

Die kalte Leinwand : le temps du loup von Michael Haneke

Autor(en): **Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **46 (2004)**

Heft 251

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die kalte Leinwand

LE TEMPS DU LOUP von Michael Haneke



Eine namenlose, abstrakte Katastrophe hat sich zugetragen, deren Ursache und Hergang von den Überlebenden wie ein Geheimnis bewahrt und von den Unwissenden noch nicht einmal erfragt wird.

Der einen Fraktion wird es wie eine Drohung erscheinen, der anderen wie ein Versprechen – aber irgendwie steht es immer noch aus, dass Michael Haneke einmal einen reinrassigen Genrefilm dreht. Gewiss, sein Kino hat sich bislang wesentlich in der Negation definiert, der Aufkündigung der Konventionen und dem Abscheu vor der ästhetischen Konsumierbarkeit von Gewalt. Gleichwohl wäre ein solcher Film denkbar: Warum sollte sich seine Maxime, Zuschauen müsse eine Bedrohung sein, nicht mit der physischen Realität des Genrekinos vertragen? Und darf die Beharrlichkeit, mit der er stets das genaue Gegenteil exerzierte, nicht den Verdacht schüren, dies sei ein uneingestandenes Bedürfnis?

Als vor einigen Jahren das Filmfestival von Turin dem österreichischen Regisseur eine Retrospektive widmete, machte ihm sein Landsmann Florian Flicker einen verblüffenden Vorschlag: «Ich würde gern mal einen Western von dir sehen. Einen richtigen

Haneke-Western.» Dieser blieb dem jüngeren Kollegen eine Erwiderung schuldig und lächelnde verlegen. Vielleicht, weil er die Anregung für eine jener vielversprechenden Ideen hielt, die glücklicherweise nie verwirklicht werden. Wer erinnert sich schon gern an die linkischen Travestien, mit denen sich der deutsche Autorenfilm in den Siebzigern das Genre erschliessen wollte, an *TSCHETAN*, *DER INDIANERJUNGE* oder gar an *POTATO FRITZ*? Aber womöglich fragte sich Haneke auch, ob er die Antwort nicht schon längst gegeben hätte. Denn seine Verfilmung von Kafkas Romanfragment «Das Schloss» (1996, kurz vor *FUNNY GAMES* entstanden) hat er wie einen jener gleichnishaften Western angelegt, die in den Fünfzigern vor dem Hintergrund von McCarthys Kommunistenjagd entstanden.

Tatsächlich sollte *LE TEMPS DU LOUP* / *WOLFZEIT* ursprünglich ein wenn auch nicht waschechter Science-Fiction-Film von drei Stunden Länge werden, bevor Haneke ihn

nach den Ereignissen des 11. September in eine nicht näher bestimmte Gegenwart verlegte. Das in der Mitte des deutschsprachigen Filmtitels ausgesparte, einem dennoch unweigerlich über die Lippen kommende «s» signalisiert schon, dass dies die strenge Glanznummer eines Verweigerungskünstlers werden soll. Der Film ist allem pittoresken Futuristischen entkleidet. Eine namenlose, abstrakte Katastrophe hat sich zugetragen, deren Ursache und Hergang von den Überlebenden wie ein Geheimnis bewahrt und von den Unwissenden noch nicht einmal erfragt wird. Der Film beginnt, wie *FUNNY GAMES*, mit einer unergründlichen familiären Katastrophe. Ein Vater wird von Flüchtlingen, die sich im Ferienhaus verschant haben, erschossen. Fortan begibt sich die Mutter mit ihren Kindern auf eine Odyssee durch eine verblüffend unversehrte Naturkulisse. Die Wahl eines derart bukolischen Erzählterrains ist folgenreich. Ähnlich wie in *MALEVIL* von Christian de Chalonge dupliert



Erschöpfung, Hunger, Angst. Es ist fast so, als wolle Michael Haneke seine Figuren verenden lassen, bevor sie individuelle Kontur und Gewicht erlangen.

Haneke die Erwartung an eine Anschaulichkeit der Verheerungen, eine räumliche Verdichtung und Pointierung, die von Hollywood stets mit urbanen Katastrophenbildern geschürt wird. Die vertrauten Referenzsysteme kündigt Haneke auf – auch wenn die Bahngleise, denen die Familie folgt, Assoziationen zu den Konzentrationslagern wecken und das zeitaktuelle Problem erzwungener Migration die Passagen der Figuren als eine sichtbare Grundierung einfärben.

Das lüsterne Schauern muss in Hollywoods Katastrophenfilmen unwillkürlich sein sentimentales Pendant im Triumph des menschlichen Überlebenswillens finden. Bei Haneke gibt es allenfalls die Sehnsucht nach Gemeinschaft; Solidarität oder heroische Bewährung sind nicht vorgesehen. Die zuvor geltenden materiellen Werte kehren sich um, von den ideellen verabschiedet man sich rasch. Während sich der erste Teil als eine entzauberte Weihnachtserzählung deuten liesse, in der die Unbehautheit siegt, demontiert der Film am Ende die mystische Ausflucht einer Erlösergeschichte, die er zuvor noch tückisch angelegt hat. Das Abbild einer kollabierten Gesellschaft, die sich in extremer Ausnahmesituation neue Überlebensregeln schafft, wäre nun ein willkommenes Anlass, um die barbarische Natur des Menschen, vom dünnen Firnis der Zivilisation befreit, zu belegen. Aber Haneke ist ein Humanist, auch wenn er auf der Unmöglichkeit der Unschuld besteht.

Den Eindruck beklemmender Nachdrücklichkeit gewannen seine Filme bislang aus ihrem Erzählgestus des präzisen, emotionslosen Konstatierens (dem sein Gegenstand im Prinzip gleichgültig sein könnte).

Die Vergletscherung der Gefühle fand, zumal in seinen Arbeiten der neunziger Jahre, auf einer entsprechend kalten Leinwand statt. Seine Erzählstrategie der verweigerten Psychologie, der vorenthaltenen Motive gerät in WOLFZEIT noch eine Spur quälender, entmutigender. Er hat dem Drehbuch alle emotionalen Bezugspunkte, an dem Zuschauer und Schauspieler eine Figur festmachen könnten, so weit entzogen, dass nur noch Zustände übrig bleiben: Erschöpfung, Hunger, Angst. Es ist fast so, als wolle er seine Figuren verenden lassen, bevor sie individuelle Kontur und Gewicht erlangen. Schauspieler wie Figuren sind ihrer Privilegien beraubt. Nicht nur bekannte Darsteller wie *Patrice Chéreau*, *Béatrice Dalle* und *Olivier Gourmet* müssen sich in das Ensemble fügen, sondern auch *Isabelle Huppert*, deren Starstatus und Rolle eingangs noch das Versprechen einer Identifikationsfigur ausgeben. Das Trauma des Anfangs erscheint allerdings am Ende fast irrelevant: als die Mutter dem Mörder ihres Mannes wiederbegegnet, ist man längst zu zermürbt, um noch Vergeltung zu fordern. Dem Schauspiel des Schmerzes gesteht Haneke weder Raum noch Zeit zu. Auch die langen Plansequenzen bieten den Darstellern keinen Rahmen, in dem sie sich entfalten könnten. Sie arbeiten vielmehr mit der Dauer, die im Kino ja stets eine Zumutung ist; nicht nur, wenn man als Zuschauer der Schlachtung eines Pferdes vorlaufender Kamera beiwohnt. Die Dauer muss, so oder so, ausgehalten werden bei Haneke, zwingt den Zuschauer in einen Zusammenhalt von Ereignis und Konsequenz, aus dem er nicht entkommen soll.

Als Lehrstücke klassifiziert man seine Filme gern. Den Gang ins Kino erspart das

freilich nicht. Denn ihr didaktisches Gefüge kann nur dort funktionieren. Es ist ja nicht so, dass er der Illusionsmaschine Film generell misstrauen würde, sondern nur deren Konventionen, deren gefälligen Übereinkünften. Das Konzept der Negation scheint er in WOLFZEIT mit dem Ehrgeiz, einen der schwärzesten Filme der Kinogeschichte zu drehen, zu einer ungekannten Konsequenz führen zu wollen. Der Filmtitel bezieht sich zwar auf das Eröffnungsgedicht der nordischen Edda, das ein Weltende beschreibt («Windzeit, Wolfzeit, keiner will den anderen schonen»). Er mag ihn (und gewisse Motive) ebenso schlüssig freilich auch Ingmar Bergmans VARGTIMMEN (DIE STUNDE DES WOLFS) entlehnt haben, wo es heisst, dass diese Stunde der kälteste, der schwärzeste Moment der Nacht ist. Abgrundtiefe Dunkelheit herrscht in manchen der lang andauernden Tableaus, die nur von einem kleinen, weit entfernten Feuerschein erhellt und somit befleckt werden. Aber Haneke weiss, bei aller spröden Absage, um die Sinnlichkeit des Mediums. Schliesslich hat er WOLFZEIT in CinemaScope gedreht, dem Format des Komparativs: die Nachtschwärze wirkt darin noch bedrückender und verschlingender.

Gerhard Midding

LE TEMPS DU LOUP / WOLFZEIT
R, B: Michael Haneke; K: Jürgen Jürges; S: Monika Willi, Nadine Muse. D (R): Isabelle Huppert (Anne), Maurice Bénichou (Monsieur Azoulay), Lucas Biscombe (Ben), Patrice Chéreau (Thomas Brandt), Béatrice Dalle (Lise Brandt), Anaïs Demoustier (Eva), Daniel Duval (Georges), Maryline Even (Madame Azoulay), Olivier Gourmet (Kosłowski). Wega, CNC, Eurimages; P: Margaret Ménégoz, Veit Heiduschka. Frankreich, Österreich 2003. 113 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-V: Ventura Film, Berlin

