

Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier

Michael Haneke

directed by

Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier

# Michael Haneke

Einführung in seine Filme  
und Filmästhetik

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Michael Haneke (bei der Deutschlandpremiere seines Films *Liebe*  
im Berliner Kino International am 11. September 2012). Photo: Ole Spata  
© picture alliance / dpa

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben  
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den  
gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche  
Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA,  
USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH,  
Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6148-3

# Inhalt

Einleitung .....	7
Hanekes Filmästhetik .....	17
Fernsehfilme, frühe Kinofilme und Opern .....	27
<i>Das Schloß</i> (1997).....	55
<i>Funny Games</i> (1997) / <i>Funny Games U. S.</i> (2007).....	69/83
<i>Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages</i> (2000) .....	89
<i>La pianiste</i> (2001).....	103
<i>Le temps du loup</i> (2003) .....	119
<i>Caché</i> (2005) .....	131
<i>Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte</i> (2009)....	145
<i>Amour</i> (2012) .....	161
<i>Happy End</i> (2017).....	175
Anmerkungen .....	191
Bibliografie .....	205
Filmografie (Kinofilme) .....	209



## Einleitung

Michael Haneke zählt zu den erfolgreichsten, berühmtesten und anspruchsvollsten europäischen Regisseuren der Gegenwart, obwohl seine Filme alles andere als Entertainment versprechen. Er erhielt unter vielen anderen Preisen zwei Goldene Palmen in Cannes und einen Oscar; außerdem arbeitet er mit international gewürdigten Schauspielgrößen wie Juliette Binoche, Isabelle Huppert und Daniel Auteuil zusammen. Gleichwohl entziehen seine Filme sich programmatisch einer leichten Konsumierbarkeit. Sie behandeln ihren Stoff auf realistische und unbeschönigte Weise. Das gilt vor allem für die Darstellungen von Gewalt, die schwer verdaulich sind und dies auch dezidiert sein wollen. Haneke hat wie kaum ein anderer Regisseur das Bild von seiner Filmästhetik selbst geprägt: In zahlreichen Interviews, deren Aussagen einander stark ähneln, betont er, worauf es ihm beim Filmemachen ankommt. Resümierend lassen sich folgende Aspekte anführen: Formstrenge, handwerkliche Genauigkeit, Realismus, lange Plansequenzen, Medienreflexivität, Verzicht auf einfache psychologische Erklärungen und Lösungen für die dargestellten Konflikte im Dienste einer aufklärerischen moralischen Verunsicherung des Zuschauers.

Die Persönlichkeit Hanekes ist durch eine große künstlerische Bandbreite geprägt: Er ist Klavierspieler, hat beim Fernsehen, Radio und Theater gearbeitet, sich als Filmemacher im europäischen Autorenkino etabliert und Projekte als Opernregisseur durchgeführt. Besonders wichtig ist ihm die Dreharbeit mit den Schauspielern, während er mit der Technik eher ungeduldig ist.<sup>1</sup> Die notwendigen Einrichtungen der Lichtverhältnisse, der Kulissen et cetera dauern ihm immer zu lang. Er gilt als autoritär und perfektionistisch, überlässt nichts dem Zufall oder den Ideen anderer, bereitet alles bis ins kleinste Detail vor und versucht es auch genau so umzusetzen beim Dreh.

Michael Haneke wird am 23. März 1943 in München geboren und wächst bei seiner Tante, der Schwester seiner Mutter, in Wiener Neustadt auf, einer Kleinstadt, die fünfzig Kilometer südlich von Wien liegt.<sup>2</sup> Seine Mutter, Beatrix von Degenschild, arbeitet zu der Zeit als Schauspielerin am Wiener Burgtheater. Haneke besucht sie als Kind

oft in Wien und geht ab und zu mit seiner Tante ins Theater, um seine Mutter auf der Bühne zu sehen. Sein Vater, Fritz Haneke, arbeitet nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft in Deutschland als Schauspieler und Regisseur. Im Alter von etwa sechs Jahren begegnet Haneke seinem Vater zum ersten Mal an der bayrischen Grenze zwischen Österreich und Deutschland. Das Aufwachsen ohne Vater hat nach Hanekes eigener Aussage dazu geführt, dass er ein „Frauenregisseur“ geworden ist, das heißt, dass er sich mit Frauen besser versteht als mit Männern und dass die Frauen bei ihm die besten Rollen haben, weil er in seiner Familie immer der Hahn im Korb war.<sup>3</sup> In der Schule hatte er, wie er selbst betont, eine rebellische Haltung und keine guten Noten, außer in Literatur und Musik. Noch während seiner Schulzeit macht er eine Aufnahmeprüfung an der Schauspielschule in Wien, wird aber abgelehnt. Auch die ursprünglich angestrebte musikalische Karriere kommt nicht zustande. Angeregt durch Karl Hartls Film *Mozart* (1955) besorgt Haneke sich als Jugendlicher die Noten aller Mozart-Sonaten und übt die Stücke auf dem Klavier ein. Noch als Sechzehnjähriger hat er den Wunsch Pianist zu werden. Sein Stiefvater Alexander Steinbrecher (Pianist, Dirigent und Komponist) rät ihm von diesem riskanten Berufswunsch jedoch ab.<sup>4</sup> Nach dem Abitur beginnt Haneke sodann, Philosophie zu studieren, weil ihn existenzielle Fragen interessieren. Er liest Pascal und Montaigne, muss für das Studium aber Hegel lesen. Das ist ihm zu abstrakt und unverständlich. Nach drei Jahren Studium geht er dazu über, seinen Lebensunterhalt durch Gelegenheitsjobs zu verdienen, weil er und seine Frau einen Sohn (David) erwarten, der 1965 geboren wird. Durch ein Praktikum beim SWF in Baden-Baden bekommt der 25-Jährige zwei Jahre später die Gelegenheit, einen Redakteur zu vertreten, der gerade in Rente gegangen ist. Etwa ein Jahr später wird er in dieser Position dauerhaft eingestellt. Damit ist er der jüngste Redakteur des deutschen Fernsehens und hat erstmals ein festes Einkommen. Seine vierjährige Arbeit beim Fernsehen erleichtert es Haneke, auch eine Zusammenarbeit mit dem Theater aufzubauen. Dort freundet er sich mit einer Schauspielerin an, die ihm 1971 zu seiner ersten Inszenierung am Stadttheater Baden-Baden verhilft: *Ganze Tage in den Bäumen* nach Marguerite Duras. Während seiner Arbeiten fürs Theater engagiert Haneke auch seinen Vater als Schauspieler. Seine Theatererfolge führen dazu, dass der Sender ihm auch zutraut, eigene Filme für das Fernsehen im dritten Programm zu machen. Damit beginnt seine Karriere



als Filmregisseur. Die Erfahrungen mit der Bühnenarbeit haben ihn gelehrt, wie man mit Schauspielern umgeht und wie man richtig ausleuchtet, auch wenn die Bedingungen beim Filmmachen andere sind.

Seine filmische Bildung hat sich der Regisseur – der außerdem seit 2002 Regie an der Wiener Filmakademie unterrichtet – wie viele Filmmacher durchs Filmeschauen, Filmestudieren und Filmmachen erworben. Und das Filmmachen ist ein Lernprozess, bei dem alles Schritt für Schritt geht. Es kann laut Haneke nicht theoretisch erlernt, sondern nur eingeübt werden, indem man seine Grenzen von Film zu Film erweitert: „Einen Film wie *Code inconnu* hätte ich als Anfänger nicht machen können, weil die Plansequenzen viel zu kompliziert sind.“<sup>5</sup> Ein entscheidendes Filmerlebnis, das die Medienreflexivität von Hanekes Filmen präfiguriert hat, war Tony Richardsons *Tom Jones*, denn nach etwa einer Stunde Laufzeit schaut der Held plötzlich in die Kamera und spricht das Publikum an. Haneke erklärt, dass ihm durch den Illusionsbruch in diesem Film zum ersten Mal richtig bewusst geworden ist, wie sehr er der Magie des Kinos erliegt.<sup>6</sup> Autorenfilme hat Haneke erst an der Universität kennengelernt. Während der Gymnasialzeit kannte er auch schon Filme von Bergman, die zu der Zeit im Kino liefen, damals jedoch noch nicht als elitäre Filme galten. Im Studium hat er Filme der Nouvelle Vague (Truffaut, Resnais) gesehen und Robert Bresson für sich entdeckt. Dessen Film *Au hazard Balthazar* (Zum Beispiel *Balthazar*, 1966) gehört wie auch *Zerkalo* (*Der Spiegel*, 1974) von Andrej Tarkovskij zu seinen Lieblingsfilmen: aufgrund der Schönheit und Liebe zum Detail, mit der die Filme gemacht sind.<sup>7</sup> Haneke erinnert sich auch noch an seinen ersten Kinobesuch: Seine Oma ging mit ihm, als er etwa sechs Jahre alt war, in Laurence Oliviers *Hamlet* (1948). Er hat vor Angst vor den düsteren Bildern und der Musik geweint und dann haben sie das Kino nach wenigen Minuten wieder verlassen.<sup>8</sup>

1974 macht Haneke seinen ersten Fernsehfilm *...und was kommt danach?*, eine Verfilmung des Stückes *After Liverpool* von James Saunders. Mit minimalem Budget und Aufwand (zwei Schauspieler, drei Wochen Dreharbeiten) kommt der Film zustande und ist erfolgreich. Die Fernsehproduzenten wünschen sich in den 1970er Jahren vorwiegend Literaturadaptionen, vorzugsweise von deutschen und österreichischen Klassikern. So kommt es, dass Haneke 1976 eine Erzählung von Ingeborg Bachmann, *Drei Wege zum See*, verfilmt. Die Adaption von Kafkas *Schloß* erfolgt aber erst gut zwanzig Jahre spä-

ter (1997). Zwar hat Haneke die Idee schon damals, aber der Programmleiter lehnt ab, weil er den Unterhaltungswert der Vorlage für zu gering einschätzt und weil er dem jungen, noch unbekanntem Haneke so ein großes Projekt nicht zutraut. Wäre er damals schon berühmt gewesen, hätte er *Drei Wege zum See* sicher im Wohnhaus von Ingeborg Bachmann drehen dürfen, aber auch in dieser Sache stößt er auf Ablehnung. Nicht nur filmästhetische Merkmale zeigen sich bereits in seinem ersten Fernsehfilm, auch motivische Elemente, die er später wiederholt aufgreifen wird, sind hier bereits angelegt, wie zum Beispiel das Motiv der Fotografin, die das Leiden anderer zur Schau stellt, das später in *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000) aufgegriffen wird. In seinem Film *Lemminge* (1979), den Haneke als seinen ersten ganz eigenen Film bezeichnet,<sup>9</sup> arbeitet er ebenfalls mit Motiven, auf die er später zurückkommen wird. Beispielsweise gibt es eine Szene, in der Fritz erzählt, wie er als Kind den Vogel seines Vaters erdrückt hat: Ein ähnliches Ereignis wird später in *Das weiße Band* dargestellt. Haneke schreibt das Drehbuch selbst. Der Senderchef des ORF wünscht sich im Sinne eines Generationenporträts eine Trilogie, aber Haneke dreht dann nur noch einen zweiten Teil von *Lemminge* und widmet sich danach anderen Filmprojekten. Es kommt zunächst zu weiteren Fernsehproduktionen, dazu gehören, neben den bereits genannten Filmen, *Sperrmüll* (1976), *Variation* (1983), *Wer war Edgar Allan?* (1984) nach einem Roman von Peter Rosei, *Fraulein – Ein deutsches Melodram* (1985), *Nachruf für einen Mörder* (1991) und *Die Rebellion* (1992) nach einem Roman von Joseph Roth. Auch sein erster Kinofilm, *Der siebente Kontinent* (1989), ist zunächst als Fernsehfilm geplant. Nachdem das Drehbuch abgelehnt wird, realisiert Haneke damit sein erstes Kinoprojekt. Dieser Film, in dem eine Familie Selbstmord begeht, ist der erste seiner von der Kritik und Forschung gern so bezeichneten ‚Trilogie der Vergletscherung‘, zu der außerdem *Benny's Video* (1992) gehört, in dem ein Junge ein Mädchen unter laufender Kamera mit einem Bolzenschussgerät tötet, und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), der von einem Amok laufenden Studenten handelt. Das Verbindende dieser Filme ist die Gefühlskälte der Gesellschaft, die sich im gewaltbereiten und sinnentleerten Handeln der Protagonisten widerspiegelt. Die Idee der Empathielosigkeit geht zugleich über die drei Filme hinaus und gehört, wie auch die Einbeziehung einer Medienkritik, zu den wesentlichen Merkmalen von Hanekes gesamtem Filmschaffen. Auch die Art der Gewaltdarstel-

lung, die durch visuelle Aussparungen, auditive Zumutungen und lange Einstellungen geprägt ist, bildet bereits von den frühen Kinofilmen an eine gewisse Kontinuität der Haneke'schen Filmästhetik.

Zwei formale Einschnitte sind in seinem filmmemacherischen Werdegang zu erkennen: der zwischen den TV-Filmen und den Kinofilmen sowie der zwischen den österreichischen und den französischen Produktionen. Die Fernsehproduktionen erlegen Haneke einige Einschränkungen auf; seine künstlerische Freiheit kann er im Zuge der Kinofilme stärker entfalten. Mit der Wende zum französischen Filmwerk geht überdies eine Popularität einher, die teilweise auf die bekannten Schauspielerinnen und Schauspieler zurückzuführen ist, teilweise aber auch auf die zunehmend professionelle und ein breiteres Publikum ansprechende Machart. Inhaltlich und filmästhetisch ist keine Kehre<sup>10</sup> auszumachen; Hanekes Handschrift entwickelt sich zwar und variiert von Film zu Film, aber wesentliche Elemente sind kontinuierlich. Nach eigener Aussage Hanekes gibt es eine Entwicklung vom Modellhaften hin zum Realistischen: Die frühen Kinofilme arbeiten mit Modellen und Archetypen, das heißt, die Konflikte und die Figuren sind abstrakt; später werden die Figuren zunehmend authentisch.<sup>11</sup> In *Funny Games* (1997) kulminiert die abstrakte Mediengewaltkritik. Dies wird zehn Jahre später nur noch für das amerikanische Remake erneuert. Haneke will die Hollywood-Filmzuschauer erreichen (mittels der Star-Besetzung mit Naomi Watts und Tim Roth), die Actionfilme mit Gewaltszenen mögen, um ihnen die moralische Fragwürdigkeit dieser Vorliebe vor Augen zu führen oder, wie Haneke es selbst formuliert, um ihnen „den Genuß am Gewaltkonsum“ zu „versalzen“.<sup>12</sup> In *Code inconnu* (2000) bildet Haneke hingegen realistische Geschichten, Charaktere und politische Hintergründe ab. Während er mit *Funny Games* international allmählich bekannt wird, kommt es erst mit der Verfilmung von Jelineks *La pianiste* (2001) zu einem erheblichen Erfolg, der sich am Großen Preis der Jury bei den Filmfestspielen von Cannes ablesen lässt. Dieser Erfolg erreicht seinen bisherigen Höhepunkt mit zwei Cannes-Gewinnen kurz hintereinander: 2009 wird *Das weiße Band*, 2012 wird *Amour* mit der Goldenen Palme geehrt. Alle Filme nach *La pianiste* beruhen auf Drehbüchern, die Haneke eigens verfasst hat, auch wenn es zuweilen den Anschein hat, als handele es sich um eine Literaturverfilmung. *Das weiße Band* beispielsweise erweckt den Eindruck durch die Off-Stimme eines Erzählers. Die Drehbücher behandeln zumeist moralische Konflikte und spielen mensch-

liche Abgründe durch. In *Le temps du loup* (2003) wird erprobt, wie dünn die Schicht des zivilisierten Miteinander ist, *Caché* (2005) geht der Frage nach der Verdrängung von Schuld nach, in *Amour* wird abgewogen, inwieweit Sterbehilfe für einen geliebten Menschen zumutbar ist, um ihn und sich selbst vom Leid und Mitleid zu erlösen. Dies wird auch in Hanekes jüngstem Film *Happy End* (2017) aufgegriffen. Stilistisch gibt es filmübergreifend Konstanten in den langen, meist statischen Einstellungen, in der strengen Bildkomposition, in der realistischen Ausleuchtung und Ausstattung, im weitgehenden Verzicht auf Filmmusik und in den harten Schnitten insbesondere auf der Tonebene.

Neben den Kinofilmen hat der Musikliebhaber Haneke erfolgreich zwei Mozart-Opern inszeniert, zum einen *Don Giovanni* an der Opéra national de Paris (2006), zum anderen *Così fan tutte* am Teatro Real in Madrid (2013). Er ist der Auffassung, dass zwischen Oper und Film grundsätzlich mehr Gemeinsamkeiten existieren als zwischen Theater und Film, da die Oper, wie der Film, eine akribische Vorbereitung erfordert. Er findet die Arbeit mit den Partituren allerdings so anstrengend und schlecht bezahlt, dass er es bei den beiden Inszenierungen belässt.

Was wir zukünftig von Michael Haneke zu erwarten haben, ist überraschend: Er dreht seine erste Fernsehserie. *Kelwins Buch* soll die hoch budgetierte englischsprachige Serie heißen. In zehn Teilen wird die dystopische Geschichte einer Menschengruppe erzählt, die mit einem Flugzeug notlanden muss. Es ist zu erwarten, dass, analog zu *Le temps du loup*, das wahre Gesicht der Menschen hier zutage kommen soll.<sup>13</sup>

## Forschungsüberblick

Wegen ihrer Gewaltdarstellung, Gesellschaftskritik, Medienreflexion und Mehrdeutigkeit sind Hanekes Filme im deutsch- wie im fremdsprachigen Raum vielfach zum Untersuchungsgegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen geworden. Es sind außerdem zahlreiche Unterhaltungen mit dem Regisseur aufgezeichnet worden. Neben Interviews in Zeitungen, Zeitschriften und Online-Magazinen erscheint 2008 das kleine Buch *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*; 2012 folgt das umfangreiche französische Interviewbuch *Haneke par Haneke* von Michel

Cieutat und Philippe Rouyer, das ein Jahr später auf Deutsch (*Han- eke über Haneke*) erscheint. Über Hanekes Leben, seinen berufli- chen und künstlerischen Werdegang sowie die Produktion seiner Filme findet sich in beiden Büchern viel Aufschlussreiches. Haneke erklärt außerdem seine Arbeitsweise und ästhetischen Prinzipien, nennt filmische Vorbilder und gibt Deutungshinweise zu seinen Fil- men.

Hanekes Werk wird in vielen Sammelbänden und Monografien gründlich analysiert. Die Monografien über Hanekes Filme versu- chen entweder, alle relevanten Werkaspekte in den Blick zu neh- men, oder sie heben einen einzelnen Themenschwerpunkt für eine differenzierte Betrachtung heraus. So nimmt sich Metelmann (2003) insbesondere der Gewaltdarstellung in Hanekes Filmen an und erläutert, wie filmische Gewalt und Verfremdungseffekte auf den Zuschauer einwirken. Was genau an Hanekes Filmen unange- nehm für den Zuschauer ist – und warum –, wird jedoch weder bei Metelmann noch in anderen Texten deutlich. Zwar werden die ge- walttätigen Inhalte und die Fiktionsbrüche als primäre Wirkfakto- ren herangezogen, doch erstens wird direkte Gewalt in Hanekes Fil- men meist gar nicht gezeigt, und zweitens schränken die Brüche der Fiktion das emotionale Erleben in der Regel nicht ein. Grundsätz- lich mangelt es rezeptionsästhetischen Haneke-Analysen wie dieser an kognitionspsychologischen oder phänomenologischen Grundla- gen. Wheatley (2009) untersucht die ethische Wirkung der Filme auf den Zuschauer, doch sie arbeitet nicht systematisch heraus, wel- che Themen bei Haneke von moralischer Relevanz sind, inwieweit die Inszenierung moralisch Position bezieht und worin genau die Wirkung auf das Publikum besteht. Wannhoff (2013) betrachtet in seiner nicht filmanalytisch, sondern medientheoretisch ausgerich- teten Arbeit die Medienreflexionen insbesondere in *Benny's Video*, *Funny Games* und *Caché*. Die medialen Bezüge versteht er nicht als Alltagsphänomene innerhalb der erzählten Welten, sondern als fil- mische Hauptthemen, so dass die übrigen Bedeutungsdimensionen der genannten Filme unterbestimmt bleiben. Die Monografie von Müller (2014) stellt eine informative Materialsammlung zu den Hin- tergründen von Hanekes Filmen dar, insbesondere zu deren Finan- zierung und zu den Filmfestivals, auf denen sie gezeigt und ausge- zeichnet worden sind. Die ebenso enthaltenen Analysen fallen hingegen knapp aus und enthalten kaum neue Einsichten. Bei den Arbeiten ohne thematischen Einzelschwerpunkt kommt es mitun-

ter zu zerfransenden (Naqvi 2010), nacherzählenden (Brunette 2010) oder schlaglichtartigen (Speck 2010) Darstellungen.

Die meisten Sammelbände über Haneke sind nicht thematisch zugeschnitten. Grundmann (2014) hat ein über 600 Seiten starkes Kompendium zusammengestellt, das nach Hanekes Schaffensphasen gegliedert ist und in über dreißig Beiträgen wichtige inhaltliche und stilistische Aspekte seiner Filme beleuchtet. Grundmann selbst führt auf knapp fünfzig Seiten anschaulich und informativ in das Werk des Österreichers ein, wobei ihm besonders die Einordnung Hanekes in das europäische Autorenkino wichtig ist. Der Sammelband von Price und Rhodes (2010) enthält Texte zu den Themenschwerpunkten Gewalt, Ästhetik und Gesellschaftskritik. In beiden Bänden finden sich neben Einzel- vor allem filmübergreifende Analysen. Die Anthologie von Ornella und Knauss (2010), die ohne thematische Gliederung auskommt, beschäftigt sich verstärkt mit *Caché* und vergleicht Haneke außerdem mit anderen Regisseuren (Fassbinder, von Trier, Lynch). Wie dieses Buch fällt auch der Sammelband von McCann und Sorfa (2011) im Vergleich mit den beiden erstgenannten Aufsatzsammlungen konzeptuell ab. Neben thematischen Untersuchungen werden Einzelanalysen zu *Funny Games*, *La pianiste*, *Caché* und *Das weiße Band* zu Kapiteln gebündelt. Der in mehreren Auflagen erschienene deutschsprachige Sammelband von Wessely, Grabner und Larcher (2005/2008/2012) blickt aus weitgehend theologischer und moralischer Perspektive auf Hanekes Werk, doch gerät die filmwissenschaftliche und handwerkliche Analyse recht kurz. Die drei Auflagen variieren stark, denn viele Beiträge werden ersetzt oder gestrichen: Beispielsweise wird ein sehr Hanekekritischer Text von Charles Martig aus den früheren Auflagen (mit dem Titel „Wie viel Haneke erträgt der Mensch? Pamphlet gegen das Kino des philosophisch-cineastischen Sadismus“) in der 2012er Auflage durch einen Beitrag desselben Autors zum Film *Amour* ersetzt. Im Rahmen der Reihe *Film-Konzepte* hat Sannwald (2011) einen kurzen Band zu Haneke herausgebracht, der auf knapp hundert Seiten diverse Aufsätze versammelt.

Insgesamt kennzeichnet die Forschung zu Haneke, dass sie sich stark und dabei eher unkritisch ebenso aufeinander wie auf Hanekes Selbstaussagen bezieht. So wird die Rede von der ‚Vergletscherung der Gefühle‘ oftmals unhinterfragt zitiert, ohne den Versuch zu unternehmen, das hiermit bezeichnete Phänomen analytisch fassbar zu machen: Es wird allgemein von einer Kühle der Figuren oder

der Inszenierung gesprochen, die auf den Zuschauer übergehe. Die Figuren werden oft gar nicht genau analysiert, weil angeblich ihre Motive unbekannt seien (dabei deutet Haneke sie meist filmsprachlich an), seine Ästhetik wird in der Regel auf die ungeschönte Darstellung von Gewalt reduziert (obwohl Gewalt meist gar nicht gezeigt wird), und die Wirkung auf den Zuschauer wird als befremdend oder schockierend beschrieben, ohne hierfür psychologische Erklärungen heranzuziehen. Die vorliegende Einführung arbeitet die wesentlichen filmästhetischen Merkmale von Hanekes Filmschaffen systematisch heraus und analysiert zugleich die moralisch relevanten Themen. Rezeptionsästhetische Thesen werden zudem emotionstheoretisch fundiert, um die verstörende Wirkung der Filme fassbar zu machen.





# Hanekes Filmästhetik

Michael Haneke ist ein kompromissloser Regisseur, der im Sinne des Autorenfilms das ganze Kunstwerk der Filmproduktion vom Drehbuch über Kamera und Schauspiel bis zur Nachbearbeitung in Bild, Ton und Schnitt nach seinen eigenen ästhetischen Vorstellungen steuert. Auch moralisch ist er rigoros, denn seine Filme treiben gesellschaftliche und zwischenmenschliche Konflikte zumeist unerbittlich auf die Spitze, ohne den Schlüssel für ihre Lösung mitzugeben. Spezifisch für einen Haneke-Film ist seine Unwohlfühlgarantie. Welche Verfahrensweisen sind es im Einzelnen, die seinen unverwechselbaren Stil und seine moralische Strenge hervorbringen?

Hanekes Filmästhetik kennzeichnet sich besonders durch die folgenden drei inhaltlichen Gestaltungsmittel:

- Modellhaftigkeit der Handlung und der Figuren
- Beunruhigende Darstellung ungelöster Konflikte
- Enttäuschung aufgebauter Erwartungen

Für die formale Gestaltung sind außerdem folgende drei Verfahrensweisen zentral:

- Antiästhetisierte Gewaltdarstellung
- Medienreflexivität
- Authentizitätsstrategien

## Modellhaftigkeit der Handlung und der Figuren

Wiederkehrende Themen der Filme Hanekes sind: Migration, Entfremdung, Empathielosigkeit, Medien und Gewalt. Seine Akteure sind so konzipiert, dass sie weder Sympathieträger sind, die zur Identifikation einladen, noch reine Bösewichter, die so abschreckend sind, dass sie eine Identifikation verhindern. Haneke konstruiert seine Geschichten so, dass die Zuschauer kaum die Möglichkeit haben, sie als entlegene Einzelfälle anzusehen, die nichts mit ihrem

Leben zu tun haben. Er schreibt der Handlung und den Figuren eine Modellhaftigkeit ein, durch die die Zuschauer sich angesprochen fühlen können und sollen. Äußere Merkmale dieser allgemeinen Strukturen sind die zumeist nur angedeuteten gesellschaftlichen beziehungsweise nationalen Hintergründe, die letztlich austauschbar sind, sowie die wiederkehrenden Namen. In Interviews betont Haneke außerdem, für seine Filme sei es nicht entscheidend, dass sie einen bestimmten nationalen Kontext beinhalten; so soll *Caché* nicht auf die gesellschaftlichen Spätfolgen des Algerienkonflikts reduziert und *Das weiße Band* nicht auf den deutschen Protestantismus und seine Mitverantwortlichkeit für den Faschismus beschränkt werden.<sup>1</sup> Auch in *Le temps du loup* ist das apokalyptische Szenario so allgemein gehalten, dass der Fokus eher auf allgemein menschlichem Verhalten in Extremsituationen liegt als auf konkreten politischen Missständen. Bereits in seinem ersten Kinofilm *Der siebente Kontinent* macht Haneke zwar Angaben zum österreichischen Handlungsort, erzählt die Geschichte aber so, dass jede europäische Kleinfamilie gemeint sein kann. Die modellhafte Konstruktion der Figuren wird generell dadurch erreicht, dass ein psychologischer Realismus vermieden wird.<sup>2</sup> Das heißt, dass nicht auf individualpsychologische Erklärungen zurückgegriffen wird; stattdessen werden allgemeine Verhaltensstrukturen beschrieben, die es den Rezipienten ermöglichen, etwas von sich in der Figurenanlage und dem dargestellten Konflikt wiederzuerkennen. Aus diesem Grund wird auch die bürgerliche Kleinfamilie für die Filme gewählt, denn sie bewirkt, dass sich möglichst viele Leute in den Filmen spiegeln können. Außerdem ist sie gesellschaftlich repräsentativ.<sup>3</sup>

## Beunruhigende Darstellung ungelöster Konflikte

Anstatt gesellschaftliche Probleme aufzuzeigen und deren Lösungen gleich mitzuliefern, spitzt Haneke das Problematische zu, um die Zuschauer mit aufgeworfenen Fragen zu verunsichern, zu verstören und zur Reflexion beziehungsweise Reaktion zu zwingen.<sup>4</sup> Das Publikum soll die Handlung durch die Modellhaftigkeit auf sich selbst beziehen können und durch die Verweigerung von einfachen Erklärungen zu einer ethischen Verantwortung<sup>5</sup> aufgerufen werden, die von Haneke nicht konkreter bestimmt wird. Der Regisseur möchte, dass seine Filme dem Zuschauer nicht die Möglichkeit bie-

ten, die dargestellten Probleme als ihm fremde anzusehen. Er möchte ihn treffen. Deshalb beschwichtigt er auch nicht, sondern stellt Probleme lieber einseitig, überzogen deutlich und ohne Lösung dar. Einseitig ist seine Darstellungsweise, damit die Zuschauer keine Nischen haben, ihr Gewissen zu entlasten, und lösungslos, damit sie darüber weiter nachdenken, ohne die Konfrontation zu umgehen.<sup>6</sup> Bereits in seinem ersten Kinofilm, der auf einem Zeitungsartikel über den Selbstmord einer dreiköpfigen Familie basiert, praktiziert er diese produktive Verunsicherung, indem er soziologische und psychologische Erklärungen vermeidet und die Zuschauer mit der Selbstzerstörung der Familie konfrontiert, ohne ihr einen Sinn zu geben. Hanekes Filme verbieten sich eine beruhigende Sinnstiftung, wenn sie, wie es zumeist der Fall ist, misslingende Kommunikation und Gewalt zeigen. Einige Filme führen sogar bewusst auf widersprüchliche Fährten, um die Zuschauer zur Interpretationsarbeit zu zwingen, wie *Caché*, oder sie reflektieren explizit ihren eigenen fraglichen Wahrheitsstatus durch den Erzählerkommentar, wie *Das weiße Band*. Häufig lassen sie auch einfach Leerstellen, um die realistische Begrenztheit des Wissens zu demonstrieren. Die Verweigerung von beschwichtigenden Erklärungen geht einher mit einer Weigerung zu beschönigen. Die Hässlichkeiten, die Haneke zeigt, sollen die Zuschauer provozieren, weil sie Wahrheiten enthalten, die nicht verdrängt werden dürfen. Der dargestellten inhaltlichen Hässlichkeit sollen formal entschönte Bilder entsprechen, das heißt, sie sollen möglichst nüchtern und nichtgefällig sein, andererseits aber auch nicht dilettantisch wirken.<sup>7</sup>

## Enttäuschung aufgebauter Erwartungen

Charakteristisch für Hanekes Prinzip der Enttäuschung ist, dass Genremuster oder zumindest bestimmte Erwartungen an den Handlungsverlauf aufgebaut werden, dann aber mit diesen gebrochen wird, Befriedigungen ausbleiben, Enttäuschungen an deren Stelle rücken, die zur Reflexion zwingen. In *Funny Games* wird die Rache am Täter in der berühmten Rückspulzene zurückgenommen, überhaupt werden hier die konventionellen Muster einer Gewaltdarstellung als Actionspaß enttäuscht; *La pianiste* weckt Erwartungen an einen Liebesfilm, um sie der Romanvorlage entsprechend zu zerstören; in *Caché* wird das Rätsel um die anonymen Absender nicht

aufgelöst, so dass die aufgebaute Genreerwartung an einen Thriller oder Krimi ad absurdum geführt wird; *Happy End* zeigt, wie ein Mädchen seine Mutter tötet, ergründet dies aber überhaupt nicht, so dass nicht nur die Erwartung an eine poetische Gerechtigkeit, sondern auch die an eine dramatische Struktur enttäuscht wird. In *Das Schloß* gibt es nur einen Abbruch des Films, jedoch keine narrative Abrundung. Hanekes Filme verweigern sich einer Abgeschlossenheit und einer geglätteten Erzählweise, so wie sie sich gefälligen Erklärungen und Lösungen verweigern, um eine Wachsamkeit beim Zuschauer zu erzeugen, ihn zu irritieren und ihn zum Nachdenken anzuregen. Außerdem drückt sich hier auf filmische Weise Hanekes Auffassung von der Komplexität der Welt aus, die wir nur unzureichend verstehen. Sie scheint undurchschaubar gestrickt, und vermeintliche Sicherheiten erschüttert sie immer wieder mit Überraschungen.

### Antiästhetisierte Gewaltdarstellung

Hanekes Gewaltdarstellung unterscheidet sich von der des Mainstream-Kinos dahingehend, dass sie den Unterhaltungswert der Gewalt demoliert. Dies geschieht, indem der Schmerz der Opfer in den Fokus gerückt wird. Außerdem wird den Zuschauern nicht selten eine voyeuristische Mittäterschaft unterstellt. Damit die Gewalt nicht als „Blut- und Gestenballett“<sup>8</sup> genossen werden kann, stellt Haneke sie zumeist im Off dar. Inhaltlich wird zudem auf eine Legitimation der Gewalt, etwa durch einen fällig gewordenen Racheakt, verzichtet. Der Zuschauer soll die Frage nach der Entstehung von realer Gewalt reflektieren und seine Rolle als Voyeur und Konsument von Mediengewalt überdenken. Während Mainstream-Filme Gewalt oftmals ästhetisieren, also beschönigen, arbeiten Hanekes Filme gezielt gegen diese Beschönigung an und stellen Gewalt dar, wie sie ist: hässlich und leidvoll. Ein Beispiel für die Fokussierung des Leidens ist die Szene in *Funny Games*, in der die Eltern des soeben getöteten Kindes minutenlang gezeigt werden, ohne dass etwas passiert. Diese lange Plansequenz soll darauf aufmerksam machen, dass Filmgewalt zumeist als „voyeuristisches Vergnügen“<sup>9</sup> präsentiert wird. Das Ermorden des Kindes selbst ist zugleich eine der vielen Szenen aus Haneke-Filmen, in denen ein Tötungsakt auf der visuellen Ebene ausgespart wird. Bereits in *Benny's Video* wird

die Tötung des Mädchens nur durch die auditive Ebene vermittelt. Auch später in *Le temps du loup* erfolgt die Erschießung des Familienvaters zu Filmbeginn *offscreen*. Eine Ausnahme bildet der in seiner Plötzlichkeit und Explizitheit schockierende Suizid Majids in *Caché*. Dieser zeigt aber Gewalt gerade nicht in einer anziehenden Weise, die zur Nachahmung einlädt, sondern als Schrecklichkeit, verbunden mit einem drastischen Appell, die Frage nach der Schuld zu reflektieren.

## Medienreflexivität

Hanekes Filme sind auf verschiedene Weisen medienreflexiv: Indem sie Medien thematisieren (TV, Kino, Video, Internet), indem sie im Filmbild eine mediale Perspektive zeigen (etwa die Perspektive der Videokamera oder des Smartphones), indem sie mit einer Verwechslung von Erzählebenen spielen (Erzählgegenwart versus Traum/Imagination oder Film im Film), indem sie Akteure in die Kamera sprechen lassen (wie in *Funny Games* oder in *Code inconnu*) und so weiter. Insbesondere in Hanekes frühen Filmen spielt das Fernsehen als Bezugspunkt des familiären Zusammenlebens eine große Rolle und wirkt wie ein weiterer Akteur, die gezeigten Nachrichten – von Kriegen, Unruhen, Demonstrationen – wie ein zusätzlicher Handlungsstrang. Haneke bringt auf diese Weise die mediale Dauerpräsentation von Gewalt mit der emotionalen Verkümmern der Gesellschaft in Verbindung. Doch nicht nur inhaltlich, auch formal sind Hanekes Filme häufig medienreflexiv. Sie irritieren die Sehgewohnheiten der Zuschauer, so dass die Frage aufkommt: Stimmt das denn jetzt, was da gerade gezeigt wird? Der Realitätsstatus des Gezeigten soll hinterfragt werden. Diese Infragestellung soll jedoch mit einer Reflexion des Mediums Film einhergehen, damit die Zuschauer lernen, nicht alles für bare Münze zu nehmen, was im Film als objektiv und evident erscheint, auch Fernsehnachrichten nicht. Oftmals täuscht Haneke den Zuschauer zeitweilig mit einem Spiel der Realitätsebenen, das heißt, er macht uns glauben, dass wir die innerfilmische Realität sehen, und entlarvt diese dann als Film im Film oder als Imagination. So erweist sich beispielsweise der Anfang von *Caché* erst nach einigen Minuten als Überwachungsvideo. In *Code inconnu* gibt es mehrere Szenen, in denen Anne als Schauspielerin agiert, in denen diese Film-im-Film-Ebene aber nicht sofort markiert wird. In