

Das weiße Band

Materialien zu einem Film von Michael Haneke



INHALTSVERZEICHNIS

Stab und Besetzung	3
Aufgabe vor dem Film	4
Inhalt und Thema	4
Literatur und Film	5
Zwei Erzählebenen – ein Erzählkonzept	7
Fiktion und Wirklichkeit	12
DAS WEISSE BAND – Eine Kindergeschichte?	14
Ideologie und Unterdrückung	16
Deutschland vor dem 1. Weltkrieg – Daten und Fakten	19
Fragen zur Nachbereitung des Films	21
Anhang	
Licht und Schatten	22
Daten zu Michael Haneke	24
Über die Autorin	27

Impressum:

Herausgeber, Medieninhaber:

Filmladen Filmverleih

Mariahilferstraße 58/7

1070 Wien

Tel: 01/523 43 62-0

office@filmladen.at

Autorin:

Dr. Martina Lassacher

Redaktion und Layout:

Michael Roth

Internet:

www.kinomachtschule.at

www.dasweisseband.at

www.filmladen.at

Michael Haneke

DAS WEISSE BAND

Eine deutsche Kindergeschichte

Regie und Drehbuch: Michael Haneke

Kamera: Christian Berger

Schnitt: Monika Willi

Ton: Guillaume Sciama

Production Design: Christoph Kanter

Kostüm: Moidele Bickel

Produktion: X-Filme Creative Pool, WEGA-Film, Les films du Losange, Lucky Red

Produzenten: Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Margaret Menegoz, Andrea Occhipinti

Mit: Burghardt Klaußner, Ulrich Tukur, Josef Bierbichler, Susanne Lothar, Rainer Bock, Leonie Benesch, Christian Friedel, Steffi Kühnert, Branko Samarovski, Birgit Minichmayr, Detlev Buck, u. a.

Deutschland/Österreich/Frankreich/Italien 2009

145 Minuten, S/W, 35 mm/1 : 1,85

Verleih in Österreich: FILMLADEN FILMVERLEIH

“Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied.”

(II. Mose 20, 4-6)

“Ein Film soll wie eine Sprungschanze sein. Die muss man gut bauen. Aber springen muss der Zuschauer.”

(Michael Haneke)

Aufgabe vor dem Film:

- *Im Film kommt ein weißes Band vor. Achtet darauf, in welchem Zusammenhang das geschieht und welche Bedeutung es hat.*

Inhalt und Thema

Die Geschichte des Films spielt in einem kleinen Dorf im Norden Deutschlands am Vorabend des ersten Weltkrieges, in den Jahren 1913/14. Die Kinder des Dorfes wachsen in einem gesellschaftlichen Klima auf, das vom tief verwurzelten Glauben an protestantische Grundsätze, feudale Herrschaftsstrukturen und autoritäre Erziehungsmethoden geprägt ist. Vor diesem Hintergrund geschehen seltsame Ereignisse. Auf den Arzt wird ein Anschlag verübt, der ihn fast das Leben kostet. Der Sohn des Gutsbesitzers wird entführt und misshandelt. Eine Scheune geht in Flammen auf. Als der behinderte Sohn der Hebamme halb blind im Wald gefunden wird, kristallisiert sich langsam heraus, dass es sich bei diesen Taten um Bestrafungsrituale handeln könnte. Aber wer bestraft hier wen wofür? Und wer steckt hinter all den Anschlägen?

Michael Haneke ist mit seinem Film das ebenso spannende wie beklemmende Psychogramm einer Gesellschaft gelungen, in der die Kinder sorgfältig darauf vorbereitet werden, herrschende Strukturen zu verinnerlichen und als Erwachsene das System ihrer Väter (und Mütter?) weiter aufrechtzuerhalten.

Literatur und Film

Als ich DAS WEISSE BAND zum ersten Mal sah, erging es mir wie vielen anderen ZuschauerInnen. Ich habe geglaubt, dass es sich bei dem Film um eine Literaturverfilmung handelt und war nicht wenig erstaunt, als ich mich von meinem Irrtum überzeugen konnte. Warum aber sieht der Film so aus, als handle es sich dabei um die Verfilmung einer Romanvorlage?

Um auf diese Frage eine befriedigende Antwort zu finden, muss man sich zuerst die Unterschiede vergegenwärtigen, die es zwischen einem filmischen und einem literarischen Werk gibt. So naheliegend diese sein mögen, ist es immer wieder erstaunlich, wie wenig evident sie im fortgeschrittenen Zeitalter der bewegten Bilder sind, in dem manche Kinder schon vor dem Fernsehschirm sitzen, bevor sie richtig sprechen können.

Ein Film besteht aus Bildern und Tönen. Die Bilder sind in Bewegung und durch den Vorgang des Schnittes und der Montage zu einer "Bildgeschichte" zusammengefügt. Die Töne in einem Film können sehr vielfältig sein. Sie können aus Dialogen bestehen, Geräuschen, die der "Wirklichkeit" entnommen sind (Verkehrslärm, Vogelgezwitscher, Donnergrollen, Musik) und solchen, die mit dieser Wirklichkeit wenig zu tun haben (Musik, die nicht in der Wirklichkeit des Films vorkommt, oder eine Offstimme, die die Geschehnisse erläutert oder kommentiert).

Ein Buch besteht aus mehr oder weniger vielen Seiten, die für jemanden, der nicht lesen kann, mit vollkommen unverständlichen Zeichen bedruckt sind. Ich weiß nicht, wie es anderen Menschen ergeht, die sich an den Zeitpunkt erinnern können, an dem sie lesen gelernt haben, aber ich glaube, für die meisten war und ist das wie der Beginn eines neuen Zeitalters, in dem sich eine ganz neue Welt offenbart, die zwar immer da, bis zu diesem Zeitpunkt aber unerreichbar war. Wenn wir also gelernt haben, diese vielen unverständlichen Zeichen zu entziffern, haben wir einen Zugang zur Geschichte, die in dem Buch steht. Damit wir die Geschichte verstehen, müssen wir diese Zeichen in unserem Kopf aber immer noch in Vorstellungen umwandeln, die in irgendeiner Form unserer erlebten Wirklichkeit entsprechen, denn geschriebene Sprache ist ja immer nur eine Möglichkeit, diese Wirklichkeit zu beschreiben.

Wenn ein erzählendes Stück Prosa verfilmt wird, nehmen uns der Regisseur des Films, der Kameramann, die Cutterin die Arbeit des Vorstellenmüssens normalerweise ab. Und obwohl ein Film auch nur eine von vielen Möglichkeiten ist, die Wirklichkeit zu beschreiben, hat er auf Grund seines Bild/Ton-Charakters doch

eine ungleich konkretere Qualität als ein geschriebenes Buch, das Menschen, die nicht lesen können oder die die Sprache, in der das Buch verfasst ist, nicht verstehen, verschlossen bleibt, weil Sprache nichts anderes ist als eine Anhäufung von abstrakten Zeichen, denen wir erst in unserer Vorstellung unter Zuhilfenahme bestimmter Codes konkreten Charakter verleihen.

Das Schlüsselwort bei der Umsetzung eines geschriebenen Textes in einen Film ist die Überführung von etwas Abstraktem in etwas konkret Fassbares, Erlebbbares. Dass sich in der Anfangszeit des Kinos das Publikum duckte, wenn ihm auf der Leinwand ein Zug entgegen kam, oder dass kleine Kinder zu weinen beginnen, weil sie sich fürchten, hängt mit dem prinzipiell konkreten Charakter des Films zusammen. Kleine Kinder verstehen oft nicht, dass es sich "nur" um einen Film und nicht um die Wirklichkeit handelt, aber auch Erwachsene vergessen im Kino oft, dass das, was ihnen auf der Leinwand präsentiert wird, gerade nicht wirklich geschieht. Wäre dem nicht so, gäbe es im Kino kein Lachen und kein Weinen und auch keine Angst.

Natürlich lachen oder weinen wir manchmal auch beim Lesen eines Buches, aber das geschieht auch nur deshalb, weil wir uns im Kopf eine konkrete Vorstellung von dem machen, was da gerade beschrieben wird. Auf Grund dieser Vorstellungen sind wir dann meistens von der Verfilmung eines Buches enttäuscht, weil die konkreten Vorstellungen des Regisseurs und unsere so gar nicht zusammen stimmen wollen. Die Konkretisierung der Geschichte ist auf jeden Fall ein ganz wichtiger Vorgang, damit wir sie richtig "erleben" können.

Aber kommen wir auf die Frage zurück, warum DAS WEISSE BAND den Eindruck erweckt, eine Literaturverfilmung zu sein. Michael Haneke's Film spielt mit diesem Widerspruch aus konkreter und abstrakter Darstellung. Dort, wo wir gewohnt sind, eine filmische Raffung der Ereignisse vorzufinden, die in einem Roman dargestellt werden, finden auch im Film viele Auslassungen statt, die wir automatisch dem Umstand zuordnen, dass in einem Film nicht alles dargestellt werden kann, was im Buch vorkommt.

Michael Haneke baut viele **Ellipsen** in die Handlung des Filmes ein. Dadurch wird das Bewusstsein seiner ZuschauerInnen stimuliert, denn diese ausgelassenen Stellen muss man sich, genauso wie beim Lesen eines Buches, konkret selber vorstellen. Das Elliptische ist ein ganz wesentliches Element, warum wir als ZuschauerInnen glauben, dass es sich bei vorliegendem Film um die Verfilmung einer Romanvorlage handelt. Der grundsätzlich konkrete Charakter des Films wird dadurch in Frage gestellt, oder man könnte auch andersherum argumentieren: wie abstrakt kann konkrete Darstellung sein?

Gleichzeitig hat sich der Regisseur jedoch bei diesem Film auch bestimmter Strukturen bedient, die sich am klassischen bürgerlichen Roman orientieren. Beim Anschauen dieses Filmes kommen automatisch Gedanken an Gustave Flaubert, Theodor Fontane, Emile Zola auf, wen mag es da wundern, dass wir glauben, eine Literaturverfilmung vor uns zu haben? Allerdings glaube ich, dass das Heranziehen dieser Strukturen nicht oder nicht nur aus ästhetischen Überlegungen heraus geschehen ist, sondern dass der Regisseur damit ganz bestimmte Zwecke verfolgt.

Zwei Erzählebenen – ein Erzählkonzept

DAS WEISSE BAND beginnt nicht mit einem Bild, sondern mit einem Ton. Während es auf der Leinwand noch schwarz bleibt, hören wir aus dem Off die Stimme eines Mannes, der seine Erzählung mit folgenden Worten beginnt:

“Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, in allen Teilen der Wahrheit entspricht. Vieles davon weiß ich nur vom Hörensagen, und Manches weiß ich auch 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.”

Während dieser Vorrede wird die schwarze Leinwand langsam immer heller und man kann immer mehr Umrisse einer unberührten Landschaft erkennen und schließlich sehen wir einen Reiter, der auf uns zukommt. Dann erst beginnt die eigentliche Geschichte: “Begonnen hat alles, wenn ich mich recht entsinne, mit dem Reitunfall des Arztes ...” Eine ganze Weile noch bleibt die Erzählerstimme aus dem Off wichtiger als die Dialoge, die hinter seiner Stimme zurück treten. Es ist seine Stimme, die die Bilder auf der Tonebene vor allem beherrscht.





Durch diesen außergewöhnlichen Einstieg in den Film werden mehrere Dinge bewirkt. Der gesprochene Text wird dadurch, dass wir ihn hören, bevor wir noch ein Bild sehen, von Anfang an betont (und erinnert uns eben an geschriebene Sprache), der konkrete Charakter des Filmes damit von Anfang an in Frage gestellt, der Rolle des Icherzählers von Anfang an Gewicht gegeben.

Gleichzeitig findet hier ein Spiel zwischen Bild- und Tonebene statt. Der Erzähler (später werden wir erfahren, dass es sich um den Dorflehrer handelt) spricht davon, dass sein Bericht manche Vorgänge in diesem Land erhellen könnte, und weist dadurch mit der Intention seiner Erzählung über den engen, persönlichen Dorfrahmen hinaus auf größere gesellschaftspolitische Zusammenhänge. Das Bild, das zuerst schwarz bleibt und in dem sich dann die Konturen immer mehr heraus kristallisieren und zu etwas Erkennbarem zusammensetzen, korrespondiert dabei mit dem Vorgang, dass sich auch durch seine Erzählung ein immer verstehbareres Bild dieses Landes erkennen lassen wird. Er hat sich also – entgegen der scheinbaren Bescheidenheit, die aus seinem Duktus spricht (“ich weiß nicht, ob alles der Wahrheit entspricht”) – eine große Aufgabe vorgenommen.

Und schließlich können wir in diesem langsam heller werdenden Bild auch den Vorgang des sich Erinnerns erahnen. So wie Ereignisse aus der Vergangenheit langsam wieder ins Bewusstsein dringen, wenn man sich ihrer zu erinnern sucht,

schält sich auch dieses Anfangsbild langsam aus dem Schwarz des Beginns heraus. Manchmal ergeben sich durch diesen Erinnerungsprozess ganz neu erkennbare Zusammenhänge und neue Vorstellungen, die mit dem ursprünglich Erlebten oft nicht mehr soviel zu tun haben.

In der **narrativen Semiotik** ist die Figur des Erzählers eine wichtige Größe, mit der viele unterschiedliche Dinge verbunden sind. Dabei ist zuerst einmal wichtig, auf welcher narrativen Ebene er sich befindet und welche Beziehung er zur Geschichte hat. Der Ich-Erzähler in DAS WEISSE BAND ist ein **extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler**. Das bedeutet, er erzählt seine Geschichte in erster Instanz und kommt selbst in dieser Geschichte vor, in einer nicht unerheblichen Rolle. Das ist ein wichtiger Punkt, auf den ich später noch einmal zurückkommen werde.

Bei der Analyse eines Textes (sei er nun geschriebener oder filmischer Natur) ist aber nicht nur die Frage wichtig: „wer erzählt?“, sondern zwei weitere Fragen, nämlich: „wer nimmt wahr?“ und „wie wird die Geschichte erzählt?“. Es geht hier um zwei Begriffe, die in der narrativen Semiotik mit **Fokalisation** und **Distanz** bezeichnet werden, und die für viele von uns gängigen Begriffe von auktorialer, personaler und neutraler Erzählperspektive erheblich erweitern bzw. differenzieren. Erzählerfigur, Erzählperspektive und Erzählmodus können dadurch klarer in ihre einzelnen Aspekte zerlegt und in diesen beobachtet werden.

Im Falle des Ich-Erzählers von DAS WEISSE BAND handelt es sich ganz klar um eine **interne Fokalisation**, was sagen will, wir erleben die Erzählung aus dem Blickwinkel einer Figur und wissen nur soviel, wie diese Figur weiß (oder auch weniger). Fokalisation und Erzählerfigur fallen in diesem speziellen Fall zusammen, was grundsätzlich nicht so sein muss, vom Autor Michael Haneke aber wahrscheinlich ganz bewusst so gestaltet ist.

Aber erleben wir die filmische Erzählung in DAS WEISSE BAND wirklich nur aus dem Blickwinkel der Figur des Lehrers? Es gibt im Film immer wieder Sequenzen, die uns der Lehrer nicht in dieser Detailtreue erzählen könnte, weil er ganz sicher nicht dabei gewesen ist. Manches kann er vom Hörensagen wissen, wie er selber betont, aber wenn Anna, die halbwüchsige Tochter des Arztes, ihren kleinen Bruder auf der Stiege tröstet, weiß der Lehrer in dieser Genauigkeit nichts davon. Er kann gehört haben, dass die Baronin ihren Mann wegen eines anderen Mannes verlassen hat, aber das Gespräch zwischen den Eheleuten, in dem das dem Zuschauer offenbart wird, kann er nicht miterlebt haben. Der Lehrer kann gerüchteweise davon gehört haben, dass der Arzt des Dorfes seine Tochter sexuell missbraucht, aber er ist auf keinen Fall zugegen, wenn Rudi, Annas kleiner Bruder, seinen Vater und seine Schwester in der Nacht in einer für

ihm nicht deutbaren Situation überrascht. Wenn Anna mit Rudi über den Tod spricht, der uns allen innewohnt, ist das eine Situation, die überhaupt nur diesen beiden und dem Zuschauer als dritter Instanz vorbehalten ist. Der Blick, der dem Zuschauer in dieser Sequenz vorbehalten ist, ist wahrscheinlich der intimste Blick im ganzen Film überhaupt.

Es gibt also in DAS WEISSE BAND eine zweite Erzählebene, die darauf schließen lässt, dass es auch einen zweiten Erzähler gibt. Anders als der Ich-Erzähler ist dieser zweite Erzähler jedoch **extradiegetisch-heterodiegetisch**, das bedeutet, auch er erzählt die Geschichte in erster Instanz, kommt aber als Figur in der Geschichte selbst nicht vor. In Hinblick auf die Fokalisation innerhalb der Passagen, in der der zweite Erzähler das Wort (und Bild) hat, gibt es keine durchgängige Aussage. Mit den Begriffen auktoriale/personale/neutrale Erzählhaltung kommen wir hier auf keinen Fall weiter. Mit den Begriffen der narrativen Semiotik handelt es sich hier um ein Schwanken zwischen

Nullfokalisation (die Erzählung fokalisiert auf keiner Figur, der einzige Blickwinkel ist der des allwissenden Erzählers, es gibt keine Restriktionen in Bezug auf die Information für den Rezipienten, der Erzähler weiß – womöglich – mehr als seine Figuren), **externer Fokalisation** (der Erzähler und damit auch der Zuschauer wissen weniger als die Figuren) und **interner Fokalisation** (dies geschieht in der Sequenz, in der Rudi den Arzt und Anna in der Nacht überrascht, hier wird die Erzählung allein aus seinem kindlichen Blickwinkel an den Zuschauer herangetragen).

Ich möchte in diesem Zusammenhang auf den Begriff der **Distanz** zurückkommen. Distanz meint einen bestimmten Abstand von der Geschichte, aus dem heraus erzählt wird. Dieser Abstand wiederum ist charakterisiert durch die Menge an konkreten Informationen, die wir als RezipientInnen bekommen. Je größer die Menge dieser ganz spezifischen Informationen ist, desto näher sind wir an der Geschichte, desto weniger tritt der Erzähler in den Vordergrund, desto „objektiver“ ist die Erzählhaltung – und umgekehrt. Das bedeutet, dass sich bei einer geringen Distanz der Erzähler möglichst im Hintergrund hält, dass Dialoge in direkter Rede und damit detailgetreu wiedergegeben werden, dass Figuren und Räume mit „realen“ Details beschrieben werden, und wir als Leser/Zuschauer den Eindruck vermittelt bekommen, dass sich die Geschichte von selber schreibt. Je größer die Distanz zur Geschichte wird, umso mehr tritt der Erzähler in den Vordergrund, die Beschreibung weicht dann mehr einem Kommentieren, Reflektieren, Interpretieren. Sehr treffend finde ich das Begriffspaar, das Henry James für die beiden Pole der unterschiedlichen Positionen (die sich in Realität ja ständig annähern und vermischen können) geprägt hat. Er unterscheidet zwischen „showing“ (zeigen) und „telling“ (erzählen).

In Hinblick auf DAS WEISSE BAND können wir uns jetzt noch einmal die Positionen der zwei Erzählerfiguren in Bezug auf die Distanz anschauen. Der Ich-erzähler hat ganz zu Anfang das sozusagen erste Wort, und schon hier erklärt er seine Position zu der Geschichte, die er erzählt. Im weiteren fasst er sowohl Charakterisierung der Figuren als auch Begebenheiten zusammen, und wie wir eingangs festgestellt haben, ist dabei seine Stimme über die Anfangspassagen und die Dialoge, die nur im Hintergrund gehört werden können, vorherrschend. Aus seiner Erzählung aus dem Off, die oft nur wie ein kurzer Bericht der Ereignisse klingt, erfahren wir auch im Weiteren keine Details – solange er in der Rolle des Ich-erzählers auftritt.

Man kann also sagen, dass die Methode, mit der der Ich-erzähler erzählt, eher eine des „telling“ ist, das heißt, die Distanz zur Geschichte ist groß (die Geschichte wird ja auch aus der Vergangenheit heraus erzählt) und der Ich-erzähler tritt mit seinen Intentionen und Zweifeln in den Vordergrund. Im Unterschied dazu sind wir in den Passagen, die wir auf einer zweiten Erzählebene präsentiert bekommen, bis zu einem gewissen Grad nah dran an der Geschichte, indem wir sie in Bildern und Dialogen nah verfolgen können. Wie nah, mag noch diskutiert werden, auf jeden Fall ist die Technik auf der zweiten Erzählebene eher eine des „showing“ (und damit näher dran an einer „filmischen“ Erzählweise).

Wir haben es hier also mit zwei grundsätzlich unterschiedlichen Erzählebenen zu tun, hinter denen meiner Meinung nach ein einziges Erzählkonzept steckt. Es ist nicht ungewöhnlich in der klassischen Erzähltradition, dass die Erzählperspektive sich im Verlauf einer langen Geschichte immer wieder ändert. Es ist im modernen Roman auch nicht ungewöhnlich, dass es mehrere Erzählerfiguren und damit verschiedene Positionen gibt. Ungewöhnlich ist, dass sich die Erzählpositionen in der Art und Weise widersprechen und gleichzeitig miteinander verquicken, wie sie es in DAS WEISSE BAND tun.



Fiktion und Wirklichkeit

Wir können uns jetzt natürlich fragen, warum der Regisseur von DAS WEISSE BAND so offensichtlich die Muster der klassischen Erzähltradition evoziert und sie in einer höchst interessanten Weise miteinander vermischt. Selbst bei einem Autor, der das Publikum mit seinen Filmen manchmal verstört und mitunter auch provoziert, kann man annehmen, dass so etwas nicht aus rein ästhetischen Gesichtspunkten geschieht – auch wenn es zugegebenermaßen sehr schön ist, als Zuschauerin an diese Erzähltradition herangetragen zu werden.

Ich möchte hier noch einmal auf den Gedanken zurückkommen, dass ein Film grundsätzlich eher den Eindruck vermittelt, „wahr“ zu sein als ein geschriebenes Stück Text. Indem Michael Haneke die Figur des Icherzählers einführt, die aus dem Off zu uns spricht, widerspricht er diesem Wahrheitscharakter. Eine Offstimme ist ja grundsätzlich etwas, das sich aus der Diegese des Filmes hervorhebt, und somit immer eine Art Kommentar. Dadurch wird eine Distanz zur Geschichte geschaffen, und sie wird dadurch weniger „wahr“ in unserem Bewusstsein. Das wird dadurch unterstützt, was der Icherzähler eingangs über die Geschichte, die er uns präsentiert, sagt: dass er nicht wisse, wie weit sie der Wahrheit entspreche. Die Unsicherheit, was nun erfunden und was wirklich geschehen ist, spielt in dieser Vorrede des Erzählers eine wichtige Rolle. Im weiteren gibt er sich eher bedeckt, aber wir haben immer ein wenig das Gefühl, dass er unausgesprochen mehr weiß, als er erzählt, und er verwendet seine Formulierungen mit Bedacht und fast wie absichtlich zweideutig, wenn er zum Beispiel über die Hebamme sagt: „Die Nachbarin, eine allein stehende Frau um die vierzig, war die Hebamme des Dorfes, die im Hause des Arztes seit dem Kindbetttod von dessen Frau eine unentbehrliche Stellung als Haushälterin und Sprechstundenhilfe innehatte.“ Später werden wir auf der zweiten Erzählebene erfahren, dass der Arzt und die Hebamme seit vielen Jahren auch ein sexuelles Verhältnis miteinander hatten, das womöglich schon vor dem Tod der Frau des Arztes begann und aus dem unter Umständen der behinderte Sohn der Hebamme hervorging.

Der Lehrer ist jedoch auch eine Figur, die in der Geschichte selbst eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Allerdings erfahren wir über diese Rolle in seiner Darstellung nur wenig, denn immer, wenn wir in der Geschichte nah an ihn heran kommen, schwenkt die Erzählung auf die zweite Erzählebene und wird nicht mehr vom Icherzähler berichtet, sondern von einem zweiten Erzähler, der uns auf die Ereignisse in einer Art und Weise blicken lässt, die die Lücken, die der Icherzähler in seiner Darstellung offen lässt, bis zu einem gewissen Grad schließt. Durch die Überlagerung dieser zwei Ebenen ergibt sich ein oszillatori-

sches Bild, denn manchmal stimmt das, was uns aus dem Off erzählt wird, mit den Bildern überein, manchmal nicht. Wenn zum Beispiel der Erzähler berichtet, dass die Polizei ins Dorf kam, um den merkwürdigen Vorgängen auf den Grund zu gehen, und wir auf der Bildebene die Kinder vor dem Klassenzimmer miteinander tuscheln sehen, erahnen wir, dass sie eine Rolle spielen, die der Ichherzähler mit keinem einzigen Satz jemals erwähnt.

Ambiguität ist also ein ganz wichtiger Faktor in diesem Film. Selbst in der Darstellung der Ereignisse, wie wir sie von einem zweiten Erzähler erfahren, der auf jeden Fall mehr weiß, als der Lehrer als Ichherzähler, bekommen wir nicht immer eindeutige Informationen zu den Geschehnissen. Dass der Arzt seine Tochter Anna sexuell missbraucht, können wir aus Andeutungen der Hebamme zwar erahnen, aber die offene und angstfreie Art, in der Anna mit ihrem Vater umgeht, widerspricht dieser Ahnung. Und die Sequenz, in der wir Anna und ihren Vater mit Rudis Augen in der Nacht beobachten, ist von seinem kindlichen Blick auf dieses Ereignis geprägt. Auch wenn es kaum normal ist, dass der Arzt seiner Tochter mitten in der Nacht die Ohrläppchen durchsticht – wie Anna dem kleinen Rudi erklärt – und ihr bei dieser Handlung das Nachthemd hoch gerutscht sei, könnte es aus Gründen, die sich unserer Kenntnis entziehen, doch auch stimmen.

Auch die naheliegende Vermutung, dass die Kinder bei den beschriebenen Ereignissen eine tragende Rolle spielen, muss eine Vermutung bleiben, denn ihre Anwesenheit im Vor- und Nachfeld der Verbrechen, die im Dorf begangen werden, ist zwar eine unheimliche Gewissheit für die Zuschauer, aber wir haben letztendlich keinen einzigen Beweis, dass sie diese Verbrechen begangen haben. Vieles spart der Film auch auf der zweiten Erzählebene ganz bewusst aus. Wir sehen zwar, wie Klara, die Tochter des Pfarrers, eine Schere aus dem Schreibtisch nimmt und den Vogelkäfig öffnet, aber wir können nicht mit absoluter Gewissheit sagen, dass der tote Vogel, der später auf dem Schreibtisch des Vaters liegt, von ihr umgebracht und dort hingelegt wurde – auch wenn wir aus der Reaktion des Vaters bei der Konfirmation ablesen können, dass er sie dieser Tat verdächtigt.

In dieser Art arbeitet der Film nicht nur auf Schnittebene mit Ellipsen, die uns aus dem Geschehen draußen lassen, sondern auch auf der Einstellungsebene selbst. Häufig sehen wir das Geschehen nur durch Türen hindurch. Wenn der Kleinbauer um seine Frau weint, die im Sägewerk tödlich verunglückt ist, verwehrt uns die Wand, hinter die er getreten ist, den Blick auf ihn. Dass er weint, können wir nur hören. Und wenn die Kinder des Pfarrers mit Rutenschlägen dafür bestraft werden, dass sie zu spät zum Abendessen kommen, erleben wir das auch nur über die Tonebene, denn die Tür, hinter der dies geschieht, wird

vor unseren Augen verschlossen und bleibt verschlossen – wir bleiben im wahrsten Sinne des Wortes draußen stehen.

Michael Haneke spricht in Interviews immer wieder gerne vom Film als Sprungschanze, über die der Zuschauer selbst springen müsse. Ich glaube, die besonderen Strukturen, nach denen der Film aufgebaut ist, dienen nicht nur dazu, die Geschehnisse selbst so weit zu verschleieren, dass sie sich der Zuschauer selbst zusammen reimen muss. Vielmehr soll dadurch auch ständig der fiktive Charakter der filmischen Darstellung ins Bewusstsein treten, indem auf den verschiedensten Ebenen damit gespielt wird, was nun an der Geschichte wahr und was nur erfunden ist.

Das korrespondiert auch damit, dass der Film durchgängig in Schwarzweißbildern gehalten ist. Für die Generation über fünfzig sind Schwarzweißbilder an sich ja nichts Ungewöhnliches, ist sie doch mit Fernsehern aufgewachsen, die die „wirklichen“ Farben noch nicht darstellen konnten, und auch die Zeit, in der die Geschichte des Films angesiedelt ist, kennen wir Menschen, egal, welcher Generation, nur von Schwarzweißfotos. Trotzdem spielt sich die uns umgebende Wirklichkeit in Farbe ab, und auch wenn ein Film diese Farbe nie wirklich real abbilden kann, ist der Realitätseindruck bei einem Film, der in Schwarzweiß auf uns wirkt, um vieles geringer als bei einem Farbfilm.

DAS WEISSE BAND – eine Kindergeschichte?

In der narrativen Semiotik ist der Pakt mit dem Leser ein wichtiger Begriff. Er kommt durch verschiedene Größen zustande, zu denen unter anderem der Titel, ein eventueller Untertitel, ein eventuelles Vorwort und der Beginn des Romans gehören. Durch diese Dinge wird eine Art Vertrag mit dem Leser geschlossen und eine bestimmte **Erwartungshaltung** erzeugt. Die Erwartungshaltung ist eng mit dem **Erwartungshorizont** des Rezipienten verbunden. Der Begriff des Erwartungshorizontes wurde vom deutschen Literaturwissenschaftler Hans-Robert Jauß in den frühen siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts geprägt und meint, einfach ausgedrückt, die Summe aller Erfahrungen und Möglichkeiten, die wir bei der Rezeption eines Kunstwerkes mitbringen.

Der Erwartungshorizont ist abhängig von bestimmten Faktoren, die vor allen Dingen Erfahrung und Bildung, Alter und Geschlecht, kulturelles und historisches Umfeld, aber auch die momentane persönliche Befindlichkeit mit einschließen. Er ist deshalb eine variable, sich ständig verändernde Größe, der durch die

Rezeption eines Kunstwerkes im Idealfall erweitert wird. Wenn die Erwartungshaltung, die auf Grund der vorgenannten Dinge entsteht, nicht erfüllt wird, kommt es zu einer Verletzung des Vertrages zwischen Autor und Leser – dies muss jedoch in keiner Weise negativ sein.

Was erwarten wir uns nun von einem Film, der den Untertitel “Eine deutsche Kindergeschichte” trägt, in deutscher Kurrentschrift vor unseren Augen geschrieben? Eine Geschichte, die in einer Zeit spielt, als diese Schrift noch gebräuchlich war? Das ist zumindest naheliegend. Auf jeden Fall eine deutsche Geschichte, was immer genau das heißen mag. Aber was ist eine Kindergeschichte? Eine Geschichte, in der Kinder vorkommen? Eine Geschichte über Kinder? Eine Geschichte, die man Kindern abends vor dem Schlafengehen vorliest? Oder ist gar die Kindergeschichte eines ganzen Volkes gemeint? Die Interpretationsmöglichkeiten sind vielfältig, und wie schon durch die Verwendung der verschiedenen Erzählebenen spielt auch hier der Autor mit der Erwartungshaltung des Publikums, indem er diese Möglichkeiten offen lässt. Das Publikum muss auch in diesem Fall selber springen, aber die Aufmerksamkeit wird durch diesen Untertitel auf jeden Fall auf die Kinder gelenkt, die in der Erzählung des Lehrers ja nicht explizit die Hauptrolle spielen.

Gemeinsam mit diesem Untertitel lässt auch der Titel DAS WEISSE BAND viele Interpretationsmöglichkeiten offen. Er kann wortwörtlich verstanden werden (denn ein weißes Band spielt in dem Film auf jeden Fall eine Rolle), **metaphorisch** (der Symbolgehalt, der in diesem weißen Band enthalten ist, wird dadurch angesprochen), aber auch **metonymisch** (es wird etwas benannt, was in der Erzählung – scheinbar – eine Nebenbedeutung hat). Gerade durch diese Benennung durch den Titel wird jedoch die Bedeutung des weißen Bandes aufgewertet, die Rolle der Kinder, um die es in der Erzählung geht, oder was mit diesen Kindern in der Erzählung geschieht, ebenfalls.

Ich möchte im Zusammenhang mit dem Pakt mit dem Leser noch einmal auf die Vorrede des Lehrers eingehen. Da diese Rede eben noch vor den Bildern beginnt, wirkt sie wie ein Vorwort, das in einem geschriebenen Text oft als Anleitung verstanden werden kann, wie der Text gelesen werden soll. Auch der Ichzähler suggeriert uns auf gewisse Weise, wie seine Erzählung verstanden werden soll. Dass diese Anleitung dann durch den Einschub einer zweiten Erzählebene wieder in Frage gestellt wird, entspricht dabei nur der Ambiguität, die ein Grundprinzip von DAS WEISSE BAND darstellt. Es hat damit zu tun, dass uns der Autor eben die Arbeit des Vorstellenmüssens nicht abnimmt.

Ideologie und Unterdrückung

Das weiße Band dient in der Handlung des Films dazu, Klara und Martin, die beiden älteren Kinder des Pfarrers, daran zu erinnern, dass sie Unrecht getan haben und es so lange nicht zu vergessen, bis sie wieder von ihren Sünden gereinigt sind. Zumindest ist das das Anliegen des Pfarrers, der seine Kinder damit praktisch für alle sichtbar brandmarkt. Wer sich in der klassischen englischen Literatur ein wenig auskennt, dem fällt dazu sofort ein Roman von Nathaniel Hawthorne ein, „Der scharlachrote Buchstabe“, in dem die Hauptfigur gezwungen wird, ein eingenähtes großes rotes A auf ihrer Kleidung zu tragen, der sie für alle, die es wissen wollen, als Ehebrecherin abstempelt.

Auch sonst kennt der Pfarrer einige Methoden, um seine Kinder der Reinigung von ihren Sünden zuzuführen, die von körperlicher Züchtigung über Schlafengehen ohne Essen bis zum Einrichtern von Schuldgefühlen reichen. „Eure Mutter und ich werden heute eine sehr schlechte Nacht haben, denn uns tut das viel mehr weh als euch“, sagt er zum Abschluss seiner Ankündigung, dass sie am nächsten Abend wegen ihres zu spät nach Hause Kommens geschlagen werden. Seinem Sohn erklärt er – bemäntelt durch die Versicherung seiner unendlichen Liebe –, dass anhaltendes Onanieren unweigerlich zum Tode führt, und lässt ihm während des Schlafens die Hände an der Bettkante festbinden, damit er sich nicht unsittlich berühren könne. Die Tochter Klara demütigt er vor allen Mitschülern des Konfirmationsunterrichts in einer Weise, die den toten Vogel, der kurz darauf auf seinem Schreibtisch liegt, fast nachvollziehen lässt.

Die Kinder des Pfarrers, des Verwalters und der anderen Dorfbewohner wachsen in einem Milieu von Unterdrückung auf, in dem die Macht von der Kirche und dem Landadel gemeinsam in einem vorwiegend noch feudal strukturierten System aufrechterhalten wird – filmisch festgehalten im Bild bei der Erntedankrede des Barons, wo der Pfarrer Seite an Seite mit ihm auftritt. Denjenigen, die sich dagegen wehren, bekommt es schlecht. Der Sohn der Bäuerin, die bei einem Unfall im Sägewerk umkommt, bezahlt den Versuch, den Tod seiner Mutter zu rächen, mit Ächtung des ganzen Dorfes, sein Vater sieht keinen anderen Ausweg mehr als den Selbstmord. Wirklich wehren gegen diese Repression können sich nur diejenigen, die es sich leisten können, wie die Frau des Barons, die vor dem herrschenden geistigen Klima nach Italien flüchtet.

Um dieses geistige Klima zu verstehen, das im Film maßgeblich von der Kirche getragen wird, muss man wissen, dass der Protestantismus von seiner Grundausrichtung her viel strenger ist als der Katholizismus. Bei den Protestanten gibt es keine Beichte in dem Sinn, wie sie im katholischen Glauben

existiert. Ein gläubiger Katholik geht, wenn er eine Sünde begangen hat, zu seinem Pfarrer, bereut und bekommt eine Buße auferlegt, die aus etwas so Einfachem wie dem Beten von ein paar Vaterunsern bestehen kann. Damit ist die Sache erledigt und der Katholik wieder frei von Sünden, das funktioniert nach einem klar und leicht durchschaubaren System. Zumindest gilt das für so genannte lässige Sünden. Ein Protestant kann nicht zur Beichte gehen, er muss sich das, was er sich zuschulden hat kommen lassen, direkt mit Gott ausmachen, hat keine Instanz dazwischen, an die er sich Hilfe suchend wenden kann und trägt deshalb eine viel größere Verantwortung für sein Tun. Wenn man dann noch weiß, dass einer der Grundregeln des Protestantismus im Satz "Ich will dein erster Diener sein" besteht, kann man verstehen, wie sehr mit solch verinnerlichtem Autoritätsglauben Druck auf Menschen, vor allem aber auf Kinder ausgeübt werden kann. Das gilt besonders für die protestantische Kirche um die Jahrhundertwende im deutschen Kaiserreich, wo sie eine sehr große Macht besaß.

Als Karli, der behinderte Sohn der Hebamme, nach seiner Entführung im Wald halb blind gefunden wird, findet sich eine Notiz bei ihm, die einen Satz aus dem zweiten Buch Mose zitiert: "Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied." Spätestens ab da ist klar, dass es sich bei den verbrecherischen Vorgängen, die das Dorf erschüttern, um Bestrafungen handelt. Die Vermutung, dass ein Teil der älteren Dorfkinder, angeführt von Klara, hinter diesen Taten steht, wird zwar nie bestätigt, ist aber doch sehr nahe liegend.

Im Film können wir eine nicht unerhebliche Diskrepanz zwischen diesen Kindern und den noch kleineren Kindern der Dorfgemeinschaft beobachten. Rudi, der vierjährige Sohn des Arztes etwa, bricht ganz allein zu Fuß in die Stadt auf, um seinen Vater im Krankenhaus zu besuchen. Der kleine Sohn des Pfarrers schenkt ihm nach dem Tod des Kanarienvogels seinen eigenen Vogel – "weil der Herr Vater doch so traurig ist wegen dem Piepsi." Hier ist noch sehr viel unschuldige Liebe zu spüren, diese Kinder sind gewissermaßen noch nicht "verdorben" wie die größeren. Auch die Erwachsenen im Film sind nicht alle einfach böse – sie haben Gefühle, die sie jedoch ständig unterdrücken müssen und nur im stillen Kämmerlein ausleben dürfen, wie der Bauer, der am Bett seiner Frau, ungesehen sogar von den Augen des Zuschauers, weint. Der Pfarrer unterdrückt ein Schluchzen, als im sein kleiner Sohn den Vogel bringt, ein harter Schnitt hindert uns daran zu sehen, was danach geschieht.

Auch die Erwachsenen sind also nur Opfer derselben Unterdrückung, die sie auch ihren Kindern vermitteln. Die Kinder selber geben diese Unterdrückung dann ihrerseits weiter, und so entsteht ein ewiger Kreislauf an Repression.

Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Figur des Erzählers zu sprechen kommen. Neben allem, was bisher über sie gesagt wurde, kann der Erzähler in einem Text, sei er nun geschriebener oder filmischer Natur, neben den unabdingbaren Funktionen des Erzählens und der Regie, also der Organisation des Textes, verschiedene fakultative Funktionen erfüllen. Eine wichtige darunter ist die ideologische Funktion, die darin besteht, allgemeine Urteile über die Welt zu vermitteln, die den Rahmen der Erzählung sprengen. Interessanterweise macht der Ich-erzähler, selbst ein Opfer des repressiven Klimas, innerhalb dessen die Geschichte stattfindet, von dieser Funktion keinerlei Gebrauch. Sein Bericht hat einen vollkommen neutralen Charakter und er hütet sich, Vermutungen, die er über die Geschehnisse hat, beim Namen zu nennen. Das Bild am Schluss des Films, in dem sich das ganze Dorf noch einmal in der Kirche zusammenfindet, blendet am Ende des Lehrerberichtes genauso langsam ins Schwarze aus, wie es sich zu Beginn daraus hervorgeschält hat. Wir erfahren nicht einmal mehr, ob der Lehrer seine Verlobte wirklich zu seiner Frau machen konnte. Wir wissen nur, dass er eine Schneiderwerkstatt eröffnete und niemanden aus dem Dorf jemals wieder gesehen hat.

Auf der zweiten Erzählebene gibt es aber sehr wohl eine solche (versteckte) ideologische Funktion, indem dem Zuschauer Dinge gezeigt werden, die er sich zwar wie ein Puzzle selbst zusammen fügen muss, wo sich dann aber nach Beendigung des Bildes doch eine bestimmte Idee oder Kernfrage erkennen lässt: wie werden Menschen schon als Kinder nach den Regeln einer Ideologie mit allen Mitteln weich geklopft und zurecht gestutzt, damit gewährleistet ist, dass sie sich dann als Erwachsene dieser Ideologie entsprechend verhalten und das System damit aufrechterhalten werden kann. Ich glaube, dass das die Grundidee des Films ist und sein größtes Anliegen.



Deutschland vor dem 1. Weltkrieg – Daten und Fakten

Michael Hanekes Film spielt in den Jahren 1913 und 1914, in einer Zeit, in der Deutschland und Europa sich sowohl innen- als auch außenpolitisch in einer großen Umbruchsphase befanden, auch wenn die gesellschaftlichen Mächte verzweifelt versuchten, den Status quo solange wie möglich aufrechtzuerhalten. Eingebettet in eine Zeit zwischen dem Übergang von einer großteils noch feudalwirtschaftlich orientierten Agrargesellschaft zu einer industriellen Massengesellschaft, verweisen die Ereignisse, die sich in DAS WEISSE BAND zutragen, über den engen Dorfrahmen hinaus auf eine höhere politische Ebene.

Der deutsch-österreichische Krieg 1866 hatte dazu geführt, dass Österreich aus der deutschen Politik ausgeschlossen wurde, und 1870/71 führte der deutsch-französische Krieg endgültig zur kleindeutschen Einigung unter der Vorherrschaft Preußens. Bismarck, der 1862 schon zum Ministerpräsidenten gewählt worden war, verfolgte eine liberal-konservative Linie, zu der auch der Kulturkampf gegen den politischen Katholizismus (eine politische Weltanschauung, die im 19. Jahrhundert im Zuge der Liberalisierung die Glaubenslehren der römisch-katholischen Kirche zur Grundlage für politische Entscheidungen machte und die Interessen der Katholiken damit politisch durchzusetzen versuchte) gehörte, wodurch die protestantische Kirche besonders im Norden Deutschlands eine immer größere Vormachtstellung erhielt.

Die Auswirkungen der industriellen Revolution und der großen Wirtschaftskrise 1873 hatten eine Politik zur Folge, die sich immer mehr an den konservativen Interessen der Großgrundbesitzer und der Schwerindustrie orientierte, Liberalismus und Parlamentarismus abwerte und soziale Probleme großflächig ignorierte. Wie in den meisten Staaten Europas blieb der gesellschaftliche Wandlungsprozess, den der Übergang vom Agrar- zum Industriestaat hervorrief, so weitgehend unbewältigt. Die Folgen einer solchen Politik (soziale Missstände, die in immer mehr Armut, Ausbeutung und Massenelend zum Ausdruck kamen) konnte auch die konstruktive Sozialpolitik der 1880er Jahre nicht mehr rückgängig machen, und Bismarcks Sturz 1890 markierte daher eher das außenpolitische als das innenpolitische Ende einer Epoche.

Der großen Verfassungskrise der 1890er Jahre versuchte man mit einem konstruktiven Ansatz zu inneren Entspannung, „Neuer Kurs“ genannt, zu begegnen. Innenpolitisch bestand der „Neu Kurs“ darin, eine staatliche Sozialpolitik zur Lösung der Arbeiterfrage und des allgemeinen Wahlrechts zu finden. Dieser Kurs konnte sich auf Dauer jedoch nicht durchsetzen, die Reformansätze des Reichskanzlers T. von Bethmann Hollweg kamen zu spät oder blieben nur

Teilreformen – was natürlich damit zusammen hängt, dass sich die “privilegierten” Klassen ihrer Privilegien auf keinen Fall berauben ließen.

Außenpolitisch wurde die Welt in zwei gegensätzliche Lager gespalten, die sich um die beiden Parteien Großbritannien und Deutschland gruppierten, in der Deutschland im Zweibund mit Österreich-Ungarn zusehends diplomatisch isoliert wurde. Am 28. Juni 1914 wurden in Sarajewo der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau Sophie ermordet, die politischen Motive der Tat hingen mit dem ungelösten Nationalitätenproblem des österreichisch-ungarischen Vielvölkerstaates zusammen. Österreich-Ungarn erklärte darauf hin Serbien am 28. Juli 1914 den Krieg. Am 30. Juli befahl Russland die Generalmobilmachung zur Unterstützung Serbiens. Daraufhin erklärte Deutschland als Bündnispartner Österreich-Ungarns Russland am 1. August 1914 den Krieg. Noch am selben Tag überschritten russische Kavallerie-Abteilungen die ostpreußische Grenze. Am 3. und 4. August 1914 wurden Frankreich und Großbritannien mit in diesen Krieg hinein gezogen, der als erster Weltkrieg in die Geschichte eingegangen ist. An seinem Ende befanden sich über 25 Staaten miteinander im Kriegszustand, und er kostete mehr als 17 Millionen Menschen das Leben.

Fragen zur Nachbereitung des Films:

- *Warum sieht der Film so aus, als wäre er nach einem Roman verfilmt? Was für Dinge gibt es darin, die euch an einen Roman erinnern?*
- *Was glaubt ihr, geschieht, wenn man ein dickes Buch in einem Film von normaler Länge unterbringen muss?*
- *Im Film gibt es einen IchErzähler. Welche Rolle spielt er in der Erzählung?*
- *Wissen wir als ZuschauerInnen mehr oder weniger als der IchErzähler? Warum ist das so?*
- *Aus welchem Blickwinkel erleben wir die Erzählung? Sehen wir nur das, was der Lehrer weiß?*
- *Der Titel eines Films sagt mitunter viel über diesen Film aus. Warum heißt der Film DAS WEISSE BAND, und was hat das für eine Bedeutung für die Gewichtung der Geschichte? Und warum trägt der Film den Untertitel "Eine deutsche Kindergeschichte"?*
- *In welcher Zeit spielt der Film? Was wisst ihr über die Zeit vor dem ersten Weltkrieg?*
- *Warum ist der Film in schwarzweiß gedreht? Könnte es dafür mehrere Gründe geben?*
- *Wer, glaubt ihr, steckt hinter den Verbrechen, die in der Geschichte geschehen?*
- *Worum geht es in dem Film? Was, glaubt ihr, ist das wichtigste Thema, um das es geht?*

Anhang

Licht und Schatten

Wie bei vielen von Michael Haneke's Filmen zeichnet auch für die Kamera in *DAS WEISSE BAND* Christian Berger verantwortlich, der neben seiner künstlerischen Tätigkeit beim Film (als Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Produzent) auch als Universitätsprofessor an der Filmakademie Wien eine regelmäßige Lehrtätigkeit ausübt. Christian Berger gilt gemeinsam mit dem Tiroler Ingenieur und Universitätsprofessor Christian Bartenbach als der Erfinder eines innovativen Beleuchtungssystems mit dem Namen Reflect-Light-System.

Dieses Beleuchtungsprinzip geht von der Beobachtung aus, dass es in der Natur immer nur eine einzige Lichtquelle gibt, nämlich die Sonne, und dass das Sonnenlicht von anderen Körpern reflektiert, gebrochen und verteilt wird. Vereinfacht dargestellt, verwendet Christian Berger bei seinen Filmen seit einigen Jahren auch nur noch eine einzige Lichtquelle, die für seine speziellen Anforderungen entwickelt wurde und absolut parallele Lichtstrahlen aussendet. Verteilt wird das Licht über verschieden gestaltete Reflektoren, die eigentlich nur in ganz einfachen Platten oder anderen kleinen Objekten mit verschieden gestalteten Oberflächen bestehen, die auf Grund ihrer Beschaffenheit das Licht je nach dem jeweiligen Bedarf reflektieren. Diese Reflektoren werden an strategischen Punkten angebracht.

Das hat zur Folge, dass es am Filmset wenig störende Hindernisse wie Kabel und dergleichen gibt, man kann schon während der Proben im Hintergrund aufbauen, es entsteht keine unangenehme Hitze am Drehort, es ist keine störende Technik zwischen den Schauspielern, die von der Konzentration auf die Gestaltung der Rolle ablenkt, und es gibt vor allen Dingen keine Scheinwerfer, die die Schauspieler blenden. Das bringt eine Intimität der Szenen mit sich, die mit herkömmlichen Beleuchtungsmethoden nicht möglich ist. Besonders in Sequenzen, in denen es dunkel sein soll, weil es Nacht ist, suggeriert diese Form der Ausleuchtung eine bemerkenswert natürliche Atmosphäre, obwohl man immer noch etwas auf der Leinwand erkennen kann. In *DAS WEISSE BAND*, in dem es viele Sequenzen gibt, die im Dunkel stattfinden, kann man das sehr gut erkennen.

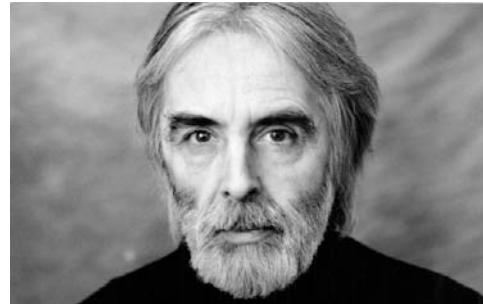
Besonders in Schwarzweißfilmen haben Lichtverhältnisse auf Grund der Abwesenheit von Farbe einen wichtigen Stellenwert und müssen sehr viel sorgfältiger überlegt werden. Nach Christian Berger ist es mit diesen wenigen technischen Mitteln, die hier benutzt werden, möglich, „das Licht sehr viel feiner zu modulieren, viel subtiler, wie ein Maler, der mit seinem Pinsel arbeitet.“ Im Film DAS WEISSE BAND kann man unschwer erkennen, dass diese Art von Ausleuchtung eine Weichheit und Subtilität besitzt, die die natürlichen Züge von Gesichtern respektiert und den Eindruck verleiht, als wäre Magie im Spiel, als hätten diese Gesichter ein ganz eigenes Licht, das sie von innen heraus leuchten lässt.



Daten zu Michael Haneke

Biografie

Michael Haneke wurde am 23. März 1942 in München geboren. Der Sohn der Schauspieler Fritz Haneke und Beatrix von Degenschild wuchs in Wien auf und studierte dort nach dem Schulabschluss Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaften.



Nach vorzeitigem Abbruch des Studiums ging Haneke 1967 nach Baden-Baden, um als Fernsehdramaturg beim Südwestfunk zu arbeiten, wo auch sein erstes, unverfilmtes Drehbuch "Wochenende" entstand. Anfang der 1970er Jahre wechselte er zur Theaterregie und inszenierte in Folge an zahlreichen Bühnen, darunter in Baden-Baden, Düsseldorf, Frankfurt am Main, München sowie am Wiener Burgtheater.

1973 realisierte Haneke mit "...und was kommt danach?" seinen ersten Fernsehfilm, auf den in den kommenden Jahren weitere, zum Teil aufsehenerregende TV-Produktionen wie "Sperrmüll" (1976), "Lemminge" (1979) "Fraulein" (1985), "Nachruf für einen Mörder" (1991) und die Kafka-Adaption "Das Schloss" (1997) folgten.

1989 gab Haneke mit **DER SIEBENTE KONTINENT** sein Debüt als Kinoregisseur. Ursprünglich als Fernsehproduktion geplant, schildert der durch eine formale Strenge geprägte und vielfach ausgezeichnete Film den kollektiven Suizid einer Familie. Laut Haneke bildet der Film den Auftakt seiner Trilogie über "Die Vergletscherung der Gefühle", die ihre Fortsetzung mit **BENNYS VIDEO** (1992) findet: Darin filmt ein Jugendlicher den selbstverübten Mord an seiner Freundin. Auch im weiteren Werk Hanekes sollte die Auseinandersetzung mit medialen Repräsentationen von Gewalt ein zentrales Thema bleiben. Den Abschluss der Trilogie bildet **71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS** (1994), der den Amoklauf eines Studenten zeigt.

Eine doppelbödige Reflektion der Gewalt im Mainstream-Kino lieferte Haneke 1997 mit seinem viel diskutierten Meta-Thriller **FUNNY GAMES**: Ein Ehepaar – gespielt von Ulrich Mühe und Susanne Lothar – und sein kleiner Sohn werden im Feriendorf von zwei motivlosen Tätern heimgesucht und in ein tödliches Machtspiel verwickelt. Das Martyrium der Kleinfamilie ist dabei Aufhänger für

eine radikale Kritik der Sehgewohnheiten des Publikums. Zurückgenommener, aber ebenso an der Verunsicherung des bürgerlichen Subjekts und der Subversion der Zuschauererwartungen interessiert, präsentierte sich die französische Produktion CODE INCONNUE (2000). Mit DIE KLAVIERSPIELERIN (2000), einer Verfilmung der literarischen Vorlage von Elfriede Jelinek, gelang Haneke endgültig der internationale Durchbruch: Das provokante und kraftvolle Drama mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle erhielt bei den Filmfestspielen Cannes den Großen Preis der Jury. Danach realisierte Haneke die apokalyptische Vision WOLFZEIT (2003), bevor er 2005 mit dem beeindruckenden, existentialistischen Kriminaldrama CACHÉ einen weiteren großen europäischen Kinoerfolg verbuchen konnte. So wurde Haneke u.a. mit dem Regiepreis in Cannes ausgezeichnet, und beim Europäischen Filmpreis gewann CACHÉ in den Kategorien Bester Film und Beste Regie.

Neben seinen eigenen Filmarbeiten lehrt Michael Haneke seit 2002 an der Wiener Filmakademie und debütierte 2006 als Opernregisseur mit seiner Pariser Inszenierung von Mozarts "Don Giovanni". 2008 präsentierte der längst weltweit beachtete Autorenfilmer, der mit seiner Frau in Wien lebt, unter dem Titel FUNNY GAMES U.S. ein mit internationalen Stars besetztes, englischsprachiges Shot-By-Shot-Remake des eigenen Originals von 1997. (Vorläufiger) Höhepunkt seiner Karriere ist die Goldene Palme bei den Filmfestspielen Cannes 2009 für DAS WEISSE BAND.

(nach: filmportal.de)

Zitate:

“Ich glaube nicht, dass ein einzelner Film eine Gewaltvorlage sein kann. Die Summe der Gewaltpornografie führt zu einer Herabsetzung der Hemmschwelle. Man gewöhnt sich an Gewalt. Darin liegt die Gefahr.” (Der Tagesspiegel)

“Natürlich ist es notwendig, über Gewalt zu sprechen. Aber audiovisuelle Medien leben von Bewegung und Attraktion. Gewalt unattraktiv darzustellen, aber trotzdem ihr die Wucht zu lassen, die sie nun einmal de facto hat – das ist extrem schwierig.” (ebendort)

“Das Mainstream-Kino entrealisiert, überdreht oder ironisiert Gewalt. ‘Pulp Fiction’ ist dafür ein Musterbeispiel. Wenn da der Kopf weggeblasen wird, herrscht ein Riesengelächter im Saal. Das ist perfekt gemachter Zynismus im Dienste der Verkaufbarkeit.” (ebendort)

“So wie es gute und schlechte Industriefilme gibt, gibt es gute und schlechte

Autorenfilme. Der Industriefilm wird produziert, um Geld einzuspielen. Das ist sein erster und einziger Grund. Dass dann vielleicht mit sehr viel Kunstverständ gearbeitet wird, ist eine andere Frage. Aber die Definition des Industriefilms ist, der Industrie Geld zu bringen. Die Definition des Autorenfilms ist dem diametral entgegengesetzt. Da geht es um eine Problematik oder, um es einmal ganz abstrakt zu sagen, einen Gegenstand, der erzählt sein will. Ich halte es für äußerst gefährlich, diese beiden Dinge zu vermengen, weil es schlussendlich dazu führt, dass gerade im deutschsprachigen Bereich dauernd schielende Filme produziert werden: Mit einem Auge schielst man auf den Kommerz, mit dem anderen auf die Kunst. Zu 90 Prozent kommt dabei Scheiße heraus. Weil man sich weder für den Kommerz wirklich entscheiden will (der obendrein dann nicht mit professionellem Können ausgeübt wird), noch für den Autorenfilm, weil man dazu wahrscheinlich zu feig ist, weil man denkt, eine persönliche Arbeit will niemand sehen. Und in diese Falle zu tappen sollte man jeden warnen.“ (in: Gustav Ernst, Hrsg.: *Autorenfilm - Filmautoren*, Verlag Wespennest, Wien 1996)

Filmografie

- 1974: After Liverpool (Fernsehfilm)
- 1976: Sperrmüll (Fernsehfilm)
- 1976: Drei Wege zum See (Fernsehfilm)
- 1979: Lemminge (Fernsehfilm)
- 1983: Variation (Fernsehfilm)
- 1984: Wer war Edgar Allan?
- 1985: Fraulein (Fernsehfilm)
- 1985: Schmutz (als Autor der Dialoge)
- 1989: Der siebente Kontinent
- 1991: Nachruf auf einen Mörder (Fernsehfilm)
- 1992: Bennys Video
- 1993: Die Rebellion (Fernsehfilm)
- 1994: 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls
- 1995: Der Kopf der Mohren (als Drehbuchautor)
- 1997: Funny Games
- 1997: Das Schloss (Fernsehfilm)
- 2000: Code inconnu
- 2001: Die Klavierspielerin (La Pianiste)
- 2003: Wolfzeit (Le Temps du loup)
- 2005: Caché
- 2007: Funny Games U.S.
- 2009: Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte

Auszeichnungen

- 1989: Film Festival Ghent, Beste Verwendung von Musik und Ton für
Der siebente Kontinent
- 1989: Internationales Filmfestival von Locarno, Bronzener Leopard für
Der siebente Kontinent
- 1990: Österreichischer Würdigungspreis für Filmkunst für Der siebente Kontinent
- 1992: FIPRESCI-Award für Bennys Video
- 1992: Wiener Filmpreis für Bennys Video
- 1994: Fernsehfilmpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste für
Die Rebellion
- 2001: Internationale Filmfestspiele von Cannes, Großer Preis der Jury für
Die Klavierspielerin
- 2002: Goldene Romy Erfolgreichster österreichischer Kinofilm für
Die Klavierspielerin
- 2004: Billy Wilder Award für seine Verdienste um das Filmland Österreich
- 2005: Internationale Filmfestspiele von Cannes, beste Regie für Caché
- 2005: FIPRESCI Ökumene-Preis für Caché
- 2005: Europäischer Filmpreis, bester Film und beste Regie für Caché
- 2006: International Thriller Award, bestes Drehbuch für Caché
- 2007: Chlotrudis Award, beste Regie für Caché
- 2009: FIPRESCI-Award für Das weiße Band
- 2009: Internationale Filmfestspiele von Cannes: Goldene Palme für
Das weiße Band

Über die Autorin

Dr. Martina Lassacher, Literaturwissenschaftlerin. Leiterin des Internationalen Kinderfilmfestivals Wien. Lehrveranstaltungen am Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck. Seit 2007 Lehrende an der Kinderuni Wien (Bereich Filmwissenschaft). Pädagogische Begleitunterlagen zu Filmen des Internationalen Kinderfilmfestivals und zu „Kino macht Schule“.