media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Jörg Metelmann

„Eine verlorene Generation“? Bilder der Jugend bei Haneke und Pasolini

2014

https://doi.org/10.25969/mediarep/1343

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Metelmann, Jörg: „Eine verlorene Generation“? Bilder der Jugend bei Haneke und Pasolini. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 14 (2014), Nr. 1, S. 65–78. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/1343.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-8364

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

»EINE VERLORENE GENERATION«?

Bilder der Jugend bei Haneke und Pasolini

VON JÖRG METELMANN

Michael Haneke bezog sich mit seinem Statement, Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (IT 1975) sei der einzige Film über Gewalt, der bis heute bestehen könne, auf die Radikalität, mit der Gewalt als ein politisches Problem, eine moralische Provokation und eine ästhetische Herausforderung bearbeitet wurde. Die Radikalität von *Salò* rückte und rückt ihn in den Bannkreis dessen, was Wojciech Kuczok unlängst *Höllisches Kino* genannt hat – und sich dabei natürlich von Pasolini die Inspiration und die Stichworte geben ließ:

> Um einen Film über die Hölle zu machen – mehr noch, einen *höllischen Film* –, muss man sich an die Worte Pasolinis kurz vor seinem Tode halten und sie so konsequent in die Tat umsetzen, wie er selbst es in *Salò* getan hat: »Was die Künstler machen müssen – und die Kritiker verteidigen und alle Demokraten in einem entschlossenen Kampf von unten unterstützen müssen –, sind Werke, die so extremistisch sind, dass sie selbst noch für die aufgeschlossensten Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel sind.«[1]

Im besagten Film sieht der junge polnische Autor diesen Extremismus auf zweierlei Art umgesetzt: zum einen durch die thematische Verknüpfung von de Sades abgründigem Libertinismus mit der Ordnung des Terrors des Faschismus, zum anderen durch die Ästhetik des Mise en Scène, »die präzise Komposition der Bilder, in langen Einstellungen der unbewegten Kamera aufgenommen«. Sie erzeuge eine »höllische Dichte«, die eine zusätzliche »Form der Nötigung« zu jener schaffe, »die das Quartett der Naziwürdenträger seinen Opfern angedeihen lässt.«[2]

Den Extremismus eines höllischen Kinos findet Kuczok aber auch in Ulrich Seidls *Hundstage* (A 2001), in Gaspar Noés *Irréversible* (F 2002) oder auch in Michael Hanekes *La Pianiste* (A/D/F/PL 2001), nun zum Themenkreis der Sexualität als hoch riskanter Form von Sozialität – riskant, weil sich das Begehren oft mit Abhängigkeit, mit Unterwerfung, mit Machtphantasien paart, die den ›guten Sex‹ vom ›bösen Sex‹ nicht leicht unterscheidbar machen.

Im Folgenden möchte ich diese Kategorie des Extremistischen als höllisches Kino aufnehmen und auf ein soziales Feld beziehen, das sowohl bei Haneke als auch bei Pasolini eine wichtige Rolle spielt – allerdings eher im Hintergrund,

1 Kuzcok: Höllisches Kino, S. 10.

2 Ebd., S. 13.

weniger laut und unmittelbar provokativ als der physische Gewalt-Exzess oder die perverse Sexualität. Gemeint ist das Feld der *Jugend*, das von politischen und moralischen Vorstellungen über das Heranwachsen gerahmt wird, das von sehr unterschiedlichen Typen und Kulturen bevölkert wird und das je nach historischer Zeit unterschiedliche Techniken der Herstellung von Subjekten umfasst und archiviert – Subjekte, die dann später unter der Erwartung stehen, als Erwachsene die Geschehnisse der Welt voranzutreiben, wohin auch immer.

Medien – und so auch der Film bzw. unsere hier verhandelten Regisseure – tragen durch ihre Darstellungen von Jugend zu dieser Subjektivierung bei, denn sie können Norm und Abweichung verschiedentlich definieren: Die Figuren auf Leinwand und Bildschirm, aber natürlich auch Fotografien und Kunstobjekte machen die allgemeinen Muster der Wahrnehmung und die besonderen Abweichungen sichtbar. Sie bilden also zugleich die kollektive soziale Typisierung wie auch die individuelle Abweichungen ab, arbeiten an der Grenze zwischen Subjekt und Individuum: »Subjektformen sind kulturelle Typisierungen, Anforderungskataloge und Muster des Erstrebenswerten – der Einzelne subjektiviert sich in ihnen und wird subjektiviert.«[3] Solche Repräsentationen als Bilder einer Möglichkeit zu sein bilden damit nicht nur ab, reproduzieren nicht nur, sondern produzieren die soziale Welt als kollektiven Wahrnehmungsraum auch erst mit, in der die Menschen leben und kommunizieren.

In diesem Sinne diskutiere ich im Folgenden nicht den empirisch untersuchten ›realen‹ Einzelfall (also: das Individuum), sondern den medienkulturwissenschaftlich analysierten Typus von Jugendlichen (also: das Subjekt, die Typisierung als das Produkt eines sozialen Arrangements bzw. einer Technik der Subjektivierung). Dass eine solche Analyse dann auch Rückschlüsse auf den Alltag und die Realitäten seiner multiplen Wahrnehmung zulässt, ist natürlich – zumal in einer zunehmend bildmedial geprägten Welt – der Anspruch des Verfahrens.

I. MICHAEL HANEKE

Beginnen wir mit Michael Haneke, naheliegender Weise, denn er hat ja bekanntlich mit einer »Kindergeschichte« 2009 die Goldene Palme in Cannes gewonnen. *Das Weiße Band* (D/A/F/IT 2009) ist eine historische Bildrecherche der Subjektivierungsformen des Wilhelminismus, den Haneke als repressives Gemisch aus politischem Obrigkeitsdenken und moralischem Rigorismus zeigt. Was von einem solchen kollektiven Mindset dann bei der nächsten Generation ankommt, ist das Unvermögen, sich jenseits von absoluter Regelhaftigkeit die Welt vorzustellen. Der Totalitarismus, so die unausgesprochene These des Films, resultiere aus einem für die Heranwachsenden unlösbaren Doublebind von *Rechtfertigungsglauben* – also bedingungsloser Liebe und vollständigem Angenommensein – und *Normbewusstsein* – also ausnahmsloser Regeldurchsetzung und

3 Reckwitz: Subjekt, S. 140.

bedingungsgesteuerter Pflichterfüllung. Verbinden sich beide, so deutet der Film am Beispiel der Misshandlung von Karli an, wird die Einhaltung der Norm libidinös besetzt, wird Brutalität mit großer Hingabe verbunden – um 30 Jahre später, so auch eine der unausgesprochenen Fluchtlinien des Films, in die Perversion des SS-Mannes zu führen, der sich noch im Schlachten anständig fühlt, weil er all seine Energie und Hingabe pflichtbewusst an ein solches objektiv mörderisches Geschehen hängt. Die Kinder in *Das Weiße Band* sind Opfer-Täter: Opfer, weil sie schuldlos in eine Zeit und ihr Denken und Fühlen hineingeboren wurden; Täter, weil sie an den von ihnen – mutmaßlich – vollzogenen Taten nicht schuldlos sind.

Es ist nun bemerkenswert – und wenig bemerkt worden, wenn ich das richtig sehe –, dass mit *Das Weiße Band* eine »deutsche Kindergeschichte« auf eine »französische Kindergeschichte« folgt, die Haneke 2005 mit *Caché* (F/A/D/IT 2005) erzählt. Schon hier findet sich die Konstellation einer schuldlosen Schuld, nur in einer anderen soziohistorischen Konstellation: Georges ist nicht schuldig, weil er als Kind seinen Pflege-Bruder Majid beschuldigte, Blut zu spucken, sondern er ist schuldig, weil er auch 40 Jahre später für diese Tat keine Verantwortung übernehmen will. Vielmehr hält er an der kolonialen Logik fest, mittels derer er einen Eindringling zu konstruieren versucht, der den Familienraum der Laurents zu zerstören versucht – natürlich mit der Pointe, dass er selbst der Eindringling ist, also sowohl das Opfer als auch Täter der Invasion in die Unschuld der Kleinfamilie, die Haneke immer so gerne unter die Lupe genommen und kritisch seziert hat.[4] Neben dieser sehr manifesten Kinder-Schuld-Geschichte findet sich natürlich in *Caché* auch noch die latente, die nur angedeutete: Sind Pierrot und Majids Sohn die Absender der anonymen Botschaften? Ist der unschuldig lächelnde Mustersohn aus gutem Hause nicht ziemlich durchtrieben? Und ist der anständig-ehrlich wirkende Sohn des Einwanderers vielleicht doch auch ein wenig perfide in seinen Methoden? Andeutungen, ungesicherte Vermutungen – nicht ganz so unsicher wie die Erzählerstimme in *Das Weiße Band*, aber eben bloß Vermutung.

Halten wir fest: In den jüngeren Produktionen von Haneke findet sich eine jugendliche Subjektform »Opfer-Täter« – vor allem die Kinder aus Eichwald, aber auch Georges aus *Caché*, in denen sich spiegeln lässt, wie die Gesellschaft mit ihrem Nachwuchs umgeht bzw. wie ambivalent sich die Sozialisationseffekte darstellen und entwickeln können. Das ist ein zentrales Motiv in Hanekes Schaffen, wie er selbst immer wieder bekundet hat, und man könnte sogar so weit gehen, dass man den Autorenfilmer zumindest im Hinblick auf seine selbst verfassten Kino-Produktionen zu einem ›Kinder-Regisseur‹ umtituliert, der soziale Analyse als Untersuchung der zirkulierenden Bilder der Jugend betreibt.

Das lässt sich gut mit den vier Kino-Filmen aus seiner österreichischen Schaffenszeit belegen, also mit *Der siebente Kontinent* (A 1989), *Benny's Video*

4 Vgl. hierzu ausführlich Loren/Metelmann: Irritation of Life.

(A/CH 1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (A/D 1994) und dem Höhe- und Wendepunkt *Funny Games* (A 1997). Aus ihnen kann man drei weitere Subjektformen extrahieren, die den Typus »Opfer-Täter« einerseits sowohl in Richtung ›Tätersein‹ als auch im Hinblick auf das Opfer ausdifferenzieren, andererseits eine Alternative zu diesem binären Modus der Subjektivierung aufscheinen lassen.

Der erste Typus wäre, etwas pointiert, das »Monster«. Die Bezeichnung klingt zunächst stigmatisierend, bringt aber sehr präzise das Unverständnis auf den Begriff, das die Erwachsenenwelt dem Kind entgegenbringt. Dieses Unverständnis klingt in *Caché* an, wenn Georges und Anne in der Not der Suche nach ihrem Kind merken, wie fremd ihnen die Lebenswelt des »Filius« eigentlich ist. Pierrots medialer Vorläufer ist dabei natürlich Benny aus *Benny's Video*, zu dem Haneke mit *Caché* eine Art Remake geschaffen, nicht als Eins-zu-Eins-Szenenneudreh wie mit *Funny Games U.S.* (USA/GB/F/A 2007), aber in der Aufnahme des Motivs der Videobotschaften. In *Benny's Video* besteht die zentrale Opposition zwischen dem Kind Benny und den Eltern in der Inkompatibilität der Realitätskonzepte. Benny operiert nach dem Imperativ »Lass das Video handeln und agiere stets so, dass es wieder ein Video gibt«.[5] Aus seiner Sonde Kinderzimmer sendet er Botschaften nach draußen, beobachtet die Effekte und handelt wiederum medial. Er lebt im medialen Doppel eines ›Systems Benny Video‹, wohingegen seine Eltern mediale Produkte für klar unterscheidbare und interpretierbare Objekte halten – wie perfekt in der Arbeit der Mutter dargestellt, die Reproduktionen von Meisterwerken vertreibt. Aus dieser Konstellation ergibt sich die medienkritische Perspektive, mit der nicht zuletzt Haneke selbst oftmals die eigentlich visionäre Kraft dieses frühen Meisterwerks verstellt hat: ›Dem Kind fehlt es doch an nichts, wie kann es da bloß sein, dass aus all den technischen Segnungen ein so abgestumpftes und sprachunfähiges Wesen hervorgehen konnte?‹ In dieser Perspektive sind die Bild-Medien böse, aus Bennys Sicht sind sie einfach nur da, er gebraucht sie, um Realität wahrzunehmen und zu gestalten.

Das Monströse dieser Wahrnehmungsdifferenz hat Haneke dann mit dem Skandalfilm *Funny Games* durch die Reflexivität der Handlungsposition verstärkt. Peter und Paul alias Tom und Jerry alias Beavis and Butthead reden wie Sozialarbeiter, die prekarisierte Umweltbedingungen für ihr Werden verantwortlich machen, obwohl sehr deutlich wird, dass dies Sprachspiele sind, mit denen sie sich einen Spaß – »Funny Games« – mit der Erwachsenenwelt erlauben. Durch die erneute Besetzung von Arno Frisch, ›wo Benny war soll Peter werden‹, wird diese mediengenealogische Sicht überdeutlich: Es kommt zu einer Trennung der Wahrnehmungsweisen, die sich an der Leitunterscheidung ›Wirklichkeit/Fiktion‹ brechen. Es gibt die einen, für die beides eins zu sein scheint, und die anderen, die

5 Vgl. hierzu sowie zu Hanekes Filmen bis zu *Die Klavierspielerin*: Metelmann: Zur Kritik der Kino-Gewalt.

auf der Differenz bestehen. Indikator für die Zugehörigkeit ist dabei der Körper, radikalisiert im Schmerz und im Leid des Opfers, generalisiert im populär gewordenen Sammelbegriff der »emotionalen Vergletscherung«, den Haneke selbst für seine »Bürgerkriegstrilogie« gewählt hat.[6]

Eine zweite Subjektform ist das stumme Opfer, das sich dem Druck der Verhältnisse nicht entziehen kann, diesen auf sich nimmt und daran stirbt oder sich zumindest hingeben will. Diesen Typus verkörpert zum einen Evi aus *Der Siebente Kontinent* und zum anderen der Junge aus *Le Temps du loup* (F/A/D 2003). Evi stirbt den Freitod ihrer Eltern, scheinbar im Einvernehmen, um dann angesichts des Todes ihrer Fische doch noch eine verzweifelte Reaktion des Lebens gegen die Last eines sinnlos scheinenden Lebens zu artikulieren. Der Junge aus *Wolfzeit* fühlt die Apokalypse und will mit dem Feuer-Opfer etwas versöhnen, dessen Dimensionen er überhaupt nicht verstehen kann. Dass das Opfer keine Erlösung mehr bringt, ist eine der Kränkungen der filmischen Apokalypse, die Haneke bei seinem Rückgang in den Naturzustand inszeniert – das Opfer sühnt nichts, es signalisiert allein die zivilisatorische Unzulänglichkeit einer sich human nennenden Gesellschaftsformation, zumal in der Gestalt des jugendlichen Opfers.[7]

»Wo bitte bleibt das Positive?«, ist Haneke mit Kästner sehr früh schon gefragt worden, und er hat darauf mit dem Hinweis auf die Kinder geantwortet, die aus der ›Dritten Welt‹ in den lebensmüden Westen kommen. Prototyp dieses migrantischen Subjekts ist Marian aus *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, der im Prozess seiner Aufnahme in die hilfsbereit-spendenfreudige Wohlstandswelt zu Protokoll gibt, dass »die Leute hier auf ihre Sachen überhaupt keine Acht geben« – sie sind den Überflussgewöhnten einfach nichts mehr wert. Diese Figur entwickelt Haneke weiter in Amadou aus *Code inconnu* (F/D/RO 2000), der zwischen afrikanischer Herkunft, französischer Kultur und der taubstummen Lebenswelt übersetzt.

Er ist ein besonnener junger Mann, der gleichwohl im Namen der Würde bedingungslos hartnäckig und engagiert wird – so, wenn er Georges kleinerem Bruder klarzumachen versucht, dass er die Bettlerin nicht derart abfällig und diskriminierend behandeln kann (vgl. Abb. 1). Dieser kleinere Bruder zeigt daneben auch ein weiteres Problem des Jungseins: Was machst du, wenn an dem für dich vorgesehenen Ort nicht der richtige Platz ist? Wenn du einfach nicht auf dem Bauernhof leben willst? Der Junge verschwindet aus unserem filmimmanenten Blick, hinterlässt eine offene Frage.

6 Vgl. Haneke: »Der Name der Erbsünde ist Verdrängung«, sowie Grundmann: »Introduction: Haneke's Anachronism«.

7 Vgl. hierzu Metelmann: »Die Autonomie, das Tragische«.

Abb. 1: Code Inconnu: Respekt!

Die schillerndste Figur dieser Subjektivierungsform »Hoffnungsträger« ist zweifelsohne Majid, der sich der entwürdigenden Logik des kolonialen Anderen nur durch eine Leerung dieser ihm zugeschriebenen Rolle zu entziehen vermag – er bringt sich um, in Anwesenheit von Georges, des bezeugenden Aggressors. Majids Sohn nun unterläuft genau diese Logik von Einheimischen und Fremden, guten Bürgern des vermeintlich zivilisierten Mutterlandes und vaterlandslosen migrantischen Schurken, die nur aufmischen wollen. Auf Georges' Frage, was er denn nun wolle, etwa dass er, Georges, sich entschuldigen solle, antwortet Majids Sohn nur: »Bei wem?«. Als junger Mann in einer postkolonialen Welt verweigert er die erneute koloniale Subjektivierung als Opfer, nachdem sein Vater bereits zum Täter gestempelt wurde. Seine Haltung negiert die Diskriminierung: Es geht immer um Respekt, egal, wo du herkommst. Du kannst dich bilden, im Verstand und im Herzen, auch wenn dir deine Eltern keinen Internatsplatz oder noch nicht einmal Schulbücher bezahlen können. Dieser Subjekttypus »Hoffnungsträger« hat zumal in der Gestalt von Majid viel von dem eigenverantwortlichen und selbstunternehmerischen Subjekt, dessen neoliberal ausgebeutete Extremform in Verruf und zurecht in die Kritik gekommen ist. Nicht als *Bourgeois*, sondern als *Citoyen* betrachet steht es für eine mögliche und wünschenswerte Zukunft der westlichen Gesellschaft.

»Opfer-Täter«, »Monster«, »Opfer« und »Hoffnungsträger«: das sind die subjektphänomenologischen Bilder der Jugend, die sich aus Hanekes Filmen heraus skizzieren lassen. Sein Fokus liegt dabei einerseits auf der Medialität der Subjektivierung – die explizit selbstreferenziell-modernistische Machart seiner Filme –, andererseits auf den zivilgesellschaftlichen Konsequenzen der geschilderten Erziehungseffekte: Gewalt scheint hier kein Übel, das aus dem Sozialen verbannt werden soll, sondern vielmehr ein integraler Bestandteil einer Ordnung, die in der flächendeckenden Durchsetzung des westlichen Wohlstandsmodells das

politische Ziel einer wirklich demokratisch-rechtsstaatlichen Gesellschaft aus den Augen verloren hat.

II. PIER PAOLO PASOLINI

Pier Paolo Pasolini, das liegt sicherlich an der Zeit seines Schaffens, aber auch an der Radikalität seiner intellektuellen Persönlichkeit, liest das Phänomen Jugend sehr viel expliziter politökonomisch und transformiert diese Deutung ästhetisch. Die jungen Menschen – eigentlich Männer – seiner frühen Werke sind ›Berufsjugendliche‹, die nach der Devise »Erwachsen – nie!« leben. In den Büchern *Ragazzi di vita* (1955) und *Vita violenta* (1959), die Pasolini dann in den Filmen *Accattone* (IT 1961) und *Mamma Roma* (IT 1962) reflektiert, zeigt der Autor und Regisseur die Jugend in der Peripherie Roms als einen geschichtslosen Raum der ewigen Wiederkehr von Kleinkriminalität und Anmache, von Zuhälterei, Wetten und Kämpfen. Der Grund für diesen entwicklungslos-»unzeitgemäßen« Habitus liegt in der sozialen Bewusstlosigkeit der Protagonisten, wie Bernhard Groß mit Pasolini argumentiert:

> Sie erscheinen, als hätte ihr Leben nie angefangen oder sei immer schon zu Ende. So sind sie ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, ohne Identität und ohne Bewusstsein. Da sie nicht handeln können, besetzen sie einen Spielraum, der nicht mehr gesellschaftlich bestimmt ist. Pasolini bezeichnet sie als Sub-Proletarier und inszeniert dies im ganz wörtlichen Sinn: Sie sind, aufgrund der »Bewusstlosigkeit« gegenüber ihrer sozialen Lage, nicht Subjekte ihrer Geschichte, stattdessen werden sie bei Pasolini zu Verkörperungen der christlichen Mythologie. Diese, christlich aufgefasste Unschuld des Subproletariats erzeugt das ›heilige‹ Moment ihrer Armut.[8]

Es ist also die häufig beschriebene unmögliche Kombination von immanenter Geschichtlichkeit und transzendenter Geschichtslosigkeit, von Marxismus und Katholizismus, die auch Pasolinis Bild von der Jugend prägt. Das Dazwischen dieses Lebensabschnitts – nicht mehr Kind, noch nicht erwachsen – birgt in seiner Liminalität ein Potenzial für Veränderung, das Pasolini ästhetisch zu präparieren versucht: Es geht darum, in der Loslösung der Figur aus dem sozialen Raum ein Heterotop zu schaffen, in dem das Neue entstehen kann.

Dabei verwendet er zwei zentrale Stilmittel, und ich folge hier den Analysen von Groß: Erstens, wie in *Mamma Roma*, die *Einverleibung des Raums*. Indem die Figur durch Lichtgestaltung und Kameraperspektive wie in einem Tableau und nicht auf einer Vorortstraße gezeigt wird, wird ihre Rede – die Sprache, die Gestik – zum einzigen Referenzpunkt des Zuschauers. Mamma Roma gibt es nur für die Dauer ihrer Erzählung, in der sie von der Welt der Prostitution in die

8 Groß: »Berufsjugendliche«, S. 120.

kleinbürgerliche Welt geht und berichtend wieder zurück. Dies ist ein Klage-, kein Handlungsraum. Die Verkommenheit der Welt ist so subjektiv authentisch wie objektiv kontingent. Ihre Figur, und das funktioniert wohl nur vor dem Hintergrund der *città eterna*, ist kein Ansatzpunkt für Klassenkritik, sondern ein Mythos.

Neben dieser »indirekten freien subjektiven Perspektive«[9], die sich auch in *Accattone* findet, verwendet Pasolini das Mittel der Überblendungen, um die zeitlose Metamorphose von Gegenständen und Menschen zu zeigen. In der Eröffnungsszene von *Accattone* scheint durch die passive Haltung des Helden angesichts des Spotts seines Umfelds ein Moment des Duldens in der Nachfolge Jesu durch, die bereits der Schlusschor aus Bachs *Matthäus-Passion* »Wir setzen uns mit Tränen nieder« akustisch angelegt hat. Accattones weitere Geschichte ist damit bereits determiniert, bevor die Filmnarration richtig begonnen hat. Dabei ist es nicht seine ganz persönliche Passionsgeschichte, sondern die Zuschreibung eines mythologischen Moments kennzeichnet die gesamte subproletarische Klasse samt allen Figuren, die wir in der Eröffnungsszene sehen (vgl. Abb. 2).

Abb. 2: Pasolini: Accattone, Berufsjugendliche

9 Pasolini: »Das Kino der Poesie«, zitiert nach Groß: »Berufsjugendliche«, S. 124.

»Die soziale Bestimmung des Subproletariats«, ich zitiere noch einmal Groß, »wird auf ihr ästhetisches Potenzial hin befragt.«[10] Damit verändert sich auch der Subjekt-Begriff. Gebraucht ihn Pasolini im ersten Schritt noch im Sinne einer linken Kritik als klassenbezogene Kategorie sozialer Emanzipation, so wird er durch die ästhetische Intervention zu einer medialen Subjektivierungsform, die für ein Veränderungspotenzial ohne Teleologie steht. Gerade weil sie nichts sind, könnten die Figuren zu allem werden – gerade weil sie alles schon sind, Mythen, müssen sie zu nichts werden. Die Figuren denken nicht politisch, deshalb können sie nicht gesellschaftlich handeln – können deshalb aber auch nicht politisch vereinnahmt werden für ein ihnen zugeschriebenes Ziel oder eine an sie gerichtete Erwartung. Diese ästhetisch konstruierte Subjektform ließe sich als »Shifter« bezeichnen: biografisch positioniert zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, sozial positioniert zwischen Perspektivlosigkeit und Saturiertheit, temporal positioniert zwischen Entwicklung und *nunc stans*, lokalisiert in einem Heterotop.

Kommen wir noch einmal auf den Extremismus des Anfangs zurück, von dem Pasolini spricht. Im Gegensatz zu Hanekes sozial und soziohistorisch anschlussfähigen Subjektformen könnte man Pasolinis filmische Analysen verstehen als ein Verfahren, das »selbst noch für die aufgeschlossenen Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel« ist: Auch diese Figuren, behauptet Pasolini, sind »Hoffnungsträger«, allerdings ganz ohne Akklamationspotenzial für Sonntagsreden. Für den linken Mainstream seiner Zeit ist die Mythisierung restaurativ, für die konservative Mehrheit der *italietta* ist die Mythisierung von Zuhältern ein Sakrileg. Genau in diesem Dazwischen liegt jedoch das Potenzial für Veränderung, ›lungert die Revolution‹, wenn man so will. Sie wäre die Verschmelzung von Zeit und Raum in Figuren, die anders-als-bekannt sein könnten. Sie ist eben keine Utopie als einem Nicht-Ort oder nie erreichbarem Ort, sondern mit Foucault eine Heterotopie als realisierte Utopie, ein hier medial konkreter Ort des Nicht-Normativen und Unerwarteten.

Nehmen wir die hier natürlich nur kurz angerissenen Bilder der Jugend zusammen, dann zeigt sich eine Breite an Formen, die letztlich durch die Klammer der Gewalt zusammengehalten wird. Denn was wir überhaupt nicht finden, ist die Vorstellung einer schönen, behüteten Kindheit und Jugend, die wahrscheinlich die meisten Eltern irgendwie in ihrem Handeln motiviert. Kindheit, eine Erfindung des Industriezeitalters und bis heute maßgeb-lich das Produkt einer bürgerlichen Codierung, ist in den gesehenen Filmwelten kein geschützter Raum des Lernens für das Leben, sondern Lernen des Lebens jenseits des Schutzraums – die Welten sind zusammengerückt, sozial und natür-lich medial in einer durchvisualisierten 24/7-Welt, was wahrscheinlich niemand besser kennt als die *digital natives*.

10 Ebd., S. 129.

III. WUT

Ich möchte nun abschließend einen Transfer versuchen, der Haneke und Pasolini mit einer deutschen Fernsehproduktion verbindet, die viel Aufsehen erregt hat, weil sie das Thema Jugend »auch für die aufgeschlossensten Ansichten der neuen Macht(-haber) inakzeptabel macht.« Im Hinblick auf Bildproduktion in Deutschland, die es ohne die mächtigen Sendeanstalten schlechterdings nicht gibt, sitzen diese aufgeschlossensten Ansichten wahrscheinlich in Köln, beim WDR, aber *Wut* von Züli Aladağ war ihnen im September 2006 dann doch zu heiß. Die Sendung wurde verlegt, vom Prime-Time-Platz am Mittwoch auf die Spätabend-Schiene, dazu eine Talkshow, die das Ganze sozial-demokratisch begleitete.

Kurz zum Inhalt: Felix Laub, behüteter Sohn in einer bildungsbürgerlichen Familie, wird abzogen. Can, der Übeltäter, ist Chef der lokalen Migrantengang und verdient sein Geld zusätzlich mit Drogenhandel. Vater Simon Laub versucht es zuerst im Gespräch mit Can, ohne Erfolg. Der Besuch bei Cans Vater bringt den Sohn zwar dazu, die Schuhe zurückzugeben, eskaliert aber den Streit, weil aus dem Rechtsproblem ein Ehrproblem wird – wie man unter Rückgriff auf *Michael Kohlhaas* sagen könnte, nicht ohne dramaturgische Hintergedanken das Thema von Professor Laubs Antrittsvorlesung, die wiederum Can effektvoll stört und damit Simons Karriere symbolisch ruiniert. Dieser greift zum Mittel der Anzeige Cans wegen Drogenhandels, was dazu führt, dass Can von seinem Vater unter Schlägen verstoßen wird. Auf weitere Provokation reagiert Simon mit Selbstjustiz, die sein Studienfreund vollzieht und Can zusammenschlägt. Can, verstoßen und zu Gefängnis verurteilt, kommt zum Showdown in das Haus der Laubs, fesselt sie und spielt ein Funny Game, in dem sich die Familienmitglieder vermeintlich wechselseitig exekutieren müssen. Vater Laub will sich opfern, doch die Pistole ist gar nicht geladen, er macht sich aber in die Hose. Derart provoziert ermordet er Can im Swimming-Pool. Am Schluss beweint er den jungen Deutschtürken als toten Christus (vgl. Abb. 3).

Wut ist ein gut gemachtes TV-Melodram, in dem es um Gefühle, nicht um Argumente geht. In schneller Folge wechseln »Pathos und Action«[11], also eine Moralisierung und daraufhin die vergeltende Handlung. Die Räume sind keine realen Orte – obwohl man sehr deutlich Berlin erkennt –, sondern kondensierte Emotionen. Der junge Mann mit Migrationshintergrund wird, und das war ›zu heiß‹, nicht als Opfer der Mehrheitsgesellschaft, sondern als Täter gezeigt. Als Opfer fühlen sich ›die Deutschen‹, die ihr Land an eine Horde von jugendlichen Gewalttätern zu verlieren glauben. Diese Deutschen im Zentrum des kollektiven Imaginären sind geprägt von 1968 und stolz darauf, statt Faschismus Liebe, Toleranz, Gleichberechtigung von Mann und Frau und Gewaltfreiheit gelebt zu haben: all das wird nun zurückgedreht auf Ehrenmord, Zwangsheirat, Bandengewalt und Kanak Spraak. Ästhetisch hat der Film *Wut* damit um einige Jahre die

11 Williams: »Melodrama Revised«, S. 69ff.

Abb. 3: Wut: Migrant als toter Christus

Debatte vorweggenommen, die Thilo Sarrazin ab 2009 mit seinen Statistik-Interpretationen in Deutschland ausgelöst hat. Und er hat einen Trend aufgenommen, vor dem immer häufiger gewarnt wird: So spricht etwa der IWF von einer »verlorenen Generation« von Unterschichten- und Migrantenkindern, die sehr viele kommende Probleme für den Wirtschaftsraum Europa bedeuten werden, wenn nicht bald Reformen des Jobmarktes einsetzten, die »Ketten der Wachstumsschwäche gesprengt und so viele Arbeitslose integriert würden«.[12]

Can und seine Gang sind sicherlich Kandidaten für die Teilhabe an dieser »verlorenen Generation«. Dabei ist letztlich offen, ob sie sich überhaupt in den Arbeitsmarkt integrieren könnten und wollten – von der Formalbildung her dürfte das vertraute Wehklagen der Ausbildungsbetriebe erklingen, dass man halt mit einem Jungen, der in der einfachsten Berechnung von Flächen scheitert, auch kein Dach decken kann. Und für den Willen bräuchte es Perspektive – eine Perspektive, die über Drogendealen, Frauen-Anmachen, Schlägern und Abziehen hinausginge, z.B. vernetzungsoffene Kommunikation statt kommunikativer Vereindeutigung durch physische und psychische Gewalt. All das scheinen die Jungs vom Kotti nicht zu haben und werden damit zum medialen Albtraum des gewaltlosen Normalbürgers und der Hartz IV-ausbezahlenden Kommunen.

Ich frage mich nun, warum wir – und das heißt die Meinungsmacher und Interpreten der diversen damit betrauten Institutionen – diese Jungen nicht stärker mit Pasolini sehen: Sind nicht auch sie Sub-Proletarier, die viel zu ungebildet sind, um überhaupt ausgebeutet werden zu können? Und besetzen nicht auch sie Orte, die gesellschaftlich schon lange nicht mehr wichtig sind – die

12 So der Chef des IWF, Dominique Strauss-Kahn, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21.11. 2010, S. 1 und 25.

Straßen? Steckt nicht in der Liminalität dieser zweiten Migrantengeneration auch ein Potenzial für etwas ganz anderes? Öffnet die überraschende bildästhetische Überblendung von Can mit Christus und Simon als Mutter Gottes – die klassische Pietà – nicht einen Raum, den Konflikt neu zu denken? Ihn also nicht immer stereotyp als Ehren-Rückständigkeit gegen Zivilisationsfortschritt, Familienrecht gegen Rechtsstaat und Macho-Kult gegen Frauenverstehen zu reproduzieren? Könnte man in Can und seinen Freunden auf der Leinwand und in den Straßen nicht auch mehr sehen als Arbeitskräftereserven vor dem Hintergrund des Fachkräftemangels? Ist die rhetorisch gekonnte Kritik von Can an der Scheinheiligkeit des pseudo-liberalen Multi-Kulti-Gedröhnes nicht ein Spiegel, in dem sich das tiefere Problem des interkulturellen Zusammenlebens spiegelt, nämlich Indifferenz? Ist Can als »Shifter-Subjekt« also nicht ein migrantischer Kulturhooligan, sondern vielmehr Christus, der die Pharisäer mit ihren wohlfeilen Parolen aus dem Tempel des Wissens schmeißt, symbolisiert als Universität?

Ja, warum tun wir's nicht? Die Antwort könnte sein: aus Angst vor der Gewalt. Die Infragestellung des wohlmeinenden Konsenses, den *Wut* inszeniert, geht nicht ohne Tritte, Schläge, Blut über die Bühne, deshalb wurde er ja auch ins Spätabendprogramm verschoben. Dabei geht es nur zum einen um die offensichtliche Gewalt, diejenige auf der Straße, die für schnelle Empörung sorgt. Viel gravierender ist der Punkt, dass hier eine Gewalt thematisiert wird, die die Machtfrage neu stellt: Wem gebührt der Wohlstand, wer soll das Heft in der Hand halten, welche Männer braucht das Land? Can hat das kollektive Bewusstsein der schuldbeladenen Deutschen so unglaublich gut verstanden, dass es nicht schwerfällt sich auszudenken, dass ihm auch noch ganz andere Sachen einfallen würden. Natürlich, man muss Ehrenkodex, Gewaltaffinität, Straßen-Slang vergessen, um sich das vorstellen zu können – aber ist das nicht genau das Gleiche mit Pasolinis subproletarischer Straßen-Gang?

Die Ästhetik der Gewalt bei Haneke und Pasolini lässt sich durch den Blick auf ihre Bilder der Jugend inhaltlich schärfen. Über das »höllische Kino« in seiner offensichtlich-provokativen Form als Leid, Schmerz, Blut, Körper-Horror – kurz: die psycho-physisch konkrete Gewalt – hinaus thematisieren sie auch die abstrakte Seite des Phänomens, die strukturelle Gewalt als multiple Exklusion. Nur auf den ersten Blick paradoxerweise sind bei ihnen gerade die Marginalisierten die Hoffnungsträger: das Subproletariat Pasolinis und die Migranten und Menschen in der Diaspora bei Haneke.

Im Kino gab und gibt sich die vermeintlich »verlorene Generation« noch lange nicht geschlagen.

LITERATURVERZEICHNIS

Groß, Bernhard: »Erwachsen? Nie! – Pasolinis Berufsjugendliche«, in: Birkenhauer, Theresia/Storr, Annette (Hrsg.): Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste, Berlin 1997, S. 120–133.

Grundmann, Roy: »Introduction. Haneke's Anachronism, in: ders. (Hrsg.): A Companion to Michael Haneke, Malden, MA/Oxford 2010, S. 1–50.

Haneke, Michael: »›Der Name der Erbsünde ist Verdrängung‹ – Michael Haneke im Gespräch mit Franz Grabner«, in: Grabner, Franz u.a. (Hrsg.): Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk, Thaur 1996, S. 9–18.

Kuczok, Wojciech: Höllisches Kino. Über Pasolini und andere, Frankfurt a.M. 2008.

Loren, Scott/Metelmann, Jörg: Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier, Marburg 2013.

Metelmann, Jörg: »Die Autonomie, das Tragische. Über die Kehre im Kinowerk von Michael Haneke«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, Marburg 2005, S. 283–299.

Metelmann, Jörg: Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke, München 2003.

Pasolini, Pier Paolo: Una vita violenta, Mailand 1959.

Ders.: Ragazzi di vita, Mailand 1955.

Reckwitz, Andreas: Subjekt, Bielefeld 2008.

Williams, Linda: »Melodrama Revised«, in: Browne, Nick (Hrsg.): Refiguring American Filmgenres. History and Theory, Berkeley u.a. 1998, S. 42–88.

FILME

Accattone/Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß (IT 1961, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Benny's Video (A/CH 1992, Regie: Michael Haneke).

Caché (F/A/D/IT 2005, Regie: Michael Haneke).

Code inconnu/Code: unbekannt (F/D/RO 2000, Regie: Michael Haneke).

Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte (D/A/F/IT 2009, Regie: Michael Haneke).

Der siebente Kontinent (A 1989, Regie: Michael Haneke).

Funny Games (A 1997, Regie: Michael Haneke).

Funny Games U.S. (USA/GB/F/A 2007, Regie: Michael Haneke).

Hundstage (A 2001, Regie: Ulrich Seidl).

Irréversible/Irreversibel (F 2002, Regie: Gaspar Noé).

La Pianiste/*Die Klavierspielerin* (A/D/F/PL 2001, Regie: Michael Haneke).

Le Temps du loup/*Wolfzeit* (F/A/D 2003, Regie: Michael Haneke).

Mamma Roma (IT 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Salò o le 120 giornate di Sodoma/*Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (IT 1975, Regie: Pier Paolo Pasolini).

Wut (D 2006, TV, Regie: Züli Aladağ).

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (A/D 1994, Regie: Michael Haneke).