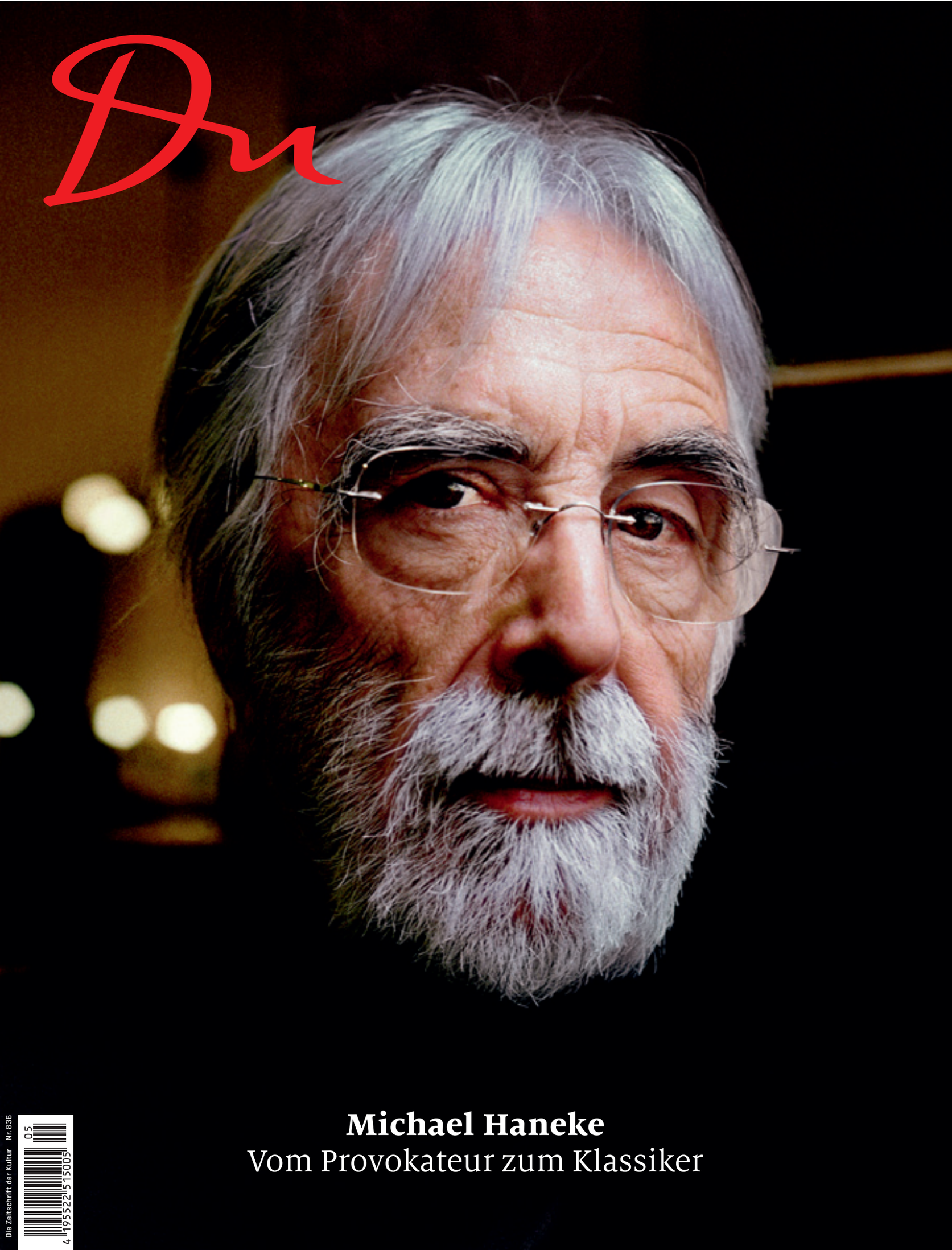


Du

Michael Haneke
Vom Provokateur zum Klassiker

Die Zeitschrift der Kultur Nr. 836
4 195522 515005 05

Michael Haneke im März 2013,
fotografiert von Richard Dumas.

Michael Haneke – vom Provokateur zum Klassiker

Von **ARMIN KERBER** und **OLIVER PRANGE**

Das *Du* hat eine lange Tradition mit grossen Film-Regisseuren. Von Ang Lee bis zu Pedro Almodóvar, von Jane Campion bis zu Clint Eastwood hat das *Du* immer wieder bedeutende Künstler des Kinos ins Zentrum gerückt. Als wir uns letztes Jahr dafür entschieden haben, unsere diesjährige Mai-Ausgabe dem österreichischen Regisseur Michael Haneke zu widmen, hatten wir seinen neuen Film *Amour* noch nicht gesehen, und natürlich hatten wir keine Ahnung, dass Haneke in diesem Februar – im Alter von siebzig Jahren – seinen ersten Oscar gewinnen würde. Eine Ahnung aber hatten wir zweifellos davon, dass eine Hommage an Haneke eine besondere Herausforderung sein wird. Denn wie vielleicht niemand sonst im aktuellen Filmgeschäft brilliert Michael Haneke weder in seinen Filmen noch in seiner Person mit Glamour und grossen Attitüden, sondern mit einer Art kategorischer Nüchternheit und Kompromisslosigkeit, die sich aus einer radikalen Ablehnung des Mainstream-Kinos und der vom Marketing geprägten Konsumwelt speist.

Alles, was man mit dem heute fast altmodisch gewordenen Etikett «Kulturindustrie» bezeichnen kann, ist Haneke ein Gräuel, die allseits bekannten Spielchen in der Filmwelt um Aufmerksamkeit und Wahrgenommenwerden sind ihm dabei so fremd wie seinen Filmen jede Geste der Eitelkeit oder der Verschwendung. Man könnte den Eindruck gewinnen, manchmal wäre es Michael Haneke am liebsten, wenn er unsichtbar werden könnte wie der grosse amerikanische Romancier Thomas Pynchon, der seit Jahrzehnten wie vom Erdboden verschluckt ist und trotzdem mit immer neuen Büchern Kontakt zu seinen Lesern hält. Doch dieser Schachzug des totalen Rückzugs hinter das eigene Werk ist nur dem einsamen Schreiber möglich, nicht aber dem in tausend Zusammenhängen des Filmgeschäfts verankerten Regisseur.

Also durfte unsere Reporterin Daniele Muscionico Michael Haneke in Wien in seinem Stamm-Café Eiles zum persönlichen Gespräch treffen, dem er sich dankenswerterweise nicht entzieht und das er dann zelebriert wie ein Exerzitium. Daniele Muscionico beschreibt eindrücklich, wie Michael Haneke bezwingenden Charme und dann in nächster Sekunde eine grosse Schwärze verbreiten kann; und man versteht, dass ein Mensch mit dieser Fähigkeit sehr gut in der Welt der Schauspieler aufgehoben ist, diesen Meistern des plötzlichen Umschwungs, die ihn offensichtlich auf Händen tragen und über die Haneke sagt: «Sie sind das Wichtigste.»

Eine der grössten Schauspielerinnen der Gegenwart ist zweifellos die Französin Isabelle Huppert, sie wurde in Cannes vor zwölf Jahren für ihre erste Arbeit mit Haneke in *Die Klavierspielerin* als beste Darstellerin ausgezeichnet. Inzwischen trägt sie das Etikett «Haneke-Darstellerin» mit gelassener Selbstverständlichkeit, unserem Kollegen Daniel Binswanger, der sie in Paris in ihrer Wohnung besucht hat, sagt sie über das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler: «Es ist ein bisschen wie in einer Liebesbeziehung. Es bleibt eigentlich irrational.» Und später beendet sie das Gespräch mit dem bemerkenswerten Bekenntnis: «Ich persönlich finde ohnehin, dass die grossen deutschsprachigen Theaterschauspieler die besten Schauspieler der Welt sind.» Entsprechend haben wir in unserem Haneke-*Du* immer wieder die zahlreichen fantastischen Darsteller ins Zentrum gerückt, für deren Qualitäten Haneke ein untrügliches Gespür besitzt und ohne die seine Filme leere Modell-Konstruktionen blieben.

Die beiden Filmkritiker Martina Knoben aus München und Stefan Grissemann aus Wien haben sich für diese *Du*-Ausgabe alle Filme von Haneke – also die Kinofilme der letzten 25 Jahre und seine frühen Fernsehfilme bis zurück ins Jahr 1974 – noch einmal angesehen und in einer Gesamtschau porträtiert. Claus Spahn, der neue Chefdramaturg der Zürcher Oper, ist nach Madrid geflogen und hat sich Hanekes aktuelle Operninszenierung angeschaut. Und die beiden Schriftstellerinnen Terézia Mora und Sibylle Berg beschreiben fürs *Du*, wie die Haneke-Filme *Caché* und *Funny Games* für sie im Dreieck von Moral, Gewalt und Bürgerlichkeit ein besonderes künstlerisches Magnetfeld bilden.

Nach allen Gesprächen, Analysen und Interpretationen bleibt für uns eine seltsam widersprüchliche Erkenntnis: Es ist zweifellos ein grosses Paradox, dass ausgerechnet dieser Filmregisseur mit dem Oscar-Gewinn im Olymp des Mainstream-Kinos angekommen ist. Denn Michael Haneke – der über sich selbst sagt: «Ich bin ein ziemlich normaler Mensch, ist vielleicht schwer zu glauben, aber wahr» – ist zutiefst geprägt von den grossen Künstlern und Denkern des 20. Jahrhunderts wie Adorno, Beckett und Francis Bacon, deren negative Obsessionen und Widerständigkeiten letztlich doch einer utopischen Kraft der Aufklärung entspringen. Für sie gehören Kategorien wie Entfremdung und Unterdrückung zur Grundausstattung einer Haltung, mit der sie den «Verblendungszusammenhang» der gesellschaftlichen Realität ähnlich schonungslos durchleuchten wie jetzt Michael Haneke mit bezwingender, manchmal fast halsbrecherischer Logik in seinen Filmen.

Wie ein fremder Monolith aus einem anderen Jahrhundert ragt Hanekes Filmwerk in die *Anything-goes*-Welt und Matrix-Raster unseres frühen 21. Jahrhunderts. Voller Staunen und Bewunderung sehen wir, wie in einer Art «Chronologie des Zufalls» ein radikaler Künstler der analogen Weltvermessung in die digitalen Charts des 21. Jahrhunderts gerutscht ist und dort nicht als Nischen-Mahnmal im unübersichtlichen Medienmix verschwindet, sondern an seiner künstlerischen Vorstellung vom Wunderwerk der Aufklärung weiterwirken kann. «Chapeau!» – sagt da der Schweizer.

«Das statische Bild zeigt im Allgemeinen das Resultat einer Tat. Das Bild appelliert beim Betrachter meist an die Solidarität mit dem Opfer, der Film setzt ihn gemeinhin an die Stelle des Täters.

(Beim Anschauen von Picassos *Guernica* etwa sehen wir das für die Ewigkeit der Betrachtung erstarrte Leid der Opfer, der Weg zur Solidarität mit ihnen ist dank der möglichen Zeit fürs Bewusstwerden und Bedenken des dargestellten Sujets ohne moralischen Stolperstein.
Beim mit Wagners Walkürenritt unterlegten Gemetzel in Coppolas *Apocalypse Now* sitzen wir mit im Hubschrauber und feuern auf die unter uns in Panik auseinanderstiebenden Vietnamesen, und wir tun es ohne schlechtes Gewissen, weil wir uns – zumindest im Moment der Tat – dieser Rolle gar nicht bewusst werden.)»

«Kunst muss eine Zumutung sein» oder: Der zornige Mönch

Wie soll man sich ein Bild machen von Michael Haneke, da dieser nur gelegentlich ein Bild gelten lässt, das nicht von ihm selbst stammt? Im Kaffeehaus in der Wiener Josefstadt, in dem der Regisseur den waghalsigen Versuch zulässt, ihn verstehen zu wollen, ist er Stammgast. Hier ordert der Mann in Schwarz zum kleinen Braunen Süssstoff – und das ist nicht die einzige Überraschung an diesem Nachmittag. Was folgt, ist ein persönliches Gespräch über handwerkliche Ehre, Tränen bei Thomas Mann und Hanekes Angst vor Gewalt. Ein Filmprotokoll.

MICHAEL HANEKE im Gespräch mit **DANIELE MUSCIONICO**

Er tritt zur vereinbarten Uhrzeit durch die Türe, stoppt jäh beim Kuchenbüffet, umkreist es wie ein grosser schwarzer Vogel, schüttelt Gästen die Hand, begrüsst den Kellner, ist blendender Laune hier in seinem Revier.

– Schnitt –

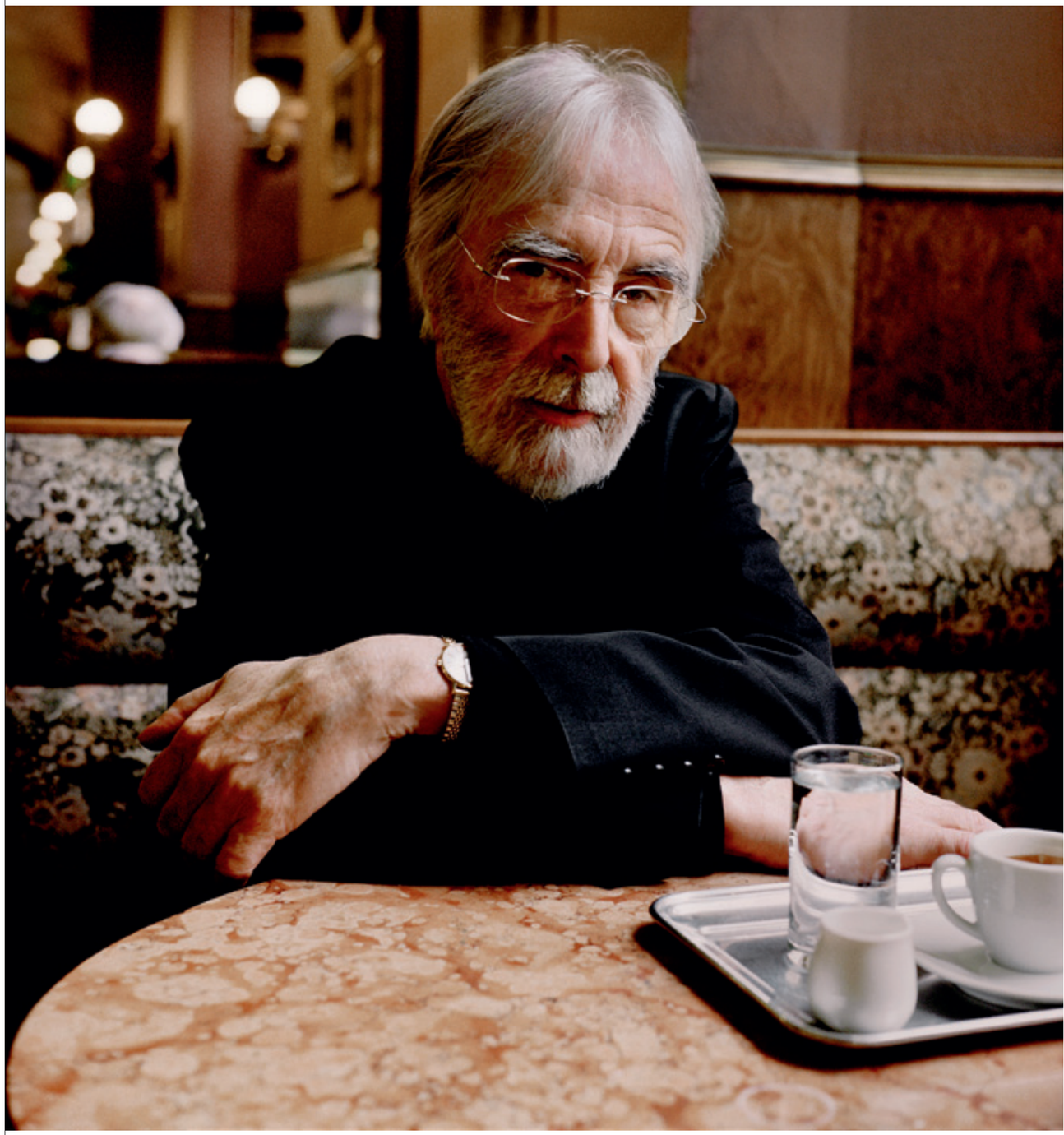
Müsste Michael Haneke über seinen Auftritt im Wiener Café Eiles einen Film drehen, dann änderte die Lichteinstellung bereits nach wenigen Sekunden. Und in einer zweiten Szene sähe der Zuschauer dann einen Menschen, den er nicht wiedererkennt. Michael Haneke, Schatten im Gesicht, sitzt jetzt im leeren hinteren Teil des Kaffeehauses. Doch aus dem Mann, der eben noch Charme vor sich hertrug wie die Haube Schlagobers auf dem Kuchen, den er sich nicht gönnt, ist der geworden, den die Presse kennt und fürchtet: der Unduldsame. Aus Haneke wurde – keiner weiss wie – im Moment des Interviews der Haneke-Darsteller. Ein Oppositioneller in der Kunst wie im Leben. Zum Beispiel in einem Pressegespräch. Und wie um seinem Ruf gerecht zu werden, erteilt er jetzt dem Fotografen, der nur dieses Treffens wegen aus Paris nach Wien gereist ist, zunächst und prophylaktisch Tischverbot. Bilderverbot heisst das. Nein, ein Mann, kein Wort, heute ist Herr Haneke nicht zu Posen aufgelegt.

Neu ist das nicht. Und überraschend noch weniger. Haneke hat schon immer ein Faible für Disziplin gehabt, für die Strenge des Protestantismus im Gegensatz zur katholischen österreichischen Gemütlichkeit. Das Einverständnis mit allem und jedem, das war ihm seit jeher zu faul. Und damit ist er der Schreck – und das Glück jedes Journalisten. Denn wenn er am Ende dieses Nachmittags im Josefstädter Kaffeehaus, wo man ihn kennt, den Herrn Regisseur, beim entspannten Lachen schliesslich auch über sich selbst spricht, gibt er der Fragenden das Gefühl, einen Oscar gewonnen zu haben. Einen Oscar für die beste Nebenrolle, die man als Journalistin neben dem Oscar-Gewinner spielen kann. Hanekes Auszeichnung ist das Bekenntnis: *«Meine Filme sind ja nur verständlich als Reaktion auf das Kino, das existiert. Wäre das gängige Kino anders, wären auch meine Filme anders. Ich habe mich immer in Opposition empfunden. Das war schon in der Schule so. Die Meinung von vielen macht mich immer nervös. Wenn alle einer Meinung sind, werde ich instinktiv ängstlich.»*

– Schnitt –

Applaus. Ein Hollywood-Film wäre hier zu Ende. Doch der Film von Haneke über Haneke hat noch nicht einmal begonnen.

Wie würde Haneke beginnen? So vielleicht? In der ersten Einstellung mit sich selber über einen Gesprächsversuch mit Haneke sähe man einen hageren, in Schwarz gekleideten Mann, der den Zuschauer an einen Mönch erinnerte. Am Nebentisch sitzt der Pariser Fotograf mit kenntlich bleicher Miene, denn dass ihm die zugesagten Bilder verweigert werden, hat ihn getroffen. Im Folgenden deutet die



Michael Haneke am Nachmittag des 21. März 2013 im Café Eiles in Wien, zwei Tage vor seinem 71. Geburtstag.

wachsweiche Journalistin auf den Fotografen und bittet den Gestrengen um Erbarmen: «Er leidet!» Und Haneke in der Rolle von Haneke wird den Satz sagen: *«Das halte ich aus.»*

– Schnitt –

Was liegt näher, als dass ein solches Temperament wider den Stachel löckt? Ein Gespräch mit Haneke ist wie ein Film von Haneke: Wer will, dass ihn der Regisseur an der Hand nimmt, ist an den Falschen geraten. Vergil nimmt Dante an der Hand und führt ihn durch die Hölle. Und an ihrer Pforte soll bekanntlich jeder erst einmal die Hoffnung fahren lassen. Haneke will Ohnmachtsgefühle beschreiben statt Utopien nachjagen. Und wie sein Geistesbruder Adorno hat auch er einen Affekt gegen das positive Denken und gegen jene Zwangskonformisten, die besinnungslos Ja sagen zu allem, was ohnehin der Fall ist. Das scheint für den Menschen zu gelten und mindestens so sehr für den Künstler. Haneke ist ein Regisseur, der den Negativzustand der Welt beschreibt. Für ihn scheint ein Denken des vermeintlich Negativen produktiver, weil es der Reflexion Spielräume öffnet. Mit Adorno ist er ein Kritiker des verordneten Optimismus. Ein zustimmendes Votum ist von diesem Gesprächspartner nicht zu erwarten.

– Schnitt –

Michael Haneke ist ein Meister der offenen Dramaturgie, die mit modellhafter Zuspitzung und mit Ambivalenz arbeitet. Das heisst, dass er die Dinge nicht in einer linearen Erzählung aufgehen lässt, dass er das Koordinatensystem des Zuschauers boykottiert. Wenn es für ihn eine Utopie gibt, die ihren Namen verdient, kann es nur eine negative sein. Eine Utopie, die Widerstandskräfte mobilisiert. Das war nicht immer so. Hanekes filmische Erzählform ist eine Folge mühseliger und zäher Versuche, den Königsweg zu beschreiten. Denn sein Wille zur Form entspricht seinem rigorosen Sinn für das, was man Moral der Form nennt. Kunst soll die ästhetische Emanzipation gegen das Chaos der Gesellschaft sein. Seinen ersten Kinofilm, *Der siebente Kontinent*, verstand er als Arbeit über *«die Vergegenständlichung unseres Lebens»*. Eine Familie, die sich auslöscht, aber vorher all ihr Hab und Gut vernichtet, schien ihm *«eine paradigmatische Haltung unserer Gesellschaft»* zu sein. Über den *Siebenten Kontinent* spricht Haneke gern – auch ohne dass man ihn dazu auffordert. Erst wollte er den Film in der Form der journalistischen Story im *Stern*, auf der sie basiert, erzählen, in Rückblenden also, um zu zeigen, wie es zu dem schrecklichen Ende kam. Doch dies erwies sich als *«dramaturgische Sackgasse»*. Das Enigmatische, Irrationale, Beunruhigende verlor durch Rückblenden jede Kraft. Nach langem Suchen fand er schliesslich die Lösung für das Problem – in Form des einfachen Berichts und einer Methode, die Bilder paritätisch nebeneinanderstellt und es dem Zuschauer überlässt, Schlüsse zu ziehen. Nachdem sich die Erzählform gefunden hatte, schrieb sich das Drehbuch leicht. Seitdem gilt für seine Filme: *«Das Geheimnis ist die Kunst des Weglassens. Ich versuche, objektiv und schlackenlos zu erzählen.»*

Und das Weglassen ist die Kunst des Handwerks, Herr Haneke? Man kann den Meister der Trauerspiele der Moderne mit spezifischen Stichworten reizen. Handwerk ist beispielsweise eines. Darauf angesprochen, wird er, ohne zu zögern, antworten. Und sogar in mehr als in einem einzigen Satz: *«Ohne Handwerk ist man ein Dilettant. Bei Musikern ist das evident. Aber Filmemacher kann ja jeder werden, das ist ein grosser Bluff-Beruf. In der Filmakademie* (Haneke unterrichtet an der Filmakademie Wien) *sage ich den Studenten immer, dass sie hier sind, um das Handwerk zu lernen. Filmemachen lernt man nur beim Filmemachen und nicht aus Büchern!»*

– Schnitt –

Bücher? Michael Haneke ist ein grosser Leser. Als er jüngst eine Neuübersetzung von *Krieg und Frieden* entdeckte, faszinierte ihn Tolstoi so sehr, dass er für die Lektüre sogar Termine absagte. Und das erzählt er – in dieser Einstellung des hypothetischen Films über seine Person – mit einem ersten sichtbaren Lächeln, und nicht ohne Stolz. Die opulente, gutbürgerliche Bibliothek, mit der er aufgewachsen ist, ist im Film *Amour* zu bewundern. Die Wohnung in Paris, in der die Geschichte spielt, entspricht haarklein derjenigen seiner Eltern in Wien. Sie wurde akribisch nach Frankreich transferiert und entsprechend französisch eingerichtet. Natürlich ist Haneke ein noch grösserer Musikhörer, als er ein grosser Leser ist, man weiss, er wollte als Jugendlicher Pianist werden. Bücher und Musik sind jene Dinge, die ihn freuen im Leben. Ein Leben, das man sich als schweres Leben vorstellen muss. Oder als ein schwieriges? Oder, ganz simpel, als politisch verantwortliches, engagiertes? Macht es einen Unterschied? Was die Musik betrifft, sehr wohl: *«Klassik, Barock – die Spätromantik ist mir schon zu viel.»* Hanekes musikalisches Dreigestirn ist Bach, Mozart, Schubert, wobei Letzterer seine Sympathien bereits bei den Symphonien verspielt. In Bachs musikalischer Strenge gehen Hanekes Herzkammern auf.

Wenn man seinen Musikgeschmack konservativ nennen darf, gilt das erst recht für seine literarischen Vorlieben. Sein Lieblingsschriftsteller ist Thomas Mann. Und die folgende Aussage des Mann-Verehrers muss in dem Film über ihn ohne Frage in einer Grossaufnahme vorkommen. Die Stimmung ist jetzt gelöster, und Haneke lässt sich, das Ende des Gesprächs vor Augen, zu einem unerwarteten Geständnis hinreissen: *«Auch Thomas Mann hat man ja vorgeworfen, dass er kalt sei. Ich habe das nie so empfunden. Ich meine, dass seine Figuren von einer tiefen Empathie getragen sind. Und darüber habe ich beim Lesen schon manchmal Tränen in den Augen gehabt.»*

– Schnitt –

Man hat ihm ein Etikett umgehängt. Natürlich hat man ihm das, nicht nur ein Etikett sogar, sondern zahllose. Das hartnäckigste und

«Macht eine Aufführung, sag ich immer, und wenn es auf dem letzten Nudelbrett ist. Inszeniert Theater, da lernt ihr mehr als in fünf Jahren auf der Filmakademie. Zwei Personen, keine Dekoration, aber haltet durch bis zur Premiere. So lernt ihr die Nöte der Schauspieler kennen.»

das populäre ist jenes, dass seine Filme von Gewalt handeln. Michael Haneke sieht das anders. Und im Grunde doch genauso. Denn Widerspruch muss sein. Gewalt als integraler Bestandteil jeder gesellschaftlichen Unordnung ist nur mittelbar von Interesse. Obwohl: *«Wenn einer etwas über die Gesellschaft erzählen will, kommt man um dieses Thema nicht herum.»* Doch als Spezialist für Gewalt fühlt Haneke sich missverstanden. *«Bis auf ‹Funny Games› habe ich in keinem Film einen expliziten Gewaltakt gezeigt – aber diese Arbeit war als Provokation gedacht.»* Was ihn bewegt, ist die geistige und die intellektuelle Gewalt. *«Im Mainstream-Kino wird Gewalt zum Konsumartikel. Man geht hinein und sieht sich Gewalt an, weil sie spektakulär ist. Man geht ins Kino wie in eine Geisterbahn.»* Darauf hat Haneke einen Zorn, einen heiligen, einen kalten. Er ist zornig darüber, dass diese Gewaltdarstellung das Leiden der Opfer ausspart.

Herr Haneke, haben Sie Angst vor Gewalt?

– Schnitt –

Jetzt scheint die Sonne. Der Zuschauer des Haneke-Films erkennt, dass auf den Gardinen Staub liegt. Vor dem Fenster fährt ein Krankenauto vorbei. Die Sirene ist gellend. Der Kopf des Hauptdarstellers fährt herum. In einem Wiener Kaffeehaus sitzt ein schmaler älterer Herr und sagt: *«Gewalt ist etwas, was mich ängstigt. Darum kommt sie immer wieder vor.»*

– Schnitt –

Wenn sich in einem Film die bürgerliche Gesellschaft unheimlich wird, dann ist Michael Haneke im Spiel. Doch ein Filmthema allein ist gar nichts. Er sammelt sie in einem Ordner. Doch ob je etwas daraus wird, wird die Zeit entscheiden oder der Zufall. Michelangelo Antonioni hatte einmal gesagt: «Es gibt Regisseure, die gehen von einer Idee aus und suchen sich dann einen Rahmen für ihre Geschichte. Bei mir ist es gerade umgekehrt. Es ist immer eine Landschaft oder eine Gegend, aus deren Eindruck sich erst mein Thema entwickelt.» Haneke braucht keine Landschaft, sondern eine filmische Idee, an der er sein Thema aufhängen kann. Der Film *Amour* wurde angestossen vom Schicksal seiner Tante, bei der er aufwuchs und deren Altersleiden er ohnmächtig mit ansehen musste. Beim *Siebenten Kontinent* war ein Artikel im *Stern* die Grundlage, doch Haneke kam erst zehn Jahre später auf die Form, um daraus einen Film zu machen. Bei *Funny Games* standen Zeitungsnotizen am Anfang. Es schienen sich plötzlich Vorfälle zu häufen, in denen Jugendliche just for fun jemanden umbrachten. Haneke hatte für dieses Thema einen Thriller im Kopf, der sich selbst analytisch infrage stellen und dem Zuschauer seine Rolle bewusst machen sollte. *Code inconnu* wiederum handelt von der Rolle des Fremden und des Fremdseins, es ist der einzige Film, für den er länger recherchiert hat, sagt er, drei Monate lang sprach er in Frankreich mit schwarzen Einwanderern und rumänischen Familien. Am Ursprung von *Das weisse Band* stand ein Bild, das ihn nicht mehr losliess: ein Knabenchor mit blonden Kindern in einer weiten norddeutschen Landschaft. – Woher das Bild kam? Wie es ihn fand, oder er es, wer weiss.

«Lieblosigkeit ist ein Thema, das mich berührt.»

– Schnitt –

Und seine Liebe zum Handwerk? In welchem Teil des Arbeitsprozesses ist sie am stärksten? Haneke arbeitet mit Prävisualisierung, das heisst, er plant jede Einstellung bereits zu Hause in einem Modell und weiss daher, wann wo welche Kamera am Set zu stehen hat. *«Das Wichtigste ist das Schreiben. Das ist zwar mühsam, aber es ist die purste Arbeit. Man ist nur für sich selbst verantwortlich. Für jeden Blödsinn, den man macht, aber auch für jede Sache, die gelingt. Auf dem Set müssen Sie vierzig Köpfe dazu bringen, dass sie mit ihren Gedanken denken. Und das geht natürlich nicht. Das Einzige, was am Drehen Spass macht, ist die Arbeit mit den Schauspielern.»* Wieder so ein Satz, den Haneke unerwartet und wie eine Trophäe verschenkt. Und sogleich will die

Michael Haneke 1999 mit seinem Kameramann Jürgen Jürges bei den Dreharbeiten zu *Code inconnu*.

Journalistin die nächste Frage mit seinen Gedanken denken, um auch wirklich die erfolgversprechendste Anschlussfrage zu finden.

– Schnitt –

Nein, es gibt natürlich keinen Trick, mit dem dieser Regisseur aus seinen Darstellern das Beste holt, das sie möglicherweise geben können. *«Ich habe, glaube ich, eine gute Nase für die Besetzung. Letztlich muss man aber in der Arbeit mit Schauspielern einfach nur genau sein. Es geht um Wahrhaftigkeit.»* Siebentausend Kinder hat man für den Film *Das weisse Band* gecastet, er selbst hat mit den letzten dreissig bis vierzig Kindern Probeaufnahmen gemacht. Seine rigorose Casting-Methode ist eine Erfahrung aus einigen längst zurückliegenden Fällen, in welchen eine unglückliche Besetzung den Erfolg des Films verhindert hat. Glaubt er. Haneke und die Schauspieler. Das allein wäre ein Film für sich. Vor allem Starschauspieler sind in einem Haneke-Film nicht wiederzuerkennen. Juliette Binoche ist keine Diva mehr, sondern ein Schluck Wasser, durch den Daniel Auteuil wie nichts hindurchsieht. Burghart Klaussner im *Weissen Band* zeigt wie nie zuvor die Abgründe eines leidenden Sadisten. Haneke ist auch beim Casting unduldsam, rigoros, er besteht auf Probeaufnahmen bei allen seinen Schauspielern. Mit wenigen, sehr wenigen Ausnahmen, die die Regel bestätigen. *«Jean-Louis Trintignant natürlich nicht, aber auch Emmanuelle Riva musste mit Damen ihres Alters vorsprechen. Ein Casting zu machen, gehört in Amerika seit je zum Geschäft. Selbst Marlon Brando ging zu Castings.»*

Haneke und die Schauspieler. Er hat sie in seiner ersten Karriere als Theaterregisseur kennen und schätzen gelernt. Und gewiss auch über seine Mutter, die eine Burgschauspielerin war – und ihn als Kind möglicherweise mit dem Wunsch ansteckte, auch Schauspieler werden zu wollen. Haneke liebt Schauspieler, und die Schauspieler lieben Haneke. Man sagt von ihm, er soll sie auf Händen tragen. *«Sie sind das Wichtigste»*, sagt er in seiner Terminologie, die Sentimentalitäten hasst wie der Teufel das Weihwasser.

Für seine Lieblingsschauspieler schreibt er Rollen: Für Isabelle Huppert die der Klavierspielerin, für Trintignant die Rolle des Georges in *Amour*, Daniel Auteuil heisst genauso in *Caché*, Juliette Binoche spielte die Anne in *Code inconnu*, Susanne Lothar die Hebamme in *Das weisse Band*. Und einer von Hanekes Liebsten, Ulrich Mühe, war ursprünglich für die Rolle des Pfarrers im *Weissen Band* vorgesehen, sein Tod war für den Regisseur auch ein persönlicher Verlust, die beiden waren Freunde. Haneke gilt in der Arbeit mit Schauspielern als ungeduldiger Regisseur. Doch ohne Zweifel ist er am ungeduldigsten mit sich selbst. *«Wenn man von meinen Filmen sagt, die Schauspieler seien besonders gut, verdanke ich das meiner Erfahrung im Theater, das ist gar keine Frage.»* Die Arbeit mit den Schauspielern lernt man in erster Linie im Theater, das bringt er auch seinen Filmstudenten bei. *«Macht eine Aufführung, sag ich immer, und wenn es auf dem letzten Nudelbrett ist. Inszeniert Theater, da lernt ihr mehr als in fünf Jahren auf der Filmakademie. Zwei Personen, keine Dekoration, aber haltet durch bis zur Premiere. So lernt ihr die Nöte der Schauspieler kennen. Beim Film ist später keine Zeit dazu, da muss alles schnell gehen.»*

– Schnitt –

Ins Theater geht er inzwischen nicht mehr. Weil es ihn langweilt. Weil er es falsch findet. Was der Unduldsame *«verlogen»* nennt. Im Film über Michael Haneke wird der Hauptdarsteller das freilich so nicht gesagt haben. Er wird sich auf die diplomatische Äusserung zurückziehen: *«Es fällt mir immer schwerer, das Theater zu geniessen.»* Michael Haneke hat im Theater noch immer viele Freunde. Also will er nicht über das Theater schimpfen, *«das klingt arrogant»*. Die Bühnen Europas buhlen um ihn als Regisseur, bieten ihm Stücke an und seine Wunschbesetzung. Auch wenn er mit Matthias Hartmann, dem Direktor des Wiener Burgtheaters plauscht, wird dieser nicht müde, ihn daran zu erinnern, dass ihm, Haneke, an der Burg Tür und Tor offen stehen. *«Man soll ja nie nie sagen, aber ich habe kein Theater mehr gemacht, seit ich Kino mache. Das Interesse ist vorbei. Ich gehe nur noch ins Theater, wenn Freunde inszenieren.»*

– Schnitt –

Michael Haneke glaubt nicht an inhaltliche Ziele, er glaubt an die handwerkliche Ehre als Regisseur und an die Genauigkeit. *«Intensität entsteht durch Genauigkeit im Detail. Und Genauigkeit ist die oberste Tugend der Kunst.»* Wahrhaftigkeit heisst das bei ihm, diesem moralischen Mönch. Und glaubhaft sieht man ihn beteuern: *«Ich fühle mich einfach zutiefst unwohl, wenn ich nicht präzise bin.»* Doch wer ihn fragt, wo denn die Alchemie zünde, wenn er mit seiner glasklaren, streng *«objektiven»* Erzählform einerseits eine antipsychologische Geschichte erzählt, andererseits damit doch die Empathie der Zuschauer rührt – der bleibt naturgemäss ohne Antwort. Oder dann versteckt sich eine der möglichen Antworten in dem abschliessenden Satz: *«Kunst muss eine Zumutung sein.»*

– Schnitt –

Ergiebiger ist es, ihm ein anderes Stichwort anzubieten wie einem Tier eine Beute. Mainstream-Kino, zum Beispiel. Wer Haneke treffen möchte, lasse ihn seine Geringschätzung des Mainstream-Kinos ausbreiten. Es ist kein heisser Zorn, naturgemäss. Haneke wird seinen Zorn in kühl-scharfen, monochrom modulierten Sätze fällen, und in Adjektiven, scharf wie Fallbeile. Es wird kalt im Kaffeehaus Eiles, es wird ein kaltes Blutgericht, wenn Haneke beginnt, das Mainstream-Kino hinzurichten. Dass er dabei den Feind mit *«Hollywood»* verkürzt, fällt ihm erst auf, wenn man ihn darauf hinweist. Und natürlich beginnt seine Rede mit seiner eigenen Person, seinem eigenen Ehrgefühl, seiner eigenen Betroffenheit und mit seiner höchsteigenen Opposition. *«Bei jeder Geschichte suche ich schon beim Schreiben die Form. Um sie so effizient wie möglich zu transportieren. Ich will eine Form, die den Zuschauer auch ernst nimmt als denkendes Wesen. Die ihn nicht zum unmündigen Deppen erklärt, was das Mainstream-Kino ja tut und wofür es sich auch gut bezahlen lässt. Weil, die Leute wollen ja gerne wie Kinder behandelt werden!»*

Dass das Mainstream-Kino, dass Hollywood ihn mit einem Oscar ausgezeichnet hat, stimmt ihn nicht milder. Gut fürs Box-Office ist das, und also gut für Haneke, der finanziell an *Amour* beteiligt ist. Im Übrigen: *«Ich freue mich über die beiden Palmen mehr als über den Oscar. In Cannes ist die Konkurrenz seriöser.»* Was sich im wortwörtlichen Umgang mit dem Oscar und mit den Palmen äussert. Der Preis aus Hollywood wurde in eine Reihe von Plastik-Mickymäusen strafversetzt, *«das ist ja sein kultureller Hintergrund»*. Die Preise aus Cannes aber dürfen sich im Dunstkreis seiner musikalischen Säulenheiligen Bach, Mozart und Schubert aufhalten. Sie haben die edle Aufgabe übernommen, Hanekes Lautsprecherboxen zu stützen.

«Wenn man Kino als Kunstform ernst nimmt, geht man von einem mündigen Zuschauer aus.»

– Schnitt –

Michael Haneke nimmt das Kino so ernst, wie er sich selbst ernst nimmt. Und wie er selbst ernst genommen werden möchte. Denn er weiss, *«Film ist Manipulation»*. Kunst besteht für ihn darin, die Freiheit der Interpretation zu ermöglichen. Anders als der Roman, die Musik, lässt der Film dem Zuschauer keine Freiheit, sondern setzt dem Zuschauer Bilder vor die Nase. Doch unsere Wirklichkeit ist kein sich selbst erklärendes System. Das Material des Lebens ist so komplex, dass wir nie genau wissen, was wirklich passiert ist. Was wirklich passiert zwischen Menschen. Was wirklich passiert im Laufe eines Gesprächs. Oder im Laufe eines Versuchs, ein Gespräch zu führen. Soll der Film eine Kunstform sein, will Haneke dieser Komplexität Rechnung tragen.

«Ich will den Zuschauer zwingen, sich zu wehren.» Wer sich gegen Hanekes Filme wehrt, der wehrt sich gegen die Lieblosigkeit, von der sie handeln.

– Schnitt –

Das Gespräch mit Michael Haneke kann beginnen. Und ebenso der Film. Ob Herr Haneke sich wohl einen Kuchen gönnt?

Daniele Muscionico ist Kulturjournalistin und Publizistin. Sie war langjährige Kulturredaktorin der *NZZ* und schreibt für *Die Zeit*, die *NZZ am Sonntag*, *Die Weltwoche* und andere. Letzte Buchpublikationen: *Jetzt erst Hecht* (2008), *Himmelaufreissen* (2009), *Starke Schweizer Frauen* (2011). Seit 2012 Jury-Mitglied des Berliner Theatertreffens.

Dieses Landschaftsbild ist ein Werbeplakat für Australien. In Hanekes erstem Kinofilm *Der siebente Kontinent*, 1989, hängt es direkt gegenüber der Waschanlage, durch die zu Beginn des Filmes Vater, Mutter und Tochter das Familienauto kutschieren. Bei der zweiten Einblendung des Plakats wird die Landschaft plötzlich wie durch Zauberhand lebendig. Später sagt der Vater, die Familie werde nach Australien auswandern. Tatsächlich bringen die Eltern erst ihre Tochter, dann sich selbst um.

Von der Konzeptkunst zum Weltkino: Wie Michael Haneke mit der Manipulationskraft des Kinos kämpft und als Provokateur zum Klassiker wird.

Text **MARTINA KNOBEN**

Als Michael Haneke im vergangenen Jahr in Cannes *Amour* vorstellte, für den er seine zweite Goldene Palme bekam und, neben vielen anderen Filmpreisen, in diesem Jahr den Oscar für den besten fremdsprachigen Film, da staunte die Welt über einen Regisseur, der sich – siebzigjährig – noch einmal neu erfunden zu haben schien. *Liebe*, ausgerechnet, hatte Haneke seinen Film genannt. Dabei galt der Österreicher als Mann der Kälte, als Spassverderber, der von unlebbaren Leben und gescheiterter Kommunikation erzählt und seinem Publikum Schaulust und Gefühlsseligkeit gründlich austreiben will. Und jetzt eine Liebesgeschichte! Ach was – eine Zeichnung der Liebe an sich!

Seinen Ruf als Provokateur und als Zuchtmeister eines gewaltgeilen, zerstreuungswilligen Publikums hatte sich Haneke zuvor redlich verdient, mit filmischen Bussübungen wie *Funny Games*, 1997, in dem zwei junge Männer (Frank Giering und Arno Frisch) eine bürgerliche Familie terrorisieren, foltern und schliesslich umbringen. «Na, Sie wollen doch auch, dass es spannend bleibt, oder?», fragt einer der bösen Jungs die Zuschauer und macht sie auf diese Weise zu Mittätern. *Funny Games* ist heimtückisch, eine Art filmischer *Catch 22*: Will man diese fiese Antwort auf die *Pulp Fiction* der Neunzigerjahre nicht sehen und verlässt vorzeitig das Kino, hat man

vor der Brutalität kapituliert und sich um eine Möglichkeit der Selbsterkenntnis gebracht. Schaut man *Funny Games* dagegen bis zum Ende an, wird man von Haneke zum Komplizen der Mörder gemacht, die ihre – innerhalb der Geschichte vollkommen unmotivierten, dabei äusserst brutalen – Gewalttaten direkt an uns, an das Kinopublikum adressieren.

Subtil war das nicht. Und die Schockmomente drohten die medienkritische Botschaft immer auch zu unterlaufen. Dennoch führte *Funny Games* unmissverständlich vor: Töten ist kein Spiel. Haneke benutzt Konventionen des Thrillers und des Psychodramas, um sie ad absurdum zu führen. So haben die Täter in seinem Film kein Motiv und lachen nur über die küchenpsychologischen Erklärungsversuche der Familie. Und als die Opfer einmal die Oberhand gewinnen – in einem konventionellen Thriller womöglich der erlösende Wendepunkt –, spulen die Mörder mittels Fernbedienung den Film kurzerhand zurück, um der Geschichte eine für sie genehmere Richtung zu geben. Wo es keine Regeln mehr gibt, da gibt es jedoch auch kein Spiel. Die Gewalt ist ungeniessbar geworden. Elf Jahre später hat Haneke *Funny Games* dann noch einmal inszeniert, als *Funny Games U. S.*, 2008, mit Naomi Watts und Tim Roth. Damit trägt er den Vorwurf des Voyeurismus nicht nur an eine seiner Quellen, nach Hollywood, er potenziert auch die Perfidie, weil nun jeder weiss – oder wissen könnte –, was ihn in dem Film erwartet.

«Und hopp. Und hopp. Und hopp.» – Das Leben in der Leistungsgesellschaft «Ich glaube, als Filmemacher vergewaltigt man den Zuschauer. Und ich will ihn zur Selbstständigkeit vergewaltigen», hat Haneke im Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* gesagt. Er ist der wütende Moralist unter den europäischen Autorenfilmern, der die Illusion des konventionellen Erzählkinos immer wieder brechen will, indem er in seinen Arbeiten Schwarzfilm zwischen die Sequenzen montiert oder Szenen abreissen lässt, um mitten in einem Satz zu schneiden. Hanekes Filme kreisen immer wieder um dieselben Themen: die Entfremdung des modernen Menschen, seine Beziehungsunfähigkeit, die voyeuristische Lust an der Gewalt. Dabei wirkt das Werk des Österreichers wie ein Gegenstück zu dem seines Landsmannes Ulrich Seidl. Während Seidl Einsamkeit und Liebessehnsucht der Menschen in den Schmuddelecken der österreichischen Gesellschaft nachspürt, siedelt Haneke seine Provokationen gern im grossbürgerlichen Milieu an. Hier kennt er sich aus. Dies ist sein Milieu.

In seinem Kinodebüt *Der siebente Kontinent*, 1989, setzt Haneke ein bürgerliches Durchschnittsleben aus Alltagsdingen zusammen: Radioweckerklingeln um sechs Uhr, Hausschuhe, Zahnbürste, Kind wecken, Kaffeemaschine – alles in Grossaufnahme, die Köpfe der Personen sind nicht zu sehen. Schliesslich entlässt das elektrisch getriebene Garagentor Vater, Mutter, Kind in den Betrieb, ins Geschäft und in die Schule. Ins Funktionieren. Die Menschen werden durch ihre Dinge definiert, die sie bedienen. Denen sie dienen? Ein Leben gleicht dem anderen und ein Jahr dem nächsten. Einmal sind Kinder, wohl die Schulklasse der Tochter, beim Bockspringen im Sportunterricht zu sehen. «Und hopp. Und hopp. Und hopp.» Kalt und unpersönlich klingt die Stimme der Lehrerin, die nicht zu sehen ist, genauso wenig wie die Gesichter der springenden Kinder. Aber deren Körper scheinen das Leben in der spätkapitalistischen Leistungsgesellschaft schon vorwegzunehmen: Manche springen schnell und leicht über den Bock, andere schaffen es gerade so, manche sitzen auf.

Genauso akribisch, wie Haneke das Leben der Familie zusammengesetzt hat, lässt er es durch die Familie selbst wieder auseinandernehmen: Sie bestellt die Zeitung ab, verkauft das Auto, löst das Konto auf. Jedes Möbelstück, jede Schallplatte, jede Tasse, jeder Teller und jedes Bild der Tochter wird zerschlagen, zerschnitten, zerrissen oder zersägt – mit einem Furor und einer so unbarmherzigen inszenatorischen Geduld, dass es kaum auszuhalten ist. Dann begeht erst die Mutter, schliesslich der Vater Selbstmord, nachdem sie die Tochter getötet haben. Macht kaputt, was euch kaputtmacht, das schliesst hier die Menschen selbst ein. Wobei Haneke weder sich noch dem Zuschauer den Tod seiner Figuren leicht macht. (Wie er Gewalt und Leid in seinen Filmen niemals leichtnimmt.) Als die Ehefrau von Tabletten vergiftet stirbt, ist das nicht zu sehen. Aber ihr

Der siebente Kontinent: Birgit Doll als Mutter zu Hause am Telefon (oben), Dieter Berner als Vater auf dem Weg vom Parkplatz zu seinem Arbeitsplatz (unten).

Wahrnehmung in Zeiten von Video als automatisierter Blick des Apparates, der für die Menschen das Sehen übernimmt: Arno Frisch in *Benny's Video*, 1992.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994: In seiner alten Trainingsjacke beobachtet der Flüchtlingsjunge Marian Radu aus Rumänien (Gabriel Cosmin Urdes) in dieser Einstellung, wie eine propere österreichische Mutter mit feschem Haarschnitt und grossen runden Ohrringen mit ihren beiden Kindern spielt. Sie trägt einen grossen, warmen, wattierten, roten Anorak, den sie auszieht und auf eine Parkbank legt. Ende der Einstellung. Den Rest des Filmes wird Marian Radu immer diesen grossen, warmen, wattierten, roten Anorak tragen, nur wenn er am Ende des Filmes im Auto seiner neuen Pflegeeltern sitzt und durch die Scheibe sieht, wie der Student Maximilian B. in der Bank wahllos um sich schiesst und drei Menschen tötet, trägt er ihn nicht mehr.

Röcheln und Würgen im Off lassen keinen Zweifel daran, wie gewaltsam und schmerzhaft der Übergang vom Leben zum Tod ist. Und er dauert. Unerträglich lange sind die fürchterlichen Geräusche zu hören.

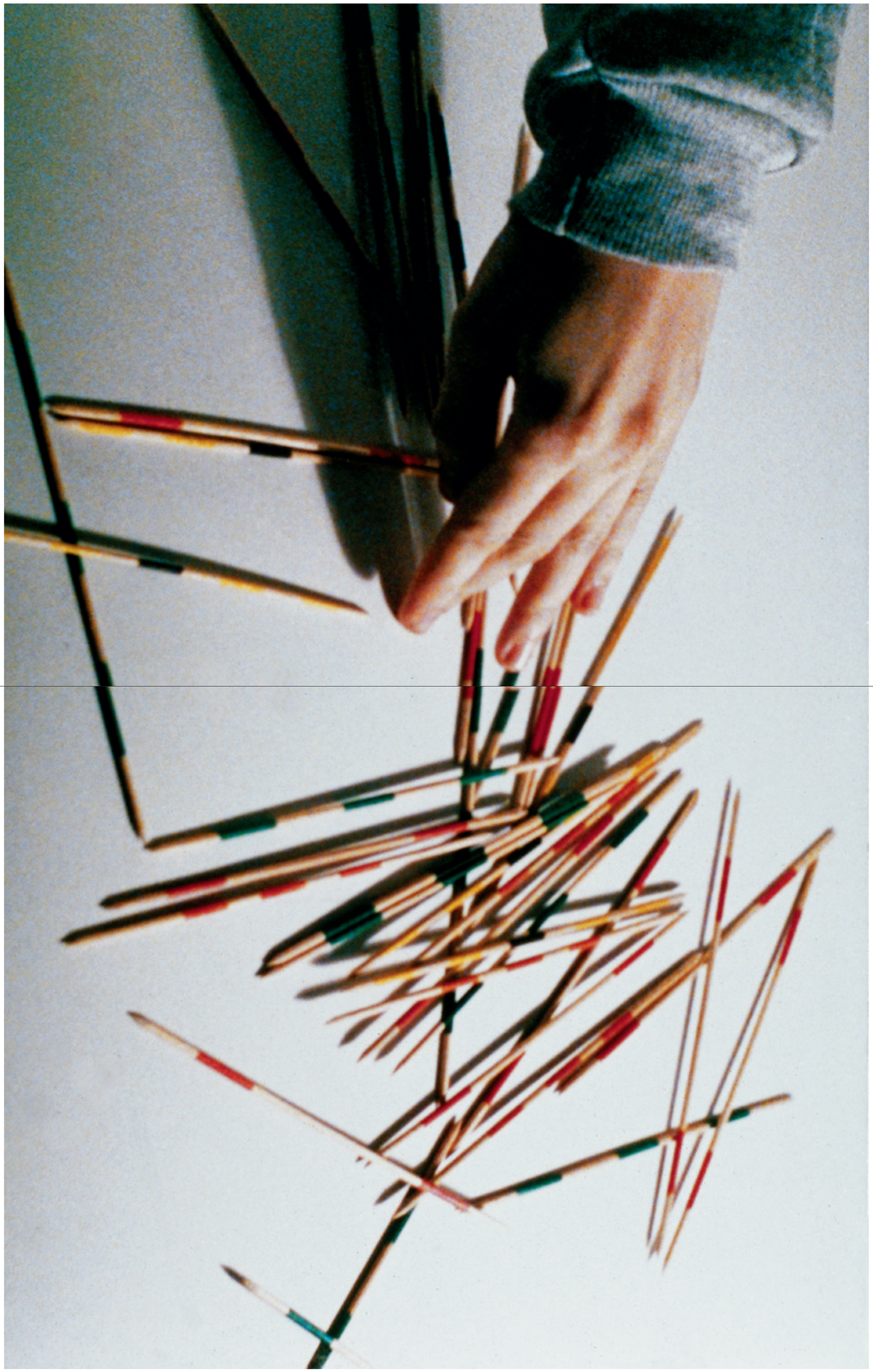
Das bürgerliche Heim als Bunker, die Schlachtung als Wiederholung Mit diesem streng stilisierten, brennend eisigen, verstörenden Film fand Haneke 1989 Eingang ins Weltkino; da war er 47 Jahre alt. Zuvor hatte er beim Südwestfunk in Baden-Baden als Dramaturg und Redakteur für Fernsehspiele gearbeitet. Er inszenierte an verschiedenen Theatern; 1973 entstand Hanekes erster Fernsehfilm *… und was kommt danach?* nach einer Vorlage des britischen Dramatikers James Saunders. Es folgten weitere Arbeiten fürs Fernsehen: *Drei Wege zum See*, 1976, nach Ingeborg Bachmann; *Lemminge*, 1979; *Wer war Edgar Allan?*, 1984, nach Peter Rosei, oder *Fraulein*, 1985. Dass ein solcher Fernsehmann den Wechsel ins Kino schafft, war vollkommen unwahrscheinlich. Haneke gelang es auf spektakuläre Weise: *Der siebente Kontinent* wurde in Cannes uraufgeführt und von vielen Kritikern als Entdeckung gefeiert.

In Hanekes erstem Kinofilm tauchen bereits viele der Motive auf, die sein späteres Werk durchziehen – das bürgerliche Heim als Bunker, als *panic room*, oder die häufig im Hintergrund laufenden Fernseher. Es gibt auch eine Anna und eine Eva – immer wieder wird Haneke die weiblichen Figuren in seinen Filmen so nennen: Anne, Anna oder Annie heissen die Frauen und Mädchen, die Opfer werden; Eva oder Evi die, die sich auf wundersame Weise dem Opfer-Täter-Schema entziehen. Das Detail deutet schon an: So unterschiedlich Hanekes Filme sind, so überraschend *Amour* in seinem Werk auftauchte, wirkt dieses Werk im Rückblick doch erstaunlich homogen.

1992 drehte Haneke *Benny's Video*, nach *Der siebente Kontinent* der zweite Teil einer Trilogie über «die emotionale Vergletscherung in den hoch industrialisierten Ländern», wie Haneke es nannte; die Formulierung wurde gern zitiert. Der Film beginnt mit Videobildern einer Schlachtung. Ein Schwein wird aus einem Stall geführt, der Zoom der Kamera holt es nahe heran. Es quiekt. Ein Bolzenschussgerät wird angelegt, es wird abgedrückt. Das Schwein bricht zusammen. Dann laufen die Bilder zurück, noch einmal ist die Tötung zu sehen, in Zeitlupe, der Bolzenschuss knallt dumpf wie eine Explosion. Wird das Töten in der Wiederholung erträglicher? Eher nicht. Und doch wird Benny (der von Arno Frisch gespielt wird, der später einen der Mörder darstellt in *Funny Games*) dieses Video immer wieder ansehen. Es wird zum Vor-Bild, zur Blaupause für die Erschiessung eines Mädchens. Es läuft auch oft ein Fernseher im Hintergrund der Szenen, über diesen Kanal finden die Grausamkeiten der Welt Zugang ins bürgerliche Heim. Das ist auch hier wieder ein Bunker, geschmackvoll eingerichtet, mit Kunst an den Wänden. Dem Sohn, Benny, hat man ein Amateur-Videostudio mit Kamera und Schnittrekorder spendiert, so wird dessen Jugendzimmer zum nochmal hermetischeren Bunker innerhalb der Familienburg. Die Fenster hat Benny schwarz verhängt, sein Bild von der Welt macht eine Videokamera, die auf die Strasse blickt. Als Benny ein Mädchen kennenlernt und die beiden sich tapsig einander annähern, glaubt man den Fortgang der Geschichte zu kennen, irgendeine Coming-of-Age-Variante wird sich schon entwickeln. Bis Benny dem Mädchen sein Bolzenschussgerät vorführt und abdrückt. Der Grund? Weil er wissen wollte, wie Töten ist. Die Videokamera zeichnet auf, was Benny tut und wie das Mädchen stirbt, mehrere qualvolle Minuten dauert das. Einen «Regisseur» dieses Videos gibt es nicht, und es sind auch nur Bruchstücke der Tat zu sehen, das meiste passiert ausserhalb des Bildrahmens. So beschreibt Haneke die Wahrnehmung in den Zeiten von Video: als automatisierten Blick des Apparates, der für die Menschen das Sehen (auch das Entscheiden?) übernimmt.

Haneke ist zu klug, Bennys Gefühlsarmut und seinen Wirklichkeitsverlust auf den Video- und Fernsehkonsum allein zu schieben. Andere Gründe gibt es genug – aber auch sie funktionieren nicht wirklich als Erklärung. Schliesslich wird auch diese Familie sich selbst zerstören. Und auch diesmal wird das kein Akt der Befreiung sein.

Tischtennisspiel gegen Automaten «Ich liebe dich», sagen Hanekes Figuren – in Momenten, in denen es nicht passt. Wenn es zu spät ist. Wenn der Satz den Adressaten nicht (mehr) erreicht. In *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994, dem dritten Teil der Eiszeit-Trilogie, reagiert eine Frau, zu der ihr Mann gerade «Ich liebe dich» gesagt hat, so entgeistert, misstrauisch und überreizt, dass der sie ohrfeigt. Das Paar ist Teil eines Puzzlespiels, dessen Ergebnis ein Insert am Anfang des Films vorwegnimmt: «Am 23. 12. 1993 erschoss der Student Maximilian B. in der Zweigstrasse drei Menschen und tötete sich kurz darauf selbst mit einem Schuss in den Kopf.» Die 71 Fragmente sind Stationen der Figuren, die Haneke am Tatort und zur Tatzeit schliesslich zusammenbringt: einen rumänischen Jungen,



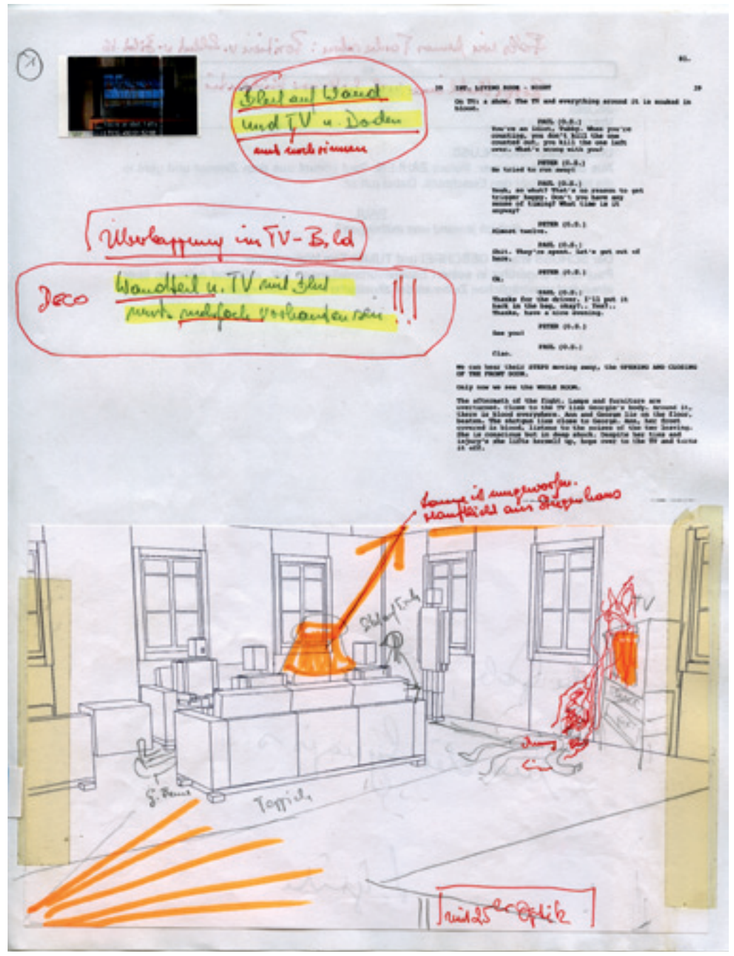
In dieser Einstellung von *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, die zwei Minuten und 49 Sekunden dauert (oben), schlägt der Student Maximilian B. genau 188 Bälle gegen die Return-Maschine. Sein Trainer wird ihm einige Einstellungen später sagen: «Du musst dich nach dem Ball richten, nicht der Ball nach dir.» Mit einem Kommilitonen spielt Maximilian B. nicht Tischtennis, sondern Mikado – «das Spiel ‹Geschicklichkeit gegen Zufall›» (vorhergehende Doppelseite). Maximilian B. erzählt dabei von einem elektronischen Handschuh aus Massachusetts, mit dem man sich selbst dreidimensional im Computer sehen kann. Sein weisser Laptop sieht aus heutiger Zeit vorsintflutlich aus, die Mikado-Stäbe liegen da, als hätte man sie gerade selbst in der Hand gehabt und auf den Tisch geworfen. Die Pistole, mit der Maximilian B. in einer Bank kurz vor Weihnachten wahllos um sich schiessen und drei Menschen töten wird, sieht genauso aus, wie wir sie alle aus Kino und Fernsehen kennen. Er hat sie von seinem Kumpel bekommen, der sie zuvor auf der Toilette eines Wiener Kaffeehauses checkt (unten). Frau Tomek, die in der Bank arbeitet, in der Maximilian B. wahllos um sich schiesst, hat einen kranken alten Vater, der seine Tochter hasst. In einem Telefongespräch hat er zuvor zu ihr gesagt: «Wenn man nichts sagt, ist man desinteressiert. Wenn man etwas sagt, mischt man sich ein. Es tut mir leid, dass ich existiere.» Der kranke alte Vater ist in der Bank, als Maximilian B. wahllos um sich schiesst. Man ist sich nicht sicher, ob er einer der drei Getöteten ist. Er ist die einzige der sieben Hauptfiguren im Film, die man vielleicht unsympathisch finden könnte.

der illegal im Land ist, bettelnd und stehlend durch Wien streift; einen Soldaten, der eine Pistole gestohlen hat und verkauft; einen jungen Sportstudenten; ein Ehepaar, das ein Kind adoptieren will, und einen Vater, der sich von seiner verheirateten Tochter vernachlässigt fühlt.

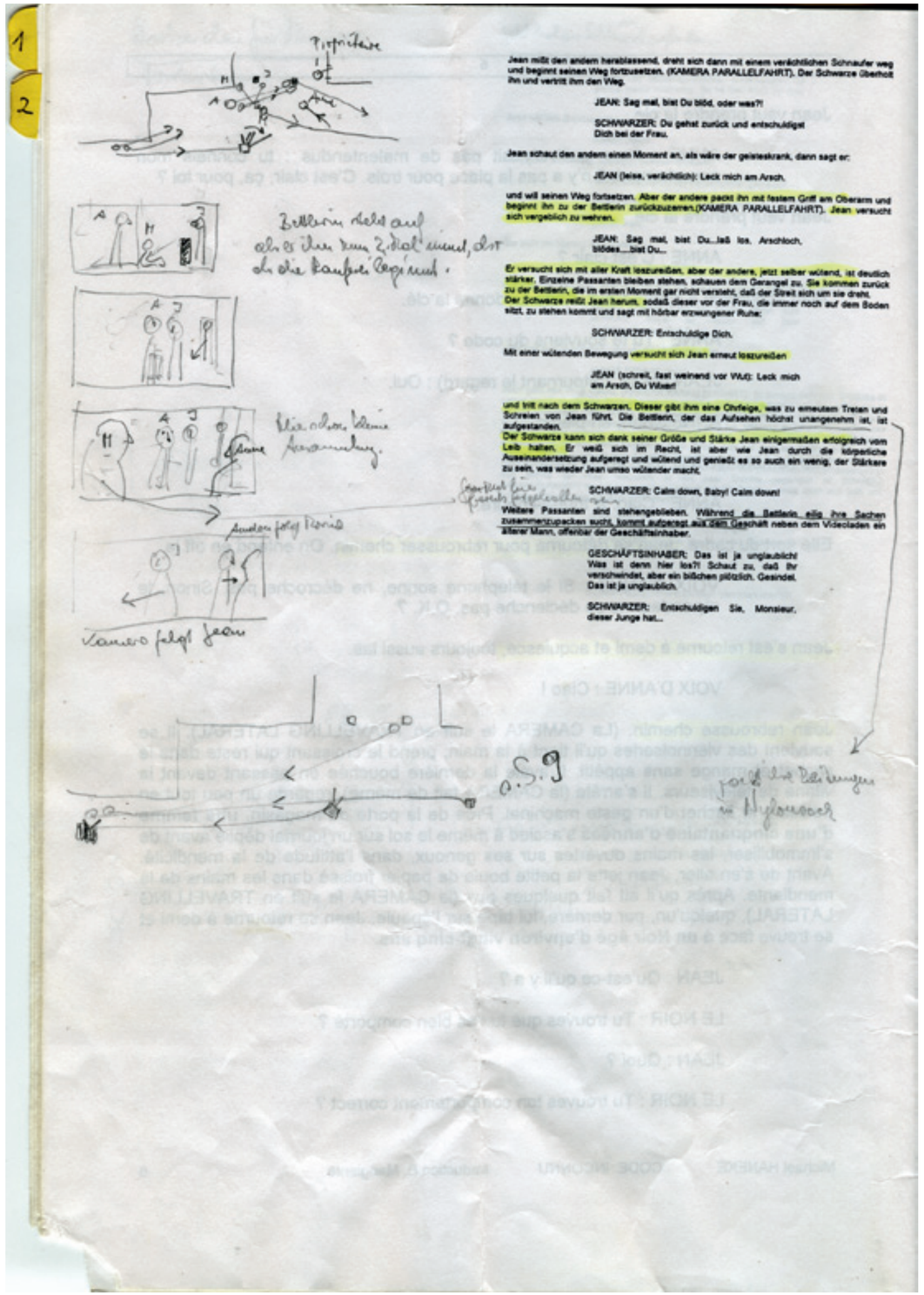
Wie schon im *Siebenten Kontinent* trennt Schwarzfilm die Sequenzen. Manche Szenen – etwa ein mehrere Minuten langes, erschöpfendes Tischtennisspiel des Sportstudenten gegen einen Automaten – beziehen ihre Wucht aus dieser Dauer, die alle Erwartungen sprengt. Dann bricht eine Handlung plötzlich ab. Das alles wirkt der Kinoillusion entgegen und zerstört auch die naheliegende Vermutung, dass hier eine geschmeidige, schlüssige Erklärung der Tat formuliert wird. Hanekes *short cuts* spiegeln eine zersplitterte Welt, in der die Beziehungslosigkeit des Einzelnen und seine Unfähigkeit, zu kommunizieren, in der Person des rumänischen Jungen bereits auf die Verständigungsprobleme in einer globalisierten Welt verweisen, von denen *Code inconnu*, 1999/2000, dann ausführlicher erzählt.

Die Freiheit der Plansequenz Die *New York Times* hat Österreich einmal die Welthauptstadt des Schlechtfühl-Kinos genannt, was nicht die schlechteste polemische Verortung auch von Hanekes frühen Kinoarbeiten wäre. Nach *Funny Games*, dieser unerbittlich-didaktischen Publikumsbestrafung, war *Code inconnu*, den Haneke in Frankreich drehte, eine Neuorientierung. Wieder geht es um die Isoliertheit der Menschen, scheitern ihre Versuche, einander zu verstehen. Aber die Zeit der Bussübungen war vorerst vorbei. Hanekes Filme wurden realistischer, zugänglicher und wärmer.

Der Anfang von *Code inconnu* zeigt ein Mädchen bei einer kleinen Pantomime. Andere Kinder versuchen in Gebärdensprache wiederzugeben, was sie dargestellt hatte. War es «Trauer»? Oder «Gefängnis»? Ihre Deutungen sind falsch, was das Mädchen traurig macht. Die Szene wird zu einem Urbild des Nichtverstandenwerdens – *Code inconnu* weitet es auf Europa, auf die Welt aus. Juliette Binoche spielt eine Schauspielerin, Anne, der die Kamera am liebsten beim Schreien und Sterben zusieht. Kino, das ist hier der blanke Terror, Haneke formuliert seine Medienkritik diesmal als Film im Film. Annes Ehemann ist Kriegsreporter und fragt sich, wohl auch stellvertretend für den Regisseur, ob sich das Leid eines anderen, eine fremde Wirklichkeit in Bildern überhaupt vermittelt lässt. Sein jüngerer Bruder wirft einer Bettlerin achtlos eine Tüte in den Schoss und wird von einem



Funny Games drehte Haneke zweimal: 1997 mit Ulrich Mühe und Susanne Lothar als Ehepaar (oben), elf Jahre später nochmals in den USA mit Tim Roth und Naomi Watts. Unten eine Seite des amerikanischen Drehbuchs mit handschriftlichen Notizen von Haneke auf Deutsch.



Linke Seite: Seite aus dem Original-Drehbuch von *Code Inconnu*, 1999/2000.

Rechts: *Die Klavierspielerin*, 2001, mit Isabelle Huppert in der Titelrolle und Benoît Magimel als «Schwachstrom-student».

afrikanischen Jungen zur Rechenschaft gezogen, was aber nur die Polizei auf die Bettlerin aufmerksam werden lässt; sie wird ausgewiesen. Alle Figuren sind miteinander verbunden und dennoch isoliert. Doch selbst, wo sie einander verpassen, haben sie eine Annäherung zumindest versucht. *Code inconnu* zeigt – anders als Hanekes Eiszeit-Trilogie oder *Funny Games* – eine Welt des Mitleids, auch wenn dieses Mitleid nicht weiterhilft und unberechenbare Folgen hat, weil die Gesellschaft Versuche, den Schwachen zu helfen, womöglich gegen diese kehrt. Dennoch deutet sich die Möglichkeit eines Films wie *Amour*, der über mehr als zwei Stunden vom Mitfühlen und Mitleiden erzählt, bereits an. Was auch an den Schauspielern von *Code inconnu* liegt, Juliette Binoche und Sepp Bierbichler, die ihre Figuren mit einer Empfindsamkeit versehen, die zu Herzen geht.

Die Handlungen entwickeln sich in *Code inconnu* in Plansequenzen, was den Zuschauer fordert, vielleicht auch überfordert, ihm jedenfalls viel Freiheit gibt und eine Haltung abverlangt. Wohin er schaut, wessen Blickwinkel er teilen will, muss er schon selbst entscheiden. Hanekes Filme verlangen mehr als andere einen Zuschauer, der sie im Kopf fortschreibt und ergänzt. So ist die schreiende Leere am Ende von *Der siebente Kontinent* oder *Benny's Video* auch eine Aufforderung, sie selbstständig zu füllen. Womit, das ist jedem Zuschauer selbst überlassen.

Freud und Schubert als Hausgespenster Der internationale Durchbruch gelang Haneke 2001 mit der Elfriede-Jelinek-Adaption *Die Klavierspielerin* mit einer brillanten Isabelle Huppert in der Titelrolle. Sie spielt Erika Kohut, die Pianistin, Schubert-Expertin und Klavierlehrerin, die als Mittvierzigerin immer noch im Bett ihrer Mutter (Annie Girardot) schläft, sich mit einer Rasierklinge die Scheide ritzt und in der Videokabine des Pornoshops an benutzten Kleenex schnuppert. Haneke liebt klassische Musik. Aber er kennt auch den Preis des Virtuosentums, den Drill, die unerbittliche Konkurrenz. Erika ist – auch – das zugerichtete Kind, das seine Könnerschaft mit menschlicher Deprivation bezahlt. Und hopp. Und hopp. Und hopp.

Ein Endzeitfilm mit Happy End, das wahrscheinlich nur ein Traum ist. Vielleicht aber doch Realität: *Wolfzeit*, 2003. Oben: Patrice Chéreau, Maryline Even, Béatrice Dalle, Luminita Gheorghiu. Unten: Hakim Taleb, Anaïs Demoustier.

Hier treffen die Zwänge der Leistungsgesellschaft die hohe Kunst. Als Erika sich in den «Schwachstromstudenten» Walter Klemmer (Benoît Magimel) verliebt, der ebenfalls Klavier spielt, wird offenbar, dass Liebe für sie nur in der Perversion, als Anleitung des Mannes zur Unterwerfung der Frau, denkbar ist. Das ist Jelineks Sicht der Geschlechterbeziehungen, die Haneke etwas gefälliger aussehen lässt durch die sehr «menschlich», charmant und lebendig wirkende Figur des Studenten. Das macht seine Brutalität, die Gewalt männlicher Sexualität, am Ende umso schlimmer.

Haneke setzt Musik in seinen Filmen zurückhaltend ein. Es sind besondere Momente, die er dadurch auszeichnet und hervorhebt, dass jemand Bach oder Schubert hört oder spielt. *Amour*, Hanekes Film über die Gewalt des Sterbens, sollte ursprünglich *La musique s'arrête* heissen, und immer wieder ist darin Musik zu hören, die plötzlich abreisst. Gibt es eine hanekesche Gleichung von Musik und Leben, Musik und Menschsein? Falls es so ist, sollte man in der Musik, die «klassisch» genannt wird, keinen banal-romantischen Ort des Schönen und Edlen sehen. In *Die Klavierspielerin* evoziert Schuberts «Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten» der *Winterreise* eine Sadomaso-Stimmung. Obwohl *Die Klavierspielerin* ein ausgesprochen österreichischer Film ist, mit Freud und Schubert als Hausgespenstern, hatte sich Haneke längst als international agierender Autorenfilmer etabliert. Er arbeitet mit den Grossen des französischen Kinos zusammen, mit Isabelle Huppert, Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Emmanuelle Riva und Jean-Louis Trintignant. Es sind Stars mit einer einmaligen Präsenz. Dass Haneke ein überragendes Gespür für Schauspieler hat, kannte man aber auch schon vorher. Birgit Doll, Angela Winkler, Sepp Bierbichler, Ulrich Mühe und Susanne Lothar sind (oder waren) Darsteller mit Star-Potenzial, die ihre Wurzeln im Theater haben wie Haneke selbst.

Gesten der Menschlichkeit Anne Laurent hatte Haneke die Binoche-Figur in *Code inconnu* genannt; und genauso heissen die weiblichen Hauptfiguren in *Caché*, 2005, und in *Wolfzeit (Le temps du loup)*, 2003. Eine ungenannte Katastrophe hat in *Wolfzeit* die Infrastruktur zusammenbrechen lassen, nun gehen den Menschen Lebensmittel, Wasser, Kleidung, Batterien, alles Lebensnotwendige aus. Ein Endzeitfilm. Man könnte nun Gewaltausbrüche, Materialschlachten, Lynchjustiz erwarten. Aber wieder überrascht Haneke sein Publikum – indem er auf Science-Fiction-Elemente völlig verzichtet, Schockmomente sparsam einsetzt und die Möglichkeit, den Müll unserer Zivilisation in spektakulären Bildern moralisch wohlfeil zu vernichten, auslässt. Der Film endet mit dem einlullenden, mitleidigen Versprechen an ein Kind: «Alles wird wieder gut.»

Dass der Wahrheitsgehalt dieses Versprechens offenbleibt, das Happy End von *Wolfzeit* wahrscheinlich ein Traum ist, vielleicht aber auch Realität, ist das Äusserste an Optimismus, das von Haneke zu erwarten war. Verlässlicher noch als dieses Ende sind ohnehin die vielen kleinen und grossen Gesten der Menschlichkeit. Und ein junges Mädchen gibt es, Eva (Anaïs Demoustier), das die Nerven behält und zur ethischen Instanz wird in einer Welt, in der die Erwachsenen zu Barbaren geworden sind oder an der Grenze zur Hysterie agieren. Eine ähnliche Eva, die keine Täterin ist, aber auch kein Opfer, gibt es dann wieder in *Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009. Hanekes Evas sind Zauberwesen. Seine Annas/Annes dagegen sind die Opfer. Es sind oft mittelalte Frauen, die noch attraktiv sind, aber schon Spuren des Alters im Gesicht und in ihrem Köper tragen; das macht sie verletzlich. Während den Kindern und Jugendlichen in Hanekes Filmen eine besondere Kraft innewohnt, die eine eigentlich unbegründete Hoffnung weckt, aber auch unheimlich sein kann.

In *Caché* hat ein sechsjähriger Junge einen scheusslichen Verrat begangen. Es ist eine Jugendsünde, wie man so sagt, die jedoch das Leben des mittlerweile erwachsenen Georges (Daniel Auteuil) zu zerstören droht, als man ihm und seiner Frau Anne (Juliette Binoche), in Kinderzeichnungen gewickelte Videos schickt. Die Aufnahmen zeigen die Strasse und das Haus, in dem Georges und Anne leben; dann auch das Landhaus, in dem Georges aufwuchs. Wer der Stalker ist, erfährt der Zuschauer nicht. Aber die Perspektive der Aufnahmen schliesst einen menschlichen Autor eigentlich aus. Ein quasi göttliches Auge – oder ist es das einer Überwachungskamera? – führt Georges seine Schuld vor Augen, mit der er aber nicht umgehen kann. Mit seiner Mutter kann Georges nicht reden, und auch seine Frau weiht er in seine Nachforschungen und die Gründe für sein schlechtes Gewissen nicht ein. Schliesslich versagt er mit den schlimmsten Folgen bei der Konfrontation mit seinem Opfer.

Der Junge, den Georges damals angeschwärzt und damit zu einer Kindheit im Waisenhaus verurteilt hatte, ist der Sohn von Algeriern, die bei dem berüchtigten Massaker von Paris 1961, der blutigen Niederschlagung einer Demonstration durch die Polizei während des Algerien-Kriegs, ums Leben kamen. Georges' Familie wollte den Jungen adoptieren, aber Georges wollte nicht teilen. Das ist der Urgrund des Bösen bei Haneke und führt auch hier wieder zur Selbstzerstörung der bürgerlichen Familie. Dabei geht es in *Caché* längst nicht mehr nur um eine individuelle Schuld. Der Film verhandelt das Erbe des Kolonialismus und die Verantwortung der Wohlhabenden gegenüber der ärmeren Welt. Dass der Film in Frankreich entstand, ist nicht nur wegen des Algerien-Bezugs zwingend. Die Geschichte entspringt einer ausgesprochen multiethnischen Gesellschaft, wie man sie in Paris findet, nicht in Berlin, Wien oder München.

Das weisse Band, für den Haneke seine erste Goldene Palme bekam, ausserdem unter anderem einen Golden Globe, drei europäische und zehn (!) deutsche Filmpreise, ist dagegen ein ausgesprochen deutscher Film. (Wie international Haneke inzwischen arbeitete, zeigten nicht zuletzt die Rangeleien zwischen Deutschland und Österreich, wer *Das weisse Band* als Kandidaten für den Auslands-Oscar einreichen durfte – Deutschland gewann.) Konnte man Arbeiten wie *Funny Games* (und ihrem Regisseur) noch Tugendterror vorwerfen, wird in *Das weisse Band* die Haltung eines moralischen Rigorismus scharf kritisiert. In ausgesucht schönen Schwarz-Weiss-Bildern zeichnen Haneke und sein Kameramann Christian Berger eine Welt des Schreckens und der subtilen Grausamkeiten. Vor allem die Kindererziehung eines Pastors (Burghart Klaussner) erscheint als seelische Misshandlung, die Früchte trägt in Form von grausamen Überfällen, deren Urheber womöglich die Kinder sind.

Der Urgrund des Bösen *Das weisse Band* wirkt wie ein Lehrstück, ist aber glücklicherweise zu subtil, den Gegenstand seiner Lehre auf dem Silbertablett des Kunstkinos zu präsentieren. Sein Kino sei der Musik viel näher als der Literatur, hat Haneke einmal gesagt, und tatsächlich lassen sich die Handlungen seiner Figuren meist nicht auf einen Begriff bringen. Rituale und Rhythmus sind wichtiger. Sehen wir im *Weissen Band* die Wurzeln des Faschismus? Die Radikalisierung der Deutschen durch den Protestantismus? Von beidem etwas, aber damit ist der Film nicht auserklärt. Seine Kraft liegt im Detail, in der kühlen Präzision, mit der Haneke Herrschaftsstrukturen, das heisst hier: Unterdrückungszusammenhänge, ausleuchtet. Hanekes Genauigkeit verleiht seinen Filmen Halt in der Wirklichkeit, sie hat aber auch selbst etwas Erschreckendes, Rigoroses. Für *Amour* hat der Regisseur die Wohnung seiner Eltern nachbauen lassen, in der dann fast der gesamte Film spielt. Und wiederum wird das bürgerliche Heim zum Bunker, zu einem Schutzraum und Gefängnis. Kurz sind Anne (Emmanuelle Riva) und Georges (Jean-Louis Trintignant) zwischen anderen Besuchern bei einem Konzert zu sehen. Sie sind zwei von vielen – so unterstreicht Haneke noch in dieser realistischsten und menschlichsten seiner Geschichten das Modellhafte. Als das alte Ehepaar – beide sind über achtzig – nach Hause kommt, waren Einbrecher da. «Nicht auszudenken», sagte Anne, «wenn sie uns überraschten, wenn wir im Bett liegen.» Und genau das wird geschehen, das ultimativ Fremde und Feindselige wird in ihre von Zuneigung, Zärtlichkeit, Klugheit und gutem Geschmack geprägte grossbürgerliche Existenz einbrechen. Anne erleidet einen Schlaganfall, dann einen zweiten, sie wird zum Pflegefall. Mit äusserster Konzentration schildert Haneke ihren Verfall und ihr Leiden und Georges' Möglichkeiten – am Ende: die Unmöglichkeit –, etwas dagegen zu tun. Die Illusionsmaschinerie des Kinos, mit deren Manipulationskräften Haneke immer wieder gerungen hat, ist dabei kein Thema mehr. Zu kostbar ist ihm das Spiel seiner beiden wunderbaren Darsteller. Vielleicht ist Haneke im Alter ja auch milder geworden gegenüber seiner Kunst.

Mit *Amour* ist der Provokateur und Bilderstürmer endgültig zum Klassiker geworden. Den jungen Haneke hätte das vielleicht gestört. Wobei das Attribut klassisch, das zeigt spätestens *Die Klavierspielerin*, keinen gemütlichen Platz zum Ausruhen markiert.

Martina Knoben, geboren 1963, studierte an der Hochschule für Fernsehen und Film in München, drehte mehrere Filme und arbeitete für den Bayerischen Rundfunk und die *Süddeutsche Zeitung (SZ)*. Seit 1995 schreibt sie Filmkritiken, unter anderem für *SZ* und *epd Film*; seit 2004 ist sie Redakteurin im Feuilleton der *SZ*.

Terézia Mora sieht CACHÉ

Die Schriftstellerin Terézia Mora hat vor acht Jahren *Caché* von Michael Haneke im Kino gesehen und fand die Geschichte des Ehepaares Georges und Anne ein wenig bürgerlich. Inzwischen ist sie im selben Alter wie die beiden im Film, hat ebenfalls ein Kind, und sie hat sich *Caché* noch einmal auf DVD angeschaut. Und gesehen, wie sich Filme und ihre Zuschauer gemeinsam verändern.

Text **TERÉZIA MORA**

Haneke-Filme gehören für mich zu den *extremsten,* die ich kenne. Dabei sind sie viel weniger explizit als, nehmen wir drei sehr verschiedene Beispiele, Filme von Tarantino, von Trier oder Seidl. Dennoch, ich habe mich, als ich die Wahl hatte, über einen Haneke-Film zu schreiben, für *Caché* entschieden, weil er mir, meiner Erinnerung nach, von allen Haneke-Filmen am wenigstens wehgetan hat. (Das ist im Moment so. Ich habe oft genug gepredigt, dass man dorthin muss, wo es wehtut. Aber ich muss einsehen, dass man zu verschiedenen Zeitpunkten Verschiedenes aushält. – Ein jeder begreift von einer Sache ohnehin nur so viel, wie er aushält? Ja und nein. – Und: Bin ich etwa gerade dabei, zu «vergletschern», wie Haneke sagt, oder ist das Gegenteil der Fall? Ist meine Kruste gegenwärtig zu dünn?)

Caché also. 2005, als ich ihn das erste Mal sah, ist erst acht Jahre her, mein Leben war allerdings beträchtlich weniger bürgerlich, als es jetzt ist, ich war den dargestellten Figuren im Film viel weniger ähnlich, und mittlerweile bin ich beinahe im selben Alter wie Georges und Anne im Film, spiele mittlerweile ebenfalls Vater-Mutter-Kind, Georges und Anna haben auch ein Kind, Pierrot, einen Sohn, und, ach weh, das hatte ich ganz vergessen: Die machen auch in Literatur, so wie ich.

Haneke hat als Autor entschieden, einen *homme de lettres* als bürgerlichstes Wesen zu definieren. Bücher beinhalten sämtlichen Schmutz der Welt, aber so kodiert, dass sie selbst – als Gegenstände, aber auch noch die Buchstaben, die Charaktere, *diese hier* – absolut sauber aussehen. Sauber und staubig zugleich. Zwischen Büchern liegt der Staub von Jahrhunderten. Man kann schlecht etwas dagegen machen. Sie digitalisieren. Tja. Zwischen diesen Büchern also leben Georges und Anne in *Caché*. Sie macht, lektoriert sie, er redet über sie im Fernsehen. Wobei allzu Theoretisches herausgeschnitten wird. (Anekdote: Meine erste Erfahrung in einem Schnittraum war eine analoge. Ein Musikwissenschaftler kam endlich in Fahrt, sprach frei und inspiriert von dem, worin er kompetent war, zeigte seine Brillanz, und da sagte mein Chef zu mir: «So, *das* ist es, was du rausschneiden musst.») Kultiviert ist nicht gleich tief. Kultiviertheit ist, im Gegenteil, meist nur die Simulation von Tiefe. In dem Moment, wo du wirklich tief wirst, hörst du auf, kultiviert zu wirken, du fängst an, eine Zumutung zu werden. Ein Es-gehört-sich-nicht. Rede mal mit deinen Bekannten, Nachbarn, Freunden anstatt über eine verrückte Geschichte mit einem Hund über etwas, wo es um die Wurst geht – sofort wird alles voller Übertretungen. Weil man, um über das Wesentliche zu reden, eben übertreten muss.

Nun übertritt hier in Hanekes Film jemand Georges' und Annes Grenzen, indem er ihnen Videobänder schickt. Jemand beobachtet euch. Erst lachst du – wobei Georges und Anne nicht lachen, aber sie zeigen ohnehin nicht gerade viel Emotion –, dann wirst du ärgerlich, dann bekommst du Angst, dann wirst du aggressiv. Am Ende solltest du brechen. Das ist es, was von dir erwartet wird. Wenn du konfrontiert wirst mit einer Schuld, solltest du irgendwann zusammenbrechen, das ist nur anständig. Und dann auch nicht nur so ein bisschen bis zum Selbstmitleid gehen. Die Funktion des Zusammenbrechens ist die Reinigung. Du sollst erkennen. Dem Teufel widerstehen. Und wer ist der Teufel? Du selbst, mein Lieber. Du bist ein Charakterschwein, machen wir uns nichts vor.

Aber ich war doch erst sechs, als das passiert ist!

Ja, aber heute bist du nicht mehr sechs.

Man kann nicht rückwirkend die Verantwortung tragen!

Aber freilich kann man das. Oft kann man überhaupt nichts anderes. Oft ist nichts anderes mehr möglich.

(Mein Gott. Maurice Papon. Ein Nazi-Verbrecher wird Polizeichef von Paris und lässt sechzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder 200 Leute massakrieren. Dieses Mal Algerier bei einer Demonstration in Paris. 1998 verurteilen sie ihn endlich zu zehn Jahren Haft, wegen der 55 Jahre zuvor getöteten Juden, nicht wegen der Algerier, da ist er 87. Sein Gesundheitszustand etc. etc. Und wird am Ende noch 96. – Bemerkenswert, wie viele dieser Kriegsverbrecher ein – Achtung, Übertretung! – «biblisches» Alter erreichen. – *Du sollst nicht sterben können, du sollst nicht sterben können?* Ach was. Niemand straft. Da ist niemand.)

Terézia Mora: «Ich merke, der Film macht mich wütend. Also ist er doch gut.» Daniel Auteuil und Juliette Binoche in *Caché*, 2005.

Juliette Binoche hatte drei Filme von Michael Haneke gesehen und ihn dann einfach angerufen: «Guten Tag. Hier ist Juliette Binoche. Ich habe Ihre Filme gesehen und würde gern mit Ihnen zusammenarbeiten.»

Terézia Mora über Juliette Binoche in *Caché*: «Du kannst dir alles anschauen. Du hast sogar Zeit, dir genau anzuschauen, dass die Frau ausschliesslich Leinen trägt. Weisses, schwarzes, beiges Leinen. Gottverdammtes *edel knitterndes* Leinen.»

Ich merke, der Film macht mich wütend. Also ist er doch gut.

Ich hatte ihn als gut in Erinnerung. Dann sah ich ihn mir wieder an und war etwas enttäuscht. Was, so lapidar kommt er mir daher? So sehr «aus der Lücke arbeitend»? Ich mag das Mittel der Auslassung durchaus. Pause ist auch Musik, wie schon Beethoven sagte. Achte auf die Pausen. Allerdings ist es auch ein heikles Mittel. Obwohl ich selbst gelegentlich damit arbeite, ist immer der Verdacht da, hinter einer Lücke würde sich eventuell *gar nichts* verbergen. Oder einfach das Unvermögen, etwas auszudrücken. Aber nein, wenn man sich *Caché* anschaut, wirkt kein einziges Moment so, als wäre es nicht gewollt. Als wäre da jemand ratlos gewesen. (In Klammern: Auch der Künstler darf ratlos sein. Dann ist die Aufgabe eben: diese Ratlosigkeit zu zeigen. Nur es kaschieren, es zukleistern, das ist verboten.)

Also: Du kannst entweder den gesamten Film durchstreichen, indem du sagst, ich lehne die Methode als solche ab, oder du kannst die Methode, auch wenn sie dir nicht ganz geheuer ist, akzeptieren. Ich tue Letzteres. Aber es ist schwer. Alles ist so fern, so kalt, so fremd – und dadurch konsumiert es sich so leicht. Explizite Filme sind viel schwerer zu konsumieren. Du musst viel häufiger unwillkürlich, mit dem Körper reagieren. Explizite Filme zielen in die Magengrube, unter die Gürtellinie, sie packen dich unsanft an jenen Stellen, die mit primitiveren Teilen deines Gehirns in Verbindung stehen. Sie packen dich nicht sofort bei deiner Moral. Und dieser Haneke kommt daher und packt dich ausschliesslich an der Moral. Er gönnt dir keinen Aufschub durch körperliche Sensationen. Du kannst (also musst) dir alles anschauen. Du hast sogar Zeit, dir genau anzuschauen, dass die Frau ausschliesslich Leinen trägt. Weisses, schwarzes, beiges Leinen. Gottverdammtes *edel knitterndes* Leinen. Und der Mann, so weich, dass er beinahe feminin wirkt, so kultiviert, oh, so ein feiner kleiner Schlappschwanz. Natürlich kein Anzugträger. Oh nein. Oh, die Waschung der Jeans! Genauso eine haben wir, Achtung! – genau, in Paris gekauft. Den Pullover nicht, den niemals, aber die Jeans. Während hier? Was für ein Strömen von Liebe und Aufrichtigkeit! Nichts zu verbergen, nichts zu bereuen? Keine Höhen, keine Tiefen? *Merde*, aber wirklich. Ja, wisst ihr nicht, dass das die Aufgabe ist? So leben zu können, dass man, mit dem Vergehen der Jahre, nicht quasi ersticken muss an seiner eigenen Unaufrichtigkeit? Was soll ich sagen? Georges und Anne, ihr beide habt einander verdient.

Es gibt nur eine explizite Szene, aber auch diese ist so kalt, so fern inszeniert: wenn Majid, der algerische Freund aus Georges' Kindheit, sich die Kehle aufschlitzt. Ich kann mich erinnern, ich war beim ersten Schauen nicht drauf vorbereitet, das so etwas passieren würde. Ich war auf «französisches Gerede» vorbereitet (*excusez;* ich rede ausschliesslich von einer gewissen Sorte von Filmen). Und dann das. Und dann so. Bei jedem anderen wäre das Geräusch der durchtrennten Fasern überlaut zu hören gewesen. (Siehe: körperliche Sensation.) Und das Blut spritzte nicht nur *ein*mal heraus, Zeichen an der Wand, und fertig (sondern: spritz! klatsch!), und die Leiche wäre nicht einfach umgefallen, «sanft wie ein Baum», ohne weitere Zuckungen. So wie hier. Und dann liegt er da, und Georges tritt von einem Fuss auf den anderen, es gibt kaum ein Zeichen dafür, dass ihn diese Szene irgendwie mitgenommen hätte, er kann nur nicht hinaus, er kann nicht hinaus, denn die Leiche liegt vor der Tür, und das Ganze ist aus derselben Perspektive aufgenommen wie zuvor der weinende Majid. Jemand beobachtet dich bei allem, was du tust, aus unveränderter Perspektive, kein Zoomen, keine Nahaufnahmen, keine Effekte, einfach nur du mit der Leiche, und du weisst vorerst nicht, wie du an ihr vorbeikommen sollst, wenn du aus dem Zimmer rauswillst. Irgendwann wird Georges das zweifellos gelöst haben, denn das nächste Mal sehen wir ihn woanders. (Also: Heran, schauen, dass man nicht ins Blut tritt, geschickt die Tür öffnen, sie geht nach innen auf, also: die Leiche mit der Tür so weit schieben, bis der Spalt gross genug ist, dass man durchschlüpfen kann, und immer noch, immerzu darauf achten, nicht ins Blut zu treten, keine Fussabdrücke zu hinterlassen. Und dann? Von aussen die Tür zugezogen und weggegangen? Später verliert er jedenfalls kein Wort darüber, dass er die Polizei verständigt hätte. Der Sohn von Majid wird schon nach Hause kommen und es tun. Nicht mein Bier. Hölle.)

Georges ist verlogen: dem *gesamten* Leben gegenüber. Aber seine Frau weint nur über das nicht vorhandene Vertrauen zu *ihr*. Sie betrauert sich selbst, ihre heile Welt, von einer Solidarität Majid und seinem Sohn gegenüber keine Spur.

15 Prozent der Menschen, habe ich gelesen, verinnerlichen moralische Prinzipien so tief, dass sie diese freiwillig, also ohne Zwang, anwenden. Bleiben 85 Prozent. Sie können nichts dafür. Nein, wirklich nicht. Sie teilen ihre Quarkspeise nur, wenn sie beobachtet werden. Und das wird so sein bis ans Ende der Welt. Also, Pierrot, sei so gut, und nimm Rücksicht auf deinen armen, alten Vater.

Interessanterweise ist dieser Satz als letzter vom Film in meiner Erinnerung geblieben. Dabei gibt es danach noch zwei starke Bilder.

Einmal die Rückblende auf Majids Abholung vom Landgut, wie er schreit und sich wehrt, als er die Familie von Georges verlassen muss, er wolle nicht «dorthin», ins Heim. (Und ich muss an die Mutter denken. An die jetzt alte, kranke Mutter. Liegt lächelnd da.)

Und dann noch einmal die «ungerührte» Aufnahme von Pierrots Schule. Wir sehen, wie er herauskommt, wie Majids Sohn mit ihm redet, wir hören nicht, was sie sich sagen, und dann geht Pierrot wieder in die Schule hinein, und Majids Sohn geht davon, und dann sehen wir die Schule, die Schule, die Schule und die Kinder, die ein und aus gehen, mit regungslosem Blick.

Terézia Mora, 1971 in Sopron, Ungarn, geboren, ist Schriftstellerin, Drehbuchautorin und Übersetzerin aus dem Ungarischen. 1997 erhielt sie den Open-Mike-Literaturpreis für ihre Erzählung *Durst*, 1999 den Ingeborg-Bachmann-Preis für die Erzählung *Der Fall Ophelia*, erschienen in ihrem ersten Erzählband *Seltsame Materie*, für den sie 2000 den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis erhalten hat. Ihr erster Roman *Alle Tage* erschien 2004, fünf Jahre später *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Terézia Mora lebt seit 1990 in Berlin. Über ihre erste Zeit in Berlin nach der Wende sagt sie: «Ich ging fast siebenmal die Woche ins Kino, weil ich das in meinem kleinen Dorf am meisten vermisst hatte.»

Art | Basel
Basel | June | 13–16 | 2013

Galleries | 303 Gallery | A | Abreu | Acquavella | Air de Paris | Aizpuru | Alexander and Bonin | de Alvear | Ammann | Andréhn-Schiptjenko | Approach | Art : Concept | Artiaco | B | Baronian | von Bartha | Baudach | Benzacar | de la Béraudière | Berinson | Bernier/Eliades | Fondation Beyeler | Blau | Blondeau | Peter Blum | Blum & Poe | Boesky | Bonakdar | Bortolami | Bortolozzi | BQ | Gavin Brown | Buchholz | Buchmann | C | Cabinet | Capitain | carlier gebauer | Carzaniga | Cheim & Read | Chemould | Chouakri | Coles | Contemporary Fine Arts | Continua | Cooper | Crousel | D | Daiter | Dane | De Carlo | Dvir | E | Ecart | Eigen + Art | F | Feigen | Fischer | Foksal | Fortes Vilaça | Fraenkel | Freeman | Friedman | Frith Street | G | Gagosian | Galerie 1900-2000 | Galleria dello Scudo | gb agency | Gelink | Gerhardsen Gerner | Gladstone | Gmurzynska | González | Marian Goodman | Goodman Gallery | Grässlin | Richard Gray | Greenberg | Greene Naftali | greengrassi | Greve | Guerra | H | Haas | Hauser & Wirth | Hazlitt Holland-Hibbert | Hetzler | Hopkins | Houk | Hufkens | Hutton | I | i8 | Invernizzi | Ishii | J | Jablonka | Jacobson | Jacques | Janda | Jeffries | Johnen | Juda | K | Kamm | Kaplan | Kargl | kaufmann repetto | Kelly | Kerlin | Kern | Kewenig | Kicken | Kilchmann | Klosterfelde | Klüser | König | Kordansky | Koyama | Koyanagi | Kreps | Krinzinger | Krupp | Kukje | kurimanzutto | L | Lahumière | Lambert | Landau | Lee | Gebrüder Lehmann | Lehmann Maupin | Lelong | Lévy | Linder | Lisson | Löhrl | Long March | Luhring Augustine | M | m Bochum | Maass | Maccarone | Magazzino | Mai 36 | Marconi | Marks | Marlborough | Mathes | Mayer | Mayor | McCaffrey | McKee | Meert | Meier | Meile | mennour | Metro Pictures | Meyer Riegger | Massimo Minini | Miro | Mitchell-Innes & Nash | Mnuchin | Modern Art | Modern Institute | Moeller | Mot | Müller | Munro | N | nächst St. Stephan | Nagel Draxler | Nagy | Nahem | Nahmad | Nature Morte | Nelson-Freeman | Neu | neugerriemschneider | New Art Centre | Noero | Nolan | Nordenhake | Nothelfer | O | Obadia | OMR | P | Pace | Paley | Pauli | Perrotin | Petzel | Pia | PKM | Podnar | Prats | Presenhuber | ProjecteSD | R | Raucci / Santamaria | Rech | Regen Projects | René | Reynolds | Riis | Ropac | Rosen | S | Sage | SCAI | Scheibler | Schipper | Schöttle | Schulte | Seroussi | Sfeir-Semler | ShanghART | ShugoArts | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Silverstein | Skarstedt | Skopia | Sperone Westwater | Sprüth Magers | St. Etienne | Staerk | Stampa | Standard (Oslo) | Starmach | Stein | Strina | Szwajcer | T | Taylor | Team | Tega | Templon | Thomas | Tschudi | Tucci Russo | V | van Orsouw | Verna | Vitamin | W | Waddington Custot | Wallner | Washburn | Weiss | Werner | White Cube | Wolff | Z | Susanne Zander | Thomas Zander | Zeno X | ZERO | Zwirner |
Statements | 47 Canal | Beijing Commune | Campbell | Campoli Presti | Casas Riegner | Chert | Clages | Gaudel de Stampa | Gitlen | Krobath | Meessen De Clercq | Melas Papadopoulos | mother's tankstation | Murray Guy | One and J. | Overduin and Kite | Side 2 | Silverlens | Silverman | Stevenson | third line | Tilton | Vavassori | Winter | Feature | bitforms | Boers-Li | Borzo | Castelli | Cera | Cherry and Martin | Dirimart | Experimenter | Foxx | Freymond-Guth | Alexander Gray | Herald St | Mendes Wood | Mezzanin | Monclova | Parra & Romero | Plan B | RaebervonStenglin | Ratio 3 | SKE | Spartà | Take Ninagawa | Vistamare | Williams | Edition | Alexander | Borch Jensen | Cristea | Crown Point | didier | Fanal | gdm | Gemini | Klosterfelde Edition | Knust | Lelong Editions | Nitsch | Pace Prints | Paragon | Polígrafa | STPI | Three Star | Two Palms

Vernissage | Wednesday, June 12, 2013 | By invitation only
artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel

M.CH

UBS

DER NR.1 BESTSELLER SEIT 1995

JEDER HERAUSFORDERUNG GEWACHSEN

Grasende Schafe zeigen uns, wie der perfekte Rasen entsteht: Nur ein bisschen schneiden, dafür regelmässig und in einem zufälligen Muster. Mit dieser Inspiration haben wir den Husqvarna Automower®, den original Roboter-Rasenmäher und inzwischen unbestrittenen Marktführer, entwickelt. Entdecken Sie, wie auch Sie einen perfekten Rasen bekommen – einfach durch Nichtstun.

www.husqvarna.ch

Husqvarna®

Funny Games, 1997: Männer-Trio auf der Couch: Peter und Paul, die beiden Täter, (Frank Giering, rechts, Arno Frisch, Mitte) mit Georg, dem Opfer (Ulrich Mühe, links).

Sibylle Berg sieht

FUNNY GAMES

Die Schriftstellerin Sibylle Berg hat vor fünfzehn Jahren *Funny Games* von Michael Haneke gesehen, genau im selben Jahr, als ihr erstes Buch erschien. Sie hat den Menschen, mit dem sie damals gemeinsam im Kino sass, danach nie mehr wiedergesehen. Er ist einfach mitten im Film aufgestanden und gegangen. Sibylle Berg dagegen ist sitzen geblieben. Und war erstaunt, dass sich die Welt nicht verändert hatte, als sie aus dem Kino kam.

Text **SIBYLLE BERG**

Drei Darsteller aus dem Film *Funny Games*, Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Frank Giering, sind tot. Ich habe darüber noch nie nachgedacht, es bringt auch jetzt nichts. Ausser einem Erstaunen bringt es nichts. Es liegt kein Fluch über dem Film, ausser dass er viele Leben verändert hat. Oder vielleicht nur meins?

Falls es jemanden unter Ihnen gibt, der den Film nicht kennt, erlaube ich mir, kurz zusammenzufassen. Das mittdreissigjährige, unauffällige Ehepaar Anna und Georg hält sich mit Sohn Schorschi in einem Ferienhaus an einem See auf (egal wo er sich befindet, vermutlich in Österreich). Das Gepäck ist verstaut, die kleine Familie in Urlaubslaune, als es an der Tür klingelt und ein junger wohlerzogener Mann (Prototyp des deutschsprachigen Schnösels mit adligem Familienhintergrund) im Auftrag der Nachbarn ein paar Eier erbittet. In Minuten kippt die Stimmung, wird aus der scheinbaren Bagatelle eine bedrohliche, abstossende Situation. Der junge Mann bedrängt die Frau, sein Begleiter, der wenig später ins Geschehen kommt, tötet den Hund der Familie. Der Vater, der die beiden vertreiben will, wird brutal niedergeschlagen. Die beiden jungen Männer agieren in einer Choreografie des Bösen, wie man sie annähernd aus *Clockwork Orange* erinnert. Dem Sohn gelingt die Flucht ins Nachbarhaus, wo er auf die Leiche der Nachbarstochter stösst. Einer der jungen Männer ergreift den Jungen und bringt ihn zurück ins Haus der Eltern, wo er erschossen wird. Die beiden jungen Männer verlassen das Haus. Anna versucht, Hilfe zu holen, wird aber von den jungen Männern wieder eingesammelt, die erst ihren Mann erschiessen und sie anschliessend im See ertränken. Mit dem gestohlenen Segelboot des Ehepaars fahren die jungen Männer ans andere Ufer hinüber, wo einer die Bewohnerin eines Ferienhauses höflich um ein paar Eier bittet. Der Zuschauer, in dem Fall ich, dachte zu jeder Sekunde des Filmes, nein, das kann er nicht zeigen, so weit kann er nicht gehen. Doch Haneke ging weiter. Und liess mich fast ohnmächtig angesichts seines Mutes, über Grenzen zu gehen, zurück. Es gibt brutale Filme, die mich nicht erreichen, viele sogar. Bei denen ich mich frage, wozu es sie gibt. Um zu zeigen, dass es – Brutalität gibt? Das wissen wir. *Funny Games* geht für mich weit über die Darstellung von Gefühllosigkeit hinaus. Er erklärt das Wesen der Welt, macht es erlebbar, in einer Art, die sich jede Analyse verbittet.

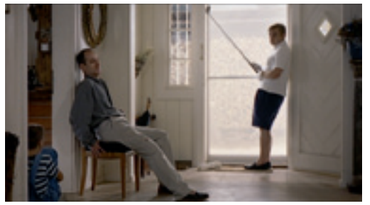
Funny Games kam in dem Jahr in die Kinos, da auch mein erstes Buch erschien. 1997. Ich war auf dem Hochplateau meiner Traurigkeit über die Rasse, zu der ich gehöre, angekommen. Ich wollte die Welt retten, durch eine literarische Verdichtung der Grausamkeiten wollte ich sie so richtig aufwecken, die anderen. Ich hatte nach fünfzig Ablehnungen einen Verlag gefunden und fand mich im seltsamen Unverständnis eines Neulings in der Welt der Buchvermarktung wieder. Splatter, Grausamkeit, Nihilismus, Welt, Ekel wurden mir, deren Antrieb jugendliche Liebe war, zugeschrieben, ich war jung für mein Alter und fühlte mich von der Welt unverstanden, da ich noch nicht begriff, dass ich der Welt egal bin. In dieser Stimmung selbstüberhöhenden Weltschmerzes sah ich also *Funny Games*. In einem halb leeren Berliner Kino, mit irgendwem, der nach einer halben Stunde aus dem Raum lief, Drohungen ausstossend. Ich habe den Menschen nie wiedergesehen, denn wer diesen Film nicht verstand, mit dem verband mich nichts. Das war die Radikalität des Ausschlusses, in der junge Menschen sich in der Welt verorten. Das war rührend.

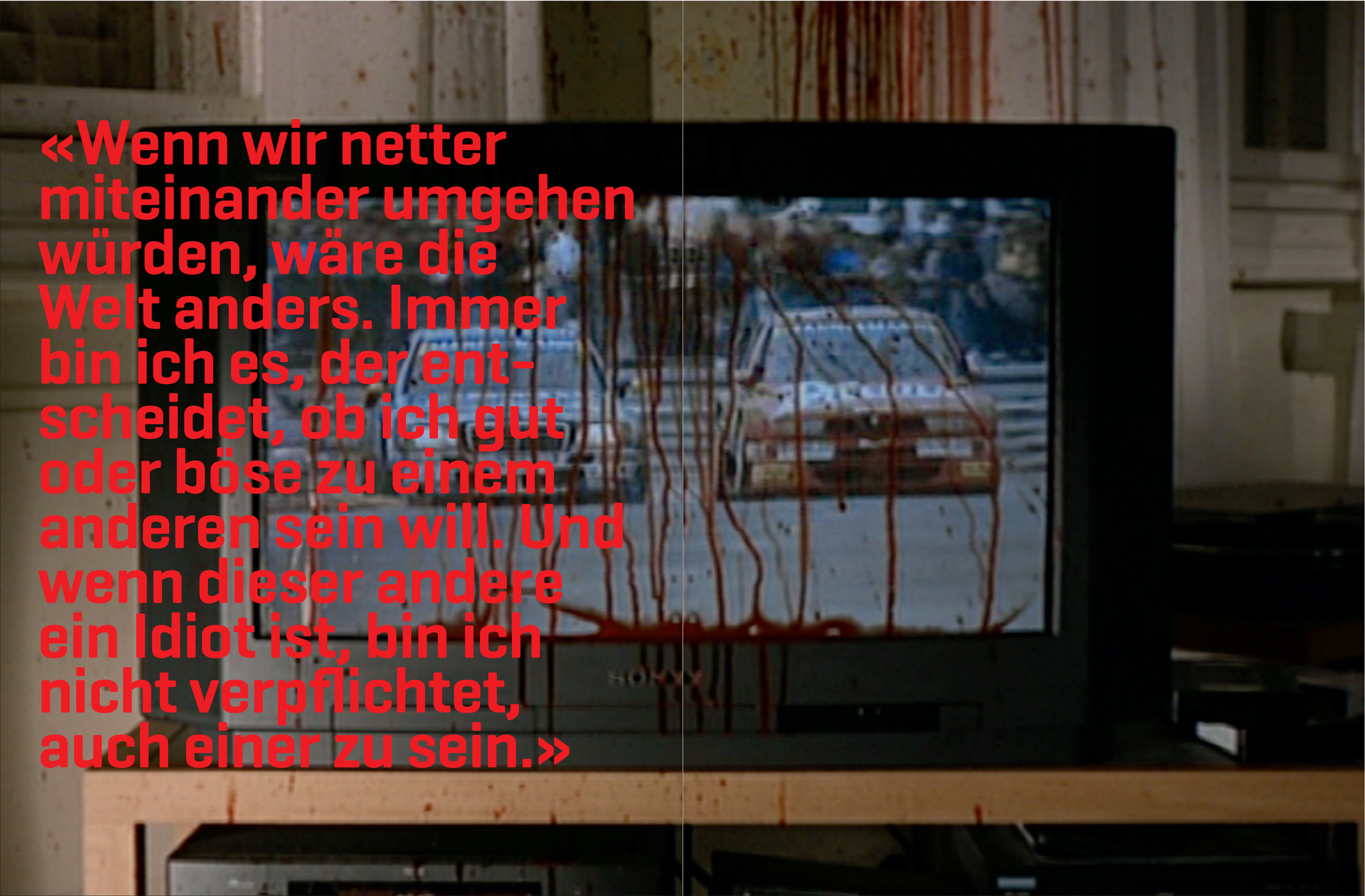
Das erste Mal *Funny Games* war wie eine zu schnelle Formel-1-Fahrt. Ich begriff abstrakt, was ich da sah, aber ich verstand nichts. Mein Mund stand offen, und ich konnte nicht denken. Das war Musik, das war ein Todesrequiem, das war das absolute Verstehen der Welt jenseits der Liebe. Das Gefühl der Verwahrlosung der späten Achtzigerjahre hatte zehn Jahre später seinen definitiven Ausdruck in Hanekes Film gefunden. Wäre ich ein überbordender Mensch, so hätte ich nach dem Film geweint, getanzt oder ein paar Scheunen entzündet. So lief ich nur leer und überwältigt durch die Welt, die damals meine war, lief durch mein Leben, das sich mit dem Bösen beschäftigte, weil das Gute wenig Erklärung benötigt. So dachte ich damals. Und fühlte mich nicht mehr allein. Ich wunderte mich in den nächsten Monaten, dass nicht jeder diesen Film gesehen hatte, dass Haneke keine Denkmäler errichtet bekam, stattdessen las ich immer wieder ein paar müde Kritiken von Menschen, deren Beruf es ist, sich geiergleich aus dem Leib anderer zu speisen, ich war erstaunt, dass sich die Welt nicht verändert hatte. *Funny Games* war bis dahin der radikalste, mutigste Film, den ich jemals gesehen hatte. Vielleicht hatte mich, als ich sehr klein war, *Stalker* beeindruckt, oder *Papillon*, aber *Funny Games* war etwas anderes für mich. Kein Film, sondern meine Wahrheit. Ich weiss bis heute nicht, warum es keinen deutschen Film gab, der so international war, warum es kaum Schauspieler in einem deutschsprachigen Werk gab, die mich so überzeugten, vielleicht war es dieser magische Moment, da alles zusammenkam, Talente auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, eine Magie, etwas, was nie mehr erreichbar oder reproduzierbar ist. Ich hörte, dass es später eine amerikanische Version von *Funny Games* gegeben haben sollte. Undenkbar, sie zu sehen. Drei der Schauspieler aus dem Film sind tot, Haneke heute im Film-Olymp angekommen, in den er damals schon gehört hätte, Oscar-Gewinner, Goldene Palmen, Löwen und eine sich ständig weiterentwickelnde Arbeit. Ich habe mich ein wenig aus der Umklammerung der Trauer an der Welt befreit und sass irgendwann neben Herrn Haneke auf einem Podium, zum Thema Kälte. Er war ein wunderbarer Herr, warm und mitfühlend. Ich habe mich nicht vor ihm auf den Boden geworfen, ihm vielleicht noch nicht einmal gesagt, dass er mein Leben geprägt hat, aber ich schreibe es ihm jetzt und danke ihm für seine Arbeit, die mir immer ein Zuhause war.

Sibylle Berg, geboren 1962 in Weimar, ist eine deutsch-schweizerische Schriftstellerin und Dramatikerin. Nach einer Ausbildung als Puppenspielerin erhielt sie 1984 eine Ausreisegenehmigung in den Westen, seit 1996 lebt sie in Zürich. Ihr erster Roman *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* verkaufte sich über hunderttausend Mal, ihre Theaterstücke werden an zahlreichen Bühnen gespielt. Die *FAZ* charakterisiert Sibylle Berg, die mit grandios pessimistischen Büchern berühmt wurde, als einen «sehr zarten Menschen, vor dem man keine Angst haben muss».

Oben: Die Opfer – Schorschi (Stefan Clapczynski), der Vater (Ulrich Mühe), die Mutter (Susanne Lothar) – empfangen die Täter in den weissen Hemden (Frank Giering, links, Arno Frisch, rechts). Unten: Peter und Schorschi, Täter und Opfer. Der eine trägt ein weisses Hemd, der andere eine weisse Kapuze.

Folgende Doppelseiten: *Funny Games*, 1997.





«Wenn wir netter miteinander umgehen würden, wäre die Welt anders. Immer bin ich es, der entscheidet, ob ich gut oder böse zu einem anderen sein will. Und wenn dieser andere ein Idiot ist, bin ich nicht verpflichtet, auch einer zu sein.»

Michael Haneke gewinnt mit *Das weisse Band* – hier am 24. Mai 2009 in Cannes – seine erste Goldene Palme, die zweite mit *Amour*, der auch mit dem Oscar für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet wird.

Haneke über Haneke

Kino «Mein erster Kinobesuch war eine Katastrophe. Meine Grossmutter und ich sind in *Hamlet* mit Laurence Olivier gegangen. Ich hatte derart Angst, dass ich laut zu heulen angefangen habe. Wir mussten rausgehen, um die anderen Zuschauer nicht zu stören. Aber ich weiss auch ehrlich gesagt nicht so genau, ob ich mich daran wirklich erinnere oder ob mir das meine Grossmutter nur sehr viel später so erzählt hat.»

Philosophie «Durch Wittgenstein habe ich begriffen, dass ich nie Philosoph werden könnte. Ich erinnere mich an das Seminar eines Professors, bei dem ein Student einen Vortrag gehalten hat, in dem er auf mathematische Weise die Thesen angezweifelt hat, die Wittgenstein auf Grundlage seiner Formeln im *Tractatus* entwickelt. Dieser Student war derart brillant. Ich wusste sofort, dieses Niveau erreiche ich nie. Das hat mich deprimiert.»

Kapitalismus «… meine Begegnung mit Ulrike Meinhof – eine wirklich beeindruckende Frau. Der Sender hatte ihr vorgeschlagen, ein Drehbuch zu schreiben. Als sie kam, sind alle meine Chefs erschienen, um sie kennenzulernen. Sie war unglaublich brillant, vertrat ihre Ansichten mit grosser Leichtigkeit, äusserst charmant, mit viel Humor und Selbstironie. Ein typisches Problem aller Radikalen, aber erstaunlich bei jemandem, der über ausgeprägten Humor und Selbstironie verfügt. Sie hat mir einmal mit einem mädchenhaften Lächeln erzählt, sie hätte ihren Töchtern, die ständig in der Schule zu spät kamen, empfohlen, der Lehrerin als Erklärung zu geben: ‹Daran ist der Kapitalismus schuld!› Das fand sie sehr lustig.»

Der junge Michael Haneke.

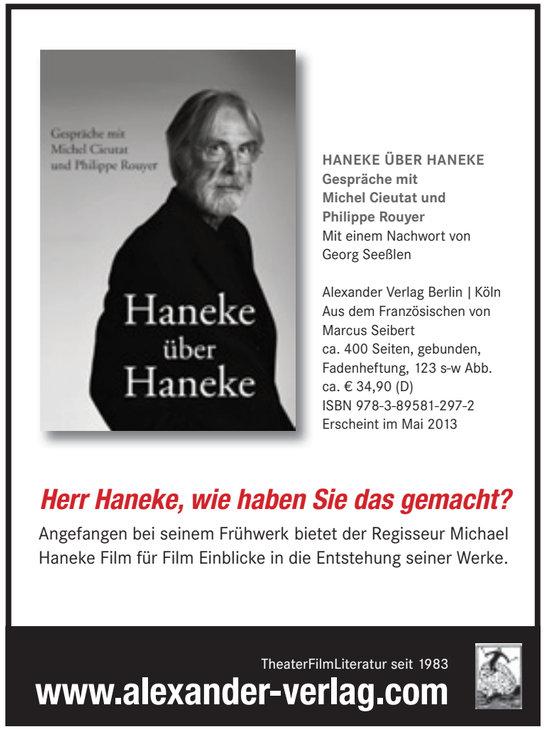
(Diese Passagen sind den Gesprächen entnommen, welche die französischen Filmjournalisten Michel Cieutat und Philippe Rouyer mit Michael Haneke geführt haben und die jetzt zeitgleich mit dieser *Du*-Ausgabe auf Deutsch unter dem Titel *Haneke über Haneke* im Alexander Verlag erscheinen.)

Hanekes Lieblingsfilme

[Nach einer Umfrage aus dem Jahr 2002 der Zeitschrift *Sight & Sound*.]

1. *Zum Beispiel Balthasar* von Robert Bresson
2. *Lancelot, Ritter der Königin* von Robert Bresson
3. *Der Spiegel* von Andrej Tarkowskij
4. *Die 120 Tage von Sodom* von Pier Paolo Pasolini
5. *Der Würgeengel* von Luis Buñuel
6. *Goldrausch* von Charlie Chaplin
7. *Psycho* von Alfred Hitchcock
8. *Eine Frau unter Einfluss* von John Cassavetes
9. *Deutschland im Jahre null* von Roberto Rossellini
10. *Liebe 1962 [L'eclisse]* von Michelangelo Antonioni

Zusatz:
Spiel mir das Lied vom Tod von Sergio Leone



Weder Held noch Verräter – Haneke und die österreichische Republik

Michael Haneke nimmt in Österreich einen Platz ein, den ihm niemand streitig macht. Was in diesem Land eigentlich ein Wunder ist. Denn wer sich in der österreichischen Kultur einen Namen macht, den erwartet meist der Vorschlaghammer. Oder ein Hagel von Preisen.

Text **GERDA WURZENBERGER**

«Melancholie und Eleganz» – das wären die zwei Attribute, die ihm einfielen zu dem, was man landläufig gerne die «österreichische Seele» nennt, sagt Michael Haneke im Gesprächsband *Haneke über Haneke*. Und er führt weiter aus: «In der Literatur ist das beschränkt auf das Fin de Siècle und den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.» Nichts zum heutigen Österreich. Auch sonst gibt es wenige Aussagen über seine Haltung als Künstler zum österreichischen Kulturraum. Der Haneke-Kenner Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums, bestätigt: «Hin und wieder ist das spezifisch Österreichische an Hanekes Werk bezweifelt worden – mangels direkter politischer oder soziologischer Kommentare in seinen Filmen.» Und er versucht, diese Zweifel anhand seiner eigenen persönlichen Reaktion auf seinen ersten Haneke-Film abzuschwächen: «Wie lässt sich sonst jene besondere heimatliche Mulmigkeit, Bockigkeit und Aggression erklären, die ich verspürte?»

In *Das weisse Band*, seinem bisher erfolgreichsten Film im deutschsprachigen Raum, setzt sich der Filmemacher mit dem Protestantismus auseinander. Dass dies kein Zufall ist, kann auch damit zu tun haben, dass der Regisseur im Österreich der Fünfzigerjahre in einer protestantischen Familie aufwuchs. Und wer in Österreich aufwuchs, aufwächst, der weiss, was eine katholische Gesellschaft ist. Und er weiss auch, dass so eine Gesellschaft fast alles vertragen kann, nur etwas nicht: rigorose, quasi protestantisch-nüchterne Klarheit. Mit radikalen Aussagen kann man in Österreich ansonsten bestens umgehen. Wer in Talschaften geboren ist, wo die Kirche überall ihre Finger mit drin hatte, wer in Klosterschulen gelernt hat, jeden möglichen Freiraum zu nutzen, welche die dort praktizierte dogmatisch-fromme Denkungsart in ihrer Selbstverliebtheit geradezu provoziert, der packt mit einer Selbstverständlichkeit den Vorschlaghammer aus, wenn es um Kunst geht. Als archetypisch österreichisch gilt seit dem Zweiten Weltkrieg die brachial-kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Land, die augenblicklich landesweite Nestbeschmutzerdebatten auslöst und den Kulturschaffenden das Gefühl gibt, lebendig und wichtig zu sein. Es ist immer dasselbe Ritual: Man beschimpft sich aufs Gröbste – und ist doch auf Gedeih und Verderb voneinander abhängig. Dass dabei oft – aber bei Weitem nicht immer – auch wirklich tolle Kunst entsteht, gehört mit dazu – man denke nur an die nobelpreisgekrönten Provokationen einer Elfriede Jelinek. Oder an Peter Handkes sehr viel romantischere, aber nicht weniger konsequente Verweigerung politischer Korrektheit. Beide sind mit unzähligen Preisen bedachte internationale Aushängeschilder der österreichischen Literatur, und beide verbrachten ihre Jugend in Klosterschulen.

Wer an dieses grosse, lärmige Kulturtheater gewöhnt ist, nimmt vieles gar nicht mehr so ernst. Davon zeugt die höchst lebendige Kabarettszene in diesem Land, die es sich mit ihrer bösartigen Blossstellung der österreichischen Gesellschaft gemütlich in derselben eingerichtet hat – auch im ORF, der als eigentlicher Staatssender in katholischem Sinne den vermeintlichen Feind liebevoll ins System integriert. Längst garantieren die aus diesem kabarettistischen Humus entwickelten TV-Formate, Serien und Filme die österreichische Eigenheit des Senders, seine kulturelle Identität. Das war so, seit ich denken kann, seit Helmut Qualtinger in den Sechzigerjahren dem Nachkriegsösterreich zur besten Sendezeit den Spiegel vorgehalten hat oder meine Eltern sich in den Siebzigerjahren endlos über Ernst Hinterbergers *Ein echter Wiener geht nicht unter* aufregten. Was nicht über den ORF läuft, wird nicht als wirklich österreichisch wahrgenommen. Entsprechend wies die im letzten Sommer ausgestrahlte, voll und ganz in dieser Tradition stehende Serie *Braunschlag* eine Besetzung auf, die zeigt, wie integrativ solche typisch österreichischen Eigenproduktionen wirken: Burgschauspieler und *Jedermann*-Darsteller Nicolas Ofczarek war da neben «Kaiser» Robert Palfrader zu sehen (bekannt durch eines der erfolgreichsten ORF-Comedy-Formate überhaupt), ergänzt durch die Ulrich-Seidl-Schauspielerin Maria Hofstätter.

Doch was hat das alles mit dem Österreicher Michael Haneke zu tun? Rein gar nichts. Und genau das ist der Punkt. Denn Haneke ist protestantisch getauft und hatte von klein auf nicht wirklich etwas mit diesem katholischen Wirrwarr zu schaffen. Wer wie er in der Schule nicht in den katholischen Religionsunterricht ging, stand abseits. Egal, wie integriert er sich sonst fühlte; dass Hanekes Vater Deutscher war, ist in diesem Zusammenhang vergleichsweise unwichtig. «Was mich, als ich noch Jugendlicher war, immer am Protestantismus fasziniert hat, ist natürlich der Rigorismus», bekennt Haneke in einem Interview mit der *FAZ*. Und Rigorismus ist praktisch das direkte Gegenteil vom österreichischen Brachialradikalismus. Haneke ist sich sicher bewusst, was er da sagt, wenn er ergänzt: «Natürlich liegt im Protestantismus auch eine gewisse Arroganz, ein gewisser Elitismus, der aber aus dem Nachdenken kommt.» Mit so einem Satz macht man sich in Österreich nicht direkt beliebt. Nicht dass damit den österreichischen Künstlern das Nachdenken grundsätzlich abgesprochen werden soll, aber in der Regel kreist dieses Nachdenken immer um ein und dasselbe Zentrum: um Österreich. Und darum, was man daran hasst, was daran hassenswert ist. Und darum, wie dieses Land einen zu der Person gemacht hat, die man ist. Und für diese meist hasserfüllte Auseinandersetzung mit dem Land wird man als Künstler in Österreich wiederum ebenso heiss geliebt wie abgrundtief gehasst. Beispiele dafür gibt es genug: Thomas Bernhards Hasstiraden auf das österreichische Establishment sind ebenso legendär wie das posthum erwirkte Aufführungsverbot seiner Stücke in Österreich – trotzdem hat er sämtliche namhaften österreichischen Preise zugesprochen bekommen. Und Elfriede Jelinek,

Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009.

«Ich hatte immer ein Faible für Disziplin, für die Strenge des Protestantismus im Gegensatz zur katholischen österreichischen Gemütlichkeit. Ich konnte diesen Wattebausch um mich herum nicht länger ertragen.»

die Nestbeschmutzerin schlechthin, verbindet in ihren Texten aktuelle Ereignisse mit den blinden Flecken, also den schwarzen und braunen Löchern der österreichischen Identität. Und Jelinek erfüllt damit eine Ventilfunktion, die viele Österreicher in ihrem latenten Unbehagen entlastet, was ihr mit fast heldenhafter Verehrung vergolten wird.

In Hanekes Nachdenken aber spielt Österreich schlicht keine Rolle. Das gilt übrigens auch bereits für seine Fernsehfilme, von denen er in einem Interview im Jahr 2001 sagte, sie hätten vor allem eine Funktion erfüllt: «Ich wollte meine eigene Sprache finden.» Wie wenig ihn das österreichische Schmoren in der eigenen Sauce interessiert, hat Haneke mit der Verfilmung von Jelineks *Klavierspielerin* eindrücklich gezeigt: Geht es Jelinek in ihrem Roman auch um eine Denunziation der Wiener Hoch-, also Musikkultur, exemplifiziert Haneke im Film die «Pathologie der Liebe», wie es in einem Aufsatzband zu Hanekes Filmen heisst. Haneke nahm sich Jelineks Stoff an, eliminierte alles genuin Österreichische und realisierte ihn mit französischen Schauspielern. Wien als Drehort spielte nur eine Nebenrolle. Das ist aus österreichischer Sicht zumindest irritierend. Und wenn der Protestant Haneke über *Das weisse Band* sagt: «Ich wollte einen Film machen über die Perversion jedes möglichen Ideals durch seine Verabsolutierung», dann lässt er die Österreicher geistig ins Leere laufen. Ein solche Aussage bietet absolut keine Angriffsfläche für eine typisch österreichisch-katholische (Hass-)Liebe. Entsprechend war die nationale Freude an Hanekes Oscar für einen Film, der in Paris mit französischen Schauspiel-Ikonen – auf Französisch – gedreht wurde, etwas lau. Nicht, weil man nicht stolz auf den Mann wäre. Sondern weil man Haneke und seine Kunst nicht einordnen kann ins österreichische Universum. Und weil man nicht so recht weiss, ob man überhaupt das Recht hat, stolz auf seine Erfolge zu sein. Und weil man den Verdacht nicht loswird, dass es dieser Haneke nicht ernst meint mit Österreich, dass er am Ende vielleicht doch ein Verräter ist.

Denn wer Österreich verlässt, ist ein Verräter. So sieht es bereits das Gesetz vor: Im Ausland lebende österreichische Staatsangehörige müssen, falls sie jemals eine andere Staatsbürgerschaft beantragen sollten, die österreichische zurückgeben. Schluss, fertig. Wer nicht für uns ist, ist gegen uns. Es gibt wenige Ausnahmen von der Regel, etwa das «Erbringen einer Leistung für die Republik Österreich». Und damit hat Haneke die Österreicherinnen und Österreicher wieder in der Tasche. Wer Golden Globes, Goldene Palmen, Césars und einen Oscar «für Österreich» gewinnt, dem kann man eine Leistung für dieses Land ja nicht gut absprechen. Dazu kommt, dass dieser Haneke sich ja gar nie von Österreich losgesagt hat. Ob in Paris, in Cannes, Venedig oder Los Angeles, sobald Haneke in welcher Sprache auch immer den Mund aufmacht, ist er unüberhörbar ganz Österreicher. Und nationale Ehren nimmt er ebenso freundlich gelassen entgegen wie einen Oscar in Hollywood oder einen Verdienstorden der Bundesrepublik oder die Ernennung zum Ehrenmitglied im Ordre des Arts et des Lettres in Frankreich. Auch das verschafft ihm in seinem Heimatland Respekt. Für Liebe aber reicht das nicht aus. Dafür ist Haneke einfach zu unabhängig und zeigt zu wenig Schwächen.

Doch Vorsicht: Gerade hat er sich mit seiner Frau ein Renaissance-Schloss im Waldviertel gekauft. So viel Prunksucht ist untypisch für einen Protestanten. Für das katholische Österreich hingegen ist das ein guter Anfang. Vielleicht lernt dieser Haneke ja doch noch, ein richtig guter Österreicher zu sein.

Gerda Wurzenberger, in Österreich geboren und aufgewachsen, lebt in Zürich. Sie ist Kulturvermittlerin, Journalistin, Lektorin, Mitinhaberin der Firma Die Provinz GmbH – Kulturprojekte und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM.

Arno Frisch, der sechs Jahre später den Killer Paul in *Funny Games* spielen wird, in der Titelrolle in *Benny's Video*, 1992.

BÜRGER KRIEG!

«Man hat mich mal gebeten, in einem Wort
meine ganze Arbeit zusammenzufassen.
Das ist zwar ein ziemlich albernes Spielchen,
aber ich habe mitgespielt und geantwortet:

Darum gehts. Der Krieg, den wir jeden Tag gegeneinander führen!»

DIE FERNSEHFILME DES MICHAEL HANEKE – 1974 BIS 1985

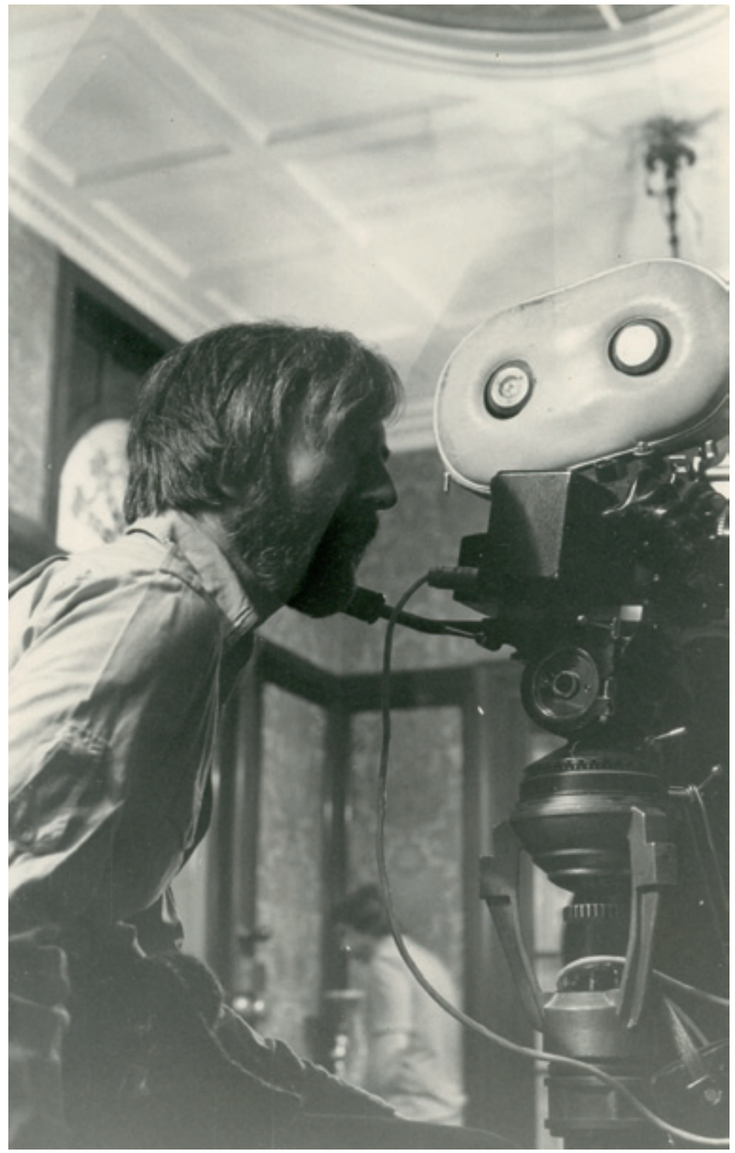
Der Soundtrack des Scheiterns: Wie Michael Haneke in seinen frühen Fernseharbeiten die eigene Methode perfektioniert, indem er Schock und Ärger in Eleganz und Genauigkeit verwandelt.

Text **STEFAN GRISSEMANN**

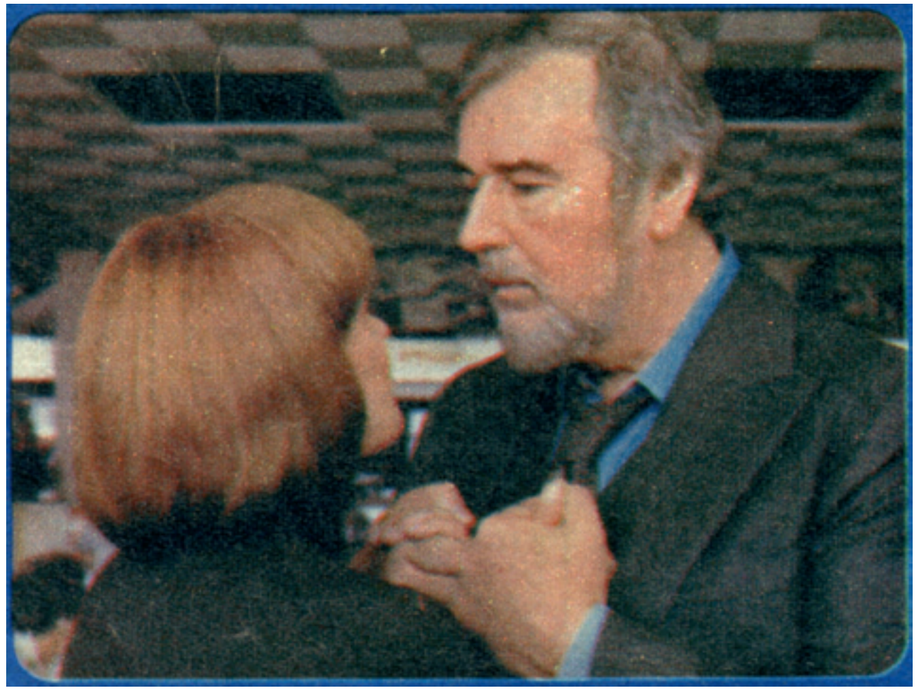
Michael Haneke hat oft betont, dass er in keiner Phase seiner Karriere vorgehabt habe, mit seinen Filmen «zu provozieren». Auch wenn man ihm dies in dem Sinne glauben kann, dass es ihm um billige Erregung öffentlichen Ärgernisses nie gegangen sei, so ist es in gewisser Weise doch gelogen; denn Hanekes Filme waren stets (und sind) dazu gemacht, seine Zuschauer aufzustören, etwas in ihnen (auch gegen ihren Willen) in Gang zu setzen, seit fast vierzig Jahren schon, von der allerersten Arbeit an: Den Betrachter zum Denken zu provozieren, zum Widerstand aufzurufen gegen unzumutbare gesellschaftliche Übereinkünfte, darum war es Haneke immer zu tun. Es mag überraschen, dass er dieses schwierige Vorhaben ausgerechnet im Fernsehen zu praktizieren und zu perfektionieren wusste, in jener Zerstreuungsinstitution, deren unterirdischer (und also haltungsfreier) Begriff von Unterhaltung gerade auch in den öffentlich-rechtlichen «Leitmedien» seit je so zuverlässig dafür zu sorgen scheint, dass jeder gedankliche Zusammenhang, der von höherer Komplexität wäre als das Voting-Ritual einer Amateurtanzshow, am Konsumenten unbemerkt vorbeischwirrt und auf der Müllhalde der ungedachten Ideen landet.

In vielen seiner Kinoarbeiten (von *Der siebente Kontinent* bis zu *Caché*) hat Haneke auf die sedierende Wirkung der Television, des grossen Gleichmachers hingewiesen, in dem Geschichte zu Gaukelei wird und Gewalt zu Gaudium; den Sinn für die Absurdität des Mediums hat sich Haneke bewahrt: Das Fernsehprogramm, das der Konsument, müde von der Arbeit, abends einschalte, müsse so beschaffen sein, dass dieser dabei abschalten könne, hielt er vor Kurzem sarkastisch fest. Und dennoch: In den Siebzigerjahren, daran erinnert Hanekes Laufbahn jedenfalls, war der Karren, den wir Fernsehen nennen, noch nicht festgefahren. Die Literatur, wie kunstgewerblich auch immer zugerichtet, hatte in den Programmen ihren festen Platz, und da und dort gewährten die Redakteure sogar den Freiraum für narrativ-formale Mutproben.

Lange Jahre in der Provinz Es ist lohnend, sich die sechs erhaltenen TV-Produktionen Hanekes, die dieser zwischen 1974 und 1985 realisieren konnte, vor Augen zu führen – der zweite seiner sieben Fernsehfilme, *Sperrmüll*, 1976, gilt als verschollen, er dürfte in den Archivkorridoren des ZDF verloren gegangen sein (was auch insofern schade ist, als der Regisseur darin volle 36 Jahre vor *Amour* von den schmerzlichen Konsequenzen des körperlichen Verfalls im höheren Alter erzählt hat); lohnend schon deshalb, weil diese sechs Werke ausserordentlich verschieden sind, vom Videoexperiment im



Michael Haneke bei den Dreharbeiten zu dem semi-autobiografischen Zweiteiler *Lemminge*, 1979.



Linke Seite: Die Idylle trügt: Ursula Schult und Guido Wieland in der Ingeborg-Bachmann-Verfilmung *Drei Wege zum See*, 1976.

Entflammt: Bernhard Wicki mit Hauptdarstellerin Ursula Schult.

Studio bis zum historischen Filmpanorama: als hätte Haneke da ganz systematisch, fast unbeobachtet, in der schützenden Nische des Bildungsfernsehens, alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel ausprobieren wollen.

Erst Konzertpianist, dann Schauspieler will er eigentlich werden, aber in diesen Fächern sind andere deutlich besser, wie Michael Haneke, 1942 als Sohn der österreichischen Burgschauspielerin Beatrix Degenschild und des Düsseldorfer Regisseurs und Schauspielers Fritz Haneke geboren, noch als Jugendlicher feststellt. So macht er, was man eben macht, wenn man aus bürgerlichem Haus stammt und noch nicht recht weiss, was man vom Leben will: Er inskribiert an der Universität, studiert Philosophie und Theaterwissenschaften in Wien, verdingt sich nebenbei als Kritiker, rezensiert Literatur und zuweilen auch Filme. Die Nouvelle Vague fasziniert ihn, insbesondere die Ciné-Traktate Godards; zudem macht sich Haneke mit dem Schaffen jener Filmemacher vertraut, die ihm langfristig näher noch stehen werden – mit den Werken Robert Bressons, Andrej Tarkowskijs und Ingmar Bergmans. Ein Masterplan, dem seine Karriere folgen könnte, ist nicht in Sicht, fast alle wesentlichen Schritte, die Michael Haneke in den Sechzigerjahren beruflich macht, ergeben sich zufällig: Er geht zum Radio, dramatisiert literarische Texte für den ORF, wird 1967 Dramaturg in der Abteilung Fernsehspiel des Südwestfunks in Baden-Baden. Aber auch dort halten sich seine professionellen Perspektiven in Grenzen. Vier Jahre lang evaluiert er schlechte Drehbücher und bessert die passablen nach. Ein erstes eigenes Drehbuch bleibt unrealisiert. Eine Möglichkeit, Regie zu führen, ergibt sich dennoch: Von seiner Freundin, einer Theaterschauspielerin, lässt er sich ans Stadttheater Baden-Baden vermitteln, wo er eine frühe Duras-Erzählung für die Bühne adaptiert: *Ganze Tage in den Bäumen*, eine erste der vielen Entfremdungsgeschichten in Hanekes Werk.

So kann er sein Handwerk «von der Pike auf» lernen, sagt Haneke, ohne dies je zielstrebig verfolgt zu haben. Er habe lange Jahre in der Provinz zugebracht, was er «nicht sehr lustig fand». Aber eines habe es doch bewirkt: Wie man mit Schauspielern effizient arbeite, das habe er erst unter den verschärften Bedingungen regionaler Theaterinszenierungen verstanden. Denn man treffe unter diesen Umständen nicht nur auf erstklassige Darsteller – was einen eben mit der Aufgabe konfrontiere, «auch aus solchen Schauspielern vernünftige Töne herauszuholen». Das Provinztheater sei ihm sehr zugutegekommen, denn da sei nie viel auf dem Spiel gestanden, ausserdem habe man Zeit dazu gehabt, zu begreifen, was das eigentlich sei: Regie zu führen. Bis in die tiefen Achtzigerjahre bleibt Haneke beim Theater, aber während er sich an die grossen Bühnen hocharbeitet, holt ihn das Fernsehen wieder ein. Beim Südwestfunk bietet man ihm 1973 eine Regie an. Als Spezialist für schwierige literarische Stoffe gilt er ohnehin, es liegt nahe, ihn mit einem zeitgenössischen Text zu behelligen. Auch wenn er in seinem ersten eigenen Film, der pessimistischen Beziehungsstudie *… und was kommt danach? (After Liverpool)*, noch ein Hörspiel des britischen Dramatikers James Saunders in visuell minimalistische Szenenfolgen setzt, zeigt er sich langfristig vor allem der österreichischen Literatur eng verbunden: In der Folge wagt sich Haneke an Ingeborg Bachmann (*Drei Wege zum See*, 1976) und Peter Rosei (*Wer war Edgar Allan?*, 1984), später adaptiert er Joseph Roth (*Die Rebellion*, 1993) und Elfriede Jelinek (*Die Klavierspielerin*, 2001).

Die männliche Autoritätszone des Kulturfernsehens Keiner der frühen Haneke-Filme ist der – inzwischen fernen – Zeit seiner Entstehung deutlicher verpflichtet als die 1974 erstausgestrahlte Saunders-Variation. *… und was kommt danach? (After Liverpool)* bietet existenzialistisches Beziehungstheater unter den Laborbedingungen des Fernsehstudios, allegorisch verfremdete Vignetten als Reflexion zwischenmenschlicher Kommunikationskrisen. Zwei Grössen des deutschen Theaters, Dieter Kirchlechner und Hildegard Schmahl, bemühen sich redlich, die heikle Balance zwischen Theorie und Praxis, Dialektik und Realismus zu halten: *… und was kommt danach?* kündet bereits von der Lust des Regisseurs am schauspielerischen Understatement, an jener «modellhaften» Darstellung, die Hanekes Werk so sehr prägen wird. Tatsächlich steht dieses Fernsehdebüt dem Theater noch deutlich näher als dem Kino. Zwei Jahre später setzt Haneke den logischen nächsten Schritt. Seinen ersten «eigentlichen»

Film nennt er selbst seine in Wahrheit bereits dritte TV-Arbeit – das dazwischen gefertigte Problemfernsehspiel *Sperrmüll* hält er für misslungen, «nicht der Rede wert».

Als Koproduktion des SWR mit dem ORF entsteht *Drei Wege zum See*, in durchaus riskanter Besetzung: Aus dem Wiener Josefstadt-Theater holt sich Haneke die Schauspielerin Ursula Schult, die im Kino nie zu sehen war und im Fernsehen bloss sporadisch auftritt; ihre TV-Hauptrollen sind an einer Hand abzuzählen. In *Drei Wege zum See* ist sie das stille Zentrum: Eine erfolgreiche, im Ausland lebende Fotografin kehrt nach langer Abwesenheit nach Klagenfurt zurück, wo ihr Vater das Haus ihrer Kindheit noch immer bewohnt. Die Reise der Protagonistin ist nur eine Fortsetzung ihrer Flucht, getrieben von dem immer drängenderen Gefühl, das Lebensglück, das ihr doch zusteht, verpasst zu haben. Ihre grosse Liebe bleibt unerfüllbar, ihre Heimatlosigkeit wird evident. Haneke setzt auf harte Kontraste, auf zerschlagene Chronologien und assoziative Zeit- und Raumsprünge. Sein dringendes Interesse an Alltagsritualen, an scheinbaren Banalitäten, die umso deutlicher auf dahinterliegendes psychisches Elend weisen, ist schon hier erkennbar. Die Struktur des Filmischen sei jener der Musik überraschend ähnlich, meint Michael Haneke. *Drei Wege zum See* illustriert diese These mit klug gesetzten Wiederholungen und Kreisbewegungen, mit sanfter Modulation der Hauptmotive: eine eher musikalisch als psychologisch arrangierte Erzählung.

Nicht alles an *Drei Wege zum See* mutet indes gelungen an, manches ist hier auch bloss schlechte TV-Konvention: Die gespreizte literarische Sprache Elisabeths etwa wirkt bisweilen ebenso aufgesetzt wie die aus dem Off erklingende sonore Stimme Axel Cortis, die Bachmanns so persönliche Erzählung kurzerhand in die männlichen Autoritätszonen des Kulturfernsehens verschiebt. Aber der Film ist ein erster Beleg für das Funktionieren des Systems Haneke, der seine Inszenierungen als seltsam suggestive Pendelbewegung zwischen Anziehung und Abstossung, Nähe und Distanz plant. Hanekes Pessimismus ist 1976 bereits voll ausgeprägt: Die Menschen sind gefangen in ihren Wohnungen und Hotelzimmern, genau wie in ihrer Angst vor dem Scheitern. Und das Sujet der Kriegsfotografie verbindet *Drei Wege zum See* mit *Code inconnu*, 1999/2000: Da wie dort wird ein moralischer Diskurs über die Zulässigkeit der direkten Abbildung geführt. In *Drei Wege zum See* stellt ein vollbärtiger, schwarz gewandeter Walter Schmidinger (die Ähnlichkeit mit Haneke selbst ist unübersehbar) der gequälten Heldin in abfälligem Ton eine Grundsatzfrage: «Warum fotografierst du eigentlich?» Ob sie denn zerstörte Dörfer und Leichen tatsächlich abfotografieren müsse, damit er sich den Krieg vorstellen könne: «Was ist denn das für eine dumme Anmassung?» In den Filmen Michael Hanekes, die so sehr mit Auslassungen und indirekter Gewaltdarstellung arbeiten, hat diese Frage bis heute zentrale Bedeutung.

Subtile Dialoge – brutale Sozialdiagnostik Als autobiografischer Schlüsselfilm unter den frühen Fernseharbeiten dieses Regisseurs muss das knapp vierstündige, zynisch betitelte Epos *Lemminge*, 1979, gelten, das in jener Stadt spielt, in der auch Haneke in den späten Fünfzigerjahren aufgewachsen ist: in Wiener Neustadt. Sein erster Film nach eigenem Stoff ist ein Jugenddrama, das sich zur Lebenstragödie auswächst: Eine Gruppe von Gymnasiasten probt 1959, in Teil eins des Films, die Auflehnung gegen das Spiessbürgertum, dem sie letztlich nicht entkommen kann. Das Motiv des Selbstmords ist schon hier, zehn Jahre vor Hanekes Suizidstudie *Der siebente Kontinent*, eine definitive Option. Die erzählerische Perspektive ist widersprüchlich, bürgerlich-antiautoritär. Mit dem in Teil zwei vollzogenen Sprung in die Gegenwart des Jahres 1979 malt Haneke das Ende der – ohnehin kargen – Illusionen der Überlebenden von einst an die Wand. Es geht erneut um Paranoia, Verletzungen und Schuldgefühle, um Krankheit und Neurosen. Mit *Lemminge* realisiert Haneke, Jahrzehnte vor *Code inconnu* und *Das weisse Band*, 2009, seinen ersten «choralen Film», ein Werk mit grossem Ensemble und einem Dutzend gleichrangiger Hauptdarsteller. Von der adoleszenten Utopie einer zwang- und regellosen Existenz (den ersten Teil der *Lemminge* nennt Haneke *Arkadien*) führt der zweite Teil *(Verletzungen)* direkt in die Desillusionierung. Hanekes brutale Sozialdiagnostik mag dabei ein wenig überzogen wirken – als feinfühliger Schauspieler-Regisseur und subtiler Dialogautor erweist er sich schon hier. *Lemminge* hat, ähnlich wie *Drei Wege zum See*, eine stark klaustrophobische Qualität: Das beklemmende Knarren der Parkettböden in den Bürgerhäusern wird zum Soundtrack des Scheiterns. *Lemminge* porträtiert eine Bourgeoisie, deren Fassaden brüchig geworden sind und deren altes Wertesystem kollabiert ist.

Empathie ist ein entscheidender Begriff im Schaffen dieses Filmemachers. Nur mit grossem Einfühlungsvermögen, mit der Fähigkeit, sich in seine Charaktere hineinzudenken, könne etwas entstehen, sagt Haneke. Waren seine ersten Arbeiten noch «Modellkonstruktionen unter dem ideologischen Einfluss von Beckett und

Fraulein, 1985: Hinter der Kamera Michael Haneke, neben ihm Kameramann Walter Kindler, vor ihm Angelica Domröse und Peter Franke im Bett als Ehepaar Johanna und Hans Kersch. Zuvor und zwischendurch ist Johanna auch mit André (Lou Castel, siehe S.75) im Bett. Das hat tödliche Konsequenzen.

Vorhergehende Doppelseite:
Lemminge, Teil eins. Der Einfluss Bergmans ist deutlich zu sehen: Der Priester (Norbert Kappen) im Gespräch mit Sigrid (Elfriede Irrall), die mit ihrem Bruder Sigmund eine inzestuöse Liebesbeziehung hat. Der Priester konfrontiert Sigrid mit einer guten und einer schlechten Nachricht: «Das Mittelalter ist vorbei. Niemand nimmt uns unsere Schuld mehr ab.»

Rechte Seite: Rolf Hoppe in Hanekes Venedig-Mystery *Wer war Edgar Allan?*, 1984.

Bresson», so sieht er seine Orientierungspunkte inzwischen eher bei Tschechow, in einer Sonderform des «psychologischen Realismus». Seinen bislang (und wohl für immer) einzigen Versuch einer Komödie wagt Haneke 1983 – und er versteht diesen Film auch als Hommage an den Stil des US-Independent-Pioniers John Cassavetes: *Variation*, 1982, ist ein Liebeskomplikationsfilm mit improvisierten Momenten – auch dies singulär im Schaffen des Regisseurs. *Variation* setzt sich noch einmal, probeweise lockerer, mit den Beziehungsnöten und den asymmetrischen Liebeskonstellationen der sogenannten modernen Menschen auseinander – und lässt Hanekes Bemühen, künstlerische Seitenwege zu begehen, ein wenig zu deutlich spüren. Leider beherrsche er das Genre Komödie nicht, gibt Haneke heute unumwunden zu: «Man soll von einem Schuster nicht verlangen, dass er Hüte macht.»

Eleganz und Genauigkeit Die beiden letzten Filme, die Michael Haneke vor seinem späten Übertritt ins Kino inszeniert, sind seine am wenigsten «fernsehhaften», seine visuell wohl kulinarischsten Arbeiten. Mit ihnen erledigt er auch die Postmoderne, die in seinem weiteren Werk keine Rolle mehr spielen wird. Aber kurzfristig greift, bei aller Kunstfertigkeit, ein durchaus modischer Eklektizismus auf Hanekes Filme über: In dem Thriller *Wer war Edgar Allan?*, 1984, entfernt er sich vom spröden Stil der Vorgängerfilme, und mit dem Kriegsheimkehrer-Melodram *Fraulein* macht er ein Jahr später augenfällig, wie sehr es ihm in seinen frühen Werken auch um filmische Selbstreflexion geht, als müsste er das Kino gegen das Fernsehen verteidigen. Schon in *Lemminge* fragt ein Schüler en passant den anderen, ob er Bergmans *Jungfrauenquelle* denn schon gesehen habe; und *Variation* endet mit einem Kinobesuch des neurotischen Antihelden – er sieht Woody Allens *Der Stadtneurotiker*. Auch *Wer war Edgar Allan?* hat mehr mit dem Kino als mit der Aussenwelt zu tun. Haneke lässt sich, wie gebannt von den Venedigfilmen Luchino Viscontis (*Tod in Venedig*) und Nicolas Roegs (*Wenn die Gondeln Trauer tragen*), auf einen Kunstfilm ein, in dem Paulus Manker als Student in Szene tritt, der in der sterbenden Stadt einen mysteriösen Fremden (Rolf Hoppe) trifft. So sehr die Kamera Frank Brühnes auch in den Atmosphären der winterlichen Lagunenstadt schwelgt: Hanekes *Edgar-Allan*-Film hat einen spröden Kern. Er basiert auf einer Reihe unlösbarer Rätsel, erzählt vom Wirklichkeitsverlust durch Drogen und schweren Identitätskrisen: ein labyrinthischer, auch halluzinatorischer Film. Verantwortungsvolles Filmemachen, meint Haneke, bedeute auch, dass man die Technik des Aussparens beherrsche: Man müsse sich «den Überredungsgestus des Kinos verkneifen, so weit wie möglich reduzieren, um den Zuschauer zu aktivieren und ihn ernst zu nehmen». Er wolle im Kino nicht «mit Überzeugungen zugedonnert, sondern verunsichert werden».

Ein «Gegenfilm» zu Rainer Werner Fassbinders Nachkriegsmelodramen, die er als «verlogen» ablehnt, schwebt Haneke vor, als er *Fraulein* vorbereitet: Eine ironische deutsche Nachkriegserzählung soll das werden, eine Heimkehrergeschichte, ein Trauerspiel auf der Meta-Ebene des Kinos. Der deutsche Filmstar und NS-Mitläufer Hans Albers streunt durch diesen Film wie ein Phantom, wie eine Allegorie jener charmanten, aber gefährlichen Lüge, zu der das Kino fähig ist. Der Albers-Farbfilm *Münchhausen* ist das Leitmotiv in *Fraulein*, erst als Abziehbild in Schwarz-Weiss, am Ende auch noch in Farbe. Angelica Domröse spielt eine Kinobetreiberin, eine Frau zwischen zwei Männern, einem Besatzungssoldaten und ihrem überraschend aus der Kriegsgefangenschaft heimkehrenden Ehemann. Als filmisches Spiegelkabinett ist *Fraulein* von einigem Interesse, als Kommentar zur Wirtschaftswunder-Ära führt die Produktion nicht weit. Aber sie zeigt, wie perfekt Haneke als Filmemacher bereits ist, wie weit sein formaler Spielraum reicht. Die Eleganz und die Genauigkeit, mit der er inszeniert, lassen die Story hinter sich; das fast Bresson'sche Niveau mancher Montagen passt nicht recht zum Sujet.

Das liegt vielleicht auch daran, dass Hanekes entscheidendes Movens in diesem Film fehlt: Schock und Ärger sind für ihn primäre Auslöser, seine Filmstoffe zu entwickeln. «Ich setze mich mit Dingen auseinander, die mich ängstigen oder mir *contrecœur* sind – auch um mich dagegen zu wappnen.» Ein Artikel im *Stern* löst die Vorbereitung jenes Films aus, den er *Der siebente Kontinent* nennen wird: Bericht über einen beispiellosen Selbstzerstörungsakt. Den Film konzipiert Haneke noch als TV-Projekt, scheitert aber am Widerstand der Sendeverantwortlichen. Das Thema Selbstauslöschung sei fürs Fernsehen nicht geeignet, bekommt er zu hören. Er hat Glück, noch einmal, ein letztes Mal. Die österreichische Filmförderung zeigt sich interessiert, ihn zu unterstützen, ihm eine Kinoarbeit zu ermöglichen. Er nimmt an. Danach braucht Michael Haneke keine günstigen Zufälle mehr.

Die Haneke-Zitate in diesem Text stammen aus einem öffentlichen Gespräch, das Alexander Horwath am 20. März 2013 mit Michael Haneke im Wiener Rathaus geführt hat, sowie aus Interviews des Autors mit dem Regisseur.

Stefan Grissemann, geboren 1964 in Innsbruck, österreichischer Filmkritiker und Journalist. Leitet seit 2002 das Kulturressort des Magazins *Profil* in Wien. Lehraufträge an der Wiener Filmakademie, an der FH Wien und an der Schule für unabhängigen Film. Grissemann verfasste Bücher und Studien, unter anderem über Ulrich Seidl, Edgar G. Ulmer, Michael Haneke und Robert Frank.

Angelica Domröse in *Fraulein*, 1985.

«Die Frage heisst nicht: Was darf ich zeigen? Sondern: Welche Chance gebe ich dem Zuschauer, das Gezeigte als das zu erkennen, was es ist?»

Branko Samarovski in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls.*

Walid Afkir in *Caché.*

«Meine Filme handeln nicht von der Gewalt an sich, sondern von deren Darstellung und Ausbeutung durch die Medien.»

Zwischen One-Night-Stand und grosser Leidenschaft

Immer wieder lassen sich Filmregisseure von der Oper verführen. Doch oft bleibt es beim kurzen Flirt. Vor sechs Jahren hat Michael Haneke, der sein Handwerk beim Theater gelernt hat, in Paris einen grandiosen *Don Giovanni* inszeniert. Jetzt kehrt er in Madrid zu Mozarts Opernwelt zurück und verpflanzt in *Così fan tutte* die Turbulenzen der Komödie in ein Menschenlabor.

Text **CLAUS SPAHN**

Stellen wir uns folgende Diva vor: Sie ist schon ein bisschen in die Jahre gekommen, tritt gerne überschminkt auf, gibt sich anspruchsvoll bis zum Gehtnichtmehr und neigt mitunter zur Hysterie. Trotzdem ist sie immer noch hochattraktiv. Eine Grande Dame mit Herkunft, Ausstrahlung und Klasse. Diese Diva lebt in festen Künstlerbeziehungen. Sie umgibt sich mit langjährigen Weggefährten, die ihre Extravaganz kennen und sie zu nehmen wissen, wie sie ist: So lässt sich die Kunstform Oper beschreiben und die Regisseure, die für sie arbeiten. Aber die Diva wäre keine Diva, wenn sie nicht darüber hinaus stets nach einem Abenteuer Ausschau halten würde, einer neuen Erfahrung, einer spektakulären Eroberung! Deshalb blickt die Oper voller Begierde auf das Kino. Im Vergleich zu den treuen Opernregisseuren erscheinen ihr die Kinoregisseure nämlich als die viel tolleren Hechte. Sie haben berühmte Namen, verrückte Ideen, sind umgeben vom Flair einer jugendlichen Kunstform und des ganz grossen Erfolgs. Also versucht die Oper ständig einen dieser attraktiven Kinoregisseure rumzukriegen.

Es gibt für viele Opernintendanten nichts Verlockenderes, als einen Filmemacher für eine Operninszenierung zu gewinnen. Leicht ist das nicht. Wäre der wahnsinnige Lars von Trier nicht ein idealer Regisseur für die wahnsinnigen Werke Richard Wagners? Die Idee, ihn den *Ring der Nibelungen* bei den Bayreuther Festspielen inszenieren zu lassen, ist vor einigen Jahren schon nach den ersten Konzeptionsgesprächen sang- und klanglos gescheitert. Müsste die surreale Fantasie von David Lynch nicht grossartig mit einer Oper von Giuseppe Verdi harmonieren? Mehr als ein Lob der Gattung war dem Hollywood-Star bisher über die Oper noch nicht zu entlocken. Veranstaltet ein Pedro Almodóvar nicht sowieso in jedem seiner Kinofilme grosse Oper? Der Spanier schreibt – allen Anfragen zum Trotz – lieber am nächsten Drehbuch, als sich mit Sängern auf einer Probebühne herumzuschlagen.

Die Liste der Filmregisseure, die sich auf die Oper eingelassen haben, ist dennoch lang. Sie reicht von Doris Dörrie *(Männer)* bis zu Bernd Eichinger *(Der Untergang)*, von Zhang Yimou *(Rote Laterne)* bis zu William Friedkin *(Der Exorzist)*, von Werner Herzog *(Fitzcarraldo)* bis Abbas Kiarostami *(Der Geschmack der Kirsche)*. Sogar Woody Allen hat schon eine Oper inszeniert, Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* in Los Angeles. Aber eine wirklich grosse Liebe ist aus den Affären kaum je geworden. Zu sehr unterscheidet sich das Opernhandwerk vom Filmmetier. Zu verschieden sind die Arbeitsrhythmen und Gehaltsvorstellungen. Oft blieben es künstlerisch verzichtbare One-Night-Stands. Einmal das Bett der Diva zerwühlen, um zu wissen, wie sie sich so anfühlt, das reizt die Quereinsteiger. Aber auf Dauer ist die Dame viel zu anstrengend und viel zu kompliziert. Was die Oper freilich nicht davon abhält, ihre Flirts fortzusetzen – zum Beispiel mit Michael Haneke, ihrer jüngsten Eroberung. Dabei kommt dieses Mal der *liaison dangereuse* zwischen Kino und Oper zugute, dass Michael Haneke, bevor er seine Filmkarriere startete, in den Siebzigerjahren als Regisseur bereits einige Abstecher ins Theatergeschäft unternommen hatte.

2006 hat der österreichische Filmregisseur zum ersten Mal eine Oper inszeniert, Mozarts *Don Giovanni* in Paris. Fünfzehn Opernhäuser seien danach auf ihn zugekommen, um ihn für eine weitere Inszenierung zu verpflichten, hat Haneke in einem Interview erzählt. Er habe sie alle abgelehnt. Nur der damalige Pariser Opernintendant Gerard Mortier, der anschliessend nach Madrid weiterzog, konnte Haneke ein weiteres Mal zu einem Opernprojekt überreden. Haneke liess sich auf Mozarts *Così fan tutte* ein, des Stückes wegen. Er begann im vergangenen Dezember mit den Proben, und parallel zu seiner Madrider Mozart-Premiere rückte die Oscar-Verleihung näher, für die er mit seinem Film *Amour* nominiert war. Nach der Generalprobe reiste er nach Los Angeles, gewann schliesslich den Oscar – und Gerard Mortier konnte ein Event feiern, das sich niemand glamouröser hätte ausdenken können: Sein Opernhaus wurde überstrahlt vom Glanz eines frisch gekürten Oscar-Preisträgers. Das hat es noch nie gegeben. Zur Premiere weilte Haneke noch in L. A., aber zur dritten Vorstellung war er wieder zurück: Er trat am Ende, ganz in strenges Dramaturgen-Schwarz gekleidet, vor den Vorhang, und für einen Moment verwandelte die aufbrandende Begeisterung das vornehme Teatro Real in eine madrilenische Fussballfankurve.

Das war es dann aber auch schon mit dem Hollywood-Flair in Madrid, denn Michael Haneke ist kein Mann des oberflächlichen Showbiz, sondern ein Intellektueller. Und Mozarts *Così fan tutte* ist keine harmlose Verwechslungskomödie, sondern eine tiefgründige Menschenstudie um Schein und Sein, Liebe, Verrat und Verlust. Man muss nicht lange suchen, um die Figur in der Mozart-Oper zu entdecken, die Haneke am meisten interessiert: Es ist der alte Philosoph Don Alfonso, der Zeremonienmeister des Stücks, der zwei junge verliebte Paare in eine *scuola degli amanti*, eine Schule der Liebenden, schickt. Er wettet mit den Männern, dass die Frauen ihnen nicht treu sein können, und bringt die Paare über Kreuz zusammen, auf dass sie sich immer verzweifelter in ein Liebesverwirrspiel verheddern, bis die letzte Empfindungsgewissheit in ihnen zerrüttet ist. Don Alfonso will die jungen Menschen mit ihren

Menschenlabor: Hanekes aktuelle *Così fan tutte*-Inszenierung in Madrid.

Über Hanekes Opern-Debüt, die *Don Giovanni*-Inszenierung in Paris, schrieb *Die Zeit* im Februar 2006: «Haneke entwirft das alles mit einer atemberaubenden Beobachtungsgabe und brillantem theatralischem Geschick. Niemand würde auf die Idee kommen, dass sich hier ein Kinoregisseur zum ersten Mal auf die Opernbühne gewagt hat.»

pochenden Herzen über die bittere Wahrheit der Liebe aufklären, dass nämlich ungetrübtes Liebesglück eine Illusion ist und am Ende die Verletzungen immer grösser sind, die Verluste schwerer wiegen. Zu den letzten Takten der Oper stehen die Paare dann tatsächlich vor den Scherben ihrer Gefühle, Betrüger und Betrogene zugleich, desillusioniert, ernüchtert.

Don Alfonso ist in *Così fan tutte* der Mann im Hintergrund, der mit distanzierter Forscherneugier ein Experiment in seinem Menschenlabor aufbaut und interessiert beobachtet, wie die zusammengefügten Elemente reagieren und die Zersetzungsprozesse voranschreiten. Ähnlich ist die Haltung Hanekes: Auch der Filmemacher übt sich im ruhigen, ungerührten Blick auf das Geschehen, sei es auf die Gewalt in *Funny Games*, die zerstörerische Strenge über der Dorfgesellschaft in *Das weisse Band* oder die Liebe und das Sterben in *Amour*. Kühl beugt er sich über die Abgründe des menschlichen Daseins und wartet, bis das, was er sieht, sich zur verstörenden Kenntlichkeit entfaltet. So wendet er sich auch Mozarts Oper zu.

Aber in einem Punkt unterscheidet sich der Menschenforscher Haneke vom Menschenforscher Don Alfonso: Wenn Guglielmo und Ferrando in der Oper ihren Frauen vorspielen, sie zögen in den Krieg, und sich in einem kurzen herzzerreissenden Ensemble mit einem gespielten *addio* verabschieden, während die Frauen vor wahrem Abschiedsschmerz vergehen, singt Alfonso für sich: «Ich könnte platzen vor Lachen.» Haneke hingegen lacht nie. Mozart verwirbelt die bitteren Erkenntnisse in seiner *Così*, die ihm beim Komponieren gewiss klar vor Augen standen, mit Komödienturbulenz. Er spielt mit dem Witz der angeklebten Bärte und macht sich immer auch einen Spass aus der Handlung. Haneke sucht nur den Ernst. Und der Madrider *Così*-Dirigent Sylvain Cambreling unterstützt ihn dabei nach Kräften: Er versucht mit seinen gedehnten Tempi die Zeit eher zu dehnen, als sie zu beschleunigen. Er wendet Esprit in Nachdenklichkeit, verleiht den Rezitativen einen zögerlichen Antischwung und zelebriert durch Generalpausen immer wieder Momente fragenden Stillstands.

Cambreling und Haneke wollen vom spielerischen Als-ob im Stück nicht viel wissen. Ihr Interesse gilt dem ernsten Sein hinter dem Komödienschein. Deshalb müssen die Männer ihre Frauen auch nicht durch aufwendige Verkleidung täuschen. Der Partnertausch der beiden Paare wird offen gespielt. Die jungen Leute durchschauen die Versuchsanordnung und lassen sich trotzdem auf sie ein. Ihr amouröses Spiel gründet auf absichtsvollem Nichterkennen und bewusster Selbsttäuschung. Und wenn ihnen der Glaube zu schwinden beginnt, öffnen sie die riesige Kühlschranktür zu einer luxuriös ausgestatteten, in gleissendem Neonlicht leuchtenden Bar und spülen die Zweifel mit Alkohol herunter.

Das Gefühlschaos in ihrem Inneren steht in krassem Kontrast zum aufgeräumten Wohlstandsambiente, in dem Haneke die Party steigen lässt – ein weiträumiges Wohnzimmer, in dem der Marmorfussboden und die Glasfront, die den Blick auf eine mondäne Freitreppe gewährt, distinguierte Kühle abstrahlen, während Bibliothek und Kaminfeuer Bildungsbehaglichkeit suggerieren. Es ist ein Haus, in dem guter Geschmack die Unberechenbarkeit der Gefühle verdrängt hat und Liebe allenfalls noch im guten Buch auf dem Kaminsims vorkommt. Das Haus gehört Don Alfonso, dem Haneke mit dem Kammerkätzchen Despina zudem eine Ehefrau an die Seite gegeben hat, die in einem pierrothaften weissen Hosenanzug mit elfengleichem Feinsinn ihre tiefe Lebensverbitterung überspielt. Dieses Ehepaar hat die Schule der Liebenden schon bis zur letzten Lektion absolviert, und es braucht nicht viel Fantasie, sich vorzustellen, dass auch Dorabella, Guglielmo, Fiordiligi und Ferrando, mit welchem Partner auch immer, irgendwann in solch ein grossbürgerliches Ehe-Einsamkeitsverlies einziehen werden.

So kalt und künstlich, so humorlos und vivisektorisch bringt Michael Haneke Mozarts *Così fan tutte* in Madrid auf die Bühne. Ob er die Tonlage des Stücks damit getroffen hat, kann man diskutieren, aber intensiv ist sein neuerlicher Ausflug in die Oper auf jeden Fall. Auf den grossartigen Pariser *Don Giovanni* vor sechs Jahren hat er eine unnahbare *Così* folgen lassen. Nun müsste es weitergehen mit ihm und der Oper, denn für eine kurze Affäre ist die Beziehung schon viel zu intensiv. Aber Haneke sagt, *Così fan tutte* sei vorerst seine letzte Oper, er werde sich nun wieder dem Filmemachen widmen. Auf Kinoregisseure kann die Oper eben nicht bauen.

Claus Spahn ist seit der Spielzeit 2012/2013 Chefdramaturg am Opernhaus Zürich. Zuvor war er vierzehn Jahre lang Feuilletonredaktor bei der Wochenzeitung *Die Zeit* und dort verantwortlich für das Fachressort Musik. Er hat in Freiburg im Breisgau klassische Gitarre studiert und eine Ausbildung an der Deutschen Journalistenschule in München absolviert. Von 1990 bis 1997 war er als freier Musikjournalist und Moderator, vor allem für die *Süddeutsche Zeitung* und den Bayerischen Rundfunk, tätig.

«Das Einzige, was am Drehen Spass macht, ist die Arbeit mit den Schauspielern»

Oben: Michael Haneke inszeniert Branko Samarovski als Andreas Pum während der Dreharbeiten zur Joseph-Roth-Verfilmung *Rebellion*, 1993. Über den Burgschauspieler Samarovski, der in Claus Peymanns berühmter *Tasso*-Inszenierung 1982 die Titelrolle spielte, sagt Haneke: «Jedes Mal, wenn ich eine Rolle für ihn habe, nehme ich ihn. Er hat ein unglaubliches Gesicht. Als Andreas Pum ist er absolut genial. Die *Rebellion* ist zweifellos seine beste Rolle. Er spielt wirklich anrührend.» – Branko Samarovski spielt in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* den Geldboten Hans (siehe S. 68), der am Ende von dem Studenten Maximilian B. in der Bank erschossen wird. In *Das weisse Band* spielt er einen Bauern, in *Das Schloss* den Herrenhofwirt.

Michael Haneke: «Jeder Schauspieler ist anders, und nur mit viel Erfahrung erspürt man sofort die Haltung, die man einnehmen muss. Manche Schauspieler muss man hegen und pflegen, andere wollen hart angefasst werden. Es gibt Schauspieler, die brauchen Erklärungen, wollen vielleicht sogar, dass man ihnen ganz konkret Beispiele zeigt, wie sie was tun sollen. Es gibt aber auch andere, die wollen sich ganz alleine durchwurschteln. Die richtige Schauspielführung ist von Fall zu Fall verschieden.

Der 2009 verstorbene (Theater-)Regisseur Peter Zadek hatte da eine wunderbare Methode. Am Anfang der Probenarbeit sollten die Schauspieler ihm zeigen, was sie gerne machen wollten. Wenn sie alle ihre Vorschläge vorgestellt hatten, bat Zadek sie, dieses oder jenes Detail noch mal zu prüfen, und er fing an, sie zu dirigieren, aber so, dass sie überzeugt waren, das käme alles von ihnen. Damit hat er die Schauspieler sehr motiviert. Ich war für diese Arbeitsweise zu ungeduldig, obwohl am Theater Zeit dafür gewesen wäre, ganz anders als im Film oder in der Oper, wo jeweils die Proben aufgrund der Kosten extrem begrenzt sind.

Im Theater habe ich oft während der Proben dagesessen und auf den Boden gestarrt, während ich den Schauspielern zugehört habe. Die haben sich oft beschwert, ich sähe gar nicht hin. Ich habe geantwortet: ‹So sehe ich dich besser!› Ich höre sofort, wenn ein Ton falsch ist, wenn das ausgedrückte Gefühl nicht stimmt. Das finde ich nicht so leicht heraus, wenn ich die Schauspieler anschaue.»

Udo Samel und Anne Bennent gehören zu den grossen deutschsprachigen Schauspielern der letzten Jahrzehnte. Beide brillierten bereits in den 1980er-Jahren in legendären Theateraufführungen, Udo Samel in Peter Steins Schaubühnen-Inszenierung der *Orestie* als junger Orest, Anne Bennent in Axel Mantheys *Traumspiel* in Stuttgart als Agnes. – Udo Samel und Anne Bennent spielen in *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* ein Ehepaar. Vor dem Einschlafen im Ehebett liest Anne Bennent ein Buch, Udo Samel die Zeitung. Irgendwann löscht sie die Nachttischlampe auf ihrer Seite, und die linke Hälfte des Bildes wird dunkel. Dann sagt Anne Bennent: «Gute Nacht.» Und Udo Samel antwortet: «Gute Nacht.» Dann liest er weiter die Zeitung. Irgendwann löscht auch Udo Samel das Licht, und das ganze Bild wird dunkel. Dann sagt Udo Samel: «Gute Nacht.» Und Anne Bennent antwortet: «Gute Nacht.» Diese Szene wurde 1994 gedreht. Samuel Beckett ist kurz vor Weihnachten des Jahres 1989 gestorben. Schade, dass er nicht ein paar Jahre länger gelebt hat, er hätte sicher Freude gehabt an Anne Bennent und Udo Samel in Hanekes Halbdunkel.

Mit Angelica Domröse und Lou Castel bringt Haneke in seinem Film *Fraulein*, 1985, zwei Schauspieler aus unterschiedlichen Welten zusammen. Angelica Domröse war mit dem Film *Die Legende von Paul und Paula*, 1973, in der DDR zur Kultschauspielerin geworden, machte sich dann aber als Unterzeichnerin der Protestresolution für Wolf Biermann unbeliebt und siedelte 1980 gemeinsam mit ihrem Ehemann Hilmar Thate in die BRD über; sie wurde dort 1986 zur Schauspielerin des Jahres gewählt und spielte in zahlreichen deutschen Fernsehproduktionen. Lou Castel zeichnet sich durch eine internationale Biografie aus: in Kolumbien geboren, die Mutter Irin, der Vater Schwede, von Beginn an im Weltkino zu Hause. Er arbeitete mit Visconti und Wim Wenders, Pasolini und Chabrol, und in *Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971, spielte er Fassbinders Regie-Alter-Ego.

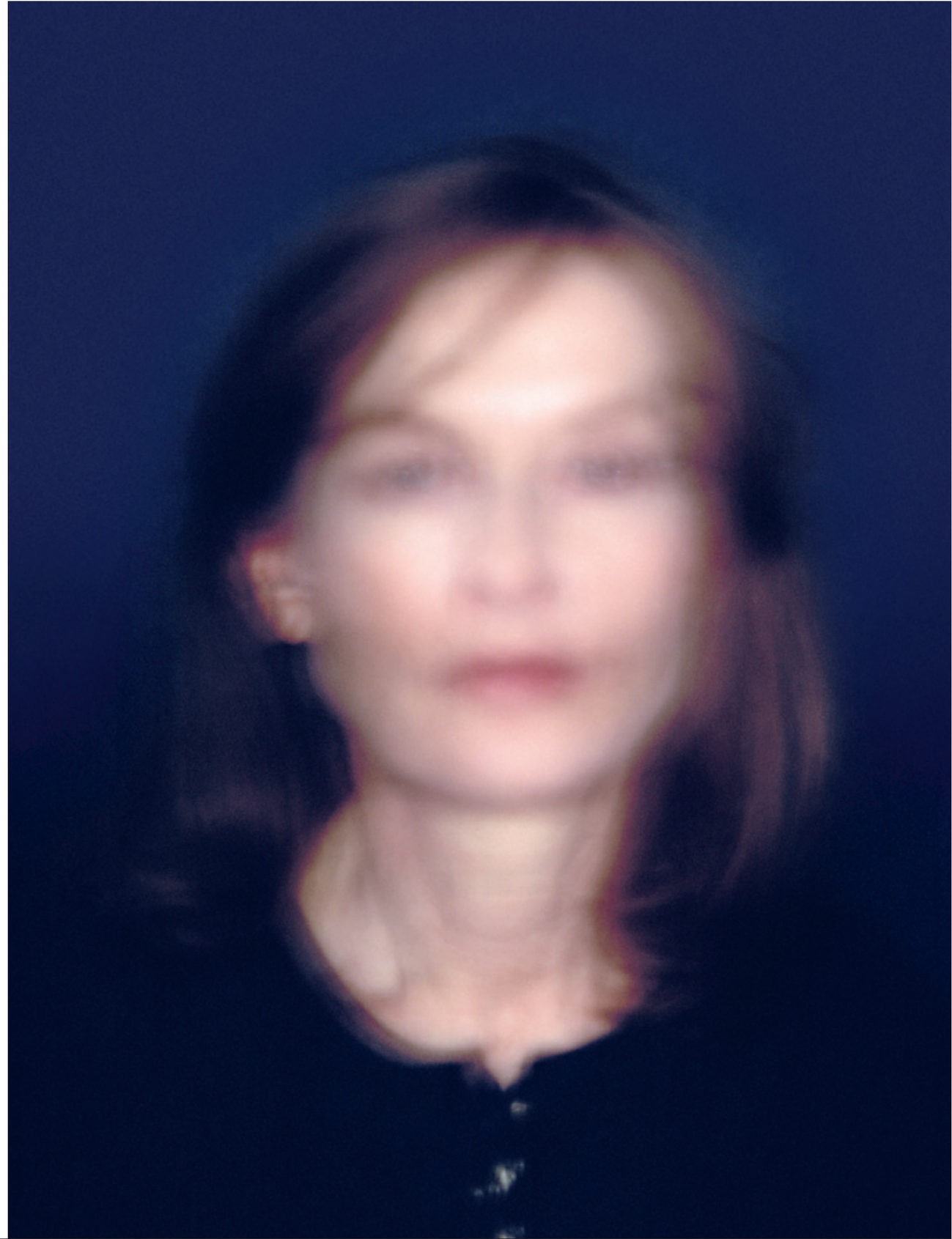
Das Schauspielerpaar Susanne Lothar (1960–2012) und Ulrich Mühe (1953–2007) in *Funny Games*.

Michael Haneke: «Susanne Lothar war sehr mutig und liebte es, riskant zu spielen und in den Extremen so weit zu gehen wie eben möglich. Wie Isabelle Huppert. Ich wusste, dass Susanne Lothar eine bekannte Theaterschauspielerin war, aber ich habe sie erst kennengelernt, als ich mit Ulrich Mühe in *Benny's Video* zu tun hatte, der ja mit ihr verheiratet war. Ulrich Mühe war ein sehr intellektueller Schauspieler, der das kleinste Detail durchdenken musste und beschreiben konnte, was er wie vorbereitet hatte. Susanne Lothar hat ihren Text gelernt und sich auf die Bühne geworfen. Isabelle Huppert ist da, denke ich, eher wie Ulrich Mühe. Sie weiss genau, was sie machen wird. Ich kann von ihr verlangen, zu einem bestimmten Wort, einem bestimmten Zeitpunkt eine Träne zu vergiessen. Sie bekommt das ohne Probleme hin. Susanne Lothar hat eher aus dem Gefühl heraus gearbeitet. Deshalb konnte sie richtig schlecht sein, wenn sie ihre Figur nicht mehr spürte. Sie konnte in gewissem Sinne nicht ‹lügen›. Als wir die heiklen Szenen von *Funny Games* gedreht haben, waren Ulrich und Susanne exzellent. Aber die Szenen am Anfang mussten wir immer wieder drehen, weil Susanne nicht ‹drin› war in ihrer Figur. Sie war nicht von den Gefühlen durchdrungen, die es ihr erlaubten, brillant zu sein. Ein schwieriges Terrain. Jeder Schauspieler ist da anders. Man muss in der Lage sein, sich anzupassen. Das ist allerdings auch eins der grossen Vergnügen an diesem Beruf.»
Ulrich Mühe: «Die Filme mit Michael Haneke waren spannender als Theater.»

Elisabeth Orth und Christian Spatzek in *Lemminge*, Teil eins: *Arkadien*. Die Burgschauspielerin Elisabeth Orth ist die Tochter des berühmten Wiener Schauspielerpaares Paula Wessely und Attila Hörbiger und die Schwester von Christiane Hörbiger. Um sich von ihrer Dynastie abzugrenzen, hatte sie ihren berühmten Namen Hörbiger geändert und den Namen ihrer Grossmutter angenommen. In *Lemminge* gab es Nacktszenen, mit denen Elisabeth Orth noch Ende der 1970er-Jahre einen Skandal auslösen konnte.

Frank Giering (hier als brutaler Killer Paul in *Funny Games*) starb 2010 im Alter von 38 Jahren. Nach seinen beiden Haneke-Filmen *Das Schloss*, 1996, und *Funny Games*, 1997, galt Frank Giering als einer der grössten Schauspielertalente des deutschen Kinos. Er spielte 1999 die Hauptrolle in Sebastian Schippers *Absolute Giganten*, den Andreas Baader in Christoph Roths RAF-Film *Baader* und wirkte in zahlreichen Fernsehfilmen mit. O-Ton Frank Giering: «Als Killer sollte man einfach nur nett sein und seine brutalen Taten völlig verdrängen.»

Isabelle Huppert, fotografiert von Kyungwoo Chun im Jahre 2011. Für diese Aufnahme kooperierten die Schauspielerin und der Künstler, der vorzugsweise mit Langzeitbelichtungen arbeitet. Isabelle Huppert wählte eine Aufnahmedauer von 27 Minuten, weil ihre älteste Tochter vor zwei Jahren 27 Jahre alt war.



«Er filmt den Rücken»

Für viele männliche Regisseure steht eine besondere Schauspielerin im Zentrum ihres Werks, als Geheimnis und Offenbarung zugleich: Monica Vitti bei Antonioni, Fanny Ardant bei Truffaut, Hanna Schygulla bei Fassbinder. Michael Haneke hat mit zahlreichen deutschsprachigen Darsteller-Grössen gearbeitet, doch die Französin Isabelle Huppert trifft wie niemand sonst den Nerv seiner Kinokunst.

ISABELLE HUPPERT im Gespräch mit **DANIEL BINSWANGER**

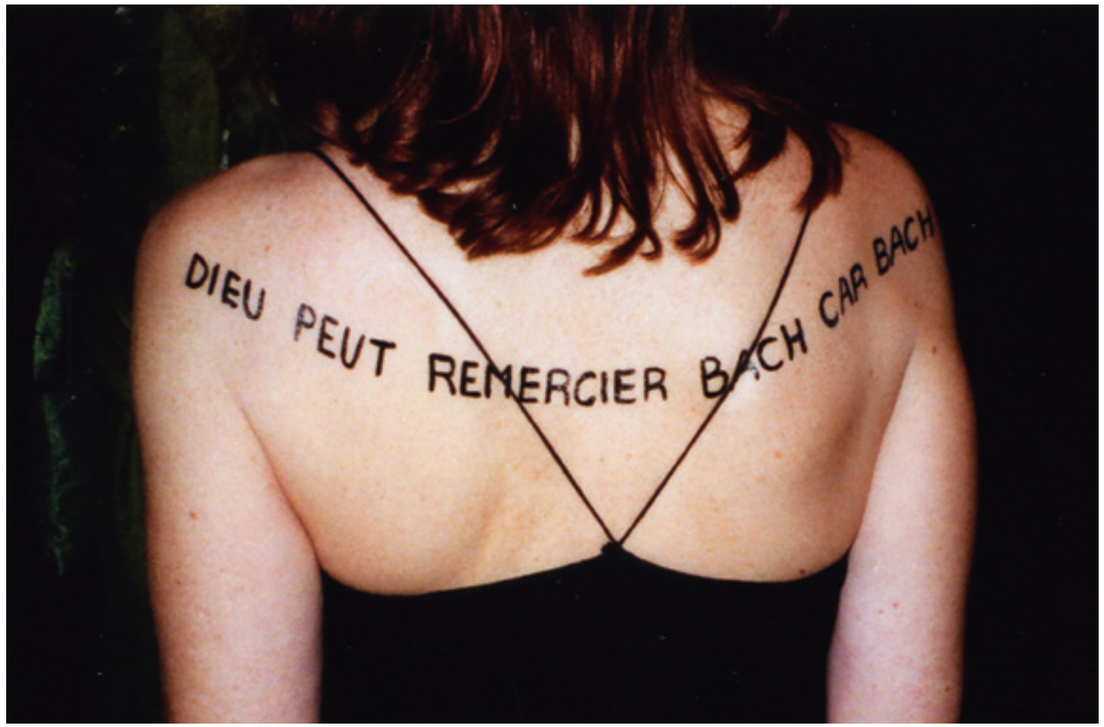
Es stört Isabelle Huppert nicht, wenn man sie als Haneke-Schauspielerin bezeichnet – im Gegenteil. «Es hat sich ganz von selbst ergeben, dass man mich auf diese Weise tituliert», meint die Schauspielerin mit zufriedenem Lächeln. «Schon seit sehr Langem werde ich ja auch häufig als Chabrol-Schauspielerin gehandelt. Sowohl mit Haneke als auch mit Claude Chabrol habe ich Filme gemacht, die für mich besonders zählen.» Huppert empfängt in einem altmodisch bürgerlichen Gebäude im noblen sechsten Arrondissement von Paris. Die Wohnung gäbe den perfekten Rahmen ab für eine der bissigen chabrolschen Milieustudien über die französische Bourgeoisie. Nicht Starallüren oder Glamour bestimmen das Dekor, sondern Polstermöbel und Ölgemälde, die aussehen wie Erbstücke aus einer soliden, bildungsbürgerlichen Familientradition.

Huppert besetzt schon seit fast vier Jahrzehnten die Rolle der Überfrau des französischen Autorenfilms. Sie ist die Schauspielerin, die alle Genres beherrscht, von der leichtfüssigen Komödie bis zur radikalen Auslotung jelinekscher Abgründe, von der stummen Verkörperung wort- und wehrloser Outcasts bis zur formvollendeten Darstellung von Menschen mit Geltung, Geld und Allüren. Keine andere französische Filmdiva hat im Laufe ihrer Karriere so viele Preise und Nominierungen eingeheimst.

Die heute sechzigjährige Huppert gehört zu jenen Filmschauspielerinnen, deren Charisma auf der Leinwand unwiderstehlich ist, obwohl sie im realen Leben zierlich und beinahe unscheinbar wirkt. Ihre schmale, sehr klein gewachsene Person hat etwas Nüchtern-Zerebrales. Keine Posen, keine Phrasen, keine Eitelkeit. Auch ihrer Bewunderung für Haneke verleiht sie Ausdruck mit professioneller Sachlichkeit. Als er 2009 in Cannes die Goldene Palme für *Das weisse Band* gewann, war Huppert Präsidentin der Jury.

Frau Huppert, weshalb arbeiten Sie mit Michael Haneke zusammen?
Das müssen Sie ihn fragen, er hat mich schliesslich angeheuert, nicht umgekehrt. Ich vermute, es war, wie es meistens ist in diesen Fällen: Er hat mich in anderen Filmen gesehen, und er hat in meiner Person etwas erblickt, was seiner Vorstellung für *Die Klavierspielerin* entsprach. Die Rolle der Erika – der Titelheldin in Jelineks Roman, den Haneke für *Die Klavierspielerin* adaptierte – hat er dann gezielt auf meine Person zugeschnitten. Er sagt, er hätte den Film nicht gedreht, wenn ich nicht bereit gewesen wäre, die Rolle zu übernehmen. Ein Teil des Reizes des Abenteuers der Schauspielerei – ich habe immer etwas Hemmung, von einem Beruf zu reden – besteht auch darin, dass sich das Begehren eines Regisseurs, genau mit dieser oder jener Schauspielerin zusammenzuarbeiten, nicht wirklich erklären lässt. Es ist ein bisschen wie in einer Liebesbeziehung. Es bleibt eigentlich irrational.

Wie arbeiten Sie zusammen? Gibt es eine Methode, die Sie verbindet?
Das ist eine relativ unmittelbare, intuitive Angelegenheit. Ich habe zu Haneke – bei Chabrol war das genauso – ein direktes, unkompliziertes Verhältnis. Ich bin gar kein Fan davon, mir eine Rolle von einem Regisseur erst ausführlich erklären lassen zu müssen. Haneke



hat eine äusserst präzise Vorstellung davon, was er machen will. In der Regel gibt es nur eine Spielweise, nur eine Tonlage, die der Szene angemessen ist. Die versuche ich zu treffen, ohne Abweichung, ohne Konzessionen. Aber das ist ein Prozess, der intuitiv funktioniert. Ich führe mit Haneke keine grossen Debatten über meine Rollen. Ich glaube, wenn man zu viel explizit erklären muss, kann die Zusammenarbeit nicht klappen.

Sie machen nicht mehrere Aufnahmen von einer Szene?
Nein, in der Regel macht Haneke nicht viele Aufnahmen. Er weiss wie gesagt sehr genau, was er will, und in der Regel trifft er es recht schnell. In *Amour* gab es nur eine Szene mit mir – bei meinem zweiten Auftritt, als ich nach dem Besuch am Krankenbett der Mutter aufgelöst in den Salon komme und mit dem Gesicht zum Fenster gegen die Tränen kämpfe –, bei der Haneke sich nicht von Anbeginn sicher war, wie er die Szene haben wollte. Er wusste nicht, ob es lautes, heftiges oder ganz leises Schluchzen sein sollte, und wir haben verschiedene Varianten gedreht.

Normalerweise kommt er aber mit sehr wenigen Aufnahmen aus. Es wird selten thematisiert, aber ich finde, es ist bezeichnend für die Arbeitsweise eines Regisseurs, ob er mit vielen oder mit wenigen Takes arbeitet. Auch Chabrol machte immer sehr wenige Aufnahmen. Ich habe ihn gelegentlich gebeten, eine Szene noch einmal zu drehen, weil er schon weitermachen wollte und ich noch nicht zufrieden war. Heute kann ich besser damit leben, wenig Aufnahmen zu machen.

Sie sagen, Sie mögen es nicht, wenn Ihnen ein Regisseur eine Rolle lange erklären muss. Dennoch gelten Sie als intellektuelle Schauspielerin. Jean-Luc Godard hat einmal gesagt, Sie würden Ihre Rollen nicht spielen, sondern denken.
Ja, ich finde, das trifft die Sache. Am wichtigsten ist, dass man einen ganz präzisen Begriff davon hat, was man tut.

Einen Begriff von der Figur, die man interpretiert, um sie verkörpern zu können?
Nein, einen Begriff davon, was man macht, um sich selbst bleiben zu können. Ich versuche nie, eine Figur zu verkörpern. Ich versuche, ich selbst zu sein. Die Figuren werden konstruiert durch das Drehbuch, die Erzählung, die Kostüme, den ganzen Rahmen. Das ist nicht mein Job. Ein Schauspieler muss keine Figuren schaffen, er muss er selbst sein.

Isabelle Huppert, Jury-Präsidentin des 62. Filmfestivals in Cannes 2009, gemeinsam mit Michael Haneke, unmittelbar nachdem dieser die Goldene Palme für *Das weisse Band* gewonnen hat.

Linke Seite: Isabelle Huppert in der Rückansicht beim 54. Filmfestival von Cannes 2001, wo sie als beste Darstellerin für die Rolle der Erika Kohut in Hanekes *Die Klavierspielerin* ausgezeichnet wurde und die Weisheit des Philosophen Emil Cioran «Gott kann Bach dankbar sein, denn Bach ist der Beweis von Gottes Existenz» per – abwaschbarem – Tattoo verkündet.

Sie sind bekannt für den ausgeprägten Minimalismus Ihrer Ausdrucksmittel, Ihrer Mimik, Ihrer Gestik. Sie haben eine einmalige Fähigkeit, Ihr Gesicht wie leer werden zu lassen und starke Emotionen aus einer inneren Distanz spürbar zu machen.
Im Begriff der inneren Distanz kann ich mich nicht wiedererkennen. Es klingt, als hätte ich reflexiven Abstand zu dem, was ich auf der Leinwand tue, und das ist überhaupt nicht der Fall. Aber es stimmt: Ich gehe sparsam mit Ausdrucksmitteln um, besonders beim Tonfall und in der Intonation, aber auch mit Blicken, Mimik, Gesten. Sonst verliert das Spiel seine Stimmigkeit. Schauspieler haben eine Neigung, permanent zu viel zu machen, weil sie sich ihrer Sache nicht sicher sind. Das wirkt dann nicht glaubwürdig. Im wirklichen Leben ist die Expressivität der Menschen immer dosiert. Man ist nicht echt, wenn man zu viel macht.

Hanekes Inszenierungsstil zeichnet sich ebenfalls durch grosse Zurückhaltung, durch einen gewissen Minimalismus der Mittel aus. Trifft sich da Ihr Spiel mit seiner Ästhetik?
Das kann sein. Es stimmt, dass Haneke häufig mit sehr sparsamen Mitteln sehr starke Effekte erzielt.

Nehmen wir ein Beispiel: In der letzten Szene von «Amour»: Nach dem Tod Ihrer Eltern kehren Sie in die Wohnung zurück, es ist eine aufgeladene Szene – einerseits kehren Sie an den Ort des Dramas zurück, andererseits geht von der jetzt leeren, lichtdurchfluteten Wohnung fast etwas Befreiendes aus. Man spürt, dass die Tochter von widersprüchlichen Emotionen ergriffen wird. Aber Haneke zeigt keine Grossaufnahme von Ihrem Gesicht. Er zeigt nur aus der Distanz, wie Sie durch das Appartement gehen – und das reicht.
Es ist tatsächlich eine starke Szene, die ambivalente Gefühle transportiert. Ein konventionellerer Regisseur hätte bestimmt eine Grossaufnahme des Gesichts von Eva gezeigt – aber nicht Haneke. Er schafft es, die Emotionen anders zu vermitteln, und ehrlich gesagt, ich weiss bis heute nicht, wie er das macht. Häufig zeigt er die Figuren auch nur in Rückenansicht – und trotzdem wird ganz genau deutlich, was sie bewegt. Schon in der *Klavierspielerin* gab es solche Momente: einmal, als sich Erika dazu entschliesst, Glassplitter in die Manteltasche ihrer Schülerin zu schütten, ein zweites Mal, als sie aufgewühlt am Fenster ihres Unterrichtszimmers steht und ein Sandwich isst. Er filmt den Rücken, man sieht mich nur von hinten – und trotzdem werden die Emotionen deutlich, die Erika in diesen Szenen beherrschen.

«Ich persönlich finde ohnehin, dass die grossen deutschsprachigen Theaterschauspieler die besten Schauspieler der Welt sind.» Isabelle Huppert

Ein anderes Ausdrucksmittel, das besonders wichtig erscheint in der «Klavierspielerin», ist Ihr Gang. Man liest daraus die Einsamkeit, die Verstörtheit, aber auch die Disziplin von Erika. Man sieht Sie in langen Einstellungen alleine durch Räume schreiten – im Konservatorium, in Treppenhäusern, in den Strassen Wiens.

Ja, der Gang ist entscheidend bei Erika. Der Gang ist immer ganz wichtig. Er hängt übrigens stark ab von den Schuhen, die man trägt. Ich finde, es gibt nichts Wichtigeres bei der Ausstattung für eine Rolle als die Schuhe. Nur schon die Höhe der Absätze hat einen starken Einfluss darauf, wie man sich bewegt und wie man wirkt. Aber es ist nicht so gewesen, dass ich mit Haneke die Art und Weise, wie Erika läuft, diskutiert hätte. Es hat sich so ergeben.

Isabelle Huppert ist gleichzeitig eine äusserst zerebrale und eine völlig intuitive Schauspielerin. Das Wort *justesse* (Stimmigkeit) kehrt in unserem Gespräch ständig wieder. Seit Jahrzehnten besingt die Kritik die geheimnisvolle Aura ihres «leeren» Gesichts, die Explosivität ihrer unterkühlten Hysterie. Sie kann unheimliche Nähe herstellen – aus scheinbar unendlicher Ferne.

Es ist wohl dieses Flackern zwischen Heftigkeit und Distanz, zwischen Gewaltsamkeit und Formvollendung, das die Schauspielerin mit der hanekeschen Dramaturgie so kompatibel macht. In der *Klavierspielerin* gelang es Huppert, sowohl das künstlerische Ethos und die hilflose Verletzlichkeit als auch die brutale Perversion der Titelfigur glaubhaft zu machen. Da wirken die Verstrickungen in *Amour*, gemessen an der Höllenfahrt der *Klavierspielerin*, beinahe konventionell und idyllisch. Das alte Ehepaar, das plötzlich mit Krankheit und Tod konfrontiert wird, hat eine liebevolle Beziehung. Auch zur Tochter Eva, die von Huppert gespielt wird, herrscht ein recht harmonisches Vertrauensverhältnis, auch wenn die Agonie der Mutter dieses arg auf die Probe stellt. Allerdings werden auch in dem Milieu der kultivierten Pariser Bourgeoisie, in dem *Amour* situiert ist, die Verhältnisse von einer gewissen Kühle, von Förmlichkeit und Distanz bestimmt. Der Keim einer radikalen Fremdheit ist immer präsent in den zwischenmenschlichen Beziehungen von Hanekes Kammerspiel, auch wenn die Vorgänge in *Amour* weniger gewaltsam und viel nachvollziehbarer bleiben als in der *Klavierspielerin*.

Die etwas förmliche Fassade ist Hupperts Fach – mitsamt den Abgründen, die sich dahinter verbergen. Es ist kein Zufall, dass die Schauspielerin immer wieder die Rollen von beherrschten, kultivierten Gesellschaftsdamen mit mörderischem Amok-Potenzial übernommen hat. Schon mehrfach spielte sie eine Pianistin oder, wie in Chabrols *Merci pour le chocolat*, die Ehefrau eines Pianisten. Allerdings ist Hupperts verhaltene Spielweise auch in klassischen Underdog-Rollen glaubwürdig – etwa wenn sie, wie in Chabrols *La cérémonie*, eine kleine Postbeamtin gibt, die in einem Ausbruch mörderischer Gewalt eine ganze grossbürgerliche Familie mit dem Jagdgewehr niedermäht. Oder wenn sie Frauen interpretiert, die zum Opfer ihrer emotionalen Blockaden werden – wie zum Beispiel die kleine Coiffeur-Gehilfin in *La dentellière* von Claude Goretta, mit der ihr Ende der Siebzigerjahre der grosse Durchbruch gelang.

«Amour» lässt immer wieder an «Die Klavierspielerin» denken. Beide Geschichten sind in einem ähnlichen Milieu situiert, einem bürgerlichen Milieu, in dem man sich sehr stark über die Kultur beziehungsweise die Musik definiert.

Es ist zweifellos ein Milieu, das Haneke sehr gut kennt. Aber es gibt doch auch einen Unterschied zwischen den beiden Filmen. Erika Kohut in der *Klavierspielerin* hat einen absoluten Anspruch an die Kunst. Die Musik ist für sie ein Ideal, das um jeden Preis respektiert werden muss, von dem unter keinen Umständen abgewichen werden darf. Genau dieselbe Vorstellung macht sie sich von der Liebe, weshalb die Liebe für sie eigentlich unmöglich ist. Sie weiss, dass der junge Mann, in den sie sich verliebt, diesem Ideal nicht gerecht werden kann, weil er vom Bedürfnis, zu verführen und zu gefallen, geleitet wird – sowohl in seinem Klavierspiel als auch in seinem Werben um ihre Person. Die Katastrophe ist gewissermassen programmiert – und sie gründet unter anderem in Erikas absolutem ästhetischem Ideal.

Das Universum von «Amour» erscheint freundlicher.

Ja, es ist humaner. Auch die Protagonisten von *Amour* definieren sich durch ihre Liebe zur Musik, aber sie sind dabei weniger rigide. Beide Ehepartner zeichnen sich durch eine gewisse Strenge aus, aber

Für ihre Rolle der Eva in *Amour* erhielt Isabelle Huppert eine César-Nominierung als beste Nebendarstellerin 2013.

sie sind trotzdem menschlich und liebesfähig. Die Konflikte, die in dem Film entstehen, sind konkrete Konflikte, die sich aus der Situation ergeben – etwa zwischen dem Vater und der Tochter, die sich in die Pflege der Mutter einmischen will. Sie haben nichts damit zu tun, dass die Figuren in einem fundamentalen Konflikt gefangen wären, jedenfalls nicht in einem offensichtlichen.

Die Kritik hat teilweise recht negativ auf die Tochter Eva, die Sie darstellen, reagiert. Eva erscheint von der Situation überfordert zu sein und verhält sich in manchen Szenen sehr hilflos.
Mich hat diese Reaktion eher überrascht. Ich glaube, hier gibt es ein Missverständnis. Es stimmt zwar, dass Eva überfordert ist, etwa wenn sie am Sterbebett ihrer Mutter vollkommen manisch über ihre Alltagsprobleme zu reden beginnt. Aber ich glaube, das ist eine sehr normale Reaktion. Es ist schwierig, gegenüber einer Sterbenden die Hilflosigkeit zu vermeiden. Vielleicht haben die ungnädigen Reaktionen auf Eva auch damit zu tun, dass sie nur relativ wenige Szenen hat. Ihre Persönlichkeit wird fast nur in diesen schrecklichen Situationen gezeigt. Vielleicht hat der Zuschauer etwas wenig Zeit, ein umfassenderes Bild von ihrer Persönlichkeit zu bekommen.

Haneke liefert kein psychologisches Porträt der Tochter.
Nein, aber das ist auch die Stärke des Films. Er entwickelt den Handlungsbogen ganz nüchtern aus der Situation und hält sich nicht mit psychologischen Details auf. Das gibt seinen Figuren eine ungeheuer weitreichende, ich wäre versucht zu sagen, allgemein menschliche Dimension, der man sich schwer entziehen kann.

Für Haneke ist generell die Musik sehr wichtig, sowohl als Thema als auch als ästhetische Inspirationsquelle. Was haben Sie für ein Verhältnis zur klassischen Musik?
Musik bedeutet mir viel, aber ich habe nicht die profunde musikalische Kultur von Haneke. Als Mädchen habe ich zwar intensiv Klavier gelernt, aber es ist leider nicht sehr viel davon übrig geblieben. Ich höre zwar häufig klassische Musik, aber meistens am Radio. Gelegentlich sage ich mir, dass mein Musikkonsum seriöser sein sollte. Und dann schalte ich doch wieder das Radio ein.

Finden Sie es eigentlich nicht paradox, dass ein Regisseur, der so tief geprägt ist von seiner österreichischen Herkunft, ausgerechnet mit französischen Schauspielern besonders wichtige Filme macht?
Das ist tatsächlich erstaunlich. Man kann verstehen, dass das französische Kino auch für einen deutschsprachigen Regisseur anziehend ist – einfach, weil es eine stärkere Identität hat als das heutige deutsche Kino. Aber dass es Haneke gelungen ist, *Die Klavierspielerin* in Wien zu drehen und das französische Cast in dieses Dekor zu versetzen, ohne dass es künstlich oder unglaubwürdig wirkt, ist eine erstaunliche Leistung.

Könnte es sein, dass Haneke in Frankreich etwas findet, was ihm deutsche Schauspieler nicht bieten können?
Nein, das glaube ich nicht. Er hat ja auch grossartige Filme auf Deutsch gedreht. Ich persönlich finde ohnehin, dass die grossen deutschsprachigen Theaterschauspieler die besten Schauspieler der Welt sind.

Isabelle Huppert, geboren 1953 in Paris, ist eine der am höchsten und am häufigsten ausgezeichneten Film- und Theater-Schauspielerinnen ihrer Generation. Sie lebt mit ihrem Mann und ihrem Sohn in Paris.

Daniel Binswanger, geboren 1969 in Zürich, Studium der Philosophie und Literaturwissenschaften in Paris, London und Berlin. Arbeitet als Redaktor beim *Magazin* des Zürcher *Tages-Anzeigers*. Am Theater Neumarkt moderiert Daniel Binswanger die *Salongespräche* und ist regelmässig Gast bei Diskussionsrunden und Talkshows im Schweizer Fernsehen. Daniel Binswanger lebt in Zürich und Paris.

Kyungwoo Chun, Fotograf und Künstler, geboren 1969 in Korea, lebt in Bremen und Seoul. Seine Arbeiten werden weltweit ausgestellt. Sie sind in wichtigen Sammlungen vertreten wie dem Museum of Fine Arts, Houston, und dem Museum of Photography, Seoul.

«Jean-Louis Trintignant in *Amour*, das war einfach atemberaubend. Niemand, absolut niemand spricht von seinem Auftritt, aber er war grandios. Trintignant tut praktisch nichts, aber er macht einfach seine Arbeit. Das Entscheidende an seinem Spiel ist, dass er den Eindruck macht, er wäre überhaupt nicht da.» Jeromy Irons