

IM ANGESICHT DER WIRKLICHKEIT

Fotografische Verweise in Michael Hanekes *Code inconnu*

VON CHRISTINA NATLACEN

Code inconnu (F/D/RO 2000), mit dem Michael Haneke seinen Schritt in die französische Filmlandschaft vollzog, ist der einzige Film des Regisseurs, in dem Fotografien als intermediale Zitate das filmische Bild komplett ersetzen.¹ In zwei kurzen Sequenzen wird der Betrachter mit Reportage-Fotos aus dem Jugoslawien-Krieg und mit versteckt aufgenommenen Porträts aus der Pariser Metro konfrontiert. Beide Male handelt es sich um Gewaltbilder, wenn auch aus jeweils sehr unterschiedlichen Kontexten. Die Montage von Fotografien im Spielfilm stellt immer einen Bruch mit der filmischen Syntax dar, da diese einen Verweis auf ein anderes mediales Register darstellt. Im (scheinbaren) Stillstand der 24 Bilder pro Sekunde wird die innerfilmische Erzählung für einen Moment angehalten und ein längeres Verweilen auf einem Motiv ermöglicht. Die Entscheidung eines Regisseurs mit realen Fotografien zu arbeiten sagt dabei insbesondere Wesentliches über die medialen Vorstellungen und Diskurse der Fotografie zu einer bestimmten Zeit aus. »Denn«, so Torsten Scheid, »von vornherein siedeln filmisch imaginierte Fotografien nicht in der als Wirklichkeit apostrophierten Welt äußerer Erscheinungen, sondern in der Welt medialer Imagination.«² Im Folgenden sollen die von Haneke verwendeten Fotografien dahingehend untersucht werden, welcher Anschauung über dieses Medium und welchem Konzept sie entspringen. Was möchte der Filmemacher mit diesen Bildzitaten dem Betrachter zeigen und mit welchen fotografischen Metaphern, um nochmals mit Torsten Scheid zu sprechen, gehen sie konform? Die hier vorgenommene Analyse zielt vorrangig auf eine inhaltliche und semiotische Untersuchung der Fotografien im Gesamtgefüge des Films *Code inconnu* ab. Die Fotografien können folglich nicht mehr lediglich als das, was sie vorher waren, gelesen werden, sondern müssen unter Berücksichtigung der filmischen Narration als intermediale Hybride ernst genommen werden. Dennoch sind sie im Film – anders etwa als eingefrorene Filmbilder wie beispielsweise Freeze Frames – als Fotografien gekennzeichnet und tragen deren Sinngehalt in sich. Daher ist das

Für die konstruktive und umfassende Kritik sowie weiterleitende Hinweise im Rahmen der Genese dieses Aufsatzes möchte ich mich ganz herzlich bei Walter Moser bedanken.

- 1 Fatima Naqvi hat bereits diese beiden aus Fotografien zusammenmontierten Szenen einer erhellenden Analyse unterzogen, mit der ich in großen Teilen konform gehe (vgl. dies.: Trügerische Vertrautheit, S. 9f.).
- 2 Scheid: Fotografie als Metapher, S. 14.

Diskursfeld der Fotografie der Rahmen, innerhalb dessen sich die folgende Analyse bewegt.

I. IM ANGESICHT DES KRIEGES

Zunächst ist in *Code inconnu* in den beiden Protagonisten die Ambivalenz zwischen Film und Fotografie explizit angelegt.³ Anne, gespielt von Juliette Binoche, ist Schauspielerin. Ihr Metier ist die Inszenierung, ihr Medium der Film, ihre Absicht die Verführung des Betrachters. In zwei Szenen führt Haneke die ihr vertraute Bildsprache vor, indem er seine eigene Position mit der des diegetischen Kameramannes vertauscht.⁴ Während Annes Leben aus Proben und (Schau-)Spiel besteht, verschreibt sich das ihres Partners der Konfrontation mit der Wirklichkeit. Georges (Thierry Neuvic) ist Reportage-Fotograf und verkörpert damit den Pol des bildlichen Dokumentierens. Als Figur wird er im Film nur vage konturiert, er ist wortkarg, introvertiert und hält sich im Hintergrund. Er entspricht genau jenem Typus, den Torsten Scheid auch für die Darstellung von Kriegsphotografen im Film definiert hat, nämlich dem von der Welt entfremdeten Einzelgänger.⁵ Umso greifbarer wird er durch zwei seiner Fotoserien, die Haneke in den Film hineinschneidet und mit Georges' O-Ton aus Briefen an seine Partnerin Anne unterlegt.

Die erste Sequenz mit Fotografien positioniert sich nach der dem eingeblendeten Filmtitel unmittelbar folgenden zehnminütigen Plansequenz, von der ausgehend sich alle zentralen Handlungsstränge entfalten. Es findet ein mehrfacher Bruch statt: nicht nur durch Hanekes durchgängig in *Code inconnu* zur Montage eingesetztes Stilmittel der Schwarzblende, sondern ebenso durch den Wechsel des Schauplatzes in den Kosovo, durch die Fortführung der Geschichte allein auf der Tonebene (ohne den Protagonisten zu zeigen) und durch das Einblenden von fotografischen Aufnahmen, die alle den Alltag des Krieges (vgl. Abb. 1) zeigen.

Diese werden jeweils knappe fünf Sekunden dem Betrachter präsentiert. Ein Foto wechselt regelmäßig das nächste ab und ein direkter Bezug zu dem gesprochenen Text findet nur insofern statt, als damit der Kontext des Kosovo-Krieges deutlich wird.⁶ Mit dieser kurzen Sequenz führt sich der bislang abwesende Protagonist Georges selbst in das Geschehen ein.

3 Vgl. Durham: »Codes Unknown«, S. 256.

4 Vgl. Wheatley: Michael Haneke's Cinema, S. 122.

5 Vgl. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 81.

6 »[...] Unsere Gruppe besteht aus Marc Henderson, einem Korrespondenten von Newsweek, mir und einem Dutzend Leuten der UÇK. Vorgestern schien es, als sollten wir gegen Drenica vorrücken um dort mit einer anderen, kleineren Gruppe zusammenzutreffen. Dann wurde alles abgeblasen.«



Abb. 1: Reportage-Foto von Georges aus dem Jugoslawienkrieg (DVD absolut Medien)

Diese Fotografien stammen von dem französischen Fotografen Luc Delahaye, mit dem Haneke persönlich bekannt ist. Seit 1989 als Kriegsphotograf tätig, war er in dieser Funktion ab 1992 auch als Magnum-Fotograf im Jugoslawien-Krieg im Einsatz. Die hier gezeigten Fotografien entstanden während des Bosnienkonflikts. Haneke verwendet diese Bilder in seinem Film in einem neuen Kontext, nämlich in Zusammenhang mit dem Kosovokrieg 1998/99. Sie dienen ihm damit als prototypische Bilder des Krieges, die auch ohne detaillierte Bildlegenden Krieg veranschaulichen. Sichtbar werden vor allem die Auswirkungen des Krieges: brennende Häuser, verstümmelte Leichen, verletzte Zivilisten, Kollateralopfer, zerrissene Familien. Seine Bildsprache umfasst das breite Spektrum zwischen Statik und Bewegtheit, Ruhe und Dramatik, neutraler Dokumentation und direkter Adressierung des Betrachters.

Mindestens genauso wesentlich für die Analyse dieser filmischen Foto-Sequenz ist deren formale Eingliederung. 16 Aufnahmen werden nacheinander abgefilmt und reihen sich so als seriell wiedergegebene Einzelbilder während einer Minute bruchlos aneinander. Der Betrachter kann sich nicht in einzelne Fotografien vertiefen, sondern bekommt vielmehr den Eindruck einer Vielzahl an Kriegsbildern vermittelt. Die Vermutung liegt nahe, dass Haneke mit dieser Form eine möglichst objektive Präsentation anstrebte, die dem Zuschauer keine Vorgaben in der Interpretation macht. Mit der Eingliederung dieses Bildmaterials aus fremder Hand gibt Haneke auch ein klares Statement für eine Politik des Zeigens ab und positioniert sich so beispielsweise konträr zu Susan Sontag, die sich in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* dafür entscheidet, keine einzige der besprochenen Fotografien als Abbildung beizufügen.⁷ Statt des

⁷ Susan Sontag entscheidet sich gegen eine Abbildung der Bilder, weil diese in einer von medialer Berichterstattung gesättigten Welt als allseits bekannt vorausgesetzt werden

Setzens einer Leerstelle führt Haneke den von ihm oftmals kritisierten Fluss an medialer Bildberichterstattung erneut vor: Die Fotografien wechseln sich vor dem Auge des Betrachters so rasch ab, wie es auch im Alltag beim Medienkonsum der Fall ist. Durch den Anschnitt in der Tonspur (die Sequenz startet und endet mitten in einem gesprochenen Satz) wird außerdem suggeriert, dass die gezeigten Fotografien nur eine Auswahl aus einem noch viel größeren Bestand darstellen.

Diese direkte Verwendung von Fotografien dient nicht nur der Charakterisierung seines Protagonisten Georges, sondern ist auch ein beredtes Zeugnis für Michael Hanekes Konzeption des fotografischen Mediums. Im Grunde beinhalten die Fotografien keine Information für den Betrachter, die darüber hinausgeht sie als Kriegsfotos zu kennzeichnen. Kriegsfotos sind in unserer medial durchsetzten Alltagswelt jedoch bereits in so hohem Maß ein Allgemeingut, dass allein der Gedanke daran eine ganze Reihe an Vorstellungen und Bildern evoziert. Zudem gehen, wie wir bereits gesehen haben, Bild- und Textinformation nicht konform und das Agieren Georges' im Krieg wird bereits durch seine Erzählungen evoziert. Wenn Haneke nun jedoch vorhandene Fotografien abfilmt und in den Spielfilm montiert, dann muss es ihm um die Vermittlung von Vorstellungen, die mit dem Medium Fotografie transportiert werden, gehen. Einer der frühesten und bis heute geläufigsten Diskurse der Fotografie betrifft deren untrennbare Allianz mit der Wirklichkeit. Die Fotografie trage unausweichlich jene Realität in sich, die einmal »*dagewesen ist*«⁸. Die Metapher des Fensters zur Welt begründete den Objektivitätsmythos der Fotografie, den Torsten Scheid auch gerade in Bezug auf das Genre der Kriegsfotografie geltend macht.⁹ Haneke kennzeichnet mit dem Einschub von Fotografien aus dem Jugoslawienkrieg Georges' Erlebnisse als etwas tatsächlich Erlebtes, als Ereignisse, die durch die Fotografie bezeugt werden. Dafür nützt er den Authentizitätsbonus des fotografischen Mediums, der gegenüber anderen Medien wie etwa der mündlichen oder schriftlichen Erzählung ungleich größer ist,¹⁰ wenn nicht sogar bis zum Ende des analogen Zeitalters unangetastet war.

Für diesen Verweis auf die Wirklichkeit nimmt Haneke auch das Risiko einer Manipulation des Betrachters auf sich. Delahayes Kriegsfotos sind – wie generell in diesem Genre üblich – artifizielle Bildkonstrukte, die hochgradig inszeniert sind. Oberstes Ziel ist eine unmittelbare Adressierung des Betrachters, um in der Flut der Medienbilder überhaupt bestehen zu können. Haneke grenzt sich gegen den Vorwurf der Unangemessenheit von Gewaltbildern dahingehend ab, dass er die von ihm verwendeten Fotografien »alles andere als voyeuristisch«¹¹ nennt. In der

können und weil sie diese als »pornographisch« beschreibt (vgl. Sontag: Das Leiden anderer betrachten, S. 111 und S. 126ff.).

8 Barthes: Die helle Kammer, S. 86 [Herv.i.O.].

9 Vgl. Scheid: Fotografie als Metapher, S. 85ff.

10 Sontag: Über Fotografie, S. 76.

11 Haneke: »Kunst muß eine Art Übersetzung leisten«, S. 226.

Bild- und Medienwissenschaft werden Gewaltbilder wie diese jedoch viel differenzierter diskutiert und halten der Interpretation einer ausschließlich humanistisch ausgerichteten Wirkungsweise nicht unbedingt stand. Zunächst bewegt sich der Diskurs generell um die Frage nach dem Zeigen oder Nicht-Zeigen von Gewaltbildern. Man denke etwa an die Debatten, die Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem* hervorgerufen hat oder an die 2004 in der *Süddeutschen Zeitung* ausgetragene Kontroverse zwischen Klaus Theweleit und Horst Bredekamp. Theweleit spricht sich anlässlich der Veröffentlichung des Enthauptungsvideos von Nicholas Berg in einem Interview dezidiert für die Konfrontation der Öffentlichkeit mit diesen Bildern aus, denn nur das Eingestehen einer Gesellschaft, dass ihr dieses Gewaltpotenzial inhärent ist, könne eine politische Diskussion in Gang setzen.¹² In seiner Entgegnung kritisiert Horst Bredekamp ein Zeigen von diesem Enthauptungsvideo, da sich für ihn in einem entscheidenden Punkt eine Komplizenschaft mit dem Betrachter ergibt: Dort, wo der Tötungsakt mit einem Bildakt identisch ist, wo mit dem Zeigen einer Gewalttat gleichzeitig ihr Vollzug besiegelt wird, gebe es als einzige Lösung nur das mediale Schweigen.¹³

Dieser Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit und der Verurteilung von Kriegsfotos wird auch in einem Dialog zwischen Georges und seiner Bekannten Francine im Film selbst thematisiert. Francine bezeichnet es während eines Abendessens unter Freunden als »dumme Anmaßung«, Fotos von Leichen und ausgezehrten indischen Kindern vorgeführt zu bekommen, um zu verstehen, was Krieg und Hunger eigentlich bedeuten. Bei dieser Aussage handelt es sich nicht nur um ein Selbstzitat von Haneke aus seiner Fernsehproduktion *Drei Wege zum See*¹⁴ (A 1976), sondern um ein fast wörtliches Zitat des zugrunde liegenden Originaltextes von Ingeborg Bachmann.¹⁵ In der zweiten Foto-Sequenz nimmt er dazu rückblickend Stellung. Er sagt: »Es ist einfach sich rauszuhalten und von Bilderökologie und vom Wert der nichtgemachten Mitteilung zu reden. Die Frage ist nur, was ist die Konsequenz? Ich fürchte, in Wahrheit will sie einfach nur nicht belästigt werden.«¹⁶ Dieses Statement stimmt auffallend mit Aussagen von Susan Sontag überein. Schon in *Über Fotografie* spricht sie von einer »Ökologie der

12 Vgl. Theweleit: »Wir müssen diese Bilder zeigen«.

13 Vgl. Bredekamp: »Wir sind befremdete Komplizen«.

14 Elisabeth Büttner hat in ihrem Vortrag »Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten« *Drei Wege zum See* als Ausgangspunkt genommen, um den Aspekt der nachträglich wirkenden Gewalt am Beispiel der exilierten Elisabeth herauszuarbeiten.

15 Dort heißt es in der Auseinandersetzung von Trotta mit Elisabeth: »Glaubst du, daß du mir die zerstörten Dörfer und Leichen abfotografieren mußt, damit ich mir den Krieg vorstelle, oder diese indischen Kinder, damit ich weiß, was Hunger ist? Was ist denn das für eine dumme Anmaßung?« (Bachmann: »Drei Wege zum See«, S. 142).

16 Vgl. auch den Dialog in Michael Hanekes Bachmann-Verfilmung *Drei Wege zum See*.

Bilder«¹⁷, deren Existenz sie in ihrem 2003 erschienenen Buch *Das Leiden anderer betrachten* aber definitiv in Abrede stellt.¹⁸ Der Fotohistoriker Peter Geimer bringt schließlich noch ein weiteres Argument ein, nämlich die Frage nach einer genauen medialen Bestimmung des jeweiligen Gewaltbildes, über das man spricht. Der Fall eines weiteren Geiselsvideos, das die im Irak entführten Deutschen Bräunlich und Nitzschke zeigt, verleitet Geimer zu einer Differenzierung zwischen dem bewegten und dem statischen Bild. Im *Heute-Journal* des ZDF wurde mit dem Verweis auf die Unzumutbarkeit des Videos lediglich ein Standbild gesendet. Geimer: »Gemessen am bewegten Filmbild wurde dem Standbild eine geringere Unmittelbarkeit zugetraut. Diese Entscheidung folgt der gängigen Vorstellung, derzufolge ein bewegtes Bild eine größere Nähe zum Gezeigten herstellt.«¹⁹ Die Entscheidung der Redaktion, das Video dem Fernsehpublikum vorzuenthalten, ist ein klares Statement gegen eine Allianz zwischen Betrachter und Geiselnnehmer. Das Standbild rückt das nachfolgende Geschehen in den Bereich des Imaginären, es setzt nicht auf visuelle Überwältigung, sondern auf Distanz und das Evozieren von Bildern im Kopf. Die Diskussion um Zeigen und Verbergen findet so ihren Angelpunkt in der Frage, welche mediale Darstellung der Wirklichkeit am nächsten kommt und welche Bereiche der Realität dem Betrachter zumutbar sind.

»Kann Realität dargestellt werden? Was macht für den Betrachter das dargestellte Objekt real, glaubhaft oder, noch exakter, wert geglaubt zu werden?«: Diese und noch weitere Fragen stellt Michael Haneke anlässlich der Pressekonferenz zu *Code inconnu* und rückt diesen Film damit weg vom Genre eines Episodenfilms und hin zu einem Thesenfilm. Insbesondere den beiden Sequenzen mit Fotografien kommt dabei eine entscheidende Rolle zu. Die zweite Szene mit Fotos, die sich von der ersten grundlegend unterscheidet, führt den Betrachter mitten in die Diskussion um Wirklichkeit, Authentizität und deren mediale Vermittlung.

II. DEM ANDEREN DEN SCHLEIER VOM GESICHT REIßEN

Wie in der ersten werden auch in der zweiten Sequenz Fotografien nacheinander präsentiert, während Georges' Stimme aus dem Off zu hören ist. Diesmal handelt es sich um einen vergleichsweise ausführlichen mündlichen Bericht über seine durch Taliban-Rebellen erfolgte Gefangennahme und Dunkelhaft in Afghanistan. Wieder stammen die abgefilmten Fotografien von Luc Delahaye, allerdings tritt

17 »[...] dann wird es nicht nur einer Ökologie der realen Dinge bedürfen, sondern auch einer Ökologie der Bilder.« (Sontag: *Über Fotografie*, S. 172.)

18 Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 125.

19 Geimer: »Wir müssen diese Bilder zeigen«, S. 123.

nun ein markanter Bruch zwischen Gezeigtem und Gehörtem auf: Konträr entgegengesetzt zur Tonebene, die seine berufliche Identität fokussiert, wird auf der Bildebene Paris als Ort von Georges' privater Existenz vorgeführt. Es handelt sich in diesem zweiten Fall um Porträtfotos in Schwarz-Weiß, die teilnahmslose Gesichter von anonymen Personen zeigen und deren Entstehung im Film selbst offengelegt wird (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: *In der Metro versteckt aufgenommenes Porträt (DVD absolut Medien)*

Der aufmerksame Betrachter verknüpft Georges' Vorbereitungen zum heimlichen Auslösen der Kamera vor dem Spiegel in seiner Wohnung und die Szene des unbemerkten Aufnehmens der ihm in der Metro gegenüber sitzenden Personen mit dem nachträglich gezeigten Resultat. Jetzt handelt es sich statt um von einer Zeitung in Auftrag gegebene Reportage-Fotos um Zeugnisse privaten Bildhandelns. Dieses private Bildhandeln findet jedoch im öffentlichen Raum statt und stellt keinen einvernehmlichen Bild-Akt dar. Diese zweite Sequenz wiederholt die Rolle des Menschen als Opfer des fotografischen Blicks, die bereits implizit und ungewollt in Delahayes Kriegsphotografien angelegt ist.²⁰ Der Fotograf gibt sich seinem Gegenüber nicht als solcher zu erkennen und eignet sich so Porträts ohne Einwilligung der Abgebildeten an. Luc Delahaye stellt diesen Aspekt eines einseitigen Übergriffs als zentrales Moment seiner Serie heraus: »I stole these photographs between '95 and '97 in the Paris metro. ›Stole‹ because it is against the law to take them, it's forbidden. The law states that everyone owns

20 Fatima Naqvi geht in ihrem Buch *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood* auf diese Szene in ihrem Kapitel zu Michael Haneke unter der Fragestellung nach der Opferrolle ein (vgl. insbesondere S. 66-70).

their own image.«²¹ Delahayes Konzept ist nicht neu; bereits in den Jahren 1938 bis 1941 fotografiert Walker Evans in seiner Serie der *Subway Photographs* Passanten und Mitreisende in der New Yorker U-Bahn. Beide Fotoserien werden als Versuch, das wahre Gesicht eines Menschen im Augenblick kompletter Selbstversunkenheit darzustellen, interpretiert. »Zeigen Sie mir Ihr wahres Gesicht!« fordert an einer anderen, essenziellen Stelle in *Code inconnu* eine Stimme aus dem Off Anne in ihrer Rolle als Schauspielerin während eines Krimi-Drehs auf, als sie erkennen muss, dass sie wie eine Maus in die Falle getappt ist und in einem geschlossenen Raum, in den Gas ausströmt, gefangen ist. Während Evans jedoch mehr den Menschen im räumlichen Kontext der U-Bahn zu erfassen sucht, rückt Delahaye dem Gegenüber unangenehm nahe: Als Betrachter der Fotografien, die in engem Anschnitt das Gesicht der Passanten zeigen, vollzieht man den sozial geachteten Akt des Anstarrens fremder Personen ein zweites Mal. *L'autre* – der Andere – wird hier zum Opfer des Blicks. Durch das unbemerkte Fotografiert-Werden in einem Zustand der Abwesenheit, bei dem die Porträtierten ihre Aufmerksamkeit nach innen richten, haben sie keine Möglichkeit, dem Kameraobjektiv etwas entgegen zu setzen.

Haneke verwendet diese Fotografien primär dazu, um seine Figur Georges zu konturieren. *Fremde* – so sollte ursprünglich der Titel des Films lauten – bleiben diese Personen auf den gestohlenen Bildern dennoch für Georges, und Fremde sind auch all seine Nächsten, denn es gelingt ihm nicht seine eigene Entfremdung von der alltäglichen Lebenswelt in den Griff zu bekommen. Aus Überdruß und Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit in den westlichen Industrieländern versucht er sich dieser durch sein geheimes Agieren ein Stück erneut anzunähern. Haneke hat hier sehr starke Analogien zwischen der Filmfigur Georges und dem realen Fotografen Delahaye aufgebaut. In einem Interview für die Dokumentation *Magnum – The Changing Myth* sagt dieser zu seiner Serie: »I get bored from life easily. I go to such places because reality is different. You feel yourself, you feel that you exist. You feel better. It makes you feel your body, too.«²² Impetus für das Handeln ist also ein egoistischer Versuch, sich selbst der Wirklichkeit näher zu bringen. »Ich glaube, ich bin für das Leben in Frieden nicht zu gebrauchen.« sagt Georges. Bezeichnend ist dabei, vor welchem Hintergrund dies geschieht: Denn es handelt sich um einen Fotografen, dessen Leben permanent von medialen Bildern bestimmt ist. Hier hat Haneke eine Figur zur Überhöhung des *normalen* Medienrezipienten gefunden, der Nachrichten-Bilder nicht nur passiv konsumiert, sondern für deren Entstehung verantwortlich ist. Ein Leben mit und in dieser Bilderwelt ist dabei von Schwierigkeiten und Ambivalenzen geprägt

21 Delahaye: *L'autre*, o.S.

22 Luc Delahaye in einem Interview für *Magnum – The Changing Myth*.

III. FOTOTHEORETISCHE IMPLIKATIONEN

Das Verhältnis zwischen Individuum und Wirklichkeit im Spannungsfeld der medialen Bilderwelt wird nicht allein durch den Kriegsreporter Georges und seine Fotografien thematisiert, sondern zieht sich – wie in anderen Werken Hanekes auch – durch den ganzen Film. Neben der narrativen Ebene kommt aber noch eine andere wesentliche dazu, die einen Hinweis zu einer Bildtheorie liefert. Es wurde bereits in der Literatur darauf hingewiesen, dass dem Titel des Films eine zeichentheoretische Bedeutung eingeschrieben ist. Auch hier spielt Haneke mit einer buchstäblichen und einer metaphorischen Ebene: Zunächst erklärt sich der Titel aus jener Szene am Ende des Films heraus, in der Georges mit der Änderung des Tür-Codes seiner Wohnung durch Anne konfrontiert wird. Scott Durham unterstreicht jedoch, dass der Film als Ganzes, der aus »unvollständigen Erzählungen mehrerer Reisen« (so der Untertitel) besteht, eines entschlüsselbaren Codes entbehrt.²³ Auch Tom Conley betont diesen Aspekt und verweist auf die Eröffnungssequenz des Films, die vergebliche Versuche von taubstummen Kindern sich mittels Zeichensprache verständlich zu machen zeigt.²⁴ Er bezieht sich insbesondere auf Roland Barthes, der die Fotografie als Botschaft ohne Code definiert hat.²⁵ In seinem Aufsatz *Die Fotografie als Botschaft* von 1961 bezeichnet Barthes die Fotografie als perfektes Analogon des Wirklichen, als eine Botschaft ohne Code, als reines Denotat.²⁶ Barthes unterscheidet dabei aber sehr präzise zwischen zwei verschiedenen Ebenen, nämlich der Entstehung und der Rezeption, für welche diese Feststellung nicht uneingeschränkt gilt. Als Botschaft ohne Code darf die Fotografie genaugenommen nur im Moment ihrer mechanischen Aufzeichnung, der absolut objektiven Reproduktion der Wirklichkeit, bezeichnet werden. Diese Ebene wird im Film von der Porträtserie *der Anderen* in der Metro verkörpert. Hier versucht Georges alles Subjektive so gut es geht auszuschalten und sich selbst zum objektiven Aufnahmedispositiv umzufunktionieren, das authentische Bilder des Gegenübers anfertigt. Angesichts der analogen Fülle ist das Beschreiben einer solchen Fotografie genaugenommen unmöglich, sagt Roland Barthes. Denn dadurch würde der Fotografie eine zweite Botschaft hinzugefügt werden, die dem Code der Sprache entnommen wird.²⁷ Die Metro-Porträts werden tatsächlich in dem Film kein einziges Mal sprachlich aufgelöst. Der gleichzeitige Text von Georges auf der Tonspur geht auf

23 Vgl. Durham, »Codes Unknown«, S. 253.

24 Ein weiteres Beispiel für das Vorführen der Komplexität des Sprachcodes auf narrativer Ebene ist in den Szenen der afrikanischen Familie gegeben, deren Mitglieder großteils asynchron miteinander kommunizieren, also eine Seite auf Französisch, eine auf Senegalesisch oder eine Seite auf Französisch, die andere mit Zeichensprache etc. Ich danke Karl Zillinger für diesen Hinweis.

25 Vgl. Conley: »Tracking Code Unknown«, S. 114f.

26 Vgl. Barthes: »Die Fotografie als Botschaft«.

27 Vgl. ebd., S. 14.

die Bilder mit keinem Wort ein, ja steht vielmehr mit seinem Abenteuerbericht aus Afghanistan konträr zu den ahnungslosen Gesichtern.

Anders hingegen die erste Serie der Fotografien aus dem Jugoslawien-Krieg. Diese Bilder werden in *Code inconnu* insbesondere im Status ihrer Rezeption zur Disposition gestellt: Sie werden als entwickelte Reportage-Fotos gezeigt, die fertig sind um in die mediale Bildverwertungsmaschine eingespeist zu werden. Zu deren Einordnung gibt es lose damit in Zusammenhang stehende Texthinweise, zunächst in Georges' Briefzitate, später während eines Telefonats mit seiner Bildagentur. Insbesondere aber das Streitgespräch während des Abendessens mit Freunden betrifft die Kernfrage der Rezeption, indem Francine ihr Unbehagen als Betrachterin, die sich manipuliert fühlt, ausdrückt. Während der Rezeption kommt jedoch der rein denotative Status ins Wanken. Denn indem eine Fotografie gelesen wird, wird ein zusätzlicher Sinn eingebracht; eine konnotierte Botschaft ist die Folge. Als Beispiel dient Barthes hier ausgerechnet die Pressefotografie, die »ein ausgefeiltes, ausgewähltes, strukturiertes und konstruiertes Objekt [ist], das nach professionellen, ästhetischen oder ideologischen Normen behandelt wird, die allesamt Konnotationsfaktoren sind«. Diese Bilder erfordern es, während der Rezeption nicht nur wahrgenommen, sondern richtiggehend »gelesen«, also vom Publikum mit einem überlieferten Zeichenvorrat in Zusammenhang gebracht zu werden. Barthes leitet daraus »das fotografische Paradox« ab, das sich über die Koexistenz von zwei Botschaften definiert: »die konnotierte (oder codierte) Botschaft [entfaltet sich] hier ausgehend von einer Botschaft ohne Code«. ²⁸

Dieses Ineinandergreifen von Denotat und Konnotat bestimmt nicht nur die beiden Sequenzen mit Fotografien in *Code inconnu*, sondern ist allgemein den Film-Bildern von Michael Haneke inhärent. Der Filmemacher verlangt es den Rezipienten ab, seine Film-Bilder genau zu lesen. Seine Bildsprache, bei der Rahmungen und Anschnitte eine bestimmte Art des Sehens vorgeben, ist artifizuell und konstruiert. Seine Ästhetik setzt beim Betrachter die Kenntnis bestimmter Blicknormen voraus, die er permanent zu brechen sucht. Dabei – und das wäre jetzt die Ebene einer Botschaft ohne Code – versucht er aber gleichzeitig, so neutral und objektiv als möglich zu sein, um »das Wirkliche peinlich genau zu kopieren« ²⁹. Analog zum Authentizitätsanspruch der Fotografie verschreibt sich der Filmemacher Haneke dem Ziel, einen möglichst objektiven Blick auf die Realität zu praktizieren und diese so wenig als möglich zu interpretieren. Seine Bildsprache orientiert sich somit maßgeblich an den Prinzipien der Fotografie. ³⁰ In den beiden Sequenzen aus *Code inconnu*, die aus realen Fotografien bestehen, werden diese beiden Pole thematisiert, visualisiert und vorgeführt. Die Fotografie,

28 Ebd., S. 15 [Herv.i.O.].

29 Ebd.

30 Georg Seeßlen hat als Erster vom »enormen fotografischen Wert« der Kamerasprache in Hanekes Filmen gesprochen (»Strukturen der Vereisung«, S. 52). Vgl. auch Barion: »Deleuze und Haneke«.

präziser: die dokumentarische Fotografie, stellt für ihn dasjenige Medium dar, das einer objektiven Darstellung der Wirklichkeit am nächsten kommt. Als Schnitt durch den Raum und die Zeit³¹ repräsentiert es eine fragmentierte Sicht auf das Leben, die auch Haneke seiner Filmsprache einschreibt. Neutrales Zu-Sehen-Geben und komplexes Dechiffrieren greifen so ineinander, wie eine Zusammenschau dieser beiden – scheinbar beiläufig in den Film integrierten – Fotoserien darlegt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bachmann, Ingeborg: »Drei Wege zum See« [1972], in: dies., *Simultan*, München/Zürich 2000, S. 119-211.
- Barthes, Roland: »Die Fotografie als Botschaft« [1961], in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III, Frankfurt a.M. 1990, S. 11-27.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], Frankfurt a.M. 1989.
- Bredenkamp, Horst: »Wir sind befremdete Komplizen«, Interview mit Ulrich Raulff, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2004, S. 17.
- Conley, Tom: »Tracking Code Unknown«, in: Grundmann, Roy (Hrsg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 113-123.
- Delahaye, Luc: *L'autre*, London 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem* [2003], München 2007.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* [1990], hrsg. v. Herta Wolf (*Geschichte und Theorie der Fotografie I*), Amsterdam/Dresden 1998.
- Durham, Scott: »Codes Unknown: Haneke's Serial Realism«, in: Price, Brian/Rhodes, John David (Hrsg.): *On Michael Haneke*, Detroit, Michigan 2010, S. 245-265.
- Geimer, Peter: »Wir müssen diese Bilder zeigen« – Ikonographie des Äußersten«, in: Harrasser, Karin u.a. (Hrsg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 119-132.
- Haneke, Michael: »Kunst muß eine Art Übersetzung leisten. Michael Haneke im Gespräch mit Alexander Horwath«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2005, S. 223-230.
- Naqvi, Fatima: *Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*, Wien 2010.
- Naqvi, Fatima: *The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood. Western Europe, 1970-2005*, New York 2007.

31 Vgl. Dubois: *Der fotografische Akt*, S. 155-213.

CHRISTINA NATLACEN

Scheid, Torsten: Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film, Hildesheim u.a. 2005.

Seeßlen, Georg: »Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes«, in: Wessely, Christian u.a. (Hrsg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, Marburg 2005, S. 47-65.

Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten [2003]. Frankfurt a.M. ³2010.

Sontag, Susan: Über Fotografie [1977], Frankfurt a.M. 1996.

Wheatley, Catherine: Michael Haneke's Cinema. The Ethic of Image, New York u.a. 2009.

INTERNETQUELLEN

Barion, Marcel: »Deleuze und Haneke. Gewalt im Zeitbild«, <http://www.bildaufzeit.de/?eintrag=26>, 26.08.2013.

Interview mit Luc Delahaye für *Magnum – The Changing Myth* [1999], <http://www.youtube.com/watch?v=iewUTPwxyi0>, 15.09.2012.

Theweleit, Klaus: »Wir müssen diese Bilder zeigen«, Interview mit Ulrich Raulff, in: Süddeutsche Zeitung, 13. Mai 2004, <http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012>, 13.09.2012.

FILME

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

Drei Wege zum See (A 1976, TV, Regie: Michael Haneke).