

Katharina Müller

Michael Haneke/Thomas Assheuer: Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer 2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15637>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller, Katharina: Michael Haneke/Thomas Assheuer: Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15637>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r249>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Michael Haneke/Thomas Assheuer: Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer.

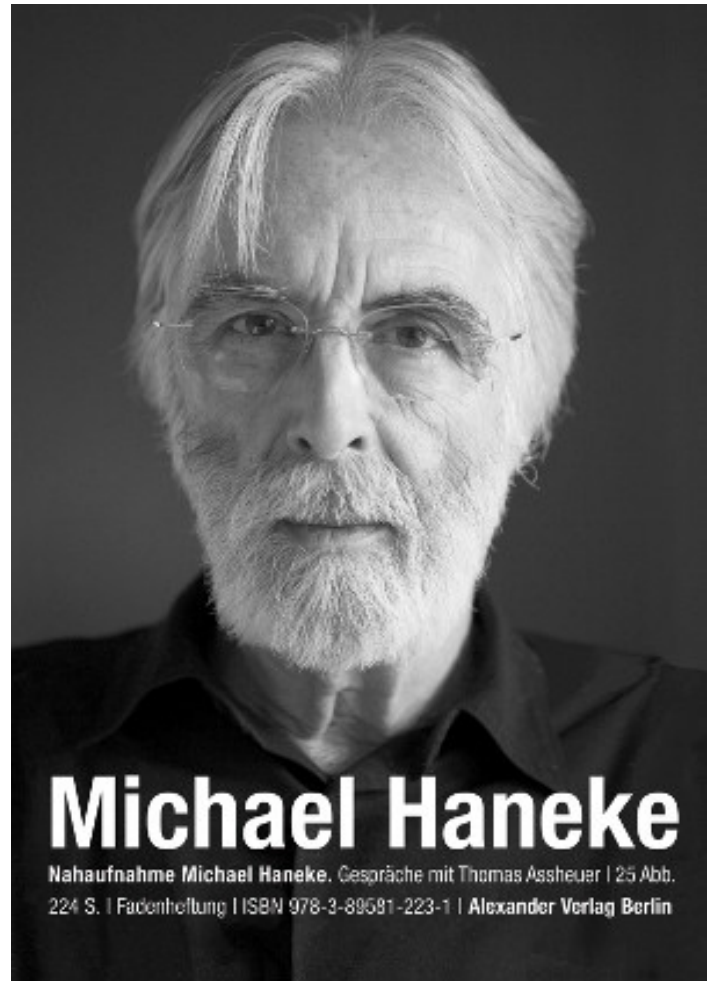
Berlin: Alexander 2010. ISBN

978-3-89581-223-1. 224 S. Preis: € 14,90.

von Katharina Müller

"Eigentlich dürfte man sich als Autor gar nicht auf Interviews einlassen. Andererseits räume ich gern ein: Alles, was mit Sprache zu tun hat, drängt auf Deutung. Der Leser oder Zuschauer will 'Haltegriffe'. Ich finde jedoch, daß man ihm die grundsätzlich nicht geben sollte. Gibt man ihm diese Haltegriffe, ist das kontraproduktiv für die Rezeption" (S. 160f.). Dass sich Michael Haneke als dezidiert Gegner der Interpretation seiner selbst und seiner Werke auf ein relativ umfangreiches Gespräch mit dem *Zeit*-Redakteur Thomas Assheuer einlässt, ist angesichts der Risiken des 'Kontraproduktiven' freilich ein ambivalentes Unterfangen. Diese dem Regisseur so eigentümliche, vielkritisierte Ambivalenz zeugt einmal mehr vom radikalen Angriff auf das, wogegen Haneke – der unlängst seinen siebzigsten Geburtstag feierte – seit jeher und bekanntlich mit einem Höchstmaß an handwerklicher Präzision arbeitet: die Gleichgültigkeit seiner potentiellen Zuseher- bzw. in diesem Fall Leserschaft.

Man kennt ihn als 'Publikumsverstörer', als 'rigorosen Moralisten', als 'unerbittlichen Formalisten', als 'schwarzen Pädagogen', als 'österreichischen Filmmacher', dessen Werk jedoch 'deutscher' sei, als manch ein Kritiker meinen möge, wenngleich er zum Teil 'sehr französische Filme' drehe. Man kennt ihn auch – insbesondere im Hinblick auf einen akademisch-theoretischen Kontext – als einen der letzten Vertreter eines modernen Autorenkinos, der sich inzwischen als 'euro-nationaler' Auteur etabliert hat.



Ungeachtet der Unzahl seiner Etikettierungen hat er ein Werk vorzuweisen, das so hinlänglich wie facettenreich als 'filmische Umsetzung' der Kulturindustriethese Adornos umschrieben wurde. Und diese Spielart der Auslegung ist nur der Bruchteil einer sehr umfassenden Haneke-Deutung, die sich in ihrer inzwischen nahezu unermesslichen Gesamtheit – und das wohl ganz im Sinne des Regisseurs – alles andere als linear abzeichnet. Kurz: der Name 'Haneke' evoziert mindestens so viele Assoziationen wie es Kritiker und Wissenschaftler gibt, die sich mit ihm auseinandersetzen. Und das sind – spätestens seit der Prämierung seines Films *Das weiße Band* bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 2009 – erstaunlich viele.

Im Interviewband *Nahaufnahme* ergreift Haneke – den Gepflogenheiten des Formats entsprechend – selbst das Wort und gewährt Auskünfte zu seiner Biografie, seinen filmästhetischen Ansichten, zentralen Werkintentionen und seiner Arbeitsweise. Es ist

dies bereits die zweite, aktualisierte Auflage eines mit Juni 2007 datierten und 2008 erschienenen, außerordentlich feinsinnigen Gesprächs über Ästhetik, Philosophie und Moral, inzwischen ergänzt um ein – im November 2009 im Anschluss an den Erfolg von *Das weiße Band* geführtes – Interview mit einem Regisseur, der nicht müde wird, sein Kino unter Verzicht auf Lösungsvorschläge als Reflexionsmedium "über die grundsätzlichen Bedingungen des menschlichen Zusammenseins" (S. 160; S. 165) zu verteidigen. Zudem umfasst das Buch zwei Essays des Regisseurs, einen Bericht über den Schlüsselmoment der sinnlichen Erfahrung von Robert Bressons *Au hazard Bal-tazar* sowie die – im Zuge seiner vehementen Medienkritik – als programmatisch zu bezeichnende Reflexion zum Thema *Gewalt und Medien* (beide erstmals 1995 erschienen). Die so kompakte wie offene Form der Gesprächsaufzeichnung – der Band wehrt sich einer thematischen bzw. numerischen Gliederung – zwingt sehr offenkundig auch den Rezensenten zu einer subjektiven Selektion: Der Einband erhebt den Anspruch, die Karriere des Regisseurs "von seinen Anfängen als jugendlicher Kinobesucher bis hin zum Welterfolg" nachzuzeichnen. Fragmentarisch und punktuell gewählt sind daher die folgenden Präliminarien zu 'Haneke' – gelöst aus der Aufzeichnung zweier Gespräche.

'DIE NOTWENDIGKEIT DES DIALOGS.' 'Auf Augenhöhe' nennt man gemeinhin jene dialogische Form der Begegnung, die Haneke zwischen Kunstprodukt und Rezipienten herzustellen sucht, wenngleich ihm die Kritik vorzugsweise Gegenteiliges vorwirft, ihn als Moralisten (dis-)qualifiziert. Mit dem im Zuge der Lektüre immer offenkundiger sich manifestierenden Vertrauensgestus des Regisseurs in das Mündigkeitspotential des Zusehers ist zugleich das latente Leitmotiv des so konzentrierten wie weitläufigen Gesprächs benannt, das sich nicht als Porträt sondern dezidiert als *Nahaufnahme* ausgibt: Der konnotative Unterschied liegt bekanntlich in der jeweiligen Dynamik der beiden Abbildungsformen; die Wahl der letzteren als Kadrierung für das Interview erweist ihrer definitorischen Beschaffenheit alle Ehre. So zeigt Assheuers *Nahaufnahme* einen beweg-

ten Filmemacher, der sich radikal und liebevoll zugleich, jedenfalls nach der selbstauferlegten Maßgabe handwerklicher Ehre agierend, dem Erhalt dessen verpflichtet, was er als des Betrachters "kostbarstes Gut" erkennt: "seine Phantasie" (S. 181).

Schlichtheit vor Gefälligkeit – auf diese grundlegenden Formel ließe sich summarisch ein Filmwerk bringen, das Haneke hier einmal mehr mit Nachdruck als Plädoyer gegen den Mainstream und dessen Dramaturgien ausweist: "Die modellhafte Zuspitzung und die Ambivalenz – das sind vielleicht heute die einzigen adäquaten Erzählstrukturen, weil mit ihnen eine offene Dramaturgie möglich ist, welche die Reaktion des Zuschauers als entscheidende Mitarbeit am Werk miteinbezieht" (S. 135). Dass die Leute keine Ambivalenzen mehr ertragen, sei eine der verheerenden Konsequenzen des Fernsehens und seiner Dramaturgien in ihrer Vermittlung jener "eingespielten Erklärungssysteme" (S. 169), die zu unterlaufen dem Regisseur ein unverkennbares Hauptanliegen ist.

'ANGST, SCHULD, GEWALT, OHNMACHT, WUT UND IHRE MATRIX.' Oft und je nach Drehort heißen sie Anna und Georg, Anne und Georges, Anna und George. Sie bilden (mit Kind) den Prototyp der klassischen Kleinfamilie mittleren Bürgertums: "genau die Leute, die hauptsächlich ins Kino gehen" (S. 90). Sie sind die figurativen Handlungsträger der Gesellschaft und damit im großen, stets universal angelegten Programm der negativen Utopie unweigerlich Träger von Schuld und deren – oft unausgesprochenen – Artikulationen. Motorisiert durch jenes 'tiefste Gefühl', das im Haneke-Universum alles zu einen scheint: "Urszene ist die Angst, die Angst vor Verlust, auch vor Selbstverlust" (S. 90). Zwar sei die Familie "nicht in einem höheren Maß Katastrophenort als alles andere in der Gesellschaft auch" (S. 91), allein die thematisierten Krisen ließen sich an ihr schlicht einfacher ablesen. So abstrakt und komplex die in den Filmen entfalteten Themen auch sein mögen, so konkret und klar hingegen sind hier die Ausführungen des Regisseurs. Der im Verlauf des Gesprächs vielfach eher konstatierende als fragende

Assheuer unterstützt ihn dabei geschickt; Hanekes Rhetorik ist bestechend bildhaft. Die Bemerkung etwa, das Gewaltsame und Unbarmherzige erhalte im Familiären stets eine Vorzugsbehandlung gegenüber dem Zärtlichen, kommentiert Haneke in diesem Sinne wie folgt: "Ich habe unlängst einen amüsanten Satz gelesen: Die Familie ist wie ein Scheißeimer, der dir übergestülpt wird. Und ein Leben lang läuft alles an dir runter" (S. 167).

'DEUTUNGSFREIHEIT MITTELS NÖTIGUNG.' Das 'menschliche Zusammensein' in jenen (mediengeprägten) Grundbedingungen, deren Beobachtung Haneke sich verschreibt, ist ohne Gewalt nicht denkbar. In den Projektionen des zum Feind erklärten Mainstreams entweder verherrlicht oder verharmlost, soll ihr zurückgegeben werden, was sie nun wirklich sei: Schmerz, eine Verletzung anderer. Ihre Konsequenzen sind weitreichend, beschrieben "bis in die feinsten Herzverästelungen" (S. 123). Nicht nur ist diese Gewalt im Diegetischen unentrinnbar, sie ist auch die unverkennbare Strategie des Regisseurs: Die Manipulation des Zuschauers "zur Selbstständigkeit" (S. 133), seine wie so oft nach Haneke zitierte 'Vergewaltigung', ist ihm gleichsam Liebes- und Befreiungsakt, legitimiert freilich durch die Prämisse der Undenkbarkeit eines Lebens ohne Fremdbestimmung und sei sie auch dem menschlichen Dasein physisch inhärent: "Selbst wenn wir völlig frei wären, wären wir immer noch von unserem Körper abhängig" (S. 123).

'KUMULATIVE AUTO-
REN(SELBST-)INSZENIERUNG.' "Wer ist schon frei von Eitelkeit?" (S. 126) – Die *Nahaufnahme* zeigt Haneke sowohl als selbstbezogenen bzw. -kritischen wie auch als theoretisch, literarisch und musikalisch versierten Künstler, der seine Autorschaft argumentativ unter Rückgriff auf zahlreiche andere Größen der Kunst stärkt: Ob er sich mit Montaigne gegen die

Postmoderne richtet, mit Bachmann für die Zumutbarkeit von Wahrheit plädiert, mit Pasolini zur 'ad-äquaten' Darstellung von Gewalt hinführt, oder über Tschechow, Bresson, Cassavetes und Kiarostami seine Formideale generiert und mit Bach und Mozart auf ihre Musikalität hinweist – hinter seinem Beharren darauf, dass die 'condition humaine' keine Ausrede für unsere tägliche Verantwortung sei, steht ein eindrucksvoll 'multi-identitär' ausgerichtetes Autoritätskonzept.

'DER MORALISCHE IMPERATIV DER KUNST.' Er habe "gar nichts dagegen, die böse Unke zu sein", es mache ihm "sogar Spaß" (S. 125), erwidert Haneke beziehungsweise auf den ihm dutzendfach entgegengebrachten Moralisten-Vorwurf, wenngleich ihm angesichts der medialen Aktualität, in der kaum ein Zustand so überbetont wird wie jener der Krise, zuzustimmen wäre, dass "die Frage der Moral ganz und gar nicht 'out'" (S. 125) sei. Mit dem Selbstverständnis eines Handwerkers engagiert er sich schließlich für eine 'Moral der Form': "Die oberste Tugend der Kunst ist die Genauigkeit. [...] Intensität entsteht durch Genauigkeit im Detail. Deshalb ist Genauigkeit sowohl eine ästhetische wie auch eine moralische Kategorie. Sie stellt eine Verpflichtung dar. Sozusagen den moralischen Imperativ der Kunst" (S. 47). Wenn Haneke mit Bachmann in ihrer Forderung nach einer Poesie, "scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht" (S. 124), für ein schmerzhaft direktes und ehrliches Kino einsteht, das uns helfen soll, "den Panzer ums Herz ein bißchen zu lockern" (S. 122), oder an anderer Stelle über Höflichkeit als "umgangserleichternde Maske" (S. 97) sinniert, so steht dies nur exemplarisch für ein Gesprächsangebot, das den Rahmen der zu erwartenden, am großen – im Interview mehrfach thematisierten – Vorbild Adorno orientierten kultur- und medienpolitischen Stellungnahmen weitgehend überschreitet.

Autor/innen-Biografie

Katharina Müller

Studium der Romanistik und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Seit 2011 DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) mit Dissertationsprojekt "Framing Haneke. Zu den Potentialen eines 'nationalen' (Autoren-)Kinos in Zeiten globalen Filmmarketings" und Lehrbeauftragte für Medienwissenschaft am Wiener Institut für Romanistik. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Film- und Medienwissenschaft, Medialität/'Intermedialität'/Akteur-Netzwerk-Theorie, Subjektverhandlungen in den Kulturwissenschaften.