

Gerhard Schneider, Peter Bär
Michael Haneke

IMAGO

Gerhard Schneider, Peter Bär

Michael Haneke

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 12

Mit Beiträgen von Eva Berberich, Isolde Böhme, Andreas Hamburger, Susanne Kappesser, Katharina Leube-Sonnleitner, Gerhard Midding, Bert Rebhandl, Astrid Riehl-Emde, Gerhard Schneider, Dietrich Stern, Marcus Stiglegger, Edeltraud Tilch-Bauschke und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e.V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

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

Originalausgabe
© 2016 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftli-
che Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verar-
beitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: © Manfred Werner – Tsui,
Ausschnitt »Michael Haneke, Wien 2014« –
Eigenes Werk
Umschlaggestaltung & Innenlayout: Hanspeter
Ludwig, Wetzlar
www.imaginary-world.de
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,
Wetzlar
www.majuskel.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-8379-2482-4

Inhalt

| | | | |
|--|----|---|-----|
| Vorwort | 7 | Michael Haneke <i>Funny Games</i> (1997) | 71 |
| | | Peter und Paul spielen Morden | |
| Ungeheure Ruhe | 11 | <i>Eva Berberich</i> | |
| Notizen zu der Ausnahmeposition des Filmemachers Michael Haneke <i>Bert Rebhandl</i> | | Die Integrität der Einstellung | 83 |
| | | Ein Film des Übergangs: <i>Code inconnu. Récit incomplet de divers voyages</i> (2000) | |
| Die Wunden der Gesellschaft | 17 | <i>Gerhard Midding</i> | |
| Überlegungen zur <i>Trilogie der emotionalen Vergletscherung</i> (1989–1994) von Michael Haneke <i>Marcus Stiglegger</i> | | Michael Haneke <i>Die Klavierspielerin</i> (2001) | 95 |
| | | Oder: Das Scheitern einer Entkoppelung zwischen Tochter und Mutter und ihre Folgen | |
| Der siebente Kontinent (1989) – ein Kunstwerk des Zeitalters der technischen Medien | 29 | <i>Eva Berberich</i> | |
| <i>Isolde Böhme</i> | | Feuer und Wasser | 103 |
| »Sehn wie's ist« – Michael Hanekes <i>Benny's Video</i> (1992) | 41 | Ökonomie der Gefühle im total normalen Ausnahmezustand – Überlegungen zu <i>Wolfzeit</i> (2003) | |
| <i>Andreas Hamburger</i> | | <i>Katharina Leube-Sonnleitner</i> | |
| Gewalt – nicht-hoffnungsleere Hoffnungslosigkeit | 55 | Verfremdung der Wirklichkeit | 119 |
| Michael Hanekes krypto-psychoanalytische Haltung in <i>71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls</i> (1994) | | Individuelle, kollektive und mediale Verdrängung in Michael Hanekes <i>Caché</i> (2005) | |
| <i>Gerhard Schneider</i> | | <i>Edeltraud Tilch-Bauschke</i> | |

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| »From the seer to be seen« | 135 | Zwischen Versöhnung und Widerspruch | 171 |
| Wie Medialität und Blickkonstruktionen in <i>Caché</i> (2005) Weißsein sichtbar machen <i>Susanne Kappesser</i> | | Musik bei Michael Haneke <i>Dietrich Stern</i> | |
| <i>Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte</i> (2009) | 149 | Autorinnen und Autoren | 183 |
| Die grausame »Rettung« der Reinheit <i>Ralf Zwiebel</i> | | Programm des 13. Mannheimer Filmseminars | 187 |
| | | Michael Haneke | |
| Ersticken in der Dyade | 159 | Bisher in der Reihe erschienen | 189 |
| <i>Amour</i> (2012) von Michael Haneke <i>Astrid Riehl-Emde</i> | | Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie | |

Michael Haneke (*1942) ist einer der bemerkenswertesten Regisseure des zeitgenössischen Arthouse-Kinos. Bekannt durch seine vielen Auszeichnungen, erwähnt seien nur die *Goldene Palme* in Cannes für *Das weiße Band* (2009) und *Liebe* (2012), der auch den Oscar in der Kategorie *Bester fremdsprachiger Film* (2013) erhielt, ist er zugleich einer ihrer am meisten provozierenden und polarisierenden: provozierend etwa in seinem Bruch mit den Konventionen des Mainstreamkinos und der Intensität seines antwortlosen offenen Fragens, polarisierend darin, dass die Strenge seiner Bildsprache und der mit ihr verbundene radikale ästhetische und existenzielle Anspruch an den Zuschauer einerseits als produktive Herausforderung, andererseits aber auch als unterwerfungsheischende Bevormundung durch einen Wertkonservativen erlebt werden kann.

Es gab also jede Menge guter Gründe dafür, Haneke 2015 zum thematischen Regisseur des 13. Mannheimer Filmseminars *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* zu machen (Programm im Anhang). Die Beiträge des Seminars bilden den einen Teil der in diesem Band versammelten Arbeiten, der andere Teil sind Analysen zu den nicht im Seminar gezeigten Kinofilmen und ein Beitrag zur Musik in seinen Filmen. Im vorliegenden Band werden also *alle*

Kinofilme Hanekes in psychoanalytischer und/oder filmwissenschaftlicher Perspektive untersucht, hinzu kommen die Überblicksbeiträge.

Bert Rebhandl setzt sich kritisch mit Haneke und seiner Art, Filme zu machen, auseinander. Ausgehend von der Eingangsszene in *Caché* (2005) stellt er fest, dass Haneke zunächst verborgen, dann deutlich sichtbar die Selbstreflexion über seine Position als Filmemacher in seine Filme mit einbaut. Im Sinne einer *aporetischen Autorenposition* wird seine objektivierende, die Bilder gegen das Eindringen unbewusster Prozesse versiegelnde Haltung dargestellt. Als *Argwohn gegen Fiktionalisierungen* wird Hanekes Bemühung charakterisiert, ein »Kino gegen das Kino« zu machen; das ist mit dem Anspruch verbunden, über eine gesicherte Außenposition zu verfügen, was nicht geht, da er selbst Teil des Systems ist. Schließlich wird in *Formalismus als Kulturkritik* die These entfaltet, dass die verwendeten filmischen Verfremdungsmittel nicht dazu dienen, die kritische Reflexion soziokultureller Zustände anzustoßen, sondern dass sie als Beleg für deren von vornherein angenommene Negativität verwendet werden.

Marcus Stiglegger arbeitet an der *Trilogie der emotionalen Vergletscherung* (Haneke), den drei ersten Kinofilmen, eine Reihe von Aspekten heraus, die charakteristisch für das Gesamtwerk

sind. Es geht Haneke um die *Conditio humana* unter den Bedingungen und im Rahmen der gegenwärtigen technologisch-medial geprägten westlichen Gesellschaft. Typisch ist sein gegen das narrative Mainstreamkino gerichteter anti-mythologischer, anti-psychologischer und anti-melodramatischer Gestus, in dem das Fragen wichtiger als das Antworten ist und das Prinzip des Fragments, der Offenheit an die Stelle von vorgeblicher Ganzheit und Geschlossenheit tritt. Zu Hanekes Stilmitteln gehören dabei etwa die Reduzierung filmischen Erzählens, der Einsatz einer statischen Kamera und eine fragmentarische Montage, womit er an das Kino des Minimalismus z.B. Robert Bressons anschließt.

Isolde Böhme analysiert *Der siebente Kontinent* (1989), den ersten Film der Trilogie, intern wie im Hinblick auf Hanekes bislang letzten Film *Amour* (*Liebe*; 2012), der eine weitere Facette des Paar- bzw. Paar-und-Kind-Themas behandelt. Zugrunde liegt dem Film die Geschichte eines bürgerlichen österreichischen Ehepaars mit einer jungen Tochter, das sich immer stärker in einer öden Konsumwelt eingeschlossen fühlt, schließlich den gemeinsamen Tod aller drei plant und realisiert, wobei zuvor sämtliche Einrichtungsgegenstände der Wohnung zerstört werden. Mit den schon erwähnten filmischen Mitteln schildert Haneke die innere Logik des Hineingleitens in die finale (Selbst-)Zerstörungswut in einer zerstörerischen medial geprägten Welt: Das letzte Bild zeigt ein flimmerndes leeres Fernsehbild, unterlegt mit einem leeren Rauschen.

Andreas Hamburger situiert sein filmpsychoanalytisches Vorgehen bei *Benny's Video* (1992) in der Trias von logischem, psychologischem und dem im eigentlichen Sinne psychoanalytischen szenischen Verstehen (Alfred Lorenzer). Auf der logischen und psychologischen Ebene wird anhand der Kategorien *Genre* (Jugend-, Horrorfilm) und *Schnitt* (Kinofilm versus Heimvideo) gezeigt, wie z.B. die

im Mainstreamkino gängige Einfühlung des Zuschauers in den Protagonisten zerstört und wie er mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen konfrontiert wird. Mehr noch, der Zuschauer wird *diegetisch* seiner selbst- und weltbezogenen alltäglichen Selbstgewissheit beraubt. Auf die szenische Ebene bezogen bedeutet Letzteres: Es wird die Regression des Zuschauers in einen dem Wahrnehmungsmodus des Säuglings vergleichbaren Zustand geahnt, in dem er mit unerklärlichen Phänomenen konfrontiert wird (Film als Mutter).

Gerhard Schneider untersucht *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) werkbezogen im Hinblick auf das zentrale Thema der Gewalt, der deutlicher als in den beiden vorangehenden Filmen die zumindest prinzipielle Möglichkeit von Hoffnung gegenüber gestellt ist. Hanekes Darstellung eines sogenannten Amoklaufs wird in einer individualpsychoanalytischen und einer soziokulturpsychoanalytischen Perspektive analysiert, wobei sich die Frage aufdrängt, ob es nicht in unserer Gesellschaft eine freigesetzte Gewalt gibt, die sich in ihrem Selbstwert verunsicherte Opfer-Täter sucht und sich ihrer bemächtigt. Darüber hinaus wird der Film als eine dem Interpreten begegnende Quasi-Person konzipiert. Auf dieser Ebene wird die These formuliert, dass Haneke seine dichte filmische Analyse in der krypto-psychoanalytischen Haltung des *KEIN* (*Sinn*-)Begehren, Verstehen, *Erinnern* realisiert.

Eva Berberich behandelt Hanekes umstrittensten Film, *Funny Games* (1997). Das »amüsante« oder »sonderbare/verrückte« Spiel (*funny game*) ist hier ein Todesspiel, in dem eine dreiköpfige Familie von zwei Mördern gedemütigt und umgebracht wird. Auch wenn Gewalt nur off-screen passiert, ist der Film doch selbst in hohem Maße quälend: Er kritisiert die filmische Präsentation von Gewalt im Mainstreamkino und die sie genießenden Konsumenten, die er umgekehrt quasi zu *seinem* Opfer macht. Die

mörderische Gewalt, die sich in letztlich beliebiger Aneinanderreihung ihre Opfer sucht, ist durch nichts motiviert. Insofern ist der Film auf der Handlungsebene anti-psychoanalytisch, es scheint sogar *jeder* Sinnhorizont destruiert, Blaise Pascals Wette, dass es sich lohnt, auf Gott zu setzen, zählt nicht mehr. – Einige Bemerkungen zum Remake *Funny Games U.S.* (2007) schließen die Ausführungen ab.

Gerhard Midding untersucht *Code inconnu. Récit incomplet de divers voyages* (2000), den ersten in Frankreich produzierten Film Hanekes. Er stellt insofern einen Veränderungspunkt in seinem Œuvre dar, als die nachfolgenden Filme, ohne an Intensität und ästhetischer Radikalität zu verlieren, an Zugänglichkeit gewinnen, was auch am Einsatz bekannter Schauspieler/innen liegt. In einer fragmentarisch-mosaikartigen, disparaten Erzählweise geht es thematisch um Migration und damit um Fremdsein, Enge und Ausgrenzung. Durchgängig in Plansequenzen gedreht, macht der Film nicht die Akteure mit ihren jeweiligen Perspektiven, sondern den Zuschauer zum Objekt des Films. Diese und andere Stilmittel unterminieren die genießende Zuschauerposition des Mainstreamkinos, stattdessen wird der Zuschauer in die unbehagliche Position des selbst Ausgesetzten gebracht.

Eva Berberich reflektiert *Die Klavierspielerin* (2001), eine Adaptation des gleichnamigen Buchs von Elfriede Jelinek, zum einen in einer inhaltlichen Perspektive, wobei sie die misslingende Entwicklung der Frau-Mann-Beziehung zwischen der Klavierprofessorin Erika Kohut und ihrem Schüler Walter Klemmer vor dem Hintergrund der einengenden und eindringenden Beziehung zwischen Erika und ihrer Mutter sieht. Zum anderen richtet sie ihre Aufmerksamkeit auf die Darstellungsform des Films und insbesondere die Musik, mit der Haneke die Abgründigkeit des Geschehens emotional evoziert. Obwohl die Erzählweise vertraut ist, linear ohne Rückblenden, kann doch auch hier der Zuschauer keine

sichere Position einnehmen und ist potenziell mit massiven emotionalen Reaktionen wie Ekel, Abscheu, Überrumpelung konfrontiert.

Katharina Leube-Sonnleitner nähert sich *Wolfzeit* (2003) psychoanalytisch wie Hamburger im Rahmen der Tiefenhermeneutik Lorenzers. Auf der logischen und psychologischen Ebene ist für sie die Erfahrung eines Zivilisationsbruchs leitend, den der Film darstellt. Aufgrund ihres eigenen Erlebens von Alain Resnais' Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* (1956) über die nationalsozialistischen Vernichtungslager konkretisiert sie das dahingehend, dass Haneke in subtiler Weise die Shoah thematisiert: Das Fast-(Brand-)Opfer (Holocaust) des Kindes am Ende des Films und die Anspielungen auf den jüdischen Mythos der 36 Gerechten sind Hinweise darauf. Auf der szenischen Ebene wird die Verweigerung des Dialogs mit dem Zuschauer als unbewusster Kern des Films verstanden – verbunden mit dem Gefühl, dabei verrückt zu werden. Der Film wirkt insgesamt so als Einbruch des Verrückten in die Normalität.

Edeltraud Tilch-Bauschke sieht *Caché* (2005) in einer psychoanalytischen Perspektive, wobei die intensiven Zuschauerreaktionen (Beunruhigung, Ratlosigkeit usw.) den Hintergrund ihrer Überlegungen bilden. Inhaltlich geht der Film auf ein in Frankreich tabuisiertes Polizeimassaker an algerischen Demonstranten im Oktober 1961 in Paris zurück (caché = verborgen). Ausgehend von einer verdrängten Kindheitserinnerung des Protagonisten, die indirekt mit diesen Geschehnissen verbunden ist, werden individuelle und kollektive Verdrängung thematisiert. Der andere Schwerpunkt der Untersuchung ist die Verzerrung der Wirklichkeit durch die Medien, der Haneke die Suche nach der Wahrheit hinter den Bildern entgegenstellt. Konkretisiert wird das anhand einer Darstellung seiner filmästhetischen Gegenstrategien gegen die des Mainstreamkinos.

Susanne Kappesser diskutiert *Caché* (2005) filmwissenschaftlich, und zwar in einer kultur-

wissenschaftlichen Perspektive. Auch sie thematisiert die individuelle Schuld des Protagonisten wie die kollektive postkoloniale Schuld Frankreichs und die entsprechenden Verdrängungsprozesse, deren filmische Analyse sie auf dem Boden der Blick-Theorie Jean-Paul Sartres primär auf der visuellen Ebene der Blickkonstruktion rekonstruiert. Medialität (Videobilder) wird als Mittel eingesetzt, das den Blick des Anderen imitiert, und dieser Blick löst einen inneren Prozess aus, der zur Selbst-Konfrontation führt. Darüber hinaus wird es durch die Hinzuziehung der *Kritischen Weißseins-Forschung* möglich, Hanekes filmische Analyse der kollektiven Schuld dimension in den Blick zu bekommen: Weißsein ist keine naturale Kategorie, sondern eine Norm, und als solche schafft sie Abgrenzung und produziert soziale Ungleichheit und Ausgrenzung, wie der Film visuell erfahrbar macht.

Ralf Zwiebel reflektiert *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009) im Rahmen seines filmpsychoanalytischen Arbeitsmodells, das drei Kontexte hat, die interkontextuell zueinander in Beziehung gesetzt werden sollen. Den ersten Kontext: *Film als Darstellung von Aspekten der psychoanalytischen Theorie*, sieht er etwa in Hanekes Untersuchung der Auswirkungen der Verabsolutierung von Idealen (Grausamkeit, terrorisierende Gewalt). Für den zweiten Kontext: *Film als Darstellung spezifischer Aspekte der klinischen Behandlungssituation und ihrer Prozesse*, wird gezeigt, dass der Lehrer aufgrund seiner kommunikativen, auf Verstehen zielenden Bemühungen als metaphorische Figur des Analytikers gesehen werden kann. Im dritten Kontext: *Film als Teil der Selbstreflexion des Analytikers*, wird u.a. auf eigene Erfahrungserfahrungen und deren Hintergründe eingegangen. Insgesamt ist das Motiv der Reinheit die interkontextuelle Klammer.

Astrid Riehl-Emde diskutiert *Amour* (2012), den bislang letzten Film Hanekes, wieder ein Werk mit einem hohen Verstörungspotenzial, das seinem Thema inhärent ist: Ein Mann tö-

tet nach einem jahrelangen krankheitsbedingten Verfallsprozess seine von ihm geliebte, inzwischen gänzlich demente Frau, die, noch im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte, mehrfach betont hatte, so, körperlich nach einem Schlaganfall bereits eingeschränkt, nicht mehr leben zu wollen. Es wird analysiert, wie sich das Paar immer mehr in eine nach außen weitgehend abgeschottete, erstickende Zweierbeziehung zurückzieht, aus der auch die Tochter ausgeschlossen ist. Vor diesem Hintergrund wird die Frage diskutiert, ob es auch andere Lösungen als die Tötung der Ehefrau gegeben hätte. Haneke gibt in seinem Film keine Antwort, im Gegenteil, selbst elementare Fragen (was geschieht mit dem Protagonisten?) sind in verstörender Weise vom Film her nicht zu beantworten.

Dietrich Stern zeigt in seinem Beitrag zur *Musik in den Filmen Hanekes* in mustergültiger Weise, dass der Film ein audio-visuelles Medium ist. Zum einen geht es um Hanekes Musikbegriff, der trotz dessen positiver Bezugnahme auf Theodor W. Adorno (Kritik an der Verdinglichung und Entfremdung in der verwalteten Welt) bildungsbürgerlich-konservativ ist, weit weg von der für Adorno zentralen Zweiten Wiener Schule. Zum anderen wird die filmische Verwendung von Musik analysiert, die nie wie im Mainstreamkino der bloßen Gefühlsverdoppelung dient. Vielmehr werden Musik und auch Geräusche und Stille – *Caché* (2005) kommt ohne jeden Ton von Musik aus! –, in präziser Weise Bestandteil der filmischen Szene: Wann immer Musik eingesetzt wird, ist das aus der Szene heraus entwickelt und damit ein Teil der gefilmten Realität (Montage der Musik).

Abschließend möchten die Herausgeber den Autoren für die Überlassung ihrer Arbeiten danken. Peter Bär hat in Abstimmung mit ihnen die Auswahl und Anordnung der Filmbilder besorgt, Gerhard Schneider die Texte lektoriert.

Gerhard Schneider

Ungeheure Ruhe

Notizen zu der Ausnahmeposition des Filmemachers Michael Haneke

Bert Rebhandl

Einleitung

Michael Hanekes Film *Caché* (2005) beginnt mit einem trügerischen Bild urbaner Alltäglichkeit. Ein Haus zwischen anderen, eine Kreuzung zweier ruhiger Gassen, geparkte Autos, das ist alles, was vorerst zu sehen ist.



Abb. 1

Das Bild beschäftigt uns gerade deswegen, weil es nichts zeigt, dessentwegen man ein Bild machen würde. Erst später, nachdem sich herausgestellt hat, dass es sich genau genommen um ein Bild im Bild handelt, stellt sich die Frage nach seinem Urheber. Jemand schickt einer Familie in Paris Aufnahmen von ihrem Leben. Morgens beim Verlassen des Hauses, dann wieder lange nichts, man muss schnell vorlaufen lassen, um zu den wenigen Momenten zu

kommen, in denen etwas geschieht. Die Provokation liegt in der ungeheuren Ruhe, mit der hier jemand eine Kamera auf jemand gerichtet hält. Und mehr noch in der Unklarheit, von wem diese Aufnahmen stammen könnten. Wer hat ein Motiv, sich mit dieser Familie zu beschäftigen? Wer gibt sich ihnen gegenüber als

diese aggressive Blickmacht zu erkennen, die vor allem dadurch als feindselig erscheint, dass sie sich nicht aus der Reserve locken lässt? Die Bilder bleiben ruhig, sie lassen keinen Rückschluss auf ihren Autor zu.

Es trägt wesentlich zu der Wirkung von *Caché* bei, dass Haneke dieses Rätsel nicht auflöst. Diese Wirkung ist umso stärker, als die Lösung auf der Hand liegt:

Es ist Haneke selbst, von dem die Bilder stammen. Aber damit verschiebt sich das Problem nur um eine Ebene. Wem gehört ein Blick, der das Leben von Menschen aus einer so ungeheuren Distanz ins Bild nimmt? Es liegt nahe, in der Zuspitzung von *Caché* eine Reaktion auf eine Frage zu sehen, die sich im Kino Hanekes von Beginn an gestellt hat und von der seine Kulturkritik zutiefst gezeichnet ist: Aus welcher Position nimmt er die Zivilisation in

den Blick, deren Lebensformen, Bildpraxen und Symbolisierungslogiken er seit *Der siebente Kontinent* (1989) auf unterschiedliche Weise der Kritik aussetzt?

Diese Frage betrifft einen neuralgischen Punkt der Autorenpolitik von Haneke, die von markanten Immunisierungsstrategien durchsetzt ist. So verfestigte sich immer mehr die Rolle eines Filmkünstlers, der als »der große Verstörer europäischer metropolitane Eliten« (Cousins, 2007, S. 225; Übers. B.R.) gewissermaßen ex cathedra spricht: selber und auch ästhetisch nicht involviert, sondern distanziert; einen Medienzusammenhang durchschauend, der für sein Publikum undurchschaubar bliebe, wäre es nicht in der Lage, sich durch seine Filme darüber aufzuklären zu lassen. Diese Aufklärung ist allerdings geprägt durch komplizierte Psychodynamiken. Denn er »misshandelt« (»maltreats«, ebda.) das Publikum mit seinen Filmen (oder die Stadtwelten, die die Menschen für sich geschaffen haben, »misshandeln« das Publikum), und es gefällt ihm. Wir hätten es damit mit einer Kulturkritik zu tun, die auf Masochismus (als »underscore«, ebda.) beruht, die also, wenn man das zu Ende denkt, tendenziell sadistisch verfasst wäre.

Ich will im Folgenden versuchen, eine Signatur des Filmemachers Michael Haneke anhand dreier Punkte zu erstellen: die Aporetik seiner Autorenposition; sein Argwohn gegen Fiktionalisierungen und Symbolisierungen; der Formalismus seiner Kulturkritik. Alle drei Aspekte ziehen sich durch sein gesamtes filmisches Werk seit 1989, als er mit *Der siebente Kontinent* für Aufsehen sorgte; die Fernseharbeiten aus der Zeit davor machen dazu keinen eklatanten Unterschied, sondern wirken eher wie Experimente zur Herausbildung seiner Position. Es gibt allerdings durchaus Veränderungen und Verlagerungen zu beobachten. Darauf werde ich an jeweils geeigneter Stelle eingehen.

Hanekes Werk ist keineswegs monolithisch, sondern von zahlreichen Adaptierungen des ursprünglichen Modells gekennzeichnet. Dabei ist auch zu berücksichtigen, wie sehr sich seine Stellung innerhalb des Systems eines europäischen, subventionierten, koproduzierten, kritischen Autorenkinos verändert hat. Er ist längst nicht mehr prekär am Rande dieses Systems, herausgegangen aus den Sicherheiten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, sondern bildet inzwischen dessen erfolgreichste Ausprägung. Dies erlaubt ihm, nicht zuletzt an der Schnittstelle zweier (oder dreier) Sprachräume und Kulturen (Deutschland/Österreich, Frankreich), eine Vielfalt von Genrelogiken und ästhetischen Formen, vom klassizistischen Historienfilm (*Das weiße Band*, 2009) bis zum elegischen Stardrama (*Amour*, 2012), vom panoramatischen Erzählfilm (*Code inconnu*, 2000) bis zur breit ausgestalteten Endzeitallegorie (*Wolfzeit*, 2003), vom dekonstruktivistischen Lehrfilm (*Funny Games*, 1997) bis zu dessen amerikanischem Remake (*Funny Games U.S.*, 2007), das alle Verfremdungseffekte des Vorbilds kassiert und in Wirkungsästhetik ummünzt.

Die aporetische Autorenposition

»Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, in allen Details der Wahrheit entspricht. Vieles darin weiß ich nur vom Hörensagen, und manches weiß ich heute, nach so vielen Jahren, nicht zu enträtseln. Und auf unzählige Fragen gibt es keine Antwort. Aber dennoch glaube ich, dass ich die seltsamen Ereignisse, die sich in unserem Dorf zugetragen haben, erzählen muss, weil sie möglicherweise auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht werfen können.«

Mit dieser Ansage beginnt *Das weiße Band*. Die Stimme eines alten Mannes aus dem Off führt