

Gia Edzgeradze

Benny's Video

*(Vorsicht, Engel – Requiem
für die Zivilisation
nach Michael Haneke)*

Der Film beginnt mit dem Tod.

Krampfhaft zuckend wälzt sich der fette Leib eines erschossenen Schweines auf der Erde – dumpfe Grunzlaute durchschneiden die allgewaltige Leere. Nach diesem wuchtigen Auftakt lassen sich im Film nur schwer neue Emotions- und Sinngehalte aufbauen, die es mit dem übermächtigen Angstgefühl aufnehmen könnten, das uns Zuschauer bereits beherrscht. Doch der Regisseur Michael Haneke denkt gar nicht daran, das zu überbieten, was uns schon so tief berührt hat – er will nur seinen Tribut entrichten: an alle selten vorhersagbaren und zauberhaften Eigenschaften des Ereignisses, das dem Leben zum Leben verhilft (es sichtbar macht) und es danach besorgt begleitet, damit es nicht erblindet. Dieses Ereignis heißt Tod. Der Film ist eine ehrfurchtsvolle Verneigung vor dem Wächter an der Schwelle zum Tod – der inneren Unruhe, die Haneke beharrlich restauriert, fordert und mit seinem ganzen Werk nachdrücklich in die Welt einbringt.

Wer sind die Engel, von denen man weiß, dass uns eine höhere Macht durch sie lenkt und sich uns mitteilt? Leben sie an unserer Seite und wissen sie von sich? Werden sie sich ihrer Missionen bewusst, wenn sie sie durchführen? Werden sie von ihnen gelenkt, oder handeln sie selbst in eigener Macht? Sind ihre Methoden zur Verwirklichung ihrer Metaaufgaben individuell? Es könnte doch gut sein, dass ihnen diese Aufgaben eine Last sind, mit der sie nur schwer zurechtkommen, dass sie sogar voller Zweifel an der Richtigkeit dessen sind, was sie getan haben. Wenn dem so wäre, dann wäre es sehr traurig. Wie aber lassen sich die gänzlich unvorhersehbaren Wege verfolgen und verstehen, auf denen sie ihre Botschaft übermitteln?

Wie auch immer, diese Wesen sind wahrscheinlich gespalten, sie sind hier und nirgendwo gemeldet, in einer Rolle, die für sie geschrieben, ihnen aber vollkommen fremd ist. Dafür sind sie ja

Engel – Menschen mit einer Beimischung des Himmels (!). Was soll das sein?!

Fragen sie nach der Erfüllung ihrer Mission immer so naiv wie Benny in unserem Film: »Kann ich jetzt gehen?«

Welche Engel liebt Haneke?

Mancherlei, wenn man nach seinen Filmen geht. Nach dem Film »Benny's Video« liebt er jene, die Situationen schaffen, in denen Türen geöffnet werden, durch die ein gescheiterter historischer Prozess das Terrain verlassen muss, um der Chance zur Erneuerung Platz zu machen.

Die Handlungen der Engel sind mehrdimensional und schwer zu erkennen. Ihre Methoden zur Lenkung des Schicksals entsprechen so wenig unserem Verständnis, dass sie uns nur schockieren können. Daher muss ein Text, der die Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit der Führungsmodelle dieser Engel zu erforschen sucht, die Bedeutung ihrer ungewöhnlichen Reden, Stimmungen und Gedanken entschlüsseln. Er muss die Figuren ihres Unterbewusstseins sowie ihre intuitiven Gesten entdecken und verstehen und sogar auf ihren Atemrhythmus achten.

Um die provozierende Situation zu Beginn des Films zu verstehen, in der Benny das unbekannte Mädchen, das er zu sich eingeladen hat, grundlos tötet, ist die Tatsache von größter Wichtigkeit, dass er selbst zum Sterben bereit ist. Benny ist ein Teenager, und der Wesenszug eines Engels bei Teenagern ist ja die allgegenwärtige Bereitschaft zur Transgression. Nur in diesem Alter ist dem Menschen das Empfinden gegeben, dass menschliche Wesen etwas Einzigartiges besitzen, und es nur dem Menschen zu Gebote steht, das einzig wesentliche Faktum der unbegrenzten Freiheit innerhalb der Existenz zu schaffen, nämlich sich grundlos das Leben zu nehmen, d. h. das fundamentale Gesetz des Lebens zu provozieren (seiner Selbsterhaltung). »Das Heroischste am Yogi ist, dass er in jedem Augenblick ohne Grund auf das Leben verzichten kann«, heißt es in heiligen indischen Texten. Diese Freiheit ist wahrhaft göttlich. Ihrer sind wir alle mehr oder weniger in der Lebensphase als Teenager teilhaftig.

Vor dem bewussten Ereignis fällt im Gespräch zwischen Benny und dem jungen Mädchen das Wort »Feigling«. Es hat im Raum der Teenager (und unter besonders edlen Menschen) eine magische Kraft. Im Westen wird es mit ritterlicher Gesinnung assoziiert, die nicht nur verschwunden, sondern im Bewusstsein sogar bis zur Unkenntlichkeit ausradiert ist.² Dieses Wort bedeutet für Teenager: Wenn du nicht bereit bist, jeden Augenblick den letzten Schritt zu machen, dann besitzt du keine spezifisch menschliche Würde. Für uns, die wir Menschen der modernen Gesellschaft und Kultur sind, ist diese Haltung inakzeptabel, wir verstehen nicht einmal, wofür es dabei geht. Teenager ist ein ambivalentes Image, das den Raum zwischen Idiot und Superman abdeckt. Wegen dieser erschreckenden Freiheit im Leerraum zwischen Tier und Gott (unter Auslassung des Menschen) sitzen viele dieser »grünen Halbgötter« hinter Gittern, bis ihnen die Engelsflügel gestutzt werden. Benny jedoch, unser Protagonist, geht noch weiter: Er ist nicht nur bereit, ruhig sein Leben zu geben, sondern es ebenfalls ruhig zu nehmen (nicht im Affekt und nicht in Raserei). Das ist nicht nur Freiheit, sondern etwas Größeres – die Fahrtensuche eines Engels –, das intuitive Verfolgen der Mission des Missionsleiters. Die Grenze zwischen dem Gesellschaftlichen und Privaten ist in diesen Fällen aufgehoben. Nur die geeinte, wegweisende und herrschende Kraft der inneren Ergriffenheit ist dann zugegen.

In unserem Film ist Benny nicht einfach ein Mörder, nicht ein-

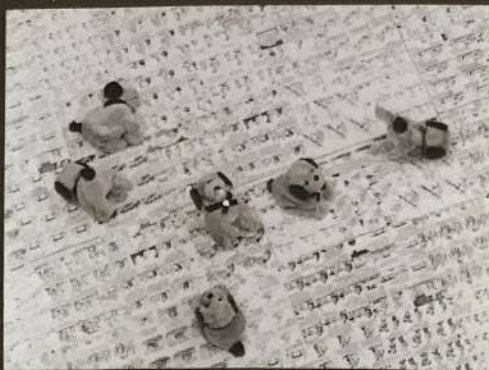
fach ein Engel und natürlich nicht einfach ein »Teenie-Idiot«, und sein Mord, der auf den ersten Blick eindeutig klar und empörend erscheint, ist in der inneren fundamentalen Realität des Films keineswegs ein Mord, sondern eine rein symbolische Figur.

Der schockierende Vorfall zu Beginn hat dreifachen Charakter und wird auf zwei Ebenen des Denkraums wahrgenommen. Auf der ersten trivialen (narrativen) Ebene erscheint dieser Mord als existenzielles Faktum, das der Zuschauer im Licht der sozialmoralischen Verpflichtungen des Protagonisten sieht. In dieser Dimension ist die Ermordung des jungen Mädchens eine Todsünde, die eine harte Strafe verlangt (dieser Schnitt durch das Faktum ist gut für den Film, er schockiert den Zuschauer und steigert vielleicht sogar seine Aufmerksamkeit für die anderen tieferen Schichten der Botschaft). Auf der zweiten, schon symbolischen Ebene (wo sich die wesentliche Intuition und das Unterbewusstsein des Regisseurs zu zeigen beginnen) ist dieser Mord ein Faktum, das dem Erwachen dient. Es entbindet ein grundlegendes Ereignis – ein Werk des Todes zum Erkennen des Todes als Faktor, der die Lebendigkeit des Lebens gewährleistet. Auch der dritte Schnitt durch das Faktum funktioniert auf einer sinnbildlichen Ebene: Das ermordete, äußerlich merkwürdig unattraktive Greisenmädchen ist kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern eine Metapher für unsere blutleere Kultur, die ihre Energie für den Durchbruch vollständig eingebüßt und ihre eschatologische Ausrichtung verloren hat. Ihr Gesicht zeigt statt kindlicher Vitalität und magischer Lebendigkeit den Stempel apathischer Teilnahmslosigkeit, den wir von den Porträts mittelalterlicher weiblicher Grabskulpturen her kennen. Ihre Gesichtszüge gleichen denen der strengen christlichen Asketen in der Kunst der nördlichen Renaissance (metaphysisches Ideal der Geistigkeit). In diesem dritten Schnitt des Faktums büßt, wiederum symbolisch, unsere Kulturgeschichte das Leben ein, wie auch unsere Zivilisation, die sich nicht erfüllt hat (Heidegger betitelte dieses Ereignis als »dunkle Nacht der Zivilisation« und »Tragödie des Schicksals des Seins«). Die ausgezehrt und nicht sehr anziehende Gestalt des ermordeten Greisenmädchens ist also ein Symbol für die Geschichte und Kultur, die in ihrer Stagnation der Chance auf Erfüllung beraubt

ist. (Das Mädchen hat keine Kraft zu schießen, Benny aber ist nicht nur bereit, selbst zu sterben, sondern auch selbst abzurücken.) Unsere Kultur vermag also nicht für sich einzutreten, für ihr vorbestimmtes Schicksal. Diesem Bewusstseinstypus steht nur zu Gebote, das Nichts zu Tage zu fördern (das windige Spielzeug, das Benny in der Schultasche des Mädchens findet).

Sinnbildlich ist dieser Mord also der Ausbruch aus dem Teufelskreis (am Tag nach dem Mord steht Benny auf der Straße und schaut durch das Gitter den Leuten zu, die auf dem Eis endlos im Kreis herumlaufen). Er macht reinen Tisch und eröffnet dem Blick die Chance, sich auf die Ursprünge, also auf die Erneuerung, zurückzuwenden. Zu diesen Ursprüngen begeben sich Benny und seine Mutter: in den Osten (nach Ägypten), zurück zum Offenen, Nichtmarkierten, Nichterfassten. Der Vater bleibt daheim, um die Spuren des Verbrechens zu verwischen. Er muss das Loch im Netz der Geschichte stopfen, für die er verantwortlich ist, nicht Mutter und Sohn. Die Geschichte liegt in seinen Händen und denen seiner männlichen Geschlechtsgenossen.

Doch wie vorherzusehen war, gestaltet sich die Reise von Mutter und Sohn sehr beschwerlich. Sie finden sich im weit offenen Raum, wo die Sonne sengen darf³ (Benny hebt sein Shirt hoch und zeigt uns seine verbrannte Haut) und Häuser nicht fertig gebaut werden, damit ihre Wände die Weite nicht einengen, wo der Mensch und der Gegenstand klarer und deutlicher zu sehen sind als Worte und Zeichen und Treuherzigkeit mit lebensbehaltender Kraft aus den Gesichtern leuchten. All das hat einen bitteren Beigeschmack, da es sich wie die Bestätigung eines Lottogewinns ausnimmt, den ein anderer bekommen hat. Die mit Orgelmusik von Bach unterlegte Kamera streift traurig und melancholisch durch den von vitaler Unschuld flirrenden und von Lebenskraft strotzenden Basar, beobachtet mit verhaltenem Schmerz die einfache, klare Lebensweise und fixiert den geraden, offenen (unvermittelten) Blick der Menschen in diesem Teil der Welt. In dieser Einstellung klingt die Musik wie ein Requiem für das Leben, das die Familie geführt hat und das Millionen andere im System der konventionellen Beziehungen führen, wo sie konventionelle Werte austauschen, konventionell kommunizieren und lieben und



The Box, video (14 min. loop), 1995

Description: four black walls (220 x 300 cm each) form closed square space. The paper which is glued on the floor of this space is entirely covered with the small size black and white cartoons. On this cartoon floor, inside of this space, chirping and yapping, desperately creeping towards each other or in the direction of the black walls the tiny yellow toy dogs (which can be associated also with yellow chickens). During this senseless movement they sometime arrive at the dark wall and bark at it or run into each other and carry on their convulsive and mechanical movements desperately banging into one another. All this looks as though they are performing a sexual act. From time to time they do somersaults and fall down; they can't stand up any more carrying out spasmodic movements which can be compared with epileptic paroxysm. Losing energy one by one, they stop moving and at the end silence takes over within the space.

sich dabei stets furchtsam umblicken, auf der Suche nach Schutz und Behütung wiederum innerhalb der Konventionalität.

Und nun läuft die Szene ab, in der die Mutter ein orientalisches Käppchen auf Bennys geschorenen und zur Erneuerung bereiten Kopf setzt. Dann die folgende Szene: Während die Mutter im Fernsehen afrikanischen Frauen zuschaut, die für ihre Landsleute ein schlichtes, von innerer Ganzheit und Jungfräulichkeit erfülltes Lied singen, bricht sie in Schluchzen aus – sie weint über die Leblosgkeit und Totenstarre, in der sie und die Menschen um sie herum schon lange leben, über den Zustand von Zombies, in dem sich ihre Familie, ihre Nation und Zivilisation befinden. Aus diesem Zombie-Zustand hat sich ja auch in Hanekes erstem Film schon eine Familie durch Selbstmord befreit. Doch ganz am Schluss des Films schimmert auf dem Bildschirm in einem anonymen Büro (in der narrativen Linie natürlich der Polizei) auf einmal Hoffnung auf. Die Szene, in der Benny seine Eltern »der höchsten Instanz ausliefert«, wird von Bildern der Ägyptenreise begleitet – wir sehen das geblähte Segel eines Windsurfers, bereit zum Abheben, der sich im nächsten Augenblick in den offenen Raum hinaufschwingt. In diese Freiheit liefert Benny seine Eltern aus. In derselben Einstellung und ebenfalls auf den letzten Bildern des Videos von der Orientreise fährt die Kamera im Dunkeln langsam über monumentale Mauern, in die Hieroglyphen in ihrer vollen Vitalität gekerbt sind (in der damaligen Zeit besaßen die Zeichen noch Energiefelder). Im Gefühl des Triumphes betastet sie die Ursprünge der Zivilisation als Chance für den gescheiterten Versuch zur Erneuerung. In dem Augenblick, da die Hieroglyphen über die Mauer wandern, sehen wir in der rechten unteren Ecke Bennys breit und freudig lächelndes Gesicht. Dieses Lächeln erscheint hier einzigartig im Film.

Der kulturelle Körper, dessen Produkt Benny ist und in den er eine Bresche geschlagen hat, ist die kolossale Medienrealität, die die westliche Wirklichkeit erfüllt hat. Die konventionellen Images überdecken alles, in Bennys Zimmer gibt es nicht einmal Tageslicht (es ist »Platons Höhle«), nur das körperlose Image der Straße auf dem Monitor (die Schatten an der Höhlenwand). Es ist ein Bild für das digitalisierte Bewusstsein des Menschen in unserer Zivilisation, in der das Analoge grundsätzlich fehlt. In dieser Welt ist alles verzaubert vom kalten Griff zweier gigantischer Medienrealitäten – der wirtschaftlichen und der informativen. Das Geld und die Infodaten metamorphosieren die Welt in einen Zombiekörper.⁴ Aus dieser Situation gibt es auf der linearen Ebene keinen Ausweg. Die ganze dramatische Potenz des Lebens, die den Menschen zur Verwundbarkeit führt und durch sie zur vollständigen Entblößtheit (d.h. zur Totalität des abstrakten Fragens, in der die einzige Chance auf Transgression und Einsicht liegt), ist durch diese globale Medialisierung völlig paralytisiert. Die körperlosen, emotional extrem beschnittenen Images von Katastrophen auf den Fernsehmonitoren wecken keinerlei Gefühle (im Film wird das Blut des Opfers von der synthetischen Oberfläche des Fußbodens problemlos weggewischt, es bleiben keine Spuren). Diese Form des Austauschs mit der Welt lässt das Gefühl der Abgeschirmtheit nur erstarken; der Mensch erlebt sich dabei in der Rolle des »teilnahmslosen Teilnehmers«.⁵

Benny ist in der Tat ein besonderer Engel. Er ist kein »angel of the advanced paradigm« aus »Breaking the waves« von Lars van Trier und natürlich auch kein »Schutzengel«, den wir uns so wünschen. Er ist ein provozierender Engel, der durch sein Erscheinen Menschen auf die Probe stellt und der Justiz zuführt. Das

»Menschliche« in Benny ist im Unterschied zu seinen Altersgenossen tief verborgen. Nur wenige Male bricht sein jugenhaftes Temperament im Film durch. Das »Normalmenschliche« in Benny ist von Ruhelosigkeit und Verwirrung überdeckt, die ein Engel bei der Berührung mit dem Irdischen empfindet. Sogar seine sinnlichen Gesichtszüge verraten keine Wärme. Doch diese »Coolheit« ist ebenfalls nicht eindeutig, sondern eine Komponente seiner Natur: Unabhängig von seiner Engelhaftigkeit ist diese »Coolheit« auch ein Produkt der medialen Umgebung – die Einbindung alles Seienden in Zahlen- und Zeichencodes. Bennys Charakter spiegelt damit auch diese Gestaltlosigkeit seiner Umgebung wider. Als Roboter und als Engel ist er doppelt »cool«.

In mehreren Szenen zu Beginn des Films (noch bevor Benny es zuwege bringt, so grausam ins »Reale« einzudringen) betrachten wir im nächtlichen Halbdunkel ziemlich lange die Nervenbahnen der Lakenfalten; der darin eingebettete dunkle Fleck ist Benny. Alles in dieser von Ruhe erfüllten Leere ist durchdrungen von stiller Unruhe. Diese Szenen zeigen Bennys Verzauberung, in der seine Engels- und Teenagernatur von der Leere erfasst wird, aus der sie ihre Direktiven bezieht. In diesem Augenblick erkennt die Seele das paradoxe Faktum, dass totale Freiheit und absolute Vorbestimmung innerhalb eines Schicksals koexistieren und die Wahl jene fundamentale und die Seele schreckende Verantwortung ist, die da heißt: Leben außerhalb der Wechselbezogenheit. Dieser Prüfung muss sich jeder Auserwählte auf seinem Weg stellen. Betrachtet man diese Szenen, so erscheinen sie einem wie eine Replik auf den Garten von Gethsemane. Man erlebt Augenblicke jener fruchtbaren Leere, in der alle Wege zur Wahl offen stehen: Man kann Engel werden oder Verbrecher, aber auch einfach aufgeben und sich in einen Idioten oder noch bequemer in einen Roboter verwandeln. Hier, innerhalb der unbegrenzten Potenzen der Leere jenseits aller sozialen Determination, im reinen Nirgendwo und nur dem schwarzen kosmischen Abgrund gegenüber, reißt die Wahl den Rachen auf, um dich zu verschlingen (wie bei Scorsese in »Taxi Driver«: Der Held wird vielleicht den Präsidentschaftskandidaten ermorden, vielleicht auch eine Prostituierte retten oder Amok laufen).

Im Film bilden Benny und seine Schwester Eva (obwohl diese praktisch keine Rolle hat) die symbolische binäre Opposition. Zwischen die beiden ist die Situation gespannt, die den Bruch möglich werden lässt, den grundsätzlich unvorstellbaren Durchbruch (rupture).

Eva ist ein gewöhnliches Glied in der Zeichenhierarchie (das sogenannte »nicht traumatisierte Opfer« der konventionellen Gemeinschaft), sie geht völlig darin auf und orientiert sich meisterhaft in ihrem pyramidalen Struktursystem (das im Film vom Spiel »Pilot und Passagiere« symbolisiert wird). Sie nimmt geschickt und einfallreich am toten Austausch und Gewinn teil, empfindet sich selbst als Teil der Reichtümer im System der Signifikanten und versucht enthusiastisch, die Zeichen für sich zu mehren und sie im großen Stil zu besitzen. Sie ist selbst ein Zeichen und Wirtschaftsmedium.⁶

Gleich zu Beginn des Films sehen wir eine Party, die Eva in Abwesenheit ihrer Eltern in der Wohnung veranstaltet. Die Eltern kommen überraschend nach Hause und bitten die aufgedrehten Gäste, die unter Evas Leitung begeistert das pyramidale »Passagier-Pilot-Spiel« spielen, die Wohnung zu verlassen. Wäre es möglich, dass dieser zufällige, instinktive Protest des Paares der Grund dafür ist, dass das Schicksal (und der Regisseur) ihnen

durch den Vorfall mit Benny eine Chance auf Öffnung der Türen schenkt? (Erinnern wir uns, wie der Held bei Kafka morgens nur kurz noch im Bett verweilt und sich sein Leben auf einen Schlag ändert – der »Prozess« beginnt.) Der Protest der Eltern und der Abbruch des Spiels sind von symbolischer Wichtigkeit, denn die anonyme pyramidale Wirtschaftsstruktur ist ja der Drache unserer Existenz, aus der sich alle weitreichenden Folgen ergeben. Die anschließenden Bildfolgen bestätigen diese These. Bennys Freunde singen im Chor »Trotz dem alten Drachen« (J.S. Bach) und reichen einander wortlos und mit naiver Sorglosigkeit die Vorlage für das »Passagier-Pilot«-Spiel (und auch Geld) weiter und werden dadurch unweigerlich zu Opfern des bereits entstandenen Systems (das für die Gesellschaft einzig »aktuell« ist).

Die Schlusszene verblüfft den Zuschauer erneut: Wie bereits gesagt, übergibt Benny seine eigenen Eltern, die alles für ihn getan haben, was in ihren Kräften stand, der »höchsten Instanz«. Was ist das? Sind es verantwortungslose und inkonsequente Eskapaden eines halbwüchsigen Idioten? Oder ist es die zu spät erwachte moralische Verantwortung dem Körper der Gemeinschaft gegenüber?

Auf der metaphorischen Ebene der Erzählung weder das eine noch das andere.

Was also haben sich die Eltern zuschulden kommen lassen – und haben sie sich überhaupt etwas zuschulden kommen lassen?

Im Prinzip haben Bennys Eltern auf dem privaten Territorium⁷ (und für es) eine Heldentat vollbracht, als sie ihren Sohn gegen das Schicksal und den Raum der Gemeinschaft verteidigt haben. (Niemand weiß, wie Gottes Urteil über ihre Vorgehensweise ausfallen wird, denn Gottes Wege sind unerforschlich.) Doch wenn Benny seine Eltern wegen ihrer Schuld innerhalb des Gemeinschaftsraums der »höchsten Instanz« ausliefern würde (in der narrativen Linie ist es natürlich die Polizei), wäre der Film zu simpel und nicht der Rede wert. Aber Bennys Forderungen sind höherer Art. Die Heldentat seiner Eltern hat nichts mit der Mission zu tun, die er verwirklicht – diese beiden Linien schneiden sich nicht. Deshalb antwortet Benny am Schluss des Films nicht auf die Worte »Ich liebe dich« seines Vaters, denn der spricht sie von einer trivialen Plattform aus, als wäre es möglich, das von ihm Geleistete in dieser Eindimensionalität zusammenzufassen.

Dasjenige, dem Benny »die Wege ebnet«, ist unvergleichlich viel höher als alles Menschliche-Private-Persönliche. Die Auslieferung der Eltern erfolgt nicht gleich nach der Rückkehr aus dem Orient von Mutter und Sohn, sondern nach einer gewissen Zeit und einem gewissen Faktum. Benny verzeiht seinen Eltern nicht, dass sie die extreme Situation (den geöffneten Raum), die ihm die Chance geboten hatte, die Form seiner existenziellen Gegenwart nüchtern zu sehen, nicht genützt haben. Sie erledigen einfach die Angelegenheit und verschmelzen dabei bereitwillig und gedankenlos mit dem toten Raum, nisten sich wieder in ihr entpersönlichtes Nest ein und gehen erneut in der konventionellen Routine auf, die erschüttert und gesprengt werden sollte. Mehr noch, ihre erfinderische Tochter Eva nachahmend, planen sie nun selbst Abende, an denen »Pilot und Passagiere« gespielt wird, da sie eine Geschäftsidee darin wittern! In diesem Augenblick schlägt die Tür zu: Nachdem sie wahrscheinlich die letzte Möglichkeit verspielt haben, sich zu erneuern und aus dem Teufelskreislauf auf dem Eis herauszukommen, werden sie gewaltsam herausgeholt und zur letzten Grenze geführt. Im Augenblick der Auslieferung stehen die Eltern auf dem Treppenabsatz zwischen den Stock-

werken, zwischen den Türen – im Nirgendwo. Benny liefert sie der »Instanz« aus, die wahrscheinlich imstande ist, über das Paar zu richten und ihre Reaktion auf die Provokation des Engels zu beurteilen.

»Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht dazu! Tobe Welt und springe; ich steh hier und singe in gar sicherer Ruh«, singt der Chor (J.S. Bach).

Nach allem, was gesagt ist, muss nun noch das Wichtigste hinzugefügt werden: Bennys Mission ist mit Hilfe des Films natürlich nicht gegen uns gerichtet, gegen unser fragloses Vertrauen in das, was wir einst unmittelbar entdeckt haben und was uns angeboten worden ist.

Doch stimmt das auch alles? Gleich das Bild unserer Missgestalt wirklich dem eines Pinguins auf Schlittschuhen, das Bennys Mutter in einer Zeitung sieht?

Aber das ist schon eine andere Frage – die Frage nach der Wahrheit. Hier aber könnte es in der Tat vernünftiger sein, »über das, worüber man nicht sprechen kann, Schweigen zu bewahren«, als wieder einmal alles auf der Ebene der »Sprachspiele« zu belassen.

Oder gibt es vielleicht doch noch eine Chance (auf die Benny seinen Freund flüchtig im Videoverleihgeschäft hinweist), und man könnte das kleine Haus der alten Frau in Luxor am Nil festhalten, wo die Sonne sengt und die Verstorbenen unverzüglich begraben werden, damit sie nicht verwesen und daher außerhalb des Höhlenlichts nicht zu Zombies werden.

P.S. In der semiotischen Analyse kann man den ganzen Film in einen Satz fassen: Das Netz der Signifikate zerreißt sich von innen heraus, damit das zu Bezeichnende wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät und als Energieträger auf der Welt vorhanden ist.

Aus dem Russischen
von Annelore Nitschke

1 In einem bestimmten Augenblick unseres Lebens ist es vielleicht das Los eines jeden Menschen, die Rolle eines Engels zu spielen. Es ist auch durchaus möglich, dass zwischen unserer Natur und der eines Engels kein so großer Unterschied besteht und die Trennungslinie so dünn ist, dass der Wechsel sehr häufig und unbemerkt vonstatten geht.

2 Im Gegensatz zu dem, was Haneke selbst Vergleichen der Gefühle nennt. Dieser Begriff wird entschlüsselt als Verzauberung des heutigen westlichen Bewusstseins innerhalb des Zeichenmonsters der Signifikate.

3 Mit zunehmendem Alter und der Einführung in die Kultur verliert dieses Wort an Aktualität. Unsere Kultur hat sich im Grunde in einen sicheren Zufluchtsort für Feiglinge aller Art verwandelt. Feigheit wird hier betont und unter allerhand Tarnnahmen beschirmt.

4 Im Video, das Benny anschaut, reißt ein Zombie das Lenkrad eines Autos herum, was zur Katastrophe führt. Der Film ist voll von solchen kommentierenden Parallelen.

5 Die Rolle der Kunst wird im Film ebenfalls als belanglos dargestellt, sie erscheint hier als souveräne Realität. Die Kunst hängt an der Wand des Wohnzimmers von Bennys Familie wie gekreuzigt, hat keine Funktion, sondern ist nur schöne Begleitung und hinkt dem Schicksal der Existenz hinterher, dessen ziellosen Gang sie lediglich schmückt. Benny wirft nur ein einziges Mal einen flüchtigen Blick auf die Wand mit den Bildern.

6 Eva ist die Vertreterin einer neuen Form der mimetischen Obsession, die in der »Postneuzeit« Platz genommen hat. Diese Leidenschaft verwandelt das Subjekt in eine äquivalente konventionelle Form, die dem Objekt seiner mimetischen Leidenschaft ähnlich ist, das heißt, der Mensch möchte mit den Eigenschaften ausgestattet sein, welche die Zeichen um ihn herum besitzen, zum Beispiel die Geldzeichen, die Objekt seiner Nachahmung werden. Das Geldzeichen ist in unsere Psyche als Hauptorientierungsmerkmal eingedrungen, als etwas zutiefst und so lang schon Begehrtes, dass das Bewusstsein der Menschen damit begonnen hat, die Erscheinungsformen dieses Zeichens

im Leben zu imitieren. Imitiert werden sein Status (es steht nicht vor, sondern hinter dem Gegenstand, nicht vor den Phänomenen, sondern hinter ihnen), sein Einflussmodus (es ist etwas, das ohne physisch zu besitzen, herrschen kann) und sein Zirkulationscharakter (allumfassend und austauschbar). So sind Zeichen-Menschen entstanden – »Geld-Menschen«, die kursieren und ausgetauscht werden wollen. Besitz interessiert sie nicht und sie brauchen keine »Realität«, Frauen und Männer sind also Produkte, Luxusgegenstände – ihre Psyche zieht es nur zu äußerster Bedingtheit, sie wollen wie das Geld sein: konventionell anonyme Tauschrealität. Wie hat Andy Warhol gesagt: »Wie leicht ist es, ein Roboter zu sein – ich will ein Roboter sein.«

Und noch ein weiterer Typus ist entstanden, der »Bank-Mensch«. Dieses Wesen ist ebenfalls das Ergebnis eines neuen Mimesistyps, doch schon mit gesteigerter Imagination des Abstrakten. Er setzt sich ins Verhältnis zu der allmächtigen Kraftstruktur der ökonomischen Zeichenhaftigkeit mit ihrem Kraftzentrum, das die größte Potenz hat, Zeichen anzuhäufen und zu besitzen. Ihre Kraft steht jenseits der Welt und lenkt sie unsichtbar durch ihre graue, unscheinbare, stumme Allgegenwart. Der »Bank-Mensch« ist die Bank, das ökonomische Operationssystem hat in ihm sein transzendentes Subjekt erlangt.

7 Unsere Zivilisation hält das binäre Paar »Privat/Gemeinschaftlich« für heilig, deshalb können sich die Interessen nicht spalten und in einen Dauerkonflikt geraten. In dieser Situation kann es keine eindimensionalen und einschichtigen Schlussfolgerungen hinsichtlich der Justiz geben. Das Verhältnis dieser beiden Bereiche gleicht eher einem Dauerkrieg als einer Kooperation.

Die Mordsituation lässt sich ambivalent betrachten: Hier mordet entweder die Stagnation, oder es wird gemordet, um die Stagnation zu töten. Ich persönlich finde letztere Variante für den Diskurs viel interessanter.

* Anmerkung: Die Familie ist sich klar bewusst, dass Benny kein Krimineller ist, sondern dass das Geschehnis ein Unfall war. Deshalb steht sie grundsätzlich vor der Wahl, das Private zu verteidigen oder es dem Gemeinschaftlichen auszuliefern. Wir haben es hier mit einem Absurdum zu tun. Die Gesellschaft, die das Private als persönliches Heiligtum schützt und diese Ideologie und Psychologie fördert.



Eight-screens video installation. Different figures (human beings, animals, objects) doing absurd movements and actions invited us to the world where meaning as a phenomenon begins to expose its conventional and manufactured nature. Museum of Contemporary Art, Ludwig Museum, Budapest, 1999

The video image of the recumbent, stout, naked man (reminding us figures of Chinese Gods) wearing a nappy is projected on the edges of many empty canvases (200 x 200 cm each) standing one after each other in the middle of the room as a one pile. The man is murmuring joyful sounds similar to an infant, additionally moving his hands and legs similarly. The empty surface of the first canvas in the pile of empty canvases faces Joseph Beuys figure on the photo piece standing against the pile of the empty canvases.

The concept of the show — the artists had to choose an artwork from the collection of Museum of Modern Art in Stuttgart and had to create their own work in reference to the artwork they chose. *Fort! Da!*, Villa Merkel, City Gallery in Esslingen, 1997

