media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Katharina Müller

Nationale Potenziale und ihre relationalmateriellen Artikulationen: Zum Kinophänomen ‹Haneke›

2013

https://doi.org/10.25969/mediarep/14594

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Müller, Katharina: Nationale Potenziale und ihre relationalmateriellen Artikulationen: Zum Kinophänomen ‹Haneke›. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten.* Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 73–83. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14594.

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

Katharina Müller

Nationale Potenziale und ihre relational-materiellen Artikulationen: Zum Kinophänomen ‹Haneke›

Zusammenfassung: Die Essenz eines «nationalen (Autoren-)Kinos» erfreut sich manch fragwürdiger Evidenz. Ob als theoretische Distinktionskategorie, als praktisches Abgrenzungsphänomen, als entlarvtes «diskursives Konstrukt », oder schlicht als vermeintlich bloßes Faktum: sie behauptet sich scheinbar unumstößlich in den Fängen des globalen Filmmarkts. Diese fragile, weil dürftig verteidigte Evidenz zerfällt jedoch so ganz, widmet man sich erst einmal ihren netzförmigen, zirkulierenden Konstitutionsverläufen. Der Aufsatz führt die Kurzdarstellung eines solchen Unternehmens – empirisch-fallstudienhaft am Phänomen ‹Haneke› – vor. Methodisches Werkzeug ist die *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT).

* * *

Im Mai 2009 nimmt Michael Haneke bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes die Goldene Palme für seinen Film Das Weisse Band (A/D/F/I 2009) entgegen. Was diegetisch in einem protestantischen Dorf Norddeutschlands mit Verweis auf die Ermordung des Thronfolgers in Sarajevo endet – in einem Filmprodukt, das als vorläufig letztes preisgekrönt in einer bemerkenswert transnationalen Tradition steht –, leitet eine beachtliche Welle von medialen und akademischen Diskursen zu einem «nationalen Kino» ein, die – nicht zuletzt aufgrund der sich anti-programmatisch dazu artikulierenden öffentlichen Intentionen des Regisseurs – einigermaßen verwundern. Mit Österreich und Deutschland reklamieren zwei ‹Nationen› den Erfolg des Regisseurs für sich, der printmediale Diskurs erinnert an die Berichterstattung manchen Länderspiels. Ob auf der Internetplattform *Wikipedia*, in den österreichischen Printmedien oder von Seiten der als akademisch-kritisch sich verstehenden Rezeption – die Lobreden auf den «Österreichischen Filmemacher» häufen sich, die Auszeichnung wird vielerorts zur «Sternstunde des Österreichischen

Films», während die *Deutsche Presse Agentur* verkündet, dass Das weisse Band (A/D/F/I 2009) nach den Regeln der Filmbürokratie ein «Deutscher Film» ist. Gleichzeitig rühmt die europäisch-internationale Kritik den «euronationalen *auteur*», und die US-amerikanische Rezeption öffentlicher Ausrichtung fällt dahingehend aus, dass Haneke gewissermaßen die Etablierung einer Art globalen Kunstkinos als sein Verdienst betrachten kann. Michael Haneke ist längst zum *auteur*, zum prominenten Vertreter eines sogenannten «Autorenkinos» avanciert. Die Bühne des nämlichen betritt er 1985 bezeichnenderweise mit einer TV-Produktion: Wer war Edgar Allan? (A/BRD 1984), eine Koproduktion des Österreichischen Rundfunks (ORF) und des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF), die sich in einem von Ennio Morricone musikalisch durchsetzten, gräulich gehaltenen Venedig zuträgt, beschert ihm eine Festivaleinladung zur Berlinale. Der Zeitpunkt ist insofern bemerkenswert, als er sich gerade in die Agonie jenes klassischen bzw. modernen Autorenkinos einschreibt, dem Haneke gemeinhin als zugehörig gilt: Ingmar Bergman zieht sich 1984 aus dem Filmgeschäft zurück; Michelangelo Antonioni beginnt, für das Fernsehen zu arbeiten – jenes Medium, das Haneke mit Mühe gerade erst überwunden hatte; 1982 stirbt Rainer Werner Fassbinder, 1984 François Truffaut, 1986 Andrei Tarkowski. Es sind dies freilich nur exemplarische Indikatoren dafür, dass dieses moderne Kino sukzessive von einem neuen, postmodernen Kino abgelöst wird, dessen Vertreter (wie etwa Pedro Almodóvar, Stephen Frears, Jean-Jacques Beineix) wenig Interesse daran zeigen, eine Grenze zwischen Kunst- und populärem Kino aufrecht zu erhalten, und in das sich Haneke – gemessen am beliebten Identifikationsmodell seiner «Handschrift» – so ganz nicht einreihen lässt.[1] Die inhaltlich und ästhetisch relativ düster und verstörend angelegten Filme des in München geborenen, in Österreich aufgewachsenen, mitunter in Frankreich arbeitenden Regisseurs sind mittlerweile, neben zahlreichen anderen Ländern, in Österreich, Deutschland und Frankreich gleichermaßen präsent. So auch Das weisse Band, eine österreichisch-deutsch-französisch-italienische Koproduktion, die 2010 als dezidiert «deutsche» in die Oscar-Verleihungszeremonie Eingang findet. «Was ist noch nationales Kino?», fragt schließlich *Die Presse* in Anbetracht der Tatsache, dass die «deutschen Wettbewerbsbeiträge der 60. Berlinale […] mehr-

1 Vgl. dazu die Ausführungen Roy Grundmanns zum «Anachronismus» der Haneke'schen Kinokarriere. Grundmann, Roy: «Introduction: Haneke's Anachronism». In: Grundmann, Roy (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2010, S. 6.

heitlich in Österreich produziert [wurden], während der Österreicher Michael Haneke für Deutschland ins Oscar-Rennen geht.»[2]

Zur Lage der Nation am globalen Filmmarkt

Hanekes Filme sind in einem transnationalen und – die Medientheorie bietet es an – «transmedialen» Kontext produziert. Was für Das weisse Band gilt, betrifft zugleich das Gros seiner Filme, die mehrheitlich Koproduktionen verschiedener europäischer Länder sind. Zudem verzeichnet Haneke mit dem 2007 gedrehten *shot-by-shot remake* seines Films Funny Games (A 1997), den er bildgetreu von Oberösterreich nach Long Island transponiert, auch eine ‹US-amerikanische› Arbeit. Mit der diegetisch an Stelle von Susanne Lothar malträtierten Naomi Watts lässt er eine Darstellerin auf- und letztlich abtreten, die er der Hollywoodfabrik entwendet. Hanekes Produktionshintergrund ist nicht nur ein trans-nationaler; seine Filme konfrontieren stets mit den Konzepten von «Nation» und «Nationalität». Das Nationalitätskonstrukt und sein Versagen in der modernen Gesellschaft sind zentrale Themen in Hanekes Universum, das auf vielfältige Weise den Status von Nation bzw. die Konstruktion eines «Nationalen» tangiert. Die Narrative reichen so von der in Paris situierten Studie über den Alltag in einer globalisierten Welt im Hinblick auf Migration in Code: inconnu (F/D/R 2000), über das exterritorialisierte Apokalypsenszenario nach dem Zusammenbruch der Zivilisation in Wolfzeit (F/A/D 2003), bis hin zur Allegorie des postkolonialen Frankreichs in Caché (F/A/D/I 2005). So zumindest jenen diskursiven Rezeptionsformationen zufolge, die mit dem ‹Phänomen Haneke› und seiner dubiosen Nationalkategorisierung einhergehen. Seine Klavierspielerin brilliert und scheitert in einem Wien, in dem die Bevölkerung in nicht-synchronisierter Fassung französisch parliert; seinen pubertierenden, motivlosen Mörder Benny, der eine Kameradin versuchsweise mit dem Bolzenschussgerät tötet, beurlaubt er, schickt ihn mit der Mutter nach Ägypten, während der Vater im Umkreis von Wien die Leiche zu beseitigen hat. Die Katharsis durch Migration ist bei Haneke filmunabhängig zweifelhaft, das Lokale stets transitorisch, die Ausweglosigkeit radikal transkontinental. Zu seinen Hauptakteuren zählen neben dem seelisch desolaten, fluchtbestrebten Subjekt auch verschiedenste (audio-)visuelle Medien, ohne die mancherlei spatio-temporale Transgression gar nicht erst möglich wäre: Ob Fotografien von Kriegsschauplätzen des ehemaligen Jugos-

2 Huber, Christoph: «Berlinale: Deutsch-österreichische Freundschaft?». In: *Die Presse*, 14.02.2010.

lawiens (Code: inconnu), oder Fernsehbilder der Kriegsberichterstattung aus dem Irak (Caché) – Michael Haneke geleitet in die Tiefen einer historischen Verankerung, die sich gleichzeitig jedoch unentwegt desavouiert: die Kulissen wollen letztlich als raumzeitlich austauschbar verstanden werden – ein Zug, dessen ostentativste Artikulation sich am Plakat von Der siebente Kontinent (A 1989) findet: *Australia* oder *Austria*? – Keiner der beiden Orte ist real und einer davon nur illusionärer Fluchtpunkt einer Kleinfamilie, die in den häuslichen vier Wänden gemeinsam und sehr konkret in den Tod schreitet, während ihre historisch-lokale Verortung in universeller Abstraktion aufgeht. Von «trügerischer Vertrautheit» spricht Fatima Naqvi und bezieht sich in ihrer gleichnamigen Studie zu Hanekes Oeuvre auf die diegetischen Orte, denen sie – sehr treffend – eine Qualität des Übermodernen attestiert.[3] Michael Haneke steht damit in jeder Hinsicht – und seit der Prämierung von Das Weisse Band sehr prominent – für ein Werk, das explizit und implizit Motivationen eines Staatsgrenzen überschreitenden Kinos repräsentiert. So paradox die national geleiteten Vereinnahmungstendenzen vor diesem Hintergrund – wie auch im Hinblick auf ihre historiographischen Dimensionen – erscheinen mögen, so erfolgreich behauptet sich das «Nationale» am globalen Filmmarkt als diskursives Konstrukt, das politischen und ökonomischen Strategien bzw. Marketingzwecken dient, etwa als unverzichtbarer Bestandteil der Wettbewerbslogik internationaler Filmfestivals oder – beispielsweise fokussiert – wenn es im Falle Österreichs darum geht, Defizite der Filmförderung zu kaschieren.

Konjunkturen des Nationalen

Michael Haneke ist ein emblematisches Fallbeispiel, er ist Aushängeschild für Österreich, für Deutschland, für Frankreich, kurz: für am internationalen und globalen Markt zunehmend präsente «Kinonationen», die im Rahmen der Filmproduktion und -vermarktung strategisch verstärkt auf das «Nationale» – eine Erfindung des 19. Jahrhunderts – rekurrieren und es erfolgreich nutzbar machen. Der Filmmarkt gleicht dabei, drastischer denn je, einem Markt des Recyclings, auf dem sich (historisch fragwürdige) nationale Überreste in transnationale Netzwerke integrieren. Es ist – so meine These – ein Recyclingprozess, der das gegenwärtige «nationale Kino» prägt und Formen eines populären Autorenkinos generiert, die mit den etablierten Distinktionskriterien wie national/international, lokal/global, Kunst/Kommerz, Zentrum/

3 Vgl. Naqvi, Fatima: *Trügerische Vertrautheit: Filme von Michael Haneke*. Wien: SYNEMA 2010, S. 5.

Peripherie oder etwa filmspezifisch/ «intermedial» nicht mehr hinreichend beschrieben werden können. Mit den Veränderungen des Marktes im Zuge der Globalisierung bedarf es schließlich einer neuen Konzeptualisierung des *Art*- bzw. Autorenfilms, der unter der Schirmherrschaft eines romantischen (zuweilen politisch engagierten) Autorengenies traditionell in Abgrenzung zum populär-kommerziellen Kino stand, inzwischen jedoch zunehmend als «Festivalfilm» institutionalisiert und unter der Marke «*Arthouse*» vertrieben wird: In die daraus resultierende Nische eines «populären Kunstfilms» – oder «*popular art film*»[4] – schreibt sich das Phänomen Haneke als Indikator ein. Das weisse Band kann als prominenter Einzelfall des Autorenfilms im Kontext einer sich zunehmend globalisierenden und von transnationalen Beziehungen geleiteten (Film-)Wirtschaft gelesen werden und ist als solcher repräsentativ für die Begebenheit, dass das Konzept nationaler Kulturprodukte – und damit auch jenes eines «nationalen Kinos» – Konjunktur hat. Eine Entwicklung, die in akademischen Reihen beachtliche Zuwendung erfahren hat; der Begriff des Nationalen wurde in den letzten Jahrzehnten sehr ausführlich im Hinblick auf Kino in seinem umstrittenen Nationalcharakter – häufig in Anlehnung an Benedict Andersons Konzept der *imagined communities*[5] – auf seine historische Beschaffenheit hin ausgeleuchtet und kritisch kommentiert.[6] Die Kategorie des Nationalen in ihrer Beziehung zum Kino erweist sich zwar nach wie vor als Distinktions- und Klassifikationskategorie pragmatischen Werts, angesichts der Globalisierung der Märkte, der Finanzstrukturen und der damit einhergehenden Hybridisierung von Kultur erscheint die Operationalisierung dieser Kategorie für den Bereich kultureller Produktion jedoch problematisch, gerät zunehmend unter Legitimationsdruck. So notiert etwa Susan Hayward in ihrem Beitrag zur maßgebenden Routeledge Reihe *National Cinema Series*:

> 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›.[7]

4 Cook, Pam: «Transnational utopias: Baz Luhrmann and Australian cinema». In: *Transnational Cinemas (TRAC)* Jg. 2010, H. 1, S. 25.

5 Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso 1991.

6 Vgl. Hayward, Susan: «Framing National Cinemas». In: Hjört, Mette; MacKenzie, Scott (Hg.): *Cinema and Nation*. London: Routledge 2000; Crofts, Stephen: «Reconceptualizing National Cinema/s». In: *Quarterly Review of Film and Video: Mediating the National*, 1993, H. 14/3, S. 49–67.

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

Was sich mit kritischem Blick auf die Tendenz des In-Beziehung-Setzens von Kino und Nation beobachten lässt, ist ein vehementes Festhalten an der Kategorie des Nationalen als diskursivem Konstrukt in einer endproduktträchtigen Konstruiertheit, von der man vorzugsweise ausgeht, um sie im Anschluss der Dekonstruktion zu unterziehen. Was zugespitzt mit dem Komplex «Kino» in Beziehung gesetzt wird, ist die von Anderson erdachte Nation als kollektive Mentalität. Ich möchte nun nicht an der Gegebenheit des Konstruktionscharakters des «nationalen» Attributs von Kino ansetzen und dessen Entlarvung zum Ziel erheben, sondern mich den Konstitutionsverläufen dieses Nationalen und seinen Funktionen bzw. Gebrauchsweisen in Zusammenhang mit Kino zuwenden. Sein «Werden» ist dabei freilich von einem Kollektiv abhängig, von dem ich annehmen möchte, dass es so sehr von Mentalitäten wie von konkreten Materialitäten bestimmt ist, an deren mannigfaltigen Relationen mir insofern gelegen ist, als ich sie als Konstitutionsbedingung auffasse.

Extensiv betrachtet: Dualismen vs. Kulturtechniken

Meine Zusammenführung von Kino und Nation versteht sich als *pars pro toto* – stellvertretend für die vermeintlich trennbaren und im Kontext der Medienwissenschaften häufig getrennt voneinander betrachteten Komplexe von «Medien» und «Gesellschaft». Das Phänomen ‹Michael Haneke› eignet sich als Fallstudie insofern, als es sich in die Verschränkung einschreibt und den problematischen Dualismus von «Medien» und «Gesellschaft» – als Metonymie jedenfalls –unterwandert.

Von der Kritischen Theorie bis in die *Cultural Studies* herrscht in der Medienforschung ein äußerst instrumentelles Verständnis von Medien. Verhandelt werden Fragen von Macht und Unterdrückung, von Subversion und Dissidenz, unter Berücksichtigung insbesondere der Anteile des Subjekts an einer medien- bzw. technikgeprägten Gesellschaft. Die Kulturwissenschaften haben die ‹adornitischen› Kulturindustrievorgaben in ihrer Fatalität zwar ausdifferenziert, das homogene Mensch-Technik-Modell der Kritischen Theorie hat sich jedoch gehalten, mit dem Unterschied, dass sich der vieldiskutierte Machtkomplex auf die andere Seite verlagerte. Das Zeitalter einer fortschreitenden Globalisierung und ihrer Gegenbewegungen konfrontiert jedoch mit medialen Konstellationen, die sich nicht mehr ausschließlich auf «Massenmedien» reduzieren lassen. Der Mensch hantiert, er *interagiert* geradezu mit den Apparaturen, die ihm zur Disposition stehen. Die Existenz handlungsfähiger Agenturen hat die jüngere Medienwissenschaft schließlich reagieren, etwa von

«Prosumenten-Kulturen»[8] sprechen lassen. Der um die Jahrhundertwende aufgetauchte Begriff der «Kulturtechnik»[9] erfährt aktuell ein Revival, die Ausweitung der alten, noch stark auf Dispositive gerichteten Diskurs- und Medienanalyse auf handlungstheoretisch orientierte Techniktheorien bestimmt den rezentesten Forschungsstand. Als besonders anschlussfähig wird dabei die in den 1980er Jahren von u.a. Bruno Latour und Michel Callon im Umfeld der Sozialwissenschaften und der Technikphilosophie initiierte *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) gehandelt, an die ich hier anknüpfe. Viele Erklärungsmodelle der Filmanalyse und ihr Prinzip des ‹Anwendens auf› haben – insbesondere in moraltheoretischer Hinsicht – skurrile Formen angenommen, deren neutralste Erkenntnisausprägungen noch in Klassifizierungen des Typus *Dialektik der Aufklärung*[10] in ‹filmischer Form› zu finden sind, so als fehle es an einem Modell im Umgang mit einem Autorenkino und seinem Autorensubjekt, das überdies zum Stilprinzip erhoben hat, seinem Publikum jegliche Erklärung zu verweigern. Wo die *intentio auctoris*-Schablonen versagen, lohnt es meines Erachtens, den wohl pragmatischen, letztlich aber doch fragwürdigen Entwurf eines despotischen Autorensubjekts in seiner Alleinherrschaft aufzugeben und dieses Subjekt als nur bedingt selbstmächtigen Teil eines Komplexes ‹Autorenkino› zu positionieren. An der Konstitution dieses Komplexes ist schließlich eine Vielfalt an Instanzen, Apparaten, Dingen, Zeichen, Artefakten und – ganz allgemein – Materialitäten beteiligt.

Kinoforschung mit Akteur-Netzwerk-Theorie

Um den «engen Fokus menschlicher Intentionalität»[11] zu erweitern, besteht der zentrale Vorschlag meines Projektes darin, nationales (Autoren-)Kino nicht als Entität, sondern in Anlehnung an Bruno Latours *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) als hybrides «Quasi-Objekt» zu betrachten, das im relationalen Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure mit theoretischem Erkenntnisinteresse oder pragmatischen Gewinnabsichten aus den Bereichen von Kunst und

8 Vgl. Schüttpelz, Erhard: «Einleitung: Prosumentenkultur und Gegenwartsanalyse». In: Abresch, Sebastian; Beil, Benjamin; Griesbach, Anja; Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*. Siegen: universi 2009, S. 7–18.

9 Vgl. Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard (Hg.): *Schwerpunkt Kulturtechnik*. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Jg. 2010, 2010, H. 1, S. 5–9.

10 Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008 [1969].

11 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 17.

Kultur, Wissenschaft, Industrie und Wirtschaft geformt wird. Die Übertragbarkeit dieses Konzepts auf nationale Kinematografien hat Tom O'Reagan bereits Mitte der 1990er Jahre erkannt: «For a national cinema to function it must be a quasi-object: simultaneously natural, social, discursive and governmental – an entity, a domain of practical action, a field of practical knowledge and their action.»[12] Die ANT steht, wie Latour in einem seiner Hauptwerke – *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*[13] – entschlossen erklärt, für eine Entgrenzung des Sozialen bis hin zu dem Gedanken, dass sich Gesellschaft, Technik und Natur als Netzwerk begreifen lassen. Sie scheint mir insofern ein adäquates Analyseinstrumentarium zu sein, als sie zum einen die komplexe Durchdringung von Technik und Gesellschaft zu erfassen vermag, sich zum anderen – aus der Disziplin der *Science Studies* stammend – als Instrumentarium einer Wissenschaft begreift, die sich selbst und die Tatsachen, die sie produziert, unablässig in den Blick nimmt. Mensch und Maschine bzw. Technik werden in Formen der Interaktionen begriffen; Handeln und Erleben in der Ordnung eines «Kollektivs»[14] von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, die auf allen Ebenen in Verbindung treten und sich gegenseitig beeinflussen. Die ANT steht damit im Zeichen einer Erweiterung hin zu einem Handlungsbegriff, der auch ein Handlungspotential von Gegenständen einfordert: «Lassen Sie die Hermeneutik beiseite, und gehen Sie zurück zum Objekt – oder vielmehr zum Ding»[15], postuliert Latour, schließlich sei auch von nichtmenschlichen Entitäten anzunehmen, dass sie soziales Aushandeln prägen und stabilisieren. Latour erteilt damit dem intentionalistischen Handlungsbegriff der traditionellen Soziologie, wonach nur Menschen Handlungen vollziehen können, eine klare Absage. Handeln bedeutet ihm zufolge nichts anderes, als dass etwas «durch eine Folge von elementaren Transformationen […] andere Akteure modifiziert».[16] Die Maschine bzw. ‹die Medien› erfahren durch die ANT eine Sozialisierung, werden – wie der Mensch – zu sozialen Akteuren und damit Teil von sogenannten «Handlungsprogrammen»[17], d.h. situations-

12 O'Reagan, Tom: *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, S. 38.
13 Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
14 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 291.
15 Ebd., S. 251.
16 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 108.
17 Latour, Bruno: ‹Technik ist stabilisierte Gesellschaft›. In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 369–398, hier S. 373.

bedingten Funktionszusammenhängen. Die ANT ist, entgegen ihrer begrifflichen Proposition, weniger eine Theorie als viel eher ein methodisches Dispositiv, das nicht erklärt, warum ein Netzwerk die Form hat, die es hat, sondern deskriptiv untersucht, wie Akteur-Netzwerke zusammenkommen und sich zusammenhalten oder auseinanderfallen. Mechanismen von Gesellschaft zu erklären setzt schließlich voraus, Medien bzw. Technik nicht als eine isolierte Komponente, sondern viel eher als ihre Bedingung anzusehen. Technik und Konsumwelt sind unter dieser Prämisse weder zu glorifizieren noch zu verdammen, sondern in den Bereich der Reflexion zu integrieren, um Analysen zu ermöglichen, die den *Dingen*[18] in ihren Kompetenzen und Performanzen möglichst nahe kommt. Das Medienphänomen ‹Haneke› erscheint unter dieser Voraussetzung ertragreich, bietet es doch ein breites, gleichzeitig jedoch überschaubares Spektrum an zu analysierenden Netzwerken: Einmal Haneke als ‹nationales› Aushängeschild, als Marketing-Label. Dann, abseits der Beschwörungen der ‹Kulturnation Österreich›, Haneke als ‹internationaler› Regisseur, der sich in einen Festival- und Kritikkontext einschreibt, der gezielte Milieustudien erlaubt. Schließlich als ein ‹euronationales› 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 – als ‹transnationales› Marktphänomen – wobei insbesondere das Produktionsnetz sowie die heterogene Zusammenstellung der Finanzgeber (vom *Land Oberösterreich* bis hin zum *Centre National de la Cinématographie*) auszuleuchten sind. Die für das Vorhaben relevanten Netzwerke werden mit den Mitteln einer sogenannten «Soziologie der Übersetzung»[19] Schritt für Schritt auf die Interaktionen, Aushandlungen und Vermittlungen ihrer Akteure hin untersucht. Darunter versteht sich eine 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.[20] An die Stelle des Definierens von Entitäten und Essenzen rückt das Bestreben, Zirkulationen zu folgen, sie zu rahmen (*framing*) und dabei die gängige Auffassung, der zufolge sich Makro- von Mikroprozessen unter-

18 Zum Latour'schen Dingbegriff vgl. Roßler, Gustav: «Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge». In: Kneer, Georg; Schroer, Markus; Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Bruno Latours Kollektive: Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 76–107.

19 Vgl. Callon, Michel: «Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht». In: Belliger u.a. (Hg.): *ANThology*, S. 135–174.

20 Latour, Bruno: «Über den Rückruf der ANT». In: Belliger u.a. (Hg.): *ANThology*, S. 565.

scheiden lassen, zu überwinden. Im Zuge dieses sehr stark an Gilles Deleuzes Rhizomatik orientierten Verfahrens können die ehemals voneinander geschieden betrachteten Konzepte von Lokal und Global in ihrer Verschränkung begriffen werden. Mein Projekt zielt unter dieser Voraussetzung auf die Rahmung jener Interaktionen ab, die das Autorenkinophänomen Haneke und die damit verbundenen Kräfte des Nationalen bestimmen. In diesem szenarienhaften Entwurf kann jedem noch so kleinen, kritischen oder vermeintlich unbedeutenden Akteur entscheidende Bedeutung zukommen: Die Filme von und über Haneke sind nur einer von vielen Ausgangspunkten. Als genauso wesentlich erweisen sich Autorenstatements, Merchandising-Produkte, Filmfiguren, -plakate und -trailer, Preisverleihungsmitschnitte, auch die Preise selbst – erhalten oder nicht erhalten (etwa für den in Cannes außer Konkurrenz gelaufenen Film Wolfzeit, in dessen Rahmen einer der darstellenden Mitwirkenden, Patrice Chéreau, Jury-Mitglied ist) – jedes dieser Elemente kann zum Bedeutungsträger avancieren. Der Begebenheit, dass Haneke seine Palme 2010 von Jury-Präsidentin Isabelle Huppert, seiner Hauptdarstellerin aus Die Klavierspielerin überreicht bekommt, ist unter den Prämissen der ANT ebenso viel Bedeutung beizumessen, wie der Kameratechnologie, dem Kopierwerk oder der Distribution, die Haneke zu seinem Erfolg verholfen haben. Der weltweit abrufbare *youtube*-Trailer, 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*. Den Ausgangspunkt bildet also ein Korpus der Unmenge, wie ihn Ilka Becker, Michael Cuntz und Astrid Kusser in ihrem gleichnamigen Band zur Verteilung von «Handlungsmacht» nahelegen: Der Rekurs auf eine solche – naturgemäß nicht einer Logik der Quantifizierung gehorchenden – Unmenge ist den Herausgebern zufolge nicht als Allinklusi-

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* erweitert wird.

ons-Phantasma zu verstehen, sondern schlicht als Gegebenheit, in der – Deleuze hätte seine Freude gehabt – «die konventionelle Aufteilung zwischen Akteuren und einem bloßen Schauplatz zugunsten eines Milieus aufgehoben [ist], das sich im Geschehen herausbildet».[22] Für den am Phänomen ‹Haneke› exemplifizierten Interessensbereich eines ‹nationalen› (Autoren-)Kinos ein Korpus der Unmenge vorauszusetzen, entspricht so keineswegs einem Akt der Willkür, sondern versteht sich als Desideratum, dem Gewaltakt des blockartigen Definierens von vermeintlich freien Gemeinschaften wie etwa ‹Nation› oder ‹Volk› eine ‹irreduktionistische› Praxis der A-Linearität und der (Neu-) Verteilung entgegenzusetzen. Es ist damit Voraussetzung, ein vordefiniertes Ergebnis genau so sehr abzulehnen, wie den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Nun sind Entgrenzung und Erweiterung freilich nicht frei von Ambivalenz, impliziert die Praxis des Rahmens zwangsläufig immer auch Exklusionen. Diese Exklusionen sind jedoch notwendig, geht es letztlich auch darum, das Nationale – entgegen der vorgefertigten konsensuellen Übereinkünfte – eines Attributs zu berauben: seiner Evidenz. Schließlich steht diese Evidenz nicht für etwas, das seinen Konstitutionsprozessen vorgängig wäre.

22 Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Kusser, Astrid: «In der Unmenge». In: Becker, Ilka u.a. (Hg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*. München: Fink 2008, S. 7–34, hier S. 10.