseln die Tradition der deutschen idealistischen Philosophie ab. Es gibt dabei keine spezifisch Žižekschen Konzepte und Theorien. Diejenigen, mit denen er arbeitet, sind geborgt und bereits vor ihrer Verwendung verzerrt und zu etwas Anderem mutiert. Jedes Mal wenn sie Verwendung finden, erscheinen sie in leicht veränderter Weise.³ Allein schon das im Titel genannte Reale hat bei Lacan ursprünglich eine andere Bedeutung. Begriffe, wie der *große Andere*, *Phantasma*, *Aphanisis*, der *Akt*, usw. sind

² Vgl.: Hyun Kang Kim: Slavoj Žižek. Paderborn: Fink, 2009. S. 13.

³ Vgl.: Ian Parker: Slavoj Žižek. A Critical Introduction. London, Sterling (VA): Pluto Press, 2004. S. 10.

deshalb im Weiteren auch so zu verstehen, wie Žižek sie an der bezeichneten Stelle verwendet.

Das triadische Modell von der Seinsordnung der Psyche soll dabei die Grundlage für eine Lektüre von zwei Filmen, *Benny's Video* und *Caché*, des österreichischen Regisseurs Michael Haneke sein. In ihrer Vorgangsweise folgt eine derartige Analyse dabei dem Beispiel Žižeks 1988 erstmals in Französisch erschienenen Buch über Alfred Hitchcock, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Er demonstriert darin exemplarisch, auf welche Weise das Lacansche Modell in die Filmanalyse eingebracht werden kann. Auf der Ebene des Films, der zwar selbst schon in den Bereich des Imaginären gehört, lässt sich nichtsdestotrotz das Zusammenwirken von Symbolischem, Realem und Imaginärem nachvollziehen. Žižek exemplifiziert dabei nicht einfach Lacan mit Hitchcock, sondern die Filmbeispiele bilden selbst schon die Theorie und werden unverzichtbarer Bestandteil eines Gedankengangs. Deshalb sollen auch im Folgenden nicht einfach nur weitere Beispielen für Žižeks Lesart von Lacan bei Haneke gefunden werden. Es soll nicht Hitchcock durch Haneke noch ergänzt werden. Mit der Triade vom Realen, Symbolischen und Imaginären soll sich vor allem demjenigen Momentum angenähert werden, das das schwarze Loch in den Filmen Hanekes darstellt. Etwas, das andere Autoren in Kategorien der völligen Inkommensurabilität oder der genuine Fremdheit beschreiben.⁴ Etwas, das seinen Ausdruck nur im Nebeneinander von Gegensätzlichem findet und eine Deutung aus Zufall genau wie aus Folgerichtigkeit oder Methode erlaubt.⁵ Oder etwas, das weder am Anfang noch am Ende von irgendetwas steht, das nicht unweigerlich passieren musste, aber auch nicht, was nie geschehen hätte dürfen.⁶ Mit Hilfe von Žižeks theoretischer Psychoanalyse soll dieses Unfassbare, das unschwer als das Reale zu erkennen ist, nicht nur konstatiert, sondern für eine Analyse produktiv gemacht werden. Im Idealfall soll Wissen also hervorgebracht und nicht nur hinzugefügt werden.

⁴ Vgl.: Jörg Metelmann: Die Autonomie, das Tragische. Über die Kehre im Kinowerk von Michael Haneke. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren, 2005. S. 290.

⁵ Vgl.: Elisabeth Büttner und Christian Dewald: Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart. Salzburg: Residenz-Verlag, 1997. S.412.

⁶ Vgl.: Georg Seeßlen: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke. In: Stefan Grisseemann (Hg.): Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl, 2001. S. 202.

Alle bisherigen Kinofilme Michael Hanekes eint ein gemeinsames Merkmal in ihrer Struktur. Sie kreisen um das schwarze Loch eines Ereignisses, das die Regeln und Normen der Welt der Figuren nicht nur auf den Kopf stellt, sondern das ihr äußerstes Gegenteil bedeutet. Ein Ereignis, das eine unvorhergesehene, absolute Überschreitung der gegebenen Koordinaten darstellt, das sich nicht mehr einrenken lässt und aus dem auch kein Sinn gewonnen werden kann. Hanekes Kinowerk lässt sich dabei chronologisch in zwei Phasen einteilen. Die erste kann vereinfachend als die der österreichischen Filme benannt werden und umfasst die Trilogie *Der siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), sowie *Funny Games* (1997) und dessen Hollywood-Remake *Funny Games U.S.* (2007). Hier kulminiert das Geschehen jeweils in unvorhersehbaren Gewalttaten, die zugleich Zerstörung und Selbstzerstörung der Figuren sind. In der zweiten Phase, den französischen Filmen *Code Inconnu. Récit incomplet de divers voyages* (2000), *Die Klavierspielerin* (2001)⁷, *Le Temps du Loup* (2003) und *Caché* (2005), ist dieses Ereignis selbst nicht dargestellt, sondern wirft seine langen Schatten in die Gegenwart der Filmhandlung. Wie ein schwarzes Loch ist es selbst nicht sichtbar, muss aber vorausgesetzt werden, um die bestehenden Kräfteverhältnisse einigermaßen erklären zu können. Das Geschehen strebt demnach auch nicht auf einen narrativen Fluchtpunkt zu, sondern zeigt die Figuren in den Nachwirkungen der Erschütterung ihrer Welt. Auch Jörg Metelmann macht im Werk Hanekes nach *Funny Games* eine Kehre aus. Die Filme danach durchqueren das gleiche Betrachtungsfeld, nur in entgegengesetzter Richtung.⁸ Abzuwarten bleibt, ob *Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte* (2009), den Beginn einer neuen Phase markiert oder ob es sich in die französischen Filmen eingliedern lässt.

Das Zentrum bildet in den Filmen beider Phasen jeweils ein Ereignis, das nicht in den Kontext der symbolischen Ordnung eingebettet werden kann und jenseits des bedeutungsvollen Universums liegt. In beiden Fällen ist die Welt der Figuren einem schwarzen Loch zu nahe gekommen. Das eine Mal zerstört dieses Ereignis jedoch die Welt, während es das andere Mal ihre Bedingung ist. Einmal steht es über den Rahmen seiner Entstehung hinaus, lässt sich in ihn nicht mehr einbetten und einmal ist es nur als Leerstelle vorhanden. Immer handelt es sich dabei jedoch um einen Einbruch des Realen in das symbolische Universum der Figuren.

⁷ Obwohl *Die Klavierspielerin* sich grundsätzlich in dieses Schema einordnen lässt, muss sie in manchen Aspekten als Ausnahme aus dieser Regel betrachtet werden, da sie nicht auf ein Buch Hanekes zurückgeht.

⁸ Vgl.: Metelmann: *Die Autonomie, das Tragische*, a.a.O., S. 283.

Dieser Wechsel in der Perspektive lässt sich besonders deutlich anhand von *Benny's Video* und *Caché* nachzeichnen. Der Einbruch des Realen äußert sich im ersten Fall in den Taten der titelgebenden Hauptfigur und seiner Eltern. Der vierzehnjährige Benny tötet in seinem Zimmer, zufällig oder absichtlich, ein Mädchen ungefähr gleichen Alters. Um ihn zu decken, beschließen seine Eltern anschließend, den Mord zu vertuschen und der Vater beseitigt heimlich die Leiche. Am Ende des Films verrät Benny jedoch seine Eltern bei der Polizei, indem er ein selbst angefertigtes Video vorspielt, auf dem die Eltern über ihren Plan, die Leiche zu zerstückeln, sprechen. In *Caché* zeigt sich das Reale hingegen nur in den Auswirkungen auf die Realität der Figuren. Sein tatsächlicher Einbruch findet sich nur in einer gut geheim gehaltenen Vergangenheit, die jedoch nie ans Tageslicht gerät. Er ist das Ereignis, das zwischen den beiden unfreiwillig zu Brüdern gewordenen Kindern, Georges und Majid, stattgefunden hat und zur Verstoßung des adoptierten Majids aus der Familie in ein Waisenhaus führte. Auf einer kollektiven Ebene, die im Film ebenfalls kurz erwähnt wird, deutet sich das Reale in einem historischen Massaker in Paris 1961 an.

In beiden Filmen gibt es jedoch auch Ähnlichkeiten in ihren inhaltlichen Mustern. Die Versuchsanordnung für den Einbruch des Realen ist jeweils die gleiche. Beide Familien entstammen dem gleichen sozialen Milieu und beide Male geht die Bedrohung ihrer Existenz durch das Reale von Videokassetten aus. Es ist der Blick einer Videokamera, der kompromittierende Bilder herstellt. In *Benny's Video* ist der Urheber bekannt und kommt aus dem innersten Kreis der Familie. In *Caché* ist er von einer prinzipiellen Unwahrnehmbarkeit umgeben und kommt scheinbar von außen, in Gestalt eines Migranten. In *Benny's Video* zeigen die Videos die Tat, während sie in *Caché* praktisch nichts, außer ereignislosen Überwachungsbildern, zeigen. In *Benny's Video* fehlen die Gründe für die Tat, in *Caché* fehlt wiederum die Tat selbst. Die Filme stellen jeweils unterschiedliche Fragen: *Warum* (tötet Benny das Mädchen, begeht er den Verrat)? beziehungsweise *Wer* (steckt hinter den Videos)? Im Prinzip hat sich von *Benny's Video* zu *Caché* nur das Vorzeichen geändert, nicht aber das Bezeichnete dahinter.⁹

Der erste Teil der Arbeit behandelt dementsprechend das wechselnde Verhältnis der symbolischen Ordnung zu ihrem realen Kern, der immer eine Überschreitung dieser Ordnung bedeutet. Ordnung und Überschreitung formen dabei einen sich selbst

⁹ Vgl.: Ebd.: S. 284.

bedingenden Kreislauf. Durch die zusätzliche imaginäre Ebene der Bilder der Videokameras wird außerdem die Rolle, die das Phantasma dabei spielt, deutlich. Im zweiten Teil wird hingegen gezeigt, was passiert, wenn das hereinstürzende Reale von der symbolischen Ordnung nicht mehr gebändigt werden kann. Dies erfolgt in einem authentischen Akt, wie er sich in Bennys Verrat ereignet. In einem kurzen Ausblick wird schließlich skizziert, wie der Einbruch des Realen, wieder durch die Videos, auch die Ebene der Zuschauer betrifft. Der erste Teil beschäftigt sich gleichwertig mit beiden Filmen. Der Ausbruch aus der Ordnung bezieht sich dann ausschließlich auf *Benny's Video* und der Ausblick wiederum nur auf *Caché*.

2. DAS GEBÄNDIGTE REALE

2.1. *Die symbolische Ordnung und ihr Phantasma*

2.1.1. Die Subjektivität der Furcht

In allen Kinofilmen Hanekes finden sich Figuren, meist in der Hauptrolle, die einer bestimmten sozialen Schicht angehören. In den meisten Fällen werden sie durch ein Paar oder eine Familie repräsentiert. Laut Haneke ergibt sich dies aus seiner Absicht ein Identifikationsangebot für das intendierte Publikum zu schaffen, das aus der selben Schicht stammt: „Ich versuche, ein Höchstmaß an Identifikationswerten zu schaffen. Das heißt, ich interessiere mich für die klassische Kleinfamilie, denn das ist das klassische mittlere Bürgertum – und das sind genau die Leute, die hauptsächlich ins Kino gehen.“¹⁰ Die Figuren dieser Gruppe fallen oft schon durch ihre Namensgleichheit in den verschiedenen Filmen auf. Alle Paare tragen, wo bekannt, durchwegs die Namen Georg und Anna, beziehungsweise deren französische oder englische (*Funny Games U.S.*) Entsprechungen (in *Die Klavierspielerin* hielt sich Haneke an die Namen der literarischen Vorlage). In einigen Fällen sind die Figuren selbst mit den gleichen Schauspielern besetzt. So wird Georg in *Benny's Video* und *Funny Games* jeweils von Ulrich Mühe gespielt, während Anne in *Code inconnu* und *Caché* durch Juliette Binoche verkörpert wird.

Die Stellung, die diese Figuren innerhalb des sozialen Spektrums der Gesellschaft einnehmen, zeichnet sich dadurch aus, dass sie deutlich über dessen Mittel angesiedelt ist. Die Figuren haben „es geschafft“ und sind aus der gesellschaftlichen Konkurrenz um Ausbildung und Arbeitsplatz als die Gewinner hervorgegangen. Die berufliche Karriere verläuft erfolgreich (In *Der siebente Kontinent* wird Georg befördert), meist arbeiten beide Ehepartner. Die Insignien für das Wohlergehen in materiellen Dingen bestehen vor allem in der komfortablen Wohnsituation der Figuren. Wohnung oder Haus befinden sich an bevorzugten Stellen innerhalb der Wohngebiete eines Siedlungsraumes. So besitzen Bennys Eltern offenbar eine Wohnung im Ringturm der Wiener Innenstadt (in dem sich tatsächlich aber nur Büroräume befinden), während die Laurents in *Caché* ein Haus (keine Wohnung) im 13. Arrondissement von Paris bewohnen. Hinzu kommt, wie in

¹⁰ Thomas Assheuer (Hg.): Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer. Berlin: Alexander-Verlag, 2008. S. 89-90.

Benny's Video, *Funny Games* oder *Le Temps du loup*, auch ein Wochenendhaus im Grünen. Den erworbenen Wohlstand zeigen sie am liebsten in einer stilvollen Ausstattung des Inneren ihrer Häuser. Der private Wohn- und Lebensraum wird zum heimeligen Rückzugsort und dessen Aufwertung zum erstrebenswerten Ziel im Leben der Protagonisten. Er ist dazu gedacht, Sicherheit zu geben und vor äußerlichen schädlichen Einflüssen und Gefahren zu schützen, was sich bei Haneke gerade ex negativo zeigt, indem er das Versagen der Schutzmechanismen und ihren Umschlag in ein Gefängnis thematisiert. In ihrer Freizeit interessieren sich Georg und Anna für Kunst, wobei diese hauptsächlich als Statussymbol verwendet wird. Die Beschäftigung mit ihr wird zur Befestigungsstrategie, um den hart erkämpften privilegierten gesellschaftlichen Raum abzusichern. Insbesondere in *Die Klavierspielerin* wird dies deutlich, da sich die Identität der Kohuts hauptsächlich über das Ansehen der Tochter Erika als Klavierlehrerin am staatlichen Konservatorium definiert. Kunst verliert dadurch jeglichen Bezug zur Sphäre von öffentlichem Dialog und Debatte.¹¹ Daneben treffen Georg und Anna in ihrer Freizeit gerne Freunde desselben sozialen Stratum zu Hause, im Restaurant oder im Wochenendhaus. Haben sie Kinder, so lassen sie diese im Sportverein entweder ihren Körper trainieren (Pierrot in *Caché* oder Max in *71 Fragmente*) oder sie schon früh ein Verständnis für Kunst schulen (Benny singt im Chor, Erika lernt als Kind das Klavierspielen).

Georg und Anna haben also das Glück gefunden. Sie haben sich die Voraussetzungen für ein einigermaßen befriedigendes, friedvolles und gesundes Leben in ausreichendem Wohlstand geschaffen. Sie streben nach Komfort und Sicherheit, ohne dabei unnötige Risiken einzugehen oder sich von Leidenschaften fortreißen zu lassen. Kurz gesagt sind die wichtigsten Bestrebungen der beiden einerseits durch Arbeit Wohlstand zu erzeugen, um ihre Realität so angenehm wie möglich zu gestalten und genießen zu können und andererseits diesen erreichten Wohlstand gegen Bedrohungen von außen abzusichern.

Die beiden sind also weniger als Individuen zu betrachten, sondern als Typen.¹² Sie stellen in den Filmen Hanekes immer wieder die gleiche Ausgangssituation her, die

¹¹ Vgl.: Michael Cowan: Between the Street and the Apartment. Disturbing the Space of Fortress Europe in Michael Haneke. In: *Studies in European Cinema* 5, 2 (2008). S. 124-125.

¹² Zur Entindividualisierung und Typisierung der Figuren bei Haneke vgl.: Michael Lawrence: Haneke's Stable. The Death of an Animal and the Figuration of the Human. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): *On Michael Haneke*. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S. 63-84.

Modellcharakter hat.¹³ Dieses Modell lässt sich mit dem Begriff der nach Žižek so benannten „post-politischen Biopolitik“¹⁴ beschreiben. Unter Referenz auf Konzepte von Jacques Rancière und Giorgio Agamben bezeichnet post-politisch dabei eine entpolitisierte Form von Politik, die rein auf Verwaltung und spezialisiertes Management von politischen Forderungen, abseits von ideologischen Grabenkämpfen, ausgelegt ist,¹⁵ während Biopolitik eine Variante von Politik darstellt, die auf Sicherung und Wohlergehen des menschlichen Lebens ausgerichtet ist.¹⁶ Unter diesen beiden Prämissen wird das nackte Leben mehr oder weniger selbst schon zum Ziel des Lebens. Alles, was darüber hinausgeht, wird bereits als Bedrohung wahrgenommen. Das ständige Bemühen, die Existenz gegen alle erdenklichen Exzesse von außen abzusichern und sie dabei so angenehm wie möglich zu gestalten, führt aber auch dazu, dass diese Existenz selbst zu etwas Virtuellem wird. Die geschäftige Betriebsamkeit des alltäglichen Lebens (Arbeit, Kunst, Sport, Freunde treffen, usw.) überdeckt das Fehlen eines wirklichen Ereignisses. Als Georges beispielsweise in *Caché* seine alte Mutter besucht, kann er außer über Belanglosigkeiten mit ihr über nichts sprechen. Obwohl sie sich, wie er sagt, kaum sehen würden, fällt es ihm schwer, etwas aus dem Alltag der Familie zu erzählen. Alle Familienmitglieder seien sämtlich sehr beschäftigt. Es laufe so dahin, ohne Höhen und Tiefen. Die Absicherung gegen die Möglichkeit, dass etwas passieren könnte, das die gefährdete Existenz aufs Spiel setzt, garantiert letzten Endes, dass gar nichts passiert. Die postpolitische Biopolitik feiert das „Nicht-Ereignis“.¹⁷

Das einzige Prinzip in diesem Zustand noch Engagement und Mobilisierung hervorzubringen, besteht in der Erfahrung von Furcht, diese Existenz verlieren zu können.¹⁸ Diese Erfahrung kann, wie in *Benny's Video*, in der Furcht vor der Entdeckung eines Verbrechens auftreten oder sie kann sich, wie in *Caché*, in der Furcht vor Erpressungsversuchen durch sozial schlechter gestellte Mitmenschen verkörpern. Angst und Furcht werden so zum Hauptbestandteil der Subjektivität der post-politischen Biopolitik. Haneke selbst nennt in einem Interview mit Thomas Assheuer die Urszene

¹³ Zum Modellcharakter der Figurenkonstellationen bei Haneke vgl.: Jörg Metelmann: Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke. München: Fink, 2003, S. 156-160.

¹⁴ Zum Konzept der „post-politischen Biopolitik“ vgl.: Slavoj Žižek: Violence. Six Sideways Reflections. London: Profile Books, 2009, S. 34-62, sowie Parker: Slavoj Žižek. A Critical Introduction, a.a.O., S. 88-97.

¹⁵ Vgl.: Jacques Rancière: Disagreement. Politics and Philosophy. Minneapolis (MN): Univ. of Minnesota Press, 2008.

¹⁶ Vgl.: Giorgio Agamben: Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford (CA): Stanford Univ. Press, 1998.

¹⁷ Vgl.: Slavoj Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen. Wien: Passagen, 2004, S. 154.

¹⁸ Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 34-35.

seiner Filme „[...] die Angst, die Angst vor Verlust, auch vor Selbstverlust. Davon handeln meine Filme ebenso wie von den Versuchen, sich vor den ganzen Krisen, die einen treffen, zu schützen“.¹⁹ Die Versuche, die Krisen abzuwehren, werden mit allen erdenklichen Mitteln geführt. Doch um die Ungestörtheit und Friedlichkeit ihrer Existenz zu verteidigen, verlieren die Figuren bei Haneke genau jene Begriffe, wofür sie bereit sind, alles aufs Spiel zu setzen. Wenn Bennys Vater sich daran macht, die Leiche des Mädchens, das Benny mit einem Schlachtschussapparat getötet hat, in „sehr kleine Stücke“ zu teilen, um sie besser verschwinden lassen zu können, führt er genau jenen Grund, für den er dieses Verbrechen auf sich zu nehmen glaubt, ins Absurde: die Unantastbarkeit und den Genuss des Lebens. Um sich vor gewaltsamen Einbrüchen in die Realität der Familie zu schützen, führt Georg selbst die gewaltsamste aller Taten aus. Auch Georges in *Caché* legt für den Frieden seiner Familie sein friedvolles Verhalten ab. Eines der Videos, das den Laurents zugespielt wird, zeigt ihn in der Wohnung Majids. Da Georges in diesem den Urheber der bedrohlichen anonymen Videos gefunden zu haben glaubt, droht er ihm mit gewaltvollen Konsequenzen, sollte Majid noch einmal versuchen ihm oder seiner Familie Schaden zuzufügen. Georges, der von sich sagt, ein friedfertiger Mensch zu sein, muss sich beherrschen, um in dieser Situation nicht der Lust nach Gewalt nachzugeben. Die vergewissernde Frage Majids, ob Georges ihm drohe, bejaht dieser definitiv und versichert ihm, dass er es ernst meine. Angesichts der Tatsache, dass die Frage nach dem wahren Urheber der Videokassetten, die den Laurents zugeschickt werden, den ganzen Film über offen bleibt und weder von einer der Figuren, noch von den Zuschauern zufriedenstellend beantwortet werden kann, wirkt Georges' Verhalten unbegründet und gewaltsam. Schließlich zeigt das selbe Video, von dem Majid offenbar ebenso wenig wie Georges gewusst hatte, dass es angefertigt wurde, Majids emotionalen Zusammenbruch. Aufgewühlt von Georges' Auftritt, den er seit seiner Kindheit nicht mehr gesehen hatte, bricht er am Küchenstuhl in Tränen aus. Da diese Reaktion keineswegs gespielt wirkt, fällt es sowohl Anne und Georges' Vorgesetztem, als auch den Zuschauern schwer, in Majid den Absender der Videos und eine Bedrohung von Georges zu sehen. Im Gegenteil, es ist Georges, der bedrohlich wirkt, und in den Augen seiner Mitmenschen bleibt eine Drohgebärde gegenüber einem offenbar wehrlosen Opfer. Verteidigt man bestimmte Begriffe, wie die Unantastbarkeit des Lebens oder das Recht auf friedvollen Umgang miteinander, um jeden Preis und unter der Androhung äußerster

¹⁹ Assheuer (Hg.): Nahaufnahme Michael Haneke, a.a.O., S. 87.

Gewalt, verliert man dabei den Kern der Sache selbst.²⁰ Auf diesen Umstand spielt Majid in der selben Szene an, wenn er an Georges die rhetorische Frage stellt: „Qu’est-ce qu’on ne ferait pas pour ne rien perdre?“ (Was würde man nicht [alles] machen, um nichts zu verlieren?). Es ist derjenige Satz, der auch von Haneke selbst in Bezug auf *Caché* als Schlüsselsatz betrachtet wird.²¹ Die Antwort, die die Figuren durch ihr Verhalten darauf geben, lautet: (beinahe) nichts, oder in ihrer positiven Form: sie würden alles tun. Das implizite Echo dieses Satzes betrifft also sein Gegenteil, nämlich die Vorstellung „alles zu verlieren“. Sie ist das Undenkbare, das aus der Realität ausgeschlossen ist, ihren Platz aber im phantasmatischen Raum wiederfindet und letztlich als Stütze der Realität funktioniert. Für Žižek stellt das Phantasma einer Gesellschaft im System der postpolitischen Biopolitik notwendigerweise den zerstörerischen Einbruch eines realen Ereignisses in die aseptisch gewordene Realität dar.²² Die Sehnsucht nach dem Fassen eines harten Kerns der Realität äußert sich paradoxer Weise in der Vorstellung als gewaltvoller Einbruch eines Ereignisses, das die Grundfesten der Existenz erschüttert. Mag man Majid beispielsweise zugestehen, im Geheimen davon zu träumen, in der komfortablen materiellen Situation Georges‘ zu sein, so erscheint es weitaus unverständlicher, dass Individuen wie Georges, die sich gerade in dieser Situation befinden, davon träumen in der Situation Majids sein zu müssen, das heißt kein Haus in Paris intra muros zu besitzen und keine soziale Sicherheit genießen zu können. Bei Benny zeigt sich die Faszination für das zerstörerische Reale bereits in der ersten Einstellung des Filmes. Immer wieder spielt er darin den Moment des Todes eines Schweins auf seinem Fernsehgerät ab, nähert sich in Zeitlupe dem Augenblick zwischen Leben und Tod, dem ultimativen Einbruch des Realen an. Seine Antwort „Ich wollte sehen, wie es ist“ auf die Frage des Vaters, warum er das Mädchen getötet habe, kann im selben Muster gedeutet werden.²³

Obwohl der Inhalt des Phantasmas also das schreckliche Gegenteil der Realität darstellt, ihre Erschütterung durch ein zerstörerisches Ereignis, so ist das Phantasma selbst der Realität keineswegs entgegengesetzt. Gerade die Vorstellung „alles zu verlieren“ dient als

²⁰ Vgl.: Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, a.a.O., S. 90-95.

²¹ Vgl.: Assheuer (Hg.): Nahaufnahme Michael Haneke, a.a.O., S. 55.

²² Vgl.: Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, a.a.O., S. 25.

²³ Vgl.: Mattias Frey: Supermodernity, Capital, and Narcissus. The French Connection to Michael Haneke’s *Benny’s Video*. Online-Publikation vom 27.09.2002 unter: <http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html> (28.04.2011). S. 7-8. Frey spricht ebenfalls von Bennys Sehnsucht nach dem Realen, nennt diese aber in Anlehnung an J. Baudrillard Nostalgie.

obszöner phantasmatischer Halt der Realität.²⁴ Sie ist die Bedingung für die Existenz des post-politisch biopolitischen Subjekts der Furcht. Bennys Mord an einem gleichaltrigen Mädchen oder das unvorhergesehene Auftauchen von Videos, die in den privaten Bereich der Laurents eindringen, sind Ereignisse, die eine Bedrohung der Existenz der Figuren darstellen und als solche aus ihrer Realität strikt ausgeschlossen waren. Andererseits war im phantasmatischen Raum dafür schon lange ein Platz vorbereitet gewesen. Das Video, das die Schlachtung des Schweins zeigt, kann etwa als Vorausdeutung für den späteren Mord des Mädchens gesehen werden, da er auf die selbe Art und Weise geschieht. Georg/es und Anna/e erleben als größte Überraschung, Teile ihres Phantasmas verwirklicht zu sehen. Obwohl konstituierender Teil des Subjekts kann es sein Phantasma niemals als eigenes voll annehmen. Der Kern der Subjektivität der post-politischen Biopolitik liegt außerhalb ihrer selbst. Wird dieser Kern verwirklicht, bricht die Ordnung der Realität des Subjektes zusammen, da diese sich nur im Entziehen dieses Kerns konstituiert.²⁵

2.1.2. Die (Re-) Realisierung der phantasmatischen Bilder

Das Phantasma als obszöne Kehrseite der Realität taucht bei Haneke in Form von Fernseh- und Radionachrichten oder auch in Kriegsphotographien in vielgestaltiger Weise auf. Vom Bürgerkrieg in Ex-Jugoslawien (*Benny's Video*), über bürgerkriegsähnliche Konflikte in Somalia und Haiti, Terroranschläge der IRA in Großbritannien, den Guerillakrieg der PKK in der Türkei (alle in *71 Fragmente*), den Kosovokrieg (*Code inconnu*), den Nahostkonflikt bis zum dritten Golfkrieg (*Caché*) finden über sein gesamtes Kinowerk verstreut die furchtbarsten Konflikte der Zeit ihre Erwähnung. Fast immer handelt es sich um bewaffnete Auseinandersetzungen zwischen Gruppen ein und desselben Landes oder der gleichen Gesellschaft, kurz, um das Szenario eines Bürgerkriegs. Kommen in *Le Temps du loup* keine Nachrichten vor, dann deshalb, weil eine unbekannte Katastrophe ungeheuren Ausmaßes jede Möglichkeit der Nachrichtenvermittlung zerstört hat und nun selbst ein bürgerkriegsähnlicher Zustand herrscht.²⁶

²⁴ Vgl.: Slavoj Žižek: Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. 2., verb. Aufl. Wien: Passagen, 1999. S. 74.

²⁵ Vgl.: Slavoj Žižek: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. 2. Aufl. Wien: Passagen, 2008.. S. 196-197.

²⁶ Die Erfahrung eines Bürgerkriegsszenarios in erweitertem Sinn bildet für Haneke auch die Basisdefinition für die Trilogie *Der siebente Kontinent*, *Benny's Video* und *71 Fragmente einer*

Der Schirm des Fernsehapparats, auf dem Bürgerkriegsbilder in Hanekes Filmen auftauchen, führt eine Disjunktion zwischen der Realität und ihrem Realen ein. Die Nachrichten, das Fenster in die Welt, lassen die Welt hinter der Scheibe irreal und ohne Zusammenhang mit derjenigen davor erscheinen.²⁷ Der Bürgerkrieg als traumatischer Exzess der Realität wird als Fiktion aufgenommen. Vom Status der Realität als Bild geht gewissermaßen ein beruhigender Charakter aus. So ist es auch nicht verwundernswert, dass sowohl Benny, als auch Georges dem furchtbaren Einbruch des Realen in die Wirklichkeit jeweils mit einer Bilderflut begegnen und ins Kino gehen. Am nächsten Tag, nach seinem Mord an dem Mädchen, streift Benny als Flaneur durch die Stadt, bevor er sich schließlich abends ins Kino begibt. Die selbe Reaktion zeigt auch Georges, nachdem Majid ihn zum Zeugen seines Selbstmords gemacht hat. Das Dispositiv des Kinos ist in diesen Fällen Teil einer Fiktionalisierungsstrategie. Seine Bilder erschaffen die Illusion einer Kontrolle über den Exzess des Realen. Das Ins-Bild-Rücken nimmt diesem den Schrecken, kommt also einer Entrückung aus der Wirklichkeit gleich.

Im Bürgerkriegsszenario kommt das Phantasma, dass die Realität plötzlich in ihre obszöne Kehrseite kippt, zum Vorschein. Die Bedrohung geht dabei nicht von einem äußeren Aggressor aus, sondern wird durch einen der Gesellschaft selbst innewohnenden Antagonismus erzeugt. Allein die Kategorie des Nächsten wird zur Gefahr der eigenen Existenz. Im Prinzip kann von allen Filmen Hanekes behauptet werden, dass sie in der einen oder anderen Weise die Verwirklichung dieses Phantasmas der post-politisch biopolitischen Gesellschaft schildern. Die obszöne geheime Stütze der Realität ist dabei, selbst zur Realität zu werden. Der Alptraum, der immer wieder in den Nachrichten vorkommt allerdings weit weg und die Figuren nicht direkt betreffend wird plötzlich realisiert. In *Benny's Video* findet sich dieser Übergang von den phantasmatischen Bildern zur Realität anschaulich dargestellt. Als sich der Schuss aus dem Schlachtschussapparat, mit dem Benny das Mädchen tötet, löst, steht dieses mit dem Rücken zur eingeschalteten Videokamera in Bennys Zimmer. Der Monitor, der dieses Bild überträgt, ist in der Einstellung des Mordes ebenfalls zu sehen. Nach einem kurzen Moment des Schocks sinkt es getroffen zusammen. Der Körper, der vor einem

Chronologie des Zufalls. Vgl.: Michael Haneke: *71 Fragments of a Chronology of Chance*: Notes to the Film. In: Willy Riemer (Hg.): *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*. Riverside (CA): Ariadne Press, 2000. S. 175.

²⁷ Vgl.: Slavoj Žižek: *The Undergrowth of Enjoyment. How Popular Culture can Serve as an Introduction to Lacan*. In: Ders.: *The Žižek Reader*. Hrsg. v. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1999. S. 19-20.

Augenblick noch beinahe das gesamte Bild des Monitors ausgefüllt hat, fällt aus diesem heraus und mit seinem ganzen Gewicht auf den Boden in Bennys Zimmer. Es stürzen also die Bilder selbst in die Realität. Im Gegensatz zur bekannten Lesart, die in Hanekes Filmen hauptsächlich eine Medienkritik sieht, da er herausstelle wie die Realität selbst immer mehr zu ihrem eigenen Bild wird,²⁸ eröffnet Žižek einen anderen Zugang: Nicht die Realität findet Eingang in ihr Bild, sondern die Bilder finden Eingang in die Realität.²⁹

Der fast schon klischeehaft wirkende Ausspruch Bennys, dass der Tod im Film nur „Ketchup und Plastik“ sei, aber echt aussehe, wird meist als Bestätigung der These aufgefasst, dass Benny die Realität mit einem Bild verwechselt und er einen wirklichen Tod nicht mehr von einem fiktiven unterscheiden könne. Tatsächlich muss sein Satz genau umgekehrt gelesen werden. Benny ist sich durchaus bewusst, dass der fiktionale Tod, wie er in Spielfilmen vorkommt, nicht einen wirklichen Tod darstellt, sondern ein Effekt der realistischen Darstellungsweise ist. Dass für ihn alles nur „Ketchup und Plastik“ ist, zeigt gerade, dass er den bildlich dargestellten Tod nicht ernst nimmt. Die Ununterscheidbarkeit von Bild und Realität betrifft daher nicht die Derealisierung der Realität, sondern eine Derealisierung der Bilder. Der Einbruch des Realen in Gestalt des Phantasmas der tagtäglich über den Fernsehbildschirm flimmert, führt dazu, dass das Reale als alptraumhaftes Phantom wahrgenommen wird. Um die Realität ertragen zu können, wird sie als Fiktion rezipiert:

Wir sagen gemeinhin, man solle die Realität nicht mit der Fiktion verwechseln – man erinnere sich nur an den postmodernen Lehrsatz, demzufolge die ‚Realität‘ das Ergebnis eines Diskurses ist, eine symbolische Fiktion, die wir fälschlicherweise als substantielle autonome Entität wahrnehmen. Die Psychoanalyse belehrt uns hier des Gegenteils: *Wir sollten die Realität nicht mit der Fiktion verwechseln.* In dem was wir als Fiktion erleben, sollten wir den harten Kern des Realen zu unterscheiden vermögen, den wir nur in Form seiner Fiktionalisierung ertragen können. Kurz: wir sollten erkennen, welcher Teil der Realität

²⁸ Vgl. u.a.: Mattias Frey: *Benny's Video, Caché, and the Desubstantiated Image*. In: Framework 47, 2 (2006). S. 30-36 (ungeachtet des Titels); D. I. Grossvogel: Haneke. The Coercing of Vision. In: Film Quarterly 60, 4 (2007). S. 36-37; Karl Ossenagg: Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S. 127-128 sowie Brigitte Peucker: Fragmentation and the Real. Michael Haneke's Family Trilogy. In: Willy Riemer (Hg.): After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition. Riverside (CA): Ariadne Press, 2000. S.179.

²⁹ Vgl.: Slavoj Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, a.a.O., S. 24-25.

durch das Phantasma ‚transfunktionalisiert‘ ist, womit er im Modus der Fiktion aufgenommen wird.“³⁰

In letzter Konsequenz wird die Sehnsucht nach dem Realen der Gesellschaft der postpolitischen Biopolitik auf diese Weise zur Flucht vor dem Realen. Das wiederkehrende Reale nimmt selbst den Status eines Scheins ein, da sein traumatischer Exzess nicht sinnvoll in die Realität eingebettet werden kann.³¹

2.1.3. Die Macht der Bilder

Sowohl in *Benny's Video*, als auch in *Caché* ändert sich dieser Zusammenhang jedoch gravierend. Die Bilder auf den Videos in beiden Filmen betten das Reale nicht mehr in den phantasmatischen Rahmen ein, sondern führen zu einem Einbruch des Realen in die Realität selbst. Die Videos erzeugen keine Derealisierung der Bilder, sondern den gegenteiligen Effekt, ihre (Re-) Realisierung. Die Bilder sind nicht mehr ohne Konsequenzen. Sie machen ihre Zuseher nicht bloß betroffen, sondern sie (be-)treffen sie und konstituieren ihre Realität. Beide Filme können deshalb auch als Versuch gelesen werden, die Kontrolle über die Macht der Bilder (zurück) zu gewinnen. Denn wer Macht über die phantasmatischen Bilder besitzt, besitzt auch Macht über die Wirklichkeit.

Schon die erste Einstellung von *Benny's Video* zeigt dessen Versuch, mit Hilfe seiner Videokamera Kontrolle über den Tod des Schweins zu erlangen.³² Im weiteren Verlauf weitet sich seine Macht auch auf seine Eltern aus. Anstatt ihnen beispielsweise von seinem Mord an einer Schulkollegin zu erzählen, zeigt er ihnen nur stumm das dabei entstandene Video. Während sie gerade Nachrichten über den jugoslawischen Bürgerkrieg sehen, drückt er plötzlich die Abspieltaste der Fernbedienung und der Mord erscheint wie ein weiterer Beitrag in der Nachrichtensendung. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass dieser nicht den Einbruch des Realen weit weg und ohne Konsequenzen zeigt, sondern die Realität der Familie direkt betrifft. Benny ruft mit der Fernbedienung ein Bild ins Leben, das eine gänzlich andere Qualität für seine Seher hat als die Nachrichtenbilder zuvor und danach. Es fällt aus dem phantasmatischen Raum in die Realität der Zuseher. Benny wiederholt damit eine Geste, die er zu Beginn des Films

³⁰ Ebd.: S. 27. Herv. i. O.

³¹ Vgl.: Slavoj Žižek: Film as the Continuation of Philosophy with Other Means – The Case of Gilles Deleuze. In: Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr (Hg.): film denken/thinking film. Film and Philosophy. Wien: Synema, 2004. S. 22-23.

³² Im Interview mit Serge Toubiana (aus dem Bonusmaterial der DVD von *Benny's Video*) sagt Haneke über Benny, dass er den Eindruck erwecke, er wolle die Dinge kontrollieren, indem er sie mit seiner Videokamera festhält.

schon mit den Kinozuschauern erprobt hat. Die erste Einstellung, die leinwandfüllend die Schlachtung des Schweins zeigt, wird plötzlich angehalten und zurückgespult, was an den typischen weißen Streifen erkenntlich ist. Hierdurch ändert sich auch die Qualität des Bildes für die Zuschauer, da sie zuerst keine diegetische Person als Urheber dieser Bildstörungen ausmachen können. Bevor sie Benny als solche identifizieren, betrifft das Zurückspulen für einen Moment die Realität der Kinozuschauer und nicht die (phantasmatische) diegetische Realität.

Auch Bennys letzte Tat, die Denunziation der Eltern und letztlich von ihm selbst bei der Polizei, geschieht auf die gleiche Art. Er zeigt einfach das Video über das Gespräch der Eltern, in dem sie darüber beraten, wie weiter mit der Leiche des Mädchens zu verfahren sei und in dem sie schließlich beschließen diese verschwinden zu lassen. Benny verleiht den Bildern und dadurch ihm selbst Macht über die Realität, indem er ihren phantasmatischen Rahmen realisiert. Das Bestreben seines Vaters richtet sich demzufolge auch darauf, Kontrolle über die von Benny angefertigten Videos zu erlangen. Nachdem Benny seinen Mord mittels der Bilder gestanden hat, konfisziert er neben dem Schlachtschussapparat auch das Video, das diesen zeigt.

Ähnlich verhält es sich in *Caché*, wo die Instanz hinter den anonymen Videos sich im Prinzip wie Benny verhält. Auch diese fertigt scheinbar wahllos Videos an, die die Existenz der Laurents genau wie die von Bennys Eltern zu erschüttern vermögen. Auch sie verhält sich völlig gleichgültig und unbeeindruckt gegenüber den Versuchen ihr die Kontrolle über die Bilder zu entziehen und auch ihre Videos landen schließlich im Blickfeld des großen Anderen, sei es der Polizei wie in *Benny's Video* oder sei es Annes oder Georges' Vorgesetzten in *Caché*. Als Beispiel kann die oben schon erwähnte Szene verwendet werden, in der Georges Majid einen Besuch abstattet. Die Aufzeichnung davon bringt Georges in Bedrängnis, weil für diejenigen, die sie zu sehen bekommen, eindeutig Georges, und nicht Majid, als Bedrohung erscheinen muss. Hinzu kommt, dass es auf Grund seiner Arbeit als Fernsehmoderator für Georges ein schweres Eingeständnis von Hilflosigkeit sein muss, die Kontrolle über die von ihm angefertigten Bilder abzugeben. So zeigt ihn etwa eine Szene im Schneiderraum, wo er gemeinsam mit einem Editor gerade dabei ist, die Aufzeichnung einer seiner Literatursendungen fernsehgerecht zu bearbeiten, was im Wesentlichen heißt, Stellen, die Schwierigkeiten bereiten, einfach

herauszuschneiden.³³ Als dabei die Rede auf Arthur Rimbaud kommt und ein Gast beginnt dessen Schwester Isabelle zu verteidigen, meint Georges zu dem Editor, dass es hier zu theoretisch werde und er den Gesprächsbeitrag des Gastes kürzen solle, bis dieser wieder auf die Homosexualität Rimbauds zu sprechen komme. Der weibliche Gast kommt dabei gar nicht mehr zu Wort, sondern wird nur noch als stumm auf den Redner blickend, also flirtend, gezeigt. Georges' Rezept lautet hier pointiert formuliert Sex vor Substanz,³⁴ was zugleich von Haneke als Seitenhieb gegen die Praktiken beim Fernsehen gedacht war.³⁵ Bedenkt man außerdem, dass Isabelle Rimbaud, Zeit ihres Lebens daran arbeitete das Bild ihres Bruders von Skandalen und Anstößigkeiten zu bereinigen und dabei sogar so weit ging, einige seiner Gedichte zu verbrennen, eröffnet sich eine Parallele zu Georges' Verhalten. Auch er ist verzweifelt darauf bedacht, das traumatische Ereignis, das dazu führte, dass Majid ins Waisenhaus verfrachtet wurde, nicht ans Licht kommen zu lassen und nimmt dafür einen offenen Vertrauensbruch zu Anne in Kauf. Georges ist also gewohnt, genau zu steuern, was die Bilder transportieren. Er wird als derjenige gezeigt, der die Kraft hat, die Bilder zu seinen Gunsten zu manipulieren.³⁶ Die Strategie, dem Realen zu entkommen, ist es paradoxer Weise, dieses ins Bild zu rücken, es durch Fiktionalisierung zu „entwirklichen“. Es ist dies auch das Standardverfahren, das Georges immer dann anwendet, wenn ein Ereignis des Realen die Ordnung seiner Realität bedroht. Deswegen geht er nach Majids Selbstmord ins Kino, deswegen versucht er diesen Selbstmord im nachfolgenden Gespräch mit Anne als verspäteten Racheakt und groteske Art von Humor unwirklich zu machen und deswegen müssen auch seine Erinnerungen beziehungsweise Träume als nachträgliche Fiktionalisierungen einer traumatisch realen Erfahrung gesehen werden. Der Unterschied zwischen den Videos in *Benny's Video* und *Caché* besteht vor allem darin, dass im einen Fall mit Benny der Urheber bekannt ist, während sie im anderen Fall scheinbar keinen Autor zu besitzen

³³ Vgl.: Max Silverman: The Violence of the Cut. Michael Haneke's *Caché* and Cultural Memory. In: French Cultural Studies 21, 1 (2010). S. S. 58.

³⁴ Vgl.: Paul Reisinger: Michael Haneke's *Caché* – Transzendenz und Medialität. Wien: Diplomarbeit, 2007. S. 35-36.

³⁵ Vgl.: Richard Porton: Collective Guilt and Individual Responsibility. An Interview with Michael Haneke. In: Cineaste 31, 1 (2005). S. 51.

³⁶ So weit wie T. Kline zu gehen und ihn deswegen selbst als Urheber der anonymen Videos zu verdächtigen, um Majids, seines alten Feindes aus Kindertagen, habhaft zu werden und diesen sozusagen in den Selbstmord zu treiben, erscheint dennoch ungerechtfertigt. Vgl.: T. Jefferson Kline: The Intertextual and Discursive Origins of Terror in Michael Haneke's *Caché*. In: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.. S. 559.

scheinen und dadurch zu Zeugen eines reinen neutralen Blicks werden. Schließlich zeigen sie in *Benny's Video* den Einbruch des Realen, während sie in *Caché* erst dazu führen.

Ein weiteres Beispiel, allerdings ex negativo, für die Tatsache, dass die Macht über die Bilder, Macht über die Wirklichkeit bedeutet, liefert das Pariser Massaker vom 17. Oktober 1961. Es findet nur ein einziges Mal durch Georges Erwähnung, bildet jedoch nichtsdestotrotz den dunklen Hintergrund des gesamten Films. In jener Nacht wurden eindeutig friedlich gesinnte algerische Demonstranten in einer geplanten Aktion von der Pariser Polizei und anderen Sicherheitskräften gezielt unter Beschuss genommen. Der Präfekt der Polizei in Paris, Maurice Papon, ein ehemaliger Vichy-Politiker, Nazi-Kollaborateur, verantwortlich für die Deportation von weit über Eintausend Juden zwischen den Jahren 1942 und 1944, und später verurteilter Kriegsverbrecher, hat persönlich den Schießbefehl erteilt. Da es sich als äußerst schwierig erweist, im Nachhinein Annahmen von der genauen Anzahl der Opfer zu machen, kann lediglich von einer allgemeinen Anzahl von 120 bis 200 durch Polizeigewalt umgekommenen Algerier für die gesamten Monate September und Oktober 1961 ausgegangen werden. Was die Ereignisse so schockierend macht, ist vor allem das Vorgehen der Polizei, die die Demonstranten teilweise in Hinterhalte lockte und dann auf sie feuerte. So sammelte sie sich beispielsweise am Ende einer Brücke, schnitt den Demonstranten, sobald sich diese darauf befanden, den Rückweg ab und bahnten sich dann prügelnd und schießend ihren Weg durch die Menge. Leichen wurden einfach in die Seine geworfen und trieben teilweise noch Wochen später darin.³⁷ Im siebten Jahr des Algerienkrieges war die gesellschaftliche Atmosphäre, auch durch zuvor erfolgte Attentate auf Polizisten durch algerische Widerstandskämpfer, bereits stark aufgeheizt. Der Krieg in Algerien hatte das französische Festland und damit auch die unmittelbare Realität der französischen Zivilbevölkerung erreicht. Das offensichtlich nicht nur auf die bloße Auflösung der Demonstration beschränkte Verhalten der Polizei, sondern das gezielte Töten einiger ihrer Teilnehmer, die gewollte Auslösung einer Massenpanik durch die Verbreitung von Angst und Schrecken, lässt dieses als Racheakt und Massenmord erscheinen.

In dieser weiteren Variante des Bürgerkriegsszenarios nahmen auch Majids Eltern teil, die als Arbeiter auf dem Hof von Georges' Eltern beschäftigt waren. Da sie von der Demonstration nicht mehr zurückkehrten, gingen Georges' Eltern davon aus, dass auch

³⁷ Alle Angaben beziehen sich auf die Darstellung von: Jim House und Neil MacMaster: Paris 1961. Algerians, State Terror, and Memory. Oxford: Univ. Press, 2006.

sie zu den Opfern gehörten. Nachdem sein Vater in Paris bei der Polizei auf die Frage nach deren Verbleib nur die Auskunft bekam, er solle froh sein die Kameltreiber³⁸ los zu sein, entschlossen sich die Eltern Majid zu adoptieren. Georges war zu diesem Zeitpunkt sechs Jahre alt, wie er sagt, Majid wohl ein wenig älter. In der Szene als Georges seiner Frau Anne davon erzählt, erwähnt er nur kurz das Datum, den 17. Oktober 1961, und fügt hinzu, dass er ihr jetzt keine Zeichnung (vom genauen Hergang des Massakers) machen werde,³⁹ damit sie verstehe wovon er spreche. Obwohl es sich nur um eine Redensart handelt, ist sie doch markant, weil sie explizit eine bildliche Ebene ins Spiel bringt.

Georges' Annahme, dass die Nebenumstände des Massakers ohnehin bekannt seien und bei seinem Gesprächspartner deshalb vorausgesetzt werden können, trifft für die französische Öffentlichkeit nur bedingt zu. Denn 2005, als *Caché* in die Kinos kam, also mehr als 40 Jahre später, war immer noch keine ausreichende Aufarbeitung der Ereignisse erfolgt.⁴⁰ Dies ist unter anderem auch dem Umstand geschuldet, dass davon keine Bilder existierten, dass also niemand „eine Zeichnung“ vom Hergang der Ereignisse gemacht hatte beziehungsweise dies verhindert wurde. Auf Grund des Mangels an bildlichen Dokumenten fiel es der Öffentlichkeit schwer, an die Wahrhaftigkeit der Geschehnisse zu glauben.⁴¹ Einerseits hatte die Polizei vorsorglich die zu erwartenden Journalisten gewarnt, nach sieben Uhr abends während der Demonstration nicht auf den Straßen zu sein. Sie versuchte so einen organisierten „Medienausfall“ herbeizuführen, der größtenteils auch erfolgreich war.⁴² Andererseits vernichtete oder konfiszierte sie das nichtsdestotrotz angefallene, sowie das kurz nach den Ereignissen entstandene Bildmaterial und beeinflusste so den Umgang der Öffentlichkeit mit den Ereignissen entscheidend. In einem beinahe einzigartigen Akt der Solidarität schwiegen auch sämtliche Printmedien. Papon konnte die Öffentlichkeit überzeugen, dass einige Demonstranten auf die Ordnungskräfte geschossen hatten und die

³⁸ In Frz.: „bougnoù“, was sich eher auf die dunkle Hautfarbe bezieht.

³⁹ Wortwörtlich: „Je te fais pas un dessin“.

⁴⁰ Wie etwa Alain Tasma's dokumentarischer Film aus dem selben Jahr, *Nuit noire 17 octobre 1961* (F, 2005), den auch Haneke gesehen hatte, deutlich macht.

⁴¹ So wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, Jacques Panijels Film, *Octobre à Paris* (F, 1962), der unter einem aktivistischen Zugang direkt die Vertuschungsversuche der Polizei adressierte, von dieser eingezogen und bis heute nie in voller Länge und nach der Intention des Autors im französischen Fernsehen gezeigt. Vgl.: Patrick Crowley: When Forgetting Is Remembering. Haneke's *Caché* and the Events of October 17, 1961. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): On Michael Haneke. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S.268-269.

⁴² Vgl.: Crowley: When Forgetting Is Remembering, a.a.O., S. 279. Fußnote 17.

Anzahl der Verhaftungen (14.000) und der Toten (offiziell: zwei) gerechtfertigt war.⁴³ Selbst die Polizeiarchive zu den Vorfällen blieben bis 1998 geschlossen und auch dann wurde lediglich drei Historikern Zutritt gewährt.⁴⁴ Die generelle Amnestie 1962 beendete schließlich jegliche weitere aufkommende Diskussion. Unter dem Vorwand von gegenseitigen Schuldzuweisungen der beiden Konfliktparteien abzusehen und sich anstatt auf die Fehler der Vergangenheit nun auf eine gemeinsame Zukunft hinzuorientieren, wurde das Kapitel des Algerienkrieges gütlich geschlossen.⁴⁵ Der Umgang des offiziellen Frankreich mit den traumatischen Ereignissen vom 17. Oktober 1961 spiegelt auf kollektiver Ebene Georges individuelles Verhalten wider: Es gilt, um jeden Preis die Kontrolle über diejenigen Bilder, die tatsächlich die Macht haben die Realität zu erschüttern, zu behalten.

2.2. Transgressionen der symbolischen Ordnung

2.2.1. Überschreitungen in *Benny's Video* und *Caché*

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt, stellt das Phantasma der Subjektivität der Furcht den transgressiven Einbruch des harten Kerns des Realen dar. Die Gesellschaft der post-politischen Biopolitik ist gekennzeichnet von dem Verlangen, die Voraussetzungen für den ungestörten Genuss des Lebens zu schaffen und zugleich jede Bedrohung dieses Zustands schon von vornherein auszuschalten. Auf der einen Seite steht der Wunsch nach erfüllender Arbeit, der Entfaltung der eigenen Persönlichkeit durch Beschäftigung mit Kunst oder der Pflege des Körpers durch Ausübung von Sport. Dem gegenüber steht auf der anderen Seite die Abschottung im privaten Heim und die Vermeidung von jeglicher Art von Leidenschaft, was schlussendlich auf den Verzicht von Kommunikation im Allgemeinen, auch unter Ehepartnern oder zwischen Eltern und Kindern, hinausläuft. Die Angst vor einer Bedrohung führt zu Lähmung und die Realität erscheint virtuell, von ihr selbst gereinigt. Das Phantasma stellt nun die Rückkehr dieses realen Kerns vor, allerdings in der pervertierten und obszönen Form der möglichen Realisierung einer solchen Bedrohung. Sein Inhalt ist die fundamentale Transgression und Auflösung

⁴³ Vgl.: Kline: The Intertextual and Discursive Origins of Terror in Michael Haneke's *Caché*, a.a.O., S. 553-554.

⁴⁴ Vgl.: Crowley: When Forgetting Is Remembering, a.a.O., S. 270.

⁴⁵ Über die Rolle der Amnestie als offizielle Form des Vergessens in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert vgl.: Dimitri Nicolaidis: Oublier nos crimes. L'Amnésie nationale: une spécificité française? Paris: Éditions Autrement, 1994.

sämtlicher etablierter Regeln der Gemeinschaft, die ihren Zusammenhalt und das friedliche Miteinander garantieren, was dazu führt, dass es deren wirksamste Stütze wird. Obwohl das Phantasma also die dunkle Kehrseite der etablierten Ordnung offenbart, ist es dieser nicht entgegengesetzt.

Der Fokus von *Benny's Video* und *Caché* liegt in beiden Fällen auf solch einer fundamentalen Überschreitung der Ordnung, wie sie vom Phantasma vorgestellt wird. Allerdings wird der Alptraum dieses Mal Wirklichkeit und die phantasmatische Vorstellung, die durch TV-Nachrichten und andere Medien schon lange vorbereitet war, stürzt in die Realität der Figuren. Ist sie mit dem Tod des Mädchens in *Benny's Video* äußerst plastisch dargestellt, so ist sie in *Caché* als Ereignis selbst abwesend und nur in ihrem verzerrenden Schatten präsent.

Benny lernt vor dem Schaufenster der Videothek, die er des Öfteren aufzusuchen pflegt, ein ungefähr gleichaltriges Mädchen kennen, das den gesamten Film über namenlos bleibt. Sie scheint sein Interesse für Filme zu teilen und folgt ihm zu sich nach Hause. Die Eltern sind übers Wochenende am gepachteten Bauernhof. Er zeigt ihr das Video von der Schlachtung des Schweins, auch in Zeitlupe, worauf sie mit dem verwunderten Ausspruch, dass es auf dem Video ja schneie, reagiert. Sie will wissen, ob er schon einmal einen Toten gesehen habe, worauf er verneint. Aus einer Schublade holt Benny den Schlachtschussapparat, den er offenbar entwendet hat, womit ein Element des Videos plötzlich real wird. Nachdem er Munition eingelegt hat und das Gerät an seine eigene Brust hält, fordert er das Mädchen auf abzudrücken. Da sie es nicht tut, nennt er sie einen Feigling, worauf sie nun ihrerseits ihn auffordert abzudrücken. Das Vorausgeahnte passiert und Benny wiederholt die Geste, die kurz zuvor als Video auf dem Fernsehbildschirm zu sehen war, nun in der Realität und drückt ab. Es bleibt unklar, ob er dabei von seiner Aktion sozusagen überholt wurde, oder ob er mit voller Absicht gehandelt hat. Da das Mädchen zu schreien beginnt, gerät Benny in Panik und es bedarf drei weiterer Schüsse, bis endlich wieder Ruhe ist. Mit ihrem Tod bricht das Reale des Phantasmas plötzlich in die Realität ein. Der wahren Überschreitung der herrschenden Prinzipien der post-politischen Biopolitik machen sich jedoch seine Eltern in ihrem Versuch, den Mord zu vertuschen, schuldig.

Nachdem Benny ihnen das Video des Mordes gezeigt hat, folgt ein Verhör durch den Vater. Er ist gefasst, fragt nicht nach dem Warum, sondern will ausschließlich wissen, ob

Benny von jemandem zusammen mit dem Mädchen gesehen worden sei und ob er jemandem davon erzählt habe. Benny reagiert genervt, antwortet hauptsächlich mit „Weiß nicht“ und „Glaub’ nicht“. Da Benny Hunger hat, beendet der Vater das Verhör und sagt, er solle nach dem Essen zu Bett gehen. Im folgenden Gespräch zwischen Georg und Anna versucht Georg „klar zu denken“ und eine Systematisierung des Vorfalls nach Argumenten für oder gegen die Auslieferung Bennys bei der Polizei herzustellen: Dafür spräche a), die Minderjährigkeit Bennys auf Grund derer er vor dem Gesetz nichts zu befürchten hätte. Danach bricht er auch schon ab, da ihm sofort eine Vielzahl von Gegenargumenten einfällt, wie ihre eigene Verletzung der Aufsichtspflicht, der verbotene Besitz des Schlachtschussgeräts oder der Umstand, dass Benny mehrmals geschossen habe. Sollte ihnen also nichts passieren, was schon mehr als fraglich sei, so bliebe für Benny im besten Fall nur die psychiatrische Anstalt, was ihn „fürs Leben ruinieren würde“ und außerdem für die Familie „nicht gerade die beste Imagepflege“ wäre. Da die Gegenargumente also eindeutig überwiegen, geht der Vater zum nächsten logischen Schritt über, wie es sich vermeiden lasse, Benny auszuliefern. Sollte Benny tatsächlich mit niemandem gesprochen haben und sollte es auch keine Zeugen geben, könnte niemand ihn verdächtigen. Was bliebe, wäre allein die Beseitigung der Leiche und der Habseligkeiten des Mädchens. Um ganz sicher zu gehen, müsste man die Leiche zerstückeln, in so kleine Stücke, „dass man’s runterspülen kann“, wie die Mutter schließt. Die Knochen müsste man anschließend „zerbrechen, zersägen, verbrennen“. Hier ist das Gespräch an einem Punkt angekommen, der das reale Grauen bereits völlig ausgeblendet hat. Was vom Leben des Mädchens nach seinem Tod übrig bleibt, ist hauptsächlich die Frage nach der effizienten Entsorgung des exkrementellen Restes, des realen Körpers. Man kann sich ohne Weiteres KZ-Leiter vorstellen, die über das selbe Problem beraten. Als Anna einmal nervös fragt, ob sich ihr Mann des Inhalts, dessen, was er sagt, tatsächlich bewusst sei, korrigiert er sie sofort auf „von dem, was *wir* sagen“, beharrt also auf ihrer Komplizenschaft. Er schwört sie auf das gemeinsame Projekt ein, indem er ihr den Ekel des Vorhabens vor Augen führt und sie darauf aufmerksam macht, dass es „sehr kleine Stücke“ sein müssen, da ansonsten der Abfluss verstopfe. Bennys Tat, die bisher vielleicht noch als Unfall mit anschließender Panikreaktion gelten hätte können, wird erst durch die Reaktion der Eltern zum Verbrechen, zur Überschreitung. Zwei Mal während des Gesprächs der Eltern wird ein Blick aus Bennys Zimmer heraus zwischengeschnitten. Benny hatte zuvor seine Mutter gebeten die Tür einen Spalt offen zu lassen. Man sieht

Licht im Wohnzimmer und hört dumpf die Stimmen der Eltern. Es ist unklar, ob Benny versucht zu lauschen, ob er schläft oder allein mit seinen Gedanken beschäftigt ist.

In *Caché* findet sich die Überschreitung, die in *Benny's Video* im Mord des Mädchens und der anschließenden versuchten Vertuschung durch die Eltern besteht, im Film selbst nicht dargestellt. Sie liegt außerhalb der Filmzeit in Georges Kindheit und ist das Verborgene, auf das der Titel Bezug nimmt. Sie ist in der Gegenwart des Films nur in ihren Folgen erkennbar, wird sich schließlich aber im Selbstmord Majids wiederholen. Nicht einmal seiner Frau Anne kann oder will Georges erzählen, was tatsächlich vorgefallen ist, und nur durch die anonymen Videos wird er gezwungen überhaupt etwas preiszugeben. Es handelt sich dabei um ein Ereignis, für das Georges offenbar verantwortlich ist und dessen Folgen so gravierend und schockierend waren, dass Majid von seinen Zieheltern geradezu verstoßen und in ein Waisenhaus gebracht wurde. Georges' Eltern hatten bereits beschlossen gehabt, Majid zu adoptieren, nachdem dessen Eltern, die Arbeiter an ihrem Hof gewesen waren, höchstwahrscheinlich bei dem Massaker getötet worden waren. Das Kind Majid war dadurch anscheinend jeglicher Zukunftschancen beraubt, auf welchen Umstand vor allem sein Sohn anspielt, wenn er Georges zum Schluss des Films anlastet, dass dieser seinen Vater um eine gute Erziehung und Ausbildung gebracht habe. Die Wohnung Majids in Romainville, das sich in den Banlieues von Paris befindet und zu den einkommensschwächsten Städten der gesamten Region Île-de-France zählt,⁴⁶ spricht zumindest nicht für einen besonders privilegierten sozialen Status. Die Zeit im Waisenhaus dürfte für Majid jedenfalls eine traumatische gewesen sein und steht wohl auch in Zusammenhang mit seinem Selbstmord. Sein Sohn spricht von dem Hass, den Majid dort erfahren hätte. Georges rechtfertigt sich vor seiner Frau Anne damit, dass er zu dem Zeitpunkt sechs Jahre alt gewesen sei, dass er Majid, der nun ebenfalls bei seinen Eltern im Haus wohnte, nicht mochte und durch die Adoption plötzlich gezwungen war, alles, auch seine Eltern, zu teilen. Er will sich von niemandem ein schlechtes Gewissen wegen Majids Schicksal einreden lassen und streitet kategorisch jegliche Verantwortung dafür ab, dass, wie er es ausdrückt, dessen Leben „traurig und verpfuscht“ gewesen sei.

⁴⁶ Vgl.: <http://www.salairemoyen.com/index.php> (19.04.11). Im Vergleich: Während das monatliche Netto-Durchschnittseinkommen in Romainville (25.783 Einwohner) pro Haushalt (2,5 Personen) im Jahr 2010 bei 2.332 € lag, betrug der gleiche Wert für den 8. Arrondissement von Paris (39.677 Einwohner, bei 2,1 Personen pro Haushalt) 5.813€.

Die Geschichte, wie es zu Majids Abtransport ins Waisenhaus kam, die Georges Anne erzählt, erscheint wenig glaubwürdig und eher wie eine nachträgliche Zurechtrückung der Ereignisse. Er sagt, er hätte Majid bei den Eltern verpetzt. Zum Einem habe er ihnen erzählt, dass Majid Blut spucke, was vielerlei Gründe haben kann, unter anderem auch eine Krankheit, wie zum Beispiel ansteckende Tuberkulose.⁴⁷ Zum Anderen habe er Majid gesagt, der Vater habe ihm befohlen den Hahn, den sowohl Georges, als auch Majid nicht leiden konnten, weil er aggressiv war und sie beide mehrmals attackiert hatte, zu töten. Majid habe ihm den Kopf abgehackt und sei voller Blut gewesen, woraufhin Georges den Eltern erzählte, Majid habe so gehandelt, um ihn zu erschrecken. Im Gespräch mit Anne gibt Georges also ziemlich genau seine Träume und/oder Erinnerungen wieder. Als wahre Begründung dafür, dass Majid die Familie verlassen musste, scheinen sie nichtsdestotrotz recht dürftig, noch dazu wo Georges im ersten Gespräch mit Anne noch behauptet hatte, dass es sich um erfundene Kindergeschichten gehandelt habe. So haben die Eltern Georges etwa nicht geglaubt, dass Majid Blut spucke, und ihn deswegen vom Hausarzt untersuchen lassen, der nichts dergleichen finden konnte. Selbst wenn der Arzt, von dem Georges immerhin behauptet, er sei „ein alter Idiot“ gewesen, sich geirrt hätte, und Majid tatsächlich eine ansteckende Krankheit gehabt hätte und die Eltern also in Sorge um die Gesundheit ihres leiblichen Kindes gewesen wären, wäre dessen Abschiebung in ein Heim eine reichlich herzlose Konsequenz gewesen. Immerhin war Majid bereits adoptiert, wohnte zumindest schon im Haus und war somit Georges als Sohn formell gleichgestellt. Wäre er also tatsächlich krank gewesen, muss die Entscheidung, ihn einem Waisenhaus zu überlassen, für die Eltern nur umso schwieriger zu treffen gewesen sein, die Gründe dafür müssten umso schwerwiegender gewesen sein. Kann man ein Kind, das man gerade erst adoptiert hat, einfach weggeben, weil es krank geworden ist? Was den getöteten Hahn betrifft, so erscheint auch hier die Geschichte nicht schlüssiger. Musste Majids unberechenbares Verhalten darauf schließen lassen, dass er eines Tages Georges gegenüber gewalttätig hätte werden können, sowie es sein Traum andeutet? Waren die Eltern also gezwungen Majid, abermals aus Sorge um die Unversehrtheit des Lebens ihres leiblichen Kindes, wegzuschicken? Gab es nicht Majids Version der Geschichte, die Georges als Anstifter zur Tat dargestellt hätte? Fällt es Georges tatsächlich so schwer nach so langer Zeit über

⁴⁷ Was etwa von Metelmann vertreten wird. Vgl.: Jörg Metelmann: Die Autonomie, das Tragische, a.a.O., S. 287.

diese beiden Geschichten zu sprechen, die zweifellos nach gemeinen, aber nichtsdestotrotz relativ alltäglichen Kindergeschichten klingen?

Die vielen Spekulationen, die zur Beantwortung dieser Fragen notwendig sind, lassen Georges' Erzählungen als tatsächliche Begründungen für Majids Ausschluss aus der Familie unglaublich erscheinen. Sie erwecken vielmehr den Eindruck, dass Georges vom wahren Grund auch zu Ende des Films noch nicht gesprochen hat. Allein schon das seltsame Zuviel an Argumenten (Majid sei in ein Kinderheim gekommen, weil er krank gewesen sei *und* weil er Georges angeblich bedroht habe), die noch dazu nicht miteinander in Relation stehen, wirkt verräterisch. Sowohl Anne, als auch die Zuschauer geben sich damit jedoch zufrieden beziehungsweise fragen nicht weiter nach, weil dies die einzigen Indizien im gesamten Verlauf des Films sind, die ihnen zur Verfügung stehen, um Majids „trauriges und verpfushtes Leben“ als mögliches Motiv für die anonymen Videokassetten erscheinen zu lassen. Sie lassen dabei außer Acht, dass es sich um eine recht einseitige Darstellung der Ereignisse, allein durch Georges' Perspektive, handelt. Um sich das Unerklärliche erklärbar zu machen, sind sie bereit Widersprüche in Kauf zu nehmen, die auch durch Georges' höhere Glaubwürdigkeit als Repräsentant der herrschenden Ordnung verdeckt werden mögen.

Im Gegensatz zur großteils unwidersprochenen Übernahme von Georges' Begründung in der Literatur zu Haneke wird an dieser Stelle die Ansicht vertreten, dass das tatsächliche Ereignis, das zu Majids Entsendung in ein Waisenhaus führte, auch nach dem Ende des Films noch versteckt im Dunkeln liegt. Letztendlich ist dessen genauer Hergang für die weitere Interpretation auch nicht wesentlich notwendig, so lange man nur davon ausgeht, dass es sich um eine gravierende Überschreitung der geltenden Regeln und Normen handelte, kurz: um einen Einbruch des Realen. In Kapitel 2.3.3. wird auf diese Konzeption des Realen, das nur in seinen Effekten, nicht aber als wirkliches Ereignis auszumachen ist, noch genauer eingegangen. Parallelen zu Georges' Überschreitung auf individueller Ebene lassen sich auch im erwähnten Massaker auf kollektiver Ebene finden. Die Überschreitung der Ordnung durch die Verwirklichung des Phantasmas fand hier auf der Seite des Gesetzes selbst statt.

2.2.2. Von der Ordnung zur Überschreitung

Während *Benny's Video* auf die Überschreitung zustrebt und diese seinen (Anti-) Klimax bildet, so manifestiert sie sich in *Caché* auf subtilerer Weise, indem sich der Verlauf der

Handlung auf das Bemühen der Figuren zentriert, diese um keinen Preis ans Licht kommen zu lassen. In beiden Fällen handelt es sich bei den Überschreitungen jedoch um Akte von Anwendung physischer oder psychischer Gewalt. Die Furcht alles zu verlieren, was als schützenswert erachtet wird, trägt zur Stabilität der Ordnung bei. Die Gewalt, die eine illegitime Überschreitung der Ordnung darstellt, wird paradoxer Weise zu ihrer Aufrechterhaltung verwendet und bildet so ihr eingeschlossenes Ausgeschlossenes. Die Überschreitung ist der reale Kern der symbolischen Ordnung.

Besonders das Pariser Massakers zeigt auf drastische Weise den untrennbaren Zusammenhang von Ordnung und Überschreitung, da die Überschreitung auf der Seite des Gesetzes liegt. Auch mit dem rüden Vorgehen gegen Majid und seinen Sohn, als diese von Georges verdächtigt werden, seinen Sohn Pierrot entführt zu haben, oder mit der ungerechtfertigten Verhaftung des jungen Afrikaners Amadou in *Code inconnu*, die wiederum zur Abschiebung der rumänischen Maria führt, schreibt Haneke seine „kleine Geschichte der vorurteilsbasierten Übergriffe der Polizei“⁴⁸ fort. Bennys latente Gewalt gegenüber dem Mädchen kommt beispielsweise zum ersten Mal zum Vorschein, als er jeweils eine szenische Darstellung der drei Situationen „Mann, Hund und Polizist in der U-Bahn“ gibt. Bei jedem Beispiel kommt der ihr dabei näher, bis er sie schließlich im Polizeigriff fixiert, was den Fall von „Polizist in der U-Bahn“ vorstellen soll. Gewalt kommt erst beim Repräsentanten des Gesetzes zum Vorschein.

Es genügt jedoch nicht festzustellen, dass jede Form von Macht eine Art von Gegen-Macht, einen antagonistischen Gegenspieler, hervorbringt, der ihre offiziellen Strukturen unterhöhlt. Es handelt sich vielmehr um einen Antagonismus, der der Macht in Form einer Spaltung selbst schon eingeschrieben ist und als ihre wirksamste Stütze funktioniert.⁴⁹ Der versöhnende Charakter der festgeschriebenen und allgemein akzeptierten Regeln, die das friedliche Zusammenleben innerhalb der Gemeinschaft ermöglichen, kommt ihnen nur dann zu, wenn man sie zugleich auch fürchtet.⁵⁰ Das Gesetz selbst bringt also erst die Furcht, alles zu verlieren, den Gegenstand des Phantasmas, hervor. Hat der Imperativ, nur immer so zu handeln, dass man nichts verliert, als sein implizites Echo den Gedanken alles zu verlieren, so gilt das auch für das Verbot, die Regeln nicht zu überschreiten. Wie jedes Verbot erzeugt es erst die Idee des

⁴⁸ Metelmann: Die Autonomie, das Tragische, a.a.O., S. 286.

⁴⁹ Vgl.: Žižek: Die Pest der Phantasmen, a.a.O., S. 52-53.

⁵⁰ Vgl.: Slavoj Žižek: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als politischer Faktor. Wien: Passagen, 1994. S. 36-37.

Überschreitens der Regeln, der Übertretung des Verbots.⁵¹ Žižek betont mehrmals, dass das Verhältnis von Gesetz und seiner obszönen Kehrseite nicht in ein einfaches Verhältnis von Oberfläche und Tiefe gesetzt werden darf. Die Vorstellung, dass das Gesetz die rohen Kräfte der irrationalen und egoistischen Gewalt bändigt und in eine Ordnung zwingt, diese aber im Fall ihres Versagens sofort wieder hervorbrechen können, verwischt die Tatsache, dass zwischen diesen beiden Ebenen kein qualitativer Unterschied besteht. Das Gesetz bringt selbst irrationale Gewalt hervor; sie ist Teil von ihm und bricht nicht von außen über dieses hinein.⁵² Deshalb ist die Struktur, die nach Žižek diesem Verhältnis viel eher entspricht, auch die des Möbiusbandes.⁵³ Dieses hat per definitionem nur eine Fläche und beginnt man also der einen Seite nur konsequent und lange genug nachzugehen, findet man sich früher oder später auf ihrer Rückseite wieder. Es gibt keinen bestimmten Punkt, an dem eine Sache in ihr Gegenteil umschlägt. Wie Gesetz und Transgression stehen Ober- und Unterseite des Möbiusbandes in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Jede Seite ist gleichzeitig auch ihre Unterseite und das Eine lässt sich niemals vom Anderen separieren. Der große Andere als Erscheinungsform der symbolischen Ordnung „sind die symbolischen Normen *und* ihre kodifizierten Überschreitungen“.⁵⁴

Die gewaltvollen irrationalen Überschreitungen der Regeln in *Benny's Video* und *Caché* sind also nichts weiter als das Reale der herrschenden Macht, das aus dieser zwar ausgeschlossen ist, deren Grundlage es aber gleichzeitig bildet. Sie zeigen sich umso bestimmter, je stärker die Mittel sind, mit denen versucht wird, die Gesetze der symbolischen Ordnung aufrecht zu erhalten. Benny führt ihr obszönes Echo aus, da er sie nicht mehr fürchtet und stattdessen die Realisierung des Phantasmas anstrebt. Es sind schließlich seine Eltern, vor allem sein Vater, der mit Mitteln, die weit über Bennys Überschreitung hinausgehen, den Exzess der Ordnung um der Erhaltung der Ordnung willen zu vernichten trachtet. Das Opfer, das er bereit ist zu erbringen, indem er sich

⁵¹ Was Žižek anhand des Gebotes „Du sollst nicht töten!“ festmacht. Vgl.: Slavoj Žižek: Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die ‚Nahtstelle‘. Berlin: Volk und Welt, 2001. S. 128-129.

⁵² Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 148-150. Die Beispiele, die er dafür verwendet reichen von Rob Reiners Film *A Few Good Men* und Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, über den Folterskandal von Abu Ghuraib bis hin zu den Lynchmorden des Ku-Klux-Klan und Missbrauchsfällen in der Katholischen Kirche.

⁵³ Vgl.: Slavoj Žižek: Hitchcocks Universum. In: Ders. [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2002. S. 209-214 und Slavoj Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991. S. 84.

⁵⁴ Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2010. S. 363. Herv. i. O.

schuldig macht und sich um die zweifellos unangenehme Aufgabe der Beseitigung der Leiche kümmert, entspricht der Geste einer heroischen Annahme der Drecksarbeit, die irgendjemand machen muss, will man den Zusammenbruch der Realität vermeiden.⁵⁵

Eine Geste, die auch Ähnlichkeiten mit der Haltung des Pariser Polizeipräfekten Maurice Papon aufweist. Die Realität, die es für Bennys Vater zu verteidigen gilt, ist einerseits das Ansehen der Familie (er spricht von Imagepflege) und andererseits geht es darum, seinem Sohn die volle Entfaltung der Möglichkeiten, die ihm das Leben bietet, bereitzustellen und ihn vor dem Verlust derselben zu behüten. Wenn er sich also daran macht, die Leiche zu zerstückeln, um die Regelübertretung seines Sohnes aus der Welt zu schaffen, bedeutet dies eine vollständige Identifikation mit der obszönen Kehrseite des Gesetzes.

Seit Michail Bachtin wird immer wieder hervorgehoben, dass periodische Überschreitungen der gesellschaftlichen Ordnung dieser selbst nicht nur inhärent sind, sondern auch zur Konstituierung derselben geradezu notwendig sind.⁵⁶ In Fortführung dieses Gedankens beschreibt Žižek die sozial konstruktiven Effekte von Gewalt, die sich in den Lynch-Parties des Ku-Klux-Klans genauso ausmachen lassen, wie in nächtlichen Pogromen der Nazis gegen Juden und politische Gegner. Das Wissen um und die Teilnahme an diesen Überschreitungen der offiziellen Seite des Gesetzes sicherte den Zusammenhalt innerhalb der eigenen Gruppe. Was alle wussten, über das aber niemand sprach, die Schuld, zwingt zu noch größerer Solidarität untereinander. „Die tiefste Identifikation, die eine Gemeinschaft ‚zusammenhält‘, ist nicht so sehr die Identifikation mit dem Gesetz, das ihren ‚normalen‘, alltäglichen Kreislauf reguliert, als *die Identifikation mit der spezifischen Form der Überschreitung des Gesetzes* [...]“⁵⁷ Auch Bennys Vater versucht demgemäß Benny an sich, an die Autorität der Eltern überhaupt, zu binden, indem er die Schuld, die Benny durch den Mord auf sich geladen hat, nicht vor das Gesetz bringt, sondern sie mit ihm teilt. Er versucht damit auch, den Abgrund, den der Mord zwischen Benny und seinen Eltern offenbarte, zu überwinden. Dass sie Bennys Tat weder voraussehen noch verhindern konnten, bedeutet einen fundamentalen Mangel in der Beziehung zwischen Eltern und Kind und ihr Verhalten bezeugt ihr Schuldbewusstsein. Die geplante Vertuschung soll der Familie auch den nicht mehr vorhandenen Zusammenhalt zurückzugeben und Benny zu einer Identität in der Schuld

⁵⁵ Vgl.: Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, a.a.O., S. 37.

⁵⁶ Vgl.: Michail M. Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. A. d. Russ. v. Gabriele Leupold. Hrsg. v. Renate Lachmann. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp 1987.

⁵⁷ Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 207-208. Herv. i. O.

zwingen. Wenn ihm der Vater eindringlich einbläut „Du darfst nicht lügen. Ist dir das klar? Du kannst es dir nicht mehr leisten“, macht er ihn in Wirklichkeit auf den Umstand aufmerksam, dass er jetzt nur noch lügen darf, will er sich nicht für die Folgen verantworten müssen. Benny muss die Lüge des Vaters als Wahrheit akzeptieren, um die Realität aufrecht zu erhalten. Er muss den Worten des Vaters mehr Glauben schenken als seinen eigenen Augen. Was bei der Mutter funktioniert, wenn Georg etwa während des Gesprächs mit ihr darauf besteht, dass sie gemeinsam den Entschluss fassen, die Leiche verschwinden zu lassen („was wir sagen“), scheint bei Benny jedoch zuerst nicht den selben Effekt zu haben. Er reagiert auf die forschenden Fragen des Vaters genervt, als hätte er sich nichts zukommen lassen, beziehungsweise als wären ihm die Konsequenzen seines Tuns vollkommen egal. Erst in Ägypten scheint sich eine Wandlung zu vollziehen und Benny wieder ein wenig Kind zu werden. Ein Urlaubsvideo zeigt ihn beim Parasailing hinter einem Boot und in einem weiteren, das er von sich selbst aufnimmt, drückt er in naiver Weise seine Hoffnung auf Erfolg des Unternehmens des Vaters aus. Zum Schluss des Filmes stellt sich jedoch heraus, dass Benny das von den Eltern erbrachte Opfer nicht annimmt, indem er zur Polizei geht. Bis zu diesem Verrat funktionierte sein Mord als Überschreitung des Gesetzes als wirksame Stütze der Macht der Eltern. Durch den Verrat bricht Benny jedoch aus der Logik des inhärenten Antagonismus der Macht, dem ewigen Spiel von Macht und Gegen-Macht, aus (vgl. Kapitel 3). Es zeigt, dass die Wirkung der Identifikation mit der obszönen Kehrseite der Macht nur so lange besteht, wie sie vor dem öffentlichen Auge verborgen bleibt. Sie ist seine „nächtliche“ Seite, die uneingestanden bleiben muss, um zu funktionieren.⁵⁸

Haneke zeigt die Verbindung der Ordnung mit ihrer Kehrseite in *Benny's Video* auch auf formaler Ebene, indem er einen strukturellen Zusammenhang zwischen dem Alltag der Figuren und dessen Überschreitung in Gestalt von Bennys Mord und dem Vertuschungsversuch der Eltern etabliert. Er zeigt die Praktiken des Alltags in eine Serie rationaler Suboperationen zerlegt.⁵⁹ So wird die Praxis der Ernährung etwa in die Einzelhandlungen „Bestellung“ (das Übliche und sechs Nuggets), „Ausgabe der bestellten Ware“ und schließlich ihre „Bezahlung“ (61 Schilling, die in der geöffneten Kasse verschwinden) aufgesplittert. Unter dem Übertitel „Unterhaltung“ lässt sich

⁵⁸ Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 163.

⁵⁹ Vgl.: Scott Durham: Codes Unknown. Haneke's Serial Realism. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): On Michael Haneke. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S. 250.

Bennys Besuch in der Videothek zusammenfassen. Er weist seine Mitgliedskarte, die ihn zum Ausborgen berechtigt, und die Nummer des auszuborgenden Videos vor. Nummer und Dauer der Entlehnung werden auf einer Karteikarte vermerkt, gleichzeitig die zurückgegebenen Videos ausgestrichen. Der Vertrag zwischen Benny und der Videothek wird durch Bezahlung im Voraus besiegelt. Ein anderes Mal wird ein Abend im Klub in der einzigen Geste „40 Schilling für den Eintritt bezahlen“ zusammengefasst. Die Realität der Figuren besteht in der unendlichen Wiederholung solcher halbautomatisierten Einzelgesten. Haneke lässt die Kamera dabei ihren Fokus immer auf die Gesten selbst legen, nicht auf die handelnden Subjekte. Man sieht vor allem Hände, die aufschreiben, einordnen, zählen, die Dinge abgeben, entgegennehmen, austauschen oder die einen Gegenstand von einem Ort an einen anderen bewegen. Es scheint, als würden nicht die Subjekte durch ihre Gesten handeln, sondern diese durch die Gesten selbst gehandelt. Es ist dies eine Darstellungstechnik, die schon in Hanekes erstem Kinofilm *Der siebente Kontinent* häufig zur Anwendung kam und die sich auffällig durch die gesamte Trilogie zieht. Bedenkt man, dass das einende Merkmal aller Filme der Trilogie eine Gewalttat ist, die zwar nicht ist, was unweigerlich sich ereignen *musste*, aber auch nicht etwas, dass sich nie ereignen hätte *dürfen*, so wird die Beziehung zwischen der Gewalt und der Technik der Darstellung der alltäglichen Praktiken der Figuren ersichtlich.

Nachdem Benny das Mädchen mit dem Schlachtschussapparat ermordet und sie zu schreien aufgehört hat, trinkt er gleich anschließend in scheinbar völliger Ruhe ein Glas Wasser. Er isst ein Joghurt, was er nur unterbricht, um den Leichnam des Mädchens zuzudecken – offenbar stört in der Gedanke an Unordnung in seinem Zimmer – und begibt sich dann auf die Toilette. Man sieht ihn, wie er die Sachen des Mädchens durchsucht und bei lauter Musik und eingeschaltetem Fernsehgerät seine Hausaufgaben macht. Schließlich wendet er sich der Beseitigung des Leichnams und des Blutes zu. Dass Haneke Benny nach dem Mord ausführlich bei solch belanglosen Handlungen zeigt, entspricht weder den Konventionen des Erzählkinos von einem gerade mehr oder weniger versehentlich zum Mörder gewordenen Jugendlichen, noch einer von den Zuschauern erwarteten, psychologisch wahrscheinlichen Reaktion. Das Gegeneinander-Setzen der Tötung eines Menschen und vulgärer Dinge wie Nahrungsaufnahme nehmen dem Tod das Unauslotbare (ein Mittel, das in *Funny Games* noch weiter auf die Spitze getrieben werden wird, wenn Haneke einen der Killer dabei zeigt, wie er in der Küche ein Sandwich zubereitet, ohne auch nur im Geringsten innezuhalten, als aus dem

Wohnzimmer ein Schuss und verzweifelte Schreie zu hören sind). Bennys Mord und der Gang zur Toilette werden von der filmischen Erzählung als gleichwertige Ereignisse behandelt, denen der gleiche narrative Raum innerhalb der Filmerzählung zukommt. Diese Parallelisierung nimmt dem mutmaßlichen Opfer von Gewalt seinen Status als Opfer und es rangiert gleichwertig neben anderen leblosen Dingen.

Auch die Beseitigung der Spuren wird von Haneke wie andere Alltagshandlungen wieder durch die Zerlegung in Einzelgesten gezeigt: Benny, der in der Badewanne mühsam Blutflecken aus dem Bettzeug wäscht, der umständlich die Blutlache am Fußboden aufzuwischen versucht und der Stück für Stück die Leiche wegschleift. Erneut sind nur die Arbeit verrichtenden Hände zu sehen. Er beginnt hörbar zu keuchen und da er schwitzt, legt er seine Kleider ab. Die Zuschauer können nicht anders, als sich der Anstrengung seiner Arbeit bewusst zu werden, der Mühe, die es kostet, einen leblosen Körper zu bewegen. Es geht eine gewisse Befriedigung von der richtigen Verrichtung einer Arbeit aus, von dem Gefühl wieder Kontrolle über einen eskalierten Zustand zu erlangen. Sorgfältige und gründliche Arbeit, eine der Tugenden, auf die die wohlsituierte Existenz der Subjekte der post-politischen Biopolitik gründet, dient hier einem ausschließlich bösen Zweck.⁶⁰ Benny ist hier ganz Kind seines Vaters. Auch dieser beginnt, mit den Tatsachen konfrontiert, sofort mit der Systematisierung der Situation und zerlegt den Prozess der Beseitigung der Leiche in Einzelgesten (Kleider verbrennen, Leiche zerstückeln, Knochen zersägen).

Bennys Verhalten nach dem Mord sowie das Verschwinden-Lassen der Leiche durch den Vater sind das radikale Gegenteil der Alltagsrealität, der Einbruch des ausgeschlossenen realen Ereignisses in die Realität. Dadurch, dass Haneke sie allerdings wie die Alltagsoperationen in einer Serie rational motivierter Einzelgesten darstellt, erscheinen sie determiniert durch die Struktur und nicht durch die sich verhaltenden Subjekte. Der Zerstückelung menschlichen Handelns in logische Suboperationen folgt in letzter Konsequenz die Zerstückelung des Körpers des Mädchens, ebenfalls nach rationalen Gesichtspunkten. Durch das formale Mittel, die sozialen Praktiken in die sie konstituierenden Einzelhandlungen aufzuspalten, vermag Haneke Parallelen zwischen Ereignissen zu ziehen, die auf den ersten Blick keine Gemeinsamkeiten besitzen, sich sogar wechselseitig auszuschließen scheinen. Die Struktur der Ordnung bringt selbst ihren Antagonismus zum Vorschein.

⁶⁰ Vgl.: Slavoj Žižek: *Lacan in Hollywood*. Wien: Turia und Kant, 2000. S. 37.

2.2.3. Von der Überschreitung zur Ordnung

Bringt in *Benny's Video* die Ordnung unweigerlich ihre mörderische Überschreitung als letzte und wichtigste Stütze hervor, so ist der Weg in *Caché* zwar der gleiche, allerdings wird er in umgekehrter Richtung beschritten. Es zeigt sich, wie die Ordnung selbst auf eine solche Transgression zurückgeht.

Die Einsetzung der Ordnung, die das Zusammenleben der Individuen auf friedliche Weise regelt, stellt den Rahmen zur Verfügung, vor dem eine Überschreitung der Ordnung überhaupt erst möglich wird. Die größte Überschreitung, gemessen an den durch den Rahmen gegebenen Standards, ist jedoch die Einsetzung dieses Rahmens selbst.⁶¹ So zeigt Žižek am Beispiel des Gesetzes und unter Bezugnahme auf Kant, dass an dessen Anfang etwas Ungesetzliches, ein Reales der von ihm nicht gedeckten Gewalt, steht.⁶² Auch die Anfänge von Georges' persönlicher Existenz fußen auf ihrem verbotenen Gegenteil. Sie wäre nicht möglich, würde sie sich nicht auf ein Ereignis stützen, durch dessen Ausschluss sie sich in ihrer gegenwärtigen Form gerade definiert. Als Georges' Eltern beschlossen, Majid, der seine Eltern verloren hatte, zu adoptieren, empfand der sechsjährige Georges dies als Gefährdung seiner privilegierten und einzigartigen Stellung innerhalb der Familie. Majid bekam sein eigenes Zimmer im Haus der Eltern und Georges war gezwungen mit seinem ihm aufgezwungenen Bruder alles, einschließlich der Gunst der Eltern, zu teilen. Dies stieß bei Georges auf Widerwillen und er reagierte mit Feindseiligkeit auf den Eindringling, der noch dazu zu diesem Zeitpunkt größer und stärker war. Es handelt sich dabei um die nachvollziehbare Reaktion eines Kindes, das, etwa durch jüngere Geschwister, mit der Tatsache konfrontiert wird, plötzlich nicht mehr allein die Aufmerksamkeit der Eltern zu genießen. Allerdings führte Georges' Feindseligkeit schließlich zu jenem traumatischen Ereignis, das das Verborgene in *Caché* ist und das dazu führte, dass die Eltern ihre Adoptionsabsicht aufgaben und Majid stattdessen in ein Waisenhaus kam. Georges hatte seine privilegierte Stellung bei seinen Eltern erfolgreich verteidigt und konnte wieder alle Vorteile des Einzelkindes genießen. Mehr als vierzig Jahre später ist er verheiratet, hat einen Sohn, arbeitet als bekannter Fernsehmoderator einer Literatursendung und lebt mit seiner Familie in einem stilvoll eingerichteten Haus in Paris. Eine Tante aus Marseille schreibt seiner Mutter in einem Brief, dass diese stolz sein könne, einen solchen Sohn zu haben.

⁶¹ Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 55-56.

⁶² Vgl.: Žižek: Denn sie wissen nicht, was sie tun, a.a.O., S. 219.

Das Schicksal von Majids Eltern verbindet die persönliche Geschichte Georges' auch mit einer größeren gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und mit dem einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwung (sog. „Les Trente Glorieuses“ von 1945-1975) setzte, wie in vielen europäischen Ländern, ein gewollter Zustrom von Migranten ein, die vor allem als Arbeitskräfte gebraucht wurden. Im Fall von Frankreich kamen diese insbesondere aus den (ehemaligen) Kolonien im teilweise französischsprachigen arabischen Norden Afrikas, dem Maghreb. Zum Problem wurden sie erst, und auch hier spiegelt sich in Frankreich ein größere europäische Entwicklung wider, als zum Einen das immense Wirtschaftswachstum langsam ins Stocken geriet, und zum Anderen, als die teilweise unter miserablen Bedingungen lebenden Einwanderer begannen Rechte zur Selbstbestimmung zu fordern, was in Frankreich durch den algerischen Unabhängigkeitskrieg (1954-1962) noch zusätzlich verschärft wurde. Die Forderung nach Mit- und Selbstbestimmung brachte der Mehrheitsgesellschaft zu Bewusstsein, dass die Immigranten mittlerweile zu einer nicht mehr zu vernachlässigenden Minderheit im Land geworden waren und auch, dass dies eine mögliche Gefährdung des eigenen privilegierten Status mit sich bringen könnte. Die Unsicherheit, auch angesichts der Terroranschläge auf Einrichtungen des Staates im französischen Festland, entlud sich schließlich im Massaker von 1961. In diesem manifestierte sich die Antwort auf den Wunsch einer veränderten gesellschaftlichen Rollenverteilung am deutlichsten. Die Migranten sollten nach Wunsch der Mehrheitsgesellschaft ihre Bestimmung als niedrig qualifizierte Gastarbeiter beibehalten und nach getaner Arbeit möglichst wieder in ihre Heimatländer zurückkehren. Es soll damit keineswegs gesagt sein, dass das Vorgehen in Frankreich sich damit von demjenigen in anderen europäischen Ländern in der selben Situation unterschied. In der brutalen Niederschlagung der Demonstration kristallisierten sich die Ängste, genau wie die Bestrebungen zum Schutz der Privilegien der Mehrheitsbevölkerung einfach in einem singulären Akt der Gewalt seitens des Staates und bedeutete eine eindeutige und unmissverständlich klare Antwort auf die Forderung nach dem Recht auf gleiche Möglichkeiten für Minderheit und Mehrheit. Auch wenn sich im Jahr 2005, der Gegenwart von *Caché*, die Verhältnisse andere sind, so haben sich die Grenzen zwischen privilegiert und benachteiligt, zwischen reich und arm, zwischen hohem und niedrigem sozialen Status, in dieser Hinsicht doch nur unwesentlich verschoben. Was die Gruppe der Migranten und deren Nachkommen zweiter und dritter Generation betrifft, verlaufen

die Grenzen immer noch selten durch sie hindurch, sondern auffällig homogen um die Gruppe herum. Ein Bericht des *Centre d'études et de recherches sur les qualifications* aus dem Jahr 2004 deckt beispielsweise deutliche Benachteiligungen für junge Migranten aus dem Maghreb beim Zugang zum Arbeitsmarkt und im Gehaltsniveau auf. Um nur einen Indikator zu nennen, stehen etwa 14% Schul- und Ausbildungsabgänger ohne abgeschlossener Ausbildung französischen Ursprungs einer etwa drei Mal so hohen Anzahl (also gut 42%) junger Maghrebiner gegenüber. Ein Unterschied, der für Frauen noch deutlicher ausfällt.⁶³

Hinter der erfolgreichen Etablierung des in der Gegenwart geltenden Rahmens steht in *Caché* also immer ein Akt der Gewalt. Dies gilt sowohl für Georges' persönliche Lebenssituation, als auch für die größeren gesellschaftlichen Zusammenhänge. Die Ordnung von Frieden und Wohlstand auf Basis rationaler Grundsätze im Zusammenleben der Gemeinschaft wird von einem Akt der irrationalen Gewalt durchgesetzt und durch ihn aufrecht erhalten. Dieses Verbrechen muss jedoch um jeden Preis verborgen bleiben, soll die Ordnung ihre Gültigkeit bewahren. Man kann nicht an ihrer Legitimität zweifeln *und* sich ihren Regeln beugen.⁶⁴ Ein Umstand, der sich ex negativo in den Unruhen in den Banlieues fast aller größeren französischen Städte im Herbst 2005 (dem selben Jahr, in dem *Caché* in die Kinos kam) zeigte. Deswegen bemüht sich Georges auch so vehement die Tat, die sein und Majids Schicksal besiegelte, vor seiner Familie und seinem Arbeitsumfeld geheim zu halten.

Gleichzeitig kann dieses Ursprungsverbrechen oder seine bekräftigenden Wiederholungen aber auch nicht vollständig vergessen werden, das heißt aus der (unbewussten) Erinnerung restlos getilgt werden. Es ist nicht möglich, sei es auf individueller oder kollektiver Ebene, diese Schuld wieder gut zu machen, da das Verbrechen in der Form seines Ausschlusses anwesend bleiben muss. Es schließt die Geste mit ein, welche die Ordnung installiert und ihr Gültigkeit verleiht. Würde diese vollkommen aus der Erinnerung gelöscht, verlöre sie ihre die Ordnung legitimierende Kraft, was wiederum zur Auflösung derselben führen würde. Sie beruht auf einem zu ihr selbst in fundamentalem Widerspruch stehenden, nichtsdestoweniger notwendigen Akt,

⁶³ Vgl.: Arnaud Dupray und Stéphanie Moullet: *L'insertion des jeunes d'origine maghrébine en France. Des différences plus marquées dans l'accès à l'emploi qu'en matière salariale.* Marseille: Centre d'études et de recherches sur les qualifications 2004. Zu finden auch auf: <http://www.cereq.fr/pdf/Net-Doc-6.pdf> (21.04.11). S. 10.

⁶⁴ Vgl.: Žižek: *Denn sie wissen nicht, was sie tun*, a.a.O., S. 219.

der in der Erinnerung zur selben Zeit abwesend wie anwesend sein muss.⁶⁵ Der eigentümlichen Dynamik der Verdrängung entsprechend, führen jedoch gerade die fortwährenden Unterdrückungsversuche der Wahrheit zu deren Wiederkehr. Dieser Prozess führt beispielsweise dazu, dass das Pariser Massaker nie wirklich ganz vergessen wurde und einer breiter werdenden Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde und wird.⁶⁶ Wie ein Trauma kann dieses Ereignis nicht adäquat in die Vergangenheit eingebettet werden. Erscheint die Vergangenheit gewöhnlich als kohärente Erzählung, die der Gegenwart ihren Sinn verleiht, so steht das Trauma aus dieser Erzählung als ein Fremdkörper heraus.⁶⁷ Aus der Existenz in der Erinnerung ausgeschlossen, fährt es jedoch unentwegt fort als realer Kern zu insistieren, das heißt in Richtung seiner Existenz zu drängen. Das Gegenteil von „existieren“ ist in diesem Fall nicht etwa „nicht existieren“, sondern „insistieren“.⁶⁸ Was dabei insistiert, ist aber weniger die Erinnerung an das Trauma selbst, als die in diesem Moment vergebenen Chancen auf einen alternativen Verlauf der Dinge. Der Augenblick, in dem sich das Trauma ereignet, beinhaltet immer auch die theoretische Möglichkeit, die Kraft der bestehenden (familiären oder gesellschaftlichen) Verbindungen schlagartig zu ändern.⁶⁹ Demnach verfolgt Georges in der Gegenwart nicht nur die Erinnerung an seine Handlung, die Majids „verfuschtes“ Leben im Waisenhaus verschuldete, sondern auch der Gedanke an die durch diese Handlung definitiv zerstörten Aussichten. Majid hätte nach dem Verlust seiner Eltern etwa Trost in Georges’ Familie finden und einer erfüllte Zukunft entgegen blicken können. Ebenso sind die Unruhen von 2005 als ein Symptom zu sehen, dass weniger auf vergessene Taten (wie beispielsweise die des Massakers), als auf vergessene Versäumnisse (anders) zu handeln hinweist. Was in der Gegenwart als eine Art Phantom insistiert, ist die Möglichkeit eines anderen Umgangs mit den Migrationsbewegungen aus dem Maghreb nach dem zweiten Weltkrieg. Selbst Bennys Mord, der für die Eltern ein traumatischer Schock ist, verweist auf die Versäumnisse der Eltern in der Beziehung zu ihrem Sohn. Die explosiven Ausbrüche von Gewalt sind also nicht nur, was in der Traumatheorie mit „re-enactment“, der ungewollten Wiederholung des Traumas mit

⁶⁵ Vgl.: Ebd.: S. 221-222.

⁶⁶ Vgl.: Crowley: *When Forgetting Is Remembering*, a.a.O., S. 271.

⁶⁷ Vgl.: Bessel A. van der Kolk und Alexander C. McFarlane: *The Black Hole of Trauma*. In: Julie Rivkin und Michael Ryan (Hg.): *Literary Theory: An Anthology*. 2. Aufl. Malden (MA) [u.a.]: Blackwell, 2004. S. 491.

⁶⁸ Hier bezieht Žižek sich auf F.W.J. Schelling. Vgl.: Žižek: *Willkommen in der Wüste des Realen*, a.a.O., S. 29-30.

⁶⁹ Vgl.: Ebd.: S. 30-31.

anderen Mitteln, bezeichnet wird,⁷⁰ sondern auch die symptomhafte Äußerung von etwas, das insistiert, obwohl es nie eigentlich zur Existenz gelangt ist. Die Reaktion auf diese Symptome läuft in den *Benny's Video* und *Caché* immer auf den Versuch der Vertuschung hinaus und damit auf die (erneute) Installation der herrschenden Ordnung. Wie immer, wenn eine Möglichkeit ungenutzt verstreicht, verfolgt einen in Gedanken das, was nicht existiert.

Ein Ereignis wird somit erst dann als traumatisch erfahren, wenn der symbolische Raum dafür auftaucht, in den es nicht integriert werden kann.⁷¹ Genauso wichtig wie das Ereignis selbst ist also auch die Bedeutung, die ihm nachträglich gegeben wird.⁷² So beteuert Georges vor Anne auch immer wieder, dass Majids kurze Zeit im Haus der Eltern für ihn lediglich ein kurzes „Intermezzo“ gewesen war, das er bald darauf schon wieder vergessen gehabt hatte. Erst mit dem Auftauchen der Videokassetten mehr als 40 Jahre später, als er sich als Fernsehmoderator bereits etabliert hat und Haus und Kind besitzt, eröffnen sich auch die symbolischen Koordinaten, damit es als traumatisches Ereignis wahrgenommen werden kann. Laut Haneke stelle sich die Frage nach Georges' Schuld deswegen auch nicht im Moment der Tat als Sechsjähriger, sondern erst in der Gegenwart des Films, als Georges damit konfrontiert wird.⁷³

Das traumatische Ereignis, das der Einsetzung der Ordnung zugrunde liegt, ist aus dem Blick auf die Gegenwart ausgeschlossen. Es ist durch diesen Ausschluss jedoch nicht nur unmöglich, zu den Ursprüngen der Ordnung zu gelangen, sondern es ist auch verboten diesbezüglich Nachforschungen anzustellen. Georges, dessen häufigste Antwort auf die Fragen Annes zu den Videos „Rien“ ist, will nicht über ein Ereignis sprechen, dass für ihn ohnehin nicht existierte. Ähnlich verhält es sich im Fall des Massakers. Obwohl es offiziell nie stattgefunden hat, war die Rede darüber lange Zeit tabuisiert. Es handelt sich dabei um das Paradox, dass verboten ist, was ohnehin unmöglich ist. Es verschleiert die Tatsache, dass die legale Macht auf ein selbstnegierendes Verbrechen gegründet ist, das verdrängt werden muss. Sein scheinbarer Widerspruch lässt sich mit der besonderen Konzeption des Realen auflösen: „Das Reale ist das, was unmöglich ist, was nicht existiert, was aber hinsichtlich seiner Eigenschaften trotzdem *verboten* ist.“⁷⁴ Es ist das Undenkbare, das einerseits aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen ist, sie

⁷⁰ Vgl.: Kolk/McFarlane: *The Black Hole of Trauma*, a.a.O., S. 492-494.

⁷¹ Vgl.: Žižek: *Denn sie wissen nicht, was sie tun*, a.a.O., S. 237.

⁷² Vgl.: Kolk/McFarlane: *The Black Hole of Trauma*, a.a.O., S. 490.

⁷³ Vgl.: Haneke in einem Interview auf der DVD von *Caché*.

⁷⁴ Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, a.a.O., S. 132. Herv. i. O.

andererseits auch erst konstituiert, und nur in seinen entstellenden Effekten innerhalb der symbolischen Ordnung erfasst werden kann. Die überschreitenden traumatischen Ereignisse in der individuellen Vergangenheit Georges' oder der kollektiven Frankreichs müssen vorausgesetzt werden (unabhängig von ihrer Existenz), um den Status quo der Dinge erklären zu können.

2.3. Verzerrungen der symbolischen Ordnung

2.3.1. Das wiederkehrende Reale

Der von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe entwickelte Begriff des sozialen Antagonismus⁷⁵ und seine Bedeutung für den gesellschaftlichen und ideologischen Raum ist nach Žižek so ein unmöglich realer Kern. Eine Störung, die an sich nicht existiert und nur rückwirkend aus der Reihe ihrer Effekte konstruiert werden kann.⁷⁶ Dieser Antagonismus ist die Barriere, die die Gesellschaft daran hindert, ein harmonisches Ganzes zu werden, die sie jedoch zugleich benötigt, um sich als solche zu definieren. „Die ‚Gesellschaft‘ als kulturell geschlossene, vollständig integrierte und konsensuale Entität ist damit für Laclau ein Ding der Unmöglichkeit.“⁷⁷ Der Antagonismus äußert sich in *Caché* vor allem auf der Ebene des Verhältnisses zwischen vergleichsweise wohlhabender französischer Existenz, die von den Laurents repräsentiert wird, und der weniger privilegierten Existenz der Migranten, verkörpert von Majid und seinem Sohn. Die Wahrheit, die die Vorstellung einer organischen Gesellschaft dabei verschleiert, ist, dass die Privilegien der einen Seite nur auf Kosten der anderen möglich sind. Georges' bevorzugte Stellung bei seinen Eltern wird nur durch den Ausschluss Majids aus der Familie erreicht. Später wohnt er in einem Haus im 13. Arrondissement von Paris, während Majid in einer Wohnung in Romainville in der Banlieue von Seine-Saint-Denis lebt, wo 2005 die Unruhen ihren Anfang nahmen. Im Vergleich mit Georges' Appartement wirkt Majids Wohnung eher ärmlich eingerichtet und ist im Gegensatz zu diesem voll geräumt mit Dingen aller Art. Der Antagonismus kommt somit schon auf topologischen Beziehungen zum Ausdruck. Die Banlieues (dt.: Bannmeile) gehören zwar

⁷⁵ Vgl.: Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. Hrsg. u. übers. v. Michael Hintz [u.a.]. Dt. Erstausg., 3. Aufl. Wien: Passagen 2006.

⁷⁶ Vgl.: Žižek Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 130-131.

⁷⁷ Andreas Reckwitz: Ernesto Laclau. Diskurse, Hegemonien, Antagonismen. In: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. 1. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 345.

zum zusammenhängenden Stadtgebiet der Metropolregion Paris, sind aber eigenständige Verwaltungsgebiete und nicht Teil der Stadt Paris selbst. Die Grenze bildet die Ringautobahn Boulevard Périphérique, die rund um die Stadt verläuft und einen sichtbaren Einschnitt auch im Stadtbild markiert. Die Vorstädte sind geprägt von zum Teil riesigen, mikrostadtartigen Wohnhausanlagen, einem hohen Anteil an Immigranten und gelten als Herd sozialer Probleme.⁷⁸ Nach einer von der Tageszeitung *Le Figaro* 2008 mit den von der Polizei veröffentlichten Ziffern erstellten Statistik finden sich unter den zehn Städten mit der höchsten Gewalttrate acht aus der Banlieue Seine-Saint-Denis.⁷⁹ Entsprechend ist auch das soziale Gefälle zu Paris teilweise enorm. Die Segregation erfolgt dabei über die Raumverteilung. Raum ist in Paris Mangelware, was sich in dem exorbitanten Niveau der Mietpreise widerspiegelt. Banlieues wie Seine-Saint-Denis sind die dunkle Kehrseite von Paris. Sie sind Teil von Paris und gleichzeitig aus der Stadt selbst ausgeschlossen, liegen innerhalb der sprichwörtlichen Bannmeile. Das Paris, in dem Georges lebt, ist nur auf Grund seines ausgeschlossenen Nicht-Ortes möglich, in dem ein Heer von niedrig qualifizierten Arbeitnehmern, oft Immigranten, lagert, das jeden Tag zum Arbeiten in die Stadt kommt und abends wieder in die Vorstädte verschwindet. Georges besetzt die Position einer bürgerlichen Existenz also auch auf Kosten der Immigranten.⁸⁰ Das Video, in dem Georges Majid zum ersten Mal in dessen Wohnung aufsucht, zeigt dementsprechend die Wahrheit von Georges' wohl-situierter und beschützter Existenz: eine Geste der Gewalt, in der er Majid droht, seiner Familie nur ja nicht zu nahe zu kommen. Georges wird diese Geste später auch gegenüber Majids Sohn wiederholen, der darauf mit der lapidaren Feststellung „Drohen. Das könnt ihr“ reagiert. Das unpersönliche „ihr“ bezieht sich dabei auf die Subjektivität der Furcht, repräsentiert von Georges. Majid, der von Georges und unweigerlich auch von den Zuschauern zuerst als der geheime Stalker verdächtigt wird, stellt sich schließlich als das Opfer der Aggression Georges' dar.⁸¹ Diese Umkehrung von Bedrohung und Opfer findet sich auch während des Massakers von 1961 wieder. Die algerischen Demonstranten, die zuerst als

⁷⁸ Vgl.: Matthew Croombs: The Logic of the Trauma in *Muriel* and *Caché*. In: Scope: An Online Journal of Film Studies 16 (2010). Online unter: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=16&id=1169> (29.04.2011). o. S.

⁷⁹ *Le Figaro* vom 24.06.2008. Zu finden auch unter: <http://www.lefigaro.fr/assets/pdf/taux-violence.pdf> (22.04.11).

⁸⁰ Vgl.: Ebd.: o. S.

⁸¹ Vgl.: Alex Lykidis: Multicultural Encounters in Haneke's French-Language Cinema. In: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 464.

Bedrohung der staatlichen Ordnung angesehen wurden, waren in der Folge die Opfer willkürlicher Polizeigewalt.

In den französischen Filmen Hanekes kommt zum Vorschein, wie die Schaffung von privilegiertem Raum (erstes Paradigma der Gesellschaft der post-politischen Biopolitik) gleichzeitig als Strategie funktioniert, um Begegnungen mit Exponenten der sozial niedriger stehenden Schichten zu vermeiden (zweites Paradigma).⁸² Die Rolle, die etwa Kunst bei dieser Abgrenzung spielt, ist nicht zu unterschätzen. Sie wird zur Eintrittskarte in und zum Ausweis von privilegiertem Raum. Georges moderiert beispielsweise eine Literatursendung, während seine Frau Anne im Verlagswesen angestellt ist. Ihr Appartement ist mit Regalen voller Bücher ausgekleidet, die wie eine zusätzliche Wand wirken, die sie vor äußeren Einflüssen schützen soll. Das Fernsehgerät in der Mitte dieser Wand bildet dabei die einzige Membran zur Außenwelt. Auch die Videos in *Caché* vermögen lediglich den Blick von außen auf Georges' abgesicherte Existenz zu zeigen (sein Appartement und das Haus der Eltern), während sie dagegen problemlos in die Wohnung Majids eindringen können. In *Benny's Video* betreibt Anna ein Geschäft, in dem sie Kunstreproduktionen verkauft. Auch ihre Wohnung ist mit Kunst ausgepanzert. An der Wand im Wohnzimmer hängen unzählige Reproduktionen von Gemälden und Bilder aller verschiedenen Stile und Zeiten. Die Beschäftigung mit Kunst schützt bei Haneke jedoch nicht vor unmenschlichem Verhalten; sie ist keine Lebenshilfe.⁸³

Diesem Einmauern, der Abschirmung der eigenen Existenz vor bedrohlichen Einbrüchen von außen, liegt selbst schon etwas inhärent Gewaltvolles zugrunde. Auch in den französischen Filmen ist Gewalt noch ein beherrschendes Thema, allerdings gibt es einen Wechsel der Perspektive weg von den sichtbaren Ausbrüchen von Gewalt hin auf Formen von unsichtbarer und struktureller Gewalt. Diese Verschiebung betrifft den Unterschied von „subjektiver“ und „objektiver“ Gewalt. Erstere äußert sich in der plötzlichen Manifestation der obszönen Kehrseite der Ordnung, in einem gewaltvollen Einbruch in ein als friedlich erfahrenes Nulllevel, während letztere die gewaltvolle Struktur der legitimen Ordnung selbst meint, die mehr oder weniger unsichtbar ist, da sie gerade das Nulllevel aufrecht erhält.⁸⁴ Objektive Gewalt ist das Reale des Antagonismus, das subjektive Gewalt erst ermöglicht. Letzten Endes verdeckt die Fokussierung auf

⁸² Vgl.: Cowan: *Between the Street and the Apartment*, a.a.O., S. 117-118.

⁸³ Zur Kritik der Kunst als reinem Statussymbol in Hanekes Filmen vgl.: Christopher Sharrett: *Michael Haneke and the Discontents of European Culture*. In: *Framework* 47, 2 (2006). S. 6-16.

⁸⁴ Vgl.: Žižek: *Violence*, a.a.O., S. 1-2.

irrationale Ausbrüche der Gewalt also sogar ihre eigenen Ursachen. Es scheint also wie ein konsequenter Schritt, wenn Haneke sich nach den österreichischen Filmen, der mehr verdeckten und subtileren Seite der Gewalt zuwendet. Nicht nur in *Caché*, auch in *Code inconnu* oder *Le Temps du loup*, findet objektive Gewalt ihren Ausdruck in einer extrem gewaltvoll aufgeladenen Atmosphäre, die sich aber nicht in der Explosion eines singulären, alles verschlingenden Gewaltaktes entlädt, sondern nur in einem aggressiven Misstrauen gegenüber anderen und in kleinen Eruptionen von Gewalt in der alltäglichen Interaktion untereinander. Dies wird in *Caché* etwa im harschen zwischenmenschlichen Umgang von Georges und Majid erkennbar, was letztendlich zum Selbstmord Majids führt (der jedoch nicht das schwarze Loch ist, um das der gesamte Film kreist, wie etwa der Selbstmord der Familie in *Der siebente Kontinent*). Sie offenbart sich auch in der Szene, als Georges und ein Radfahrer beinahe zusammenprallen und einander wüst zu beschimpfen beginnen, was angesichts der Nichtigkeit des Vorfalls lächerlich erscheint. Das Vorgehen der Polizei, als diese auf bloßen Verdacht Georges' hin in Majids Wohnung eindringt und ihn, sowie seinen Sohn, mit aufs Kommissariat nimmt, ist ein anderes Beispiel. Gewalt ist in *Caché* nicht in der Form eines zerstörerischen Aktes präsent, sondern als latente Aggressivität, die vor allem interkulturellen Begegnungen im sozialen Raum zugrunde liegt. Sie kann nicht einem bestimmten Akteur mit einer bösen Absicht zugeordnet werden, sondern tritt anonym und „objektiv“ auf. Sie richtet sich vor allem gegen die unterprivilegierten Schichten der Bevölkerung, wie Migranten und deren Kinder.⁸⁵ Während also Figuren wie Georges strikt gegen jegliche Art der Ausübung von subjektiver Gewalt sind, da sie diese als Bedrohung der Ordnung ansehen, so unterstützen sie doch durch den Versuch sich eine privilegierte Existenz zu schaffen und vor Kontakten mit der bedrohlichen Außenwelt zu schützen, aktiv die objektive Form von Gewalt und sind ihre eigentlichen Agenten.⁸⁶ Von der inhärenten Gewalt der Ordnung kommt auch das dumpfe Gefühl der Schuld, mit dem sich Georges konfrontiert sieht. Haneke meint dazu: „Wir können nicht schuldfrei leben, als Teil einer Gemeinschaft und eines Systems wird man zwangsläufig schuldig. Die Frage ist nur, wie wir damit umgehen.“⁸⁷

⁸⁵ Vgl. die lange und noble Tradition in der französischen Kultur, Araber gewaltvoll zu töten, die vom mittelalterlichen Rolandslied bis zu Albert Camus' *L'étranger* reicht. Vgl.: Kline: *The Intertextual and Discursive Origins of Terror in Michael Haneke's Caché*, a.a.O., S. 556.

⁸⁶ Vgl.: Žižek: *Violence*, a.a.O., S. 31.

⁸⁷ Assheuer (Hg.): *Nahaufnahme Michael Haneke*, a.a.O., S. 64-65.

Objektive Gewalt liegt auf der Seite des Realen des Antagonismus. Die Realität, die Ebene der sozialen Interaktion der Individuen, wird durch sie aufrecht erhalten und ist zugleich der Versuch, den Antagonismus zu meistern. Ein Exzess auf der Ebene des Realen führt dabei unweigerlich zu einem Exzess auf der subjektiven, symbolischen Ebene der Realität.⁸⁸ Deswegen sind die Formen von subjektiver Gewalt, wie der Mord Bennys oder die Unruhen in den Banlieues auch nur die Entsprechungen einer Gewalt, die der Bewahrung der Realität schon inhärent ist (Vgl. die Struktur des Möbiusbandes in Kapitel 2.2.2.). Sie bedeuten das Ausagieren einer Sackgasse im Symbolischen, das immer dann auftaucht, wenn die symbolische Fiktion, die das Leben der Gemeinschaft regelt, Risse bekommt.⁸⁹ Was etwa bei den „irrationalen“ Ausbrüchen von Gewalt in Paris 2005 so schwer zu akzeptieren fiel, war gerade der Umstand, dass die Beteiligten keinerlei politische Forderungen stellten und sie die Gewalt gegen sich selbst und ihre Lebensumgebung richteten.⁹⁰ Es handelte sich um einen Exzess, der die Folge eines Exzesses auf struktureller Ebene war.

2.3.2. Das Phantasma vom störungsfreien Zustand

An dieser Stelle kommt die Rolle des Phantasmas bei der Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Status quo von ihrer anderen, positiven Seite zum Vorschein. Stand zu Beginn des allerersten Kapitels also das Phantasma als obszöne und furchterregende Kehrseite der Ordnung im Vordergrund, so soll gegen Schluss nun eine Darstellung desselben als Ideal einer in sich geschlossenen Gesellschaft folgen.

Bewegt man sich innerhalb eines symbolischen Raumes, dann ist der Raum dessen, was gesagt werden kann, was Bedeutung erlangt, immer durch blinde Flecken gekrümmt. Diese Flecken sind das traumatisch Reale, das das symbolische Universum in den Angeln hält, das aber gleichzeitig unerreichbar bleiben muss, soll das Universum seine Konsistenz behalten. Das in diesem Raum interagierende Subjekt muss notwendiger Weise die konstitutive Rolle der blinden Flecken verkennen, um in ihm überhaupt handeln zu können.⁹¹ Verkennen ist dadurch gleichzeitig die Unmöglichkeit zu erkennen (das Reale der symbolischen Ordnung kann innerhalb derselben nicht erfasst werden) und die Bedingung der Möglichkeit des Erkennens überhaupt (Sinn kann nur innerhalb der

⁸⁸ Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 11-12.

⁸⁹ Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 174.

⁹⁰ Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 63-66.

⁹¹ Vgl.: Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 227-229.

symbolischen Ordnung erzeugt werden).⁹² Diese (Un-) Möglichkeit korrespondiert exakt mit der Rolle des imaginären Ichs im von Lacan beschriebenen Spiegelstadium des Subjekts: Erst das Verkennen der präontologischen Substanz im Spiegel als einheitliches Subjekt führt letztendlich zu dessen Entstehung und Eintritt in die symbolische Ordnung. Das fundamentale Unwissen von den eigenen Voraussetzungen der Existenz schützt das Subjekt davor, dem Realen zu nahe zu kommen, was es mit der Substanz seines Seins bezahlen würde.⁹³ Paradoxe Weise wird somit eine Leerstelle zur positiven ontologischen Bedingung des Subjekts. Es ist damit wie die symbolische Ordnung (die letztlich von diesem gesetzt wird) organisiert um einen ausgeschlossenen realen Kern, der positive Voraussetzung *und* negative Grenze in einem ist.

Das Phantasma in seiner positiven Seite inszeniert genau diesen unerreichbaren Fleck des Realen, indem es die Illusion der Geschlossenheit des symbolischen Feldes vortäuscht. Die Löcher, die an denjenigen Punkten entstehen, an denen das symbolische Universum an seinen realen Fixpunkten festgemacht ist, werden mit einer phantasmatischen Schicht überdeckt. Die Realität selbst, im Sinn einer in sich geschlossenen symbolischen Ordnung, ist also schon eine fundamentale Fiktion, eine Phantasie, die die in ihm handelnden Subjekte daran hindern soll, das konstituierende Reale wahrzunehmen.⁹⁴ Die Realität ist nicht die präexistente leere Fläche, auf der Subjekte miteinander interagieren, sondern immer schon die Antwort auf ein ihr zugrunde liegendes Trauma und der Versuch ein inhärentes, unsymbolisierbares Reales zu zähmen. Die Phantasie lässt diese Zähmung erfolgreich erscheinen:

„Die Phantasie ist laut Žižek bereits aktiv in unserem Glauben verankert, insofern wir unbewusst annehmen, dass es eine Gesellschaft gibt, die eine gewisse Identität hat, durch einen bestimmten Mechanismus funktioniert und in der wir einen festen Platz einnehmen. Die Phantasie verberge die Unvollständigkeit der gesellschaftlichen Identität und lasse uns daran glauben, dass unser Leben etwas Sinnvolles sei. Die Funktion der Phantasie liege schließlich darin, die äußerst unsichere *conditio humana* zu vergessen und das Leben erträglich zu machen“⁹⁵

Dass Immigranten wie Majid und sein Sohn von Privilegien und Macht größtenteils ausgeschlossen sind, dass sie schlecht bezahlte und als niedrig angesehen Arbeit

⁹² Vgl.: Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, a.a.O., S. 16-17.

⁹³ Vgl.: Slavoj Žižek: *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia und Kant, 1992. S. 74.

⁹⁴ Vgl.: Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. In: Julie Rivkin und Michael Ryan (Hg.): *Literary Theory: An Anthology*. 2. Aufl. Malden (MA) [u.a.]: Blackwell, 2004. S. 722.

⁹⁵ Kim: Slavoj Žižek, a.a.O., 62.

verrichten, erscheint nur als Normalzustand, wenn das Reale des Antagonismus aus dem bewussten Wissen ausgeschlossen bleibt, und man sich, wie Georges, nicht verantwortlich für ihr „verpfushtes“ Leben sieht. Vielmehr sind sie, den Regeln der symbolischen Ordnung entsprechend, selbst an ihrem sozialen Status Schuld, indem sie nicht hart genug gekämpft und die Möglichkeiten, die allen Mitgliedern der Gemeinschaft zur Verfügung stehen, nicht voll genutzt haben. Argumentationslinien wie diese zeigen, dass die Einrichtung der sozialen Realität selbst schon der Versuch ist, die Auswirkungen des Antagonismus zu kontrollieren.⁹⁶

Die Geschichte, die sich Georges oder auch Bennys Eltern über sich selbst erzählen, ist eine elementare Täuschung. Die selbstverantwortliche, friedliebende und auf Wohlergehen ausgerichtete Existenz basiert auf der Verdrängung oder Ignoranz des Realen des Antagonismus. Die Wahrheit liegt dagegen außerhalb dieser Existenz, in ihren Taten, wie in der Vertuschung des Mordes oder in Georges' Drohgebärde gegenüber Majid. Die Realität stellt sich damit als ein dünner Schleier heraus, der jederzeit durch einen unvermuteten Einbruch des Realen zum Reißen gebracht werden kann. Die gewöhnlichste Alltagssituation kann plötzlich eine unvorhergesehen Wendung bekommen und den fragilen symbolischen Schleier irreparabel beschädigen.

Die Videos in *Benny's Video* und *Caché* zeigen diesen Einbruch in phantasmatischer Form (das Phantasma als obszöne Kehrseite) und Georges, als auch Bennys Eltern, flüchten vor ihnen zurück in die Realität wie in einen Traum. Die Realität des freundlichen Bürgers, der legitimer Weise daran interessiert ist, seine Existenz so angenehm als möglich zu gestalten, entpuppt sich als Traum, der auf dem Übersehen des Realen, wie es in den Videos zum Vorschein kommt, gründet. Bennys Vater Georg ist nicht ein rechtschaffener leitender Angestellter in der IT-Branche, der den Alptraum erlebt, die Leiche eines Mädchens zerstückeln zu müssen, um seinen Sohn zu schützen, sondern er ist ein Leichenschänder, der träumt ein leitender Angestellter in der IT-Branche zu sein. Sagt man normalerweise, man flüchte aus der unbarmherzigen Realität in eine Welt des Traumes, so verkehrt sich dieses Verhältnis hier und Bennys Eltern, wie auch Georges, versuchen vor dem alptraumhaften Realen in die Realität zu flüchten.⁹⁷ Die symbolische Ordnung bietet einen Zufluchtsort vor dem Schrecken des Realen an.

⁹⁶ Vgl.: Slavoj Žižek: The Spectre of Ideology. In: Ders.: The Žižek Reader. Hrsg. v. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1999. S. 79.

⁹⁷ Vgl.: Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 115.

Das Phantasma, das das reibungslose Funktionieren der symbolischen Ordnung garantieren soll, besitzt also zwei verschiedene Seiten, die jedoch beide diesem selben Zweck dienlich sind. Einmal tritt es als symbolische Fiktion vom störungsfreien Zustand der Gemeinschaft auf, während es ein anderes Mal die zerstörerische Umkehrung aller Grundsätze dieser Gemeinschaft vorstellt. In beiden Fällen schließt es somit die Lücken der symbolischen Ordnung. Es hält dem schreckenerregenden Realen entweder ein Bild von Harmonie entgegen oder es stellt gerade bildlich den Einbruch dieses Realen vor (was noch nicht das Reale selbst ist). Der Effekt ist jedes Mal, nur umso mehr an der Ordnung festzuhalten. Im zweiten Fall verdeckt das Phantasma also das Reale paradoxer Weise dadurch, dass es ein Bild davon darstellt. Es nimmt dem Realen den Schrecken, allein, indem es ihn auf eine bildlich imaginäre Ebene entrückt. Von allem, das ins Bild gebannt ist, scheint eine beruhigende Wirkung auszugehen (vgl. die Derealisierung der Bilder in Kapitel 2.1.2).

Damit eine Gesellschaft ihre Realität durch das erste Phantasma reguliert erfährt, muss sie das Reale des Antagonismus, seine innere Unmöglichkeit, verleugnen. Die Verkörperung dieser Verleugnung ist das zweite Phantasma.⁹⁸ Wie in der bekannten Darstellung M. C. Eschers, in der zwei Hände einander gegenseitig zeichnen, stellt das zweite Phantasma die Bedingung für die Aufrechterhaltung des ersteren dar, während das erste wiederum dem zweiten entgegensteuert. Das Phantasma in seinen beiden Ausprägungen verdeckt die Widersprüche und blinden Flecken der symbolischen Ordnung. Es füllt die Lücke auf, die diese vom Realen trennt und ermöglicht so ihre Konsistenz. Erst das Nicht-Wissen von den Bedingungen der Realität garantiert ihren Sinnhorizont. „Wenn wir alles über die tatsächliche Funktionsweise der gesellschaftlichen Realität wissen würden, wäre die Realität nicht mehr funktionsfähig.“⁹⁹

2.3.3. Nachträgliche Fiktionalisierungen

Georges' Reaktion auf das plötzliche Auftauchen von anonymen Videos verdeutlicht wie die Bildung von Phantasmen dazu dienen soll das Reale eines traumatischen Ereignisses zu verdecken. Obwohl die Videos selbst keine Drohung beinhalten, werden sie von Georges als solche erfahren, da sie bedeuten, dass er und seine Familie beobachtet werden, ohne dass diese davon Kenntnis besäßen. Nicht ihr Inhalt stellt also eine

⁹⁸ Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 185-186.

⁹⁹ Kim: Slavoj Žižek, a.a.O., S. 63.

Bedrohung dar, sondern allein die Tatsache, dass sie die Zeugnisse von der unbemerkten Anwesenheit eines Blickes sind. Da ihnen kein Absender oder Motiv zugeordnet werden kann, beginnt Georges damit eine Begründung in seiner persönlichen Vergangenheit zu suchen, was ihn automatisch zu Majid führt. Georges, der nicht will, dass die traumatische Wahrheit ans Licht gerät, wird durch die Videos jedoch gezwungen vor Anne und auch vor seinem Vorgesetzten Rechtfertigungen zu finden, warum Majid (oder sein Sohn), die Videos geschickt haben könnten. Georges unterstellt ihm Rachepläne, da er ihn 40 Jahre später für sein „verpfushtes“ Leben verantwortlich machen will. Es ist für Georges nicht möglich, das tatsächliche Ereignis als Teil seiner Vergangenheit und damit von ihm selbst zu akzeptieren, weswegen er auch weder seiner Frau noch seinem Arbeitgeber davon erzählen will oder kann und offene Vertrauensbrüche in Kauf nimmt. Dieses Ereignis, das als ausgeschlossenes und verbotenes Konstituens, am Anfang seines jetzigen Selbstverständnisses steht, würde durch sein Auftauchen in der symbolischen Ordnung genau dieses unterhöhlen. Nicht nur Georges selbst, auch seine Mitmenschen wären abgestoßen. Er versucht nicht nur, ein unerfreuliches Geheimnis seiner Vergangenheit zu bewahren, sondern es steht auch sein Sein auf dem Spiel. Er begegnet der Bedrohung deshalb mit phantasmatischen Fiktionsbildungen, die sein Verhalten zwar zum Grund dafür machen, dass Majid von den Eltern in ein Waisenhaus geschickt wurde, aber dieses Verhalten gleichzeitig in einen plausiblen Rahmen einbetten. Anne gegenüber hebt er hervor, dass er erst sechs Jahre alt gewesen sei und also sich der Auswirkungen der Lügen, die er den Eltern erzählte, nicht vollends bewusst gewesen sei, dass er außerdem Majid nicht mochte, weil er plötzlich gezwungen war, alles zu teilen, was ebenfalls die natürliche Reaktion eines Kindes sei. Zwei Mal im Verlauf dieses Gespräches mit Anne stellt Georges mehr fest, als dass er sie fragt, dass sein Handeln „normal“, also nichts Außergewöhnliches, gewesen sei, wofür er hätte zur Rechenschaft gezogen werden können.

Die beiden Geschichten, die Georges zum Schluss des Films, in einer Geste des sich widerwilligen Fügens unter den äußeren Druck, als den wahren Grund für die Verstoßung Majids und dessen Wunsch nach Rache als Erwachsener präsentiert, sind jedoch nur nachträgliche Imaginierungen (wie in Kapitel 2.2.1. dargelegt wurde). Dies geschieht in einem Moment, als Georges von Majid nach dessen Selbstmord keine eventuellen Enthüllungen mehr zu befürchten hat. Er schildert Anne also, dass er den Eltern einerseits erzählt habe, Majid spucke Blut, was den Verdacht auf eine ansteckende Krankheit

zugelassen hätte und ihnen andererseits gesagt habe, dass Majid Georges bedroht habe. Beide Szenen werden den Zuschauern auch als Träume oder abrupte Flashbacks Georges' zugänglich gemacht. Sie unterscheiden sich von der ansonsten nüchternen und statischen Darstellungsweise in *Caché* besonders durch ihre beinahe expressionistische Komposition, die geprägt ist von harten Kontrasten, dem Gebrauch von subjektiven Kameraeinstellungen und schnellen Schnittfolgen.

In Georges' Traum als er die Mutter besucht und im Haus seiner Eltern übernachtet, wird der junge Majid aus übertrieben untersichtigen Kamerawinkel gezeigt, was ihn groß und als Bedrohung erscheinen lässt. Als er den Hahn köpft und dessen Blut auf sein Gesicht spritzt, verhält er sich demgegenüber völlig indifferent. Den barbarischen Akt des Tötens vollführt er kalt wie eine Maschine. Er ist halb von Dunkel verdeckt, während das elterliche Haus im Hintergrund in strahlendem Sonnenschein wie eine ferne Rettung wirkt.¹⁰⁰ Der Traum endet schließlich mit dem sich drohend annähernden Majid, die Axt gegen den jungen Georges erhebend, als wollte er ihn mit der gleichen maschinenhaften Gleichgültigkeit wie den Hahn niederstrecken. Georges erwacht daraufhin schweißgebadet mitten in der Nacht. Majid wird in dieser Szene als Drohung und Quelle von Furcht erfahren, was eine Rechtfertigung für Georges' Plan ihn bei den Eltern zu denunzieren darstellt. Die Fiktionsbildung inszeniert Majid als eigentlichen Urheber des Ereignisses, das zu seiner Exklusion aus der Gemeinschaft führte. Georges' Lügen bei den Eltern bilden lediglich eine Reaktion auf die Bedrohung, die ursprünglich von Majid ausgeht. Die schwierige Zeit im Waisenhaus und sein späteres „verfuschtes“ Leben sind mehr oder weniger selbst verschuldet. Es bleibt außerdem die theoretischen Möglichkeit bestehen, dass, wenn er sich gemäß den Regeln des friedlichen Zusammenlebens verhalten hätte, er sich weiterhin der Obsorge und des Schutzes der Familie sicher sein hätte können.

Die Macht, die die symbolische Struktur auf ihre Subjekte ausübt, besteht hier also nicht in ihrer Fähigkeit, den Anschein einer Notwendigkeit dem zu verleihen, was in Wirklichkeit nur eine Reihe von Kontingenzen ist, wie das die gewöhnliche (Pseudo-) Brechtsche Lesart nahelegt. Nach dieser sollen die Subjekte die Realität nicht hinterfragen und vorbehaltlos akzeptieren, indem sie als unveränderbar und gegeben hinnehmen, was ein von Menschen selbst Gemachtes ist. Das Phantasma in seiner positiven Form hingegen stellt rückwirkend eine falsche Öffnung der Textur her, da es

¹⁰⁰ Vgl.: Croombs: The Logic of the Trauma in *Muriel* and *Caché*, a.a.O., o. S.

vorgibt, dass alles auch anders hätte kommen können (Majid hätte auch bei der Familie bleiben können). Was tatsächlich durch die symbolische Struktur determiniert ist (ihren inhärenten realen Antagonismus), wird als kontingenter Verlauf der Ereignisse erlebt. Die Machtstrukturen der symbolischen Ordnung als Zufall verkleidet, lassen ihre Mechanismen unsichtbar werden und was als Menschengemachtes wahrgenommen wird, ist de facto durch die symbolische Ordnung bedingt.¹⁰¹

Georges' Fiktionalisierungen vermitteln auf präzise Weise, wie das positive Phantasma den realen Kern der Realität in einen sinnvollen Zusammenhang einbettet und so ihre Entstellungen konsumierbar macht. Statt dem realen Ereignis selbst bietet das Phantasma eine Erzählung und löst dadurch die fundamentale Überschreitung mittels Neuarrangierung in einer zeitlichen Folge auf.¹⁰² Doch sind die Erzählungen falsch, da sie auf dem Ausschluss des traumatischen Ereignisses beruhen und lediglich die entstandenen Lücken zusammenflicken. Sie geben vor, die Ursprünge zu erzählen, indem sie eine Begründung für die gegenwärtige Situation in *Caché* liefern. Tatsächlich gehen die Effekte ihren Ursachen jedoch voraus und bringen diese sogar erst hervor, da erst die Videos die Frage nach den Ursprüngen stellen und eine Erklärung davon notwendig machen. Georges' Erzählungen der Vergangenheit kommen aus der Zukunft und haben nur den Zweck den gegenwärtigen status quo zu rechtfertigen.¹⁰³

Haneke hat in seinen Filmen Flashbacks und andere Formen von Erinnerungsbildern immer zu vermeiden versucht. So war für *Der siebente Kontinent* etwa geplant den Selbstmord der Familie an den Beginn des Filmes zu stellen. Da ihm die Ausschnitte aus dem Leben der Familie dadurch jedoch immer als eine Art nachträgliche Erklärung desselben erschienen wären, hat Haneke sich schließlich zur umgekehrten Dramaturgie entschieden. Nur der Selbstmord am Schluss mache die Unfassbarkeit und Unerschließbarkeit aus dem Vorhergehenden deutlich.¹⁰⁴ In *Die Klavierspielerin* hat er sich aus dem gleichen Grund entschieden die Szenen des Romans aus Erika Kohuts Kindheit und Jugend wegzulassen.¹⁰⁵ Flashbacks und Träume sind für Haneke also

¹⁰¹ Vgl.: Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 226-227.

¹⁰² Vgl.: Žižek: Die Pest der Phantasmen, a.a.O., S. 25-26.

¹⁰³ Vgl.: Durham: Codes Unknown, a.a.O., S. 261-262.

¹⁰⁴ Vgl.: Haneke im Interview mit Serge Toubiana auf der DVD von *Der siebente Kontinent*.

¹⁰⁵ Vgl.: Stefan Grisseemann: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Michael Haneke im Gespräch. In: Ders. (Hg.): Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl, 2001. S. 179.

unzulässige Simplifizierungen, die die Unfassbarkeit des Realen verbergen, und als solche sollten sie auch in *Caché* gesehen werden.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Vgl.: Libby Saxton: Secrets and Revelations: Off-screen Space in Michael Haneke's *Caché* (2005). In: *Studies in French Cinema* 7,1 (2007). S. 10-11.

3. DAS ENTFESSELTE REALE

War der Einbruch des Realen im vorigen Kapitel noch in einem ewigen Kreislauf im Dreieck von Überschreitung, Ordnung und Phantasma eingeschlossen, so sollen in diesem Kapitel ein möglicher Ausgang daraus und die Folgen für die symbolische Ordnung wie für das Subjekt skizziert werden. Um den Ausbruch aus diesem Kreislauf zu beschreiben, wird auf Žižeks Konzept des authentischen Aktes zurückgegriffen. Die Darstellung eines solchen findet sich in der letzten und befremdlichsten Handlung Bennys, dem Verrat seiner Eltern bei der Polizei. Da in *Caché* kein Akt vorkommt, beschäftigt sich dieses Kapitel beinahe ausschließlich mit *Benny's Video*.

3.1. Ausbruch aus der Logik der inhärenten Überschreitung

3.1.1. Der Akt als Überschreitung der Überschreitung

Gegen Ende von *Benny's Video* sehen die Zuschauer überraschend eine Einstellung, die sie exakt so schon einmal gesehen haben, damals allerdings nicht durch die Linse der Videokamera wie jetzt. Es ist der Blick aus Bennys dunklem Zimmer durch einen erleuchteten Türspalt heraus, während die Eltern im Wohnzimmer über sein Schicksal beraten und beschließen die Leiche des ermordeten Mädchens zu zerstückeln und verschwinden zu lassen. Sie sind nicht zu sehen, aber ihre Worte leise zu hören. Es wird klar, dass Benny, der irgendwo im Dunkeln des Zimmers lauert, seine Videokamera eingeschaltet und gelauscht haben muss. Allein schon die Tatsache, dass ein weiteres Mal ohne Kontext ein Bild durch die Videokamera zu sehen ist, wirkt beunruhigend. Schien die Gefahr der Konfusion der Bilder, die von ihr ausging, nach der Rückkehr aus Ägypten doch gebannt. Ihr Blick färbt das Gesehene ein, macht es unheimlich. Als auf der Tonebene nun Stimmen zu hören sind, die eindeutig nicht dem Bild entspringen, werden sich die Zuschauer langsam bewusst, dass sie ein weiteres Mal getäuscht wurden. Es existiert nicht nur eine Videoaufzeichnung, wo es eigentlich keine geben sollte, auch der Kontext der Rezeptionssituation ist ein unerwarteter. Nicht etwa Benny allein sieht das Video, sondern dieses wird auf dem Fernsehgerät einer Polizeistation abgespielt. Zwei Beamten, die nicht zu sehen sind, stellen Fragen an ihn. Er hat sich offenbar entschieden, die Vertuschung seines Mordes durch die Eltern bei der Polizei zu melden. Als er gefragt

wird, warum er ausgerechnet jetzt zur Polizei gehe, antwortet er nur mit „So halt“. Nachdem er Auskunft über den derzeitigen Aufenthaltsort seiner Eltern gegeben hat, fragt er, ob er jetzt gehen könne. Beim Verlassen des Zimmers, stößt er am Gang mit seinen Eltern zusammen, die gerade hineingeführt werden. Sie sehen einander stumm an und nach einer Pause sagt Benny nur leise „Entschuldigung“ und geht weiter. Die letzte Einstellung des Films zeigt auf einem der Monitore, die die Bilder der Überwachungskameras des Kommissariats übertragen, die zurückgebliebenen Eltern wie sie in das Verhörzimmer geführt werden. War Bennys Mordunfall ein transgressiver Schock, das Eindringen des Realen in die symbolische Ordnung, so geht die Denunziation der Eltern bei der Polizei über diesen Schock noch hinaus. Sie ist eine Überschreitung, die nicht mit den Regeln der Ordnung bricht, sondern diese aufhebt. Die Entscheidung zu ihr kommt nicht *aus*, sondern von *außerhalb* der symbolischen Ordnung. Diesen Moment, in dem der ständige, selbstaffizierende Kreislauf von Regel und Überschreitung hinter sich gelassen wird, bezeichnet in Žižeks Denken der Akt.

Der Akt setzt die Dimension des großen Anderen und damit der symbolischen Ordnung vorübergehend außer Kraft. Er hat dadurch immer etwas Sinnloses und Verrücktes an sich, weil er zwar aus einem bestimmten Kontext heraus entsteht, aber von diesem nie völlig determiniert wird.¹⁰⁷ Er entzieht sich Bemessungen nach Kategorien wie Nützlichkeit oder Wirksamkeit; in psychoanalytischen Termini befindet er sich jenseits des Lustprinzips. Begründungen psychologischer, soziologischer oder ideologischer Natur gehen an der Sache vorbei, lassen immer einen unerklärlichen Rest bestehen, der einer Erklärung widerstrebt. Bennys Handeln etwa allein aus der fehlenden Erfahrung der Elternliebe oder mit dem zum Schlagwort gewordenen Haneke-Begriff der „emotionalen Vergletscherung“ der zwischenmenschlichen Beziehungen zu rechtfertigen, nimmt ihm seinen abgründigen Charakter und macht aus den Filmen der gesamten Trilogie bloße moralisierende Negativbeispiele für den Zerfall gemeinschaftlicher Strukturen. Kritiker Hanekes, die in ihm einen Propagator der klassischen bürgerlichen Kleinfamilie sehen, in deren zunehmender Auflösung die Wurzel allen gesellschaftlichen Übels liege,¹⁰⁸ betreiben darin eine unzulässige Simplifizierung, die in Wirklichkeit vor der Unerklärbarkeit der Gewalttaten zurückschreckt. Gerade das Nicht-verstehen-Können aus den Zusammenhängen der Gegenwart macht das Wesen des Aktes aus. Erst sein

¹⁰⁷ Vgl.: Rex Butler: Slavoj Žižek zur Einführung. Hamburg: Junius, 2006. S. 118.

¹⁰⁸ Vgl.: Peucker: Fragmentation and the Real, a.a.O, u.a. S. 138.

Nachhinein verortet ihn im Rahmen des Möglichen. Wie in einer Art Pascalschen Wette setzt er nachträglich seine eigenen Voraussetzungen und ordnet die einzelnen Elemente zu einer Reihe. Obwohl der Verrat rückwirkend zum Fluchtpunkt des Films wird, ist er das, was bis zu dem Zeitpunkt, wo er sich ereignet, als unmöglich galt. Ein Akt ist nicht die Wirkung einer bestimmten Ursache, die außerhalb von ihm liegt, sondern er ist selbst die Ursache, die ihn im Nachhinein immer schon möglich erscheinen hat lassen.

Weil ein Akt einen Ausgang aus den Kategorien der symbolischen Ordnung bedeutet, wird er immer als Überschreitung wahrgenommen. Er hat grundsätzlich immer den negativen Aspekt eines Verbrechens, da er sich über die Grenzlinie der symbolischen Gemeinschaft hinwegsetzt.¹⁰⁹ Benny zerschneidet das Band, das ihn mit seinen Eltern verbindet, indem er auf fundamentale Weise das Vertrauen zerstört, das sie ihm entgegenbringen, als sie, um ihren Sohn zu schützen, ein unglaubliches Verbrechen auf sich nahmen. Er wendet sich gegen ihre Autorität und anstatt eventuell seine Schuldigkeit zu zeigen, verrät er ihre Tat, ohne dass er sich dabei von seinem Handeln einen Vorteil versprechen könnte. Im Gegenteil, denn er vernichtet nicht nur die Existenz seiner Eltern, sondern auch seine eigene. Er agiert dabei ruhig und überlegt, als sei er sich seines Tuns vollkommen sicher. Auch Genugtuung über die Auslieferung der Eltern lässt sich nicht erkennen. Der Akt beinhaltet somit immer einen Schritt ins Leere und Ungewisse, der lächerlich genauso wie erhaben sein kann. In ihm drückt sich „der Wahnsinn einer Entscheidung“¹¹⁰ des freien Willens aus, deren Resultat im Vergleich zur destruktiven und negativen Geste letztendlich gleichgültig ist: „Im Kern jeden Aktes ist ein Nein, das gegen den Anderen hervorgestoßen ist.“¹¹¹ Diese Nein richtet sich nicht nur gegen einen bestimmten Zustand der symbolischen Ordnung, sondern gegen die Existenz innerhalb ihrer Gesetzmäßigkeiten überhaupt. Dies verändert in weiterer Folge auch den Status des Subjekts im Akt, da die Subjektwerdung nur um den Preis des Vorhanden-Seins in der symbolischen Ordnung erkaufte wird (Vgl. Kapitel 3.2.).

Nicht nur in *Benny's Video* kommt es zu solch einem Akt. Im Grunde genommen kreisen alle Filme Hanekes aus der österreichischen Phase um das schwarze Loch, das das unvermittelte Auftauchen des Aktes gewaltsam in die gewohnte symbolische Struktur reißt. Vor allem in der Trilogie, im Selbstmord der Familie in *Der siebente Kontinent*

¹⁰⁹ Vgl.: Slavoj Žižek: Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1993. S. 42.

¹¹⁰ Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, a.a.O., S. 155. Herv. i. O.

¹¹¹ Jacques-Alain Miller: Jacques Lacan. Bemerkungen über sein Konzept des Passage à l'acte. In: Jacques-Alain Miller [u.a.]: Von einem anderen Lacan. Wien: Turia und Kant, 1994. S. 106.

oder im Amoklauf des Studenten Max in *71 Fragmente* finden sich dafür weitere Beispiele. Anders verhält es sich hingegen in den französischen Filmen. Hier fehlt die Explosion des Aktes. Die Situation der Figuren, die in ihren Grundzügen derjenigen der österreichischen Filme durchaus ähnlich ist, wird offen gehalten. Das Leben geht ohne größere Veränderung weiter.¹¹²

3.1.2. Das geopfert Opfer

War Bennys Mord ein blinder Übergang zur Tat, eine Eruption, die der Unfähigkeit entstammte, aus einer bestimmten Sackgasse in der symbolischen Ordnung zu entkommen, so war er dennoch mit einer bestimmten chiffrierten Botschaft an den großen Anderen verbunden. Er war ein „acting-out“ eines toten Punktes, das einen Vorwurf und eine Anklage bedeutete, die sich vor allem gegen die Welt der Eltern richtete.¹¹³ Im Gegensatz dazu ist sein Verrat keine Anklage mehr, sondern steht generell außerhalb der Gültigkeit dieser Welt. Die Gewalt des acting-out bleibt innerhalb der Zirkularität der inhärenten Überschreitung und deckt dadurch die Ambiguität der symbolischen Struktur auf. Die Gewalt des Aktes verfolgt hingegen keinen Vorsatz und erscheint völlig ohne Sinn. Sie zielt weder auf Bestrafung, noch auf die Wiederherstellung eines gerechten Gleichgewichts ab. Sie deckt die Lücken in der Struktur der symbolischen Ordnung nicht auf, sondern ist selbst die Lücke.

Kann der Mord unter Umständen als Unfall mit anschließender Panikreaktion verstanden werden, so wird er durch das Verhalten der Eltern zum Verbrechen. Die Beseitigung der Leiche des Mädchens durch den Vater, während Benny und seine Mutter in Ägypten Urlaub machen, bedeutet aus Bennys Sicht ein Opfer, das der Vater erbringt, um Benny zu decken. Er macht sich damit wie Benny ebenfalls schuldig, begeht eine noch größere Überschreitung, um den von Benny an die Eltern gerichteten Vorwurf wieder gut zu machen. Er versucht Bennys Tat vor den Augen des großen Anderen zu verstecken, der als interpersonale Erscheinungsform der symbolischen Ordnung ihre Konsistenz garantiert. Er überwacht die Einhaltung und ahndet die Übertretung der Regeln und Normen und ist damit die performative Seite der Struktur der symbolischen Ordnung. Auf ihn bezieht sich Georg, wenn er im Gespräch mit Anna die „Imagepflege“ als Grund gegen die Auslieferung Bennys anführt. Das Bild der unbescholtenen und rechtschaffenen

¹¹² Vgl.: Metelmann: Die Autonomie, das Tragische, a.a.O., S. 291.

¹¹³ Vgl.: Žižek: The Undergrowth of Enjoyment, a.a.O., S. 33.

Familie, das Georg im Auge des großen Anderen annimmt, muss erhalten bleiben, wenn sie ihre gesellschaftliche Position nicht verlieren will. Sein Opfer adressiert also den großen Anderen, als äußerster Versuch, das Scheitern der Ordnung nicht vor ihm bekannt werden zu lassen. Es dient letzten Endes damit auch als generelle Garantie für die Existenz der symbolischen Ordnung.¹¹⁴ Auf der anderen Seite soll das Opfer Benny zur Solidarität mit den Eltern zwingen, um den Bruch in ihrer Beziehung zu kitten und rückwirkend zu beweisen, dass die Eltern nicht selbst in ihrer Mitte die Bedrohung ihrer Existenzgrundlagen erschaffen haben, vor der sie sich eigentlich absichern wollten. Hat das gemeinsame Wissen um die Schuld in *Caché* noch einen Solidaritätseffekt zwischen Eltern und Kind hervorgebracht, so bleibt dieser in Bennys Fall aus. Das gemeinsame Teilen einer „unschönen Erinnerung“, wie Georges’ Mutter sagt, veranlasst beide Seiten über diese auch das Schweigen zu teilen. Da ihr Bekannt-Werden für beide unangenehme Konsequenzen hätte, handeln Georges und seine Eltern rational, das heißt ihren gemeinsamen Interessen entsprechend. Das Schweigen des einen ist die Garantie für das Schweigen des anderen. Doch Benny akzeptiert die Schuld, die die Eltern für ihn auf sich geladen haben, nicht und opfert das von ihnen erbrachte Opfer noch einmal. Indem er das Video vor den Augen des Gesetzes abspielt, verzichtet er sowohl auf die Deckung des großen Anderen, als auch auf die Bindung zu seinen Eltern. Seine Handlung hat weder sein eigenes Wohlergehen, noch das seiner Eltern zum Ziel und befindet sich jenseits des Lustprinzips. Sie kann innerhalb des gegebenen Kontexts nur sinnlos erscheinen, da ihm klar sein muss, dass er mit dem Video, das seine Eltern belastet, schlussendlich auch sich selbst preisgeben wird. Diese könnten, selbst wenn sie wollten, ihn unmöglich noch weiterhin decken. Mit seiner Opferung des Opfers stellt er somit auf der Oberfläche wieder die Rechtmäßigkeit der Ordnung her, er adressiert diese aber nicht. Zwar werden schließlich alle Schuldigen angeklagt sein, allerdings ist dies ein zufälliger Nebeneffekt seines Aktes. Hätte er aus Reue oder aus dem Bewusstsein der Schwere seiner und der Eltern Schuld gehandelt, hätte er nicht ausschließlich die Eltern verraten, sondern auch seinen Mord gestanden. Da er in der letzten Einstellung des Films aber auf einem der Videomonitor zu sehen ist, wie er das Kommissariat allein wieder verlässt, ist davon auszugehen, dass er für den Moment nur die Eltern, nicht aber sich selbst belastet hat. Es handelt sich um die Form einer Hegelschen Negation der Negation. Mit seinem Mord verneint Benny zuerst die Gültigkeit der gesellschaftlichen Regeln. Durch seinen Verrat

¹¹⁴ Vgl.: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 55-56.

negiert er schließlich das Verbrechen seiner Eltern, das ebenfalls eine Überschreitung der Regeln ist, und kehrt damit zum Ausgangszustand zurückkehrt. Allerdings auf einer völlig anderen Ebene als zuvor, denn Benny handelt nicht nach den Grundsätzen der Ordnung, sondern autonom. Sein Tun steht außerhalb der Ordnung, ist nicht von dieser beeinflusst, sondern trifft sich mit ihr nur in den kollateralen Effekten.

3.1.3. Das Paradox der erzwungenen Wahl

Als Benny mit kahlgeschorenem Kopf nach Hause kommt und zum ersten Mal seit der verhängnisvollen Tat seinen Eltern begegnet, sind diese sichtlich verärgert über dessen neues Erscheinungsbild. Abends, beim Zähneputzen versucht ihn der Vater zur Rede zu stellen. Er sieht in der Glatze hauptsächlich eine pubertäre Provokation und will ihm vor Augen führen, wie kindisch solch ein Verhalten sei. Benny schade sich damit selbst, da sein „KZ-Look“ sicher nicht förderlich für die Sympathien der Lehrer sei. Der Vater sagt: „Es gibt nur Übereinkünfte. Und für den Fall, dass man einigermaßen intelligent ist, [...] hält man sich an die Spielregeln. Wenn man will, dass sich auch die anderen daran halten. Vor allem, wenn einen das ohnehin kaum etwas kostet.“ Benny wird, indem er schließlich zur Polizei geht, diejenige Option wählen, die im Satz des Vaters nur implizit enthalten ist und das Ausgeschlossene einer scheinbaren Wahl darstellt: Er entscheidet sich, sich nicht an die Spielregeln zu halten, verlangt aber erst auch gar nicht, dass sich die anderen daran halten. Mit dem Wortlaut „Es gibt *nur* Übereinkünfte“ appelliert der Vater an Bennys Vernunft und Gemeinschaftssinn. Im Gegensatz zu Regeln oder Gesetzen basieren Übereinkünfte auf einem gemeinsam ausgehandelten Konsens, der jedoch nicht zwingend ist. Übereinkünften wird aus der Aufgeklärtheit der Mitglieder einer Gemeinschaft heraus entsprochen, um das allgemeine und in der Folge auch das eigene Wohl zu garantieren, und nicht etwa aus der Angst vor Konsequenzen bei Nichtbefolgung. Indem der Vater hervorhebt, dass es *nur* solche Übereinkünfte gibt, besteht er auf der Freiwilligkeit bei ihrer Beachtung. Man befolgt sie nicht aus einem Zwang, sondern aus eigenem Willen heraus, weil man ihre Sinnhaftigkeit erkannt hat. Der Eintritt in die symbolische Ordnung dieser Übereinkünfte würde also eine freie und willentliche Entscheidung voraussetzen, nach der Art, dass sich das Subjekt nach gründlicher Überlegung schließlich für die vernünftigere Wahl ausspricht und die Regeln, denen es sich unterstellen wird, selbst wählt. Obwohl es theoretisch möglich wäre, dies auch nicht zu tun, gebietet doch die Vernunft dazu, da nur der symbolische Pakt die

Sicherung des sozialen Zusammenhalts und letztendlich auch der eigenen Existenz garantiert. Der Abschluss dieses Paktes beruht scheinbar auf dem Entschluss des Subjekts und es kommt auf diese Weise nicht umhin sich den Übereinkünften nicht nur zu beugen, sondern sich auch mit ihnen zu identifizieren. Schließlich sind sie nur durch seine Wahl die eigenen geworden.

Tatsächlich handelt es sich dabei aber um eine leere Geste, ein Angebot, das nur gemacht wird, um angenommen zu werden.¹¹⁵ Das Subjekt sieht sich in Wirklichkeit den Ergebnissen einer Entscheidung gegenüber, die eine immer schon getroffene ist. Die scheinbare Freiheit der Wahl taucht erst nachträglich mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung auf, denn erst mit diesem Schritt wird das Subjekt möglich. Seine Struktur basiert somit auf dem Paradox einer erzwungenen Wahl:

„Um überhaupt (innerhalb des soziosymbolischen Raums) existieren zu können, hat man die grundlegende Entfremdung, die Definition der eigenen Existenz in den Begriffen des ‚großen Anderen‘, die vorherrschende Struktur des symbolischen Raums zu akzeptieren.“¹¹⁶

Wenn also Bennys Vater sagt, dass es *nur* Übereinkünfte gebe, meint er damit tatsächlich, dass es nichts außer diesen gibt. „Nur“ hat hier nicht den einschränkenden Charakter wie zuerst angenommen, sondern einen ausschließenden. Die zweite Bedeutung ist dabei die Wahrheit der ersten. Die einzige erlaubte Alternative ist, sich den Regeln der symbolischen Ordnung zu fügen, da sonst der Status als Subjekt verloren geht. Es wird aber eine ursprüngliche Wahlmöglichkeit und Freiheit suggeriert, damit der Raum, in dem das Subjekt existiert, nicht als Zwang, sondern als selbst gewollt erscheint. Regeln, die von außen vorgeschrieben sind, fordern viel eher ihre Infragestellung heraus, als solche die selbst gesetzt erscheinen. Im Endeffekt fordert der Vater Benny also auf, dass er wollen soll, was ihm ohnehin auferlegt ist. Um das Treffen der „falschen“ Option in einer neuerlichen Wahl von vornherein zu verhindern, gibt es neben den offiziellen Regeln auch deren phantasmatische Unterstützung. Das Phantasma schließt die suggerierte Öffnung des symbolischen Raums, indem es dem Subjekt vor Augen führt, wie die Suspendierung desselben in einem chaotischen Ausbruch alles verschlingender Gewalt enden würde (vgl.: Kapitel 2.1.).¹¹⁷

¹¹⁵ Vgl.: Žižek: Violence, a.a.O., S. 137-138.

¹¹⁶ Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 360.

¹¹⁷ Vgl.: Žižek: Die Pest der Phantasmen, a.a.O., S. 53-58.

Der Akt wiederholt diese Wahl, allerdings mit anderem Ausgang.¹¹⁸ Indem Benny seine Eltern verrät, nimmt er die leere Geste an und entscheidet sich gegen die Sicherheit der symbolischen Ordnung und auch gegen ihre phantasmatische Kehrseite. Er schließt sich dadurch selbst aus dieser und der von ihr konstituierten soziosymbolischen Gemeinschaft aus. Was die Eltern durch den Versuch ihrer Vertuschung noch zu verhindern versuchten, tritt nun endgültig ein. Benny gibt vorübergehend sein symbolisches Mandat auf und erleidet einen symbolischen Tod.¹¹⁹ Durch die Aufhebung des symbolischen Rahmens wirkt er unmenschlich, wie ein Automat, der unbekannten Regeln folgt. Mit dem Vollzug des Aktes „durchquert“ Benny auch das Phantasma, indem er sich vollständig mit ihm identifiziert.¹²⁰ Was zwar immer schon Teil des Subjekts ist, seine Wirkung aber nur dann entfalten kann, wenn es zu diesem eine gewisse Distanz einhalten kann, nimmt Benny als sein eigenes an. Es zeigt sich hierin, dass das strikte Befolgen der von der symbolischen Ordnung verfügbaren Regeln, zu ihrer Desintegration führt. Obwohl sich ihre Gültigkeit auf eine freie Wahl des Subjekts beruft, wird sie gerade durch das Annehmen dieses Anscheins am meisten gefährdet. Deswegen kann Žižek in einer Anspielung auf Lacan auch sagen: „‚Irre‘ ist im Gegenteil, wer sich dabei so verhält, als hätte er es in der Tat mit einer freien Wahl zu tun, d.h. als könne er sich wirklich – ohne Folgen für seinen Status als eines Subjekts/Untertanen – so oder anders entscheiden.“¹²¹ Entscheidet man sich gegen die Unterwerfung in die Gemeinschaft, verliert man die Freiheit der Wahl selbst.

3.2. Subjekt und Akt

3.2.1. Das radikale Nein

Da sich im Akt eine temporäre Suspendierung des symbolischen Rahmens vollzieht, stellt sich die Frage nach dem Urheber des Aktes, da genau jener Rahmen die Bedingung für das Erscheinen des Subjekts ist. In jeder seiner Handlungen oder Äußerungen hat das Subjekt immer schon Anteil an der symbolischen Ordnung. Wie es handelt, so wird es immer schon durch den großen Anderen hindurch gehandelt, in allen Äußerungen ist es gleichzeitig ein schon geäußertes. Von den Positivitäten, die es zu setzen meint, wird es

¹¹⁸ Vgl.: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 76-77.

¹¹⁹ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 361.

¹²⁰ Zu Lacans Konzept „La traversée du fantasme“ bei Žižek vgl.: Žižek: Die Pest der Phantasmen, a.a.O., S. 56-58.

¹²¹ Vgl.: Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 122.

zugleich auch immer schon beherrscht. Es ist vom undurchdringlichen Kontext der symbolischen Ordnung umschlossen. Ein Akt, der diese Bindung aufhebt und vom Subjekt bewusst gesetzt ist, würde nur als ferner Punkt am Horizont erscheinen, dem sich unendlich angenähert werden kann, der aber niemals erreicht werden wird.¹²² Da das Subjekt in seinem Verlangen immer schon ein gespaltenes ist, es durch diese Spaltung erst eigentlich konstituiert wird und also letztlich diese Spaltung *ist*, kann der Akt diesen Riss auch nicht schließen, sondern nur radikal zu Ende führen. Es wird gewissermaßen die Spaltung nur durch das Beil, das in sie schlägt, verschlossen. Der Autor des Aktes ist daher niemals das Subjekt, sondern der Akt selbst.¹²³ Obwohl es den Akt somit nur vollstreckt, handelt es darin paradoxer Weise völlig frei. Im Moment seiner äußersten Passivität erreicht das Subjekt zugleich das Moment äußerster Freiheit (vgl. Kapitel 3.3.). Diese liegt darin, als freie Wahl anzunehmen, wozu es gezwungen ist.¹²⁴ Haneke selbst macht auf den prekären Status dieser Freiheit aufmerksam, wenn er es ablehnt, die Akte in seinen Filmen als Befreiung von etwas zu sehen und die rhetorische Frage stellt: „Was ist es für eine Freiheit, wenn man nur Nein sagen kann?“¹²⁵ Sobald ein positives Absolutes jedoch unmöglich geworden ist, liegt einzig in der radikalen Negativität die letzte Aussicht auf einen authentischen Akt. Auch wenn dieser nur um den Preis des Selbstverlustes des Subjekts zu haben ist. Das Dilemma, niemals Gewissheit haben zu können über den Status einer Handlung als wahrhaft authentische, kann nur gelöst werden, wenn man das Subjekt nicht auf Höhe des Aktes verortet.¹²⁶ Im Akt offenbart sich der unvorhergesehene Einbruch eines kontingenten Realen, für das das Subjekt nichtsdestotrotz volle Verantwortung trägt. Doch müssen die geradezu messianischen Hoffnungen, die sich an das Konzept des Aktes knüpfen mögen, gedämpft werden. Es darf nicht missverstanden werden, als eine Befreiung von den symbolischen Fesseln und Rückkehr zu einer Art wahren Selbst. Der Akt steht viel mehr für eine ausgeschlossene Möglichkeit innerhalb der symbolischen Ordnung, die den Bereich des Denk- und Verstellbaren erweitert. Žižek selbst beschreibt das Verhältnis zwischen der dauernden

¹²² Vgl.: Alenka Zupančič: Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen. In: Slavoj Žižek [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M.: suhrkamp, 2002. S. 91-92

¹²³ Vgl.: Marc de Kesel: ‚Ist Antigone nicht eine proto-totalitäre Figur?‘ Zu Slavoj Žižeks Interpretation von Antigone. In: Erik M. Vogt/Hugh J. Silverman: Über Žižek. Perspektiven und Kritiken. Wien: Turia und Kant, 2004. S. 86-87.

¹²⁴ Vgl.: Kim: Slavoj Žižek, a.a.O., S. 53.

¹²⁵ Assheuer (Hg.): Nahaufnahme Michael Haneke, a.a.O., S.83.

¹²⁶ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 525.

Verwobenheit in den symbolischen Kontext und der abgründigen Freiheit des Aktes mit der Alternative zwischen Schlecht und Schlimmer.¹²⁷

Der Akt in aller seiner Negativität ist damit von der performativen Geste der Einführung eines neuen Herrensignifikanten zu trennen, da Žižek selbst in seinen Texten oft beide Gesten unter dem einen Begriff des Aktes zusammenfasst. Der Herrensignifikant hält in der Gestalt des großen Anderen das symbolische Feld zusammen und regelt dessen letzte Bedeutungen, die nicht mehr hinterfragt werden (Ein typischer Herrensignifikant ist beispielsweise Gott).¹²⁸ Seine Etablierung gelingt immer nur über einen Akt, da das vorhergehende symbolische Feld erst gesprengt werden muss. Herrensignifikant und Akt sind also nicht substantiell verschieden, aber auch nicht das Gleiche. Es handelt sich um zwei verschiedene Modi („werden“ und „sein“) der gleichen Geste.¹²⁹ Mag ein Herrensignifikant einen Akt voraussetzen, so folgt dieser doch nicht notwendiger Weise jedes Mal auf einen Akt. Es ist auch nicht gesagt, dass sich die beiden in ein und demselben Subjekt ereignen müssen. Würde man einen Akt immer nur als einen im Entstehen begriffenen Herrensignifikanten betrachten, bestände kein Bedarf für das Konzept des Aktes, da erst seine zerstörerische Kraft die Ausbildung eines neuen Herrensignifikanten überhaupt nötig macht. Würde man ihn schlicht als Übergang von einer Ordnung zur nächsten denken, verlöre er seine Unabwägbarkeit, das Abgründige, das darin liegt, blind aus der alten Ordnung heraus zu treten.¹³⁰ Benny vollbringt nur die negative Geste des Aktes, nicht aber die positive Gründungsgeste. Sein Akt verbleibt im Realen und wird nicht nachträglich zu symbolisieren versucht. Er ist ein destruktives, radikales Nein.

3.2.2. Die Durchquerung des Phantasmas

Wie zuvor erwähnt, erfolgt im Akt die Durchquerung des Phantasmas. Benny nimmt das schreckenerregende Phantasma seiner Existenz, dessen obszöne Kehrseite, als Teil von ihm an und wird dadurch für seine symbolische Realität selbst zu einem solchen. Das heißt auch, dass der Akt letzten Endes ohne phantasmatische Unterstützung auskommt, da das Phantasma seine Wirkung nur so lange entfalten kann, wie es ein zwar verleugneter Teil des Subjekts ist, aber nichtsdestotrotz außerhalb desselben liegt (vgl. Kapitel 2.1.1.).

¹²⁷ Vgl.: Ebd.: S. 548.

¹²⁸ Vgl.: Butler: Slavoj Žižek zur Einführung, a.a.O., S. 60-61.

¹²⁹ Vgl.: Slavoj Žižek: Der nie aufgehende Rest. Ein Versuch über Schelling und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Wien: Passagen, 1996. S. 199-200.

¹³⁰ Vgl.: Butler: Slavoj Žižek zur Einführung, a.a.O., S. 120.

Die Identifizierung mit dem Phantasma bedeutet dessen Verwirklichung und hat wiederum die Auflösung des Subjektstatus zur Folge, da dessen obszöner realer Kern zum Vorschein kommt.¹³¹ Das Phantasma verdeckt im Subjekt üblicherweise diesen Kern, durch dessen Ausschluss es sich erst konstituiert. Nähert es sich ihm zu sehr an, führt dies zu seiner Aphanisis, seiner temporären Verfinsterung.¹³² Das im Symbolischen realisierte Phantasma ist immer schon ein Einbruch des Realen, da es als Phantasma nur in der Ordnung des Imaginären wirksam ist. Die Wahrheit des Subjekts ist zu schreckenerregend, als dass sie innerhalb der symbolischen Ordnung akzeptiert werden könnte, weder vom Subjekt selbst, noch von der symbolischen Gemeinschaft.

Was passiert, wenn der intime phantasmatische Kern des Subjekts offenbart wird, zeigt zum Beispiel in *Die Klavierspielerin*. Indem die Klavierlehrerin Erika Kohut ihrem jüngeren Liebhaber Walter Klemmer wortgetreu ihre masochistischen sexuellen Phantasien beschreibt, in denen auch Erikas Mutter vorkommt, stößt sie diesen so weit ab, dass er schließlich keine Hemmungen mehr kennt, sie zu vergewaltigen. Sie ist ihrem phantasmatischen Kern zu nahe gekommen und was als Beweis ihres Vertrauens zu Walter Klemmer gedacht war, stellt sich als bodenlose Erniedrigung und Zerstörung ihres Selbstbildes heraus. Die Offenbarung des „tiefsten Inneren“ eines Subjekts erscheint für seine Mitmenschen ekelhaft und führt letztendlich auch zur Erodierung der eigenen Identität.¹³³ Während es sich in *Die Klavierspielerin* um ein Subjekt handelt, das sich der Aphanisis annähert, finden sich bei Haneke auch Beispiele für tatsächlich „verfinsterte“ Subjekte, wie etwa Benny. In *Funny Games*, dem wohl in jeder Hinsicht radikalsten Film Hanekes spielen sie in Gestalt zweier, in Weiß gekleideter Jugendlicher sogar die Hauptrolle. Paul und Peter, die beiden Killer, die die Familie in ihrem Wochenendhaus heimsuchen und diese in einer Art grausamen Spiel töten, sind gewissermaßen die Personifikation des Subjekts, das sich mit dem Phantasma identifiziert hat. Ihr Handeln folgt keinerlei erkennbarer Absicht und wird von keinen äußerlichen Motiven gesteuert. Wie Maschinen vollstrecken sie gleichgültig gegenüber allen Nebenumständen, was sie scheinbar gezwungen sind zu tun, nämlich ihr Spiel zu Ende zu spielen und die Wette zu gewinnen. Sie stehen außerhalb aller gesellschaftlichen Übereinkünfte, machen sich über die Frage nach dem Warum, die ihre Opfer wie die Zuschauer stellen, sogar lustig.

¹³¹ Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 196-197.

¹³² Zum von Lacan übernommenen Begriff der Aphanisis bei Žižek vgl. u.a.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 42; Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 196; Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 523.

¹³³ Vgl. Žižek: Film as the Continuation of Philosophy with Other Means, a.a.O., S. 23-24.

Interessanter Weise wird Paul, der Kopf der beiden Täter, wie Benny wieder von Arno Frisch verkörpert. Es scheint als würde Benny, der bindenden Kraft der symbolischen Ordnung durch den Verrat enthoben, nun in Gestalt eines alpträumhaften Wesens zurückkehren und die Welt, aus der er einst gekommen ist, überfallen.

Auch der Akt stellt durch seine Überschreitung immer einen Einbruch des Realen in die symbolische Ordnung dar, der auch Gegenstand des Phantasmas ist (der Umkehrschluss ist nicht möglich: Nicht jedes verwirklichte Phantasma ist ein Akt. Es kann auch innerhalb der Logik der inhärenten Überschreitung bleiben). Deswegen befindet sich das Subjekt auch nicht auf Höhe des Aktes. Es gebiert ihn nicht aus seinem Innersten heraus, sondern dieser ereignet sich durch es hindurch und das Subjekt ist lediglich dessen Träger. Die Aphanisis ist gleichzeitig Grundlage und Folge des Aktes und steht in engem Zusammenhang mit der Auflösung der symbolischen Ordnung. Beide Begriffe, Subjekt und symbolische Ordnung, bedingen einander. Mit der Auflösung des Subjekts fällt dieses aus der Ordnung, und umgekehrt verliert durch die Auflösung der Ordnung notgedrungen das Subjekt seine Konsistenz. Wie das Phantasma kann also auch der Akt niemals subjektiviert werden.¹³⁴ Wenn Benny seinen Akt vollführt und damit die Grundfesten der symbolischen Ordnung erschüttert, dann tut er das weder willentlich, aus kalkulierender Überlegung heraus, noch ist er dafür unverantwortlich, als ob jemand anderer statt ihm gehandelt hätte. Der Akt ereignet sich während eines temporären Verschwindens des Subjekts, was bleibt ist sein realer Kern. Dieser Zustand wird von Žižek immer wieder mit dem von Hegel verwendeten Bild der Nacht der Welt beschrieben,¹³⁵ das auch hier zitiert werden soll:

„[...] – in phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weisse Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso – Diese Nacht erblickt man wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die f u r c h t b a r wird, – es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.“¹³⁶

¹³⁴ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 522-523.

¹³⁵ U.a. in: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 46 oder Slavoj Žižek: Sublimierung und der Fall des Objekts. In: Ders. [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M: suhrkamp, 2002. S. 179-180.

¹³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: [Philosophie des Geistes]. In: Ders.: Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskript zur Realphilosophie (1805/06). Hrsg. v. Rolf-Peter Horstmann. 1. Aufl. Hamburg: Felix Meiner, 1976. (= G.W.F. Hegel: Gesammelte Werke. Hrsg. v. d. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung m. d. Dt. Forschungsgemeinschaft; Band 8). S. 187. Herv. i. O.

Der Augenblick, in dem Benny das Phantasma durchquert, lässt sich im Film exakt bestimmen. Er wird durch eine Schnittfolge, bestehend aus drei Einstellungen, ausgedrückt, die sich kurz nach Bennys Mord an dem Mädchen ereignet. Nachdem er ein Glas Wasser getrunken und ein Joghurt gegessen hat, und noch bevor er sich ausgiebig an das Beseitigen der Spuren macht, sieht man Benny in seinem Zimmer beim Hausaufgaben-Machen. Er hört dabei laut Musik, während in seinem Rücken der eingeschaltete Fernseher läuft (Abb. 1). Die zweite Einstellung zeigt in Großaufnahme, beinahe leinwandfüllend, das Fernsehgerät, auf dem Teile einer Modeschau und Personen, die offenbar über diese sprechen, zu erkennen sind (Abb. 2). Die dritte Einstellung blickt, ebenfalls in Großaufnahme, auf den Monitor in Bennys Zimmer, der mit der Videokamera verbunden ist. Auf diesem ist immer noch der selbe Bildausschnitt zu sehen, in dem sich nur kurze Zeit zuvor der Mord ereignet hat. Er zeigt mehr oder weniger den Inhalt der ersten Einstellung, also Benny am Schreibtisch sitzend und den laufenden Fernseher, allerdings diesmal durch die Linse der Videokamera gesehen (Abb. 3). Benny wird Schritt für Schritt von der Realität in ihr Bild entrückt. Die Reihenfolge entspricht wiederum der Figur einer Hegelschen Negation der Negation. Zeigte die erste Einstellung die diegetische Realität, so negiert die zweite diese, indem sie nicht die Realität, sondern ein Bild zeigt. Die dritte Einstellung kehrt zur Ausgangsposition zurück, jedoch auf einer anderen Stufe. Sie zeigt zwar wieder die Realität, aber diesmal als Bild auf einem Schirm. Gerade die Bilder der Videokamera machen in *Benny's Video* immer wieder das Reale in seiner phantasmatischen Form sichtbar. Abgesehen von dem halb aus dem Rahmen fallenden Mord, führt schon das erste Video mit der Schlachtung des Schweins, dem Bild eines wirklichen Todes, den Exzess des Realen in ihrem Zusammenhang ein. Benny wiederholt mit der Tötung des Mädchens durch den Schlachtschussapparat den Inhalt der Bilder mit den selben Mitteln und führt damit das Phantasma der Verwirklichung zu. Er generiert einen Einbruch des Realen in die Realität (noch keinen Akt). Da das Reale innerhalb der symbolischen Ordnung jedoch nicht fassbar ist, erscheint er nun selbst in Gestalt eines Phantasmas auf der Ebene der Bilder. Sowohl für die Zuschauer, als auch für seine Eltern verliert Benny ab diesem Zeitpunkt die Anknüpfungspunkte mit seiner Umgebung. Er lässt keine Gefühlsregungen erkennen und wirkt völlig gleichgültig gegenüber allen Bestrebungen und Handlungen seiner Mitmenschen. Kein Wollen, kein Suchen, kein Begehren treibt ihn an, das sonst allem Handeln in der symbolischen Ordnung zugrunde liegt.

Die Eltern reagieren auf die Monstrosität seines Mordes und das anschließende gleichgültige Verhalten mit verzweifelten Liebesbeweisen. Sie versuchen seiner zunehmenden „Verunmenschlichung“ mit der Liebe der Eltern für ihr Kind zu begegnen, an der sie es zuvor fehlen ließen. Wie auch Georges und Anne in *Caché* versichern sie dem Sohn, dass sie ihn lieben. Als Benny wieder aus Ägypten zurück ist und abends schon zu Bett gegangen ist, tritt der Vater auf ihn zu und sagt nach einem kurzen Gespräch völlig unvermittelt, dass er ihn liebe. Benny erwidert dieses Geständnis und die plötzliche Nähe, die eher einem emotionalen Erpressungs- oder Solidarisierungsversuch gleichkommen, nur mit verwunderten Blicken, ohne etwas zu antworten. Die Eltern beginnen zudem, mehr Zeit mit dem Kind zu verbringen. Sie besuchen die Aufführung des Chors, in dem Benny singt und seine Mutter hat sich auch entschieden von nun an gemeinsam mit ihrem Sohn zu frühstücken. Die Arbeit könne warten. Abends sieht die gesamte Familie gemeinsam ein Video an, das Benny wieder von einer Feier seiner Schwester aufgenommen hat. Sie ist im Pilotenspiel Pilot geworden und hat 70.000 Schilling Gewinn gemacht. Die Eltern scherzen und es entsteht der Eindruck einer vereinten Familie. Die Leiche ist längst beseitigt und der Mord beinahe vergessen. Selbst die Bilder der Videokamera scheinen gezähmt. In einem Video in Ägypten sieht man Benny beim Parasailing mittels Boot, als er gerade vom Boden abhebt. Von der körperlichen Sensation überwältigt, schreit er in die Kamera „Mama, ich fliege!“. Das Video, das die Mutter gemacht hat, zeigt also ihren subjektiven Blick auf Benny. Dieser sieht in ihm den vierzehnjährigen Jungen, der er tatsächlich ist, überschwänglich und freudig. Die Bilder der Videokamera stehen nicht mehr für die phantasmatische Kehrseite der Ordnung, sondern sind Erinnerungsbilder glücklicher Momente (insofern sie wiederum als positives Phantasma, dass alles in Ordnung sei, funktionieren). Nur einmal kann die Mutter in Ägypten ihre Fassungslosigkeit und das Gefühl der Fremdheit gegenüber Benny nicht verbergen, was sich im Hotelzimmer in einem Weinkrampf seinen Weg an die Oberfläche bahnt. All dem zum Trotz offenbart Bennys Weg zur Polizei schließlich, wie fruchtlos und nichtig die Liebes- und Aufmerksamkeitsbeweise waren, die Benny zwar nie ablehnte, sie aber auch niemals erwiderte.



Abb. 1: Screenshot aus *Benny's Video* (Ö/CH 1992), 0:31.



Abb. 2: Screenshot aus *Benny's Video* (Ö/CH 1992), 0:31.



Abb. 3: Screenshot aus *Benny's Video* (Ö/CH 1992), 0:32.

3.2.3. Das Paradigma des Selbstmordes

Die im Akt selbstgewählte Exklusion aus der symbolischen Ordnung, die die Ebene der sozialen Interaktion der Individuen bereitstellt, führt zwangsläufig zu (selbst-) zerstörerischen Konsequenzen. Einerseits ist der Akt jedem Sinn äußerlich und gleichgültig gegenüber seinem Danach (auch wenn er aus dem Danach dann wieder mit Bedeutung versehen werden kann) und andererseits formt er sein Subjekt radikal um. Jacques-Alain Miller stellt deshalb für den Akt das Paradigma des Selbstmordes auf: Der einzig gelungene Akt ist immer auch ein Selbstmord des Subjekts.¹³⁷ Miller bezieht sich dabei jedoch eher auf die symbolische Ebene, denn nicht jeder Akt hat den biologischen Tod des Subjekts zur Folge und nicht jeder Suizid fällt automatisch in dieses Paradigma. Es gibt beispielsweise auch suizidales Handeln, das kein Akt ist, sondern nach einer Opferlogik geschieht und letztendlich der Konsistenzerhaltung des großen Anderen dient.¹³⁸ So muss beispielsweise Majids Selbstmord in *Caché* als solch ein „demonstrativer“ Suizid gesehen werden. Kurz bevor er das Klappmesser aus seiner Hosentasche nimmt und sich in äußerst drastischer und brutaler Weise vor Georges die Kehle durchschneidet, sagt er, dass er gewollt habe, dass Georges anwesend sei. Majid adressiert mit seiner Tat also direkt Georges und die Schuld, die dieser auf sich geladen hat. Der Selbstmord auf symbolischer Ebene streicht hingegen die Voraussetzung des Anderen und opfert auch noch diesen letzten, „größeren“ Sinn und damit auch den Status als Subjekt.¹³⁹ Ein Akt fällt vor allem in diese letzte Kategorie von Suizid. Zwar kann er auch den Körper des Subjekts betreffen, er ist aber zuerst ein Kappen aller Verbindungen zur symbolischen Ordnung. Da das Erscheinen des Subjekts aber an die Ebene des Symbolischen gebunden ist und dieses außerhalb derselben nicht existiert, verübt der Akt, der die symbolischen Bande aufhebt, an seinem Subjekt gewissermaßen einen Selbstmord. Was bleibt, ist das in der Aphanisis temporär ausgelöschte Subjekt (Ein anderer, anschaulicher Begriff, den Žižek hier verwendet, ist der des azephalen, also kopflosen, Subjekts¹⁴⁰). Es kann danach wiedergeboren werden, oder auch nicht, aber jedenfalls in völlig anderer Weise.¹⁴¹

¹³⁷ Vgl.: Miller: Jacques Lacan. Bemerkungen über sein Konzept des Passage à l'acte, a.a.O., S. 103-104.

¹³⁸ Vgl.: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 41.

¹³⁹ Vgl.: Alenka Zupančič: Die Ethik des Realen. Kant, Lacan. Wien: Turia und Kant, 1995. S. 94-95.

¹⁴⁰ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 523.

¹⁴¹ Vgl.: Miller: Jacques Lacan. Bemerkungen über sein Konzept des Passage à l'acte, a.a.O., S. 104.

Benny ist zwar zu Ende des Films nicht tot, sein Leben wird sich aber radikal verändern. Familie, Freunde, Schule, alles, was die Koordinaten seines bisherigen Lebens bildete, wird er höchstwahrscheinlich durch seinen Verrat verlieren. Genau das macht seine Tat auch so unvorstellbar und zu einem (symbolischen) Selbstmord. Die Freiheit, die Benny durch seinen Akt gewinnt, ist die eines Abgrundes. Dennoch schreckt er nicht vor ihr zurück.

3.3. Böse Neutralität

3.3.1. Akt und Wissen

In Bennys Verrat wird die fundamentale Unvereinbarkeit zwischen Akt und dem Wissen des Subjekts um die Folgen sichtbar. Zwischen Denken und Akt besteht grundsätzlich eine Antinomie.¹⁴² Einerseits ist sich Benny durchaus bewusst, dass er die Eltern, die ihn lieben und ihre Existenz für ihn aufs Spiel setzten, mit größter Wahrscheinlichkeit ins Gefängnis bringen wird und so ihre soziosymbolische Identität, für die sie bereit waren alles zu geben, zerstören wird. Andererseits handelt er trotzdem ohne Zögern und Hadern und drückt nicht die geringsten Zweifel über sein Tun aus. Diese kaltblütige Entschlossenheit lässt auch zwei, einander ausschließende Lesarten seines Verrats zu.¹⁴³ In der zynischen Version wird Benny zu einem verschlagenen Monster, dem die Konsequenzen seines Verhaltens völlig gleichgültig sind, wenn sie nicht gar mutwillig von ihm provoziert werden. Diese Sichtweise spiegelt sich beispielsweise in denjenigen Interpretationen wider, die in ihm ein von der Gewalt der Medien korrumpiertes Kind sehen, für das der Unterschied zwischen „Ketchup und Plastik“ im Film und Schmerz und Blut in der Wirklichkeit nicht mehr zählt. Benny ist derjenige, der allen Konsens der symbolischen Wirklichkeit mutwillig zerreißt,¹⁴⁴ wofür dann die fehlende Erziehung verantwortlich gemacht wird.¹⁴⁵ Die tragische Version macht aus Benny gewissermaßen einen Märtyrer, der zwar um die katastrophalen Auswirkung weiß, sein Handeln jedoch nicht ändern kann, da es seine unbedingte Pflicht ist. Interpretationen dieser Lesart sehen

¹⁴² Vgl.: Ebd.: S. 107.

¹⁴³ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 540.

¹⁴⁴ Vgl.: Herbert Hrachovec: Heimelektronik und Heimnachteil. Michael Haneke's 'Benny's Video'. In: Gottfried Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film. Beiträge von Christa Blümlinger, Elisabeth Büttner, Guntram Geser [u.a.]. Wien: Wespennest, 1996. S. 298.

¹⁴⁵ Vgl.: Georg Seeßlen: Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in dem Film Michael Haneke. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S.63.

in Bennys Verrat ein Bekenntnis zur Schuld und einen beginnenden Prozess der Läuterung.¹⁴⁶ Die Denunziation der Eltern wird zur freiwilligen Auslieferung und dem ersten Schritt zu einem Weg in das wirkliche Leben,¹⁴⁷ wozu er etwa durch die Erfahrung einer Epiphanie gedrängt wird.¹⁴⁸ Beide Interpretationswege haben ihre Berechtigungen, wobei der zweite vor allem auch von religionswissenschaftlicher Seite vertreten wird, die in der Haneke-Kritik von Beginn an eine wichtige Rolle spielte. Doch macht gerade das Vorhanden-Sein von Begründungen, deren Ansätze inkompatibel sind, eine prinzipielle Ununterscheidbarkeit, ob Bennys Verrat aus moralischen Gründen oder aus purer Boshaftigkeit geschieht, eher wahrscheinlich.¹⁴⁹ Es ist viel mehr kindliche Naivität und kalte Entschlossenheit zur gleichen Zeit. Auch Haneke verwehrt sich gegen eine bestimmte Deutung von Bennys Verhalten. Er lässt dezidiert offen, ob Benny in Ägypten scheinbar wieder „ein bisschen zum Kind wird“ oder ob er es aus Kalkül so aussehen lassen hat.¹⁵⁰ Das überraschende Video, das er am vorletzten Tag seines Aufenthalts in Ägypten von sich selbst anfertigt und in dem er sich eindeutig als unbekümmertes Kind präsentiert, wirkt gleichzeitig zu naiv, als dass es wirklich glaubwürdig sein könnte. Er spricht darin nicht nur über seinen Sonnenbrand, den er sich am Strand zugezogen hat, sondern nimmt zum ersten Mal auch indirekt Bezug auf den Mord. Er wirkt nachdenklich und sagt, dass in den Zeitungen noch nichts zu lesen sei. Arglos drückt er seine Hoffnung auf den Erfolg des Vaters bei der Spurenbeseitigung aus („Hoffentlich schafft’s der Papa.“). Er verhält sich dabei wie ein Kind, das sich in seiner unschuldigen Anteilnahme offensichtlich nicht der Dimension des Unternehmens bewusst ist, das möglicherweise darin besteht, die Leiche des Mädchens zu zerstückeln. Sind die Zuschauer von Benny ansonsten hauptsächlich desinteressiertes Schweigen gewohnt, so ist hier nicht nur die Tatsache erstaunlich, dass er ganz auf Seiten der Eltern steht und das von ihnen erbrachte Opfer annehmen zu wollen scheint, sondern auch, dass er überhaupt von sich aus davon erzählt. Auffallend ist auch die Form des Videos. Benny sitzt der Kamera gegenüber und

¹⁴⁶ Vgl.: Alfred Jokesch: ...und wer ist schuld? Michael Haneke auf der Suche nach Moral im Kino. In: Franz Grabner, Gerhard Larcher und Christian Wessely (Hg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur: Kulturverlag, 1996. S.157-8

¹⁴⁷ Vgl.: Mario Schönhart: Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film *Caché*. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S. 148.

¹⁴⁸ Vgl.: Roy Grundmann: Auteur de Force: Michael Haneke's ‚Cinema of Glaciation‘. In: Cineaste 32, 2 (2007). S. 11.

¹⁴⁹ Wie etwa vertreten durch Brigitte Peucker. Vgl.: Brigitte Peucker: The Material Image. Art and the Real in Film. Stanford (CA): Univ. Press, 2007. S. 138.

¹⁵⁰ Vgl.: Interview mit Serge Toubiana auf der DVD von *Benny's Video*.

spricht direkt in sie hinein, als würde er eine Botschaft mitteilen. Allerdings stellt sich die Frage, an wen sich diese richten soll. Es kann sich dabei nicht um eine Art Eintrag in ein geheimes Videotagebuch, dem er seine Bedenken anvertraut, handeln, da er sich zum Schluss mit einem „Ciao, Papa“ von seinem Vater verabschiedet. Das würde wiederum seine Eltern als Empfänger implizieren. Benny muss aber davon ausgehen, dass sie keineswegs einverstanden wären, wenn er diese belastendes Material produzieren würde. Sollte der Vater es tatsächlich zu Gesicht bekommen, würde er das Video höchstwahrscheinlich sofort an sich nehmen, wie er es schon mit dem des Mordes getan hat. Ein „Sinn“, zumindest in einer pervertierten Weise, würde sich nur dann ergeben, wenn es im Blickfeld eines unbekannten Dritten auftauchen würde, wie zum Beispiel der Polizei. Wäre es Bennys Absicht, die Eltern auszuliefern, würde er sie damit schwer belasten und als skrupellos darstellen, während er selbst gleichzeitig nur wie ein naives Kind wirkt, das sich der Tragweite des Vergehens gar nicht voll im Klaren ist. Dazu passt auch, dass die Beamten auf der Polizeistation – Zufall oder nicht – unter anderem auch Benny beim Parasailing sehen, wo er ebenfalls wie ein freudiges Kind wirkt. Seine Videobotschaft bleibt somit äußerst ambig. Ob er in Ägypten in die Rolle des Kindes zurückfällt und eine Art Epiphanie erfährt oder ob er sich, als Teil eines perfiden Masterplans die Eltern ins Gefängnis zu bringen, nur den Anschein davon gibt, muss offen bleiben.

Dem selben Muster der Ambiguität folgen auch andere von Bennys Handlungen. Um etwa das einwöchige Fernbleiben vom Unterricht mitten im Jahr zu rechtfertigen, hatten die Eltern die Geschichte von der verstorbenen Großmutter in Ägypten erfunden. Als Benny nach seiner Rückkehr in die Schule diese Lüge perfekt weiterspielt und die Fragen seiner Mitschüler souverän und ohne Zögern beantwortet, kann das als Zeichen seiner Hinterlist gewertet werden oder auch Ausdruck seines Willens sein, sich nun an die vom Vater propagierten Übereinkünfte zu halten. Ähnlich verhält es sich mit seinem Engagement im Chor. Dass er dort die Mottete von Bach *Jesu, meine Freude* singt, die die Abkehr von allen weltlichen Dingen und die Hinwendung zu Gott zum Thema hat, spricht für die These, dass sein Verrat aus moralischen Erwägungen heraus geschieht. Auch dieser ist immerhin in gewisser Weise eine Abkehr von allen weltlichen Dingen. Dass er die Chorstunden auch benutzt, um Tabletten an seine Mitschüler zu verkaufen und um ein Pilotenspiel nach dem Vorbild seiner Schwester aufzuziehen, steht zum Motiv der Abkehr aber in scharfem Kontrast. Schließlich kann auch das Abrasieren der Haare

am Tag nach der Tötung des Mädchens als typisches Zeichen für einen reuigen Sünder interpretiert werden. Es kann aber auch, so wie es der Vater auffasst, als Herausforderung der Autorität der Eltern verstanden werden. Noch auf dem Polizeirevier, nachdem Benny den Polizisten das Video vorgespielt hat, in dem die Eltern vom Zerstückeln der Leiche sprechen, bleibt unklar, ob seine Frage, ob er jetzt gehen könne, Ausdruck seiner Ahnungslosigkeit oder eine zynische Provokation darstellen soll. Die Tatsache, dass alle erwähnten Beispiele theoretisch in einem ebenso intelligenten wie schauderhaften Plan aufgehen würden, der nur darauf abzielte die Eltern zu verleumden, darf auf der anderen Seite aber auch nicht dazu verleiten, Benny Kalkül in jeder einzelnen, noch so unerheblichen Handlung zu unterstellen. Es ist der Akt, der aus seinem Nachhinein heraus seine eigenen Voraussetzung schafft, die ihn als immer schon möglich gewesen erscheinen lassen. Bis zu diesem Zeitpunkt war er allerdings dasjenige, was als unmöglich galt.¹⁵¹ Benny ist keine nahezu allwissende Instanz, die wie ein Schachspieler das Verhalten aller Figuren vorausplant und über sie nach seinem Willen verfügt. Diese Sichtweise würde selbst den Mord an dem Mädchen zu einer kalkulierten Tat machen, die von Benny dann nur begangen worden wäre, um sie später den Eltern anzulasten. Dass er das Mädchen schon mit diesem Hintergedanken vor der Videothek angesprochen hat, erscheint jedoch unwahrscheinlich. Auch das Video, in dem die Eltern zu hören sind, wie sie über das weitere Schicksal von Benny beraten, ist vielleicht aus seinem einfachen Wunsch heraus entstanden, wissen zu wollen, was seine Eltern besprechen und nicht schon mit der Absicht, sie in eine Falle zu locken. Trotzdem ist Benny aber auch kein unschuldiges Kind, das über die Konsequenzen seines Tuns nicht Bescheid weiß und deshalb keine Rechenschaft darüber ablegen kann. Die Begründungen seiner Handlungen sind unauslotbar. Sie sind scheinbar von einer völligen Gleichgültigkeit geprägt und orientieren sich in keiner Weise an seinen Mitmenschen. Daraus ergibt sich auch der Eindruck der unheimliche Kälte und Flachheit, die er ausstrahlt. Er kann ohne mit der Wimper zu zucken das gewohnte Leben seiner Eltern zerstören und sie bei der Polizei ausliefern. Es macht für ihn auch keinen Unterschied, ob er die Blutflecken des Mädchens am Fußboden, oder ob er mit der selben Handbewegung ausgeschüttete Milch am Küchentisch wegwischt. Die erste Regung, die er nach dem Mord verspürt ist Appetit. Er zeigt kein Vermögen von Einfühlung und offenbart eine Unempfindbarkeit gegenüber Erfahrungen von Schmerz oder Angst bei anderen. Von Fragen, was seine Mitmenschen

¹⁵¹ Vgl.: Butler: Slavoj Žižek zur Einführung, a.a.O., S. 118-119.

von ihm wollen und wie er sich dazu verhalten soll, ist er völlig unbehelligt. Er befindet sich jenseits des metonymischen Gleitens des Begehrens und hat den leeren Platz des Objekts, der dieses Gleiten aufrecht erhält, akzeptiert.¹⁵² Er ist selbst zum entleerten Subjekt der Aphanisis geworden und bietet deswegen auch keine Haltepunkte für die Identifizierung der Zuschauer.¹⁵³

3.3.2. Die Gleichgültigkeit des Blickes

Seine Indifferenz verbindet Benny mit dem ebenso gleichgültigen Blick der geheimen Videokamera in *Caché*. Ihr Blick dringt nicht nur überall ein, sondern taucht hinterher auch überall wieder auf. Er ist anwesend, wenn Georges Majid zum ersten Mal seit seiner Kindheit einen Besuch abstattet und ihm dabei droht. Anschließend kommt dieser Blick als Aufzeichnung dann in die Hände seines Vorgesetzten. Die Videos sind fähig, die in *Caché* so gut bewachten Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Leben zu durchdringen. Auch in *Benny's Video* zeichnet die Kamera den Mord und das Gespräch der Eltern auf, die sich beide im intimen geschützten Bereich des eigenen Heims ereignen. Danach werden die Aufzeichnungen dem Blick der Repräsentanten der Ordnung, einmal den Eltern, ein anderes Mal der Polizei, zugänglich gemacht.

Es scheint sogar, als müsste die Videokamera selbst gar nicht anwesend sein, damit anschließend ein Stück der Realität als Video wieder zurückkehrt. Der Blick aus Bennys dunklem Zimmer heraus, den das Video zeigt, welches Benny der Polizei vorspielt (Abb. 5), war in genau der gleichen Weise schon einmal zu sehen. Damals handelte es sich jedoch um einen „objektiven“ Blick der Narration selbst, was an der Bildqualität zu erkennen war (Abb. 4). Es stellt sich heraus, dass der Blick der Videokamera schon im „objektiven“ Blick enthalten war. Dies erzeugt rückwirkend bei den Zuschauern eine Bildparanoia, da sie plötzlich nicht mehr sicher sein können, welcher Teil der Diegese nicht noch als Videoaufzeichnung zurückkehren kann. In *Caché* tritt diese Unsicherheit noch stärker hervor. Die Videokamera befindet sich an einem unmöglichen Ort, der außerhalb des konkreten Wahrnehmungsbereichs der diegetischen Figuren liegt, aber nichtsdestotrotz Teil der diegetischen Realität ist. Von diesem Ort aus kann sie alles und jeden beobachten, ohne entdeckt zu werden. Die Kamera, die etwa Georges' Haus über zwei Stunden lang filmt, muss sich, dem Winkel nach zu schließen, an relativ exponierter

¹⁵² Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 135-136.

¹⁵³ Vgl.: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 27-28.

Stelle in der Öffentlichkeit befunden haben.¹⁵⁴ Auf dem Video, das von der Aufnahme existiert, ist Georges beim Vorbeigehen einmal sogar zu sehen, wie er direkt in die Richtung der Kamera blickt, ohne sie jedoch wahrgenommen zu haben. Obwohl sie also sichtbar gewesen sein hätte *müssen*, bleibt Georges nichts Anderes übrig, als sich zu fragen, wie er sie übersehen habe können. Die Kamera erzeugt also materielle Effekte, ohne selbst ein materieller Agent zu sein.¹⁵⁵

Das Muster, nach dem die Videos entstehen, scheint dabei einer Mischung aus Zufall und Folgerichtigkeit zu gehorchen. Ein Mal zeigen diese ein bedeutungsloses Nichts, wie zum Beispiel Georges, der seinen Wagen einparkt, der nach Hause kommt oder der das Haus verlässt. Ein anderes Mal enttarnen sie Georges' Aussagen, dass er in der Wohnung niemanden angetroffen habe, als Lügen und machen damit die Wahrheit unter der Oberfläche sichtbar. Das Gleiche trifft auch auf Bennys Aufnahmen zu. Würde man alle seine Videos hintereinander abspielen, so würde sich eine Reihe aus eher belanglosen Mitschnitten von Partys, typischen Urlaubsvideos oder Selbstportraits ergeben, die aber unterbrochen wäre, von den Bildern eines halb sichtbaren Mordes und dem nachfolgenden Gespräch der Eltern darüber. Wie durch eine Überwachungskamera wird fremdbestimmt ein Zeitraum und Bildausschnitt aufgezeichnet, ohne dass der Inhalt des Bildes von Bedeutung wäre. Im Grunde genommen handelt es sich nicht einmal um einen Blick, da eine Kamera nicht sieht, sondern von den Gegenständen reflektiertes Licht speichert. In der letzten Einstellung von *Benny's Video* kommt dieser leere neutrale Blick explizit ins Bild. Auf drei Monitoren, die die Bilder der Überwachungskameras der Polizeistation übertragen, sind Bennys Eltern, die zur Einvernahme hereingebeten werden, sowie Benny, der das Gebäude verlässt, zu sehen. In diese Einstellung hinein folgt die Einblendung des Abspanns. Es ist also *Benny's Video* selbst in einen anonymen Blick entrückt, der keinen Urheber zu haben scheint. In *Caché* wird dieser unpersönliche Überwachungskamerablick dann die wichtigste Rolle spielen und die letzte Einstellung deutet diesen Wechsel schon an. Mit Benny steht noch die wesenlose Subjektivität, die diesen Blick erzeugt, im Mittelpunkt. Als Subjekt in der Aphanisis ist er, wie der Agent der Videokamera in *Caché*, ebenfalls an einen unmöglichen Zwischenort entrückt. Das macht die Videos in beiden Fällen zu Dokumenten, die von einer subjektiv-menschlichen Instanz dahinter bereinigt wurden, da kein Subjekt im vollen Sinn des Wortes hinter der

¹⁵⁴ Vgl.: Saxton: *Secrets and Revelations*, a.a.O., S. 11.

¹⁵⁵ Vgl.: Jeff Menne und Nicole Seymour: 'Show Yourself and Say What You Want': Mocking the Objective Claim in 'Caché'. In: *Post Script - Essays in Film and the Humanities* 28, 3 (2009). S. 96-97.

Linse darüber entscheidet, wann und was sie sieht. Wie der Blick einer Überwachungskamera sind auch ihre Blicke neutrale. Was ihnen fehlt, ist das für das Subjekt konstitutive Begehren, die phantasmatische Aufladung des Blicks.

Die Videos scheinen dabei nicht eigentlich etwas bezwecken zu wollen. Sie entstehen mehr oder weniger zufällig und richten, obwohl sie sie zu adressieren, keine bestimmte Absicht an die Zuschauer. Die Position des Blickes gegenüber den Bildern ist aus ihnen nicht ersichtlich. Gerade diese unheimliche Neutralität verunsichert ihre Betrachter und setzt ihr Handeln erst in Bewegung. Georges versucht unter immer größeren Anstrengungen verzweifelt den Videos ein bestimmtes Begehren zuzuschreiben. Zu einem bestimmten Zeitpunkt schreit er allein in die nächtliche Stille der Straße vor seinem Haus hinein: „Montrez-vous, espèce de lâche! Montrez-vous et dites ce que vous voulez!“ (Zeigen Sie sich, Sie Feigling, und sagen Sie, was Sie wollen!). Dass die Videos keine Botschaft enthalten, führt bei ihm zu enormer Verunsicherung. Er vermutet jedoch sofort Erpressung und beginnt automatisch Schlüsse in Richtung eines Traumas aus seiner Kindheit zu ziehen. Es sind aber nicht die Videos, die ihn zu Majid bringen, sondern Georges bringt diese zu Majid, indem er ihm unterstellt der Absender zu sein. Für die Leere des Begehrens, die die Videos zeigen, substituiert Georges sein eigenes. Doch verhält sich die Instanz hinter den Videos gegenüber seinen Aufklärungsversuchen absolut indifferent und fährt in unveränderter Weise fort, Videos vor seiner Haustür auftauchen zu lassen. Auch Benny produziert unbeeindruckt von den Handlungen seiner Eltern beinahe willkürlich Videos. Zuerst ereignet sich der Mord zufällig am Bildrand der aufnehmenden Videokamera, dann zeigt er den Eltern das Resultat als Beitrag zwischen den Nachrichten. Haneke meint, dies geschehe aus Unfähigkeit darüber zu sprechen genauso gut wie als Provokation.¹⁵⁶ Die Eltern meinen das erstere und entscheiden, Benny nicht auszuliefern. Anscheinend aus dem unbestimmten schuldhaften Gefühl heraus, für ihren Sohn nicht oft genug da gewesen zu sein und sich nicht ausreichend um ihn gekümmert zu haben, interpretieren sie den Mord und das Vorspielen des Videos als eine Art Ruf nach Aufmerksamkeit. Der Vertuschungsversuch, den sie für ihn auf sich nehmen, hält ihn anschließend aber nicht davon ab, ein weiteres verräterisches Video der Polizei zu zeigen. Wie in *Caché* zeichnet auch in *Benny's Video* die Videokamera kontingente Teile der Realität auf, die sich im Nachhinein aber als prägnant und entscheidend herausstellen. Was wirklich furchterregend zu sein scheint, ist weniger die

¹⁵⁶ Vgl.: Interview mit Serge Toubiana auf der DVD von *Benny's Video*.

Tatsache, dass Ereignisse aus einer bestimmten, wenn auch vielleicht erpresserischen und bedrohenden Absicht heraus, vermittelt werden, als dass sie ohne Grund vermittelt werden.¹⁵⁷ Der neutrale Blick der Videos veranlasst sowohl Georges, als auch Bennys Eltern, diesem ein bestimmtes Begehren unterzuschieben, das sie unvermeidlich zu einer Schuld führt. Es sind also die Videobänder, die zu den eigentlichen Auslösern der Handlung werden. Nicht das traumatische Ereignis aus Georges' Kindheit, das zur Verbannung Majids führte, und auch nicht Bennys Mord sind die Ursachen, dass sich Georges und die Eltern immer weiter in ein Netz von Schuld verstricken, sondern das Begehren, das sie in den Blick der Videos übertragen. Deswegen ist für Žižek die wahre Quelle des Bösen auch der neutrale Blick mit seiner Gleichgültigkeit gegenüber allem menschlichen Treiben.¹⁵⁸ Die Quelle des neutralen Blicks ist wiederum eine Subjektivität jenseits der Subjektivierung. Diese wird von Benny repräsentiert und steht im Fokus von *Benny's Video*, während *Caché* die Schuld behandelt, mit der der neutrale Blick konfrontiert.

Mit der Neutralität des Blickes der von Benny gemachten Videos korrespondiert auch der Umstand, dass Benny fast nie spricht. Die Sprache ist die fundamentale Ordnungsgröße der symbolischen Ordnung, in der sich das metonymische Gleiten des Begehrens ausdrückt. Damit Bennys Handeln nicht Gefahr läuft wieder in diese Koordinaten eingebettet zu werden, muss er sich ihr so gut es geht entziehen. Beide „Geständnisse“, das des Mordes vor den Eltern und das des Vertuschungsversuchs vor der Polizei, laufen daher auch allein über die bildliche Ebene des neutralen Blicks ab. Benny erzählt nicht, sondern zeigt nur die Bilder. Es genügt, sich *Benny's Video* ohne Videos vorzustellen, um sich ihrer bedeutsamen Rolle klar zu werden. Benny hätte den Mord seinen Eltern gewissermaßen beichten müssen. Er hätte Erklärungen geben müssen und damit schon eine Interpretation des Hergangs geliefert. Der Mord hätte seinen ambivalenten Charakter zwischen Unfall oder Absicht verloren, da Benny gezwungen gewesen wäre, sich für eine Version zu entscheiden. Auch der Polizei hätte er erst einmal die Situation darlegen müssen, um überhaupt seine Eltern verraten zu können. Sowohl die Tötung des Mädchens, als auch der Verrat der Eltern wären weit weniger abgründig erschienen. Da sich in Worten immer ein Begehren ausdrückt, hätte sich vielleicht ein äußerer Grund als Motiv ergeben. Durch sein Schweigen und seine häufigen nichtssagenden Antworten, wie

¹⁵⁷ Vgl.: Menne/Seymour: ‚Show Yourself and Say What You Want‘, a.a.O., S. 99.

¹⁵⁸ Vgl.: Žižek: Grimassen des Realen, a.a.O., S. 86 und Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 194-195 sowie S. 238-239.

„so halt“ oder „weiß nicht“, entzieht er sich jedoch der Kontrolle seines Vaters oder der Polizeibeamten und damit auch der symbolischen Ordnung.

In Momenten, deren Intimität von Benny unausweichlich verlangt, einige Worte zu verwenden, zeigt Haneke das Geschehen oft durch eine Glasscheibe hindurch, sodass die Zuschauer zwar sehen können, was passiert, aber eben nicht hören können, was gesprochen wird. Als Benny beispielsweise nach dem Verlassen der Videothek das Mädchen kennenlernt, bleibt der Kamerastandpunkt unverändert in der Videothek. Man sieht die beiden durch die Auslage hindurch ein paar Worte wechseln, während auf der Tonebene nur die Hintergrundmusik der Videothek zu hören ist. Die nächste Einstellung, in der die beiden bereits gemeinsam auf einer Rolltreppe zu sehen sind, impliziert eine erfolgreiche Kontaktaufnahme, was voraussetzt, dass Benny mehr als sein übliches „weiß nicht“ von sich gegeben haben muss. Auch in Ägypten, als er kurz dabei zu sehen ist, wie er mit seinem Vater zu Hause in Wien telefoniert, geschieht dies durch die Glaswand der Telefonkabine hindurch gesehen, sodass kein Wort zu verstehen ist. Indem Benny ansonsten nur ansatzlos die Videobänder abspielt und die Bilder scheinbar „für sich selbst sprechen lässt“ (sie sprechen in Wirklichkeit für das Begehren der Betrachter), verweigert er sich dem symbolischen Raum der Sprache. Das hat einen ähnlichen Effekt wie die Neutralität der Bilder: In sein Schweigen lesen seine Mitmenschen ihr eigenes Begehren hinein. Für den Akt, den Benny begeht, ist die Videokamera also unerlässlich. Ohne ihre Videos wäre dieser weit schwieriger zu erbringen gewesen.



Abb. 4: Screenshot aus *Benny's Video* (Ö/CH 1992), 1:08. Der „objektive“ Blick aus Bennys Zimmer.



Abb. 5: Screenshot aus *Benny's Video* (Ö/CH 1992), 1:38. Der selbe Blick durch die Videokamera.

3.3.3. Das Böse als ethische Haltung

Die boshafte Gleichgültigkeit des neutralen Blicks wird als Regelverstoß empfunden. Wahre Neutralität ist verletzend, weil sie auch gegenüber Leid blind ist. Wenn Benny den Vertuschungsversuch seiner Eltern bei der Polizei bekannt macht, dann handelt er formal nach dem Gesetz und ermöglicht Gerechtigkeit für den Tod des Mädchens. In den Augen seiner Eltern hingegen muss dieser Verrat wie eine Handlung aus purer Bösartigkeit erscheinen, da Benny den Umstand, dass seine Eltern ein Verbrechen für ihn in Kauf nehmen, schamlos ausnutzt. Benny selbst kann sich keinen Gewinn von seiner Handlung erwarten. Er hat auch sein eigenes bisheriges Leben mit einem Schlag und für immer aus der gewohnten Bahn geworfen. Ihm droht „die psychiatrische Anstalt“, wie der Vater es formuliert, und womöglich die endgültige Trennung von den Eltern, sollten diese ins Gefängnis kommen. Benny handelt in seinem Akt somit nach dem Gesetz, aber allein der Form nach.¹⁵⁹ Die Folgen sind für seine Eltern und auch für ihn selbst katastrophal. Keine Vorstellung von Eigennutz rechtfertigt sein Vorgehen, es scheint viel mehr aus reiner Arglist gegen die Eltern zu geschehen, wofür er sogar seinen eigenen Untergang in Kauf nimmt. Was als maßlose und unerhörte Provokation der Autorität der Eltern seinen Anfang nahm, nimmt die Form eines Gesetzes an.

Traditionell (und im Sinne Kants *Kritik der praktischen Vernunft*) liegt die Voraussetzung des Guten darin, den Willen von allen äußeren Einflussfaktoren zu reinigen. Das Ziel einer Handlung, die als ethisch gelten soll, liegt nicht in den äußeren, ihr eventuell nachfolgenden Effekten, wie Ansehen, Glück oder dem Erreichen materieller Befriedigung und kann daher auch nicht durch Lust, Begierde oder Eigennützigkeit motiviert sein. Sie wird einzig durch den Imperativ des Gesetzes geboten, der sich mit dem Willen decken soll. Da man sich jedoch niemals sicher sein kann, alle diese Voraussetzungen erfüllt zu haben, bleibt die wahrhaft ethische Tat stets nur ein Ideal, dem sich in einer asymptotischen Bewegung zwar unendlich angenähert, das aber niemals tatsächlich erreicht werden kann. Als böse gilt hingegen derjenige Wille, der in ein Netz von äußeren Begehrlichkeiten verstrickt ist und allein handelt, um eine bestimmte, von ihm erwünschte Wirkung herzustellen. Er kann dem Gesetz in zufälliger Weise dem Anschein nach folgen, setzt sich zur Erreichung seines Ziels über dieses aber auch hinweg. Während die Entscheidung zur Handlung des reinen Willens sich selbst autorisiert und

¹⁵⁹ Vgl.: Zupančič: Die Ethik des Realen, a.a.O., S. 17-19.

keinen Grund außer seinen Willen dafür nennen kann, folgt der unreine, böse Wille dem Satz des zureichenden Grundes. Er wird von einer bestimmten Vorstellung oder einem Gegenstand angetrieben. Um diesen zu beherrschen und lenken zu können, genügt nur die Überwachung der Motive, während der ethische Wille durch einen äußeren Ansporn unbeherrschbar ist und alles ihm Äußerliche ignoriert. Während sich im einen Fall also die Frage nach dem Warum stellen lässt, die als Antwort einen bestimmten Beweggrund hervorbringen wird, stellt der zweite Fall der Frage nur ein tautologisches „Weil-ich-es-so-will“ entgegen.¹⁶⁰ Es zeigt sich hier schon, dass die Erscheinung des reinen Willens auch etwas Böses haben kann, da er sich über alles, was ihm außerhalb ist, hinwegsetzt. Er verhält sich neutral zum Streben seiner Mitmenschen, kennt in der Ausübung seines Willens, der zugleich seine Pflicht ist, weder Furcht noch Mitleid und wird sich also weder Drohungen noch Flehen beugen. So gesehen ist theoretisch ein böser Wille, dem das Böse moralische Pflicht ist und dieses nicht Nebenprodukt bei der Erreichung eines bestimmten Vorteils ist, nicht weniger rein als der gute. Ihm liegt sogar eine noch heftigere Verneinung aller äußeren Motive zugrunde. Während es einfach ist, natürlichen Mitleidsregungen zu folgen und spontan Hilfe zu leisten, ist es umso schwieriger diese aus reinem Willen zum Schlechten zu verweigern. Dies wäre völlig unnütz, wäre unethisch, ohne aber Gewinn daraus ziehen zu können und fordert im Gegenteil sogar negative Konsequenzen durch die Mitmenschen heraus. Die Reinheit des bösen Willens verlangt eine gewaltige geistige Anstrengung, weswegen die Geistigkeit des Bösen auch höher zu stellen ist, als die des Guten.¹⁶¹

Wenn Benny also seine Eltern ausliefert, dabei alle Gefühle von Liebe und Sorge um sie zurückweist und darüber kein Bedauern oder Reue empfindet, dann zeigt sich in diesem Akt ein reiner Wille. Völlig ruhig und präzise sagt er auf die Frage des Polizisten die Arbeitsadresse seiner Eltern auf. Keine Regung ist ihm anzusehen, als er nach einem letzten „so halt“ fragt, ob er jetzt wieder gehen könne. Seine Geste geschieht übereinstimmend mit der Form des Gesetzes, ist aber überschüssig und reiner Aufwand. Seine Handlung lässt keine Schlüsse auf einen wie immer gearteten Antrieb zu und kann nicht kausallogisch erklärt werden. Sie geschieht nicht zum Nutzen der Eltern, aber auch nicht zu Bennys eigenem, da ihre Folgen auch für ihn fatal sind. Man ist also genötigt, Bennys Akt, der wie das radikale Böse erscheint, mit den selben Worten wie eine

¹⁶⁰ Vgl.: Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 126-128.

¹⁶¹ Vgl.: Žižek: Denn sie wissen nicht, was sie tun, a.a.O., S. 277-278.

ethische Handlung zu beschreiben, allerdings als deren Verkehrung. Sie ist, in Kants Ausdrucksweise, nicht pathologisch, andererseits stellt sie aber selbst schon die äußerste Pathologie dar.¹⁶² In der Beschreibung von Bennys Verrat als ethische Handlung liegt auch ein weiterer Unterschied zwischen der Überschreitung, die er durch den Mord begeht, und der Überschreitung des Aktes. Während erstere zur Logik der inhärenten Überschreitung gehört und einfach eine Transgression des Gesetzes darstellt, ist letztere eine Transgression, die selbst schon die Form eines Gesetzes annimmt. Der authentische Akt beruht also auf einer Disjunktion zwischen dem Guten und der Domäne des Ethischen. Der Akt folgt nicht bestehenden Grundsätzen, sondern ist selbst Grundsatz. Da er außerhalb der symbolischen Ordnung, im Bereich des Realen, steht, vergewaltigt er jedoch immer deren Normen und Regeln. Es handelt sich nicht um eine selbstzerstörerische Orgie, die aus Lust an der Destruktion geschieht, er erfüllt aber dennoch keine Kategorie von Sinn, da er nicht durch den großen Anderen gedeckt ist. Er entfesselt die Kraft der reinen Negativität und bringt dadurch immer auch eine Bewegung über das Gute (nicht über Gutes *und* Böses) hinaus mit sich.¹⁶³ Wenn also Autoren behaupten, in Hanekes Filmen offenbare sich der Verlust von Moral,¹⁶⁴ dann kann Moral in diesem Sinn nur die Einheit von Gutem *und* Ethischem meinen, denn Hanekes Filme, vor allem aus der österreichischen Schaffensperiode kreisen geradezu um moralische Handlungen, hier aber verstanden als rein ethische. Die Gewaltekatastrophen, vom Selbstmord der Familie in *Der siebente Kontinent* bis zum Amoklauf in einer Bank in *71 Fragmente*, sind Akte, die weder Vorher, noch Nachher kennen und sich aus keinem anderen Grund ereignen, als aus dem Willen der Figuren. Sie sind gleichzeitig aber unvorstellbare Überschreitungen, die anderen Menschen schaden und sich nicht an einer universalisierbaren ethischen Maxime orientieren, weshalb sie auch nicht der Domäne des Guten zugerechnet werden können.

Die Betonung der Negativität des Aktes spiegelt sich auch in Žižeks Abkehr von der Figur der Antigone als Paradebeispiel für den authentischen Akt wider. Stattdessen wendet er sich verstärkt Figuren wie Medea oder Sygne de Coûfontaine aus Paul Claudels Theaterstück *L'Otage* zu. Im Gegensatz zu Antigone, die ihren verstorbenen Bruder mit dem Bewusstsein begräbt, trotz des Verbotes im Auftrag eines höheren Rechts (das der Götter) gehandelt zu haben, opfern Medea oder Sygne ihr eigenes Leben oder das ihrer

¹⁶² Vgl.: Zupančič: Die Ethik des Realen, a.a.O., S. 90.

¹⁶³ Vgl.: Žižek: Die Tücke des Subjekts, a.a.O., S. 531-534.

¹⁶⁴ Vgl.: Seeßlen: Strukturen der Vereisung, a.a.O., S.62.

Nächsten für nichts. Ihr Akt ist nicht durch die Überzeugung gedeckt, sich eingesetzt zu haben für eine Sache, die sie im Nachhinein rehabilitieren wird. Im Gegenteil, sie erniedrigen sich durch ihn oder zerstören für immer die Achtung, die ihnen entgegen gebracht wurde.¹⁶⁵ Auch Bennys Auslieferung der Eltern ist nicht dadurch gerechtfertigt, dass er im Auftrag einer „höheren Gerechtigkeit“ handelt, um beispielsweise den Tod des Mädchens zu sühnen. Dazu müsste er hauptsächlich sich selbst überführen. Wie Medea gibt er nicht nur sich selbst auf, sondern opfert vor allem diejenigen, die ihm am nächsten sind und ihm am meisten Liebe entgegen bringen. Dieses Opfer erbringt er jedoch für nichts, nicht für Versprechungen, die er sich macht, und auch nicht für eine Überzeugung. Im authentischen ethischen Akt widersetzt sich das Subjekt also nicht nur der Grundannahme, dass es in seinem Handeln stets sein Wohl anstrebt, sondern auch dem grundlegenderen Prinzip, dass alle seine Handlungen jeweils auf einen bestimmten Grund zurückzuführen sind. Nicht nur kann keine Begründung außerhalb seines Willens veranschlagt werden, sondern es handelt seinem Wohl in der negativen Geste des Aktes auch entschieden zuwider. Entscheidend ist allein das Nein, das es dem gewohnten Gang der Realität qua symbolischer Ordnung entgegen stellt.

¹⁶⁵ Vgl.: Butler: Slavoj Žižek zur Einführung, a.a.O., S. 174-183.

4. AUSBLICK

Zeigte das erste Kapitel wie das Reale als Konstituens der symbolischen Ordnung funktioniert und aus dieser gleichzeitig immer schon ausgeschlossen ist, so behandelte das zweite Kapitel einen Exzess auf der Ebene des Realen, der aus dem ewigen Kreislauf von Regel und Überschreitung ausbricht und dem unweigerlich ein Exzess auf symbolischer Ebene folgt. An dieser Stelle soll nun ein kurzer Ausblick erfolgen, auf welche Weise der Einbruch des Realen auf der Filmebene auch die Rezeptionsebene der Zuschauer betrifft. Anhand des neutralen Blickes ohne Urheber in *Caché* zeigt sich, wie dieser die Position des Zuschauersubjekts untergräbt, nur indem er dessen implizite Voraussetzungen vollends einzulösen scheint.

Die letzte Einstellung von *Caché* zeigt Pierrots Schule nach Unterrichtsende. Im ständigen Kommen und Gehen der Schüler taucht auch Pierrot aus dem Schuleingang auf. Er wird von Majids Sohn, der am Stiegenaufgang gewartet hat, abgefangen und die beiden unterhalten sich. Das Gespräch wirkt entspannt und ihr Umgang vertraut. Die Kameraposition ist allerdings zu weit weg, als dass einzelne Worte verstanden werden könnten. Nach einer Weile gehen sie getrennt aus dem Bild ab. Danach wird in die Einstellung der Abspann eingeblendet, was das Ende des Films markiert. Das neue Wissen von der unerwarteten Bekanntschaft zwischen den beiden Söhnen bringt die Zuschauer nicht einen Schritt näher zur Lösung des Rätsels, sondern führt im Gegenteil zusätzliche Unsicherheiten ein. Nicht nur ist am Schluss des Films die Identität des Absenders hinter den Videos weiterhin unbekannt, auch sieht es so aus, als würde die Serie an anonymen Videos fortgesetzt. Die starre Kameraposition und die außerordentliche Länge von beinahe vier Minuten erinnern an die erste Einstellung von *Caché* und entsprechen eindeutig der Grammatik der Videobänder.¹⁶⁶ Daraus folgt eine Unentscheidbarkeit über den Status des Bildes. Es ist weder sicher, ob es Teil der „objektiven“ Erzählung oder eine Videoaufzeichnung ist. Dieser Effekt eines kleinen „ontologischen Schocks“¹⁶⁷ wird bei den Zuschauern beinahe jedes Mal erzielt, wenn eine Einstellung eine bestimmte Dauer erreicht oder die Kameraposition sich nur wenig verändert. In einem Film wie *Caché*, der auf Schnitte zur Szenenauflösung oder auf

¹⁶⁶ Vgl.: Menne/Seymour: ‚Show Yourself and Say What You Want‘, a.a.O., S. 102-104. Diese betrachten sowohl die letzte, als auch die Einstellung davor, die Majids Abtransport zeigt, als Videobänder.

¹⁶⁷ Thomas Elsaesser: Performative Self-Contradictions. Michael Haneke's *Mind Games*. In: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 65.

autonome Kamerabewegungen meist verzichtet, handelt es sich dabei allerdings um keine Seltenheit. Waren in *Benny's Video* die Bilder der Videokamera noch an ihrer Qualität zu erkennen, ist in *Caché* kein Unterschied mehr ersichtlich, da sämtliche Aufnahmen auf einer HD-Kamera gedreht wurden. Nicht nur die auf dem hochauflösenden Fernsehgerät der Laurents abgespielten Videos sind also digitale Bilder, auch die Bilder der Diegese selbst sind solche.

Der unsichere Status resultiert aus dem unmöglichen Ort des Blickes der Videokamera. Er scheint zugleich innerhalb *und* außerhalb der Diegese zu liegen. Auf der einen Seite ist er aus der Wahrnehmbarkeit durch die Figuren kategorisch ausgeschlossen. Sie bemerken die Videokamera nicht, obwohl sie, ihrer Position nach zu schließen, diese unvermeidlich sehen hätten müssen. Auf der anderen Seite erhalten die Figuren Videokassetten, die die Manifestation des Blickes von diesem Ort sind. Sie haben also ein Bewusstsein davon, dass sie angeblickt werden, wie wenn sie beispielsweise von einer anderen Figur innerhalb der Diegese angeblickt werden. Georges' Aufklärungsversuche, die Handlung von *Caché*, wird durch diesen Blick erst ausgelöst. Das einzige qualitative Urteil, das über den Ort der Videokamera in *Caché* in Bezug zur Diegese möglich ist, ist daher ein unendliches Urteil im Sinn von Kants *Logik*.¹⁶⁸ Weder ist ein positives Urteil, in der Art von „Der Ort des Blickes der Videokamera in *Caché* befindet sich in der Diegese“ begründbar, noch trifft das einfache negative Pendant zu „Der Ort des Blickes der Videokamera in *Caché* befindet sich nicht in der Diegese“. Das einzige Urteil, das zulässig erscheint, ist das unendliche: „Der Ort des Blickes der Videokamera in *Caché* befindet sich in der Nicht-Diegese“. Der Begriff der Nicht-Diegese lässt dabei keinen Aufschluss darüber zu, wo sich der Ort innerhalb des unendlichen ausgeschlossenen Bereichs befindet. Er ist zwar nicht in der Diegese, aber eben auch nicht nicht in derselben. Die Videos öffnen einen unmöglichen Zwischenbereich, von dem eine Bedrohung ausgeht. Deswegen liegt das Hauptinteresse von Georges' wie auch der Zuschauer darin, ihnen einen Ort innerhalb des symbolischen Gefüges zuzuweisen. Die Lücken, die durch den Zwischenraum entstehen, gefährden die Sinnhaftigkeit sowohl der Geschichte, die sich Georges über sich selbst erzählt, als auch der Geschichte, die *Caché* erzählt. Indem Haneke die Vernähtung dieser Lücken verweigert, etwa durch einen auflösenden Gegenschuss, der die Videokamera und eine Person aus der Diegese dahinter zeigen würde, ebnet er dem Einbruch des Realen den Weg. Dieser unmögliche Ort der

¹⁶⁸ Vgl.: Žižek: Die Metastasen des Genießens, a.a.O., S. 37-39.

Videokamera kann nur vom Subjekt der Aphanisis, wie etwa Benny, eingenommen werden.

Paradoxe Weise befindet sich jedoch auch das Zuschauersubjekt der primären kinematographischen Identifizierung an einem solchen unbestimmbaren Ort. Durch die Identifizierung mit dem Blick der Kamera, konstituiert und bedingt es das Universum der Figuren erst. In Christian Metz' eigenen Worten:

„Kurz, der Zuschauer *identifiziert sich mit sich selbst*, mit sich als reinem Wahrnehmungsakt (wach und wachsam): als Bedingung der Möglichkeit des Wahrgenommenen und daher als eine Art transzendentes Subjekt, das jeglichem *Es gibt* vorausgeht.“¹⁶⁹

Das Zuschauer-Ich ist damit als wahrnehmbarer Körper in der Diegese abwesend und ist zur gleichen Zeit in ihr als wahrnehmender Blick anwesend. Die körperliche Abwesenheit bedingt erst die immaterielle Anwesenheit. Der Status dieser ungewöhnlichen Art von Präsenz wird von Metz in einem Wort Freuds als gleichschwebend bezeichnet.¹⁷⁰ Die Wirksamkeit der Identifizierung der Zuschauer mit der Kamera (mit sich selbst) beruht darauf, dass die Bilder die Spuren ihres eigenen Aussagevorgang ständig zu beseitigen versuchen, sodass der Blick auf diese scheinbar leer wird und vom Subjekt aufgefüllt werden kann.¹⁷¹ Dieser leere, transzendente Blick garantiert auch die Verbundenheit des Subjekts mit den Bildern des Films, die Empathie mit den Figuren sowie die Aufrechterhaltung der Fiktion im Allgemeinen. Die Bilder berühren die Zuschauer, weil diese selbst darin auf eine verschwommene Art enthalten sind. Der „objektive“ Blick der Filmkamera auf die Diegese funktioniert, da er Teil des Zuschauersubjekts ist, auch als Garantie für die Selbstpräsenz des Subjektes in den Bildern.

Der Blick der Videokamera in *Caché* zieht eine Parallele zu diesem „objektiven“ Blick der Zuschauer. Die Kamera und ihr Agent sind als Körper ebenso abwesend, wie sie in Form der Videokassetten als Blick anwesend sind. Das heißt, dass ihr Blick gewissermaßen in Konkurrenz zu demjenigen des Zuschauersubjekts tritt. Er verdoppelt das Verfahren der primären kinematographischen Identifizierung in dieses selbst hinein. Die zweite Instanz, der unheimliche Blick der Videokamera, wird vom Zuschauersubjekt allerdings als Objekt wahrgenommen. Das Ergebnis seines eigenen

¹⁶⁹ Christian Metz: Der imaginäre Signifikant [1977]. In: Ders.: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publikationen 2000. S. 49. Herv. i. O.

¹⁷⁰ Vgl.: Ebd.: S. 53.

¹⁷¹ Vgl.: Christian Metz: Geschichte/Diskurs (Anmerkungen zu zwei Arten von Voyeurismus). [1975]. In: Ders.: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publikationen 2000. S. 73.

Identifizierungsprozesses wird von ihm somit nun als etwas ihm Fremdes und Äußerliches erfahren. Während das Zuschauer-Ich sich im Zwischenbereich der Diegese und der Realität des Kinos, in der auch der Körper des Zuschauer-Ichs seinen Platz hat, befindet, schiebt sich die Instanz der Videos in *Caché* ihrerseits zwischen Diegese und Zuschauer-Ich. Das nicht-wahrnehmbare, allwahrnehmende Zuschauersubjekt, das das Spektakel der Bilder erst souverän in Gang setzt und die Diegese konstituiert, findet diesen Konstituierungsprozess, materialisiert in den Videokassetten in *Caché*, wieder. Der Aussagevorgang wird in das Ausgesagte inkorporiert, was eine logikwidrige Kreuzung von Rahmen und Inhalt, eine Metalepse¹⁷², darstellt. Der Blick, der als Selbstaffirmation des Zuschauersubjekts dienen soll, bekommt plötzlich einen Fleck und wird opak. Er ist nicht mehr Teil des Zuschauersubjekts, gehört nicht mehr zu dessen Auge, sondern wird zum Objekt. Dies entspricht der Lacanschen Dialektik von Auge und Blick: Der Blick als Objekt ist ein Fleck im Auge des Subjekts, der dieses daran hindert das Bild aus einer sicheren, „objektiven“ Distanz zu sehen.¹⁷³ Dieser Objektfleck in der subjektiven Sicht des Zuschauersubjekts markiert einen Bruch in der Beziehung zwischen Subjekt und seinem Blick auf das Bild. Das Irritierende in *Caché* ist deshalb auch nicht der relativ belanglose Inhalt der Videos, sondern der Blick, den diese auf ihren Inhalt werfen. Er wird zu einem „Mittler-Eindringling“¹⁷⁴, der nicht Teil der dargestellten Szene ist. Es ist eher als würde der Inhalt (das Gesehene) in den Rahmen (das Sehen) hinein überlaufen oder als wäre der Rahmen schon in seinen Inhalt eingeschrieben.¹⁷⁵ Der Blick als Objekt ist somit die Weise, in der der konstituierende, allwahrnehmende Blick des Zuschauersubjekts schon im konstituierten Bild anwesend ist. In *Caché* wird dies besonders deutlich, da die Kassetten als Produkt des Blickes der Kamera auch auf physische Weise präsent sind. Ihre stumme körperliche Präsenz rechtfertigt auch erst eigentlich das unendliche Urteil. Durch sie ist der Blick materiell in der Diegese vorhanden, wodurch sein Ursprung zu einem unmöglich unendlichen wird, da dieser nicht auf der materiellen Ebene der Diegese lokalisierbar ist. Der Bruch in der Beziehung zwischen Diegese und Zuschauersubjekt, den das unendliche Urteil voraussetzt, öffnet eine Spalte, durch die das Reale eindringt oder besser gesagt, die das Reale ist. Die

¹⁷² Vgl.: Elsaesser: Performative Self-Contradictions, a.a.O., S. 64-66 und Thomas Y. Levin: Five Tapes, Four Halls, Two Dreams. Vicissitudes of surveillant Narration in Michael Haneke's *Caché*. In: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 77.

¹⁷³ Vgl.: Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 34.

¹⁷⁴ Žižek: Die Pest der Phantasmen, a.a.O., S. 171.

¹⁷⁵ Vgl.: Žižek: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst, a.a.O., S. 59.

Videokassetten vor Georges' Haustür sind die Positivierung dieser Spalte in der Diegese und Haneke positioniert die Zuschauer genau in den Blickpunkt des unheimlichen Dinges, das weder in noch außerhalb der Welt der Figuren besteht. Er führt ihnen damit vor Augen, wie die Konzeption des transzendentalen Blicks des Zuschauersubjekts auf einer fundamentalen Täuschung beruht, allerdings *ex negativo*, nicht indem er die Täuschung einfach auffliegen lässt, sondern indem er ihnen genau denjenigen Blick ermöglicht, den die Identifizierung mit der Kamera zu ermöglichen, nur vorgibt. Grundsätzlich basiert die primäre kinematographische Identifizierung auf einem Verkennen:

„Während wir uns selbst für zufällige, außenstehende Zuschauer halten, die nur einmal – heimlich und verstoßen – einen Blick in ein majestätisches Mysterium, das uns überhaupt nicht beachtet, werfen wollen, sind wir blind für den Umstand, daß das gesamte Spektakel des Mysteriums sich *im Angesicht unseres Blicks* vollzieht, daß es erfolgt, um unseren Blick anzuziehen und zu faszinieren.“¹⁷⁶

Der herkömmliche Weg, die Illusion zu stören, besteht darin, die Zuschauer gerade auf diesen Umstand der Inszenierung aufmerksam zu machen und zu zeigen, wie ihr Blick gerade nicht jeglichem „Es gibt“ vorausgeht. Der Blick in die Kamera einer diegetischen Figur, der die Zuschauer direkt adressiert (z.B. in *Funny Games*), oder das Sichtbar-Machen der Produktionsbedingungen, etwa durch einen Film im Film (z.B. in *Code inconnu*), sind nur einige der vielfältigen Mittel dazu. In *Caché* verfolgt Haneke jedoch den umgekehrten Weg. Der Blick der Videokamera, der seinen Ursprung in einem ähnlichen Zwischenbereich hat wie das Zuschauer-Ich, ähnelt demjenigen einer Überwachungskamera. Er sieht zwar alles, wie das allwahrnehmende Subjekt, jedoch nach einem willkürlichen Muster. Die Videos zeigen nicht nur die für den Handlungsverlauf von *Caché* bedeutende Ereignisse, sondern auch für diesen eher belanglose Bilder. Hinzu kommt noch deren außergewöhnlich lange Dauer. Diese ereignislosen, „nutzlosen“ Bilder der Videokamera machen deutlich, dass „Allwahrnehmbarkeit“ meistens bedeutet, nur das Relevante, also das bereits Vorgefilterte, wahrzunehmen. Adressieren für gewöhnlich die Bilder die Zuschauer, während diese fälschlicherweise der Meinung sind, nur zufällige und außenstehende Zeugen zu sein, so scheint hier der umgekehrte Fall zuzutreffen: Die Bilder scheinen niemanden zu adressieren, während sich die Zuschauer fälschlicherweise für die

¹⁷⁶ Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 207.

Adressaten halten. Sie scheinen tatsächlich lediglich zufällige Beobachter zu sein, die von der Welt, in die sie einen Blick werfen, nicht nur nicht wahrgenommen, sondern geradezu ignoriert werden. In der selben Situation wie Georges, versuchen die Zuschauer den Bildern „Sinn“ abzugewinnen, ihnen eine Absicht oder ein Begehren einzuschreiben. Hanekes „Trick“ besteht darin, dass er den Zuschauern in Aussicht stellt, dass die alte Ordnung wieder hergestellt werden könne, dass sogar nur die Zuschauer Schuld daran tragen würden, wenn es noch nicht soweit gekommen sei. Die Lösung des Rätsels, wer der tatsächliche Absender der Videos in *Caché* ist, und zu welchem Zweck sie geschickt wurden, verspricht die rückwirkende Etablierung der Grenze zwischen Diegese und Zuschauer-Ich. Würde seine Identität enthüllt, wäre der „objektive“ Blick der Zuschauer von der ständigen Drohung in Wirklichkeit ein subjektiver zu sein befreit. *Caché* gibt also vor in Wahrheit ein Film zu sein, bei dem das Modell des nicht-wahrnehmbaren, allwahrnehmende Zuschauersubjekts funktioniert, der also nicht von vornherein auf die Infragestellung oder Zerstörung desselben zielt. Alles, was die Zuschauer zu tun bräuchten, wäre bis zum Ende des Films zu warten, das wie das Ende eines genretypischen (Mystery-) Thrillers die Auflösung aller unklaren Fragen und die nachträgliche Integration aller paradoxen Elemente in einen sinnvollen Rahmen brächte. Der Eindruck, dass man mit der letzten Einstellung kurz vor der Lösung des Rätsels steht und damit die Gewissheit, dass eine solche überhaupt existiert, wird auch durch die Aussagen Hanekes verstärkt. So sagt er beispielsweise, dass er einen Dialog zwischen Pierrot und Majids Sohn geschrieben habe, der für die Zuschauer jedoch nur nicht zu hören sei und, dass er den beiden Darstellern das Versprechen abgenommen habe, niemandem den Inhalt zu verraten.¹⁷⁷ Selbst wenn die beiden nur über das Wetter gesprochen haben sollten, wird mit diesen Worten das Begehren der Zuseher nach einer Lösung nur neu entfacht. Haneke vermeidet damit, dass sich die Zuschauer einfach mit der Unentscheidbarkeit der Frage nach dem Ursprung der Videos abfinden und sie als Symbol eines abstrakten Begriffes, wie zum Beispiel der Schuld oder der Wiederkehr des Verdrängten betrachten. Wenn er etwa sarkastisch hinzufügt: „Es wäre simpel gewesen, den Absender der Videos zu enttarnen, einer der Beteiligten muß ja lügen, oder?“¹⁷⁸, dann beharrt er damit auch darauf, dass es sich um eine konkrete diegetische Person handelt. Diese Suggestivfrage, die gewissermaßen nur ein Ja als Antwort zulässt, delegiert

¹⁷⁷ Vgl.: Assheuer (Hg.): Nahaufnahme Michael Haneke. S.66-67.

¹⁷⁸ Ebd.: S.67.

außerdem die Verantwortung dafür, keine zufriedenstellende Auflösung des Rätsels zu finden, von Haneke als Regisseur zurück zu den Zuschauern. Die letzte Erklärung der Dinge liegt vor ihren Augen – das Gespräch zwischen Pierrot und Majids Sohn ist zu sehen – auf Grund der Distanz und des Lärms können aber die Worte nicht verstanden werden. Sie befindet sich innerhalb des Wahrnehmungsbereichs der Zuschauer und auch außerhalb desselben.

Die unheimliche Neutralität der Bilder, die durch die Nicht-Auflösung der Identität des Absenders entsteht, scheint somit weitaus beunruhigender zu sein, als zugeben zu müssen, dass die gesamte filmische Welt lediglich als Spektakel für den Blick der Zuschauer inszeniert wurde. Das würde bedeuten, dass die primäre kinematographische Identifizierung nur dann erfolgreich ist, wenn sie nicht vollständig erfolgt, sondern wenn den Zuschauern der Illusionscharakter zu einem bestimmten Teil stetig bewusst ist. Dann wäre es in der Tat auch störender die Bestandteile dieser Illusion mit Konsequenz zu verwirklichen, als nur die Täuschung zu enthüllen. Durch den unsicheren ontologischen Status der Bilder zwingt Haneke die Zuschauer immer wieder genau diesen neutralen Blickpunkt einzunehmen. Dieser ist weder ein subjektiver Blick, der in der Diegese seinen Ursprung hat, noch handelt es sich um einen „objektiven“ Blick der Zuschauer nach der primären kinematographischen Identifizierung. Er befindet sich vielmehr in einem unmöglichen Zwischenraum, der die Trennung der beiden Blicke durchlässig werden lässt und den Zuschauern das Gefühl der Sicherheit nimmt.¹⁷⁹ In der Instanz der Videos implodiert der Antagonismus zwischen subjektivem und objektivem Blick. Die Illusion des transzendentalen Blicks des Zuschauersubjekts scheitert, weil dieser neutrale Blickpunkt ohne Begehren nur von einem Subjekt jenseits der Subjektivierung eingenommen werden kann: Von dem Subjekt der Aphanisis.

¹⁷⁹ Vgl.: Žižek: Hitchcocks Universum, a.a.O., S. 221-222.

5. MEDIOGRAPHIE

5.1. Bibliographie

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford (CA): Stanford Univ. Press, 1998.
- Assheuer, Thomas (Hg.): *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*. Berlin: Alexander-Verlag, 2008.
- Bachtin, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. A. d. Russ. v. Gabriele Leupold. Hrsg. v. Renate Lachmann. 1. Aufl. Frankfurt/M: Suhrkamp 1987.
- Butler, Rex: *Slavoj Žižek zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.
- Büttner, Elisabeth und Christian Dewald: *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Salzburg: Residenz-Verlag, 1997.
- Cowan, Michael: *Between the Street and the Apartment. Disturbing the Space of Fortress Europe in Michael Haneke*. In: *Studies in European Cinema* 5, 2 (2008). S. 117-129.
- Croombs, Matthew: *The Logic of the Trauma in Muriel and Caché*. In: *Scope: An Online Journal of Film Studies* 16 (2010). Online unter: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=16&id=1169> (29.04.2011). o. S.
- Crowley, Patrick: *When Forgetting Is Remembering. Haneke's Caché and the Events of October 17, 1961*. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): *On Michael Haneke*. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S. 267-279.
- Durham, Scott: *Codes Unknown. Haneke's Serial Realism*. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): *On Michael Haneke*. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S. 245-265.
- Elsaesser, Thomas: *Performative Self-Contradictions. Michael Haneke's Mind Games*. In: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 53-74.
- Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1996.
- Frey, Mattias: *Supermodernity, Capital, and Narcissus. The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*. Online-Publikation vom 27.09.2002 unter: <http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html> (28.04.2011).
- Frey, Mattias: *Benny's Video, Caché, and the Desubstantiated Image*. In: *Framework* 47, 2 (2006). S. 30-36.
- Grissemann, Stefan: „... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist“. Michael Haneke im Gespräch. In: Ders. (Hg.): *Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays*. Wien: Sonderzahl, 2001. S. 175-191.
- Grossvogel, D. I.: *Haneke. The Coercing of Vision*. In: *Film Quarterly* 60, 4 (2007). S. 36-43.

- Grundmann, Roy: Auteur de Force: Michael Haneke's 'Cinema of Glaciation'. In: *Cineaste* 32, 2 (2007). S.6-14.
- Haneke, Michael: *71 Fragments of a Chronology of Chance: Notes to the Film*. In: Willy Riemer (Hg.): *After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition*. Riverside (CA): Ariadne Press, 2000. S. 171-175.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: [Philosophie des Geistes]. In: Ders.: *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskript zur Realphilosophie (1805/06)*. Hrsg. v. Rolf-Peter Horstmann. 1. Aufl. Hamburg: Felix Meiner, 1976. (= G.W.F. Hegel: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. d. Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung m. d. Dt. Forschungsgemeinschaft; Band 8). S. 185-287.
- House, Jim und Neil MacMaster: *Paris 1961. Algerians, State Terror, and Memory*. Oxford: Univ. Press, 2006.
- Hrachovec, Herbert: Heimelektronik und Heimplage. Michael Haneke's 'Benny's Video'. In: Gottfried Schlemmer (Hg.): *Der neue österreichische Film. Beiträge von Christa Blümlinger, Elisabeth Büttner, Guntram Geser [u.a.]*. Wien: Wespennest, 1996. S. 286-299.
- Jokesch, Alfred: ...und wer ist schuld? Michael Haneke auf der Suche nach Moral im Kino. In: Franz Grabner, Gerhard Larcher und Christian Wessely (Hg.): *Utopie und Fragment. Michael Haneke's Filmwerk*. Thaur: Kulturverlag, 1996. S. 153-167.
- Kesel, Marc de: 'Ist Antigone nicht eine proto-totalitäre Figur?' Zu Slavoj Žižeks Interpretation von Antigone. In: Erik M. Vogt/Hugh J. Silverman: *Über Žižek. Perspektiven und Kritiken*. Wien: Turia und Kant, 2004. S. 74-94.
- Kim, Hyun Kang: *Slavoj Žižek*. Paderborn: Fink, 2009. (= UTB, 3043).
- Kline, T. Jefferson: The Intertextual and Discursive Origins of Terror in Michael Haneke's *Caché*. In: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 551-561.
- Kolk, Bessel A. van der und Alexander C. McFarlane: The Black Hole of Trauma. In: Julie Rivkin und Michael Ryan (Hg.): *Literary Theory: An Anthology*. 2. Aufl. Malden (MA) [u.a.]: Blackwell, 2004. S. 487-501.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hrsg. u. übers. v. Michael Hintz [u.a.]. Dt. Erstausg., 3. Aufl. Wien: Passagen 2006.
- Lawrence, Michael: Haneke's Stable. The Death of an Animal and the Figuration of the Human. In: Brian Price und John David Rhodes (Hg.): *On Michael Haneke*. Detroit (MI): Wayne State Univ. Press, 2010. S. 63-84.
- Levin, Thomas Y.: Five Tapes, Four Halls, Two Dreams. Vicissitudes of surveillant Narration in Michael Haneke's *Caché*. In: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 75-90.
- Lykidis, Alex: Multicultural Encounters in Haneke's French-Language Cinema. In: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. S. 455-476.
- Menne, Jeff und Nicole Seymour: 'Show Yourself and Say What You Want': Mocking the Objective Claim in 'Caché'. In: *Post Script - Essays in Film and the Humanities* 28, 3 (2009). S. 93-107.

- Metelmann, Jörg: Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke. München: Fink, 2003.
- Metelmann, Jörg: Die Autonomie, das Tragische. Über die Kehre im Kinowerk von Michael Haneke. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren, 2005. S.283-299.
- Metz, Christian: Geschichte/Diskurs (Anmerkungen zu zwei Arten von Voyeurismus). [1975]. In: Ders.: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publikationen 2000. (= Film und Medien in der Diskussion; Bd. 9). S. 73-78.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant [1977]. In: Ders.: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Publikationen 2000. (= Film und Medien in der Diskussion; Bd. 9). S. 5-72.
- Miller, Jacques-Alain: Jacques Lacan. Bemerkungen über sein Konzept des Passage à l'acte. In: Jacques-Alain Miller [u.a.]: Von einem anderen Lacan. Wien: Turia und Kant, 1994. (= Wo Es war, 5).
- Nicolaïdis, Dimitri: Oublier nos crimes. L'Amnésie nationale: une spécificité française? Paris: Éditions Autrement, 1994.
- Ossenagg, Karl: Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S.115-144.
- Parker, Ian: Slavoj Žižek. A Critical Introduction. London, Sterling (VA): Pluto Press, 2004.
- Peucker, Brigitte: Fragmentation and the Real. Michael Haneke's Family Trilogy. In: Willy Riemer (Hg.): After Postmodernism. Austrian Literature and Film in Transition. Riverside (CA): Ariadne Press, 2000. S. 176-188.
- Peucker, Brigitte: The Material Image. Art and the Real in Film. Stanford (CA): Univ. Press, 2007.
- Porton, Richard: Collective Guilt and Individual Responsibility. An Interview with Michael Haneke. In: Cineaste 31, 1 (2005). S. 50-51.
- Rancière, Jacques: Disagreement. Politics and Philosophy. Minneapolis (MN): Univ. of Minnesota Press, 2008.
- Reckwitz, Andreas: Ernesto Laclau. Diskurse, Hegemonien, Antagonismen. In: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. 1. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 339-349.
- Reisinger, Paul: Michael Hanekes *Caché* – Transzendenz und Medialität. Wien: Diplomarbeit, 2007.
- Saxton, Libby: Secrets and Revelations: Off-screen Space in Michael Haneke's *Caché* (2005). In: Studies in French Cinema 7,1 (2007). S. 5-17.
- Schönhart, Mario: Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film *Caché*. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S.145-169.

- Seeßlen, Georg: Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke. In: Stefan Grisseemann (Hg.): Haneke/Jelinek: Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays. Wien: Sonderzahl, 2001. S. 193-212.
- Seeßlen, Georg: Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in dem Filmen Michael Hanekes. In: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg: Schüren Verlag, 2005. S.47-65.
- Sharrett, Christopher: Michael Haneke and the Discontents of European Culture. In: Framework 47, 2 (2006). S. 6-16.
- Silverman, Max: The Violence of the Cut. Michael Haneke's *Caché* and Cultural Memory. In: French Cultural Studies 21, 1 (2010). S. 57-65.
- Žižek, Slavoj: Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991. (= Perspektiven der Technokultur, 161).
- Žižek, Slavoj: Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur. Wien: Turia und Kant, 1992. (= Wo Es war, 1).
- Žižek, Slavoj: Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1993.
- Žižek, Slavoj: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als politischer Faktor. Wien: Passagen, 1994.
- Žižek, Slavoj: Der nie aufgehende Rest. Ein Versuch über Schelling und die damit zusammenhängenden Gegenstände. Wien: Passagen, 1996.
- Žižek, Slavoj: Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. 2., verb. Aufl. Wien: Passagen, 1999
- Žižek, Slavoj: The Spectre of Ideology. In: Ders.: The Žižek Reader. Hrsg. v. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1999. S. 53-86.
- Žižek, Slavoj: The Undergrowth of Enjoyment. How Popular Culture can Serve as an Introduction to Lacan. In: Ders.: The Žižek Reader. Hrsg. v. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Oxford [u.a.]: Blackwell, 1999. S. 11-36.
- Žižek, Slavoj: Lacan in Hollywood. Wien: Turia und Kant, 2000.
- Žižek, Slavoj: Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die ‚Nahtstelle‘. Berlin: Volk und Welt, 2001.
- Žižek, Slavoj: Hitchcocks Universum. In: Ders. [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M: suhrkamp, 2002. (= stw, 1580). S. 187-255.
- Žižek, Slavoj: Sublimierung und der Fall des Objekts. In: Slavoj Žižek [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M: suhrkamp, 2002. (= stw, 1580). S. 174-180.
- Žižek, Slavoj: Film as the Continuation of Philosophy with Other Means – The Case of Gilles Deleuze. In: Ludwig Nagl, Eva Waniek und Brigitte Mayr (Hg.): film denken/thinking film. Film and Philosophy. Wien: Synema, 2004.
- Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology. In: Julie Rivkin und Michael Ryan (Hg.): Literary Theory: An Anthology. 2. Aufl. Malden (MA) [u.a.]: Blackwell, 2004. S. 712-724.

- Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen. Wien: Passagen, 2004.
- Žižek, Slavoj: Der Ärger mit dem Realen. Wien: Sonderzahl, 2008.
- Žižek, Slavoj: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. 2. Aufl. Wien: Passagen, 2008.
- Žižek, Slavoj: Violence. Six Sideways Reflections. London: Profile Books, 2009.
- Žižek, Slavoj: Die Tücke des Subjekts. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2010. (= stw, 1961).
- Zupančič, Alenka: Die Ethik des Realen. Kant, Lacan. Wien: Turia und Kant, 1995. (= Wo Es war, 7).
- Zupančič, Alenka: Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen. In: Slavoj Žižek [u.a.]: Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/M: suhrkamp, 2002. (= stw, 1580). S. 70-103.

5.2. Kino-Filmographie

- Der siebente Kontinent.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Opening 2008; (Orig. Ö 1989).
- Benny's Video.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Opening 2008; (Orig. Ö/CH 1992).
- 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Opening 2008; (Orig. Ö,D 1994).
- Funny Games.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Concorde Video 2005; (Orig. Ö 1997).
- Code inconnu. Récit incomplet de divers voyages.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Absolut Medien 2007; (Orig. F/D/RO 2000).
- Die Klavierspielerin.* Drehbuch: Michael Haneke/Elfriede Jelinek (Roman), Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Euro Video 2005; (Orig. *La Pianiste*. D/F/Ö/PL 2001).
- Le Temps du loup.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Absolut Medien 2007; (Orig. F/D/Ö 2003).
- Caché.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Euro Video 2006; (Orig. F/Ö/D/I 2005).
- Funny Games U.S.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Warner Home Video 2008; (USA/GB/F/Ö 2007).
- Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte.* Drehbuch/Regie: Michael Haneke. DVD-Video, Warner Home Video 2010; (Orig. D/Ö/F/I 2009).

6. ANHANG

Anhang 1: Abstract in deutsch

Wie um ein schwarzes Loch kreisen Michael Hanekes *Benny's Video* (Ö, CH 1992) und *Caché* (F, Ö, D, I 2005) jeweils um Überschreitungen des geltenden sozialen Rahmens: Ein Mord an einem gleichaltrigen Mädchen durch den vierzehnjährigen Benny und dessen versuchte Vertuschung durch die Eltern. Anschließend die Anzeige der Eltern bei der Polizei durch den Mörder selbst. Als belastendes Beweismaterial dient ein versteckt gefilmtes Videoband. Demgegenüber stehen in *Caché* das Pariser Massaker von 1961, in dessen Folge zwei Kinder zuerst unfreiwillig zu Brüdern werden, bis die unbekannte Tat des einen zur Verstoßung des anderen aus der Familie führt. Wieder spielen Videokassetten eine entscheidende Rolle, indem sie den erwachsenen Georges mit seiner verborgenen Schuld aus der Vergangenheit konfrontieren.

Mit Slavoj Žižek sollen die Überschreitungen nicht erklärt und in den Rahmen eingebettet werden, sondern es soll der Zusammenhang zwischen den traumatischen, den Rahmen sprengenden Ereignissen und dem Rahmen selbst beleuchtet werden. Den Ausgangspunkt für eine solche Lektüre bildet dabei die Lacansche Trias der Seinsordnungen der Psyche: Ihre grundlegenden Elemente sind das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Wie Reales und Symbolisches einander ausschließen und zugleich bedingen, so weist auch das Verhältnis zwischen Überschreitung und Rahmen die selbe paradoxe Struktur auf. Den auf der bildlichen Ebene des Imaginären wirksamen Phantasmen kommt dabei die Aufgabe zu, die zutage tretenden Widersprüche zu zähmen und zu verdecken.

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit dem Einbruch des Realen in die Lebenswelt der Figuren beziehungsweise mit dessen Wiederkehr und zeigt, wie das Reale dazu dienen soll, die herrschende Ordnung zu begründen oder aufrecht zu erhalten. Die Bilder der Videokassetten durchbrechen dabei die gewohnte Rolle des Phantasmas. Der zweite Teil skizziert anhand von *Benny's Video* einen möglichen Ausbruch aus der inhärenten Logik von Ordnung und Überschreitung und greift dazu auf Žižeks Konzept des authentischen Akts zurück. In einem kurzen Ausblick wird schließlich angedeutet, wie der Einbruch des Realen, durch die Videos auch die Ebene der Zuschauer betrifft.

Anhang 2: Abstract in english

Michael Haneke's *Benny's Video* (AT, CH 1992) and *Caché* (FR, AT, DE, IT 2005) both centre on traumatic transgressions of the socially accepted frame: In *Benny's Video* the fourteen-year-old Benny kills a girl of about the same age while his parents then try to obscure his fatal deed. *Caché* focuses on the aftermath of a fateful event that lies hidden in the past of the main figure Georges. The historical Paris massacre of 1961 forms the dark background to his story. In both cases video tapes play a decisive role. They serve as incriminating evidence as well as they force Georges to confront the guilt of the past.

Rather than to render these transgressions comprehensible, the aim of this work is to throw light on the relation between the traumatic events that exceed the frame and the frame itself. Following Slavoj Žižek, this interpretation is based on Lacan's triad Real-Symbolic-Imaginary. Together, its elements constitute the fundamental order of being of the psyche. In this triad, the connection of the Real and the Symbolic is structured by a paradox. Although mutually exclusive, they are nevertheless dependant on each other. The same kind of paradox also characterises the relation between transgression and frame. By means of phantasmatic images, the Imaginary is meant to hide the inconsistencies and make the contradictions acceptable.

The first part concerns the violent intrusion and return of the Real in the world of the figures and shows how the Real substantiates or re-establishes the existing order of social rules and norms. In both films the images of the video tapes transcend the usual role of phantasmatic images. The second part sketches a possible exit from this logic of inherent transgression referring to Žižek's concept of the authentic act. The last part finally poses a few questions about how the intrusion of the Real also affects the extrafilmic level of the spectators through the video tapes.

Anhang 3: Curriculum Vitae

Juni 2011

Adrian Jager

08. November 1984

Wien, Österreich

Adrian.Jager@a1.net

Ausbildung

- Okt. 2004 - **Universität Wien**
Juni 2011 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Diplomstudium Deutsche Philologie
Zusätzliche Schwerpunkte in Cultural Studies/Kulturwissenschaft,
Kunstgeschichte sowie Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft.
- Dez. 2009 - **Université Paris Sorbonne**
Juni 2010 Cours de Civilisation Française de la Sorbonne. Sprachkurs und
Vorlesungen über französische Kunst, Literatur und Film in Paris.
Abschluss mit Auszeichnung (Mention Très Bien).
- Sept. 2008 - **University College London**
Juni 2009 Auslandsjahr mit Erasmus-Stipendium in London. German Studies,
European Cultural Studies und History of Art.
- Juni 2003 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg am **BG/BRG Diefenbachgasse**,
1150 Wien.

Berufliche Tätigkeiten

- Seit Juni 2005 Arbeit als 2. Kameraassistent, 2. Kamerabühne und Beleuchter für
Kino, TV und Werbung. Auswahl an Projekten:
- Kino:
Mein bester Feind (2009, Drama/Komödie)
Snow White (2005, Drama)
 - TV
Die lange Welle hinterm Kiel (2010, Melodram. Verfilmung von Pavel
Kohouts gleichnamigen Roman)
Tatort – Der Lohn der Arbeit (2010, Krimireihe)
Der Winzerkönig (2009, 2007, 2005, TV-Serie)
Vier Frauen und ein Todesfall (2006, TV-Krimiserie)
 - Zahlreiche Fernsehwerbungen und Imagefilme

Sprachkenntnisse

- Sprachen: Deutsch (Muttersprache)
Englisch (C2)
Französisch (C1)