

Jörg Metelmann: Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke

München: Wilhelm Fink 2003, 298 S., ISBN 3-7705-3825-0, € 38,90

Die Filme des Österreichers Michael Haneke erfreuen sich seit Anfang der 90er Jahre einer erhöhten Aufmerksamkeit in Feuilletons, auf Filmfestivals und nicht zuletzt in Uni-Seminaren. Deshalb ist es umso erfreulicher, dass nun endlich auch eine wissenschaftliche Arbeit zum Thema publiziert wurde. Unter dem Titel *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke* legte Jörg Metelmann bereits im Jahre 2002 seine Dissertation vor, die ein Jahr darauf in gedruckter Form erscheinen konnte. Der Autor richtet in seiner Studie den Blick vor allem auf die Gewaltthematik, die den Diskurs um das Haneke'sche Schaffen von Anfang an begleitet hat. Die Filme des Regisseurs sind zunächst als Studien über die (post-)moderne Gesellschaft zu lesen, sie geben Auskunft über die Situation einer ‚vergletscherten Gesellschaft‘, der – ähnlich wie bei der ‚Krankheit der Gefühle‘ von Antonioni – ihre kommunikativen Mittel und ihr Sinn für die positive Kraft des Gemeinschaftlichen abhanden gekommen sind. Zugleich reflektieren sie aber auch den Gebrauch der Alltagsmedien und ihre Wirkung auf die soziale Keimzelle schlechthin, nämlich die Familie, und wollen mit Mitteln der Emotionalisierung und Befremdung den Zuschauer aufklären und ihn auf die konstatierten Missstände hinweisen – den naheliegenden Bezug auf Brecht'sche Ideen hat der Filmemacher in Interviews immer wieder selbst hergestellt.

Die Trilogie, die das Filmschaffen Hanekes nach einer fast zwanzig Jahre währenden Arbeit für das Fernsehen begründen sollte, steht auch hier im Fokus des Interesses. *Der Siebente Kontinent* (1989) über den kollektiven Selbstmord einer Familie, *Bennys Video* (1992) über einen Jungen, der nach dem Konsum von Gewaltvideos eine flüchtige Bekannte tötet, und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) über den Amoklauf eines Studenten in der Wiener Innenstadt werden von Metelmann zunächst textimmanent analysiert und in den filmhistorischen Kontext der Zeit eingebettet. Problematisch hierbei ist nur, dass er *Funny Games* (1997), der von zwei jungen Männern handelt, die eine Familie in ihrem Wochenendhaus tyrannisieren und schließlich umbringen, ebenfalls in die Betrachtung mit einschließt. Der Film lässt sich zwar auch unter dem Gewaltaspekt untersuchen, nimmt jedoch eine völlig andere Perspektive ein: Hier ist es nicht die entfremdete Gesellschaft, die Gewalt aus Emotions- und Kommunikationsarmut heraus entwickelt, sondern die Gewalt dringt von außen

in die familiäre Enklave ein; sie erscheint als völlig unmotiviert und wird von Haneke nicht über die Erklärungsansätze einer sich durch Technik und Ökonomie verändernden Gesellschaft zu begründen versucht. Jörg Metelmann betrachtet im Hinblick auf den Gewaltdiskurs „Medialität als eine Zwischenebene, die die separate Betrachtung von ästhetischen Verfahren und produzierten Sinnkonstruktionen legitimiert, ohne dadurch allerdings die Frage vergessen zu machen, in welchem (Gewalt-)Verhältnis sich Medien-Zuschauer, Gewaltbilder und ‚reale‘ Gewalt befinden.“ (S.24) Gewalt und Medialität befinden sich demnach auch in einem sich wechselseitig bedingenden Verhältnis, in dem der Zustand einer Gesellschaft mithilfe medialer Operatoren immer wieder neu definiert wird. Den Gewalt ausübenden Figuren, also dem amoklaufenden Studenten oder dem mordenden Videofilmfan, kommt dabei insofern nur die Rolle von Vollstreckern der „Logik der vergletscherten Gesellschaft“ (S.122) zu, die auch ohne ihr Zutun bereits etabliert ist und auch ohne ihr Handeln durch andere Personen vollzogen werden würde. Die kausalen Zusammenhänge (der Junge tötet, weil er Gewaltvideos konsumiert hat) werden somit durch semantische Bezüglichkeiten ersetzt, dementsprechend kommt es zu einer nahezu automatisierten Konvergenz des „Bermuda-Dreieck[s] *Gesellschaft-Medien-Gewalt*“ (S.131).

In den vier angeschlossenen Analysebereichen gelingt es Metelmann eindrucklich, die unter der Folie des Skandalösen ablaufenden Diskurse sichtbar zu machen, die Haneke verschiedentlich filmisch aufgegriffen und weitergeführt hat. In einer ersten Annäherung geht der Autor auf die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Haneke und Brecht unter Berücksichtigung der Aspekte von Verfremdung und Gesellschaftskritik ein. Anschließend weitet er den Gewaltdiskurs auf die theoretische Debatte um Vertrautheit und Fremdheit/ Alterität aus, wie sie in den 90er Jahren unter anderem von Slavoj Žižek, Bernhard Waldenfels und Herfried Münkler geführt wurde. Hier geht der Autor weit über die Interpretationsangebote der Filme hinaus, was bisweilen zu einer großen Distanz zur filmischen Primärfolie führt. Trotzdem ist die Herausarbeitung der zwischenmenschlichen Entfremdung – auch vor dem Hintergrund einer „gesellschaftliche[n] Matrix“, die bei einer Begegnung als „das Dritte von Recht/ Gesetz, [...] Verhaltenscodizes [und] Theorien“ immer „kopärent“ ist – ein ausbaufähiger Ansatz zur Bewertung der sozialen Semantiken Hanekes. (S.187) Die Idee einer künstlerischen Avantgarde, die eine lebensverändernde und gesellschaftskritische Bedeutung von Kunst bemüht, wird in der dritten ausführlichen Analyse angesprochen. An dieser Stelle wird auch wieder an Brecht angeknüpft und man hätte sich gewünscht, dass dieses Kapitel sich direkt an das erste Analysekapitel anschließen und die dort vorgebrachten Anhaltspunkte aufgreifen und vertiefen würde. Zuletzt folgt noch eine sehr lesenswerte Gegenlektüre der beiden gesellschaftsanalytischen Filmtrilogien von Haneke und Antonioni mit Deleuzes Filmtheorie unter Berücksichtigung des Wandels eines aktionsbetonten, Bewegung thematisierenden Bildes hin zu einer Aufnahme der aktuellen Zeit,

die bei Haneke vor allem durch die Beliebigkeit der Räume gegeben ist. So ist der Aktionsraum der Protagonisten immer auch emotionale wie gesellschaftliche Projektionsfläche, gerade auch weil er kein Handlungs-Raum im klassischen Sinne mehr ist. (Vgl. S.229f.) Die Zusammenfassung grenzt die Gewaltdarstellung Hanekes von der des ebenfalls unter diesem Aspekt diskutierten Tarantino ab und vermag darzustellen, wie Haneke als ‚letzter Avantgardist‘ verstanden werden kann, der aktiv auf die Erfahrung des Rezipienten einwirken will, während sein amerikanischer Kollege eine Gewalt darstellt, die sich lediglich aus der Ästhetik der Hollywood-Bilderwelt speist und keine Referenz im Realen mehr behauptet. (Vgl. S.253ff.)

Ein Interview, das der Autor mit dem Filmemacher führen konnte, sowie eine luzide Annäherung an Hanekes (zu dieser Zeit) letzten Film, *Code: Unbekannt* (2000), runden die Arbeit ab und gehen auch über den Rahmen einer rein akademischen Annäherung hinaus. Insgesamt eine lesenswerte Auseinandersetzung, die sehr wichtige Anschlusspunkte für die weitere Differenzierung und Erforschung des Œuvres von Michael Haneke bietet.

Florian Mundhenke (Marburg)