

Daniela Sannwald

Vorwort oder: Schwarz und Weiß

Ästhetik und Moral in Michael Hanekes Werk

Michael Haneke, in München geboren, mit Wohnsitzen in Wien und Paris, wird gern als deutscher Filmemacher betrachtet, und zwar umso lieber, weil er einer der wenigen deutschsprachigen Regisseure ist, die es auch auf internationaler Ebene zu höchsten Auszeichnungen gebracht haben. Mit seinem jüngsten Film *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (A/D/F/I 2009) gewann Haneke im Jahr 2009 die Goldene Palme in Cannes, wo seit 1997 alle seine Spielfilme Premiere hatten. Im Frühjahr 2010 war er mit diesem Film für den Oscar in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film nominiert, sein Kameramann Christian Berger außerdem in der Kategorie Beste Kamera. *Das weiße Band* ging als deutscher, nicht als österreichischer Beitrag ins Oscar-Rennen¹, was im Vorfeld für einigen Unmut zwischen den Produzenten sorgte. Ebenfalls 2010 wurde die deutsch-österreichisch-französisch-italienische Produktion mit dem Deutschen Filmpreis in zehn Kategorien ausgezeichnet.

Tatsächlich mögen sowohl Hanekes Inszenierungsstil als auch seine Sujets deutscher sein als man angesichts des eher kosmopolitischen Eindrucks, den der Regisseur und seine Arbeitsweise erwecken, denken könnte. So gibt sich Haneke in Interviews auf österreichische Art jovial und wortgewandt, so hat er in Frankreich mit den Größten des französischen Kinos gearbeitet, mit Isabelle Huppert und Juliette Binoche, mit Benoît Magimel und Daniel Auteuil, um nur einige zu nennen, und schließlich ist sein Ruf lange vor der Oscar-Nominierung für *Das weiße Band* nach Hollywood gedrungen, wo er bereits 2007 ein Remake seines eigenen Films *Funny Games* (A 1997), *Funny Games U.S.* (USA/F/GB/A/D/I 2007), mit den arrivierten Darstellern Naomi Watts und Tim Roth in den Rollen des malträtierten Ehepaars drehte.

Man hat es bei Haneke mit einem monomanischen Moralisten zu tun, der einfach nicht glauben will, dass man das Böse in der Welt nicht allein durch Fabeln und Parabeln, mit denen man die Zuschauer auf ihre voyeuristische Lust an der Gewalt stößt, besiegen kann, wie er selbst in zahlreichen Interviews immer wieder verlauten lässt:



Burghart Klaußner, Ursina Lardi, Fion Mutert und Ulrich Tukur in *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (A/D/F/I 2009)

»In *Funny Games* zum Beispiel zwingen ich (den Zuschauer) dazu, sich alles das anzuschauen, was er eigentlich gar nicht sehen will. Der Witz dabei ist, dass ich den Zuschauer zum Komplizen des Täters mache und ihm genau das am Schluss vorwerfe. Das ist eine heimtückische Methode, um ihm vor Augen zu führen, was er eigentlich ist, nämlich ein Voyeur.«² Zudem ist der Moralismus in seiner rigiden Form selbst eines der Themen, um die Hanekes Werk von jeher kreist, ganz und gar explizit in *Das weiße Band*. Um verstehen zu können, was den Regisseur daran fasziniert, ist es sicher hilfreich zu bedenken, dass Hanekes professionelle Sozialisation in der Bundesrepublik der späten 1960er Jahre begann, als Dramaturg und Redakteur für Fernsehspiele beim Südwestfunk in Baden-Baden, wo zu jener Zeit u. a. Ulrike Meinhof, eines der späteren Gründungsmitglieder der Rote Armee Fraktion (RAF), ein- und ausging – zu einer Zeit als Teile der Studentenbewegung sich bereits zu radikalisieren begannen: »Sie kam mehrfach nach Baden-Baden in den Sender, wo sie für die Fernsehspielabteilung, in der ich Redakteur war, ihr Drehbuch für *Bambule* vorbereitete.«³ Wie Ulrike Meinhof war auch Gudrun Ensslin, ein weiteres Gründungsmitglied der RAF, die aus den militanteren Teilen der Protestbewegung der 1960er Jahre hervorgegangen war, rigide moralisch. Beider anti-imperialistischer Kampf richtete sich gegen die USA⁴, die damals Krieg gegen Vietnam führten, und gegen den Kapitalismus amerikanischen Stils. Außerdem warfen sie der Generation ihrer Eltern die Beteiligung an den nationalsozialistischen Verbrechen vor – erst 20 Jahre nach Kriegsende be-

gann ein öffentlicher Diskurs über die jüngere deutsche Vergangenheit. Haneke, der sich in *Das weiße Band* mit jenem Protestantismus befasst, dessen moralischer Rigorismus eine der Wurzeln des Nationalsozialismus war – zumindest ist sein Film von vielen Rezensenten so gedeutet worden –, verweist selbst auf die RAF-Frauen Meinhof und Ensslin, deren Nähe zum Protestantismus eine ähnliche Haltung hervorbrachte: »Beide kamen aus protestantisch geprägten Elternhäusern, und natürlich fragt man sich da: Warum gibt es diese Form des Radikalismus gerade in Deutschland? (...) Jede Form von Ideologie, aber auch jeder Terror trägt die Fahne des Guten vor sich her. Egal, ob linker oder rechter Faschismus, beide bilden sich ein, das richtige zu tun, in welchem Namen auch immer. Auch der religiöse Fanatismus ist ein Terror des Guten, sonst würde er ja keine Anhänger finden.«⁵

Eine motivische und ästhetische Einordnung von Hanekes Werk scheint ohne diese Erinnerung an seine Anfänge als Regisseur nicht möglich. Im politischen, sozialen und kulturellen Klima der späten 1960er und der 1970er Jahre findet sich das Paradigma, auf das man – aus der Retrospektive – sein gesamtes Opus zurückführen kann: den gemäßigt rebellischen Gestus des »épater le bourgeois«, des ein wenig unerwachsen wirkenden Brüskierens, das eigentlich Schockieren sein will, zu dem ein klammheimliches Vergnügen an der schlechten Laune gehört, die dieser Gestus bei seinen Adressaten hervorruft.

Leonard Proxauf und Burghart Klaußner in *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (A/D/F/I 2009)



Auch wenn das Hauptaugenmerk der Rezeption auf den Filmen Hanekes liegt, die er selbst geschrieben hat, und die vor allem für ihre implizite und explizite Kritik am Umgang mit den audio-visuellen Medien bekannt sind, scheint es sinnvoll, hier einen Seitenblick auf die fast ausschließlich fürs Fernsehen inszenierten Literaturadaptionen zu werfen, die einen zweiten, beinahe ebenso gewichtigen Teil von Hanekes Gesamtwerk ausmachen. Und es gilt zu fragen, ob Erstere tatsächlich die wahre Kunst und Letztere einfach ungeliebte Auftragsarbeiten sind, was eine Lesart wäre, oder ob die beiden Teile doch zueinander passen, sich gegenseitig ergänzen oder sogar miteinander verbunden sind, sowohl was die Form als auch was den Inhalt betrifft.

Tatsächlich wirkt Hanekes Werk in der Gesamtschau verblüffend homogen, fast sogar ein wenig eintönig. Und das nicht nur im Hinblick auf die ästhetischen Strategien, derer er sich bedient, sondern auch auf die Sujets. Sie folgen Motiven aus dem sozialpolitischen Diskurs der 1970er Jahre, wobei man die einzelnen Filme sicher auch einer anderen der hier vorgeschlagenen Kategorien zuordnen könnte. Da geht es um die Zweierbeziehung, etwa in ... *und was kommt danach?* (BRD 1974), *Variation* (BRD 1983), *Code inconnu* (*Code: unbekannt*, F/D/RO 2000) und in *Die Klavierspielerin* (A/F/D 2001). Generationenkonflikte werden in *Lemminge* (A 1979) und in *Drei Wege zum See* (A/BRD 1976) verhandelt, Drogen in *Wer war Edgar Allan?* (A/BRD 1985). Um die Bewältigung der älteren und jüngeren Vergangenheit und nationaler Traumata geht es in *Fraulein* (BRD 1986), *Die Rebellion* (A 1993), *Caché* (F/A/D/I 2005) und *Das weiße Band*. Und dann sind da natürlich noch die medien- oder allgemeiner: gesellschaftskritischen Filme wie *Der siebente Kontinent*

Patrice Chéreau in *Le Temps du loup* (Wolfzeit, F/A/D 2003)



(A 1989), *Benny's Video* (A/CH 1992), *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (A/D 1994), *Das Schloss* (D/A 1997), *Funny Games*, *Le Temps du loup* (Wolfzeit, F/A/D 2003). Nähme man eine Genrezuordnung vor, so stellte man fest, dass Haneke historische Filme genauso wie Science-Fiction-, Kriminalfilme, Literaturadaptionen und Horrorfilme gedreht hat. Und dabei ist umso erstaunlicher, dass sie alle aussehen wie ein Haneke-Film.

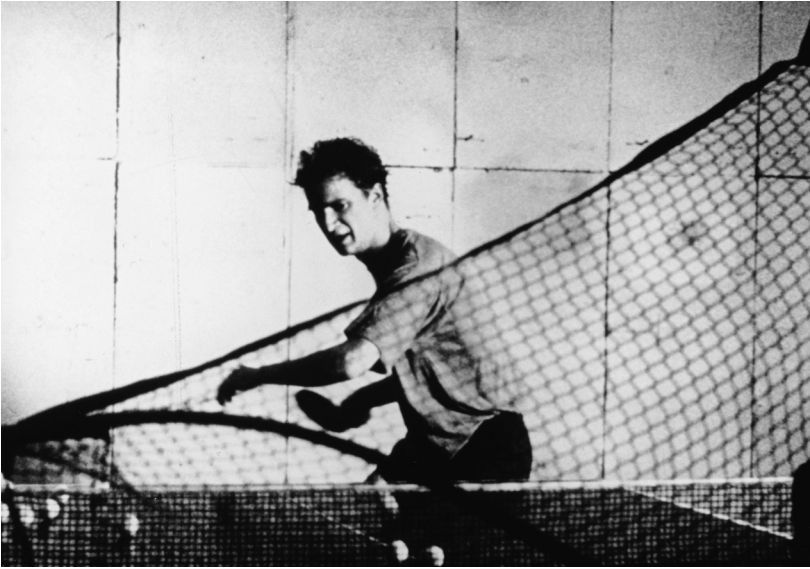
In idealtypischer Weise erfüllt Haneke damit eine kulturpolitische Forderung der 1970er Jahre: der Regisseur als Autor, der Filmschaffende als Filmemacher, der bis zum Final Cut die alleinige Kontrolle über sein Werk behält und damit den Filmen sein persönliches Siegel aufdrückt. Dass er damit nicht ins Umfeld des Neuen Deutschen Films geriet, mag daran liegen, dass er bis 1988 fürs Fernsehen inszenierte, und das galt als *medium non gratum*⁶ bei den Filmemachern und ihrem Publikum. 1988 war die wichtigste Zeit des Neuen Deutschen Films bereits vorbei, und schließlich waren Hanekes erste Spielfilme österreichische Produktionen.

Man könnte denken, dass sich Haneke einige der rigideren Prinzipien des Neuen Deutschen Films, wie sie etwa von Alexander Kluge formuliert wurden, zu eigen gemacht oder ihre österreichische Variante entwickelt hat. So ließe sich Hanekes Verwendung von Schwarzblenden zwischen den Szenen womöglich als buchstäbliche Umsetzung der damaligen Forderung nach den Lücken⁷ zwischen den Filmbildern verstehen, die der mündige Zuschauer selbst zu schließen habe. Auch die Erzähler- beziehungsweise Kommentatorenstimme, für die Kluges Filme bekannt sind, taucht mitunter bei Haneke wieder auf: Axel Corti liest Passagen aus Ingeborg Bachmanns Roman in *Drei Wege zum See*: »Axel Cortis wohlvertraute Stimme, in der alles seine Ordnung hat, selbst das Ungeordnete. Das Verschwinden der Frauen in den Männern (in deren Sprache), von Ingeborg Bachmann erzählt, von Axel Cortis Stimme in einem Film von Michael Haneke nacherzählt.«⁸ Selbst in dieser Okkupation der weiblichen Perspektive durch Männer klingen (nicht nur) Kluges Frauengeschichten an – Anita G. in *Abschied von gestern* (BRD 1966), Leni Peickert in *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (BRD 1968) und Gabi Teichert in *Die Patriotin* (BRD 1979): Auch wenn Axel Corti den Originaltext von Bachmann liest, liegt zumindest in der Textauswahl eine Interpretation durch Haneke, dem Corti wiederum seine Stimme leiht. In zwei weiteren (Fernseh-)Filmen Hanekes, *Die Rebellion* und *Das Schloss*, liest Udo Samel Passagen aus den adaptierten Romanen Joseph Roths und Franz Kafkas: Ein Erzähler, der teilnahmslos eben jenen Gott repräsentiert, gegen den der Kriegsveteran Andreas Pum in *Die Rebellion* aufbegehrt und dem der Landvermesser in *Das Schloss* sich ergibt. Die kühle Zwangsläufigkeit, der

dieser Erzähler Personen und Aktionen überantwortet, ohne einzugreifen, findet ebenfalls ihre Entsprechung im Neuen Deutschen Film. Und schließlich verwendet Haneke den Erzähler in *Das weiße Band* wieder: »Erzähler und Schwarzweiß tun das gleiche: Sie verweisen darauf, dass es sich um ein Artefakt handelt. Nicht um die Wirklichkeit«⁹, begründete Michael Haneke dessen Einsatz. Ähnlich heißt es in einem Grundlagentext zum Neuen Deutschen Film von 1965: »Die Wahrnehmung von Handlung ist jeweils anders, ob man sie durch Kommentar oder im Bild beschreibt. Durch die doppelspürige Beschreibung kann eine Intensivierung und wechselseitige Verfremdung erreicht werden, die sowohl den sprachlichen wie den bildlichen Ausdruck erst bemerkbar macht. Dabei ist es gleichgültig, ob die hörbare Stimme zu den in der Handlung vorkommenden Personen gehört und sich gedanklich mit diesen verbindet, oder aber eine überhaupt fremde Stimme ist.«¹⁰ Die scheinbare Neutralität der Erzählerfigur lässt sie aber auch als quasi objektive Instanz wirken, nicht nur als Repräsentantin einer Wahrheit, sondern auch als Autorität gegenüber dem Rezipienten. Man fragt sich, ob der beabsichtigte aufklärerische Effekt hier in sein Gegenteil umschlägt und entdeckt darin wieder ein Phänomen der 1970er Jahre: Die sich neu formierende Öffentlichkeit, Erbin der APO, beanspruchte – mit durchaus autoritärem Duktus – das Alleinvertretungsrecht in Bezug auf die historische und politische Wahrheit.

Die beinahe permanente Präsenz der Fernsehbilder in den von Haneke selbst geschriebenen Filmen als Zeugen für eine manipulierte Öffentlichkeit, die nicht mehr in der Lage ist, eigene materielle oder erst recht kulturelle Bedürfnisse zu formulieren, hat ihre Vorläufer ebenfalls im bundesdeutschen Film der 1970er Jahre: Das Fernsehen galt damals noch als Feind des Kinos – man hatte sich gerade von der Filmkrise, die nach der flächendeckenden Verbreitung des Fernsehens in den späten 1950er Jahren einsetzte, erholt – und entsprechend prominent setzten Kluge, Reitz, Fassbinder es in ihren kritischen Alltagsfilmen in Szene. Bei Haneke ist das Fernsehen omnipräsent, ob es Schreckensnachrichten verbreitet, auf die seine Helden, beispielsweise in *Der siebente Kontinent*, keine sichtbare Reaktion zeigen, oder ob die monotonen Motorengeräusche eines Autorennens die Schreie der Folteropfer in *Funny Games* übertönen – meist steht es im Kontext von Gewalt.

Es versteht sich, dass Hanekes ästhetische Strategien einander ähneln, ob er Literatur adaptiert oder eigene Bücher inszeniert: So beginnt der Fernsehfilm *Die Rebellion* mit einer Montagesequenz aus Archivaufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg, während die österreichische Nationalhymne ertönt, die jedoch bald von Marschmusik überspielt wird und in eine Kakophonie aus Missklängen übergeht –



Lukas Miko in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (A/D 1994)

dem Krieg haftet nichts Erhabenes mehr an, seine Schrecken sind bereits deutlich geworden, und die der ersten Nachkriegsjahre absehbar – ähnlich wie in *Funny Games* gleich zu Beginn der Einbruch der Gewalt in die bürgerliche Idylle durch die Überlagerung von Mozart durch John Zorn akustisch vorweggenommen wird. »The use of music – largely a blast of John Zorn neo-punk noise – is anything but subliminal«¹¹, urteilte der Rezensent Jim Hoberman über *Funny Games U.S.*. Wie die Punk-Musik-Bewegung der 1970er Jahre mit Dissonanzen gegen die von ihr inzwischen als zahm und mainstreamhaft empfundene Rockmusik kämpfte, so benutzt Haneke deren Musik als akustisches Stilmittel, die Chaos und Verderben ankündigt.

Auch die langen Einstellungen in einiger Distanz zu den Protagonisten sind ein ästhetisches Mittel, das der Regisseur regelmäßig verwendet: »In allen meinen Filmen versuche ich, die Manipulation so gering wie möglich zu halten. Jeder Kamerastandpunkt hat andere Implikationen. Wenn man schneidet, manipuliert man die Zeit. In *Code inconnu* habe ich nur Plansequenzen gedreht, da wird die Zeit überhaupt nicht manipuliert. Ich gebe dem Zuschauer die Möglichkeit zur Distanz, um ihm zu zeigen, dass er trotzdem immer noch manipuliert wird.«¹²

Kommentar, Schwarzfilm, Fernsehbilder, Plansequenzen – der von Haneke gepflegte Stil ist streng, asketisch, minimalistisch. Wenigstens der Minimalismus ist bereits in seiner ersten Regiearbeit

... und was kommt danach? zu erkennen, obschon in diesem Fall der Autor des adaptierten Theaterstücks *After Liverpool*, James Saunders, ihn vorgibt: 26 Szenen hat er geschrieben, die in beliebiger Reihenfolge aufgeführt werden können: »*After Liverpool* is not a play but a suite of pieces, to be performed by one or more actors and one or more actresses. The order in which the pieces are played is not specified. Using a musical analogy, the script gives some themes, within and between which any number of variations are possible.«¹³ Die Figuren in diesem Stück heißen einfach W und M, also *woman* und *man*; und man denkt, dass diese Vorlage für Hanekes erste eigene Inszenierung seinen Stil bis heute prägt.

Denn nicht nur sind es immer wieder zumeist durch Schwarzfilm voneinander getrennte Szenen oder »Fragments«, in die er seine Erzählungen zerlegt; auch deren Anordnung scheint mitunter nicht zwingend; und schließlich zeichnet eine bestimmte Typisierung oder Anonymisierung der Figuren seine Arbeiten aus. »Der Hintergrund des Films ist überdeutlich: die 70er Jahre in ihrer ganzen Pracht. Im Jahrzehnt der Ernüchterung, das dem Jahrzehnt der Passioniertheit folgte, entpuppt sich die »Beziehungskiste« als (vor allem literarischer) Renner. In den neuen Büchern kann man nachlesen, wie die inneren Krisen die politischen ablösen.«¹⁴ Stellvertretend für das Publikum lösten die Protagonisten solcher Literatur ihre Bezie-

Ulrich Mühe, Arno Frisch und Angela Winkler in *Benny's Video* (A/CH 1992)



hungsprobleme oder eben nicht: weil sie an den Ansprüchen, die sie an sich selbst und die anderen stellten, scheiterten, weil das Private eben doch nicht politisch und das Politische privat war, wie in den 1960er Jahren postuliert wurde. Und das Zuschauen war die Kehrseite des Exhibitionismus, der mit der Vorstellung einherging, dass die Öffentlichkeit als Kontrollinstanz ungewollte Abweichungen in bürgerliche Verhaltensweisen schon verhindern würde.

Es mag mit Michael Hanekes Umgänglichkeit und mit seiner Auskunftsfreudigkeit zu tun haben, dass seine Kritiker und Interpreten häufig zu Apologeten werden, indem sie Hanekes Causa zu ihrer eigenen machen und sich gegenseitig darin überbieten, noch allerkleinste inszenatorische Details zu entdecken und in den Dienst ihrer beziehungsweise seiner Argumentation zu stellen. Schlagworte wie das von der »Vergletscherung der Gefühle« oder der »Erbsünde Verdrängung« oder der »legitimierte Gewalt«, die in seinen Filmen nicht vorkomme, hat Haneke selbst erfunden. Inzwischen haben sie sich in der Haneke-Rezeption verselbständigt und werden immer wieder herangezogen, um sein Werk zu erklären.

Auch die Beiträge in dieser Anthologie können sich der wortgewaltigen Haneke-Selbststilisierung nicht ganz entziehen. Aber sie stellen neue Sichtweisen zur Diskussion oder betrachten die bekannten in neuem Kontext, und sie tragen der Tatsache Rechnung, dass Michael Hanekes Filmwerk tatsächlich monolithisch im deutschsprachigen Raum dasteht. Und wenn man will, kann man aus jedem einzelnen dieser Texte herauslesen, vor welchem geistigen und gesellschaftspolitischen Hintergrund Michael Hanekes Werk entstanden ist und entsteht.

Schon seine Anfänge beim Fernsehen zu einer Zeit, als die öffentlich-rechtlichen Anstalten noch nicht ausschließlich auf die Produktion quotengenerierender Durchschnittsware setzten, sind legendär; und sie führen, wie Andreas Ungerböck in seinem Beitrag erläutert, auf direktem Weg zu seinen Kinofilmen. Der Autor befasst sich mit Themen, Motiven und Produktionshintergründen der fürs Fernsehen entstandenen Arbeiten und beschreibt die Strategien, mit denen Haneke dem Medium Fernsehen gerecht wird, während er gleichzeitig dessen Grenzen erweitert und damit auch dem adaptierten literarischen Text Raum gibt. Ungerböck verortet schließlich Hanekes Werk im Kontext der Filme anderer Autoren der 1970er Jahre wie Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder.

Christina Tilmann untersucht Hanekes Frauenfiguren und nimmt damit eine Perspektive ein, die zur Verortung von Hanekes Werk vor dem Hintergrund des 1970er-Jahre-Diskurses passt. Mit Überlegungen zu deren Vornamen¹⁵ und der Schlussfolgerung, dass – nicht nur – die weiblichen Figuren Typen sind, Repräsentantinnen

des geschmähten Bürgertums, und womöglich deshalb zu Opfern werden müssen, fügt sie der Haneke-Rezeption einen neuen Aspekt hinzu. Tilmann untersucht außerdem Hanekes Literatur-Adaptionen nach Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek im Hinblick auf die durch den Regisseur und Drehbuchautor vorgenommenen Veränderungen der jeweiligen Protagonistin.

Michael André befasst sich in seinem Beitrag wiederum mit einer Männerrolle, der des Fernsehmoderators Georges in *Caché*, der plötzlich von seiner Vergangenheit eingeholt wird. Er beschreibt ihn als arroganten und dabei hilflosen Intellektuellen, ebenfalls ein Repräsentant der saturierten Bourgeoisie, und entdeckt in ihm ein gewisses Identifikationspotenzial für Hanekes männliche Zuschauer, die davon allerdings unangenehm berührt sein müssten: eine der vielen Haneke'schen Methoden, sein Publikum zu brüskieren: Er bringt es dazu, sich bei der Identifikation mit dem Aggressor zu ertappen und sich zu schämen, wie André nachweist. In seiner Analyse des gesamten Films untersucht er dessen Genrezugehörigkeit und Hanekes Weigerung, Genregelungen zu befolgen. Schließlich befasst sich André mit dem religiösen Kontext, in den Hanekes Arbeiten oft gestellt werden.¹⁶

Kristina Jaspers widmet sich in ihrem Beitrag zu diesem Band ebenfalls einem einzelnen Werk: *Die Klavierspielerin* ist ein Film, der sich auch explizit mit der Schaulust befasst, die Haneke als ur-menschliches Bedürfnis bezeichnet: »Anderen bei Intimitäten zuschauen«¹⁷, bedeute Teilen, ohne involviert zu sein. Vor dem Hintergrund der Psychoanalyse beschreibt sie die visuellen Strategien, mit denen der Regisseur sein Publikum zum Hinschauen und zur Erkenntnis des eigenen Voyeurismus zwingt, indem er die Blickverhältnisse umkehrt. Wie Christina Tilmann untersucht auch Jaspers die Veränderungen, die Haneke mit seinem Drehbuch und seiner Inszenierung an Jelineks Roman vorgenommen hat, und zieht schließlich eine Parallele zu Filmen Ingmar Bergmans aus den 1970er Jahren.

Mit der Schaulust, die Michael Haneke seinem Publikum immer wieder vorhält, setzt sich auch Anke Sterneborg auseinander. Sie hat sich vor allem auf *Funny Games* konzentriert und schildert ausführlich die Szenen, in denen der Zuschauer Hanekes drastischen Inszenierungsstrategien ausgeliefert ist. Da der Regisseur sie verwendet, um seinen Zuschauern bewusst zu machen, dass sie zu Komplizen der Täter geworden sind, ist, so die Autorin, das Kino Hanekes durchaus als moralische Anstalt zu verstehen. Auch in *Benny's Video* und *Caché* thematisiert er, wie Sterneborg nachweist, konsequent das Verhältnis von Realität und ihrer Abbildung und die Auswirkungen medialer Repräsentationen auf ihre Rezipienten.

Günter Krenn befasst sich mit den Mitarbeitern, den »collaborateurs« von Haneke, und folgt damit einer Entwicklung, die seit

etwa einem Jahrzehnt in die Filmgeschichtsschreibung Einzug gehalten hat: Man würdigt nicht mehr – gemäß der seit den 1960er Jahren auch im deutschsprachigen Raum stark vertretenen »politique des auteurs« – allein den Regisseur, der in diesem Kontext in der Regel auch sein eigener Drehbuchautor ist, als genialischen Schöpfer eines Films, sondern auch Kameraleute, Szenen- und Kostümbildner und schließlich Cutter. Und dies umso mehr, weil eine ganze Reihe von Regisseuren, die sich selbst als Autoren verstehen, immer mit den gleichen Leuten arbeiten, auch Haneke. Überflüssig zu sagen, dass Film von Beginn an Kooperation und Arbeitsteilung bedeutete, aber die teamorientierten, mitunter familienähnlichen Strukturen, unter denen Arthouse-Produktionen entstehen, haben selbstverständlich mit dem personellen und materiellen Aufwand, wie er bei Hollywood-Großprojekten betrieben wird, nichts zu tun. Dass damit auch ein kollektivistisches Ideal, wie es in den 1970er Jahren durchaus populär war, realisiert wird, liegt auf der Hand, auch wenn alle von Krenn zitierten Zeugen an der großen Autorität Hanekes keinen Zweifel lassen.

Haneke selbst hat sich immer wieder auf den französischen Regisseur Robert Bresson als wichtiges Vorbild bezogen. In den 1980er Jahren beschäftigte sich Alexander Kluge mit der Ästhetik Bressons und einiger anderer von den Vertretern des Neuen Deutschen Films verehrten Filmemachern. Seine Einschätzung könnte auch für Haneke gelten: »Bilderflut einerseits und ihre Ausbeutung in den Medien; asketische Traditionen, Godard, Jean-Marie Straub besonders konsequent, Bresson andererseits, zunächst naturwüchsig durcheinander vermittelt, d. h. die Übertreibungen vermitteln sich gegenseitig. Dies führt zu keinem Miteinander, sondern funktioniert nach dem Prinzip Nebeneinander, was von den Rebellen gar nicht beabsichtigt war. Neben die Überforderung durch die Bilderflut, die durch eine esoterische Askese nicht bekämpft werden kann, tritt eine Art von moralischem Anspruch, sich stark reduzierten, ausgehungerten Bildwelten zusätzlich anzuvertrauen. Diese Verfahrensweise durch Subtraktion enthält in Wahrheit besonders starke Bilder. Das stärkste Bild ist der unsichtbare Gott. Ungewollt ist die Gegenbewegung noch autoritärer als die Bilderflut.«¹⁸

Den Autorinnen und Autoren des Bandes danke ich herzlich für ihr Engagement und ihre Kreativität. Schließlich galt es, der Vielzahl von bereits publizierten Texten über Michael Haneke neue und überraschende Perspektiven hinzuzufügen. Der Redakteurin Michelle Koch danke ich für ihre Geduld und die unermüdliche Bereitschaft, eine große Anzahl von Screenshots herzustellen, damit die Qualität der Illustrationen nicht hinter der der Beiträge zurückstehen möge.

Peter Latta von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin sei für sein freundliches Entgegenkommen bei der Beschaffung von Szenenfotos gedankt.

¹ »Waltz, Haneke und Berger greifen nach den Oscars«, titelte die österreichische Tageszeitung *Der Standard* am 2.2.2010 in ihrer Online-Ausgabe, und weiter: »Gleich drei Österreicher haben Chance auf einen der begehrten Academy Awards.« Online auf <http://derstandard.at/1263706515941/Nachlese-Waltz-Haneke-und-Berger-greifen-nach-den-Oscars> (letzter Zugriff am 23. 11. 2010). — ² Michael Haneke im Interview mit der Autorin im Mai 2006. Daniela Sannwald, »»Anderen bei Intimitäten zuschauen«. Michael Haneke über Voyeurismus und Schaulust. Schuld und Verdrängung«, in: *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, hrsg. von Kristina Jaspers und Wolf Unterberger, Berlin 2006,