



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 59, Nr. 1, 2021
doi: 10.21243/mi-01-21-13
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Sakrifizielle Opfer.
Gewalt in Michael Hanekes
Das weiße Band.
*Eine deutsche
Kindergeschichte*

Lukas Pallitsch

In seinem Beitrag zeichnet Lukas Pallitsch die Formen von Gewalt in Michael Hanekes Film Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte nach. Dabei werden zunächst eingehend die Funktion des Erzählers und das Verstörungspotenzial von Hanekes Wirkungsästhetik diskutiert. Da im Film Gewalt und Religion in ein enges Spannungsverhältnis rücken und Kinder scheinbar ritualisierte Opferhandlungen vollziehen, bieten René Girards anthropologische Beobachtungen tieferen Aufschluss über die Emphasisierung der Opferfunktion im Film. Dabei gilt es zu betonen, dass gewaltvolle Opferhandlungen im Film ein anhaltendes Faszinosum darstellen und daher Medienpädago-

gik einen wichtigen Beitrag im Umgang mit der medialen Inszenierung und als kritisches Hinterfragen leisten kann.

In his contribution, Lukas Pallitsch draws the forms of violence in Michael Haneke's film "The White Ribbon". First, the function of the narrator and the potential for disturbance of Haneke's aesthetic effect are discussed in detail. Since violence and religion are in close tension in the film and children apparently perform ritualized acts of sacrifice, René Girard's anthropological observations provide deeper information about the emphasis on the victim function in the film. It is important to emphasize that violent acts of victimization in film represent a persistent fascination and therefore media education can make an important contribution in dealing with media staging and as critical questioning.

1. Hinführung zu einer deutschen Kindergeschichte

In einer traditionell geprägten Gesellschaft will niemand ein Opfer sein, schon gar nicht ein Opfer von Gewalt. Opfer werden nicht selten verwundet und erscheinen zunächst passiv, da sie über keinen Gestaltungsspielraum verfügen. Sie können aber auch in eine zunehmend aktive Rolle rücken, wenn sie Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In Michael Hanekes Film *Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte* reihen sich Verbrechen aneinander, bei denen Menschen zu Opfern fremder Gewalt werden. Als Resultat fremder Machtausübung, die zuweilen den Eindruck der Bestrafung weckt, steht eine ganze Dorfgemeinschaft unter ungeheurem Druck. Dabei stellt sich die Frage, ob Gewalt ein Ventil der Drucksituation ist oder ob umgekehrt die Gewalttaten den Druck nicht erst herbeiführten und aufrechterhalten. An dieser Stelle

kann die Unterscheidung zwischen *victima* und *sacrificium* erhellend sein: Während das *victima* Opfer von Naturgewalt ist und somit typologisch einem tendenziell zufälligen Opfertypus entspricht, ist das *sacrificium* als ritualisiertes Opfer zu verstehen. Wer aber ist legitimiert, Menschen unter Einsatz von Gewalt bestrafen oder zu opfern?

Das weiße Band ist weitaus mehr als ein fiktionales Konstrukt mit dokumentarischen Versatzstücken. Nach (1) knappen, einleitenden Gedanken und einer (2) inhaltlichen Beschreibung wird auf (3) die Strukturen und Mitteln filmischer Fiktion eingegangen, um so den prophetischen Charakter des Erzählers einerseits und das Verstörungspotenzial von Hanekes Wirkungsästhetik andererseits zu diskutieren. Mit dem Erzähler gibt Haneke den Rezipientinnen und Rezipienten zwar einen hermeneutischen Schlüssel in die Hand, der aber Nebentüren nicht vollends aufschließen kann. (4) Eine solche ist die Latenz von Gewalt, die sich auf einer sozialen, psychologischen und religiösen Ebene abspielt. Anhand einer Schlüsselszene des Films ist vor dem protestantischen Hintergrund insbesondere das Verhältnis von Religion und Gewalt zu diskutieren, um dann (5) mit Hilfe der mimetischen Theorie René Girards eine Aufschlüsselung der Emphasisierung der Opferfigur im Film vorzunehmen (6). Als Gegenstand einer anhaltenden Faszinationsgeschichte wird mit der Rolle des Opfers nicht nur ein kulturanthropologisches, sondern auch ein mediales Phänomen erörtert.

2. Schauplätze der Hierarchie

Schauplatz des Films *Das weiße Band* ist das fiktive Dorf Eichwald im protestantischen Norden Deutschlands unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Eingebettet in ein feudalistisches Gefüge mit ausgeprägten hierarchischen Verhältnissen häufen sich im Dorf nach dem mysteriösen Reitunfall des Arztes Verbrechen, die sich als Gewalttaten entpuppen.

In einer auf Grundbesitz basierenden Dorfhierarchie bildet die Baronsfamilie die sozial und politisch führende Schicht, der die Bauern rechtmäßig unterstellt sind, wobei der respektierte Gutsherr die straffe Hierarchie ausnutzt. Gestützt wird der dörfliche Mikrokosmos zudem vom Pfarrer als zentraler geistlicher Autorität. Nachdem ein Drahtseil das Pferd des Arztes zu Sturz bringt, kommt die Frau des Bauern im Sägewerk ums Leben. In weiterer Folge brennt ein Schuppen ab und während des Erntedankfestes wird das Kohlfeld des Barons rasiert. Die geschorenen Kohlköpfe sind als Reaktion des Bauernsohnes auf den Tod seiner Mutter zu verstehen, da sie zuvor von der Erntearbeit abgezogen wurde. Nach diesem sichtlichen Racheakt schließt der Vater seinen Sohn zunächst aus dem Familienbund aus und erhängt sich darauf aus purer Verzweiflung.

Erst nachdem Sigmund, der Sohn des Barons, zuletzt mit Rutenschlägen misshandelt wird, mahnt der Gutsherr nach einem Gottesdienst vor versammelter Dorfgemeinschaft zu verstärkter Aufmerksamkeit. Allerdings gebieten die mahnenden Worte den Vorfällen keinen Einhalt, denn zuletzt wird Karli, der behinderte Sohn

der Hebamme, in den umliegenden Wald entführt, wo man ihn mit zerstochnen Augen auffindet. Ihm beigelegt ist ein Bibelzitat, das zwar keinen Hinweis auf die Täterschaft gibt, doch rituelle Verfahrensweisen erkennen lässt.

Da die Vorfälle kein Ende nehmen und zudem einem offenkundigen Muster von ritualisierter Gewalt folgen, werden vom Baron zwei Polizeikommissare beauftragt, die Gewaltverbrechen aufzuklären. Weil es auch ihnen nicht gelingt, Licht ins Dunkel zu bringen, beginnt der Dorflehrer, aus dessen Sicht das Geschehen präsentiert wird und dessen warmherzige Pädagogik sich nicht in das Schema der Zeit fügt, die Rolle der Kinder im Zusammenhang mit den Verbrechen zu hinterfragen. Auch die Hebamme äußert ihm gegenüber, die Täter zu kennen, doch auf dem Weg zur Polizei verschwindet sie ebenso spurlos wie der Arzt. Für den Lehrer erhärtet sich der dringende Verdacht, dass die Kinder um die Pfarrerstochter Klara hinter den Bestrafungstaten stehen. Als der Lehrer dem Geistlichen seine Verdachtsmomente artikuliert, droht dieser ihm mit folgenschweren Konsequenzen, sollte er gegenüber Drittpersonen diesbezüglich etwas kundtun. Der Film endet damit, dass die Kunde vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs in die Lebenswirklichkeit der Dorfbewohner einbricht.

3. Erzähler, Erzählweise und Bildgestaltung

Wenn ein Geschehen berichtet oder erzählt wird, begegnet eine Mittlerfigur, mit der die Stimme des Erzählers ertönt. Was die Erzähltheorie als Gattungsmerkmal erkennt (Stanzel 2008: 15–21),

findet sich auch im Film. Sofern die Stimme eines Erzählers in einem Film anklingt, wird die Rolle der Rezipientin und des Rezipienten aktiviert, da es über die Verarbeitung von Bildfolgen hinaus um textuelle Strategien und kognitive Aktivitäten geht. Im Film wie in der Literatur spielen neben unterschwelligen Appellativen die Leerstellen im Erzählfluss und in der Repräsentation der Wirklichkeit eine wichtige Rolle. Leerstellen sind jene Lücken in der Darstellung, die durch Metaphern, imaginäre Räume und Zeiten entstehen, und die die Rezipientin und der Rezipient kraft ihrer Imagination füllen müssen. Je unausgeformter die Strukturen der Erzählung und je komplexer die Verfahren der Fiktion sind, desto mehr Raum wird der Rezipientin und dem Rezipienten gewährt, die Lücken durch eigenständige Bezüge zu füllen und desto stärker reicht der Film in das Feld der Interpretation. Wird beispielsweise, wie zu Beginn des *Weißes Bandes*, mit asketischer Strenge ein karges Landschaftsbild gezeigt, fühlt sich die Rezipientin und der Rezipient angeregt, sein Wissen zu aktivieren, um dann die Bedeutung dieses Bildes mit der inhaltlichen Offenheit aufzuladen. Inwieweit Weltwissen, narratives Wissen sowie ein Wissen um filmische Darbietungsformen erforderlich sind, um die Leerstellen im Film zu füllen, wird sich im Fortgang dieses Beitrags verdeutlichen.

Da eine Filmanalyse stark in die diskursiven Kontexte anderer wissenschaftlicher Disziplinen eingebettet ist, kann von diesen ausgehend ein Zugriff auf den Gegenstand erfolgen. Bei einer Beschäftigung mit Filmen betrifft ein wichtiges Erkenntnisinteresse

die Ebene von Inhalt und Repräsentation. In Anlehnung an die narratologischen Strukturen der Fiktion beansprucht die Prämisse unterschiedlicher Gestaltungsmöglichkeiten einer Geschichte Geltung. Von der binären Opposition der Narratologie zwischen Geschehen und Erzählung, zwischen der *Geschichte* als „Signifikat“ bzw. als „narrativer Inhalt“ und der *Erzählung* als „Signifikanten“ bzw. „narrativen Text oder Diskurs“ (Genette 2010: 12) macht auch die Filmanalyse Gebrauch. In Bezug auf *Das weiße Band* ist diese Unterscheidung deshalb wichtig, weil nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Art und Weise, wie etwas präsentiert wird, Bedeutung beigemessen wird. Da Realität nicht außerhalb ihrer Repräsentation existiert (Mikos 2015: 45), müssen bei einer Analyse sowohl kognitive Prozesse als auch das mediale Zeichensystem mitbedacht werden.

An dieser Stelle soll der Blick auf *Das weiße Band* gelenkt werden. Zu Beginn des Films werden die Zuseherinnen und Zuseher mit einer schwarzen Leinwand konfrontiert, bevor eine Stimme aus dem *Off* zu hören ist:

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. Begonnen hat alles, wenn ich mich recht entsinne, mit dem Reitunfall des Arztes. (Haneke 2009)

Während das erste Bild mit diesen Worten zaghaft aufblendet und die Umrisse einer unberührten Landschaft zu erkennen gibt, ist die Stimme eines alten Mannes zu hören, dessen Geschichte offenkundig einer rezenten Zeitepoche gilt. Dem Vorgang dieses Vorspanns wird viel Zeit eingeräumt, um mit dieser rückblickenden Perspektive eine Distanz zum Zeitpunkt des Erzählens herzustellen und die Zuseherinnen und Zuseher in die Vergangenheit mitzunehmen.

Auffällig an den gesprochenen Zeilen ist jenes hohe Maß an Bescheidenheit, mit dem der Erzähler bekundet, dass selbst zum Zeitpunkt des Erzählvorgangs viel unklar bleibt („auf unzählige Fragen gibt es keine Antwort“). Durch die bedächtige Aufblendung konvergiert das Bild mit dem Wort und verstärkt den dumpfen Charakter des Gesprochenen. Unzweifelhaft geht aus dieser Exposition indessen hervor, dass das Erzählte an den Standpunkt des Dorflehrers gekoppelt ist. Doch selbst in Bezug auf das, was er noch erzählen möchte, relativiert er mit einer Antiklimax („in allen Teilen“; „vieles“; „manches“) den Inhalt des noch zu Äußernenden.

Allerdings weicht der Erzähler diese rhetorische Schwächung auf, indem er seinem Bescheidenheitstopos einen geradezu prophetischen Gestus entgegenhält, den er in dreifacher Weise ausführt: Erstens gibt er an, dass er nicht umhinkann und die Geschichte „erzählen muss“ (Haneke 2009). Noch deutlicher beginnt er zweitens den Folgesatz mit „aber dennoch“ (ebd.). Hier blitzt prophetische Redeweise auf, die Maurice Blanchot zufolge in dem Wort

Dennoch („*pourtant*“) kulminiert (Blanchot 1962: 114). Die stärkste Wirkung zeitigt drittens der Effekt, dass sich in dem Moment, in dem der Erzähler davon spricht, „ein erhellendes Licht“ (Haneke 2009) auf die Vorgänge werfen zu wollen, das Bild für die Rezipientinnen und Rezipienten aufklart.

Zusammengefasst ist die Redeweise des Dorflehrers aufklärerisch-prophetisch, doch er relativiert sich mit seinen analeptischen Sätzen auch selbst. Obschon er mit dem knappen Vorspann einen größeren Zusammenhang indiziert, hebt er aufgrund seiner abgedunkelten Erinnerung die Subjektivität („Hörensagen“) hervor. Diese Selbstrelativierung, an die sich bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine entsprechende Deutungsunsicherheit knüpft, lässt sich am besten mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens erklären, wonach der Erzähler als Figur an der erzählten Welt teilnimmt, doch in gewissen Szenen gegenüber anderen Figuren gemäß den logischen Techniken der Fiktionalisierung nicht privilegiert ist. Das wird im Film mehrfach deutlich, wenn etwa der Dorflehrer aus seiner Sicht in das Geschehen einleitet und sich damit klar als Erzähler exponiert, doch im Verlauf des Films Szenen gezeigt werden, die der Erzähler nicht miterleben konnte. Dennoch wird, und das ist ein wichtiger Effekt des theoretisch unzuverlässigen Erzählakts, die Zuverlässigkeit des Dorflehrers hinsichtlich der geschilderten Ereignisse der gezeigten Geschichte nicht angezweifelt (Booth 1983: 151; Martinez/Scheffel 2009: 101).

Grundsätzlich führt Haneke in seinen Filmen mit hoher Genauigkeit eine Welt vor Augen, in der er seine Rezipientinnen und Rezipienten mit geschlossenen Systemen konfrontiert. Durch unzuverlässiges Erzählen werden zwar Inkonsistenzen in der erzählten Welt sichtbar, doch er gewährt den Rezipientinnen und Rezipienten einen privilegierten Blick in das System. Allerdings wird nicht nur ein harmonisches Gesamtgefüge, sondern auch Eindeutigkeit gemieden. Obwohl *Das weiße Band* in mehr oder weniger unzuverlässiger Erzählform präsentiert wird und ein dichtes Erinnerungsgewirr entsteht, ist der Erzähler in seiner aufbauenden Analepse um eine chronologische Präsentation der Ereignisse bemüht. Dieses literaturwissenschaftliche Prinzip lässt sich mit dem filmtechnischen Begriff der Dramaturgie fassen, ganz so, wie sie Peter Rabenalt als „sichtbare Erzählung in zeitlichem Verlauf“, oder „bildliche Narration“ (Rabenalt 1999: 48), versteht. Bei seiner Dramaturgie greift Haneke auf Effekte der Kriminalgeschichte zurück: Er arrangiert Ereignisabläufe so, dass die Spannung und das Interesse bei den Zuschauerinnen und Zuschauern hochgehalten werden. Zugleich spitzen sich die Gewalttaten zu, weshalb sich der Erzähler, der den Verbrechen anfangs noch eher unbeteiligt gegenübersteht, für die Reziprozität der Ereignisse interessiert und nach Zusammenhängen sucht. Somit gleicht *Das weiße Band* einem Ensemble an Metaphern, die zwar auf einen größeren Zusammenhang verweisen, deren endgültige Auflösung jedoch der Interpretation der Rezipientinnen und Rezipienten obliegt.

Repräsentation und Dramaturgie fungieren damit als eine Art Bewältigungsstrategie mit kathartischer Funktion. Über weite Strecken ist aber das Tragödienhafte in den Hintergrund gedrängt. Mit politisch-kritischen Absichten wird gezeigt, inwieweit Figuren vom protestantischen Milieu bestimmt sind und wie sich dieses auf ihre Denk-, Sprech- und Handlungsweisen auswirkt. Der Effekt der Katharsis spielt durchaus eine Rolle, doch die gesamte Dramaturgie hebt stärker noch auf rationales Erkennen ab. Gleichwohl erinnert der Kunstgriff des Erzählers an die epische Form des Theaters, bei der die Zuseher der Handlung gegenübergestellt werden. Stilistisch weckt die Stimme des Erzählers Reminiszzenzen an die großen Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts, die eine Vielzahl von Charakteren in die Handlung einbinden, ein stark historisches Interesse an der Geschichte hegen und manchmal mit einer chronistischen Erzählweise Distanz herstellen. Auch im Film finden sich Personenkonstellationen, bei denen sich Charaktere mit Geheimnissen, in Abhängigkeiten und entsprechenden Machtrelationen gegenüberstehen. Durch den episodischen Handlungsverlauf lösen sich undurchsichtige Zusammenhänge nur langsam auf, sodass eine Distanz zur Zuseherin und zum Zuseher gewahrt wird. Zwar laufen die Geschehnisse linear und die Spannung wird auf den Ausgang der Handlung verlagert, doch das Denken lenkt nicht mehr im Aristotelischen Sinn das Sein, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, bestimmt das gesellschaftlich-religiöse Sein das Denken.

Nicht nur die Erzählweise, auch die Bildgestaltung erzeugt eine Distanz und fordert die Betrachterinnen und Betrachter zu genauere Hinsehen auf. Dabei evozieren die markanten Charaktere im Film starke Kontraste. Immer wieder richtet sich das Objektiv auf ein Objekt oder häufig auf ein Gesicht derart stark, dass die Konturen des restlichen Bildbereichs unscharf werden. Auf diese Weise entsteht eine Tiefenschärfe, die durch das Schwarzweiß verstärkt wird und die Zuseherinnen und Zuseher zur genaueren Betrachtung herausfordert, indem sich – wie zu Beginn des Films – der Blick von eher dunkleren Innenräumen auf die helle Landschaft öffnet, wobei das sorgfältig arrangierte Bildtableau eine Ruhe ausstrahlt. Das Arrangement solcher Bildtableaus erinnert an die bereits zitierten Sätze beim ersten Voice-Over: „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.“ (Haneke 2009, Hvhg. v. m.) Der Bildgestaltung ist somit etwas Aufklärerisches inhärent.

Während unter dem Deckmantel der Fürsorge Gewalt praktiziert wird, nimmt Haneke seine Rezipientinnen und Rezipienten mit dem Dorflehrer als affektregulierender Figur bei der Hand. Mit Fortgang der präsentierten Ereignisse wird klarer, dass der Film das Verhältnis von gesellschaftlicher Drucksituation und Gewalt aufgreift und problematisiert. In einer für die Rezipientinnen selektiven Zusammenführung der Ereignisse wird ein Zusammenhang zwischen Gewalt und Hörigkeit suggeriert. Genauer betrach-

tet ist der dramaturgische Handlungsverlauf jedoch differenzierter und bleibt weitaus offener als es die Handlung zunächst nahelegt.

Wenn der Erzähler zum Zeitpunkt der Handlung (1913/14) etwa dreißig Jahre alt ist, dann blickt er zum Zeitpunkt des Erzählens als alter Mann auf ein halbes Jahrhundert zurück. Zwischen dem Erzählstandpunkt, von dem aus er den retrospektiven Blick wählt, und dem Geschehen, von dem er erzählt, liegen zwei Kriegskatastrophen ungeahnten Ausmaßes. Entscheidend ist nun, dass die im Film präsentierten Ereignisse, die in der Chronologie vor dem Ersten Weltkrieg liegen, nicht losgelöst von den historischen Katastrophen zu verstehen sind, im Gegenteil, sie schlüsseln als eine Art überhistorische Parabel auf, wie es dazu kommen konnte. Das ist nach Maßgabe des Erzählers schließlich seine Aufgabe, auf die er in seinen ersten Sätzen verweist, da sich Vorgänge aus dem Dorf metonymisch zur historischen Entwicklung im ganzen Land verhalten. Haneke rekurriert folglich nicht nur aus rein historischen Gründen auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, um eine längst vergangene Zeit zu kolorieren, sondern um die historische Genese und die dringliche Problematik von Herrschaft, Religion und Gewalt zu thematisieren.

Mit zunehmendem Handlungsverlauf verdichten sich jene Momente religiöser Gewalt, die eine verstörende Faszinationskraft bei den Zuschauerinnen und Zuschauern des Films bewirken. Bevor das Problem der Gewalt vertieft wird, gilt es festzuhalten, dass der Umgang des Pfarrers mit seinen Kindern keineswegs aus

der Zeit gefallen ist oder als besonders hart gilt, vielmehr fügt sich dieser dem „ganz normale[n] Erziehungsalltag“ (Assheuer 2010: 163) seiner Zeit. Abgesehen vom protestantischen Bildungskontext, der das Geschehen als Grundton wie ein *Basso continuo* begleitet, seien an dieser Stelle die intertextuellen Bezüge auf den Protestantismus als durchgängige Verweisebenen des Films *in nuce* ans Licht gehoben, da sie dem Film eine zusätzliche Komplexität verleihen. Ein starkes Beispiel dafür stellt die Szene vor dem Abspann des Films dar, in der die Dorfbevölkerung in feierlicher Stimmung versammelt ist und ein Kinderchor das Kirchenlied *Ein' feste Burg ist unser Gott* singt. Mit der intertextuellen Schlussausrichtung des Films wird die Irritation der Gewalt sowohl auf inhaltlicher als auch auf kollektiver Ebene zumindest zeitweilig verdrängt. Mit dem Geistlichen Lied als Gemeindegesang wird nicht nur auf das epochale Liedschaffen Luthers verwiesen, sondern auch der diachrone Aspekt religiöser Verwendungszusammenhänge evoziert. Durch die gesellschaftliche Einbindungsmöglichkeit einerseits und die „emotional-irrationale Beharrungskraft der Melodien“ (Willer 2016: 270) andererseits wurde das Kirchenlied im frühen 20. Jahrhundert als Mittel des völkischen Kampfesangs eingesetzt.

4. Mimetische Gewalt im Film

Gewalt wird im Film als grobschlächtiger Akt gezeigt. Immer wieder werden rohe Gräueltaten sichtbar, welche die Rezipientinnen und Rezipienten an den Rand ihrer emotionalen Erträglichkeit

bringen. Nachdem der Arzt mit der Hebamme verkehrt, demütigt er sie mit den Worten: „Mein Gott, warum stirbst du nicht einfach?“ (Haneke 2009). Ungeachtet der Grobheit des rhetorischen Fragesatzes folgt nach der Äußerung eine Standaufnahme, die sich über eine Minute erstreckt und dabei die mitleiderregende Hebamme still fokussiert. Durch den dramaturgischen Zusammenhang erzeugt diese Zeitdauer ein „empathisches Feld“ (Wulff 2002: 110), auf dem die Antipathie dem Arzt gegenüber einen markanten Gravitationspunkt markiert. Während dieser Zeitspanne können die Zuseherin und der Zuseher kaum umhin, die erste Gewalttat, den verübten Reitunfall am Arzt, als gerechtfertigt zu empfinden. Obwohl der Arzt in der Öffentlichkeit stets professionell und freundlich agiert, lässt diese Szene das Fassadenhafte seiner Persönlichkeit bröckeln. Immer wieder entsteht der Eindruck, dass mit den Gewaltakten ein Verhalten gesühnt wird. Desgleichen sind die vom Bauerssohn gerodeten Kohlköpfe während des Erntedankfestes als Vergeltung auf den Tod seiner Mutter zu verstehen, für die der Baron aus seiner Sicht mitverantwortlich zeichnet.

In einer Sequenz am See sieht man die jungen Burschen, wie sie eine Pfeife aus Holz schnitzen. Sigi, der Sohn des Barons, vermag es als Einziger, eine Pfeife so zu drechseln, dass diese auch klare Töne von sich gibt. Stolz beginnt Sigi auf seiner Flöte zu trällern, während die anderen Jungen vergeblich ihr Schnitzwerk verrichten und ihr Unmut steigt. Die Szene kulminiert an dem Punkt, da Theo, der Sohn des Gutsverwalters Sigi, den kleinen Sohn des Ba-

rons, in das Wasser stößt, um seine Flöte zu entwenden. Die Latenz der Handlung lässt erahnen, dass Sigi seinem Vater von dem Vorfall berichtet, woraufhin der Baron seinen Gutsverwalter maßregelt. Die Rezipientinnen und Rezipienten werden erst wieder mit der Handlung konfrontiert, als der Vater seinen Sohn Theo mit Tritten prügelt, doch dieser bekundet, die Flöte nicht in Besitz zu haben. Nach heftigen Prügeln wendet sich der Vater verunsichert von seinem Sohn ab. Als er geradewegs vom Sohn weggeht, erklingen Laute aus einer Flöte – Töne äußerster Provokation und revolutionären Aufbegehrens, die aber in weiterer Folge nur die volle Gewalt des Vaters auf sich ziehen.

In dieser bukolischen Szene am See, bei der Theo die Flöte entwendet, wird Gewalt sowohl latent als auch offenkundig sichtbar. Dabei können die anthropologischen Beobachtungen von René Girard tieferen Aufschluss über die Szene gewähren. Girard zufolge ist Gewalt ein ubiquitärer Bestandteil menschlicher Gemeinschaften, die ihren tieferen Ursprung im mimetischen Begehren des Menschen hat (Girard 1987: 214–219). Demgemäß verstärkt sich die Begierde auf ein Objekt weniger um der Objekthaftigkeit willen als vielmehr deshalb, weil auch eine andere Partei dieses Objekt begehrt. Im gleichen Atemzug, so ein entscheidendes Axiom der Mimesis-Theorie, intensiviert ein anderes Subjekt nicht nur das Begehren dieses Objekts, sondern mutiert zum Rivalen und Hindernis. Im Film erkennt Theo offenkundig im jüngeren Sigi einen Rivalen. Das Begehren ist danach weniger vom Objekt geleitet als vielmehr sozial – und das heißt mimetisch – strukturiert:

Ein Mensch ahmt das Begehren eines anderen Menschen nach. Ein Objekt ist gerade dann besonders begehrenswert, wenn es andere wollen. Nachahmung erzeugt Rivalität mit ansteckender Wirkung, die zuletzt das begehrte Objekt in den Hintergrund treten lässt. Begehrt wird in weiterer Folge weniger das Objekt als vielmehr das Begehren der Gegnerin oder des Gegners, sodass genau diese Differenzlosigkeit beider Parteien Gewalt bewirkt.

5. Religiöse Gewalt im Zeichen von Tun und Ergehen

Da im *weißen Band* wie in kaum einem anderen Film die Frage nach dem Verhältnis von Religion und Gewalt exponiert wird, soll sie abschließend hinsichtlich der Ohnmacht des Opfers befragt werden. Aus den bisher angestellten Überlegungen wurde ersichtlich, dass die Gewaltverbrechen religiös motiviert sind. Gleichwohl führt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Film vor Augen, inwieweit Religion benutzt und als Deckmantel für gewaltbereiten Fanatismus erscheint. Gerade ein differenzierter Blick auf die Gewaltakte kann abschließend zeigen, wie ausgeprägt zwar Gewalt als religiöse Figur im filmästhetischen Diskurs wiederkehrt, dabei aber keineswegs pauschal mit Religion korreliert.

Wie sehr Gewalt im Film mit dem Nimbus des Heiligen versehen ist, wird an der Figur des Pfarrers deutlich. Als Stellvertreter Gottes entspricht er mit seinen rigorosen Maßnahmen dem Typus eines protestantischen Pastors der Jahrhundertwende. Es versteht sich, dass sich das Gottesbild von einem strafenden Gott nahtlos

in die Tradition dieser Zeit fügt. Seine kausal gepredigten Wenn-Dann-Relationen, bei denen eine Missachtung strenger Regeln harte Konsequenzen zeitigt, scheinen insbesondere die Kinder zu verinnerlichen.

Das von den Kindern internalisierte Gottesbild wird in jener Szene besonders eindrücklich, in der Martin über ein hohes Brückengeländer balanciert. Nach Selbstaussage tut er dies, um durch den „Tun-Ergehen-“ oder „Tat-Folge-Zusammenhang“ Rückschlüsse auf seine Gottesbeziehung zu erhalten. Wenn die Folge ist, dass Gott ihn rettet, sind seine Taten legitim. Martin selbst begründet diesen lebensgefährlichen Akt in der Folgeszene damit, dass er Gott die Möglichkeit geboten habe, ihn zu töten. Im Umkehrschluss führt ihm seine Unversehrtheit vor Augen, dass Gott mit ihm als Mensch und seinen Taten zufrieden ist. Indem er Gott mit einer Extremsituation, die nur ein *Entweder-Oder* zulässt – entweder er fällt und stirbt oder er fällt nicht und lebt – und damit Klarheit schafft, herausfordert, werden ihm „göttliche“ Konsequenzen einsehbar. Dass Gott ihn mag, legitimiert seine Gewalttaten.

Auf den ersten Blick wirkt das wie ein naiver Kinderglaube, der sich an den Vorstellungen eines alttestamentlichen Gottesbildes orientiert. Wie aber ist das biblische Gottesbild und der damit verbundene „Tun-Ergehen-Zusammenhang“ tatsächlich konstruiert? Entspricht dieses Bild der stereotypen Theologie Martins? Es gilt zu beachten, dass der Tun-Ergehen-Zusammenhang im Kontext des biblischen Rechtsbegriffs nicht durch die Vorstellung der Vergeltung oder Strafe geleitet ist, vielmehr soll es regulativ auf die

Gemeinschaft wirken, indem es auf einen Ausgleich ausgerichtet ist. Entscheidend ist aber, dass Gott die Taten gemäß biblischer Auffassung vervollständigt oder durch entsprechendes Ergehen gleichsam die Konsequenzen der Tat auf das Agens „zurückwendet“ (שוב, hebräisch: „zurückwenden“, meist übersetzt mit „vergeltet“). In Anlehnung an die soziale Komponente dieses Wirkzusammenhangs erfährt die Rolle Gottes eine entsprechende Bestimmung:

Gottes Handeln folgt demnach demselben Prinzip der Gegenseitigkeit, wie es dem Handlungsmodell der sozialen Interaktion zugrunde liegt – mit dem entscheidenden Unterschied, dass sein Eingreifen zwar erwartbar ist, aber unverfügbar bleibt, also gleichsam ein Akt der ‚Gnade‘ ist. (Janowski 1994: 269)

Nach biblischer Auffassung ist Gottes Handeln keineswegs vom Pfarrerssohn Martin durch einen Balanceakt herauszufordern, denn es ist unverfügbar. Göttliche Wirklichkeit kann auf immanente Phänomene weder deduziert noch reduzieren werden.

Weitaus stärker als die körperliche Züchtigung seiner Kinder durch Rutenschläge, die der Pfarrer als Form der Reinigung vollzieht, wirkt die Bestrafung durch das weiße Band, das der Vater seinen Kindern im Anschluss an die Schläge als Symbol der „Unschuld und Reinheit“ (Haneke 2009) umbindet. Was heute als Form *Schwarzer Pädagogik* empfunden wird, galt um 1900 als pädagogischer Gemeinplatz. Es überrascht keineswegs, dass dieser Akt der Moralisation, der dem Film seinen Namen verleiht, gesellschaftlich überkonnotiert und höchst ambivalent ist, da kaum

zwanzig Jahre später der Judenstern als Symbol der Stigmatisierung dient. Mit einigem Recht wird man den prospektiven Charakter des weißen Bandes berücksichtigen dürfen, wenn es als Andeutung auf das Naziarmband und damit als Applikation auf die Rolle dieser Kinder in einer späteren Epoche verstanden wird.

Auf dieser Interpretationsschiene manifestiert sich Gewalt im Sinne René Girards als mimetisches Phänomen, die vom Pfarrer an Martin, also vom Vater an seinen Sohn und – im biblisch-religiösen Sinn – „von Generation zu Generation“ (Ex 30,31) weitergegeben wird. Weitergeben meint keineswegs, dass Gewalt unterrichtet würde, im Sinne Girards betrifft die menschliche Mimesis nicht nur symbolisches Wissen, sondern insbesondere auch die menschlichen Affekte.

Auch die Gewaltverbrechen werden von diesem Schema gesteuert. Den gesamten Film prägt in dieser Hinsicht ein Leitsatz aus der Bibel, der für die gesamten Gewaltverbrechen Geltung hat: „Denn ich, der HERR, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heim sucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied, die mich hassen.“ (Ex 20,5). Dieser Passus aus dem Buch Exodus ist dem verstümmelten Sohn der Hebamme beigelegt, als er im Wald mit zerstochnen Augen aufgefunden wird. Damit stellt sich die zentrale Frage: Wer wird hier warum, wofür und mit welchen Mitteln bestraft? Aus Sicht der Täter verweist das Bibelzitat auf „der Väter Missetat“, sodass die Behinderung des Knaben aufs Erste als Folge eines schuldhaften Vergehens wirkt. Erneut muss vor den Gefahren einseitiger Verständnisweisen gewarnt

werden. Nichts verdeutlicht die Problematik einer verabsolutierten Idee so nachdrücklich wie eine Steinbruchexegese, bei der einzelne Verse aus dem Kontext herausgerissen und einem entsprechenden Kontext aufgefropft werden. In dem Maße nämlich, in dem einzelne Mosaiksteine aus dem Gesamtbild herausgerissen werden, avanciert jeder Schriftvers zum Mittel der Selbstbestätigung. Überblickt man den Buchkontext, aus dem der Vers entnommen ist, firmiert der zitierte Vers zu Beginn des Dekalogs. Israel, aus der Knechtschaft befreit, soll nicht mehr der Vielgötterei anheimfallen, sondern am Glauben an einen Gott festhalten. Wichtig ist zum einen, dass Gott, von dem diese Rede ausgeht, mit den Geboten nicht etwas aufgrund seiner Autorität einfordert, wie es oft unterstellt wird, sondern dass mit den Weisungen Freiheit bewahrt wird. Zum anderen ist der gesamte Dekalog nicht nur als Anweisung, sondern gleichermaßen als Verheißung zu lesen. Die sprachliche Form der Gebotsverse ist in Anlehnung an das Scharnier des Anfangs konzipiert, dabei handelt es sich eigentlich um zukünftig formulierte Aussagen: Du *wirst* nicht stehen! Du *wirst* nicht töten! Du *wirst* nicht ...! Auf der Textfolie des futurischen Charakters versteht sich auch der in den Film integrierte Vers: Wenn ihr euch aber nicht an die Weisungen haltet, dann werden eure Nachkommen noch in der dritten und vierten Generation darunter leiden.

Wirkungsgeschichtlich zu berücksichtigen ist bei diesem Zitat die *longue durée*, derzufolge die Gewaltverbrechen selbst dem Schema der Tat-Folgen-Konnexität anheimgestellt sind, da der Film

recht schlüssig das Psychogramm einer Gesellschaft – in Gestalt eines Dorfes – zeigt, in der Kinder sorgfältig darauf vorbereitet werden, die patriarchal geprägten Strukturen zu internalisieren, um dann als Erwachsene das System ihrer Väter weiter aufrechtzuerhalten. Die im 19. Jahrhundert erprobten Erziehungsmethoden enden mit einer Entgrenzung der Gewalt.

Die Pointe des Bibelverses in der Dramaturgie des Filmes besteht demnach darin, ihn als kritische Prophezeiung auf die verübte Gewalttat selbst lesen: Die Folgen der Kinder, die sich nicht an die Gebote des Dekalogs halten und massive Gewalt anwenden, reichen in die Tiefe der ersten Jahrhunderthälfte. Nicht der Sohn der Hebamme ist Produkt der Verachtung des Dekalogs, sondern die Gewalttäter selbst missachten die für den Schutz des Lebens bestimmten Gebote. Wie ein Menetekel muss demnach der Schriftpassus wirken, weil er nicht mehr das unschuldige Opfer, sondern die Täter selbst (be-)trifft und als Warnzeichen vor der rohen Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus gilt.

6. Missbrauchte Religion

Im Mittelpunkt der Filmhandlung stehen Kinder, die ihre Handlungen als Strafe Gottes verrichten. Sind die Gräueltaten Ausdruck einer Revolte oder lediglich ein Ventil, um den enormen Druck zu kompensieren? Ist *Das weiße Band* ein chronistischer Film über den Ausgang des 19. Jahrhunderts, über den Protestantismus und Feudalismus, über schwarze Pädagogik oder handelt es sich gar um einen Film über den Faschismus?

Wie in einer Sammellinse werden im *weißen Band* unterschiedliche thematische Linien gebündelt. Mit zurückhaltendem Erzählgestus, der sich zuweilen unzuverlässig, aber auch prophetisch gebiert, wird wie in einer Art Mentalitätsgeschichte die Generation vor dem Faschismus in den Blick genommen mit der Frage, wie es zur Ausprägung autoritärer Persönlichkeiten kommen konnte.

Medien prägen zweifelsohne unsere Welt. Die Wirkungskraft entsteht im *weißen Band* inmitten einer reizüberfluteten Welt gerade durch Tableaus und andere Verfremdungseffekte, um letztlich durch eine schockartige Ästhetik bei den Rezipientinnen und Rezipienten ein Verstörungspotenzial auszulösen. Der Film verdeutlicht, in welchem Maße Kinder, die unter Druck stehen, für Ideologien empfänglich werden. Die Kinder setzen die Idee der Eltern absolut und müssen zugleich an den Erwachsenen, die ihnen eine Idee gepredigt und autoritär vermittelt haben, erkennen, dass sie diese Idee anders leben. Aufgrund dieser Verstörung wenden sie Gewalt an. Im Grunde ist eine solche Verabsolutierung der Idee, wie Haneke selbst ausführt, die „Keimzelle des Terrorismus oder des Radikalismus“ (Kluge 2012). Weil Medienkompetenz heißt, mit Inhalt und Ästhetik medialer Inszenierung umzugehen, sie verstehend nachzuvollziehen und kritisch zu hinterfragen, dient diese nicht nur als Mittel zum Zweck. Umso dringlicher stellt sich am Ende nochmals die Frage, wie Religion als Rechtfertigung für die Taten gebraucht bzw. missbraucht wird.

Streng genommen kann die Gefahr der Gewalt in einer Gemeinschaft nur durch den Sündenbockmechanismus (Girard 1987) sublimiert werden. Beim Sündenbock handelt es sich um eine Vorstellung, die Girard der Hebräischen Bibel (לִזְבָּח *‘ăzā’zel*, Sündenbock) entnimmt. Eine durch gegenseitige Rivalität ausgelöste und gesteigerte Gewalt treibt die Aggression bei den Rivalen immer wieder an und findet nur in einem zufälligen Opfer ein Ventil, in dem es sich als kollektive Gewalt entlädt. Girard pointiert den Sündenbockeffekt recht deutlich: „Der Antagonismus aller gegen alle macht der Einmütigkeit aller gegen einen Platz“ (Girard 1987: 119). Dabei ist der Sündenbock im Kontext der Mimesis-Theorie keineswegs nur als willkürliche Effektmöglichkeit von Gewaltsublimation, sondern durchaus als „sakrifizielles Opfer“ (Buch 2016: 369) zu verstehen. Das Opfer wird, so paradox es klingt, zum Mittel, mit dessen Hilfe sich eine Gemeinschaft gegen ihr eigenes Gewaltpotenzial immunisiert.

Als Sühneakte vollstreckt, können die Opfer im Film jedoch keine Ruhe in die Gemeinschaft bringen, da Sühne genau besehen in Form ‚falscher‘ Opfer geleistet wird. Insbesondere das letzte Opfer, der Sohn der Hebamme, weckt als unschuldiges Opfer zwar den Eindruck eines Sündenbocks, er ist es aber keineswegs. Da man Haneke eine profunde Reflexion der substituierenden Vollzugsformen des Opfermechanismus unterstellen darf, sind die Opfertaten mit den Effekten blinder Gewalt versehen und stellen so eine pervertierte Form des Sündenbocks dar. Insofern vermag

das Opfer auch die aufgebrachte Dorfgemeinschaft keineswegs zu domestizieren.

Während gemäß biblischer Opferlogik kollektive Gewalt abgestoßen und diese so vor der Selbstzerstörung der Gemeinschaft bewahrt wird, treibt sie im *weißen Band* die Zerstörung der Gemeinschaft an. Denn das Ideal, an dem festgehalten wird, ist korrumpiert und deshalb ungerechtfertigt. Mehr noch, die Opferlogik hat sich in einen selbstzerstörerischen Zirkel verfangen. Es sei abschließend nochmals daran erinnert, dass Gewalt Girard zufolge gerade nicht vom Objekt bestimmt ist, sondern mimetisch strukturiert ist, indem man das Begehren der anderen imitiert. Ein offensichtliches Dilemma besteht im Film darin, dass Gerechtigkeit zur objekthaften Leitidee geworden ist und das solcherart instruierte Begehren jedes Vorbild schnell zum Rivalen macht. Damit wird der Vater zum Rivalen des (eigenen) Kindes und das Kind erhebt sich, als im Namen der absolut gesetzten Idee zum Vollstrecker. Es wird, so ein von Haneke angedachter Titel für den Film, zur „rechten Hand Gottes“ (Kluge 2012).

Literatur

Assheuer, Thomas (2010): Michael Haneke: Gespräche mit Thomas Assheuer, Berlin: Alexander Verlag.

Blanchot, Maurice (1962): Die prophetische Rede, in: Blanchot, Maurice: Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, übers. v. Karl August Horst, München: Hanser, 111–120.

Booth, Wayne (1983): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London: University Press.

Buch, Robert (2016): Gewalt, in: Weidner, Daniel (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart: Metzler, 367-372.

Genette, Gerard (2010): *Die Erzählung*, übers. v. Knop, Andreas, Paderborn: Fink.

Girard, René (1987): *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich: Patmos.

Haneke, Michael (2009): *Das weiße Band. Eine deutsche Familiengeschichte*, Deutschland/Österreich/Frankreich/Italien: X-Filme.

Janowski, Bernd (1994): Die Tat kehrt zum Täter zurück. Offene Fragen im Umkreis des „Tun-Ergehen-Zusammenhangs“, *Zeitung für Theologie und Kirche* 91, 245–271

Kluge, Alexander (2012): Alexander Kluge im Gespräch mit Michael Haneke über *Das weiße Band* [YouTube], online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8HxKK-FL4Pg> (letzter Zugriff: 15.2.2021).

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2009): *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck.

Mikos, Lothar (2015): *Film- und Fernsehanalysen*, München: UVK.

Stanzel, Franz (2008): *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Rabenalt, Peter (1999): *Filmdramaturgie*, Berlin: Alexander Verlag.

Willer, Stefan (2016): Lyrik, Lied, in: Weidner, Daniel (Hg.): Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart: Metzler, 262–269

Wulff, Hans (2002): Das empathische Feld, in: Smeller, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren, 109–121, online unter: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/15112/GFM_10_Sellmer_Wulff_2002_Film_und_Psychologie.pdf?sequence=1 (letzter Zugriff: 05.03.2021).