

Alexander Schlicker

Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Das Schloss*

Der Beitrag untersucht die Adaption von Franz Kafkas Schloss-Roman auf die Frage hin, inwiefern sich anhand dieses Fernsehfilms von 1996/7 Leitlinien einer Konzeption von Blickregimen und audiovisuellen Praktiken herausarbeiten lassen, die kennzeichnend sind für Hanekes Gesamtwerk. Grundvoraussetzung der Analyse ist die Annahme, dass Kafkas Romanfragment in seiner Poetologie und Textualität Bedingungen anbietet, die eine im Medienwechsel von Literatur zu Film implizit verhandelte Filmtheorie befördert. Dieses Unterfangen gewinnt vor dem Hintergrund der bisherigen Diskussion um Hanekes Schloss-Verfilmung an besonderer Relevanz, da der Film sowohl von Haneke selbst als auch innerhalb der filmwissenschaftlichen Beschäftigung kaum berücksichtigt wird. Dies, so ein weiterer Schwerpunkt des Beitrags, lässt sich an einer für den Umgang mit Haneke bemerkenswerten Verflechtung beobachten: Wie kaum ein anderer Autorenfilmer wird Haneke selbst als geradezu auratischer Interpret seines Werkes aufgerufen, dessen (Eigen-)Deutungen nur selten im Kontext seiner Autorschaft hinterfragt werden.

Film- und Fernsehbilder – Blicke auf Haneke

In Michael Hanekes Schaffen nehmen die Fernsehproduktionen insbesondere in der Frühphase, noch bevor Haneke sich hauptsächlich seinen bekannteren Kinoproduktionen widmete, eine herausragende Stellung ein. Allein zwischen 1974 und 1997 realisierte Haneke über zehn Filme für das Fernsehen, worunter trotz der hohen Popularität des österreichischen Regisseurs wenige bekannt oder editorisch leicht verfügbar sind. Dies verwundert aus mehreren Gründen: Wie insbesondere die zahlreichen Auftritte Hanekes bei verschiedenen Filmfestspielen inklusive entsprechend hochdekorier-

ter Preisgewinne sowie mehrere Interview-Publikationen in Buchform belegen¹, stoßen Hanekes Filme sowie seine Person auf breite mediale Resonanz. Des Weiteren ist es längst im Zuge kontemporärer Distributionspolitik üblich, gerade im Autorenfilmbereich auch Werke abseits filmhistorisch kanonisierter oder gar kommerziell erfolgreicher Produktionen in verschiedenen Editionen nach und nach zu veröffentlichen.² Neben der Lizenzproblematik liegt ein möglicher Erklärungsansatz für diesen Umstand darin, dass innerhalb der Filmwissenschaft wie auch durch Haneke selbst nur vergleichsweise wenig Material über die Frühphase vorliegt. So lehnt Haneke selbst etwa den für das ZDF 1976 gedrehten Film *Sperrmüll* nachträglich kategorisch ab und will sich dazu nicht mehr äußern.³ Explizit auf Hanekes Fernsehchancen ausgerichtete Studien, wie sie etwa von Andreas Ungerböck oder Peter Hasenberg vorgelegt wur-

¹ Siehe dazu unter anderem die einer der wenigen DVD-Editionen (*Haneke-Box* mit den Filmen *Das Schloss* (1996/7), *Code: unbekannt* (2000) und *Wolfzeit* (2003); Arte/Absolut Medien) beiliegende Filmdokumentation *24 Wirklichkeiten in der Sekunde. Ein filmisches Portrait von Nina Kusturica und Eva Testor* (2004, Arte/ORF) sowie die meist sehr ausführlichen Interviews mit Haneke zu den jeweiligen Filmen als DVD-Bonusmaterial. Oder auch Daniela Sannwald. „Anderen bei Intimitäten zuschauen. Michael Haneke über Voyeurismus und Schaulust. Schuld und Verdrängung.“ *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Hg. Kristina Jaspers/Wolf Unterberger. Berlin: Berz + Fischer 2006, S. 158-163. Einige weitere Interviewpublikationen werden im Verlauf des Beitrags genannt.

² Hierzu sei exemplarisch auf die umfangreichen Arthouse-Retrospektiven oder die Suhrkamp-DVD-Reihe in Form zahlreicher DVD-Boxen verwiesen, die zwar meist aus rechtlichen Gründen nur wenige Werke vollständig verfügbar machen, jedoch – wie besonders prominent beim Fall von Jean-Luc Godard – selbst unbekannte Experimental- oder Essayfilme in opulenten Editionen herausbringen.

³ Siehe dazu Stefan Grisseemann/Michael Omasta. „Herr Haneke, wo bleibt das Positive? Ein Gespräch mit dem Regisseur.“ *Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Hg. Alexander Horwath. Wien: Europa-verlag 1991, S. 22.

den,⁴ verfolgen Hanekes Fernsehfilme als eine Art Werkgenese hin zu den späteren Kinofilmen. Nur wenige Filme dieser Zeit werden eingehender analysiert, wobei sich Analyse und Hanekes Positionen, was die Qualität und den Anspruch seiner Film anbelangt, meist deckungsgleich verhalten. In weitgehender Einstimmung mit Hanekes eigenen Aussagen werden die Fernsehproduktionen in den Untersuchungen als Weg von der formatbedingten Einschränkung des damaligen Fernsehbetriebes hin zu einer experimentellen und sich von den Restriktionen emanzipierenden Entwicklung des Regisseurs beschrieben. Trotz der gerade durch die thematisch motivischen Konstanten in der Sujetwahl naheliegenden Einordnung der Fernsehfilme in den Gesamtwerkkontext, wird einer medientheoretischen Perspektive im Bereich der Fernsehfilme kaum Bedeutung beigemessen. Der Fokus der analytisch breiter aufgestellten, nicht allein auf Hanekes Fernseh- oder Frühwerk beschränkten filmwissenschaftlichen Beschäftigung, die durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit weiteres Interesse an unbekannteren Filmen wecken könnte, liegt insbesondere auf den explizit medien- und gesellschaftskritischen Filmen Hanekes wie *Das weiße Band* (2009), *Funny Games* (1997) oder *Caché* (2005). Gerade letzterer ist vielfach unter dem Aspekt der darin verhandelten filmischen Reflexivität hin untersucht worden. Die in *Caché* inszenierte, paradoxe Überschneidung verschiedener Bildtypen zwischen Videobandaufzeichnungen, Freeze Frames und regulären Filmbildern innerhalb der Diegese sowie die damit verbundene Irritation der Figuren bezüglich des Beobachter-

⁴ Siehe dazu Andreas Ungerböck. „Schritte auf dem Weg. Anmerkungen zu den Fernseharbeiten Michael Hanekes.“ *Michael Haneke. Film-Konzepte, Band 21*. Hg. Thomas Koebner/Fabienne Liptay. München: Text + Kritik 2011, S. 16-27, und Peter Hasenberg. „Im Medium der Einschränkungen. Eine Passage durch die Fernsehfilme von Michael Haneke.“ *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg: Schüren 2008, S. 363-389.

standpunktes der Kamera bzw. der Videoaufzeichnungen, die das Ehepaar mysteriöserweise erhält, weisen diesem Film einen besonders prominenten und avancierten Platz in der Film- wie auch der Werkgeschichte Hanekes zu.⁵ *Caché*, so der Tenor, stellt die für Haneke grundlegende Frage nach filmischer Medialität durch eine permanente Infragestellung des Status der inszenierten Bilder und tonalen Effekte innerhalb der Erzählung. Sichtbares, durch Narration und Figuren Provoziertes, meist durch (Bild)Gewalt provoziert Verstörendes, bleibt dabei entweder unsicht- oder unsehbar für den Zuschauer, da Haneke entweder den Bildern manche Aktionen entzieht und diese dann nur aus dem Off heraus für den Zuschauer auditiv wirken lässt oder mit handlungsfragmentierenden Montage-techniken Zäsuren setzt, die nicht in eine kontinuierliche Narration rückgeführt werden. Oftmals wird dies, wie in *Das weiße Band*, durch verschiedene Inszenierungsebenen und Leerstellen evoziert, indem Haneke vor allem auf Off-Erzähler zurückgreift oder kontrapunktisch eingesetzte tonale Effekte im wahrsten Sinne ins Abseits der Bilder stellt, um den Konstruktionscharakter seiner Filme zu unterstreichen. *Funny Games* verhandelt durch metafilmische Übersprünge sowie explizit zuschaueradressierende Kommentare und Blicke der Täter eine schaulustige Mittäterschaft der Zuschauer. In der auch zu diesem Film relativ umfangreichen Forschung wird neben der Frage nach der innerfilmischen Inszenierung von Gewalt in einer bürgerlichen Gesellschaft und deren sozialkritischen Dimension vor allem gewürdigt, wie Haneke (un)moralische Vorstellungen der Kinogeschichte in Bezug auf die Erwartungshaltungen

⁵ Siehe dazu etwa Susanne Kaul. „Bilder aus dem Off. Zu Hanekes *Caché*.“ *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Hg. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies. Bielefeld: Transcript 2009, S. 57-68, oder Christine Hanke. „[unsichtbar, verborgen, geheim] Zur Reflexivität filmischer Bilder in Michael Hanekes *Caché*.“ *Dies. Texte – Zahlen – Bilder. Realitätseffekte und Spektakel*. Bremen: Thealit 2010, S. 225-239.

des Zuschauers gegenüber Täter-Opfer-Konstellationen als Störung genrekonformer Sehgewohnheiten in die Handlung einschaltet.⁶ Die Unerträglichkeit des grausamen Martyriums der Opferfamilie wird in den Zuschauer und nicht unbedingt in die gezeigten Bilder verlagert.⁷ Versucht man sich anhand dieser wenigen Anmerkungen an einer basalen Bestimmung der filmischen Handschrift Hanekes, so ließe sich folgern, dass sich sein Werk aus filmtheoretischer Sicht, so vordergründig realitätsnah seine Sujets auch meist gewählt sein mögen, vor allem dadurch definiert, die inhaltliche Radikalität seiner Filme engzuführen mit einer ebenso radikalen Verwendung filmästhetischen Verfahren im Sinne einer Ausstellung medialer Differenzen und inszenatorischer Inkongruenzen. So kommt der paradoxe Befund zustande, dass Hanekes Filme, obwohl sie durch ihre Sujets oft als realistisch bezeichnet werden, gerade durch die eingesetzten filmästhetischen Verfahren als mediale Konstrukte von Wirklichkeit eine solche Perspektive nahezu konterkarieren.⁸ Durch Schwarzbilder markierte Zäsuren, Leerstellen im chronologischen Erzählen, Plansequenzen mit wenigen Schnitten, das Miteinbeziehen verschiedener Medienträger wie Fernsehapparate, Radios oder

⁶ Zum Prinzip der Störung filmischer Genre- und Erwartungshaltung siehe auch Lorenz Engell. „Leoparden küsst man nicht. Zur Kinematographie des Störfalls.“ *Störfälle. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2(2011). Hg. Lars Koch/Christer Petersen/Joseph Vogl. Bielefeld: Transcript 2011, S. 113-124.

⁷ Zu dieser eng mit Hanekes Blickregimen verknüpften Verlagerung des Blicks siehe Karl Ossenagg. „Der wahre Horror liegt im Blick. Hanekes Ästhetik der Gewalt.“ *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg: Schüren 2008, S. 60-75.

⁸ Siehe dazu Alexander Darius Ornella. „Das Spiel mit der Wirklichkeit. Gedanken zur medialen Konstruktion von Wirklichkeit anhand des Films *Funny Games*.“ *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg: Schüren 2008, S. 213-221.

Briefe, vom Bild abweichende Ton- und Erzählerspuren, die Ausparung oder Verlagerung von zuvor eindeutig durch die Narration vorbereiteter und im Erzählkontext erwartbarer Geschehnisse oder die zumeist statischen, auch in ihren temporalen Bewegungen geradezu entdynamisierten Bildkadrungen; dies alles gehört zum festen formalen Repertoire des wohl bekanntesten österreichischen Regisseurs der Gegenwart.

Theorie filmisch implizieren

Vor allem diese Konstanten erlauben es, von einer Filmtheorie bei Haneke zu sprechen. Diese wird deshalb implizit genannt, da Haneke bisher keine explizite, durch die Erzählhandlung gespiegelte Verhandlung dieser theoretischen Implikationen innerhalb der Filme vornimmt, wie sie besonders einschlägig etwa Metafilme von Wenders, Truffaut oder Fellini innerhalb ihrer Diegese vornehmen; geschweige denn eine ausgearbeitete Filmtheorie vorgelegt hat, die als analytischer Leitfaden sein Werk kommentieren würde. Darüber hinaus sollten bisherigen Ausführungen verdeutlichen, wie sehr Hanekes Stil von der Arbeit am und mit dem Filmbild geprägt ist. Insbesondere die Statik der Bilder und die strenge Blicklenkung durch die Kamera bilden innerhalb des Fernseh- und des Kinodispositives eine Struktur aus, die nachfolgend mit dem Begriff des Blickregimes bezeichnet werden soll.⁹ Hanekes Aussage, wonach seine Filme durch möglichst geringe Manipulation des Zuschauers inter-

⁹ Zur ausdifferenzierten Begrifflichkeit und der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Blickregimen in verschiedenen Mediendispositiven siehe exemplarisch die Beiträge im Band *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Hg. Nadja Elia-Borer/Samuel Sieber/Georg Christoph Tholen. Bielefeld: Transcript 2011.

pretatorische Freiräume generieren,¹⁰ die es dem Zuschauer ermöglichen, sich selbst „ein Bild zu machen“ und verorten zu können, gilt es auf den Prüfstand zu stellen. Blickregime zu fokussieren, bedeutet dann, die Wirkungsmacht filmischer Bilder unter dem Aspekt der ihnen zugrundeliegenden Deutungsmacht aufzudecken und sie in Bezug mit der Selbststilisierung eines Auteurs wie Haneke zu setzen.¹¹ Wie sich nicht nur an den eben skizzierten Filmen diskutieren lässt, eröffnet Haneke durch seine filmische Bildästhetik zwar viel reflexives Potenzial, gleichzeitig, so die These, verbirgt sich jedoch hinter der formalen Strenge sowie der Auswahl der Bild- und somit Blickauswahl eine Beschränkung eben einer solchen Offenheit, die Hanekes Postulat notwendigerweise und somit konstitutiv ins Wanken bringt. Dies wird besonders dann virulent, wenn es sich, wie im Falle der Adaption von Kafkas Romanfragment, um eine Literaturverfilmung handelt,¹² die dem Film ihre eigenen Blickregime durch den Autor, das Werk oder die Rezeptionsgeschichte aufbürdet. Die aufgezeigten Werkkonstanten dienen als Grundlage einer doppelten Analysebewegung am Beispiel der *Schloss-*

¹⁰ Siehe Daniela Sannwald. „Vorwort oder: Schwarz und Weiß. Ästhetik und Moral in Michael Hanekes Werk.“ *Michael Haneke. Film-Konzepte, Band 21*. Hg. Thomas Koebner/Fabienne Liptay. München: Text + Kritik 2011, S. 9.

¹¹ Vgl. dazu die vor allem von Bordwell aufgestellte These, wonach sich Filmgeschichte grundlegend als eine Geschichte der Blickführung des Zuschauers interpretieren lässt, in der gezielt narrative und motivische Informationen gesteuert oder auch vorenthalten werden. Nachzulesen unter anderem bei David Bordwell. *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte. Herausgegeben und eingeleitet von Andreas Rost. Aus dem Amerikanischen von Mechthild Ciletti*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001, S. 11-14.

¹² Zur historisch vielfältigen, auch typologischen Begriffsdiskussion im Bereich der Literaturverfilmung/Adaption siehe exemplarisch Irmela Schneider. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1981, oder den Band *Literatur im Film*. Hg. Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

Verfilmung: Einerseits wird die bisherige filmtheoretische Gering-schätzung des Films relativiert und dadurch eine Aufwertung vorgenommen, andererseits wird gerade dieser Mangel dazu genutzt, die oben angeführte Selbstdeutung Hanekes als kontroversen Teil seiner Autorschaft aufzudecken.

Passagen zum *Schloss*-Fragment

Hanekes *Das Schloss* entstand 1996/7 vor *Funny Games* als bildungs-politische Auftragsarbeit für den ORF. Laut Haneke, der seinen Film mehr als Leseanregung denn als Kunstwerk ausgibt,¹³ nahm er die Auswahl des Romans für seinen Beitrag selbst vor und versuchte erneut einen literarischen Stoff für das von ihm, bezüglich seiner Erwartungs- und Sehkonventionen, deutlich vom Kino unterschiedene Fernsehpublikum so zugänglich zu gestalten, wie es Kafkas Text erlaubt.¹⁴ Dass der Film durch seinen Status als österreichische Fernsehproduktion weniger Aufmerksamkeit erfuhr als der ihm nachfolgende *Funny Games*, der als Skandalfilm umgehend breite Resonanz erlebte, verwundert. Denn das ambitionierte und bis dato nur selten in Angriff genommene Projekt einer Verfilmung des *Schloss*-Romans¹⁵, so ein naheliegender Gedanke, müsste doch gerade durch die hohe Popularität Kafkas und des Romans eine hohe Aufmerksamkeit ebenso generieren wie auch eine speziell literaturwis-senschaftliche Auseinandersetzung dieser Adaption. Dennoch wurde Hanekes Film nur selten, wie in Reinhard Kargls filmnarratologi-

¹³ Siehe dazu Stefanie Knauß. „Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit. Das Schloss von Michael Haneke.“ *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg: Schüren 2008, S. 297.

¹⁴ Siehe dazu das Interview mit Haneke zum *Schloss*-Film im Bonusmaterial der DVD-Edition (*Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien).

¹⁵ Hervorzuheben sei in diesem Kontext eine weitere Verfilmung von Rudolf Noelte und Maximilian Schell aus dem Jahre 1968.

schen Untersuchungen am Beispiel der *Schloss*-Verfilmungen von Haneke und der von Noelte/Schell (1968)¹⁶, intensiv analysiert und taucht selbst in filmwissenschaftlich einschlägig kanonorientierten Publikationen oftmals nicht auf.¹⁷ Bereits ein Blick auf die konzeptionelle Grundausrichtung der Verfilmung, die sich an Kafkas Roman in seiner textuellen Beschaffenheit als Fragment orientiert, verstärkt die Verwunderung über diesen Befund. Wie nämlich auch Kargl oder Knauß feststellen, liefert der Roman durch seine abstrakten wie vielfältig verflochtenen Deutungsangebote rund um die Figur des K. auf der Suche nach dem Schloss oder anderen, für ihn unerreichbaren Figuren wie Klamm, eine direkte Verbindung zu den von Haneke in anderen Filmen entworfenen Gesellschaftsmodellen. Die Entfremdung eines Individuums innerhalb einer kalten, unzugänglichen oder gar gewaltsamen Gesellschaft, die Außenstehende nicht aufnehmen will und regelrecht verstößt, ist da nur eine Parallele. Doch soll entsprechend der bisherigen Gedankenentwicklung nicht, wie es Knauß oder Kargl teilweise unternehmen, nach primär inhaltlichen Überschneidungen und Abweichungen zwischen Kafka und Haneke gesucht werden. Ebenso wenig steht die überholte, medienkomparatistisch schon immer fragwürdige Unterscheidung hinsichtlich adäquater und nicht adäquater Übertragungen eines literarischen Stoffes auf der Agenda. Ein solcher Ansatz müsste gerade im Kontext der bis heute bedeutungswütigen Kafka-Forschung ad absurdum laufen, da selbst Kafkas Roman bis heute in seiner konstitutiven autopoetischen Rätselhaftigkeit gewürdigt wird anstatt in einer gesicherten Lesart als Folie einer dann adäquaten Verfilmung gelten zu können. Wie Oliver Jahraus in diesem Zu-

¹⁶ Reinhard Kargl. *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006.

¹⁷ Ein markantes Beispiel hierfür stellt die Reclam-Filmreihe dar, die bis dato keine Verfilmung des *Schloss*-Romans in ihre kanonisierte Überblickspublikation zu Literaturverfilmungen aufgenommen hat: *Literaturverfilmungen*. Hg. Anne Bohnenkamp. Stuttgart: Reclam 2005.

sammenhang für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Kafka feststellt, hat diese trotz zahlreicher Turns und verschiedener theoretischer Zugänge Kafkas Poetologie einer Ambivalenz aus permanenter Interpretationsprovokation bei gleichzeitiger Interpretationsverweigerung Rechnung zu tragen.¹⁸ Kargls Studie geht unter dieser vermeintlichen Bürde insofern in eine spannende Richtung, als dass er Kafkas literarisch produzierte Erzählperspektiven und Blickkonstellationen in ihrer audiovisuellen und literarischen Umsetzung vergleicht und daraus ein terminologisches Begriffsinstrumentarium für die Filmanalyse entwickelt. Schon daran kann er messen werden, wie Kafkas Figuren, beispielsweise was ihre Ambivalenz im Bereich des sexuellen Begehrens betrifft, durch ihre Blicke und deren Steuerung durch den Autor hervorstechen. Wenn man sich also mit dem Begriff des Blickregimes, welcher auch und gerade bei Kafka ebenfalls machttheoretische Implikationen aufweist,¹⁹ an Hanekes *Schloss*-Film heranwagt, muss dieser Blicklenkung, gepaart mit der fragmentierten Erzählweise sowie der Figuration des Landvermessers K., besondere Aufmerksamkeit zukommen.

Audiovisuelle Szenen einer Bildvermessung

Bereits in der Eingangsszene konzentriert Haneke sein Konzept der Blicklenkung und unterstreicht den artifiziellen, explizit filmischen Charakter seiner Kafka-Adaption und hebt sich durch die unmittelbar sichtbare Differenz zum literarischen (Text)Ursprung seines Films ab.²⁰ Ohne einen der Narration vorangestellten Openingcredit

¹⁸ Siehe Oliver Jahraus. *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Reclam 2006, dort S. 157-164.

¹⁹ Vgl. dazu Gerhard Neumann. *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser 2012.

²⁰ Eine weitere Facette dieser Abgrenzung: Haneke verzichtet bemerkenswerterweise innerhalb des Films auf Kapiteltitel, wie sie der Roman be-

wird eine Karte des Dorfes gezeigt, welches K. zu Beginn des Romans betritt.²¹ Der Filmtitel *Das Schloss* steht dabei als Textinsert zuerst allein, ehe der nachträgliche Untertitel (*nach einem Prosafragment von Franz Kafka*) eingeblendet wird. Erst dann erfolgt die Creditsignatur des Regisseurs Haneke (*Ein Film von Michael Haneke*). Dass sich diese Karte an der Eingangstür des Wirtshauses befindet, in dem K. ein Nachtlager sucht, wird erst durch den ersten Schnitt deutlich, nachdem K., nun sichtbar als Figur, die Tür öffnet, um das Wirtshaus zu betreten. Die Tür visualisiert im übertragenen Sinne den Medienwechsel von der Literatur zum Film, da die Öffnung der Tür an das Aufschlagen eines Buches erinnert. Die Hierarchisierung der Titelcredits unterstützt diesen Eindruck, indem Haneke sich durch seine nachträgliche Einschreibung hinter Kafka eher in die Position eines Herausgebers zu begeben scheint anstelle eine vorrangige Autorschaft zu reklamieren, die den Vorlagentext nur lose für eine eigene, eventuell freiere Komposition heranzieht. Die Auswahl der Karte korrespondiert hier mit der für K. im Verlauf der Handlung immer undurchschaubareren Situation auf der Suche nach dem Schloss und dem Vorsteher Klamm. Das Bild der Karte, obwohl im Grunde das Gebiet einige Sekunden sichtbar ist, gibt selbst bei wiederholtem Blick das Schloss nicht zu erkennen, geschweige denn den Weg dorthin. Ein Teil der Karte wird überdeckt von einer Art Tabelle, die als Hinweis auf die Bürokratie der Schlossgesellschaft gedeutet werden kann. Ob das Schloss nun ausgerechnet damit verdeckt wird, bleibt unentscheidbar. Haneke verstellt in dieser Aufnahme, ähnlich wie bei der langen Schlusszene bei *Caché*, den Blick des Zuschauers paradoxerweise nicht durch eine Aussparung oder eine Binnenkadrierung, die das Schloss auf der

reithält, obwohl dies etwa durch die Schwarzbildästhetik und die Zäsuren zumindest denkbar wäre.

²¹ *Das Schloss* (DVD-Fassung, *Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien): Kapitel 1: 00:00:00-00:00:55.

Karte einer Identifizierung entzieht. Der Zuschauer wird mit einer Sichtbarkeit konfrontiert, die scheinbar alles zu sehen gibt, obgleich dadurch keine Klärung des Standortes des Schlosses möglich ist. Die Karte als Wegweiser wird damit in ihr Gegenteil verkehrt und visualisiert bereits in diesem ersten Bild die für Hanekes Werk grundsätzliche Problematik des Informationsgehalts und der Zuverlässigkeit des Visuellen. Die zusätzlich performativ vorgeführte Differenz zwischen Bild- und Tonebene unterstützt diesen Eindruck: Der Off-Erzähler setzt nämlich nach dem Eintritt von K. in die Wirtsstube mit dem ersten Satz des Romans ein (*Er war spät abend als K. ankam.*²²), spart jedoch die nachfolgenden Sätze des ersten Absatzes des Romans aus, ehe er mit beim Gespräch zwischen K. und dem Wirt erneut ansetzt. Dabei überlagert der Erzähler oder besser Rezitator die gesprochenen Worte des Wirtes, die zwar als eine Art Geräusch hörbar, allerdings kaum verständlich sind. Auch K. setzt sich mit seinen Textpassagen vom Romantext ab, da er teilweise nicht im Roman enthaltene Einsätze von sich gibt (z.B. den Gruß an den Wirt) oder wörtliche Reden zumindest variiert oder verändert werden. Der rezitierte Kafka-Text in Verbindung mit den Filmbildern erzeugt ein Spannungsfeld zwischen vermeintlicher Werktreue und expliziter Abweichung. Dies gilt ebenso für die Blickkonstellationen. K. ist durch sein aktives Eintreten in die Stube als „bildbewegende“ Figur initialisiert. Die daran anschließenden Schnitte zeigen, aus seiner Perspektive, kurze Impressionen der Wirtsstube, ohne etwa durch eine Totale den ganzen Raum und die anwesenden Figuren anzuzeigen. Trotz der Blicksteuerungen, die Kafka im Roman text vornimmt, ist festzuhalten, dass auch diese Impressionen nicht im Text enthalten sind. Des Weiteren spart Haneke in dieser Eingangssequenz die Passage sowohl textlich wie filmisch aus, welche

²² Franz Kafka. *Das Schloss*. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 9.

die ersten Eindrücke von K. außerhalb des Gasthofs thematisieren. Ein Verfahren, das sich im weiteren Verlauf des Films mehrfach wiederholt. Die Blicke des Landvermessers, so suggerieren die meisten Szenen des Films, sind speziell innerhalb der abgeschlossenen Räume, wie etwa der Dorfschule oder im Ausschank mit Frieda, eng gekoppelt mit dem, was die Kamera zeigt. Seine Blicke und Perspektiven konstituieren folglich weite Teile des Films, obgleich K. speziell durch die betont unaffektierte Performanz des Schauspielers Ulrich Mühe als oft passive und, bezogen auf seine inneren Einstellungen, undurchsichtige Figur dargestellt wird. Seine sowie die Blicke der anderen Figuren verraten deshalb nur über die Auswahl der gezeigten Bilder etwas über K., wie es etwa bei den intimeren Szenen mit Frieda oder den Blicken der Gehilfen auf Frieda und K. der Fall ist,²³ wenn diese dadurch anzeigen, dass sie beide permanent beobachten und es deshalb innerhalb der Dorfgemeinschaft keinen Rückzugsraum für K. gibt, der nicht, wie etwa durch die Amtsbriefe des Schlosses, aufgedeckt werden könnte. Figuren wie die Gehilfen oder Barnabas erscheinen durch die Blickführung und die Montage Hanekes meist wie aus dem Nichts. So werden Blicke auf K., wie etwa in den Szenen in der Schule mit Frieda, den Gehilfen oder Hans, meist depersonalisiert eingeführt, d.h. es wird nicht markiert, dass die gezeigte Perspektive die ihrige ist. Dies wird erst durch den (Rück)Blick auf sie deutlich. So ist Hanekes über weite Strecken dialogarmer Film darauf aus, Blickkonstellationen einzurichten, die sich machttheoretisch (patriarchal) zuspitzen lassen: Wer blickt auf wen und welcher Blick kann auf wen zurückgeführt werden? Das entspricht dem innerfilmischen Blickregime, das für Hanekes Werk allgemein gültig ist. Im *Schloss*-Film zeugt beispielsweise der im Ge-

²³ Dies gilt insbesondere für die intimeren Szenen mit Frieda und K., in der die Gehilfen dennoch als Beobachter anwesend sind. Exemplarisch dafür die erste Liebesnacht im Ausschank: *Das Schloss* (DVD-Fassung, *Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien): Kapitel 3: 00:26:00-00:27:07.

gensatz zum Roman fehlende Blick auf Klamm von der Virulenz visueller Macht. Klamm ist entsprechend seiner Machtposition und dezidierten Unnahbarkeit nie im Bild, allerdings durch seine Briefe oder durch die Rede der anderen Figuren stets präsent. Sein Blick auf K. kann von diesem nicht zurückverfolgt werden. Eine, wenn auch nicht durchgehend als solche angebotene Innensicht der Figuren erfolgt durch den Off-Erzähler (also nicht durch die Bilder), der allerdings durch die Romanzitate keine unmittelbare Wertung der Figuren und ihrer Handlungen vornimmt. Er verbleibt als distanzierte Sprecherposition, die ebenfalls durch ihre „betont“ sachliche Vortragsart den Anschein einer objektiven Beobachterinstanz vermittelt. Doch die Auswahl der Zitate sowie deren konkreter Einsatz im Zusammenspiel mit den Filmbildern, lassen bei näherer Betrachtung diesen, von Haneke selbst erhobenen Anspruch einer von der Bildebene distanzierten Objektivität des gesprochenen Textes, nicht gelten. Denn die Einsätze des Sprechers folgen keinem stringenten Muster und nehmen dadurch paradoxerweise eine Form der Unzuverlässigkeit an, die erneut im Kontext der eigenen Deutungen Hanekes kritisch zu hinterfragen sind.²⁴ Wie in der Anfangssequenz verdeckt der Off-Erzähler durch sein Rezitieren des Textes mehr als er offenlegt. Das ist auch dann der Fall, wenn sich, wie in der Liebeszene zwischen K. und Frieda in der Schule, das Geschehen zuerst mit dem gesprochenen Text deckt, ehe sich eine Abzweigung zwischen den Ebenen einschleicht. Die im Text explizierte Leidenschaft der beiden Liebenden wird durch das Zeigen des sich anbahnenden Sexualaktes gestützt. Der Abschluss des Zitats, welches auf eine körperlich abwesende und dennoch im Sinne eines machtvollen

²⁴ Siehe dazu konkret zum Thema (Un)Zuverlässigkeit im Erzählen Haneke selbst zu *Das weiße Band* in *Filmgespräche zum österreichischen Kino*. Hg. Karin Schiefer. Wien: Synema 2012, S. 8-9 sowie aus filmwissenschaftlicher Perspektive nochmals explizit Susanne Kaul. „Bilder aus dem Off“ (wie Anm. 5), S. 60-63.

Blickregimes „anwesende“ Figur hindeutet, vor der sich Frieda und K. zu verbergen trachten, zielt oberflächlich betrachtet auf Klamm, der vor K. Friedas Geliebter war. Allerdings ist es nicht Klamm, der in diesem Moment auf die beiden Liebenden schaut, sondern die depersonalisierte Kamera. Es ist *unser* Blick, die Schaulust des Publikums auf die Figuren, die hier selbst dem Blickregime Hanekes unterliegt, indem es konstitutiver Bestandteil dessen wird. Die Schwarzbildzäsur, die vor dem eigentlichen Akt einsetzt, ist weniger eine Interpretationsaufforderung, als vielmehr die Demaskierung der Schaulust des Zuschauers durch eine radikale Erwartungsdurchbrechung. Durch Szenekomprimierungen und abrupte Abbrüche wie den eben angeführten, zwingt Haneke dem Gezeigten eine Deutung auf, sodass der Film keine auch nur annähernd ähnlich vielfältige Interpretationshistorie provozieren könnte, wie sie der Roman bis heute erfährt. Dieser Befund ist allerdings nicht als Mangel des Films zu verstehen, sondern dient zur Aufklärung der filmischen Verfahren. Haneke ringt dem Roman Blickkonstellationen ab, die nicht dem Roman entsprechen, der Regisseur allerdings markiert dieses Verfahren nicht unter dem Deckmantel einer scheinbar werknahen Adaption. In den mehrfach wiederholten Außenszenen, die K. auf seinen Wegen durch das Dorf zeigen, dominieren die depersonalisierten Kamerablicke auf K. Diese Szenen führen den fragmentarischen Ansatz des Films mit den genuin filmischen Mitteln des Bewegungsbildes vor. Haneke verzichtet auch hier auf totale Einstellungsgrößen, konzentriert sich jedoch entgegen der weitgehend starren Innenraumsequenzen darauf, das Bild als filmisches Bewegungsbild durch diesen Kontrast deutlich herauszustellen. So läuft K. in meist längeren Plansequenzen in eine Richtung, ohne ein Ziel zu erreichen.²⁵ Die narrative Anbindung an die Rahmenerzählung er-

²⁵ Exemplarisch dafür der Klamm vergebens nachlaufende K.: *Das Schloss* (DVD-Fassung, *Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien): Kapitel 8:00:59:40-01:00:20.

folgt zumeist durch den Off-Erzähler und wird nicht durch die kargen Schneelandschaften untermauert, die kaum informativen Gehalt bieten und in ihrer Anordnung ähnlich variabel erscheinen wie die Szenenanordnung des Romans oder der von Haneke ausgewählten Passagen daraus. Die Bewegungen der Figur zeugen in diesem Kontext nicht nur von der paradoxen Suche nach dem Schloss, vielmehr wird dadurch Hanekes implizit filmtheoretisch greifbarer Ansatz kenntlich, sowohl statische als auch dynamische Bilder bezüglich ihres narrativen Gehalts und ihrer konstruierten Künstlichkeit zu problematisieren. Anders als vor allem in vielen Genrefilmen, die darauf ausgerichtet sind, ihren filmischen Konstruktcharakter durch möglichst weiche Übergänge und kausallogische Bilderfolgen zu kaschieren, betont Haneke durch seine Zäsuren, wie die sekundenlangen Schwarzbilder zwischen den Szenen, das Differenzverhältnis aus Realität oder literarischer Fiktion und ihrer Abbildung durch ein scheinbar realitätsnäheres Medium wie den Film. Dies wird insbesondere durch die Schlusssequenz deutlich, in der K. mit Gerstäcker offenbar auf dem Weg zu dessen Haus aufbricht. Die Filmbilder zeigen beide in Bewegung, begleitet vom Off-Erzähler, der den in seiner performativen Radikalität kaum zu überbietenden Schluss des Romanfragments über Gerstäckers Mutter rezitiert.²⁶ Die Mutter ist ebenso wenig zu sehen wie die weiteren im Text angesprochenen Aktionen zwischen ihr und K. Analog zum Ende des Romanfragments beendet Haneke den Film abrupt und setzt als Schlusspunkt ein Textinsert, in dem darauf hingewiesen wird, dass Kafkas Prosafragment an dieser Stelle abbricht. Darauf folgen die Endcredits in dem für Haneke gewohnten Stil: Vor schwarzem Hintergrund werden die am Film beteiligten Personen genannt. Zäsuren wie diese können einerseits als interpretationsaktivierende Leerstellen angesehen werden, die es dem Zuschauer ermöglichen, selbst

²⁶ *Das Schloss* (DVD-Fassung, *Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien): Kapitel 17:02:02:10-02:02:50.

über den Fortgang oder bestimmte Andeutungen nachzudenken.²⁷ Andererseits setzt eine solche Aktivierung voraus, dass die Inszenierung durch zwischengeschaltete Zäsuren nicht ihre eigene, kompromisslose Deutungshoheit zu verbergen sucht. Der Schluss versucht in diesem Zusammenhang einerseits zu suggerieren, dass Haneke Kafkas Text unkommentiert lassen möchte. Jedoch widersprechen nicht nur die konkreten Text-Bild-Korrelationen der Schlusszene diesem Ansatz. Die Bewegung der Figur des K. in der Schlusszene, die bei einer Bebilderung des Textes so nicht hätte inszeniert werden müssen, ist eine den Film abschließende Referenz auf den konsequent filmischen Status, die sich vom Text abhebt. Dies impliziert durch die Auswahl der Bilder und Szenen eine genuin eigene Lesart des Romans, die selbst dann als solche ernstgenommen werden muss, wenn man Haneke zugesteht, das Fragmentarische des Romans, die Ohnmacht der Figuren oder die Machteinwirkungen der Schlossbürokratie auf K. eingefangen zu haben. Nun ließe sich einwenden, dass dies für jede Literaturverfilmung gelten muss, die schon allein durch die Differenz der Erzählzeit zwischen Roman und Film eine Auswahl treffen muss.²⁸ Allerdings unterliegt jede Auswahl, ob sie nun durch die Bedingungen des jeweiligen Medien-dispositivs determiniert ist oder nicht und speziell im Kontext eines Werkansatzes eines Auteurs wie Haneke, dem Primat einer Deutungsmacht, die sich, wie Hanekes abwiegelnde Äußerungen zu

²⁷ Konkret am Beispiel Haneke siehe dazu Bert Rebhandl. „Kleine Mythologie des Schwarzfilms.“ *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg: Schüren 2008, S. 45-52.

²⁸ Als eines der wenigen Gegenbeispiele sei hier auf Rainer Werner Fassbinders gleichnamige Verfilmung zu Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* von 1980 verwiesen, da Fassbinder durch die mehrteilige Serie den Roman nicht nur inhaltlich nahezu vollständig adaptieren konnte, sondern durch die durchschnittlich fast 60 Minuten langen Folgen der insgesamt 13 Teile (plus Epilog) der Serie eine längere Erzähl- bzw. Rezeptionszeit kreiert als der Roman.

seiner *Schloss*-Verfilmung nahezulegen versuchen, nicht offensiv als solche zu erkennen geben muss.²⁹ Hanekes Auswahl, gepaart mit seinen Blickkonstellationen und Mediendifferenzen, ergibt bei genauerer Betrachtung ein Ergebnis, das sich nicht mit einer solchen Betrachtung rückhaltlos zufriedengeben kann. Gerade dann nicht, wenn man berücksichtigt, dass es sich bei Kafkas Romanfragment um einen der populärsten Texte der Weltliteratur handelt und Hanekes Publikum, das sich letztlich hauptsächlich aus bildungsbürgerlichen Kreisen rekrutiert, eine Leseempfehlung mehrheitlich nicht wirklich benötigt, um sich durch Haneke eine deutungsoffene Verfilmung anbieten zu lassen. Hanekes Blick auf den Text ist ebenso ein Blickregime wie die daraus resultierende Auswahl der filmischen Inszenierungsstrategien. Das *Schloss*-Fragment eröffnet Haneke nicht nur einen undurchsichtig und wenig introspektiv greifbaren Protagonisten im Konflikt mit einer emotional vergletscherten Gesellschaft, wie Haneke oftmals bezogen auf seine Trilogie zitiert wird.³⁰ Kafka bietet Haneke eine Vorlage, die seinem filmischen Ansatz dadurch entspricht, dass sie ihm Deutungs- und Einspeisungsmöglichkeiten bietet, die seiner werkübergreifenden Inszenierung von Mediendifferenzen nahekommt.

²⁹ Vgl. die von Jan Distelmeyer vorgeschlagene Autorschaftskonstruktion bei Oliver Stone, der sich, etwa durch vermarktungstechnisches Kalkül geleitet, mit divergierenden Äußerungen zu seinen jeweiligen Filmen abwechselnd selbst als Auteur marginalisiert oder sich umgekehrt in den Vordergrund rückt: Jan Distelmeyer. *Autor Macht Geschichte. Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung*. München: Text + Kritik 2005.

³⁰ Zu diesem bis heute immer wieder in Beiträgen und Artikeln zu Haneke zitierten (Leit)Begriff bezüglich seines Schaffens siehe Daniela Sannwald. *Vorwort oder: Schwarz und Weiß* (wie Anm. 10), S. 11.

Ausgelassene Selbstreflexivität: Wenn Filme widersprechen

Eine Szene zwischen Barnabas und K. sowie eine markante Auslassung mögen das eben Ausgeführte weiter belegen. Im Wirtshaus erscheint plötzlich, regelrecht ins Bild hineingeschoben, der Schlossbote Barnabas, der K. einen Brief von Klamm übergibt, in dem dieser K. aufgibt, Barnabas als Vermittler zwischen ihm und dem Schloss zu nutzen.³¹ Im Roman wird während dieser ersten Begegnung darauf verwiesen, dass Barnabas Blicke mehr zu sagen scheinen als dessen Worte an K. Diese Einschätzung bleibt im Film ungenannt und durch Barnabas betont undurchsichtiges, geradezu maskenhaftes Ausdrucksverhalten, hier vor allem in Großaufnahmen seines Gesichts eingefangen, auch nicht filmisch adaptiert. Der Brief wird im Film explizit gezeigt und für den Zuschauer (mit)lesbar. K. liest einige Sätze, verkürzend selektiv vorgetragen, daraus vor und teilt Barnabas dann eine Botschaft für Klamm mit, die dieser daraufhin nochmals wortwörtlich wiederholt, ehe die Szene abbricht. Es vollzieht sich also ein auch für den gesamten Film spannender Medienwechsel von einem schriftlichen Informationsträger (dem Brief) hin zur mündlichen Kommunikation (der Bote Barnabas). Dadurch, dass gleichzeitig das Bild und der Blick diesen Wechsel vollziehen, indem zuerst der Brief und dann Barnabas eingefangen werden, wird auch die Akzentverschiebung von der literarischen (Schrift)Vorlage zum Film deutlich. Die Undurchsichtigkeit des Textes, die den Roman prägt, wird zur Undurchsichtigkeit der visuell dargestellten Figuren und insbesondere ihrer Gesichter. Die wortwörtliche Wiederholung der Botschaft durch Barnabas als Akt der Aufzeichnung und Speicherung, lässt eine mögliche Wiedergabe an Klamm nachfolgend aus. Ob die Botschaft, ähnlich der anderen Botschaften an K. im Verlauf der Handlung, korrekt

³¹ *Das Schloss* (DVD-Fassung, *Haneke-Box*, Arte/Absolut Medien): Kapitel 2: 00:13:32-00:15:05.

überbracht oder verfremdet werden, bleibt unklar. Die latente Unzuverlässigkeit medialer Übertragung, die Kafkas poetologisches Konzept im Romanfragment bereits impliziert, ist durch diesen Medienwechsel hin zum explizit Filmischen Teil von Hanekes Film(bild)theorie audiovisueller Unbestimmtheiten. Kurz gesagt: Hanekes Filmbildern haftet stets eine latente Widerständigkeit an, die den Zuschauer permanent dazu herausfordert, ihnen zu misstrauen. Die Würdigung dieses filmisch wie inhaltlich eigenständigen Ansatzes Hanekes darf nicht unterschlagen, dass Haneke an dieser Stellschraube filmischer Selbstreflexivität erneut eine Auslassung vornimmt, die Kafkas Text grundsätzlich offeriert: Dort wird im Kapitel *Zweites Gespräch mit der Wirtin*, das der Film nicht berücksichtigt, K. mit einer Fotografie regelrecht konfrontiert, die ihm die Wirtin zur Ansicht gibt.³² Das auf der Fotografie Gezeigte wird von K. nicht korrekt erkannt. Erst die Wirtin macht ihn darauf aufmerksam, dass es sich nicht um einen gähnenden jungen Mann auf einem Brett liegend handelt, sondern um einen Boten bei einer Springübung. Die Wirtin erklärt sich diese Fehleinschätzung dadurch, dass K. den abgebildeten Boten zuvor noch nie gesehen hat. Fotografie als visuelles Medium kann, wenn man die Erklärung der Wirtin ernstnimmt, den Betrachter täuschen und nur dann vollständig ausgedeutet werden, wenn man das Abgebildete zuvor gesehen hat. Genau dieses Problem des Nichtsehens oder des Nichterkennens prägt die Perspektive von K. im Film. So wie K. etwa die zahlreichen Botschaften des Schlosses und die Verhaltensweisen der Dorfbewohner nicht entschlüsseln kann, steht der Leser wie der Zuschauer vor dem selben Rätsel. Möchte man es Haneke negativ auslegen, könnte man behaupten, er hätte diese Szene auch deshalb ausgelassen, da sie sein ganzes filmisches Konzept der *Schloss*-Adaption hinterfragt hätte. Zugespitzt formuliert: Wie kann man

³² Franz Kafka. *Das Schloss* (wie Anm. 22), S. 95-98.

den Roman eigentlich in seiner Komplexität erfassen, wenn man nur die Abbildung, also in diesem Fall Hanekes Verfilmung, betrachtet? Wie ein Foto, das durch seine scheinbar getreue Wiedergabe eines Realitätseindrucks die Differenz zwischen Abbildung und Abgebildetem zumindest tendenziell aufzuheben trachtet, allerdings bei dieser vermeintlichen Authentifizierung eines im Bild konservierten Realitätseindrucks konstitutiv Leerstellen aufweist oder gar verfremdet,³³ ist Hanekes Film bei aller figurativen und narrativen Nähe zu Kafkas Text letztlich näher an Haneke denn an Kafka. Das ist nur dann als Kritik aufzufassen, wenn man von einem hierarchischen Medienverhältnis ausgeht, das der Adaption kein eigenes Potenzial abseits werkgetreuer Übernahmen zubilligt. Die aufgezeigten filmischen Verfahren und theoretischen Zugänge, welche die oftmals unterschätzte *Schloss*-Verfilmung aufweist, müssen daher stärker in ihrer Nähe zu Hanekes Problematisierung audiovisuell inszenierter Bildlichkeit im Verhältnis zu anderen Medien betrachtet und eingeordnet werden.

Analog zum Off-Erzähler in *Das Schloss*, der als eine den Rezipienten eher autoritär leitende und die Bilder überlagernde Instanz lesbar ist, erscheint Haneke durch seine mediale Präsenz als deutungsgewaltige Autorfigur. Seine Autorschaft könnte man – beispielsweise im Gegensatz zu einem sich selbst mystifizierenden, sein Schaffen kaum interpretierenden Regisseur wie David Lynch – als einen das eigene Werk ausdeutenden und damit interpretationsleitenden Off-Erzähler beschreiben, der seine Blickregime sowohl innerhalb als auch paratextuell außerhalb seiner Filme pflegt. Obwohl die filmischen Konfrontationsstrategien und moralisch-ästhetischen Konse-

³³ Dieser Effekt als strategischer Inszenierungsansatz wird insbesondere im intermedialen Zusammenspiel zwischen Film und Fotografie, zwischen Bewegungsbild und Freeze Frame deutlich. Vgl. dazu Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Hg. Stefanie Diekmann/Winfried Gerling. Bielefeld: Transcript 2010.

quenzen seines Schaffens immer wieder wissenschaftlich aufgearbeitet werden, gilt es der Tendenz einer sich verselbständigten Anrufung Hanekes als wahrer Interpret seiner Filme zu begegnen, die paradoxerweise im Kontrast steht zur längst gängigen, kritischen Reflexion von Autorschaft als vielfältiger Inszenierungspraktik.³⁴ Als eine von vielen kritisch zu hinterfragenden Deutungsangeboten gibt Haneke in einem Interview mit Scott Foundas über das Fernsehen zu Protokoll, dass dieses Medium nie eine Kunstform darstellen könne, da es nur der Erwartungshaltung der Zuschauer entsprechen würde.³⁵ Ob sich in einer solchen Aussage ein unkritisches, letztlich historisch unhaltbares Zugeständnis an eine längst überholte Hierarchisierung zwischen Hoch- und Populärkultur verbirgt, sei dahingestellt. Wichtiger ist vielmehr, dass Fernsehfilme wie *Das Schloss* ihrem Schöpfer widersprechen.

³⁴ Zum kritischen Umgang mit Autorschaftsinszenierungen aus literatur- und filmwissenschaftlicher Perspektive siehe beispielsweise *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte (Beihefte zum Euphorion 62)*. Hg. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter 2011, und Lutz Nitsche. *Hitchcock – Tarantino – Greenaway. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

³⁵ Siehe Stefanie Knauß. *Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit* (wie Anm. 13), S. 297.s