

«Ich versuche, die Zuschauer zur Selbständigkeit zu manipulieren»

Für seinen Spielfilm «Das weisse Band» hat Michael Haneke dieses Jahr die Goldene Palme von Cannes gewonnen. Der streitbare Regisseur aus Wien, der auch für das Theater und die Oper inszeniert, bekennt sich zu einem Kunstverständnis, das den Menschen zur Selbständigkeit erzieht.

Nicole Hess im Gespräch mit Michael Haneke

Michael Haneke, Ihr Film «Das weisse Band» spielt in einem Dorf in Norddeutschland vor dem ersten Weltkrieg. In Schwarzweiss gedreht, erzählt er von irrationalen Dingen, die sich scheinbar grundlos ereignen. Das ist auf den ersten Blick ein vertrautes Thema in fremder geographischer Umgebung und Ästhetik. Wie sind Sie zu dem Stoff gekommen?

Ich habe schon einige Schwarzweiss-Filme gedreht, allerdings für das Fernsehen. Schwarzweiss bietet sich an, wenn man die Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts beschreibt, die jeder über Schwarzweiss-Fotos kennt. Es ist viel leichter, den Zuschauer in diese Zeit zu transportieren, indem man seine Sehgewohnheit nutzt. Der andere Grund ist, dass «Das weisse Band» kein naturalistischer Film ist. Ich bin skeptisch gegenüber historischen Filmen, die so tun, als wären wir heute dort. Durch die Farbe entsteht ein falscher Eindruck von Naturalismus, gegen den ich auch in meinen Farbfilmen kämpfe. Es geht um die Frage, was Realität ist im Kino. Ausserdem gibt es eine Kultur des Schwarzweissen, die das Geschehen aus dem Naturalismus heraus in eine Abstraktion versetzt, wozu hier auch die Wahl des Erzählers dient. Er gibt dem Ganzen eine gewisse Distanz. Der Film beginnt mit der Einleitung im Off «Ich weiss nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzähle, in allen Details der Wahrheit entspricht, vieles weiss ich nur vom hören sagen ...» Damit ist gleich gesagt, es ist eine Vermutung.

Dennoch: Es ist ein historischer Stoff, der ausserhalb des katholisch geprägten österreichischen Raums angesiedelt ist ...

Meine letzten Filme liegen alle nicht in diesem Raum. Dafür hat man eine Fantasie und die Möglichkeit, sich zu dokumentieren, um einer Geschichte das Kleid anzuziehen, das am besten zu ihr passt. Ich sehe da keinen grossen Unterschied. Meine ersten Filme haben in Österreich gespielt, die beiden letzten in Frankreich; «Das weisse Band» ist in Deutschland angesiedelt; «Die Klavierspielerin» spielt in Österreich und ist in Frankreich gedreht: Ihre Frage hat mit einem dokumentarischen Anspruch zu tun, den ich gar nicht erhebe. Meine Filme sind immer Modelle, die eine bestimmte Wirklichkeitskonstellation herstellen, aber sie behaupten nie, die Wirklichkeit abzubilden. Das hielte ich auch für Unsinn. Die Komplexität und die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit sind im Artefakt nur begrenzt einzuholen. Natürlich versucht man, sich der Wirklichkeit anzunähern, glaubwürdig zu sein, aber es ist ein Irrtum zu glauben, Film sei Wirklichkeit.

Wenn man sich Ihr filmisches Oeuvre vor Augen hält, fallen gewisse wiederkehrende Motive auf. Es geht um persönliche Fragestellungen wie die Schuld und um gesellschaftliche Themen wie Herrschaftsverhältnisse. Wo brennt Ihr Herz hauptsächlich?

Es ist ja eine Grundfrage menschlicher Existenz: Wie entsteht Schuld und wie geht man damit um. Natürlich interessiert mich das. Wenn ich einen Film mache, suche ich aber nicht nach einem «Thema». Es ist vielmehr so, dass mich irgendetwas aufregt oder anregt, und dann denke ich darüber nach. Die Herrschaftsverhältnisse sind ein Thema, um das man – sobald man von irgendeiner Gesellschaft spricht – gar nicht herumkommt, auch wenn es sich in jedem historischen und geographischen Kontext unterschiedlich stellt. Im Mikrokosmos der Familie gibt's genügend und wahrscheinlich die prägendsten Herrschaftsverhältnisse; diejenigen im Grossen sind nur der vergrössernde Spiegel der Verhältnisse im Kleinen. Wenn man über meine Arbeit einen Übertitel machen müsste, dann am ehesten «Bürgerkrieg». Ich meine das nicht im landläufigen Verständnis, dass sich irgendwelche Parteien gegenseitig den Schädel einschlagen, sondern ich spreche vom täglichen Krieg zwischen uns. Ich glaube, dass die grossen Kriege möglich werden, dass wir bereit sind, sie zu schlagen, hat mit diesem Kleinen zu tun. Und natürlich sind sie für jeden, der sich mit dramatischer Kunst befasst, ein fruchtbares Spielfeld.

Der Begriff des «Bürgerkriegs» führt zu Ihren Literaturverfilmungen. Sie haben Vorlagen von Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek für das Kino bearbeitet, die nicht nur das österreichische Herkommen verbindet, sondern eben auch der Blick für den täglichen Kleinkrieg. Österreich, der Ort, wo die Psychoanalyse geboren wurde, scheint mir ein besonderes Faible für diese Thematik zu haben...

Das kann ich als Österreicher nicht beurteilen, aber ich glaube, es ist eine allgemein menschliche Fragestellung. Die Schriftstellerinnen, die Sie anführen, eint die Sensibilität für Verletzungen und Nuancen in der Detailbeobachtung. Da gibt es allerdings in Österreich eine Tradition. Aber Sie finden auch deutsche oder Schweizer Schriftsteller genug, bei denen das so ist. Bei «Das weisse Band» streiten sich die Produzenten, ob es ein deutscher oder österreichischer Film ist. Das ist mir scheissegal: Es ist ein Film von mir und ich bin immer der gleiche Kopf, ob ich den Film in Deutschland, Österreich oder Frankreich mache. Ich habe einen deutschen Vater, eine österreichische Mutter, mein Vater war evangelisch, meine Mutter katholisch, mein Stiefvater war Jude. Ich habe nichts am Hut mit dieser Form von Zuordnungen. Ich halte mich auf jeden Fall für einen europäischen Autor. Hier herrscht das Klima, in dem ich mich mehr zuhause fühle. Im Werk einer Bachmann kann ich jeden Satz unterschreiben. Das passiert einem selten.

Ich habe mir kürzlich noch einmal die Trilogie «Der siebente Kontinent», «Bennys Video» und «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls» von Anfang der 1990er Jahre angeschaut. Die Filme, in denen es u.a. um die Verstümmelung der menschlichen Anteilnahme aufgrund von medialer Gewaltdarstellung geht, sind visionär. Was hat Sie damals so an- oder aufgeregt?

Vor ein paar Jahren tauchte in London das so genannte «Happy Slapping» auf, das sich inzwischen weltweit verbreitet hat. Das ist eine neue Qualität im Umgang mit dem Mitmenschen; der Schmerz des anderen dient nur noch dem Amusement des Schlagenden, er ist zur Comicfigur im selbst hergestellten Video geworden. Wenn man einigermaßen über sein Leben und sein Umfeld nachdenkt, müssen einem solche Dinge auffallen. Und man fragt sich, woher das kommt. Ich erinnere mich, wie ich nach Jahren in Deutschland nach Österreich zurückkam und das Fernsehen aufdrehte. Da waren die Nachrichten mit den Headlines, Erdbeben und andere Katastrophen, mit Musik unterlegt. Ich war schockiert, weil man Katastrophenmeldungen doch nicht als Unterhaltung verkaufen kann. Heute ist das eine Selbstverständlichkeit.

Das, was das Fernsehen heute mit dem Kleinkind schon anstellt, wird bagatellisiert, aber es liegt ein unglaubliches Gefahrenpotential drin: Es ist eine Entwirklichung der Wirklichkeit, die überall dort, wo Gewalt im Spiel ist, gefährlich wird. Und Gewalt ist gerade für das Medium Fernsehen spektakulär. Wenn Sie als Nachrichtenredakteur die Wahl haben zwischen einer brennenden Stadt und jemandem, der ein wichtiges Interview gibt, werden Sie immer ersteres wählen, weil sich das besser verkauft. Das führt dazu, dass wir ein völlig verzerrtes Bild von Wirklichkeit haben. Nicht weil die Redakteure alle böse Menschen wären, sondern weil es in der Natur der Sache liegt, dass die Auswahl der Dinge manipuliert wird im Hinblick auf ihre Attraktivität für den Konsumenten. Das Fernsehen bietet uns seine eigene Wirklichkeit. Sie entspricht den Gesetzen des Mediums, mit der so genannten Realität hat sie aber kaum noch etwas gemein. Dass das Gefahren birgt, ist wohl kaum zu leugnen, und natürlich ist man als Filmemacher aufgerufen, darüber zu reflektieren.

Welche Auswirkungen hat denn diese Dominanz auf das Kino, die Filmkunst?

Die Entwicklung hat sich natürlich ins Kino hineingeschlichen, weil die filmästhetische Ausbildung der breiten Masse via Fernsehen stattfindet und die Leute irritiert sind, wenn sie auf der Leinwand etwas sehen, das nicht in diese Kriterien hineinpasst. Das führt zu einer Verwandlung der Filmlandschaft, so dass anspruchsvollere Filme viel weniger Breitenwirkung haben als früher. In den 60er Jahren waren Regisseure wie Jean-Luc Godard oder Ingmar Bergman Kassenknüller. Wenn ich heute meinen Studenten einen Film wie «Der Spiegel» von Andrej Tarkovsky zeige, ist der Grossteil von ihnen erstmal fassungslos. So was haben sie noch nie gesehen und wissen nicht, wie sie damit umgehen sollen. Sie sind geprägt von einer Blockbuster-Ästhetik, die in ihrer Simplifizierung der Wirklichkeit am Fernsehen angelehnt ist.

In Filmen wie «Funny Games» haben Sie gegen die mediale Wirklichkeit angefilmt. Wenn wir die heutige Kinolandschaft anschauen, dann ist es nicht nur so, dass Hollywood mit seinen Erzählkonventionen den Kampf gewonnen hat; auch das Kino als Institution steht zur Disposition. Das heisst, der öffentliche Raum des Filmes – der auch ein Raum der Debatte über Filmkunst war – verschwindet. Wie nehmen Sie diese Entwicklung wahr?

Ich habe das Kino nie als Plattform für gesellschaftliche oder politische Diskussionen erlebt, auch nicht, als ich Student war und jeden Tag dreimal ins Kino ging. Möglicherweise hängt das auch mit Österreich zusammen. In meiner Kinozeit zwischen 18 und 25 war das Land nicht wahnsinnig politisiert. Ich bin 1968 nach Deutschland gegangen und da aus allen Wolken gefallen. In unsern Breitengraden habe ich Film aber selten als Anstoss zu politischen Diskussionen erlebt, so wie man das aus Ländern der Dritten Welt kennt, wo das Kino noch eine gesellschaftliche Sprengkraft haben kann. In Frankreich war das anders, weil Frankreich immer eine politisierte und cinephile Jugend hatte.

Welche Rolle sehen Sie denn für den Regisseur in Bezug auf die Gesellschaft?

Eine marginale. Ich glaube nicht, dass man mit Film oder mit irgendeiner andern Kunstform gesellschaftspolitisch etwas ändern kann, aber dass möglicherweise die Summe der Kunstwerke im Laufe der Jahre etwas zur Sensibilisierung der Gesellschaft beiträgt. Auch bin ich mir nicht sicher, ob so genannte «politische» Filme in unsern Breitengraden eine Wirkung haben. Dazu kommt, dass der politische Film immer aus ideologischer Perspektive erzählt, also den Zuschauer zu etwas überreden will, sprich: ihn verdummen will. Ich habe meinen Studenten im letzten Jahr vier Filme gezeigt, «Panzerkreuzer Potemkin», «Triumph des Willens», «Z» und «Airforce One». Das sind alles Propagandafilme für unterschiedliche Ideologien und mit

unterschiedlichem Niveau. Natürlich ist mir die politische Tendenz von «Z» sympathischer als jene von Frau Riefenstahl, aber die Mittel der irrationalen Emotionalisierung des Publikums, des Überredungswillens, sind in all den Filmen die gleichen. Man sollte diese Mittel als Regisseur kennen und beherrschen, aber man muss auch begreifen, dass man eine moralische Verantwortung gegenüber dem Zuschauer hat, wenn man sie verwendet. Ich denke, von Filmkunst kann man nur sprechen, wenn diese Verantwortung wahrgenommen wird, wenn der Autor den Rezipienten ebenso ernst nimmt wie sich selber.

Mit Ihren strengen, ideologie- und gesellschaftskritischen Werken gelten Sie vielen als Moralist. Das ist heute ein vergleichbares Schimpfwort wie Intellektueller. Welche Aufgabe definieren Sie als Filmautor und -regisseur für sich selbst?

Es gibt eine künstlerische Kardinaltugend: die Genauigkeit. Es ist die Verantwortung des Künstlers, genau hinzuschauen und das Gesehene so präzise wie möglich zu transportieren. Das beinhaltet das gesamte Handwerk. Es gibt einen Kanon von Gesetzen, die jeder Kunst inhärent sind und die man erst einmal beherrschen muss. Meiner Meinung nach gibt es zwei Grundkriterien, damit man anfangen kann, von Kunst zu reden: Das eine ist die Identität von Inhalt und Form, das andere die Verantwortung dem Rezipienten gegenüber. Ich nehme das Du genau so ernst wie mich selber. Unter dieser Prämisse kann ich mir gewisse Dinge wie etwa die bewusste Manipulation nicht mehr leisten. Nun ist der Film das Manipulationsmedium per se, das macht es schwierig. Man manipuliert auch, wenn man es unbewusst tut, deshalb muss man bewusst mit dieser Problematik umgehen. Ich habe immer gesagt, ich versuche die Leute zur Selbständigkeit zu manipulieren. Das heisst, sie zu provozieren, sich die Sachen selber durch den Kopf gehen zu lassen. Das ist der Grund für die offene Dramaturgie meiner Filme, die das Publikum meist unbefriedigt zurück lässt. Ich wecke das Interesse und lege die Spuren, damit sie in der Falle sitzen und wissen wollen, warum und wozu, und dann sage ich ihnen, das müsst Ihr jetzt selber herausfinden. Ich wüsste keine andere Methode, wie man sich heute ernsthaft einem Publikum gegenüber verhält. Genau sein, ohne die Vieldeutigkeit einzubüssen – das klingt nach der Quadratur des Kreises, ist aber ein lohnenswertes Ziel. Das Problem aller Kunstformen, die mit Sprache zu tun haben, liegt ja darin, dass Sprache gern die Dinge auf den Begriff bringen will. Musik und Bildende Kunst tun das nicht, die haben den Vorteil der Mehrdeutigkeit. Literatur, Theater und Film neigen dazu, die Dinge zu benennen und das führt schnell zur Verflachung, weil Vereindeutigung. Kunst kann sich nur erlauben Fragen zu stellen; nur die Politiker geben Antworten, die wollen ja gewählt werden.

Sie haben mit «Das weisse Band» die Goldene Palme von Cannes gewonnen. Das Festival steht als mehr oder weniger einsamer Leuchtturm des Autorenfilms in der derzeitigen Filmlandschaft, die von Boxoffice-Zahlen und dem Rückzug ins Heimkino geprägt ist. Wohin wird sich das Kino, institutionell, formal, ästhetisch in der Zukunft entwickeln?

Ich bin kein Prophet, aber die Entwicklung hängt auch mit technischen Innovationen zusammen. Es gibt in der neueren Geschichte einige Erfindungen, die die Welt grundlegend verändert haben: der Bruchdruck, die Dampfmaschine, das Auto, das Fernsehen und jetzt das Internet. Was seine Folgen sein werden, darüber kann man nur spekulieren. Es ist bestimmt auch eine juristische Frage, weil Filme eine teure Angelegenheit sind. Wenn keine Wege gefunden werden, den Konsum – ohne dafür zu bezahlen – in den Griff zu bekommen, dann wird einfach nichts mehr produziert werden. Ob Buchdruck, Film oder CD: Alle kämpfen mit tausend Sicherungssystemen gegen den Missbrauch. Unabhängig vom Internet hat sich die Filmästhetik durch die digitale Revolution verändert; wir stehen am Beginn einer Demokratisie-

rung des Mediums. Mit relativ wenig Geld kann heute jeder einen Film drehen und im Internet an die Öffentlichkeit bringen. Früher war das alles den Fachidioten vorbehalten, zu denen ich auch gehöre. Das wird sich ändern – und ich finde das positiv.

Kommen wir zum Schluss noch einmal zu «Das weisse Band». Der Lehrer und Erzähler, eine der liberalsten Figuren der Geschichte, kehrt am Ende des Films zurück in den Schneiderberuf; er verabschiedet sich als Beobachter. Sollen wir das als Kommentar lesen auf die Position des Intellektuellen, der ja vielleicht auch der Regisseur ist?

Natürlich. Als ich kürzlich «Funny Games» in den USA machte, suchten wir eine Übersetzung des Wortes «stubenrein». Im Amerikanischen heisst das «housebroken». Um stubenrein zu sein, muss man für das Haus gebrochen werden. Es war im 19. und 20. Jahrhundert immer die Meinung der Erziehung, dass man aus Kindern möglichst schnell kleine Erwachsene herausprügelt, und in diesem Kontext ist dieser Lehrer untypisch und ein relativ unabhängiger Geist. Dass er sich in der nachfolgenden Zeit entschied, nicht mehr mitzuspielen und sich aussen vor zu halten, das war die Absicht dieses Schlusses. Ich muss aber betonen, dass ich mich nicht wohl fühlen würde, wenn man den Film ausschliesslich als Film über Faschismus in Deutschland interpretiert. Es ist die Geschichte einer Gruppe von Kindern, die die Ideale, die ihnen gepredigt werden, verabsolutieren und sich zu Richtern derer aufspielen, die sie ihnen gepredigt haben, und sozusagen aus Ideen eine Ideologie machen und diejenigen bestrafen, die die Regeln dieser Ideologie nicht befolgen. Das ist das Grundmodell jeder Form von Radikalismus und Terrorismus, ob er von rechts oder links kommt oder religiös ist. Man kann dasselbe Modell auch heute spielen lassen – dann würde der Film natürlich ganz anders ausschauen –, denken Sie an den Islamismus. Natürlich sind da die sozialen Verhältnisse und die Gründe andere, aber der Mechanismus ist derselbe. Jede Form von Ideologisierung zerstört die gesunde Ambivalenz, die in den Dingen liegt. Es macht sie eindeutig und lebensgefährlich.

((Kasten))

Michael Haneke, 1942 in München geboren und in Wiener Neustadt (Niederösterreich) aufgewachsen, gehört zu den radikalsten Autorenfilmern der Gegenwart. Er studierte Philosophie und Psychologie, war Redaktor und Fernsehspiel dramaturg beim Südwestfunk in Baden-Baden und arbeitete während zwanzig Jahren als Theaterregisseur für zahlreiche deutschsprachige Bühnen, u. a. in Berlin, Hamburg, München und Wien. Nach einigen Fernsehproduktionen, u. a. «Drei Wege zum See» nach einer Erzählung von Ingeborg Bachmann, realisierte er 1989 mit «Der siebente Kontinent» seinen ersten Kinofilm, dem drei Jahre später «Bennys Video» und danach «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls» folgten. Die drei Filme liefen in Cannes in der Reihe «Quinzaine des Réalistes» und begründeten das internationale Renommee des Regisseurs. Hanekes Filme zeichnen sich durch formale Strenge, die unerbittliche Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen und deren konsequente Darstellung aus. 1997 legte er mit «Funny Games» sein bisher umstrittenstes Werk vor. Für die Verfilmung des Elfriede Jelinek-Romans «Die Klavierspielerin» mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle gewann er 2001 in Cannes den Grand Prix du Jury; für «Caché» mit Juliette Binoche 2005 die Auszeichnung als bester Regisseur. Michael Haneke lebt in Wien.