

Susanne Kaul
Bilder aus dem Off. Zu Michael Hanekes *Caché**

Susanne Kaul (geb. 1974) ist akademische Oberrätin an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld im Fach Allgemeine Literaturwissenschaft. Sie studierte Philosophie, Linguistik und Literaturwissenschaft in Paderborn und Frankfurt am Main; 2007 habilitierte sie sich mit der Schrift *Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare – Kleist* an der Universität Bielefeld; im selben Jahr verlieh ihr die Westfälisch-Lippische Universitätsgesellschaft den ›Grottemeyer-Preis‹ für hervorragende Leistungen und persönliches Engagement in der Lehre.

*Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung des gleichnamigen Vortrags im Rahmen der ZiF: Arbeitsgemeinschaft ›Filmnarratologie‹, 16. – 18. April 2008 (s. ZiF: *Mitteilungen* 3/2008, 34ff.).

Pictures from the ‘Off’. On Michael Haneke's Film Caché

What is reality in cinema? The film “Caché” (2005) by the Austrian director Michael Haneke baffles the movie audience by mixing up several narrative levels. It’s often not clear whether the source of the current scene is the main flow of the story or merely a videotape watched by the characters of the story. This amalgamation of object and meta-level produces narrative unreliability which means that the videos within the film are not only mysterious but the answer to this mystery paradoxically goes beyond the scope of the diegesis: the video pictures come from ‘off screen’.

1 Der Spulschock

«Qu’est-ce que c’est la réalité dans le cinema?» Das ist die Frage, die der in Frankreich lebende österreichische Regisseur MICHAEL HANEKE mit seinem selbstreflexiven Autorenkino aufwerfen möchte.¹ Wie wirklich ist die Wirklichkeit, die im Kino gezeigt wird? Die Frage ließe sich konkreter so übersetzen: Wie echt ist das, was der Film gerade erzählt? In *Caché* (2005) wird Verwirrung gestiftet, indem verschiedene Erzählebenen vermischt werden; und zwar gleich zu Beginn, so daß die Exposition des Films die manipulative Kraft des Mediums in sich ausstellt, ja gleichsam wie ein Motto oder Programm voranstellt.

Der TV-Moderator Georges Laurent², der mit seiner Frau Anne und Sohn Pierrot in Paris lebt, bekommt anonyme Videobänder zugeschickt. Auf dem ersten Band ist über zwei Stunden nur das Haus zu sehen, in dem sie wohnen. Das Rätsel entwickelt sich wie bei einem Krimi: Wer ist der Absender, was hat er für ein Motiv, wie hat er die Aufnahmen bewerkstelligt? Die Inhalte der Videos werden persönlicher. Es zeigt sich allmählich, daß sie mit einer dunklen Episode in Georges’ Kindheit zu tun haben. Ein Video führt ihn in das Appartement eines Algeriers. Es ist Majid, der als Kind in Georges’ Elternhaus gewohnt hat.

¹ Das sagt er in einem Interview auf der *Caché*-DVD (Kapitel ›Vigilance‹).

² Der Name mag eine Anspielung auf DAVID LYNCHS *Lost Highway* (USA/F 1997) sein. Zu Beginn des Films sagt eine Stimme durch die Sprechanlage: “Dick Laurent is dead!”, außerdem erhalten Fred Madison und seine Frau anonyme Päckchen mit Überwachungsvideos, auf denen erst Außen- und dann Innenaufnahmen ihres Hauses zu sehen sind. LYNCHS Film ist ebenfalls, allerdings in noch verwirrenderer Weise unzuverlässig erzählt.

Georges hatte ihn damals denunziert und erreicht, daß die Eltern ihn in ein Waisenhaus geben. Er steht also tief in Majids Schuld, übernimmt jedoch nicht die Verantwortung dafür. Das ist es aber, was die Videobänder anscheinend von ihm verlangen. Die naheliegende Lösung des Rätsels um den anonymen Absender ist für Georges, daß es Majid gewesen ist oder dessen Sohn. Beide bestreiten dies aber vehement. Und das tut auch die Kameraperspektive, denn es müßten schon einige Möbel im Film verrückt werden, um die Möglichkeit plausibel zu machen, daß einer der Charaktere im Film der Absender gewesen sein könnte. Die Bänder existieren, daran ist kein Zweifel. Aber es kann eigentlich niemand die Aufnahmen gemacht haben, so daß viel spekuliert worden ist, ob sie aus Georges' Gewissen stammen oder von einer höheren Gerechtigkeit oder von Gott oder vom Regisseur.³ HANEKE spielt bewußt mit der Vermischung von Realitätsebenen.

Der Film beginnt mit einer statischen Plansequenz, das heißt die Kamera steht still und ist auf das Haus der Laurents gerichtet, ohne Schnitt oder Perspektivenwechsel und ungewöhnlich lange. Das Publikum sieht gewissermaßen ein Bild, durch das sich hin und wieder Passanten bewegen. Der Ton kommt diegetisch aus dem Bild mit Vogelzwitschern, Autorauschen, Türeenschlagen. Nach etwa zwei Minuten – die Erzählzeit erscheint wie eine Ewigkeit, die Kinozuschauer nicht gewohnt sind – ist eine Männerstimme *voice-over* zu hören, «Alors?» – eine Frauenstimme antwortet «Rien.» So könnte auch der eine Kinobesucher zum anderen sagen, »Und? Was geschieht?« – »Nichts«. Dann erfolgt ein harter Schnitt und Georges Laurent geht vors Haus, dasselbe Haus, aber in anderer Perspektive, und die Straße ist bereits dunkel. Noch ein Schnitt und es wird wieder das Haus im Hellen gezeigt. Plötzlich läuft der Film schnell vorwärts, und es wird deutlich, daß die erste Einstellung des Films nicht die primäre Realitätsebene gezeigt hat, sondern den Inhalt des ersten Videotapes. Der erste Schnitt hat zwar schon diese Ebene verlassen, aber daß es sich um ein Tape handelt, wird erst klar durch das Vorspulen. Das ist der Schock: Der Zuschauer glaubt, wie gewöhnlich in die Handlung des Films eingeführt zu werden, ist schon etwas skeptisch, weil so lange nichts geschieht – und dann die Illusionsbrechung: der Sprung auf die Ebene der Basiserzählung, der die Eröffnungssequenz als Überwachungsvideo, als Film im Film entlarvt. Das Überschreiten der Erzählebenen, durch das die Grenze zwischen der diegetischen und der extradiegetischen

³ So beispielsweise SCHÖNHART: »Durch die Unwahrscheinlichkeit jeder Lesart und die absolute Verweigerung jeder Eindeutigkeit lässt sich die Interpretationsmöglichkeit bis zu einer theologischen Deutung vorantreiben: Die Videosequenzen als offenbarender Blick Gottes auf das Verborgene?« (S. 168). In einem ZEIT- Interview mit HANEKE werfen ASSHEUER und NICODEMUS die Möglichkeiten auf, daß die Videos vom schlechten Gewissen oder der »Gerechtigkeit selbst« geschickt worden sein könnten. OSTERMANN hält es sogar für denkbar, daß der Ursprung der Videos »letztlich beim Regisseur« anzusiedeln ist (S. 118). Ähnlich fomuliert ASSHEUER, es sei auf der »metaphysischen« Ebene »der Film selbst«, der die Botschaften abschicke.

Ebene verwischt wird, narratologisch als Metalepse bezeichnet,⁴ dient häufig einer erzählerischen Selbstreferenz, durch die Distanz zum Geschehen hergestellt wird. HANEKE möchte Mißtrauen gegenüber dem Bild nähren, sein Publikum soll die Bilder nicht für wahr halten, nicht blind auf sie vertrauen, sie für echte Erlebnisse und die Wirklichkeit halten, sondern den Glauben in die Medien erschüttern.⁵ Das ist die Funktion der Metafiktionalität, mit der *Caché* spielt.

2 Erzählschichtensprünge

Metafiktionalität allein macht aber noch nicht das Verstörende des Films aus. Der Zuschauer wird wach und merkt, daß er aufgrund seiner Sehgewohnheiten getäuscht worden ist. Aber ins Wanken gerät er erst dadurch, daß die Metalepsen für Ungereimtheiten in der Geschichte sorgen. Die Videobänder sind von Geisterhand gemacht worden.⁶ Die Laurents können sich nicht erklären, wie jemand zwei Stunden filmen konnte, ohne bemerkt zu werden. Georges sagt, es sei ihm ein Rätsel, daß er den Kerl nicht gesehen habe. Und die Möglichkeiten, daß die Kamera im Auto oder am Haus befestigt worden ist, werden ausgeschlossen. Im *Making of* ist zu sehen, wie die Kamera auf menschlicher Augenhöhe auf einem Gestell befestigt ist. Es ist also tatsächlich mehr als unwahrscheinlich, daß Georges die Kamera übersehen haben kann, als er sich auf sie zubewegte. Mit diesem Rätsel beginnt der Film im Stil eines Krimis und wäre nicht so irritierend, wenn er nur ein Krimi ohne Auflösung wäre. Das wäre lediglich enttäuschend: wir wissen nicht, wer es war. *Caché* ist aber in einem radikaleren Sinne unentscheidbar.

Sprünge zwischen Erzählschichten sind eine Möglichkeit, für unentscheidbare Inkohärenzen in der erzählten Welt zu sorgen. Aber keine zwingende. Anders gesagt: Metafiktionalität ist keine hinreichende Bedingung für narrative Unzuverlässigkeit. Denn durch die Vermischung von Erzählebenen kann das Erzählen selbstreferentiell sein, aber die Selbstreferentialität schließt nicht aus, daß das Erzählte kohärent ist. Die Geschichte kann völlig klar und schlüssig sein, obwohl WOODY ALLEN in die Kamera spricht oder JOHN MALKOVICH sich

⁴ Den Begriff der narrativen Metalepse hat GÉRARD GENETTE in *Discours du récit* in die Erzähltheorie eingeführt und in *Métalepse* auf die Filmanalyse ausgedehnt. Der Film im Film ist allein noch keine Metalepse, sondern erst das Vermischen von Objekt- und Metaebene.

⁵ Siehe DVD-Interview (vgl. Fußnote 1).

⁶ Damit ist nicht gemeint, daß durch das Genre Übersinnliches vorgegeben wird, denn wäre *Caché* ein Horrorfilm oder Ähnliches, dann wäre damit möglicherweise ein zuverlässiger Rahmen für das Auftreten unerklärlicher Dinge gegeben, insofern Geisterhände den Gesetzen des Genres nicht widersprechen. Zur Zuverlässigkeit des Erzählens durch Genrevorgaben siehe auch FERENZ (S. 140). Es wird jedoch nicht selten mit Genrekonventionen ein narrativ unzuverlässiges Spiel getrieben wie in HENRY JAMES' *The Turn of the Screw*.

selber spielt. Kennzeichen des unzuverlässigen Erzählens ist aber eine unentscheidbare Inkohärenz des Erzählten. Metafiktionalität ist also noch kein Signum narrativer Unzuverlässigkeit, denn sie beinhaltet nur eine diskursive Transgression und noch keine diegetische Antinomie. Metafiktionalität ist also nur dann Signum narrativer Unzuverlässigkeit, wenn die Erzählschichtensprünge zu Ungereimtheiten in der Geschichte führen. Dies ist aber in *Caché* der Fall.

3 Erzählerische Unzuverlässigkeit

Zwei ungedeckte Checks sind noch im Spiel: Die Behauptung, daß *Caché* unentscheidbare Inkohärenzen enthält, und die Behauptung, daß solche Dinge das Kriterium für narrative Unzuverlässigkeit sind. In der Theorie des unzuverlässigen Erzählens steht am Anfang die Idee einer Erzählerfigur, die aufgrund ihrer Unvernunft, moralischen Verderbtheit oder Lust am Lügen Dinge erzählt, die sich am Ende als unwahr herausstellen. Nach WAYNE BOOTH, auf den der Begriff des *unreliable narrator* zurückgeht, ist ein Erzähler unzuverlässig, wenn er offenkundig mit den Normen des Textes im Widerspruch steht.⁷ Unzuverlässigkeit ist also an einen personalisierten Erzähler gebunden und von Signalen im Text zu unterscheiden, die als zuverlässige Botschaft des impliziten Autors an den Leser zu erkennen sind. Abgesehen davon, daß die heuristische Fiktion des *implied author* sehr umstritten ist,⁸ muß im Hinblick auf das Erzählen im Film vor allem die Beschränkung des unzuverlässigen Erzählens auf die Erzählerfigur in Zweifel gezogen werden. Denn wer oder was im Film erzählt, ist zumeist weniger eindeutig zu beantworten als in der Literatur, für die die Narratologie ausreichend Kategorien bereitgestellt hat. Vor allem, wenn es keine Figur und kein *voice-over*-Kommentator ist, sondern Bild und Ton scheinbar ohne vermittelnde Instanz dargeboten werden. Für dieses unpersonalisierte Erzählen im Film ist der Begriff des *cinematic narrator* geprägt worden.⁹ Die Begriffswahl ist irreführend, weil hier ein Erzählsubjekt suggeriert wird, während ja gerade das audiovisuelle Erzählen jenseits des Erzählers damit ausgedrückt werden soll. Der Sache nach ist damit aber der richtige Weg eingeschlagen, denn die Besonderheit audiovisuellen Erzählens kann nicht erfaßt werden, wenn an einer figürlichen

⁷ "I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not." (BOOTH, S. 101)

⁸ Meines Erachtens sind immer die Textsignale entscheidend, wenn es darum geht festzustellen, ob der Erzähler ironisiert wird, so daß die Fiktion des impliziten Autors nicht einmal heuristisch besonders wertvoll ist.

⁹ Die Forschung teilt sich in diesem Punkt zwei Fraktionen, die eine hält trotz der fehlenden Erzählerfigur an der Erzähleridee fest, wie der Begriff des *cinematic narrator* erahnen läßt (so beispielsweise CHATMAN im 8. Kapitel von *Coming to terms*), die andere lehnt die subjektivierte Sprechweise als anthropomorphisierende Fiktion ganz ab. BORDWELL etwa spricht vom "overall narrational process" (BORDWELL, S. 61). Siehe zur Forschungsübersicht GRIEM/VOIGTS-VIRCHOW, hier insbesondere S. 162.

Erzählinstanz festgehalten wird.¹⁰

Das wesentliche Kriterium für unzuverlässiges Erzählen sollte sowohl in Literatur als auch im Film eine unentscheidbare Inkohärenz sein. Inkohärenz, weil Unstimmigkeiten im Text eine klar nachweisbare Folgewidrigkeit des Erzählens darstellen. Die Ausweitung des Begriffs auf moralische Normen dagegen ist zu sehr vom Rezipienten abhängig, so daß das Kriterium beinahe beliebig ist und von einem kulturgeschichtlichen *common sense* bis hin zu individuellen Moralvorstellungen ausgedehnt werden kann.¹¹ Unentscheidbar sollte die Inkohärenz sein, weil Texte oder Filme, die eine Zeitlang eine falsche Fährte legen, dann aber diese Perspektive als Fiebertraum oder Lüge oder schizophrene Wahrnehmung entlarven, letztlich, also vom Ende her, zuverlässig erzählt sind. Es spricht nichts dagegen, Geschichten dieser Art als ›teilweise unzuverlässig‹ zu bezeichnen.¹² Im strengen Sinn unzuverlässig erzählt sind dann aber nur Geschichten, deren Ungereimtheiten sich nicht auflösen lassen, so daß unklar bleibt, was denn nun eigentlich Sache ist. Das sind unentscheidbar inkohärente Geschichten. Unzuverlässigkeit sollte dabei nicht als Eigenschaft des Erzählers, sondern des Erzählens begriffen werden: der Erzähler kann ein Halunke sein und trotzdem zuverlässig erzählen. Juristisch würde man in solchen Fällen von ›fachfremden Verhaltensfehlern‹ sprechen, denn sie stehen nicht zur Debatte.

4 Audiovisuelle Evidenz und Handlungslogik

Das filmische Erzählen ermöglicht einen Konflikt zwischen verbal gesprochener Erzählerrede und dem, was audiovisuell dargeboten wird. Über die Hierarchie der Verbindlichkeit des Informationseinkommens in solchen Konfliktfällen besteht Uneinigkeit.¹³ Vermutlich läßt sich auch nicht generell sagen, daß wir immer dem Bild mehr Glauben schenken als dem

¹⁰ In diesem Punkt ist CHATMAN gegenüber BOOTH teilweise Recht zu geben, denn BOOTH macht das unzuverlässige Erzählen an bestimmten Erzählertypen fest, die naiv oder wahnsinnig sind, während CHATMAN das Erzählen vom Charakter des Erzählers ablöst (*Story and Discourse*, S. 234). Paradoxerweise hält er dennoch am personalisierten unzuverlässigen Erzähler fest und unterscheidet "unreliable narrators" von "fallible characters" (*Coming to Terms*, S. 4). Ebenso beschränken FERENZ und ZERWECK das unzuverlässige Erzählen auf einen personalisierten Erzähler; HELBIG dagegen betont, daß das nicht-personalisierte Erzählen für den Film spezifischer ist.

¹¹ Dies im Gegensatz zu NÜNNING, der vorschlägt, »das von den Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normensystem gleichermaßen zu berücksichtigen« (S. 23). Ähnlich SOLBACH (S. 60 – 63).

¹² Siehe MARTÍNEZ/SCHIEFFEL, S. 95 – 107.

¹³ Nach CHATMAN ist das Sichtbare nicht wahrer als das Wort; dies zeigt er an HITCHCOCKS *Stage Fright* (*Story and Discourse*, S. 236f.). KOEBNER dagegen hält das Bild für zuverlässiger als das gesprochene Wort. Beispielsweise der *Voice-over*-Erzähler in *Im Westen nichts Neues* werde widerlegt durch die Bilder (KOEBNER, S. 32). Ebenso SCHWEINITZ (S. 95). Dies gelte vor allem, wenn die Bildinformation unmittelbar erzählt wird und nicht einer Figur zugeordnet ist.

Gesprochenen bzw. dem Ton (oder umgekehrt). Was sich aber schon generell sagen läßt, ist, daß wir das audiovisuell Erzählte immer in die Handlungslogik einzupassen versuchen. Wenn also das filmische Erzählen in einer bestimmten logischen Stringenz eine Geschichte zusammenfügt, und plötzlich tauchen Bilder auf, die dazu nicht passen, dann ist das Urteil über die Unpassendheit vom Standpunkt der Handlungslogik aus gefällt worden. Anders gesagt, Bilder allein können nicht inkohärent sein, weil (In-)kohärenz eine Kategorie der Handlungslogik ist, der die Bilder untergeordnet sind. Wenn im Hinblick auf *Caché* gesagt wird, »Die Videos kann aufgrund der Perspektive niemand gemacht haben«, dann ist damit nicht gesagt, daß es eine Konkurrenz zwischen der Bildlogik und der Handlungslogik gibt, sondern bloß eine Inkohärenz innerhalb der Handlungslogik, zu der das visuelle Erzählen gehört. (Diese Einsicht ist wichtig, weil die schwer zu entscheidende Frage, welche Informationsquelle höhere Verbindlichkeit im Konfliktfall hat, nicht generell beantwortet werden muß, sondern in Abhängigkeit von der jeweiligen Handlungslogik steht.) Es scheint so, als gäben in *Caché* zwei Wahrheitsdimensionen in Widerspruch, Wahrheit als Kohärenz (die Nachvollziehbarkeit der Geschichte) und Wahrheit als audiovisuelle Evidenz, das heißt als »Augenscheinlichkeit und offenkundige Präsenz im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung«. ¹⁴ Denn die Dramaturgie und Psychologie der Handlung erlauben es nicht, einen realen Absender der Videos zu bestimmen, während sinnlich offenbar ist, daß sie existieren; der Zuschauer sieht sie und die Figuren im Film ebenfalls. Aber Wahrheit hat nicht mehrere Dimensionen. Wo unzuverlässig erzählt wird, da steht Wahrheit immer im Sinne der Kohärenz auf dem Spiel. Und so ist auch in *Caché* kein Konflikt von Wahrheitsformen am Werk. Es ist nur einfach inkohärent, daß es die Videos gibt, obwohl sie niemand gemacht haben kann. Die audiovisuelle Evidenz der Videos kann nur inkohärent erscheinen, weil sie in die Handlungslogik nicht einzupassen ist.

5 Unzuverlässige Bilder

Es gibt zwei Gründe dafür, daß niemand die Videotapes gemacht haben kann, der eine betrifft die Psychologie der Figuren im Kontext der Handlungslogik, der andere die Erzählweise, genauer die Kameraperspektive und die Montage.

Es gibt im *Internet Movie Database* zu *Caché* User-Kommentare, die wild spekulativ sind wie z. B. die, daß Annes Kollege Pierre die Videos geschickt hat, um sie und Georges

¹⁴ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Artikel ›Evidenz‹.

auseinanderzureißen.¹⁵ Solche Deutungen erklären ein Element auf Kosten der ganzen Kohärenz des Films, denn es ist überhaupt nicht naheliegend, daß Pierre die Möglichkeit und Absicht hat, diese Filme zu machen und daß es im Film um Pierres Verhältnis zu Anne geht. Das Verständnis des ganzen Films wird also umgebogen, um einen mysteriösen Bestandteil zu erklären. Auch können Majid und dessen Sohn es nicht gewesen sein. Zwar hätten sie als einzige im Film ein Motiv, nämlich das der späten Rache. Immerhin scheint Georges Majids Leben verpfuscht zu haben, indem er ihn als Sechsjähriger angeschwärzt hat. Aber Majid und sein Sohn bestreiten das glaubhaft. Als er von Georges bezichtigt wird, die Videos geschickt zu haben, reagiert Majid überrascht und traurig. Während Georges aggressiv wird und ihm droht, bleibt Majid ruhig und wirkt eher gedemütigt als verschlagen, so daß es so aussieht, als tue Georges ihm ein zweites Mal Unrecht. Dieser Eindruck wird verstärkt dadurch, daß die Algerier bezichtigt werden, Pierrot entführt zu haben. Während sie in Polizeigewahrsam genommen werden, stellt sich heraus, daß der Sohnemann nur bei seinem Freund François übernachtet hat, ohne etwas zu sagen.¹⁶ Majid, der sich beim nächsten Besuch von Georges das Leben nimmt, erscheint wiederholt als Opfer, nicht als Täter. Entlarvenderweise sagt Georges im Gespräch mit Majids Sohn, daß Majid nicht dazu in der Lage gewesen wäre, die Tapes zu schicken. (Das sagt auch seine Frau Anne.) Damit gesteht er selbst ein, daß er Majid zu Unrecht beschuldigt hat. Indem er das Muster der Beschuldigungen nun auf den Sohn überträgt, wird dem Zuschauer beigebracht, daß auch er es nicht gewesen ist. Anzunehmen, daß Majid oder sein Sohn die Videos geschickt haben, würde also psychologisch unplausible Erklärungsgründe erfordern und ginge dramaturgisch gegen den Strich der Sympathielenkung und Handlungslogik. Hinzukommt, daß Majids Sohn nach dem Tod des Vaters tatsächlich nichts zu verstecken hätte (es gäbe keinen Grund, die Autorschaft der Videos zu verbergen), während Georges nur krampfhaft und unglaubwürdig behauptet, nichts zu verstecken zu haben – er benutzt dabei das Titelwort *caché* –; der Zuschauer weiß aber, daß er ein schlechtes Gewissen hat und seine verdrängte Vergangenheit auch Anne und den Freunden gegenüber zu kaschieren versucht: er belügt seine Frau und ›versteckt‹ sinnfälligerweise die Videos vor den Gästen in der Manteltasche und sich selbst im dunklen Schlafzimmer.

Das entscheidende Indiz dafür, daß keiner der Charaktere das Video gemacht hat, ist aber die Kameraeinstellung. Es wird mit der Verwirrung der Erzählebenen gespielt, insofern oft nicht

¹⁵ Siehe www.imdb.com/title/tt0387898/ (abgerufen am 29.3.08).

¹⁶ Zwar gibt es auch einen Deutungsvorschlag, demzufolge François der Sohn Majids ist (SCHÖNHART S. 157), dagegen spricht aber (abgesehen davon, daß nichts dafür spricht), daß Pierrot von dessen blonder Mutter mit dem Auto nach Hause gefahren worden ist.

klar ist, ob das Gezeigte gerade die Basiserzählschicht ist oder wir nur wieder ein Video vorgeführt bekommen, das Georges und Anne sich anschauen. Das liegt daran, daß die Einstellungen dann identisch sind. Charakteristisch für das Video, das zu Beginn den *establishing shot* vortäuscht, ist die angeschnittene Kadrierung, das heißt, die Kamera zeigt statisch den Bildausschnitt der Straße, in dem das Haus der Laurents zu sehen ist, und die Laurents laufen ins Bild hinein und aus dem Bild heraus. Normalerweise vollzieht die Kamera die Bewegung der Objekte mit (dem menschlichen Auge gleich), so daß diese Abweichung auffällig ist. Sie ist durch die Anfangssequenz als Merkmal des Videotapes eingeführt worden im Unterschied zur Normaloptik des Films, die die Objekte im Bild hält.¹⁷ Es gibt aber Ausnahmen, in denen auch auf der Basiserzählebene diese Einstellung verwendet wird, zum Beispiel als Georges nach Majids Selbstmord nach Hause kommt und außerhalb des Bildrandes parkt. Oder in der SchlußEinstellung, die in den Abspann übergeht: Pierrot und Majids Sohn treffen sich vor der Schule und laufen ins Bild hinein und wieder heraus. Diese Verwirrungen haben einen Zweck, in dessen Zentrum die Schlüsselszenen in Majids Appartement stehen. Georges sucht ihn dort auf und bezichtigt ihn, die Videos geschickt zu haben. Wir bekommen den Streit auf der Basiserzählebene gezeigt. Danach erhält Georges ein Video, auf dem der Streit zu sehen ist. In genau derselben Perspektive sehen wir später, wieder auf der realen Basiserzählebene, wie Georges Majid erneut in dessen Wohnküche aufsucht und Zeuge seines Suizids wird. Es scheint, als sei die Kamera irgendwo versteckt im Regal installiert, denn sie wartet auf die hereintretenden Personen, und Georges tritt einmal sogar aus dem Bild – bezeichnenderweise nach dem Selbstmord, so daß der Zuschauer mit seiner eigenen Zeugenschaft allein ist. Die Identität dieser Perspektive mit der zuvor gesehenen Videoperspektive vermittelt den Eindruck, als ob der Absender der Videos mit dem Erzähler des Films identisch ist. Der *cinematic narrator* ist aber *per definitionem* keine Figur im Film, er gehört nicht zur diegetischen Ebene. HANEKE spielt hier gezielt mit der Vermischung der Objektebene und der Metaebene und erzeugt auf diese Weise die narrative Unzuverlässigkeit, die darin besteht, daß die Videos nicht nur rätselhaft sind, sondern daß des Rätsels Lösung den Rahmen der Diegese sprengt: Die Bilder der Videos kommen gewissermaßen aus dem Off. Man könnte auch sagen, der Regisseur hat sie geschickt, aber diese Erklärung wäre wieder nur ein Versuch, eine Kohärenz herzustellen, wo keine ist, denn der Regisseur ist ja nicht Teil der Handlung. Natürlich können Bilder nicht aus dem Off kommen, da die Bilder das On definieren: es heißt ja *on screen*. Gemeint ist mit dieser

¹⁷ Obwohl diese Einstellung als Markenzeichen der Videotapes eingeführt wird, tauchen später Videotapes auf, die im fahrenden Auto aufgenommen worden sind und außerdem einen Schwenk enthalten. Die Vermischung der Erzählebenen wird dadurch noch verwirrender.

paradoxen Formulierung das Paradox, das *Caché* uns vorführt: Es werden Bilder gezeigt, deren Quelle nicht diegetisch ist. Und zwar mit der Absicht, die Gemachtheit nicht nur der Videos, sondern auch die des ganzen Films zu demonstrieren. Dazu paßt, daß die Videotapes nicht mit Handkamera gefilmt worden sind, also nicht amateurhaft wirken und doch authentisch, und durch die Echtzeit¹⁸ geradezu dokumentarisch. Ein heimlicher Beobachter dokumentiert die Wahrheit von einer höheren unsichtbaren Instanz aus. Dieses unbekanntes Blicksubjekt verweist uns auf unser eigenes Zuschauer-Sein, mithin auf unser Sein, vielleicht sogar auf unser Schuldigsein. Das ist ein BRECHT-Effekt mit SARTRE-Flair: Illusionsbrechung durch Vermischung der Ebenen und schamhafte Selbstreflexion durch den Verweis auf das eigene Blick-Objekt, das wiederum auf das Blick-Subjekt-Sein hindeutet.

6 Der fliegende Teppich

Die Funktion des unzuverlässigen Bilderzählens mag einerseits inhaltlich politisch zu bestimmen sein: Ein Stück vertuschter französischer Kolonialgeschichte, das Massaker vom 17. Oktober 1961, bei dem fast 200 friedlich demonstrierende Algerier in Paris auf Befehl des Polizeipräfekten MAURICE PAPON getötet und in die Seine geworfen wurden, wird an Georges' Schuld gegenüber dem Einwanderersohn Majid allegorisiert. Dabei geht es weniger um die Schuld des Sechsjährigen als um die Verdrängungskünste des Erwachsenen. Der Titel *Caché* beinhaltet sowohl das kollektive Vertuschen als auch das individuelle Verdrängen. Die allgemeine und eher formale Funktion des unzuverlässigen Bilderzählens ist aber die Medienkritik, so wie MICHAEL HANEKE sie immer wieder in Interviews formuliert hat.

»Ich bezweifle, dass ein Zuschauer durch das Betrachten eines Films der Wahrheit näher kommt. Ein Film ist 24 mal Lüge pro Sekunde. Vielleicht dienen diese Lügen einer höheren Wahrheit, aber längst nicht immer. Das gilt natürlich auch für meine eigenen Filme. Mein Umgang mit den Bildern will genau diese Frage aufwerfen: Inwieweit man den Bildern über den Weg trauen kann.«¹⁹

Bezeichnenderweise sagt der Georges Laurent-Darsteller DANIEL AUTEIL über HANEKE, er wolle die Wahrheit darstellen, während HANEKE selbst sagt, es gebe keine Wahrheit, sondern tausend Wahrheiten, die von der Perspektive abhängen. Die Konsequenz für seine Filme besteht aber augenscheinlich darin, Lügen aufzudecken und das Lügenhafte des Mediums zu offenbaren. Er will die Realität widersprüchlich zeigen, um zu denken zu geben. In Abgrenzung zum Hollywood Mainstream-Kino bezeichnet er seine Filme daher als

¹⁸ Auch im Schlafzimmer die Szenen, die im Halbdunkel die Wahrheit ans Licht bringen, werden in quälend ungeschnittener Echtzeit gefilmt.

¹⁹ HANEKE zitiert nach SUCHSLAND (Telepolis Artikel).

realistisch.²⁰ Die Unaufrichtigkeit der Menschen, die etwas zu verbergen haben oder sich nur noch ironisch äußern möchten, sowie die Realitätsfluchten der Medienwelt werden in *Caché* auf subtile Weise zum Leitmotiv. Beispielsweise dadurch, daß Georges vor Majids Selbstmord im Fernsehstudio zu sehen ist und danach ins Kino geht. Oder dadurch, daß einer seiner Gäste eine Geschichte erzählt, aus der hervorgehen soll, daß er die Reinkarnation eines überfahrenen Hundes ist, und auf die Frage, ob das wahr sei, schweigt – so als sei der, der nach Wahrheit fragt, ein Spielverderber. Die anonymen Videosendungen sind sozusagen das richtige Leben im falschen, und das gibt es ja bekanntlich nicht. *Caché*: das ist in Wahrheit nicht die versteckte Kamera, sondern das Verdrängte, das nun in einem nur scheinbar wahren und nur scheinbar sicheren bürgerlichen Leben hochkommt. Es sind die Lügen, die schließlich doch auffliegen. Oder mit HANEKE gesprochen: »Was unter den Teppich gekehrt wird, wird den Teppich irgendwann in Bewegung setzen.«

²⁰

Siehe DVD-Interview (vgl. Fußnote 1).

Literaturnachweise

- ASSHEUER, THOMAS: Die Leiche im Keller der Bourgeoisie. Es hilft nichts, die Wahrheit muss ans Licht – Michael Hanekes Thriller ›Caché‹, in: *DIE ZEIT*, 26.01.2006 (Nr. 5)
- ASSHEUER, THOMAS; KATJA NICODEMUS: Angst ist das tiefste Gefühl. Interview mit Michael Haneke, in: *DIE ZEIT*, 19.01.2006 (Nr. 4)
- BOOTH, WAYNE: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961
- BORDWELL, DAVID: *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985
- CHATMAN, SEYMOUR: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1978
- CHATMAN, SEYMOUR: *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca 1990
- FERENZ, VOLKER: Fight Clubs, American Psychos and Mementos, in: *New review of film and television studies*, London, Bd. 3, Nr. 2 (2005), S. 133 – 159
- FERENZ, VOLKER: Fight Clubs, American Psychos and Mementos, in: *New review of film and television studies*, London, Bd. 3, Nr. 2 (2005), S. 133 – 159
- GENETTE, GERARD : *Discours du récit* (Figures III), Paris 1972
- GENETTE, GERARD : *Métapelse. De la figure à la fiction*, Paris 2004
- GRIEM, JULIA; ECKART VOIGTS-VIRCHOW: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanaysen, in: ANSGAR NÜNNING; VERA NÜNNING (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 155 – 183
- HALBFASS, WILHELM: Evidenz, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2, Darmstadt 1972, S. 830
- HANEKE, MICHAEL: *Caché*, F/A/D/I 2005. 117 Min (DVD-Kaufvideo, Euro Video 2006)
- HELBIG, JÖRG: Erzählerische Unzuverlässigkeit und Ambivalenz in filmischen Rückblenden: Baustein für eine Systematik unzuverlässiger Erzählweisen im Film, in: *Anglistik*, Bd. 16, Nr. 1 (2005), S. 67 – 80
- KOEBNER, THOMAS: Was stimmt denn jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film, in: FABIENNE LIPTAY; YVONNE WOLF (Hg.) *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S. 19 – 38
- MARTÍNEZ, MATÍAS; MICHAEL SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999
- NÜNNING, ANSGAR: ›Unreliable Narration‹ zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens, in: ders. (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier 1998, S. 3 – 40
- OSTERMANN, EBERHARD: *Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen*, München 2007 (Kapitel VII: Soziale und ästhetische Verunsicherung in *Caché*, S. 113 – 129)
- SCHÖNHART, MARIO: Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film *Caché*, in: CHRISTIAN WESSELY; GERHARD LARCHER; FRANZ GRABNER (Hg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2005, S.145 – 169
- SCHWEINITZ, JÖRG: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässigkeit und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film, in: FABIENNE LIPTAY; YVONNE WOLF (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S. 89 – 106
- SOLBACH, ANDREAS: Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel, in: FABIENNE LIPTAY; YVONNE WOLF (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S. 60 – 71
- SUCHSLAND, RÜDIGER: Kultur der Angst. Die Rückkehr der Repression, Überwachung und das Wiedereindringen der Gewalt in den Alltag des Westens: Michael Hanekes *Caché*, Telepolis Artikel vom 30.01.2006 <www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21894/1.html>
- ZERWECK, BRUNO: Historicizing unreliable narration: Unreliability and cultural discourse in narrative fiction, in: *Style*, Vol. 35 (2001) Nr. 1, S. 151 – 178