



Benny's Video
R: Michael Haneke
D 1992

Die Geschichte des Jungen Benny, der ein Mädchen vor laufender Videokamera mit einem Bolzenschußgerät tötet, ist ein eindringlicher Beitrag zur "Gewalt-in-den-Medien"-Debatte. Standen bisher eher pädagogische Deutungen dieses Films im Vordergrund, so läßt sich in den Zeiten der "Verstärkung der optischen Dichte" (Paul Virilio) durch ubiquitäre Überwachung ein anderer Akzent setzen. Haneke hat mit seiner Figur Benny 'den' Helden des World-Wide-Videogame-Systems geschaffen, in welchem die Grenze zwischen Realität und Virtualität zugunsten einer umfassenden Medialisierung der Welt einkassiert wurde.

Der Vorspann erklärt den Filmtitel. Wir sehen ein Video, die Tötung eines Schweins mit einem Schlachtschußgerät. Nicht oft gesehen, vor allem aber noch nie gehört: Daß beim Rückspulen der Ton verzerrt wiedergegeben wird. [1] Es geht nicht nur um Abbildung, es geht auch um deren Bearbeitung, die Technik der Repräsentation – nicht nur innerhalb des Dargestellten, sondern auch auf der Ebene der Darstellung. Dann Bildschirmflimmern. Das Kriseln in **Benny's Video** resultiert aus dem Umschalten der Kanäle. Die neue Generation kennt sie alle. Der Regisseur auch: Insert Benny's Video – Ein Film von Michael Haneke. Benny, das klingt wie ein Game-Show-Kürzel von Benjamin, hebräisch 'Sohn der Rechten' – Sohn des verkürzten Rechts.

Im Video-Verleih ist er bekannt, die McDonald's-Bedienung fragt ihn: "Das Übliche?", und bei seinen Mitschülern ist er als Krösus verschrien. Die ersten zehn Minuten erzählen eine bekannte Geschichte, leicht dem Wiedererkennen zugänglich: Benny ist der Barbour-bejackte Zögling aus neureichem Hause (die Großeltern lebten, wie Benny dem Mädchen erzählt, noch auf dem Land), der de facto alleine lebt und sich die Welt nach seinen Vorstellungen inszeniert, sponsored by daddy. Das Bild dieser Konstellation ist der Medienraum 'Kinderzimmer': Die Fenster sind mit schwarzen Gardinen zugehängt, so daß die Außenwelt nicht direkt, sondern nur via Kamera als Video-Standbild auf dem kleinen Monitor präsent ist, den man wahlweise auch auf Innenansichten umschalten kann. Dieser kleinere Monitor steht rechts vom Schreibtisch, der große TV-Schirm links, da man ihn auch vom Bett aus sehen können muß – wo Familien-Einrichtung war, soll Kinder-Accessoire werden: Der Fernseher stand vorher im Wohnzimmer. Ohne Ton läuft der Fernseher während der Hausaufgaben, die Akustik liefert laute Rockmusik. Multi-Media. In der Nacht kommen die Bilder aus der Konserve Leih-Videotape, ein Horrofilm, nach dem letalen Crash macht Benny aus. Diese Nacht hört man nichts vom Sex der Eltern.

Die sind am nächsten Morgen auch immer schon weg. Ein Designer-Kaffee-Service steht auf dem Tresen in der Küchenmitte bereit, dazu eine 'Lieber Benny'-Notiz, darunter Essensgeld. Benny trinkt, nimmt den Schein, liest nicht. Singt auch nicht, wie die anderen Jungen der Klasse die Bach-Motette vom "Trotz", sondern delegiert die Passagiere in einen virtuellen Flieger, den er als Pilot abkassieren wird. Das sogenannte 'Pilotenspiel' ist ein Realitäts-splitter des Films: Haneke hat es der Spielchen-Praxis der 'Society' entnommen, ein Zeitvertreib, der es aufgrund seiner hohen Geldeinsätze sogar zu einem Bericht im Spiegel gebracht hat. Idee dahinter? Haneke meint lakonisch, es gehe darum, die Mitspieler so vehement wie möglich auszubeuten, mit deren Zustimmung natürlich – denn sie hoffen darauf, es beim nächsten Flieger, von dem sie dann mit der Kasse abspringen, wieder reinzuholen. [2]

Beim Singen gehen Geldscheine von Hand zu Hand wie in der 'stillen Post', deren Kommunikationsmittel das Universalmedium Geld ist, wahlweise auch Tabletten, Pillen. Die Idee des Chors, zumal noch mit einer derart aufgeladenen Semantik durch den Motetten-Inhalt (Lieb-

ster Jesu, wir sind hier), als Institution überwindet die Singularität der Einzelstimmen und -personen und führt sie in ein Kollektiv, das trotzdem die Individualität nicht negiert. Benny ist da realistischer, seine Welt solipsistischer: Er zieht gegen dieses letztlich als Erlösungsvision deutbare Chor-Schema die Hierarchie-Ebene des irdischen Fliegens ein. Lieber Pilot von eigenen Geld-Gnaden mit Fallschirm als ein Teil eines göttlichen Flugplans.

Die Dramaturgie der Gesichter und Hände arbeitet sehr genau diesen Kontrast zwischen den noch 'unschuldigen' und schon 'profitgierigen' Kindern heraus. In einer an Robert Bressons **Pickpocket** erinnernden Ästhetik zeigt Haneke in dieser Sequenz ganz auf den Gesang konzentrierte und von ihm auch erfüllte, sehr junge Gesichter, die nach vorne schauen, im Kontrast mit geschäftig Zettel, Geld und Pillen weiterreichenden Händen und Köpfen, die im Profil und mit bestimmter Mimik anderen zunicken und so die Crew-Aufstellung des Zettels bestätigen. Das himmlische Band zu Jesus wird besungen, das materielle Band der Zirkulation von Macht, Geld und Anerkennung wird eine Etage tiefer gewoben. Was Vater Georg schon bei seiner Tochter kaum glauben kann, würde ihn, wenn es ihn wirklich beschäftigen könnte, bei seinem "Herrn Sohn" zweifellos überraschen: Er hat die gesellschaftlichen Spielregeln schon perfekt verstanden und – inszeniert sie in seiner Performance. Denn es ist entscheidend, daß Benny das Pilotenspiel, so erzählt es Hanekes Film, während der Video-Aufzeichnung der Party seiner Schwester Evi kennenlernt, also richtig wohl erst in der obligatorischen Video-Auswertung begreift, die er dann später stets für sich, manchmal auch für andere – die Eltern (wie im Fall der Party), das Mädchen (Tod des Schweins) – durchführt. Das auf dem Video Gesehene in die Umwelt zu tragen, das ist Bennys Realitätsprinzip. Die Welt ist ein Spiel, das man mit Videos als Abbildungsjetons vorantreibt. "Laß' das Video handeln und agiere so, daß es wieder ein Video gibt" könnte man den kategorischen Imperativ dieser Weltanschauung nennen. [3] Und dieser wird über den ganzen Film und alle Sühne-Andeutungen und Interpretationen hinweg bestimmend bleiben – als das eigentlich Beunruhigende.

Der kategorische Video-Imperativ

"Benny fällt aus dem Rahmen. In der Familie ist ein Monstrum herangewachsen, das gegen die Demütigungen der Sehnsucht durch die Wirklichkeit immun ist. Er ist der Angsttraum arrierter Besserverdiener: Was passiert, wenn jemand mit dem halbherzigen Verdrängen nicht genug hat und die Verbindung zu obersten Werten tatsächlich kappt? Die Sentimentalität der Befriedigung mit schlechtem Gewissen gebiert die Schreckvorstellung einer Figur, die sie als Unschuld und Scheusal gleichzeitig ansehen muß", schreibt Herbert Hrachovec.

Man weiß nicht, ob ein Monster gut oder böse, Krümmelmonster oder Alien ist, und so könnte man Bennys inständige Bitte, die Tür zum Wohnzimmer doch offen zu lassen, als Geste des schwachen, überforderten, menschlicher Wärme und Nähe bedürftigen Minderjährigen verstehen. Der Junge hat immerhin ein Mädchen vor laufender Kamera mit einem Bolzenschußgerät zu Tode gebracht, die Eltern beraten im Wohnzimmer, wie man die Leiche zwecks Imagewahrung spurlos verschwinden lassen kann. Aus dem weiteren Verlauf der Handlung spricht aber einiges dafür, daß nicht Angst, sondern der kategorische Imperativ von Bennys Weltanschauung das Movens dieser Bitte ist: "Laß' das Video handeln und agiere so, daß es wieder ein Video gibt". Und auch an dieser Stelle des Films, nach etwa der Hälfte, läßt sich diese Logik schon beobachten: Denn Benny klärt seine Eltern über sein Verhalten ja nicht dadurch auf, daß er ihnen die reale Leiche des nicht namentlich benannten Opfers im Schrank zeigt, sondern daß er ihnen das Video des Tötens vorführt, wobei er bezeichnenderweise die meiste Zeit nicht mehr hinsieht – er hat die Bilder oft genug gesehen. So wie das Schwein-Video dem Mädchen vorgeführt wurde, woraus sich realiter der Totschlag entwickelte, der samt

seiner blutigen Folgen gefilmt wurde, so wird nun das Video mit dem toten Mädchen den Eltern vorgeführt, woraus sich realiter die Krisenmanagement-Situation zwischen den Eltern entwickelt, die nun ihrerseits durch die offenen Türen zumindest akustisch aufgezeichnet wird. Die Bilder zum Ton liefert die anschließend mit der Mutter unternommene Ägyptenreise, das Publikum für beide wird sich am Ende finden.

Es ist damit schon Bennys viertes Video, das eine wichtige Position im Film einnimmt: zunächst das von Evis Party, mit dem Benny das Pilotenspiel in der Realität seiner "Klassenverhältnisse" (Straub/ Huillet) installiert, dann zweitens vom Tod des Schweins (wenngleich schon narrativ eingeführt im Vorspann), welches zum Tod des unbekannten Opfers führt, drittens das Video dieses Totschlags, das die Eltern zu sehen bekommen, und viertens das Video, das die elterliche Diskussion aufzeichnet. Nicht **Benny's Video** also, sehr bewußt mit dem neudeutsch-englischen Genitiv, sondern Bennys Videos, das System 'Benny-Video' – eine Art Sonde in der geschichtslosen Repro-Kunstwelt der Elterngeneration: eine Versuchsanordnung, die kein noch so energisch lüftender und aufräumender Vater je abbauen könnte.

Denn das ist die nur vermeintliche Gegenwelt zur dauernden TV-Bestrahlung in Bennys Zimmer: das arty aufgepeppte gutbürgerliche Wohnzimmer, in dem an einer Wand hinter dem großen Glastisch mit den teuren Holzstühlen alle Schätze der eigenen Klasse als Zitate präsentiert werden. Diese Kultur – von da Vinci bis Magritte, die man, recht ironisch, dann in Naheinstellung sieht, wenn Benny nackt, mitten in der Säuberung seines Zimmers, im Wohnzimmer mit Richie am Telefon über den abendlichen Disko-Besuch spricht und sein Blick über die Wand wandert – ist auch für die Eltern nicht mehr wirklich verbindlich, sondern nur noch als Reproduktion in Posterformat, so massenhaft gehängt, daß die Quantität, die Serialität den Originalitätsanspruch der Kunst, die die bürgerlich-autonome Kultur wesentlich prägte, auch in diesem Interieur ad absurdum führt. Bezeichnenderweise ist deutlich Andy Warhols Name neben dem Titel Marilyn Dyptich erkennbar, also der wiederum zur klassischen Moderne erhobene (und damit domestizierte) Totengräber dieser Moderne. Die 'post-moderne' Kultur, die in der reinen Gegenwärtigkeit der Konsumprodukte, zu der auch die ehemals autonomen Kunstwerke geworden sind, die Traditionen nicht mehr braucht, die, wenn überhaupt, nur noch als Zitate auftauchen, [4] ist nicht die Anti-Welt zu Bennys Bilder-Kosmos, sondern nur dessen Vorstufe. Georg und Anna sind ohne geschichtliche Wurzeln und deren positive wie eventuell negative Verpflichtung, was sich sehr genau darin zeigt, daß sie keine Scheu haben, sich als Notlüge (sie können sie sich im Gegensatz zu Benny offensichtlich noch leisten) eine Mutter Annas auszudenken, die nun achtzigjährig gestorben ist. Wo das? – na da, wo ein Reiseanbieter jetzt noch schnellstmöglich einen emotionalen Entsorgungsurlaub anbieten kann (aber das in punkto Fabelkonstruktion wiederum äußerst bedeutsam in Ägypten, eine Art "Flucht nach Ägypten" also). Es ist insofern absolut stimmig, wenn Benny am Montagmittag, nachdem er Richie geschlagen hat und per Rektoratsverweis vom Unterricht suspendiert wurde, am Wohnzimmertisch sitzt und in einem Donald Duck-Comic-Heftchen liest, Bruder im Geiste von Andy Warhol, der elterlichen Ikone, der vor ihm an der Wand hängt. Der Realitätsgehalt von Krieg-in-Jugoslawien-Fernsehbildern, Andy Warhols Suppendosen und Entenhausen-Comics ist in dieser Wohnzimmer-Wohlstandswelt annähernd der Gleiche.

Doch ist über den Donald Duck-Comic noch ein weiterer Verweis gegeben, eine Spur gelegt. Sie führt zum namenlosen Opfer, zum von Benny durch Totschlag umgebrachten, von den Eltern dann erst 'richtig' vorsätzlich gemordeten Mädchen, das gerne Zeichentrickfilme ansah, vor allem den Hasen **Roger Rabbit**. Das Mädchen und Benny waren sich trotz der Unterschiede, die Benny in seinem Posing besonders betonte, doch so ähnlich, daß das Mädchen, das Opfer, den Generalnenner für sein Leben und seine Weltanschauung formulieren kann:

"SO HALT". Benny imitiert diesen explanatorischen Universalschlüssel in dem beginnenden Gespräch mit ihr, als sie sich wieder auf den Weg machen will: "Ich glaube, ich gehe dann wieder! – Warum? – So halt! – Bleib' doch noch! – Warum? – So halt!" und wird ihn dann an der narrativ entscheidenden Stelle für die Frage nach "Schuld und Sühne" oder "Vergeltung und Strafe" wiederholen: auf der Polizeiwache beim Abgeben des Krisenmanagement-Videos. Gegen den Versuch der Eltern, den Körper des Mädchens ganz und gar verschwinden zu lassen, bewahrt also Benny, der sich auch vor der 'Entsorgung' immer wieder des Leichnams durch Blick in den Schrank vergewissert (etwa Sonntagabend im Schlafanzug, Halbnah-Einstellung seiner Beine mit dem Plastiksack im Hintergrund), widererwartend in seinen Worten etwas von seiner Tat, die Spur des Opfers im Sprachzeichen. Es ist nämlich letztlich die Illusion der geschichtslosen Welt der Eltern, das etwas "spurlos" ist, bleibt bzw. wieder restlos verschwinden kann – Haneke schneidet exakt bei diesem Wort "spurlos" wieder von der Innenansicht des dunklen Kinderzimmers, dessen Tür zum Gespräch hin offen ist, auf das Gesicht Georgs, der dieses "spurlos" gerade sagt.

Verhält es sich so, dann beginnt auch ein 'reines' Bild Bennys illusionär zu werden: "Die Abwesenheit der Notwendigkeit ist ein wichtiger Faktor in Bennys 'Akt der Buße': Wie aus den Dialogen und Handlungen zuvor hervorgeht, ist der Mord ja quasi spurlos geschehen und die Leiche des Mädchens beseitigt. Bei Bewahrung von Stillschweigen hätte die Familie – die ja bis auf die abwesende Schwester aus Tätern besteht – gute Chancen, niemals zur Verantwortung gezogen zu werden. Daß Benny sich in letzter Konsequenz nicht um diese Verantwortung drückt, ist ein Zeichen der Hoffnung", so Christian Wessely (1996, 122). Für wie bewußt oder verantwortungsvoll aber kann man dieses Verhalten nehmen? Die Spur des Leids dieses Opfers, abstrakter und im größeren Kontext (etwa der Gedanken von Derrida und Lévinas) gefaßt: der Opfer von Schrecken und Gewalt in der Geschichte generell, die sich nur im Entzug eines Sinns zeigt und gerade dadurch für das Verständnis stets (ver)störend bleibt, kann nicht als bewußt abzuarbeitende Größe genommen werden, mit der sich fertig werden ließe, wenn man sich "nicht um diese Verantwortung drückt". Die Spur ist in ihrer Absenz präsent, so wie das "So halt" zugleich bestätigt wie nichts sinnhaft affirmiert. "SO HALT" ist die Ferne, die in der absoluten Nähe der Oberfläche im System 'Benny Video' verbal aufscheint. Benny erreicht diesen Punkt einer reinen Entscheidung nicht.

Das System 'Benny Video'

Benny's Video ist überwiegend in Wesselys Sinne als das beeindruckende Zeugnis einer Wandlung, einer Initiation, einer existenziellen Wende interpretiert worden. Es soll hier auch gar nicht geleugnet werden, daß sich natürlich 'etwas' im Verlauf des Films geändert hat, wenn am Schluß die familiäre Grundstruktur zerschlagen und das Leben der Beteiligten auf einschneidende Weise verändert sein wird. Und doch, geht man vom Protagonisten Benny aus – und er ist der Fokus, mag man auch medienpädagogisch davon sprechen, daß es zwar vordergründig um Benny, eigentlich aber um das Versagen der Eltern geht – [5], dann ändert sich zugleich nichts, denn der Gestus, das Verhalten im globalen Videospiel, für das Benny steht, dessen Allgemeinheit an seiner Individualität gezeigt wird, bleibt gleich: Die allerletzte Einstellung zeigt die Anfertigung des Videos der Auslieferung der Eltern durch Benny im Überwachungsraum der Polizei (denn das Geschehen auf dem Monitor wird sicher aufgenommen). Dieses wird filmimmanent, so läßt sich mutmaßen, wiederum die Realität beim Prozeß gegen die Eltern gestalten, doch ist die Übertragung auf den extrafilmischen Zusammenhang entscheidend. Über das exakt in die Mitte des Überwachungsraum-Monitors gesetzte Insert "Benny's Video" fügt sich auch der Artefakt, das Medienprodukt **Benny's Video** gestisch in das System 'Benny Video' ein, das sich immer weiter fortsetzen wird – bis hin

zum Betrachter, der sich den Film auf Video aufnimmt oder ihn kauft, um anhand des Materials in einer weiteren Verlängerung der Kette auf den eigenen Monitor eine Vertextung, eine Interpretation herzustellen.

Die Pointe des Films, die Brillanz seiner Konstruktion und das eigentlich Beunruhigende seines Inhalts ist meines Erachtens die absolut präzise Darstellung dieses eine gesamte Gesellschaft durchdringenden Systems 'Benny Video', das nicht mehr aufhört – weder im Film noch außerhalb, obwohl sowohl im Film wie auch im weiteren gesellschaftlichen Diskurs noch Erzählschemata zur Verfügung stehen und auch angewendet werden, die auf Dramatisierung und verbindliche Lösung hinauslaufen: Hier etwa die Reue-, Sühne- und Schuldeingeständnis-Deutungen z.B. der Theologen. **Benny's Video** zeigt diese Ambivalenz, und das ist seine größte Stärke. Eine Ambivalenz, mit der als "Abfall der Moderne" zu leben ziemlich genau die Herausforderung der "Post"-Moderne sein könnte [6]: Was den Eltern als Repro/Zitat-Fraktion dieser Kultur wie gesehen jedoch nicht gelingt.

Arno Frisch spielt den 'System-Helden' Benny über die ganzen hundert Minuten fast aufreizend gleichbleibend. Den Blick stets ein wenig abwesend, jedoch nicht unkonzentriert, sondern gerade so, als würde hinter dem sichtbaren Blick noch das Auge der Kamera sein, das die Realität auf ihre Filmbarkeit, ihren Reproduktionsgehalt 'abscannt'. Man könnte seine in manchen Sequenzen an Stummheit oder Autismus grenzende Sprachlosigkeit auf seine pubertäre Unsicherheit, Genervtheit oder Suche nach Halt schieben: etwa in den Verhör Szenen mit dem Vater, zuerst am Sonntagabend im Bad, nachdem sich Benny die Haare hat abrasieren lassen, dann am Montagabend in der Erörterung der Situation angesichts des Totschlags. Bennys vermeintliche Sprachlosigkeit ist aber nur dann eine, wenn man sie auf den (noch immer) verbal zentrierten Kosmos der Eltern-Welt bezieht, in die die Massen-(Re-)Produktion von Bildern in einer sich wandelnden kulturellen Großkonstellation nur 'so ein bißchen' in Form von Kunst-Repros Einzug gehalten hat. Hingegen kann er sehr gut mit Bildern 'sprechen', ja sogar argumentativ ziemlich stark erzählen, wenn man sich überlegt, wer alles in seinen Flieger aus der Video-Worldwide-Sphäre einsteigt!

Scheitern der Aufklärung im Netz der Bilder

An diesem Punkt greift ein ganzer Interpretationsstrang des Films, der einseitig auf die Wirkungen von Medien im Allgemeinen und Gewalt im Fernsehen im Besonderen, abstellt, einfach zu kurz: Es geht darüber hinaus in **Benny's Video** um den Umgang mit diesen Medien, den Output, und das ist, wie schon mehrfach behauptet, die eigentliche Pointe des Films. Wenn gleich, und das sei nicht in Abrede gestellt, auf einer ersten Ebene Benny sicherlich einige Charakteristika erfüllt, die "Chef-'Schlimme-Wirkung'-Ankläger" [7] Werner Glogauer (1993) aufzählt: Benny lebt alleine, die Eltern sind fast nie da und unwissend über die Tagesabläufe Bennys, er gestaltet sich sein eigenes Programm, konsumiert dabei mehr Video als Fernsehen, ist in diesem Sinne als "mediensozialisiert" zu beschreiben, die Tat im engeren Fokus ist schließlich "situationsbedingt" und auch eine Form von "Nachahmungsdelinquenz", die aus Neugier über die Effekte gespeist wird – und doch besteht hierin eben auch der Unterschied zu der platten These, ein Kind, das die Ermordung eines Menschen gesehen habe, gehe jetzt auf die Straße und tue dort das Gleiche. In der Figur Bennys bedient Haneke zwar auch diese soziologische These, doch legt er sie insofern viel komplexer an, als er ihn wie ausgeführt als Bilder-Produzenten einführt, bei dem die Wirkung der gesehenen Bilder nicht nur in der grausamen Umsetzung in Realität besteht – das wäre die eindimensional obsolete Wirkungsforschung à la Glogauer –, sondern vielmehr diese "Realisierung" nur wieder Material für die Bilderproduktion, die Virtualisierung ist.

Anknüpfungspunkt dieser Lesart in der Narration ist dabei das Pilotenspiel. Es taucht im Film noch einmal direkt auf, unmittelbar nach der Rückkehr aus Ägypten, wenn am darauf folgenden Freitag die am Anfang des Films vom Vater abgebrochene Party nun, von Georg bewilligt, stattfindet, und Eva 'ihren' Flieger startet. Zweimal aber meines Erachtens auch noch indirekt, und zwar in der als Video gezeigten Szene, in der Benny an einem von einem Boot gezogenen Paraglider in die Luft aufsteigt und seiner Mutter zuruft: "Mama, ich fliege!" Zum ersten Mal sieht man diese Bilder auf dem Monitor im Hotelzimmer, kurz bevor Benny auf TV-Betrieb umschaltet, bei dem er dann nach kurzem Zappen bei einer Dokumentation über Orgeln oder einem mit entsprechenden Bildern unterlegten Orgelkonzert (einem im Vergleich zu den anderen Programmplätzen sehr außergewöhnlichen Angebot) verbleibt. Zu diesem musikalischen Programm steht er dann vom Bett auf, stellt sich vor das Fenster und schaut auf die in der Nacht auf dem Wasser ruhig schaukelnden Boote, bis Anna kommt und Grüße vom Vater bestellt. Diese Szene "Mama, ich fliege", die für mich symbolisch Bennys Absprung aus dem Flieger darstellt, in den er seine Eltern mit dem Video seiner Tat 'gelockt' hat, kehrt zum zweiten Mal wieder, wenn Benny ganz am Schluß des Films den Polizeibeamten das Video gezeigt hat, auf dem die Stimmen der Eltern zu hören sind – die Eltern also sozusagen hart auf dem Boden der Realität aufschlagen. Daß diese Szene dort kurz angespielt wird, dürfte kein Zufall sein, denn Bennys Flug, bei dem er von seiner Mutter gefilmt wird, kommt rein chronologisch nicht unmittelbar nach dem Ende des belastenden Videos: dazwischen befinden sich mindestens noch die Aufnahmen, die Benny seinerseits von dem Paraglider gemacht hat, eine Einstellung, die man unmittelbar vor dem ersten Auftauchen von Bennys Flugszene sieht. Der Polizist müßte also in Millisekundenschnelle gespult haben oder ein anderes Tape abgefahren haben: Daß dann dort das Flugerlebnis erscheint, ist wohl Intention, ansonsten 'List der Vernunft' oder einfach – Interpretation.

Scheint also Bennys Flugerlebnis in Ägypten den Ausgang des Films schon anzudeuten, und zwar in dem Sinne, daß sich Benny nicht verändert hat und nur seinem kategorischen Imperativ "Laß' das Video handeln und agiere so, daß es wieder ein Video gibt" gemäß handelt, so knüpft sich für Wessely daran eine andere Lesart:

"In Ägypten passiert etwas, was den eigentlichen Wendepunkt in Bennys Bewußtsein darstellen dürfte: Sein Flugerlebnis mit dem Schleppparaglider im Strand. Setzt doch unmittelbar nach der Betrachtung dieses Fluges auf Video die Bach-Kantate ein, die den Zuschauer lange Minuten begleiten wird. Bennys erstaunter Aufschrei 'Mama – ich fliege!' spiegelt seine Erschütterung wider. Der Versuch der Rückkehr zur Normalität, das in Ägypten angestrebte Wiederfinden der intakten 'virtuellen Realität' von zuvor, scheitert jedenfalls für Mutter und Sohn." (Wessely 1996, 121)

Gegen diesen letzten Befund sprechen allerdings viele Indizien, und das schon in Ägypten. Es ist doch sehr auffällig, daß Benny auch weiterhin Video-Tapes erstellt, und zwar in genau der (Tabu-)Grenzen überschreitenden Art, wie er zuvor schon dem Tod bei der Arbeit (Schwein), seinem Resultat (Mädchen-Leiche) und dessen Bearbeitung (Gespräch) zusah. So filmt er – und das ist dann bedeutsam, wenn Haneke diese Blicke auch als point-of-view-Shots ohne die mediale Dopplung durch Bennys Videos hätte drehen können – etwa heimlich die beim Telefongespräch mutmaßlich mit dem Vater weinende Mutter, das Innere einer Glaubensstätte koptischer Christen, obwohl er ausdrücklich ermahnt wird "no photos here" (woraufhin er ganz kurz absetzt, dann aber wie unbeeindruckt weitermacht) sowie dann seine Mutter am Intimort Toilette. Ferner, und das scheint der wichtigste Hinweis auf das Benny gemäße Verfahren der Kommunikation zu sein, beendet er die kurze Aufnahme, bei der er in die Kamera wie in ein Tagebuch seine Gedanken formuliert (die allerdings keinesfalls 'Beicht-Stärke' haben, sondern eher belanglos sind) mit einem expliziten Gruß an seinen Va-

ter, dem er dieses Band dann in frühestens drei Tagen vorspielen wird. Hier wird die Art der indirekten Auseinandersetzung mit der Realität über die Virtualität der Videobilder/tapes doch recht offensichtlich, zumal in dieser Einstellung Benny auch noch ein T-Shirt trägt, auf dessen Frontseite er selbst noch mit langen Haaren zu sehen ist, was ich als Andeutung einer Kontinuität der Lebensweise lesen würde.

Eine solche Kontinuität läßt sich auch nach der Rückkehr feststellen, wenn er in dem nun zwar aufgeräumten und dadurch helleren Zimmer seine Hausaufgaben nach wie vor mit lauter Musik und laufendem Fernseher macht oder, ein kleineres Indiz, Richie gegenüber die altbekannte 'Chef'-Rolle spielt. Mit diesem Einspruch gegen die These der charakterlichen Veränderung ist natürlich nicht bestritten, daß Benny während der Reise nach Ägypten den Entschluß fassen könnte, seine Eltern am Ende 'auszuliefern'. Dies könnte allerdings aber auch erst später der Fall sein, wenn Benny seinen Vater lobend von seiner Tochter sprechen hört, die, wie man auf dem von Benny angefertigten Video sieht, mehrere Kopiloten und Passagiere gefunden hat und so mehrere zehntausend Schilling gewinnt: Es könnte also etwa auch Neid auf diese väterliche Akzeptanz und Wertschätzung sein. Oder, auch aus dieser Szene hervorgehend, vielleicht der Entschluß, jetzt eben wirklich abzuspringen aus dem mit den Eltern gestarteten Flieger – dem Flieger, dessen Eigen-Start dem Vater "gerade noch fehlte" ("Feigling – Selber Feigling"), wie er bei der Betrachtung des Videos der Party sagt: also ein Protest gegen den Vater. Der Zeitpunkt könnte schließlich auch dann gekommen sein, wenn er durch prüfenden Blick in den Schrank nach der Rückkehr merkt, daß die Leiche des Mädchens wirklich verschwunden ist, also vermeintlich "spurlos" immaterialisiert wurde, womit er dann frei mit der Virtualität seiner Video-Bilder in der Realität handeln könnte.

Die Hölle des Gleichen

Es geht mir mit der Argumentation für eine nur oberflächlich veränderte Identität Bennys (Haarschnitt, Gehorsam gegenüber Eltern) gegen die theologische, humanistische oder medienpädagogische These von der Umkehr Bennys darum zu zeigen, daß das, was nach Veränderung aussieht, eben nur danach aussieht. In **Benny's Video** gibt es die so sehr gewünschte Reue und neue Kindlichkeit nicht mehr: Man lebt in der "Hölle des Gleichen" (Baudrillard). Benny ist kein wiedergefundenes Unschuldslamm, sondern eher schon der Racheengel, der der halbherzig-inkonsequenten, von Illusionen über sich selbst befrachteten Welt seiner Eltern mit dem System 'Benny Video' den medialen Spiegel vorhält. Die Welt der Erziehungsgewalt, die in der Schlußsequenz auf 'stimmige' – im wahrsten Sinne des Wortes – Weise zur Staatsgewalt wird: Der Benny verhörende Polizist gebraucht nämlich fast die gleichen Worte wie Georg ("Und du hast mit niemandem gesprochen?"). So wird die fundamentale Differenz zwischen Tätern (Eltern) und Richtenden (Polizei/Gesetz) auf ähnliche Weise unterlaufen, wie zuvor in der "So halt"-Übernahme Bennys der fundamentale Unterschied zwischen Täter (Benny) und Opfer (Mädchen) verwischt worden war. Es bleibt das Gleiche einer ubiquitären weichen Differenz, die das Pendant bzw. Korrektiv des 'ganz Anderen' nicht mehr kennt: "Jenseits des Spiegels der Entfremdung (das Spiegelstadium, das die Wonne unserer Kindheit war) wuchert die strukturelle Differenz ins Unendliche, in der Mode, den Sitten, in der Kultur. Schluß mit der nackten Andersheit, der harten Andersheit der Rasse, des Wahnsinns, der Armut, des Todes. Die Andersheit ist wie der ganze Rest unter das Marktgesetz, unter das Gesetz von Angebot und Nachfrage gefallen", so Jean Baudrillard (1992, 143).

Und doch bleibt zu beachten, daß die Figur Benny noch ein anderes Moment hat, das die skizzierte Spannung von 'etwas hat sich verändert und doch zugleich nicht' zeigt: Handelt Benny in seinem in sich geschlossenen medialen System konsequent und führt er so auch der elter-

lichen Welt ihren wahren Kern vor, tritt doch in seinem Handeln für den (ethnographischen) Betrachter, der nicht wie die Eltern aus der Sicht des durch Versäumnisse zu erklärenden Fehlverhaltens schauen muß, eine andere, eine neue Qualität hervor: "Während die Differenzen und der Kult der Differenzen wuchern, wächst eine andere, freche, anomale, für eine kritische Vernunft nicht erreichbare Gewalt noch schneller. 'Die unvorhergesehenen Lücken', von denen Segalen spricht. Es handelt sich hier nicht mehr um neue Differenzen: um die totale Homogenisierung der Welt zu bannen, taucht Alien auf" (ebd., 149). Das ist das Monster Benny, das Haneke konstruiert hat: Es stellt zugleich das Funktionieren dieser Welt des reibungslos alle Differenzen konsumierenden Bildermarkt-Geschehens in seinem System 'Benny Video' aus und verkörpert außerdem die Konsequenzen dieses Funktionierens, gewissermaßen seine 'dunklen Seiten': Das Töten des Mädchens passiert ohne Erklärung "So halt", so weit entfernt von einem Motivbedürfnis, daß Benny seinem Vater, der mit der Frage "Warum hast du's getan?" nach einer Erklärung sucht, zunächst verdutzt antwortet: "Was?" (habe ich denn getan, was meinst du?). Das Andere kommt als filmisch konstruierte radikale Fremdheit im Gewaltakt wieder, nicht – wie in Baudrillards Gedanke ausgeführt – in Gestalt eines Aliens, das "ein Verschnitt aus allen Andersheiten, die unser System begraben hat" (ebd.) ist, sondern als kindlich frisches Produkt des Systems selbst: seine Up-grade-Version mit Namen Benny.

Fussnoten

[1] So auch später, wenn Benny dem Mädchen das Video vorspielt, dazu Wessely (1996, 99, Anm. 2): "Kein einziger Home-Video-Rekorder verfügt über eine Funktion, die den Ton bei schnellem und langsamem Vor- und Rücklauf wiedergibt – die Tonwiedergabe ist bei diesen Geräten – bedingt durch den Aufzeichnungsmodus – nur im normalen Abspielmodus möglich."

[2] So seine Erklärung bei unserem Treffen in Paris am 19./20.März 1999.

[3] Dieser Imperativ ließe sich als konsequente Fortsetzung der Beobachtung von Thomas Levin zur Logik der Überwachung lesen: "Es scheint, als reichten im Zeitalter der Überwachung zwischenmenschliche Handlungen, selbst wenn sie in Gegenwart von Zeugen stattfinden, nicht mehr aus, um ein Ereignis zu konstituieren. Jedes Ereignis – ja sogar eine strafbare Handlung – hat erst dann stattgefunden, wenn es einer Form der Video(selbst)überwachung unterzogen wurde." (Levin 2000, 60)

[4] So eine von Fredric Jamesons Thesen aus dem wichtigen Essay Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, S. 61/75.

[5] Vgl. zu dieser Position Dietrich Kuhlbrodt (1993).

[6] So die zum Thema "Moderne und Ambivalenz" vielbeachtete These von Zygmunt Bauman (1995, 281ff).

[7] Vgl. dazu die Einschätzung Kuncziks (1995, 126): "Die von diesem Autor vertretene Position, direkt vom Inhalt auf vermutete Wirkungen zu schließen, stammt aus der Mottenkiste der Wirkungsforschung, ist eindeutig falsch und in Laienkreisen offensichtlich unausrottbar."

Literatur

Baudrillard, Jean: Transparenz des Bösen. Essay über extreme Phänomene, Berlin 1992.

Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit, Frankfurt am Main 1995.

Hrachovec, Herbert: Heimelektronik und Heimnachteil: Michael Hanekes "Benny's Video", in: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Der neue österreichische Film, Wien, ohne Jahr, S. 286-299.

Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Hamburg 1986, S. 45-102.

Kuhlbrodt, Dietrich: Benny's Video, in: epd Film 6/1993, S. 31

Kunczik, Michael: Wirkungen von Gewaltdarstellungen. Zum aktuellen Stand der Diskussion, in: Friedrichsen, Mike/Vowe, Gerhard: Gewaltdarstellungen in den Medien, Opladen 1995, S. 125-144.

Levin, Thomas Y.: Die Rhetorik der Überwachung: Angst vor Beobachtung in den zeitgenössischen Medien, in: Sieben Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Band 4: Zivilisation – Städte, Bürger, Cybercities. Von der Zukunft unserer Lebenswelten, hg. von Gereon Sieverich und Thomas Medicus, Berlin 2000, S. 49-61.

Virilio, Paul: Information und Apokalypse – Die Strategie der Täuschung, München 2000, Zitat S. 21.

Wessely, Christian: Virtualität und Realität. Eine Betrachtung zum Wesen eines Phänomens anhand von Michael Hanekes Film "Benny's Video", in: Grabner, Franz/ Larcher, Gerhard/ Wessely, Christian: Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk, Thaur 1996, S. 99-123.

Filmografie

Benny's Video, R: Michael Haneke, Österreich 1992

Pickpocket, R: Robert Bresson, F 1959

Falsches Spiel mit Roger Rabbit, R: Robert Zemeckis, USA 1988