Film

Haneke

Keine Biografie

Bearbeitet von
Katharina Müller

1. Auflage 2014. Taschenbuch. 432 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2838 8
Format (B x L): 15,5 x 24 cm
Gewicht: 737 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft, Fernsehen, Radio > Filmgeschichte

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

Katharina Müller
Haneke
Keine Biografie

September 2014, 432 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2838-8

Michael Haneke ist nicht nur einer der renommiertesten Vertreter des europäischen Kinos. Seine Filme zählen, unter Einbeziehung von mitunter erstaunlichen und kuriosen Auslegungen, zu den meistkommentierten und umstrittensten der Filmgeschichte. Diese bislang umfassendste Einzelstudie zu Werk und Erfolg des Oscarpreisträgers verwehrt sich den üblichen Interpretationen und nähert sich differenziert vermittels Interviews der oftmals vorschnell etikettierten Erfolgsgeschichte Hanekes an: als Chronik einer abenteuerlichen Reise von Wien über Paris nach Cannes und bis nach Hollywood – getragen von den Gedanken des Regisseurs sowie von den Stimmen seiner Komplizen und Gegner.

Katharina Müller (Mag. Dr. phil.), Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (DOC) am Institut für Romanistik, lehrt Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2838-8

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Intro | 9

ERSTER TEIL – MASTURBATION

0. Mit Michael Haneke zur Lage der Nation am globalen Filmmarkt: Ein Fallbeispiel | 13
71. Von nationalen Mythen im Dienste kulturpolitischer Abgrenzung hin zur *nation-ness* | 17
70. *Recycling the National*: Das Nationale als diskursives Konstrukt und erfolgreiches Label | 19
69. Wert und Gehalt des Nationalen in der gegenwärtigen Kulturproduktion: Michael Hanekes (inter-)nationaler Erfolg oder die Stunde des „*euronational-auteur*“? | 21
68. Transnationale Vernetzungsprozesse und ein Sonderfall von Interkulturalität: Akteur-Netzwerk-Szenarien und ein Korpus der Unmenge | 22

1. *Art*gerecht beschrieben: „Nationales“ (Autoren-)Kino | 31
67. Vom konkreten Fall im Netzwerk zum „Quasi-Objekt“. Zur empirischen Beobachtung von Konstitutionsprozessen | 31
66.1 (Autoren-)Kino quasi-objektiv: Die Welt als Universum des Übersetzens | 39
66.2 Fetisch, Ware, Waffe: „Nationale“ Autorschaft als doppelt moderne Konstruktion | 41
66.3 Das *instituierte* Objekt „Autorenkino“: der Autor und seine Bedingung | 46
66.4 National und asozial: eine Neuverteilung | 50
66.5 Nationales Kino im Zeitalter der Globalisierung: Der reale Raum und seine Überwindung | 52
66.6 International, transnational, global: die Qual der Wahl und Kunst in jedem Fall. *Blackboxing* the Nation | 55
65. Vom komponierten Sachverhalt zum „nationalen (Autoren-)Kino“: Zur Szenarisierung von Konstitutionsprozessen | 60

2. Unheimlich heimisch: Das Haneke-Phantom und seine geopolitischen Transgressionen | 65
64. Eine fundamentaltheologische Entdeckung: Der „Österreicher Haneke“, die verdammte Konsumgesellschaft und „nationales (Autoren-)Kino“ als Evidenz | 68
63. „Prosumentenkulturen“: Eine Liebesgeschichte aus dem Filmexil | 75

3. *Framing Imaginations*: Bilder in wechselseitiger Relationierung mit dem Netzwerk | 85
62. „Krisenkino“: Hanekes „Diagnostik der Kultur“ – Übermoderne Ikonographien eines Kulturtechnikers im Spannungsfeld (trans-)nationaler Mythen | 88
61. Kino und Filmmarkt in der Krise: Vom Nachruf für ein Kino zu seiner (materialisierten) Neuverteilung | 94

ZWEITER TEIL – KOMPOSITION

4. *Das Weiße Band*: Von einer „deutschen Kindergeschichte“ über eine internationale Festivalgeschichte hin zu einer „österreichischen Erfolgsgeschichte“ | 103
60. „Eichwald“ in Jerusalem: Ein Band gegen den Fluch der Gleichgültigkeit | 103
59. Zur Materialität von Geschichte(n) | 106
58. Eine Metalokalisierung: Von der Fabrik in die Vitrine – Cannes, die obligatorische Passage | 111
57. Jedem Strand seine Wellen: Der alte und der neue Filmmarkt und das Phantasma der Selbstregulation | 115
56. Vorschau: Demnächst im Kino! Zum Trailer | 120
55. Mit deterritorialisierten Geschichten des Scheiterns zur nationalen Erfolgsgeschichte: *The Master of* „*Feel-Bad Cinema*“ und Spielarten der „*globalised arts*“ | 123
54. Farbbekenntnisse: Von der Nationalwerdung über eine Schwarz-Weiß-Kopie aus Roms *Cinecittà* ins Fernsehen | 132
53. *Les faits sont faits*: Es gibt keine Information nur Transformation | 135
52. Kleine Berichterstattung von der Berichterstattung vor der Erfolgsberichterstattung: Die Pressekonferenz | 136
51. Die Erziehung zur Mündigkeit und ihre Vermarktung. Oder: Was Mysterien mit Pragmatismus zu tun haben | 139

5. *Funny Games*, *Funny Games U.S.*: *Funny Games Ghost* und materielle Meta-Stärkungen | 151
50. Die Mitte als Kluft: „*There is hope that Austria can survive the quality of its films …*“ | 161

6. *Caché*: Das Verborgene, das Krisenhafte und eine Urheberschaftsfrage | 169
49. Bildpotenzen, die albtraumhafte Revanche des Verdrängten und ein Chipfehler | 173
48. „*Spectator sport*“, Wissensdisziplin und der Effekt der breiten Rezeption | 181
47. Refugium Kino und mehr als das | 185

7. *Wolfzeit*: Ein Apokalypsenszenarium | 187
46. *Dismissed*: 9/11, die Labilität des Westens, eine neue Produzentin und ein Gesetzeshüter als Jury-Präsident | 189
45. Kulturpessimismus und die Kette: Verbreiten und den Zuschauer achten | 193

8. *Die Klavierspielerin*: Vom Präzedenzfall zum Transzendenzfall | 199
44. Die Reaktivierung der Psychoanalyse als Signum eines insolventen Intellektualismus | 209
43. Eine „spezifisch österreichische Pathologie", gedreht im Halb-Exil: Die autodestruktive innere Dynamik des „Filmlands Österreich" | 214
42. „*Comme un matériau*": Von der Großaufnahme zurück zum Set – Isabelle Huppert und die Kompromisslosigkeit des Tageslichts | 218
41. Abstrakt und dennoch Akteur, die Musik | 223

9. *Code inconnu*: Vom Widerstand als Kunst der Stunde zum Multikulturalismus als europäische Alltagspraxis | 229
40. Das Scheitern von Bedeutung: Kunst als Übersetzung | 232
39. Paris: Die Matrizenhaftigkeit des Ortlosen, bespielt in einer Weltstadt | 242
38. Vom „Exilösterreicher" zum „Euro-*auteur*": Zur markentauglichen „*Europeanness*" | 244

10. Am Beginn von *Arthouse* steht: Haneke. Und: Die Geburt einer Tragödie als Trilogie | 249
37. Subventioniert wider die Gemütlichkeit: Zeigen statt erklären | 252

11. *Der Siebente Kontinent*: Ein kollektiver Selbstmord und ein großer Schritt in die künstlerische Freiheit | 257
36. Fehlerlos und aufregend: Die internationale Presse wird aufmerksam | 263
35. Mit einem „kompletten" Regisseur und Mozartkugeln hinaus aus dem „kinematographischen Entwicklungsland" | 264

12. *Benny's Video*: „Radikalität" und ein drohendes Aufführungsverbot | 269
34. „Ist alles nur Ketchup und Plastik, schaut aber echt aus …": Eine Parabel und der Beginn langwährender Zusammenarbeit | 271
33. „*Plus live que life*": Aus dem Nichts zum zeitgeschichtlichen Dokument | 274
32. „Morbid" und sehenswert. Jedenfalls: „Je nationaler, desto universeller …" | 277

13. *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*: Leitmotivische Motivlosigkeit und faktische Fiktionalität | 279
31. Eine Tischtennispartie wider die „Dummheit der sozialdemokratischen Gesellschaftskritik" | 283

14. Die Meriten einer Filmkritik wider den Mythos des romantischen Autorgenies | 287
30. *A man under the influence*: Kumulative Selbstinszenierung und die versammelnde Kraft des Interviews | 290

15. Kino im Fernsehen | 297
29. Die Anfänge einer kriegsversehrten Öffentlichkeitspraxis: *... und was kommt danach? (After Liverpool)*, *Lemminge I und II*, *Variation*, *Wer war Edgar Allan?* | 297
28. Kritisches Kino vs. der alberne Albers und sein farbiger Baron von Münchhausen: *Fraulein* | 300
27. Nachkriegsgeneration via Kulturnation über „Protofaschismus" – die Wiederkehr eines ikonischen Esels und das Unerreichbare: *Die Rebellion* und *Das Schloss* | 302
26. Fernsehkritik im Fernsehen: *Nachruf für einen Mörder* und ein Intermezzo mit dem Lumière-Kinematographen | 308
25. Drehbuch und Dialoge: Michael Haneke, ein Dramaturg und die Verheissung von Transzendenz. *Der Kopf des Mohren* und *Schmutz* | 309

16. *Amour*: Ein transatlantischer Reisebericht | 315
24. Zwischenakkord: Kinoliebe und Kinosterben | 320
23. Liebesszenarien zwischen Straßenstrich und Leinwand | 321
22. Zeitgemäß jenseits von Zeitlichkeit: Un *Amour* de Cannes | 327
21. Mediale Flut trifft auf kritischen Pfahl: Die kaufmännisch relative Bedeutung nationaler „Kritik" | 332
20. Die Ware *Liebe*: Oscarnominierung als Box-Office-Sprungbrett | 342
19. Der Schengenheld, der Türöffner, das Reisebüro und eine fragwürdige Sportnation | 346
18. G'schichten aus der Bourgeoisie und Interessenslagen des Mainstreams: Von der Tentpole-Ausschlachtung zurück zum *Cinéma de papa* | 351
17. Zum blinden Volkssport des Oscar-Werdens: „Kinogroßmacht", kleinkariert | 360

An der Sackgasse des Essentialismus vorbei: Auszug aus einem Gespräch mit Michael Haneke | 373

Bibliografie | 393

Filmografie | 419

Komplizen und Kooperationspartner | 423

Intro

Man erwartete die Ankunft des Regisseurs gegen 19:30 Uhr, bis dahin wurde in der *Lobby* Champagner getrunken. Österreich war noch nicht *Oscar* und der Autor inzwischen tot, schon seit den 60er Jahren, wo ihn einer totgesagt hatte. Es war ein Franzose. Aber das machte nichts. Es war nämlich nur eine Feststellung gewesen. Jeder hatte die Möglichkeit zu denken und in den Abendstunden hatte es stark abgekühlt in Los Angeles. Die Zuhilfenahme einer Strumpfhose etwa wäre in der Tat eine gute Idee gewesen.

Los Angeles war ein wahrhaftig zusammengewachsener Albtraum ohne Zentrum. Dafür gab es die anstehenden *Oscars* sowie eine ganze Menge sehr zentral platzierter Reporter aus aller Welt, die mehrheitlich draußen warten mussten. Der Abend gab einen beschaulichen Anlass, Autorenkino zu feiern. *Arthouse*, sagt man heute auf Deutsch.

Es war dunkel und weidlich lustig. Als der Regisseur mit dem Autor in Personalunion schließlich die *Lobby* betrat, war er auf einem roten Spannteppich aus echtem Stoff bereits vielfach abgelichtet worden. Man hatte sich ein Bild von ihm gemacht, zur Sicherheit gleich unzählige: Bilder von Michael Haneke.

Es war der 22. Februar 2013, Haneke hatte in der Folge seine Nominierungsurkunde für *Liebe* entgegengenommen. Und fragte mich beizeiten, wie er es schon anlässlich der Filmfestspiele in Cannes getan hatte, was ich hier mache.

– „Meine Arbeit. Eine Forschungsarbeit zu ‚Haneke'."

– „Oje ..."

Es war vermutlich Anteilnahme. Mit einem Schlag ging es also um Inhalte.

Das letzte Buch, das er über sich gelesen hatte, sei sehr *masturbatorisch*[*] gewesen; eine Wichserei.

Das verwunderte nicht, schließlich hatte sich Wissenschaftlichkeit über die Jahre nachweislich als ein kongeniales Gegenteil von Lesbarkeit bewährt. – Ein Vorwurf an niemanden – so etwas konnte ganz einfach passieren, in einer Zeit, da der Autor tot war.

Zwei Tage später war Österreich *Oscar*, weil die Presse Recht hat, seit sie frei ist.

Dieses Buch geht unter anderem der müßigen Frage nach, wie eine ganze Nation Oscar werden kann und gliedert sich formal in zwei Teile. – Einen säuberlich gewichsten Wissenschaftlichkeitsteil und einen divergent geilen zweiten Teil,

* Siehe Interview im Anhang.

der eine Versammlung von Stimmen und Material von und zu ‚Haneke' ist, inszeniert als eine Chronik des Zufalls, von der anzunehmen ist, dass sie viel beschreibt und nichts erklärt. Jenseits der Fragen von Konsumierbarkeit versteht sich der in 71 Fragmenten realisierte Text willentlich als Masturbation und Komposition zugleich. Er verwirft nicht die Hermeneutik an sich, sondern arbeitet – in Anerkennung ihrer Meriten – mit ihr, um über die Stabilität dessen, was Kino ist, in Zweifel zu geraten.

0. Mit Michael Haneke zur Lage der Nation am globalen Filmmarkt: Ein Fallbeispiel

„Hanekes Amour *geht für Österreich ins Oscar-Rennen“*, wird am Vormittag des 4. September 2012 bekannt gegeben. *„Wir sind Oscar.“* – Im hanebüchenen Slogan kulminiert knapp ein halbes Jahr später, was angesichts des Films doch einigermaßen erstaunt: ein veritabler Nationalhype nämlich.

Am 1. Dezember 2012 erhält Michael Haneke den Europäischen Filmpreis – Vierfachauszeichnung für *Amour*, nachdem er im Mai mit der *Goldenen Palme* den Hauptpreis der Internationalen Filmfestspiele von Cannes gewonnen hatte. Für einen Film, der *„eine Zeit überstrahlt“*[1] und jenseits des Lokalen Raum schafft, für Reflexionen der Bedingungen menschlichen Daseins. Mit Michael Haneke steht ein Künstler *„an der Spitze der Geschichte des Europäischen Films“*[2], ist zugleich auch Fahnenträger einer Kunst und damit eines Kulturguts, das – mit Ausnahme von Frankreich, wo man in alter Tradition am Begriff des Autorenkinos festhält[3] – als *Arthouse* geläufig ist. Als Haneke die Auszeichnung entgegennimmt, besteht er darauf, in seiner Landessprache zu sprechen: Eine Veranstaltung, die die europäische Identität feiere, deren Reichtum aus Unterschieden bestehe, lege die Geste auch nahe. Der Europäische Film, so der Regisseur, ist *„die Summe der Filme der Länder, die in Europa Filme machen“*. Die Situation der komplexen Summe ist – angesichts der Rechnung, die eine globale ist – einigermaßen vertrackt: Globalisierung hat den bekannten Effekt, dass Zeit, Raum und letztlich das, was sich in ihnen realisieren lässt stets neuen Dimensionen der Geschwindigkeit unterliegen: Kommunikation wird, mitunter zulasten von Inhalten, zu einer immer schneller konkretisierbaren Größe; Institutionen werden zu immer marginaleren Knotenpunkten in zunehmend unüberschaubaren Kontaktnetzen von *Konkretion*[4]: *„Cooperations* [sic!] *are bigger than*

1 Schulz-Ojala, Jan. „Alle Zeit der Welt“. In: Der Tagesspiegel, 19.09.2012.

2 Vgl. Unbekannt. „Haneke nun alleiniger Rekordhalter“. In: news.orf.at, 02.12.2012. http://news.orf.at/stories/2153862/2153864/ [03.12.2012]

3 Auch wenn sich selbst hier die Bezeichnung eines „cinéma art et essai“ allmählich etabliert.

4 Nicht zu verwechseln mit dem in der rezeptionstheoretisch orientierten Literaturtheorie geprägten Begriff der Konkretisation bzw. Konkretisierung, der eine Determinierung und Disambiguierung von Unbestimmtheiten beim Füllen von Leerstellen beschreibt. Konkre-

countries", konstatiert man so stolz wie besorgt im Rahmen der Verleihungszeremonie: Schließlich werden in Europa so viele Filme wie noch nie produziert, immer weniger davon jedoch gesehen. Zudem hat sich, bedingt vor allem durch die neueren Technologien, die gesamte Verwertungskette von Film in den vergangenen Jahren grundlegend verändert. „Verlierer" dieser Entwicklungen ist das Kino selbst, d.h. in der Frequentierung seiner traditionellen räumlichen Aufmachung. Die „Mission" *Arthouse* ist den Veranstaltern eine existentielle, und das gilt für *art* gleichermaßen wie für ihr *house*, zumal der Kunst, die hier gegen einen (immer dominanteren, am Straßenbild jeder größeren europäischen Stadt sich abzeichnenden) Mainstream verteidigt wird, der Ort selbst abhandenkommt: *„Protect the movie houses"*, lautet bezeichnenderweise eine der Botschaften, die die Zeremonie um den Europäischen Filmpreis in die Welt hinausschickt. Was anhand der allerorts sich abzeichnenden Kinoschließungen zugunsten einer flächendeckenden „Multiplexisierung" ablesbar und in sentimentaleren Kreisen mitunter als „Kinosterben" bezeichnet wird, ist die Situation, dass Kino aus dem industriellen Verwertungszusammenhang heraustritt und sich mit einer Neuverteilung konfrontiert sieht, die entsprechende Strategien erfordert. Eine der jüngsten Einrichtungen der *Europäischen Filmakademie* (EFA), deren Aktivitäten eben jährlich in der Vergabe des Europäischen Filmpreises kulminieren, ist das 2006 ins Leben gerufene *Film Academies Network of Europe* (*FAN of Europe*), eine Austauschplattform für Vertreter der jeweiligen nationalen Kinematographien zur Förderung gemeinschaftlicher, d.h. international realisierter Projekte. Es ist dies nur eines der repräsentativen Spiegelbilder eines Koproduktionssystems, das als System kaum fasslich ist (entsprechend unzählige Unternehmen und Institutionen sind daran beteiligt) und ohne das *Arthouse* nicht denkbar wäre. Angesprochen auf die massive Zahl an Firmenlogos und Nennungen von Akteuren im Abspann seines jüngsten Films *Amour* beteuert Haneke:

„Das ist unvermeidlich. Kein Land kann es sich noch leisten, einen Film auszufinanzieren. Das ist ja der Vorteil des europäischen Systems: Mit Koproduktionen kann man von überall ein bisschen Geld zusammenkratzen. Ich bin ein exemplarischer Nutznießer dieses Systems, für das ich sehr dankbar bin."[5]

Mit dem Europäischen Filmpreis und der *Goldenen Palme* 2012 wiederholt sich ein Szenario, das bereits drei Jahre zuvor vergleichbares Aufsehen erregt: Im Mai 2009 nimmt Michael Haneke bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes eine der von *Chopard* gefertigten goldenen Palmen für den Besten Film entgegen. *Glücklich* entgegen, wie er in seiner Dankesrede präzisiert. Das Glück schlägt große Wellen, denn glücklich mit ihm schätzt sich auch eine ganze Reihe von Institutionen und (ideologischen) Apparaten. Einmal Österreich, schließlich ist die Prämierung von Hanekes Film *Das Weiße Band* (2009) eine Sternstunde des österreichischen Films. Dann auch Deutschland, denn *„der Österreicher Michael Haneke"*, wie ihn die Austro-Presse gerne nennt, ist gebürtiger Münchner und der Film *„nach den Regeln*

tion meint hier schlicht ein dinghaft-, dinglich-, faktisch-, existent-, tatsächlich-, kurz: materiell-Werden.

5 Haneke im Interview. Nüchtern, Klaus; Omasta, Michael. „Michael Haneke: ‚Regisseure sind überbewertet.'" In: Falter, Nr. 37, 12.09.2012.

der Filmbürokratie" ein *„deutscher Film"*, wie die *Deutsche Presse Agentur* verkündet. Während so zwei Länder den Erfolg des Regisseurs für sich reklamieren und man dem Autorenkino medial Länderspielqualitäten angedeihen lässt, lobt die europäisch-internationale Kritik den euronationalen *auteur* und auch die US-amerikanische Rezeption öffentlicher Ausrichtung lässt zu, dass Haneke gewissermaßen die Etablierung einer Art globalen Kunstkinos als sein Verdienst betrachten kann. Es dauert nicht lange und der Befund findet schließlich auch Anklang und Absegnung von Seiten der akademischen Reihen, wo Haneke manchen Stimmen zufolge der so jungen wie fragwürdigen Historie der *„global art cinematic auteurs"* zuzurechnen sei:

„He [Haneke; K.M.] carries on one of the most important modes of intellectual and artistic production in modern and contemporary culture: that of art cinema. At its best, art cinema (a mode initially identified with Europe but now perhaps most forcefully embodied in films produced in Asia, Africa, Latin America) figures a serious mode of aesthetic, philosophical, and political inquiry in which the filmmaker assumes that there might be an audience – perhaps even a mass audience – for whom such inquiry matters." (Price; Rhodes 2010: 2)

Das Weiße Band, dessen inhaltlicher Handlungsspielraum den Vorabend des Ersten Weltkriegs in einem protestantischen Dorf Norddeutschlands umfasst, triumphiert in der Kategorie Bester Film und steht sowohl ästhetisch als auch hinsichtlich seines Produktionshintergrundes für eine durchwegs transnationale Angelegenheit: *Das Weiße Band* ist eine deutsch-österreichisch-französisch-italienische Koproduktion, wenngleich der Film 2010 als dezidiert „deutscher" Beitrag in die Oscar-Verleihungzeremonie Eingang finden wird. Die gerundeten 13 Millionen Euro, die der Film in Summe gekostet hat, wären ohne die Vierfachbeteiligung nicht aufstellbar gewesen. Der Regisseur, dem im Sinne der vorausgesetzten klassischen *auteur*-Politik als Einzelperson Ruhm gebühren sollte, wird mitsamt seiner *Goldenen Palme* für (kultur-)politische und ökonomische Interessen instrumentalisiert, sein Schaffen für Zwecke der Repräsentativität nutzbar gemacht. *Das Weiße Band* wird von Diskursen zu einem nationalen Kino umrankt und letztlich als identitätsstiftend für dasjenige vereinnahmt, was am globalen Filmmarkt als Nation bzw. nationale Identität (wieder) infrage steht. Die mediale Erregung rund um Haneke, der mit seinem thematisch als Rückführung auf die *„Wurzeln des Terrors"*[6] konzipierten, äußerst universal angelegten Film einmal mehr die Motivation eines Staatsgrenzen übergreifenden und relativierenden Kinos vertritt, ist drastisch bezeichnend für ein Phänomen, das die filmtheoretische Reflexion nicht ohne weiteres ungeachtet hinnehmen kann: *Das Weiße Band* kann nämlich – wie anschließend auch *Amour* – als prominenter Einzelfall des sogenannten Autorenfilms im „Kontext" einer zunehmend sich globalisierenden und von transnationalen Beziehungen geleiteten (Film-)Wirtschaft gelesen werden und ist als solcher repräsentativ für die Begebenheit, dass der Begriff nationaler Kulturprodukte – und somit auch jener eines „nationalen"[7] (Autoren-)Kinos – einer

6 Haneke im Interview. Von Reden, Sven. „Interview mit Haneke: ‚Ich kann so arbeiten, wie ich will.'" In: Der Standard, 26.05.2009.

7 Der vorliegende Text stellt eine Reihe von vermeintlichen Selbstverständlichkeiten unter Anführungszeichen – ein Zug, der schlicht ermöglicht, die hohe Geläufigkeit der jeweili-

kritischen Revision bedarf, die nicht an der Gegebenheit seines Konstruktionscharakters ansetzen und mit dessen Entlarvung enden sollte, sondern sich explizit mit den Konstitutionsprozessen des „nationalen" Attributs und seinen Funktionen und Gebrauchsweisen auseinandersetzt.

„Michael Haneke ist Österreichs Exportschlager in Sachen Kultur"[8] und wehrt sich selbstverständlich gegen Nationalisierungen der kontraproduktiven Art:

„Ich bin kein österreichischer Regisseur und auch kein französischer Regisseur. Ich bin Regisseur für mich, und wer mir Geld gibt und mich ernsthaft arbeiten lässt, der darf sich mich an den Hut stecken – mir ist das völlig wurscht. Natürlich bin ich Österreicher, aber diese Nationalisierung von Einzelleistungen – ob das jetzt ein Sportler ist oder ein Künstler – finde ich reichlich albern."[9]

Die Paarung der beiden Konzepte – *auteur* und national – ist an sich schon eine antithetische. Und sie mag es aus der Perspektive des Künstlers erst recht sein. Dennoch sind die „nationalen" Attribute – gemessen an Geschichte und Aktualtität des europäischen Kinos – keine unüblichen im Autorendiskurs. Schon die Etablierung des Autoren-gebundenen *art cinema* bzw. Kunstkinos kann entstehungsgeschichtlich als die Folge des europäischen Bemühens gelten, die nationalen Filmindustrien des Kontinents nach dem zweiten Weltkrieg gegen die hollywoodsche Marktüberlegenheit aufständisch werden zu lassen. Heute, da sich dieser Kinosektor kaum mehr in einem Europa-Amerika Binarismus der Feindschaft verhandeln lässt – zu sehr sind und waren die beiden Kontinente in der Filmproduktion immer schon miteinander verwoben, zu sehr auch waren sie einer gemeinsamen Eigenständigkeit außerhalb der großen Studioproduktion überlassen –, sucht die neuere Rhetorik dieses Sektors weniger das Problem eines Hollywood-Bastions-Gegenspielers, sondern schreibt sich viel eher in ein „kontextuelles" Problem ein: „der" Mainstream, gegen den man aus der europäischen Ecke mit einem homogenen Vielfaltsargument angeht. – Im EU-Verein, der sich aus Ländern bzw. Nationen konstituiert präsentiert, der jedoch in sich, was seine Beteiligungen angeht, äußerst hybrid angelegt ist.

Im Gegensatz zu den Paramentern des klassischen *auteur*-Konzepts, ist die Existenzgrundlage des Nationalen weniger eine qualitativ-individuelle denn eine quantitativ-kollektive Angelegenheit und sein Schicksal daher – wie das Schicksal jedes diskursiven Konstrukts – mit der Quantität seiner Verbreitung bemessen. Es geht in diesem Sektor, neben einem allfälligen Bildungsanspruch, vor allem um Verbreitung und letztlich darum, gesehen (um nicht zu sagen „konsumiert") zu werden.

---

gen Begriffe und Aussagen in der Prekarität ihrer Bedeutungsfunktion wirksam werden zu lassen.

8 Nüchtern, Klaus; Omasta, Michael. „Michael Haneke: ‚Regisseure sind überbewertet.'" In: Falter, Nr. 37, 12.09.2012.

9 Haneke im Interview. Nüchtern, Klaus; Omasta, Michael. „Michael Haneke: ‚Regisseure sind überbewertet.'" In: Falter, Nr. 37, 12.09.2012.

71. VON NATIONALEN MYTHEN IM DIENSTE KULTURPOLITISCHER ABGRENZUNG HIN ZUR *NATION-NESS*

„Was ist noch nationales Kino?“, fragt *Die Presse* im Jahr 2010 angesichts der Tatsache, dass die *„deutschen Wettbewerbsbeiträge der 60. Berlinale […] mehrheitlich in Österreich produziert [sind], während der Österreicher Michael Haneke für Deutschland ins Oscar-Rennen geht“*[10]. Was in diesem printmedialen Diskurs zutage tritt, ist für die film- und kulturtheoretische Reflexion insofern von zentraler Relevanz, als er für die Begebenheit steht, dass „Kino“ und „Nation“ neuerdings wieder vermehrt in Beziehung zueinander gesetzt werden. – Ein Phänomen, von dem die Filmforschung der letzten beiden Jahrzehnte freilich nicht unberührt blieb und durch das sie in ihren rezenten Belangen Bestätigung erhält. Herrschte nämlich bis in die 1980er Jahre ein einigermaßen stabiler Konsens darüber, was unter einem nationalen Kino zu verstehen sei – eine qualitätsgebundene Klassifikationskategorie zur kulturpolitischen Abgrenzung eines *art-* bzw. Autorenkinos gegenüber der US-amerikanischen Filmhegemonie nämlich –, so lässt sich aktuell ein neues Interesse am sogenannten „nationalen“ Kino verzeichnen, das nationale Kinogeschichtsschreibung *per se* einer kritischen Reflexion unterzieht: Im angelsächsischen Raum etwa ist man in Anlehnung an Arbeiten zu den Entstehungsprozessen des „Nationalen“ um eine verstärkte Historisierung des Begriffes bemüht (Anderson 1991; Gellner 1989; Hobsbawm 1992). Der Begriff Nationalität wird hierbei mit Nationalismus in Verbindung gebracht, die ihn umkreisenden Mythen dekonstruiert und seine historische Beschaffenheit neu ausgeleuchtet (Hayward 2005; Crofts 1998; Rosen, 1984). Nicht zuletzt führt Susan Hayward in diesem „Kontext“ den Begriff der *„nation-ness“* ein und generiert damit ein für die neuere Filmhistoriographie wegweisendes Konzept (Hayward 2005: 9).

Exemplarisch dafür steht der Band *French National Cinema*, in dem Hayward eine Einführung in die Geschichte des „französischen“ Kinos gibt, wobei sie sich sowohl dem „populären“ als auch dem „alternativen“ Kino zuwendet. Mit ihrer Durchleuchtung der „französischen“ Filmgeschichte übt sie gleichsam Kritik an den etablierten Produkten „französischer“ Kinogeschichtsschreibung, deren Verfasser zumeist der Tendenz verfallen, sich entweder auf „große Filmemacher“ oder bestimmte *mouvements* zu reduzieren. Dem leistet Hayward Widerstand in Form einer Kontextualisierung des Filmgeschehens, das sie in einen weiteren historisch-politischen und kulturellen Rahmen eingliedert: Hayward konzipiert eine französische Filmgeschichte als Nationalgeschichte. Die Tatsache, dass das Etikett „national“ im Kontext der zunehmend globalen und hybriden Formen von „Gesellschaft“ ein problematisches ist, bleibt dabei – respektive notwendiger Redundanzen – stets performativ reflektiert: Hayward (re-)produziert dieses Nationale, ihre national-orientierte Betrachtung erfolgt dabei „von außen“, beruht folglich nicht auf dem Ziel, eine äußerliche Kohärenz „von innen“ herzustellen – wie es in jenen als explizit „französisch“ sich artikulierenden Kinogeschichtsschreibungen geschieht, die der zentralistischen Politik des

10 Huber, Christoph. „Berlinale: deutsch-österreichische Freundschaft?“. In: Die Presse, 14.02.2010.

Landes – mehr oder weniger offenkundig – anheimfallen[11] –, viel eher konzentrieren sich ihre Bemühungen auf die Konzeptualisierung einer *nationalkritischen* Nationalgeschichte des französischen Kinos. Filmprodukte bzw. -produktionen sowie einerseits der cinephil-kritische und andererseits der wissenschaftlich-theoretische Zugang zu diesen Produkten werden dabei unter Berücksichtigung auf Frankreichs Selbstverständnis als Filmnation untersucht – so bleibt das Nationale als *„nation-ness"*[12] stets kritischen Reflexionen unterzogen:

„Writing about the ‚national' of a cinema is undoubtedly either a *brave* or a foolish undertaking because of the dangerous pitfalls into which an author can tumble. It is often difficult to distinguish, for example, when one is addressing society or political culture but not necessarily (or even to the exclusion of) ‚nation-ness'. In this study, the two former elements are implicitly inscribed into the discussions of the ‚national' of France's cinema, but the issues are kept in check […]." (Hayward 2005: 9)

Haywards „Nationalfilmgeschichtsschreibung" entspricht damit einer transnationalen Übersetzungs- und Transformationsleistung: sie thematisiert das „Nationale" im Zusammenhang mit dem Begriff des Nationalismus, wobei sie gleichzeitig eine Dekonstruktion der jeweiligen Begriffe und der damit einhergehenden Mythen vornimmt.[13]

Auch innerhalb des französischen Editionsraums lassen sich vereinzelt vergleichbare Gegenimpulse zu einer traditionellen, nationalgebundenen Filmgeschichtsschreibung verzeichnen. Die „nationale" Dimension der traditionellen Geschichtsschreibung wird (selbst-)kritisch verhandelt (Lagny 1992), eine verstärkt soziologische bzw. sozialgeschichtliche Perspektive auf die kinematographische Landschaft eröffnet (Darré 2000).

Zurück zu Haneke. Es liegt auf der Hand, dass aufgrund des europäischen und US-amerikanischen Charakters der Filme Hanekes – *Funny Games U.S.* (2007) als in den USA verortetes Shot-by-shot-Remake seines gleichnamigen, 1997 in Österreich gedrehten Originals – weder auf Basis „filminterner", noch im Kontext der „filmexternen"[14] Faktoren (transnationaler Produktionshintergrund) von einem genuin österreichischen oder deutschen bzw. allgemein von einem nationalen Kino die Rede sein kann. Gleichzeitig lassen sich in diesem Zusammenhang kultur- und wirtschaftspolitische Faktoren aufzeigen, die die nationalen Diskurse nachvollziehbar stützen bzw. verstärken: Zum einen etwa die traditionelle österreichische Filmgeschichte selbst, die als solche „heimische" Qualitäten vertritt – Heimatfilme der Nachkriegszeit und später, ab den 1970er Jahren, solche, die die nämlichen kritisch reflektieren (Büttner; Dewald, 1997). Zum anderen aber vor allem auch der kulturpolitische Kontext, in den sich der Gegenwartsfilm einschreibt. So kommt dem „Neuen Österreichischen Film" in den Jahren von 1999 bis 2009 eine besonders starke internationale Auf-

11 Vgl. etwa: Jeancolas 2007.

12 Hayward, Susan. *French National Cinema.* London: Routledge, 2005, S. 9.

13 Vgl. dazu Müller 2009.

14 Die Unterscheidung zwischen „filmextern"/„filmintern" entspricht einer Konvention, die, wenn auch nicht stets explizit verhandelt, so dennoch durchgängig infrage stehen wird.

merksamkeit zu, u.a. in Form von Festivaleinladungen und -auszeichnungen.[15] – Anerkennungen, die im Nachhinein immer wieder der nationalen Förderungspolitik als Rechtfertigung für ihre spärliche Mittelvergabe gedient haben.

Die Verleihung der *Goldenen Palme* an den „Österreicher" Michael Haneke sowie die Nominierung seines Filmes *Das Weiße Band* für den Oscar in der Kategorie *Best Foreign Language Film of the Year* – für den „deutschen Film" mit französischen und italienischen Produktionsanteilen – machen so im Positiven deutlich, was auch im Negativen gilt: Filmgeschichte kann nur als eine Folge von Ereignissen begriffen werden, bei denen verschiedene Akteure – zum Teil künstlerisch, politisch oder durch wirtschaftliche Interessen motiviert – handeln und interagieren. Dass diese Folge jedoch nicht ausschließlich als linear zu begreifen ist und Ereignisse nicht durchgängig der Logik von Interessenssteuerung und Intentionalität gehorchen, ist eine der Grundannahmen dieser Studie.

70. *RECYCLING THE NATIONAL*: DAS NATIONALE ALS DISKURSIVES KONSTRUKT UND ERFOLGREICHES LABEL

„*[…] the term ‚national cinema' is often used to describe simply the films produced within a particular nation-state*", kritisiert Andrew Higson, der in seinem Aufsatz *„The concept of national cinema"* einmahnt, dass Kategorien wie Distribution, Rezeption und Vorführorte wie auch kritische und kulturelle Diskurse in die Betrachtung mit einbezogen werden müssen (Higson 1989: 52).

Die Ausgangshypothese dieses Buches liegt – unter Berücksichtigung dieser Implikation – im Vorschlag, den Begriff des Nationalen nicht ausschließlich in seiner historiographischen Dimension zu verstehen, sondern ihn zunächst als diskursives Konstrukt anzusehen, das in der Praxis politischen und ökonomischen Zwecken wie Marketing dient (bzw. im Falle Österreichs Defizite der Filmförderung kaschiert) und im theoretischen Feld – nicht zuletzt aufgrund seiner pragmatisch-operationellen Relevanz als Distinktions- bzw. Klassifizierungskategorie – „nutzbar gemacht", also verwendet wird. Was hinsichtlich des internationalen bzw. globalen Filmmarktes auffällt, ist, dass die dort sich behauptenden „Kinonationen" dies als solche mit großem Erfolg tun: So wird das „Nationale", eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, insbesondere im Rahmen der Filmproduktion und -vermarktung verstärkt aufgegriffen – eine Form des Recyclings, in der historisch fragwürdige nationale Überreste in transnationale Netzwerke integriert und so regelrecht und breitenwirksam wiederverwertet

15 Hinsichtlich der Auszeichnungen können neben Michael Haneke etwa Barbara Albert, Nikolaus Geyrhalter, Jessica Hausner, Stefan Ruzowitzky, Hubert Sauper, Ulrich Seidl und Götz Spielmann Erfolge verzeichnen. Besonders erwähnenswerte Höhepunkte innerhalb des genannten Zeitraums waren u.a. 1999 222 Festivaleinladungen an „österreichische" Filme, 2005/06 der Filmschwerpunkt Österreich beim *Festival de Cannes* (*Tous les cinémas du monde*), die Verleihung der *Goldenen Palmen* für *Caché* (2005) und *Das weiße Band* (2009) an Michael Haneke sowie des „Auslands-Oscars" 2008 für *Die Fälscher* (2007) an Stefan Ruzowitzky und die Oscar-Nominierung 2009 von Götz Spielmanns *Revanche* (2008).

werden. Angesichts der zunehmenden Globalisierung der Märkte, der Finanzstrukturen und der damit einhergehenden Hybridisierung von Kultur erscheint die Operationalisierung der Kategorie des Nationalen in Bezug auf kulturelle Produktion[16] jedoch problematisch und wirft eine Reihe von bisher unbeantworteten Fragen auf, die im Folgenden erläutert werden.

Der Blick auf die Instabilität des Nationalen ist gleichzeitig Anreiz zur Beschäftigung mit einem Kino, das in der Theorie nicht länger als Entität konzipierbar ist. So besteht der zentrale Vorschlag dieses Buches darin, Kino als hybrides Objekt zu betrachten, das im Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure mit theoretischem Erkenntnisinteresse oder pragmatischen Gewinnabsichten aus den Bereichen von Kunst und Kultur, Wissenschaft, Industrie und Wirtschaft geformt wird. Allerdings nur zum Teil: das elastische Netz eines Filmmarkts ist stets auch durchzogen von Techniken, Technologien und Materialitäten, die diese Interaktion bestimmen, modifizieren und bedingen. Während die Film- und Medienwissenschaften sich vorwiegend historischen oder ästhetischen Fragestellungen widmen, konzentrieren sich filmsoziologische oder kommunikations-wissenschaftliche Ansätze häufig auf verschiedene institutionelle, ökonomische oder politischen Akteure in der Gesellschaft. Der Fall „Haneke" steht – gerade durch seine Heterogenität und durch seine Einbettung in eine Multidiskursivität – *„Multi-Discursivity"* (Altman 1992: 9) – exemplarisch für die Notwendigkeit einer Verbindung beider Richtungen. Dies ist jedoch nicht im Sinne einer Untersuchung gegenseitiger Einflussnahme zu verstehen, sondern vielmehr im Hinblick auf eine Analyse der verschiedenen Akteure, die am Netzwerk eines „nationalen Kinos", das Teil eines „europäischen Autorenkinos" und letztlich global verfügbaren *Arthouse* ist, beteiligt sind, in der Konzentration auf die als Zirkulationen zu begreifenden Aushandlungen und Vermittlungen, die dieses Netzwerk ausmachen.

16 Der Bereich der „kulturellen Produktion" impliziert zunächst die Unterscheidung zweier Ebenen, einer materiellen und einer (oftmals durch nationalkulturkonservative Argumente gestützten) symbolischen. Hier sei insbesondere auf das Beispiel Frankreich verwiesen, anhand dessen sich der mit der Globalisierung einhergehende Wandel der Filmindustrie wohl am markantesten exemplifizieren lässt: Es kollidieren protektionistische Maßnahmen zur Wahrung eines nationalkulturellen Erbes (*patrimoine culturel*) mit der durch Implikationen eines globalen Finanzmarktes gestützten Forderung nach einer vollständigen Liberalisierung des Film- bzw. Kinomarktes paradebeispielhaft. Im Rahmen einer „Rettungsaktion" werden auf Betreiben Frankreichs hin 1993 mit Ende der GATT-Runde kulturelle Artefakte bis auf Weiteres von den Regulierungen des globalen Marktes durch die WTO ausgenommen sein (Sennewald 2004). Die von Frankreich in den 1980er Jahren so vehement ergriffenen national-protektionistischen Maßnahmen erhalten ab diesem Zeitpunkt ihre Rechtfertigung durch das Etikett „*exception culturelle*", wodurch auch ein spezifisch französischer Kulturbegriff sich stärkt, der am monumental Zivilisatorischen festhält und sich (zumindest nach außen hin) von marktökonomischer Abhängigkeit entfesselt präsentiert. Dass sich allerdings selbst die *Grande Nation* des Kinos der hegemonialen Handelspolitik der USA nicht entziehen kann, ist dabei augenfällig. (Müller 2009)

69. WERT UND GEHALT DES NATIONALEN IN DER GEGENWÄRTIGEN KULTURPRODUKTION: MICHAEL HANEKES (INTER-)NATIONALER ERFOLG ODER DIE STUNDE DES „*EURONATIONAL-AUTEUR*“?

Wie ist das rezente Interesse an der Kategorie des Nationalen in Bezug auf kulturelle (hier: kinematographische) Produktion zu bewerten? Unter den Prämissen einer nationalkritischen Nationalkinogeschichtsschreibung (etwa in Form des von Hayward vorgeschlagenen *nation-ness*-Konzepts) erscheint ein „nationales (Autoren-)Kino“ als problematisches diskursives Konstrukt. Demgegenüber steht die operationelle – und als solche auch produktive – Funktion dieser Kategorie als ein Label, dem ein gewisser marktökonomischer Wert freilich nicht abzusprechen ist. Inwiefern lässt sich behaupten, dass mit der Dekonstruktion und der daraus resultierenden Aufgabe des programmatisch-ideologischen Begriffes eines „nationalen“ Kinos ein empirisch-funktionaler Begriff gegebenenfalls hinfällig ist? Anders gewendet stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob und inwiefern „nationale Identität“ im 21. Jahrhundert in der Kulturproduktion noch eine zentrale Relevanz hat bzw. inwieweit Institutionen wie etwa die Filmförderung noch ihrer Stabilisierung und Konstruktion dienen. Eine Revision des Begriffs der „nationalen Identität“ ist hierbei vorzunehmen bzw. gilt es zu konkretisieren, an welchen Kriterien sie im kinematographischen Kontext festzumachen bzw. zu identifizieren ist. Schließlich lässt sich fragen, ob und inwiefern das „Nationale“ mit der Herausbildung eines globalen *art cinema*, das – wie im Fall „Haneke“ – nationale Grenzen überschreitet, als Klassifikationskategorie überhaupt noch funktioniert. Und: was soll – im Falle eines diesbezüglich negativen Befundes – an die Stelle dieser Differenzierung treten?

Am Beispiel Hanekes und seiner zahllosen Festivalerfolge eröffnet sich so ein dichtes Spannungsfeld, das in der filmgeschichtlichen Forschung bisher unzureichend betrachtet wurde: Jenes von *Nationalität und Internationalität*, als ein Feld zweier einander bedingender und ineinander verschränkter Konzepte, denen im akademischen Kontext der Bemühungen um eine *„filmische Interkulturalitätsforschung“* (Engelbert; Pohl; Schöning 2001: 15) bereits zentrale Bedeutung beigemessen wurde. Hanekes Filme spiegeln dabei eine innerhalb der kinematographischen Aktualität allgemein sich abzeichnende Tendenz wieder: so fällt u.a. auf, dass ein Gutteil der gegenwärtigen als „österreichisch“ bzw. „französisch“ sich definierenden Filmproduktionen Koproduktionen sind und die nationale Filmproduktion daher als weitgehend abhängig von transnationalen Produktionsbedingungen bewertet werden kann. Auch verdeutlicht sich am Beispiel Hanekes und der zahlreichen (Festival)Auszeichnungen, die ihn umgeben, wie sehr Nationalität und Internationalität einander beeinflussen – so macht etwa die Logik des Internationalen Filmfestivals die Konstruktion des überbetont Nationalen erst möglich. Dieser Zusammenhang mag freilich nahe legen, eine gezielte Differenzierung der Begrifflichkeiten „national“, „international“, „transnational“ und „global“ im Hinblick auf kinematographische Produktion vorzunehmen, was der hier vertretenen Form und Förmlichkeit allerdings zuwiderliefe. Ich möchte hier, anstatt mich auf vorgefertigten Definitionsbahnen zu bewegen, die zwangsläufig auf die Sackgasse des Essenzialismus zusteu-

ern würden, vordergründig jenen Prozessen Aufmerksamkeit zukommen lassen, die der Faktizität dieser Begriffe und Konzepte *vorangehen*.

Vorläufig möchte ich daher mit dem Terminus „transnational" nur voraussetzen, dass er den Austausch zwischen Produktionsbeteiligten mit verschiedenen kulturellen Hintergründen fokussiert, während „international" noch einzelne Nationen bedingt (Cook 2010: 25). Mit den Veränderungen des Filmmarktes im Zuge der Globalisierung bedarf es schließlich einer neuen Konzeptualisierung des *Art*- bzw. Autorenfilms, der traditionell in (vor allem diskursiver) Abgrenzung zum populär-kommerziellen Kino stand, inzwischen jedoch zunehmend als „Festivalfilm" institutionalisiert wird: In die aus dieser Begebenheit resultierende Nische eines „populären Kunstfilms" – *„popular art film"* (Cook 2010: 25) – schreibt sich der Fall „Haneke" als Indikator ein: Hanekes Filme gelten als „Autorenkino" und liegen wegen ihres Schauwerts durch die subtile (Nicht-)Darstellung von Gewalt, der Mitarbeit von Produktionsfirmen mehrerer Länder und wegen ihrer engen Beziehung zum Theater quer zu gängigen Klassifikationskriterien wie national und international, Kunst und Kommerz, filmspezifisch oder gar „intermedial". Es wird im Folgenden nun darum gehen, von der offensichtlichen und inzwischen weitestgehend diskutierten Konstruiertheit der thematisierten Begriffe und Konzepte Abstand zu nehmen und stattdessen ihr Werden, ihre – oftmals sehr elastischen und a-linearen – Konstitutionsverläufe und Potentialitäten ins Licht zu rücken.

68. TRANSNATIONALE VERNETZUNGSPROZESSE UND EIN SONDERFALL VON INTERKULTURALITÄT: AKTEUR-NETZWERK-SZENARIEN UND EIN KORPUS DER UNMENGE

Eine nationalphilologische Ausrichtung medienwissenschaftlicher Forschung ist nicht nur mit dem Problem behaftet, dass für die Begriffe des Nationalen bzw. der Nation eine verbindliche Übereinkunft zu ihrer Bedeutung weder gegeben ist, noch – trägt man der Vielfalt ihrer historischen Erscheinungen Rechnung – gegeben sein kann; sie ist auch insofern problematisch, als sich Kino und Film – wie Literatur – in ihrer Entwicklung kaum je von Staatsgrenzen einengen haben lassen. – Ein Faktum, das in den Kulturwissenschaften bereits ausführlich veranschaulicht wurde, weshalb das vorliegende Experiment eine historische Gewichtung zwar voraussetzt und implizit verhandelt, nicht aber in den Vordergrund stellt. Viel eher geht es darum, ein situatives Verständnis von Kino nahezulegen und es in Anlehnung an Rick Altman zunächst als *Ereignis* zu konzipieren (Altman 1992). Als Ereignis, das sich in einem komplexen Vernetzungsprozess konstituiert und in einen interkulturellen Kontext integriert ist.

Kinematographische (Inter-)Nationalität bildet einen Komplex, der im Zusammenhang mit dem zunehmend sich globalisierenden System bis dato unzureichend problematisiert wurde. Die durch den Fall „Haneke" offensichtliche Aktualität des Sujets impliziert die Notwendigkeit einer Revision sowie einer Rekonstruktion der in diesem Zusammenhang sich manifestierenden konstitutiven Merkmale bzw. Differenzkriterien. Es gilt dabei zunächst, kinematographische Internationalität als einen

„*Sonderfall von Interkulturalität"* (Engelbert; Pohl; Schöning 2001: 14) zu betrachten, der sich aus einer Reihe von Transferprozessen ergibt. Die Beschäftigung mit Motivationen, Bedingungen und Folgen des kulturellen Transfers ist daher zentrales Anliegen des Projekts, wobei selbstverständlich nicht nur Mittel des Transfers, Akteure und institutionelle Apparate herauszustreichen sind, sondern auch seine Inhalte, Selektionen und Formen. Schließlich handelt es sich bei kinematographischen Transferprozessen immer auch um einen materiellen Transfer mit nichtmateriellem Inhalt und damit um die Konfrontation mit Problemen einer Kunst, die semantische Dimensionen hat.

In diesem Kontext von Deutung und Bedeutung – einem Universum von Übersetzungsprozessen, wie ich im Folgenden erläutern werde – ist selbstverständlich zu unterstreichen, dass Haneke mit seinem Film *Das Weiße Band* gewiss einen Höhepunkt seines Filmschaffens erreicht hat, dieser Film gleichzeitig aber auch „nur" das vorläufig letzte – durch *Amour* (2012) breitenwirkungsmäßig noch weit übertroffene – Glied einer längeren Kette von Filmen ist, die nicht nur gesellschaftliche Ängste, Fremd und Eigen, Mechanismen von Gewalt, Fragen von Macht, Besitzverhältnissen und Schuld thematisieren, sondern – von Beginn Hanekes Kino-Karriere an (*Der Siebente Kontinent* [1989], *Benny's Video* [1992], *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [1994]) – stets auch den Medienapparat in Relation zum Menschen kritisch reflektieren bzw. Medialität selbst implizit und explizit zum Thema haben. – Eine Kinokarriere, die zudem weit früher schon über den Rundfunk des öffentlichen Fernsehens startet. Selbiges lässt sich für seinen Zugang zu national-gebundenen Phänomenen konstatieren: Haneke offeriert durch seine Filme ein breites Spektrum an Situationen, die den Status von Nation bzw. die Konstruktion eines „Nationalen" tangieren: von der in Paris situierten Studie über den Alltag in einer globalisierten Welt im Hinblick auf Migration (*Code inconnu* [2000]), über das exterritorialisierte Szenario einer Apokalypse nach dem Zusammenbruch der Zivilisation (*Wolfzeit* [2003]), bis hin zur Allegorie des postkolonialen Frankreichs (*Caché* [2005]). Gleichzeitig steht er für eine Umsetzung (Finanzierung, Zusammenstellung der Akteure), die sich an diesen Konstruktionen reibt (prominent etwa: *Die Klavierspielerin* [2001]). Insofern bietet Hanekes Kino einen inhaltsästhetischen Mehrwert, ein doppeltes Reflexionsmoment, das sich in Form einer *mise-en-abyme* in die Frage nach den Potentialen eines „nationalen" Kinos integriert. Denn, wie Georg Seeßlen in seinem Aufsatz *„Strukturen der Vereisung"* zu Hanekes Filmen und Figuren treffend festhält: *„Der Mensch und sein sozialer Ort sind nicht mehr identisch, oder anders ausgedrückt, der Gebrauch der sozialen Zeichen Geld, Ware, Habitus, Verkehrsform etc. lassen* [sic!] *sich nicht mehr durch eine wie auch immer mythische Konstruktion von Heimat erklären."* (Seeßlen 2008: 27) So sind etwa Hanekes Figuren vom Verlust dessen gezeichnet, was gemeinhin als Identität gilt; stets jedoch im Versuch, diese so willkürlich wie gewaltsam zurückzugewinnen, zuweilen durch die *„Rekonstruktion nationaler oder gar rassischer Identität als barbarischem Ersatz für den sozialen Ort"* (Seeßlen 2008: 27). Vor diesem Hintergrund hat das vorliegende Buch experimentellen Charakters den Anspruch einer empirischen Fallbeispielbeschreibung, deren Ziel in der Problematisierung der Konstitutionsverläufe eines „nationalen (Autoren-)Kinos", gleichzeitig in der Hinterfragung diesbezüglich bereits etablierter theoretischer Ordnungen und letztlich im Erproben eines alternativen Verfahrens zur Erforschung (inter-)kultureller Produktion besteht.

Ziel ist es nun, nach den Potentialen eines nationalen Kinos zu fragen und dabei neue Impulse zu einer *„filmischen Interkulturalitätsforschung"* (Engelbert; Pohl; Schöning 2001: 15) zu geben, die das „Filmische" jedoch weiter fasst. Der – vor allem in der französischen Medienwissenschaft sich manifestierenden – Tendenz zur semiotisch-werkzentrierten Filmanalyse soll eine medien-, kultur- und sozialwissenschaftliche Forschung gegenübergestellt werden, die ihre Reflexionen aus der Empirie entfaltet. Wenn, wie bereits angedeutet, eines der Grunddesiderata die Zusammenführung der historischen und ästhetischen Belange der Film- und Medienwissenschaften mit den Fragestellungen filmsoziologischer und kommunikationswissenschaftlicher Ansätze ist, so liegt diesem Bestreben eine zentrale methodologische Überlegung zugrunde: Zur angemessenen Realisierung des Vorhabens bedarf es – so meine These – eines Analysemodells, das zunächst die komplexe Durchdringung von Technik und Gesellschaft adäquat zu beschreiben vermag. Menschliches Handeln und Erleben ist schließlich von Technik geprägt und durchdrungen.[17] Es wird nun darum gehen, Strategien und Diskurse zwischen Wirtschaft, Politik und Kultur auszuleuchten und dabei ein prozessuales, dynamisches und situatives Verständnis von Kino vorauszusetzen. Das unter dieser Prämisse mit der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) wahrgenommene Konzeptionalisierungsangebot ist dabei eines, das den durch die neuen Technologien bedingten theoretischen Verschiebungen und Neupositionierungen Rechnung trägt. Nicht zuletzt ist es auch die Eingliederung der Philologien in einen kultur- und technowissenschaftlichen Kontext, die nahelegt, Anschlüsse an einen theoretischen Rahmen zu finden, in dem traditionelle Leitdifferenzen wie etwa Natur/Kultur, Objekt/Subjekt, Ding/Handeln längst ihrer vermeintlich starken Legitimations- und Erklärungskraft enthoben wurden.

Der Fachbereich, in dessen Rahmen dieses Buch steht – jener der französischen Medienwissenschaft – legt zunächst nahe, in Bezugnahme auf den Fall „Haneke" mit einer an Michel Foucault orientierten *Diskursanalyse* zu arbeiten (Foucault 1969, 1975). Letztere hat sich nicht nur als Methode zum Verständnis von Kulturen und ihren Austauschbeziehungen als unverzichtbares Instrumentarium der medienwissenschaftlichen Reflexion etabliert, sie fungiert gleichzeitig auch als Basis einer – für den kinowissenschaftlichen Forschungsbereich durchaus relevant einzuschätzenden, von diesem bis dato aber weitgehend unbeachteten – Weiterentwicklung: So ist in den letzten beiden Jahrzehnten aus dem französischen Editionsraum die hier zum Tragen kommende *Actor Network Theory (ANT)* hervorgegangen, ein theoretisches Dispositiv, das innerhalb der soziologisch motivierten Wissenschaftsforschung (*Science Studies*) bereits als Schlüsseltheorie gilt (Belliger; Krieger 2006: 15), jedoch noch nicht allzu ausführlich mit Film- und Kinoforschung in Verbindung gebracht wurde.

In Traditionen der Wissenssoziologie, der Ideologiekritik und des Konstruktivismus sich eingliedernd, stellt die u.a. von Bruno Latour, Michel Callon, Madeleine Akrich und John Law initiierte Akteur-Netzwerk-Theorie ein richtungsweisendes Angebot für die Medienwissenschaft dar. Die Interaktion von Mensch und Maschine

17 Eine traditionelle Trennung von Gesellschaft und Technik ist auf Basis empirischer Daten nicht mehr haltbar. Die Zusammenführung der beiden Bereiche wurde in rezenteren Arbeiten zwar vermehrt eingefordert (vgl. etwa Hartmann 2003), aus pragmatischen Gründen jedoch zumeist unterlassen.

bzw. Technik erfährt dabei insofern eine zeitgemäße Beachtung, als die ANT Handeln und Erleben in der Ordnung eines „Kollektivs" von Akteuren versteht (Latour 2000). Eines Kollektivs menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, wohlgemerkt. Die Maschine erfährt damit eine Sozialisierung, wird – wie der Mensch – zum sozialen Akteur und damit zum Teil von *„Netzwerken von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr, die in Handlungsprogramme ‚eingebunden'"* sind (Belliger; Krieger 2006: 15). Der ANT liegt demnach ein generativer Prozess zugrunde – der „neue" Empirismus[18] als ihre methodologische Antriebskraft geht in der Betrachtung von Konstitutionsprozessen auf. Was Bruno Latour in Studien zu Louis Pasteurs Entdeckungen der Milchsäurehefe oder Michel Callon in Arbeiten zur Domestikation der Kammmuschelpopulationen entlang der Küste Nordfrankreichs darlegen (Latour 1983; Callon 1986), ist damit weit mehr als ein sinnvolles Angebot für die hier vertretene Kino- und Medienforschung, die Dinge nicht mehr in Zeichen verwandeln bzw. in semiotische Codes drängen will, sondern den maßgeblichen Anspruch stellt, *„aus etwas, das vorher kein Ding war, das nicht einmal einen Namen hatte, einen der bedeutendsten Akteure der Wissenschaftsgeschichte zu machen"* (Belliger; Krieger 2006: 30). Das archäologische Aufspüren der foucaultschen Wissensformationen und die performativ-detektivische Akribie in der Annäherung an die zerstreutesten Textbestände zum Nachweis kollektiver Denkpraxis[19] werden so um einen entscheidenden Anteil ergänzt: jenen der Dinge nämlich oder, anders gewendet, des konkreten Materials. Im Zentrum des Interesses steht damit die Materialität von Geschichte(n), weshalb eine erste Bewegung folglich darin bestehen muss, von traditionellen soziologischen Begriffen, allen voran jenem des *„symbolischen Kapitals"*[20] (Bourdieu 1992) Abstand zu nehmen und zu sehr lokalen, praktischen Ebenen zurückzukehren, deren Kräfte in der Materie liegen:

18 Zu diesem „neuen" Empirismus vgl. Latour, Bruno. *Elend der Kritik: Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang.* Zürich/Berlin: diaphanes, 2007. In methodenkritischer Manier und sehr streitbarem Ton rekonstruiert Latour in diesem Aufsatz Diskursanalyse, Dekonstruktion und einen radikalen Konstruktivismus um diese drei Ansätze zu verwerfen und stattdessen einen neuen Empirismus zu fordern, der sich an der Betrachtung von Konstitutionsprozessen orientiert.

19 Paradebeispielhaft dafür steht etwa Latours Studie zum Pariser Verkehrsprojekt „*Aramis*" (*Agencement en Rames Automatisées de Modules Indépendants dans les Stations*), dessen Realisierung 1987 nach beinahe 20 Jahren Projektphase gescheitert war. Für die schriftliche Umsetzung seiner anhand der diversesten (und nicht nur humanoiden) Projektbeteiligten durchgeführten „Autopsie eines Versagens" wählt Latour das hybride Genre der *„scientifiction"*. *Aramis or the love of technology* ist in seinem Grundmuster als Detektivroman angelegt, in seiner Form jedoch so offen, dass auch „die Privilegien der Prosopopöie" zum Tragen kommen und Aramis so auch selbst als sprechende Instanz auftreten kann. (Latour 1996 [AR])

20 Dieser Gestus der Vertreter der ANT – und damit ist allen voran Bruno Latour gemeint –, zur Soziologie Pierre Bourdieus auf Distanz zu gehen, ist integraler Bestandteil des im Rahmen der vorliegenden Arbeit noch ausführlich thematisierten „neuen Empirismus" (Latour 2007 [EK]).

„What is so promising about extricating material materialism from its idealist counterpart – of which the concept of ‚enframing' is a typical example – is that it accounts for the surprise and opacity that are so typical of techniques-as-things and that techniques-as-objects, drawn in the *res extensa* mode, completely hide. The exploded-view principle of description makes it possible to overcome one of the main aspects of bringing an artifact into existence: opacity. In other words, it draws the object as if it were open to inspection and mastery while it hides the elementary mode of existence of technical artifacts – to take up Gilbert Simondon's title. Parts hide one another; and when the artifact is completed the activity that fit them together disappears entirely. Mastery, prediction, clarity, and functionality are very local and tentative achievements that are not themselves obtained inside the idealized digital or paper world of *res extensa* – even though it would be impossible to carry them forward without working upon and with technical drawings and models." (Latour 2007 [M]: 141)

Der Fall „Haneke" verleiht dem Vorhaben der Annäherung an den Komplex „(Autoren-)Kino" mit ANT eine mögliche Eingrenzung, bietet er schließlich ein breites, gleichzeitig jedoch überschaubares Spektrum an zu entfaltenden Netzwerken: Einmal die Verlaufsformen zu Haneke als *nationales* Aushängeschild, der als Label im Sinne eines strategischen Filmmarketings erheblich zur *„Etablierung eines Medienstandortes Österreich"* beiträgt (Schweighofer 1999: 11). Dann, abseits der Beschwörungen der „Kulturnation Österreich", Haneke als *internationaler* Regisseur, der sich als solcher in einen Festival- und Kritikkontext einschreibt, der gezielte Milieu- und Materialstudien erlaubt. Schließlich als ein theoretisch als *euronational* konzipierbares Phänomen, das im Zusammenhang einer symbolischen und ökonomischen Abgrenzungspolitik erarbeitet werden kann. Und nicht zuletzt – spätestens seit der U.S.-Neuverfilmung 2007 seines Werks *Funny Games* (1997) – als *transnationales* (*globales*?) Marktphänomen – wobei hier insbesondere das Produktionsnetz sowie die heterogene Zusammenstellung der Finanzgeber (vom *Land Oberösterreich* bis hin zum *Centre National de la Cinématographie*) hervorzuheben sind. Im Zeichen einer *„Soziologie der Übersetzung"*, wie sie Callon in seiner Studie zur Domestikation der Kammmuscheln formuliert (Callon 1986), können die für das Vorhaben relevanten Netzwerke Schritt für Schritt auf die Interaktionen, Aushandlungen und Vermittlungen ihrer Akteure hin entfaltet werden. Die unterschiedlichen Akteure werden dabei stets in situativen Funktionszusammenhängen gedacht: Sind bestimmte Bedingungen oder Situationen gegeben, agieren Akteure ihrer Rolle entsprechend, ohne dabei zwangsläufig einer Kausalitätslogik zu folgen. Die Zuweisung von Rollen wird von der ANT im Terminus der „Übersetzung" begriffen. Übersetzung steht dabei für einen Prozess, der aus technisch-kommunikativen Handlungen besteht, aus denen Eigenschaften, Kompetenzen, Qualifikationen und nicht zuletzt Identitäten hervorgehen. Die Wege der ANT als Zugangsweise zum Fall „Haneke" erlauben demnach, den Begriff des Nationalen sowohl in seiner Funktion als Differenzierungskategorie als auch in seinen soziologischen bzw. soziohistorischen Dimensionen (etwa als identitätsstiftende Kategorie) medientheoretisch neu wahrzunehmen und ihn – wenn auch entgegen der primär angeführten Interessen der ANT – in einen reflexiven und kritischen Rahmen zu integrieren. Kino lässt sich parallel dazu im Sinne Latours als *„Quasi-Objekt"* qualifizieren (O'Reagan 1996: 38), das sich im Zusammenwirken unterschiedlicher Akteure und Diskurse konstituiert.

Kommt man dem von Vertretern der ANT gestellten Postulat, den Akteuren zu folgen, nach, so lässt sich eine neuartige, prozessuale (Re-)Konstruktion des Konzeptes eines „nationalen Kinos" vollziehen. Die vorliegende Studie ist eine an der ANT orientierte soziologische Befragung der Milieus unter Berücksichtigung einerseits der strukturellen Herausforderungen der menschlichen und materiellen Akteure sowie andererseits der Debatten, in denen ein Autoren-gebundenes Nationalkonzept von Kino explizit oder implizit aufgegriffen, verhandelt, verworfen etc. wird, kurz: *funktioniert*. Die Qualitäten der Begriffe von „Nationalität" über „nationale Identität", schließlich bis hin zu jenem eines „nationalen (Autoren-)Kinos", werden mit den Akteuren und dem Handlungsprogramm, in das sie sich integrieren, in Verbindung gebracht, d.h. in ihren Konstitutionsverläufen und Positionierungen im Netzwerk erfasst. Hierbei spielen ihre institutionelle Verankerung, ihre verteidigten Interessen und Ziele eine ebenso wesentliche Rolle wie ihre strategischen Zusammenschlüsse im Rahmen jener Gefüge, die sich mit Bourdieu als „Machtverhältnisse" beschreiben ließen (Bourdieu 1992), mir aufgrund der Interferenz nicht-menschlicher Handlungsträger treffender jedoch mit „Kräfteverhältnissen" benannt erscheinen. Das Verständnis dieser Zusammenhänge erlaubt so eine aufschlussreiche Bestandsaufnahme der verschiedenen konkurrierenden Ideen eines „nationalen" (Autoren-)Kinos im Rahmen einer unaufhaltbar voranschreitenden Globalisierung und Hybridisierung von Kultur. Es gilt in diesem Sinne, die Reflexionen zum Fall „Haneke" im Zeichen einer *„kompositionistischen"* (Latour 2010 [CM]) Fallbeispielstudie als Hybrid-Netzwerk auszulegen, um letztlich ein klares Licht auf jene Verhältnisse zu werfen, die die rezenten Ideen eines „nationalen (Autoren-)Kinos" bestimmen bzw. um Aufschluss darüber zu geben, wie sich Nationen (entsprechend ihrer etymologischen Grundlage) medial konstruieren, rekonstruieren und im Spiel halten.

Das Akteur-Netzwerk ist – ich werde im Folgenden noch ausführlich darauf eingehen – nicht, wie es die so naheliegende wie fälschliche „Doppelklickassoziation" mit dem *World-Wide-Web* vermuten lässt, ein Konzept, das Demiurgie auf der einen und die Auflösung des menschlichen Subjekts in einem anonymen Feld von Kräften auf der anderen Seite voraussetzt, sondern ein Verfahren, das abseits essentialistischer Bemühungen und der Unterscheidung von Handeln und Struktur konkret den lokalen Schauplatz zum Brennpunkt des Interesses erhebt. Damit ist die ANT, wie Latour in seinem „Rückruf" der nämlichen betont, weniger eine Theorie als vielmehr eine praktisch-pragmatische Methode der Beschreibung von Interaktionen, die *„das Soziale von dem, was eine Oberfläche, ein Territorium, eine Provinz der Realität war, in eine Zirkulation transformiert"* hat (Latour 1999: 565). An die Stelle des Definierens von Entitäten, Essenzen oder Domänen rückt das Bestreben, den Zirkulationen zu folgen, sie zu „rahmen" (*framing*) und dabei die gängige Auffassung der Gesellschaft, der zufolge Makroprozesse Mikroprozesse beherrschen, zu überwinden. Diese Herangehensweise bedeutet somit keinen „Zoom" vom Globalen zum Lokalen und zurück, sondern setzt voraus, dass die beiden Ebenen ineinander verschränkt sind. Im Zeichen einer dahingehenden *„Rahmung"* (Latour 1999: 562) von Interaktionen steht nun das Buch „Haneke":

„Rahmung ist eine Operation, die dazu verwendet wird, individuelle, voneinander deutlich verschiedene und abgetrennte Agenten zu definieren. Sie gestattet auch die Definition von Objekten, Gütern und Handelswaren, die vollkommen identifizierbar sind und nicht nur von anderen

Gütern getrennt werden können, sondern auch von den involvierten Akteuren, z.B. in ihrer Entwicklung, Produktion, Zirkulation oder in ihrem Gebrauch." (Callon 1999: 552)

Das Projekt zielt unter dieser Voraussetzung auf die Rahmung jener Interaktionen ab, die der Fall „Haneke" und die damit verbundenen Kräfte eines „nationalen" (Autoren-)Kinos bestimmen. Der *„re-kontextualisierte"* (vgl. Latour 2007 [SG]: 330) Studienfall realisiert sich in einer ausführlichen Fallstudie, die die besagte Rahmung entlang der Filme des Regisseurs in Form von Szenarien entwirft. In einem solchen szenarisierten Rahmen kann potentiell jedem noch so kleinen, kritischen oder vermeintlich unbedeutenden Akteur entscheidende Bedeutung zukommen: Die Konsultation der Filme von und über Haneke (etwa: Nina Kusturicas und Eva Testors Haneke Porträt *24 Wirklichkeiten in der Sekunde* [2004]) kann und wird dabei nur einer von vielen Ausgangspunkten sein. Von den Autorenstatements, den Merchandising-Produkten, über die Filmfiguren, Plakate und Trailer, die Preisverleihungsmitschnitte, hin zu den Preisen selbst – erhalten oder nicht erhalten (etwa für den in Cannes außer Konkurrenz gelaufenen Film *Wolfzeit* (2003), in dessen Rahmen einer der darstellenden Mitwirkenden, Patrice Chéreau, Jury-Präsident ist) – jedes dieser Elemente avanciert zum potentiellen Bedeutungsträger. Der Begebenheit, dass Haneke seine Palme 2010 von Jury-Präsidentin Isabelle Huppert, seiner Hauptdarstellerin aus *Die Klavierspielerin* (2001) überreicht bekommt, ist dabei ebenso viel Bedeutung beizumessen, wie der Kameratechnologie, dem Kopierwerk oder der Distribution, die Haneke zu seinem „Erfolg" verholfen haben. Der am *i-Pad* weltweit abrufbare *YouTube*-Clip, der Filmtrailer, die DVD-Sonderedition und selbst die Waffen, mit denen Hanekes Figuren ihren Kampf um die verlorene Identität bestreiten – vom Golfschläger als Instrument der Demütigung in *Funny Games* über die Schere, die am Werbeflyer für *Das Weiße Band* im leblosen Körper eines Vögelchens steckt, bis hin zu den theologisch geleiteten Debatten[21], die das erstochene Tier und andere der zahlreichen Bildnisse von Gewalt auslösen – jedes dieser Elemente transformiert die Konstruktion eines „Nationalen", das, einst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, nunmehr – in Zeiten globalen Filmmarketings – nicht als letzte Instanz und unter selbst gewählten Bedingungen Geschichte macht. Mittels Rahmung in Form eines zu erstellenden qualitativ ausgerichteten Datenpools, der den Menschen all die Nicht-Menschen an die Seite stellt, die ihre Handlungen erweitern, mittels einer *„Dezentralisierung der Entscheidungsfindung"* (Callon 1999: 547) also, wird ein detaillierter Bericht über die Mechanismen und Strategien des aktuellen Kinomarktes als Netzwerk komponiert, der auch Kontroversen über umstrittene Tatsachen aufzeichnet. Letztlich ist in Zeiten der Technowissenschaft mit Callon davon auszugehen, dass *„menschliche Handlung nicht nur menschlich ist, sondern sich auch entfaltet, delegiert und in Netzwerken mit multiplen Konfigurationen formatiert wird"* (Callon 1999: 558). Ein solcher Bericht kann die beteiligten, zur Berechnung fähigen Akteure dazu veranlassen, ihre Sicht- und Verhaltensweisen zu ändern. Hierin liegt nicht nur

21 So etwa im Rahmen der von der internationalen Forschungsgruppe *Film und Theologie* unter der Leitung des Fundamentaltheologen Christian Wessely organisierten Tagung *Von Ödipus zu Eichmann: Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt* im Juni 2010 an der Universität Graz, mit der das Preisrepertoire des anwesenden Haneke um jenen des internationalen kirchlichen Filmpreis *Signis* für *Das weiße Band* erweitert wird.

die Praxisrelevanz einer solchen Studie sondern allem voran auch ihr demokratisches Potential. Gesetzt – und dieser Gedanke trägt dieses Buch –, dass sich Demokratie nur innerhalb einer dem Messbaren sich entziehenden Inkommensurabilität konstituieren kann, erscheint es sinnvoll, einer Methodologie zu folgen, in der die quantitative Logik einer qualitativen weicht; einer Methodologie, die die zu beschreibenden Akteure unter einen Begriff der *Unmenge* fasst, wie ihn Ilka Becker, Michael Cuntz und Astrid Kusser in ihrem gleichnamigen Band in Anlehnung u.a. an Latour zur Verteilung von „Handlungsmacht" nahelegen:

„Die Unmenge geht […] nicht in der ‚großen Zahl' oder ‚Anzahl' von Akteuren auf. Zwar ist die Ausweitung eine erste notwendige Geste, soll aber nicht als Phantasma der All-Inklusion verstanden werden […]. Das ‚Un-' der Unmenge steht für ihre Unzählbarkeit, sie gehorcht nicht der Logik der Quantifizierung. Die Unmenge ist keine Menge, die zählbare Elemente enthält und aus der sich andere Elemente als unzugehörige aussondern ließen. […] In der Unmenge ist die konventionelle Aufteilung zwischen Akteuren und einem bloßen Schauplatz zugunsten eines Milieus aufgehoben, das sich im Geschehen herausbildet." (Becker; Cuntz; Kusser 2008: 9-10)

Für den am Fall „Haneke" exemplifizierten Interessensbereich eines „nationalen" (Autoren-)Kinos ein Korpus der Unmenge vorauszusetzen entspricht so letztlich keineswegs einem Akt der Willkür, sondern versteht sich als Desideratum, dem Gewaltakt des blockartigen Vordefinierens von vermeintlich freien Gemeinschaften wie etwa „Nation" oder „Volk" eine irreduktionistische[22] Praxis der A-Linearität und der (Neu-)Verteilung[23] entgegenzusetzen. Es versteht sich unter dieser Voraussetzung von selbst, dass ein vordefiniertes Ergebnis genau so sehr abzulehnen ist wie der Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Schließlich bleibt festzuhalten, dass das Bestreben nach Entgrenzung und Erweiterung innerhalb einer solchen Arbeit (so offen sie auch angelegt sein mag) selbstverständlich nicht frei von Ambivalenz ist, impliziert die Praxis des Rahmens zwangsläufig immer auch Exklusion. Die Programmvorschau – sloganhaft und in aller Kürze – lautet daher: Vorgehensweise detektivisch, Absicht diebisch – geht es letztlich auch darum, das Nationale (hier: eine aus einem Gewaltakt der abendländischen Moderne resultierende Essenz) entgegen diversen vorgefertigten Übereinkünften wenigstens eines Attributs zu berauben; seiner Evidenz nämlich. Oder, allgemeiner, einer Evidenz als etwas, das seinen Konstitutionsprozessen – um die es hier vorrangig geht – vorgängig wäre.

22 Die Grunddevise des von Latour geprägten „Irreduktionismus" besteht im Wunsch, „keine Sache auf eine andere [zu] reduzieren": „Nichts reduziert sich auf etwas anderes, nichts leitet sich von etwas anderem ab, alles kann sich mit allem verbinden." (Latour/Schmidgen 2011: 110)

23 Der Begriff der Verteilung versteht sich hier in der von Becker, Cuntz und Kusser vorausgesetzten Konzeption und betrifft, wie von diesen festgehalten, „nicht das Bild eines bereits bestehenden und aufzuteilenden Ganzen […], sondern das Spannungsverhältnis einer geteilten Situation […], die sich aus der Gleichzeitigkeit und dem Aufeinandertreffen heterogener Elemente ergibt. Veränderung wäre dann weniger als lineare Entwicklung, die von Kontinuitäten und Brüchen begleitet wird, zu erzählen, sondern als Ausbreitung, Wucherung und Übertragung zu beschreiben." (Becker; Cuntz; Kusser 2008: 8)