

Tanja Prokić

Der *Auteur* als *Manipulateur* – An den Grenzen des formalen Reduktionismus. Zu Michael Hanekes *Liebe* (2012)

Michael Haneke feierte dieses Jahr seinen 70. Geburtstag, mit seinem neuesten Film Liebe erhielt er die sechste Einladung zu den Internationalen Filmfestspielen von Cannes und nach Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte (2009) seine zweite Goldene Palme. Bereits 2001 erhielt er mit Die Klavierspielerin den großen Publikumspreis und 2005 für Caché den Preis für die beste Regie. Neben zahlreichen positiven Kritiken und weiteren Preisen wurde Liebe auch mit dem europäischen Filmpreis ausgezeichnet. Nicht zuletzt diese Auszeichnungsfreude zum runden Geburtstag des Regisseurs, sowie die Tatsache, dass Hanekes Filme in Cannes inzwischen Tradition haben, gibt zu der Frage Anlass, wie kontrovers das Kino eines Regisseurs eigentlich sein kann, das schon längst bei seinem bürgerlichen Publikum angekommen ist. Eine kritische Revision der ästhetischen Verfahren Hanekes sowie seiner impliziten und expliziten Medienkritik soll Aufschluss geben über den bedenkenswerten Erfolg von Liebe.

Wie könnte man Hanekes Ästhetik beschreiben? Eine Handschrift, die sich durch einen formalen Reduktionismus auszeichnet, der einem sparsamen und behutsamen Umgang mit Bildern einlöst.¹ Das Unbequeme seiner Filme verdankt sich nicht zuletzt diesem Minimalismus, der darum bemüht ist, moralischen Fragen auf den Grund zu gehen. Man könnte fast von einer Reflexion moralischer Problemlagen im Modus des Ästhetischen sprechen. Hier bietet sich auch Hanekes Selbstbeschreibung an:

„Ich bin zutiefst der Überzeugung, dass Kunst eine moralische Kategorie ist und Moral ohne Ästhetik zu schlechter Pädagogik ver-

¹ Siehe dazu Fatima Naqvi, die eine Verbindung zu Susan Sontags *ecology of images* herstellt, Fatima Naqvi. *Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*. Wien: Synema 2010, S. 10.

kommt.² Mit dem Resultat, dass seine Filme nicht nur an moralische Grenzen rühren, sondern auch ästhetisch „berühren“. Denn gerade die Art und Weise des Wahrnehmens involviert uns in die Probleme, weist uns auf Paradoxa hin, indem sie uns diese zur Erfahrung macht. Eine Ästhetik, die sich ihrer Wurzeln in der Aisthesis noch bewusst ist und die es versteht, den Rezipienten in seiner somatischen und kognitiven Verfasstheit zu adressieren und in seiner Integrität zu hinterfragen.

Folgt man Martin Seels Konzept einer gewaltsamen Kunst, der es gelingt, uns Gewalt erfahrbar zu machen, so sind Hanekes Filme als gewaltsame Kunst zu verstehen: „Die Evokation eines menschlichen Grenzfalls stellt zugleich einen ästhetischen Grenzfall dar. Will sie Gewalt zum Ereignis machen, muß die Kunst sich zum Ereignis machen. Will sie einen Ausbruch von Gewalt zeigen, muß sie es zu einer Kulmination ihrer Mittel kommen lassen. Um (buchstäbliche) Gewalt zu zeigen, muß die Kunst auf ihre (metaphorische) Gewalt vertrauen.“³ Gerade hierin besteht aus filmwissenschaftlicher Perspektive der besondere Reiz, das Werk Hanekes im Detail zu besehen, so legt auch Karl Ossenagg seinen Fokus: „Gewalt wird zur Gewalt im Film nicht dadurch, dass ein Gewaltakt in seiner äußeren Wirklichkeit mit Hilfe von bewegten Bildern abfotografiert wird, sondern erst durch einen ästhetischen Transformationsprozess, der eine gewaltförmige Wirklichkeit, eine filmische Gewalt organisiert. Diesen ästhetischen Transformationsprozess, die Mittel, die Form, in der filmische Gewalt organisiert wird, gilt es zu untersuchen.“⁴ Der medienkritische Aspekt von Hanekes Filmen und die damit einhergehende Kinogewalt wurden bereits zahlreich hervorgehoben,

² Stefan Grisseemann/Michael Omasta. Herr Haneke, wo bleibt das Positive? – Ein Gespräch mit dem Regisseur. Hg. Alexander Horwath: *Der Siebente Kontinent*. Wien/Zürich: Europa Verlag 1991, S. 193-213, hier S. 204

³ Martin Seel. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 304.

⁴ Karl Ossenagg. Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt. Hg. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*. Marburg: Schüren 2005, S. 115-144, hier S. 118.

doch unter dem Seelschen Aspekt einer Ereignis-Kunst, wäre gerade der Fokus auf das Zusammenspiel immersiver Verführungsstrategien und präsentischer Entzauberungsverfahren von besonderem Interesse. Denn Hanekes Kino setzt sich nicht einfach einer Überwältigungsästhetik diametral entgegen,⁵ das Gewaltsame, das Kritische dockt vielmehr parasitär an die Illusionskraft des Kinos an. Hanekes Filme entfalten ihre Langzeitwirkung durch Strategien der Präsenz⁶ sowie durch eine elaborierte Ästhetik des Ereignisses.⁷ Sie suchen nicht nach einer Möglichkeit der Repräsentation von Gewalt⁸, sondern sie finden eine Möglichkeit der Präsenz von Gewalt. Auch die Suche nach einer Moral der Form durch Haneke selbst steht einer solchen Perspektivierung nicht entgegen: „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“⁹.

Besondere Aufregung erzeugte bei der Uraufführung von *Liebe* eine Szene, die Haneke selbst vermutlich dieser Genauigkeit zuschreiben würde:

Es ist die Szene, wenn Anne (Emmanuelle Riva) mit einer der Pflegerinnen nackt, vollkommen menschlich entblößt unter der Dusche steht und die Rezipientenposition mit jener ihres Ehemannes Georges (Jean-Louis Trintignant) korreliert wird. Wir sehen seinen Blick,

⁵ Vgl. Michael André. Der Anti-Illusionist. Anmerkungen zu *Caché*. Hg. Daniela Sannwald. *Michael Haneke*. München: text + kritik 2011, S. 28-38, hier S. 34.

⁶ Ich beziehe mich hier auf die Begriffsdefinition, die maßgeblich durch Hans Ulrich Gumbrecht forciert wurde. Siehe bspw. Hans Ulrich Gumbrecht. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

⁷ Vgl. bspw. Martin Seel. *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003; Dieter Mersch. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

⁸ Jörg Metelmann. *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*. München: Fink 2003, S. 10.

⁹ *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*. Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 47.

wir fühlen seinen Blick, ohnmächtig und handlungsunfähig im Angesicht dessen, was seiner Frau widerfährt. Dass Rezeptionspositionen mit Figuren korreliert werden, ist eine konventionelle Technik der Identifikation, doch was sich hier als besonders brüchig erweist, ist die patriarchalische Besetzung dieses Blicks, die den Zuschauer nicht auf die eigene Bewertung des Erblickten zurückwirft, eine ästhetische Strategie, die bisher konsequent in allen Filmen zu finden war. Denke man an Bennys Mord, der über eine ästhetisch ausgeklügelte *Mise en abyme* in den Offscreen-Bereich verlegt wurde, um das Maximum der Reaktion auf den Zuschauer zu verlegen. Diese Technik der Identifikation in *Liebe* ist nicht jenen ästhetischen Verfahren von Dauer und Bruch mit der Erwartungshaltung geschuldet, welche er in *Caché* (FR, AT, DE, IT, USA 2005) einsetzt, wenn es zur eklatanten Selbstmordszene kommt: Georges Laurent besucht (Daniel Auteuil) nach einem Telefonat mit Majid (Maurice Bénichou) diesen auf seine Bitte hin zu Hause. Der Dialog leitet zwar die Szene ein, in der sich Majid mit einem Rasiermesser kurzerhand selbst die Kehle aufschlitzt, dennoch ist es vollkommen unerwartbar. Warum? Die Kamera ist absolut statisch in frontaler Totale positioniert und imitiert einen von dokumentarischer Neutralität zeugenden Blick. Notwendig wird der Zuschauer in diesen analytischen, kalten Blick hineinkopiert. Die emotionale Einschätzung der Szene wird somit radikal an die außerfiktionale Position des Zuschauers adressiert. Bénichou fällt nur zu Boden, er zuckt nicht, schreit nicht. Ebenso Auteuil, der zwar vor der statischen Kamera auf und abgeht, jedoch 54 Sekunden lang kaum eine Reaktion auf den Selbstmord vor seinen Augen zeigt. Die kinematografische wie dramaturgische Gestaltung der Szene verschiebt die Bewertung radikal und greift so gewissermaßen aus der Diegese in die Ordnung des Rezipienten aus.

Gerade einer solchen Verschiebung entzieht sich *Liebe*, denn in diesem bürgerlichen Kammerspiel zweier Eheleute, erfolgt die Bewertung immer schon durch den Ehemann, dessen holistisch-patriarchalische Perspektive wir gezwungen sind, zu teilen. Dass es sich um ein solch paternal strukturiertes Universum handelt, lässt sich an kleinen Beobachtungen nachvollziehen. So beispielsweise als Anne unbemerkt in einen katatonischen Zustand verfällt und Geor-

ges selbst für das Salz aufstehen muss, um das Mahl, das selbstverständlich sie gekocht hat, nachzuwürzen. Oder am markanten Ausschluss der Tochter sowohl aus der emotionalen Anteilnahme als auch aus der Diskussion um den gesundheitlichen Zustand und die Pflege der Mutter.

Ganz besonders symptomatisch äußert sich diese Perspektivierung durch den Einsatz eines Stilmittels, und zwar die Traumsequenz, in der fast schon plakativ der psychische Zustand seines Protagonisten visualisiert wird. Dass sich Haneke für ein surrealistisches Stilmittel, das seinem Realismus mehr als entgegen läuft, entscheidet, ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass ihm sentimentale Effekte¹⁰ einerseits zuwider sind, andererseits der Verzicht auf jegliche Visualisierung eines inneren Dilemmas geradezu unmöglich ist.

Diese Lösung ist von prekären Status, nicht nur, weil allein der *pater familias* Anrecht auf eine Innensicht hat, sei diese auch in einen abstrakten Symbolismus überführt, sie erweist sich zudem als bedenklich, als sie die Ästhetik eines strengen Formreduktionismus gerade dort ergänzen muss, wo sie schon unzulänglich geworden ist. Und zwar dort, wo diese ästhetische Form der Moral ein generalistisches Argument im Spiegel einer hochindividuellen Situation verfolgt. Zwar ging und geht es Haneke niemals um Menschen, sondern um entindividualisierte Typen, dafür stehen nicht nur die namenlosen, aseptischen Killer in *Funny Games* (AT 1997) bzw. *Funny Games U.S.* (USA, FR, UK, AT, DE, IT 2007), die sich abwechselnd mit medialen Figurennamen ausstatten, sondern auch die zwei Namen fast aller seiner Frauen- und Männerfiguren Anne und Georg, Anne et Georges.¹¹ Doch fragt sich, ob gerade eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem Tod eines geliebten Menschen tatsächlich gut damit beraten ist, erstens einer solchen Generalisierung Vorschub zu

¹⁰ Vgl. Michael Haneke im Video-Interview „Ich bin allergisch gegen Sentimentalität“. URL: <http://www.critic.de/interview/ich-bin-allergisch-gegen-sentimentalitaet-3558/> vom 26. Mai 2012 (zit. 13.12.2012).

¹¹ Siehe dazu auch Anke Sterneborg. *Funny Games. Gewalt und Medien im Werk von Michael Haneke*. Hg. Sannwald. *Michael Haneke* (wie Anm. 5), S. 65-75, hier S. 66; Christina Tilmann. *Frauenbilder und Frauenrollen im Filmschaffen Hanekes*. Hg. Daniela Sannwald. *Michael Haneke*, S. 39-51, S. 42.

leisten und zweitens diese Generalisierung unter dem Vorzeichen einer bürgerlichen und paternalen Ordnung zu etablieren. Im Interview¹² zu *Liebe* äußert Haneke sich zumindest zum Problem der Verortung seines Kammerspiels im Milieu des Bürgertums. So hätte man die Geschichte als Sozialdrama erzählen können, das würde aber beim ‚Zuschauer‘ (sic!) dazu führen, das Thema als speziellen Härtefall abzulehnen. Hier wird eine Problematik explizit, die sich über filmische Mittel implizit äußert. Der generalistische Anspruch eines formalen Reduktionismus zeigt seine Schwächen genau dann, wenn der *Auteur* als *Manipulateur* aufscheint. Ein Manipulateur, der nurmehr ein bestimmtes Publikum mit seiner Ästhetik zu adressieren sucht, ist an sich nichts verwerfliches, aber eine Ästhetik, die diesen exklusiven Mechanismus operationalisiert, scheint die Manipulation der Thematik überzuordnen. Im Zuge Hanekes medienkritischer Filme, die sich gegen eine Überwältigungsästhetik richten, mag eine solche Hierarchisierung gerechtfertigt erscheinen, in Anbetracht dieser neuen Themenwahl scheint hier ein kontroverses Potential auf, das von der vorrangig positiven Resonanz offensichtlich übersehen wurde.

Vielleicht ist die Frage nach der Angemessenheit ein veraltetes Thema der Rhetorik, doch angesichts eines so brisanten Themas wie der Möglichkeit eines individuellen Todes in einer biopolitisch organisierten Gesellschaft, in welcher der Tod in kleinste zeitlich ausgedehnte Teile zerlegt und ausgeweidet wird, scheint die Frage nach der Angemessenheit durchaus berechtigt. Diese Frage führt direkt ins Spannungsfeld des kontroversen Films, der sich an solch paradoxen Relationen von Dargestelltem und Art und Weise der Darstellung abarbeitet.

Der größte Philosoph kann angesichts eines Steins zu den interessantesten Gedankengebäuden gelangen, dass die Beschaffenheit des Steins jedoch Ursache seiner Gedanken gewesen sei, mag nur einen Esoteriker überzeugen. Um die Gefahr eines hermeneutischen Zirkels also zu bannen, ist die Unterscheidung zwischen textexterner Reflexion und textinterner Autoreflexivität maßgebend. Entscheidend für die Werkbeobachtung Hanekes erscheint mir, dass die vier

¹² Vgl. Michael Haneke im Video-Interview (wie Anm. 10).

von Ossenagg ausgemachten Strategien seiner Wirkästhetik, das Ausklammern von Emotionalität, die Offenheit der Dramaturgie, das Vermeiden von Psychologisierung und das Erzielen eines hohen Identifikationsgrads¹³, in *Liebe* weiterhin größtenteils stringent durchgehalten werden. Vielleicht aber zu konsequent, um einem Thema, wie der Krankheit zum Tode eines geliebten Menschen den Raum zu gewähren, denn es in einer Gesellschaft wie der unseren verdient.

¹³ Karl Ossenagg. Der wahre Horror liegt im Blick (wie Anm. 4), S. 123f.