

**Distanzierung, Fragmentierung, Bruch: Einige
Techniken und Ziele der Tongestaltung in den
Filmen Michael Hanekes**

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Sounddesign	4
2.1 Detaildichte und -intensität	4
2.2 Off-Screen Sound und Acousmètre.....	6
3 Musik	8
3.1 Das Fehlen von Musik.....	8
3.2 Diegetische und extra-diegetische Musik	9
3.3 Unterbrochene Musik	10
4 Stille	10
5 Fazit	12
Quellenverzeichnis	13

1 Einleitung

Michael Haneke ist bekannt dafür, dem Ton in seinen Filmen im Vergleich zur Arbeitsweise anderer Regisseure einen überdurchschnittlich großen Stellenwert beizumessen. Immer wieder hat er dem Ohr größere Sensibilität als dem Auge zugeschrieben und betont, dass Ton und Musik die Vorstellungskraft und das emotionale Erleben der Menschen viel schneller und direkter als Bilder erschließen könnten.¹ Umso interessanter ist der Umstand, dass viele der von Haneke zur Anwendung gebrachten akustischen Erzählstrategien darauf abzielen scheinen, den Rezipienten seiner Filme ein solches emotionales (Mit-)erleben unmöglich zu machen, um stattdessen die Konstruiertheit und die potentiell manipulativen Mechanismen des Mediums Film dem Publikum gegenüber offenzulegen. Elsie Walker bezeichnet Hanekes Filme als "interrogative Texte", die durch die offene Zurschaustellung des Einflusses dominanter Ideologien auf filmische Narration die Rezipienten dazu anregen würden, ebenjene Ideologien zu hinterfragen.² Die Tonebene spielt in diesem Zusammenhang in Hanekes Filmen eine entscheidende Rolle, da sie in der Mehrzahl der Fälle von einer Beschaffenheit ist, die den rein unreflektierten Konsum des Gezeigten so gut wie unmöglich macht.

Welcher konkreter tongestalterischer Mittel sich Haneke unter anderem bedient, um bei Zuschauern eine Haltung kritischer Distanz auszulösen und eigenständige Reflexionen anzuregen, soll im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden. Zu diesem Zweck sollen Besonderheiten der beiden grundlegenden Elemente Sounddesign und Musik sowie der Einsatz von Stille diskutiert und beispielhaft anhand der Filme *Die Klavierspielerin* (2001), *Caché* (2005), *Das Weiße Band* (2009) und *Liebe* (2012) demonstriert werden. Auf diese Weise soll gezeigt werden, dass Hanekes Filme, wie Lisa Coulthard es ausdrückt, an unsere "ethischen Ohren" appellieren, uns also dazu bewegen, genau hinzuhören, um soziale und ideologische Verhältnisse wahrnehmen und hinterfragen zu können.³

¹ Vgl. Haneke, Michael, "71 Fragments of a Chronology of Chance: Notes to the Film", in: *After Postmodernism: Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne 2000, S. 171-175, hier: S. 174.

² Vgl. Walker, Elsie, "Hearing the silences (as well as the music) in Michael Haneke's films", *Music and the Moving Image* 3/3, 2010, S. 15-30, hier: S. 15.

³ Vgl. Coulthard, Lisa, "Haptic Aurality: Resonance, Listening and Michael Haneke", *Film-Philosophy* 16/1, 2012, S. 16-29, hier: S. 20.

2 Sounddesign

Grundsätzlich zeichnet sich das Sounddesign – also die Gesamtheit der Tongestaltung mit Ausnahme der Musik – in Hanekes Filmen durch eine gewaltige Dynamik aus, die häufig ohne Vorwarnung von annähernder Stille auf maximale Lautstärkepegel umschlägt. Diese starken Kontraste zwischen laut und leise scheinen oft nicht als bedeutungsgenerierende Elemente der Narration eingesetzt zu werden, sondern vielmehr mit dem Ziel, die Tonebene selbst in den Vordergrund zu drängen, was stark zur distanzierenden Wirkung der Filme als Ganzes beiträgt.⁴ Ein sehr eindrucksvolles Beispiel hierfür ist die Eröffnungssequenz von *Liebe*, in der vom Schwarzbild des Vorspanns und der damit einhergehenden Stille ohne Blende oder andere Form des Übergangs auf das gewaltsame Aufbrechen einer Wohnungstüre geschnitten wird. Der enorme Knall⁵, der das Aufbrechen der Türe (und damit den Schnitt) begleitet, sorgt schon von Beginn des Films an für eine gewisse Fragmentierung der Wahrnehmung beim Rezipienten.

Im Folgenden sollen, abseits der großen Dynamikunterschiede, zwei der stilprägendsten Elemente des Sounddesigns bei Haneke genauer diskutiert werden, nämlich die Intensität von Details und der Einsatz von Off-Screen Sound.

2.1 Detaildichte und -intensität

Die starke Präsenz von für die Handlung scheinbar nebensächlichen Detailgeräuschen sowie die schiere Menge und Dichte dieser Geräusche sind stilistische Eigenheiten, die sich in Hanekes Filmen auf zwei Ebenen beobachten lassen: Auf jener von atmosphärischen Umgebungsgeräuschen sowie auf der Ebene körperbezogener Geräusche wie Atem, Kleiderrascheln, Schritte, etc. Auf beiden Ebenen entfalten diese Stilelemente unterschiedliche Wirkungen.

Was die starke Präsenz atmosphärischer Umgebungsgeräusche wie zum Beispiel Wind oder Straßenverkehr betrifft, so haben diese in der Mehrzahl der Fälle eine harsche, aufdringliche Wirkung, die sich mit Gewalt zwischen Rezipienten und Narration zu schieben scheint und damit dem zuvor erläuterten, distanzierenden Effekt des großen Dynamikumfangs ähnelt.⁶ Eine besondere Rolle nehmen solche Geräusche beispielsweise in einer Szene in *Das Weiße Band* ein, in der die Leiche einer Frau, die bei einem Arbeitsunfall ums Leben

⁴ Vgl. Coulthard, Lisa, "Listening to Silence: The Films of Michael Haneke", *Cinephile* 6/1, 2010, S. 18-24, hier: S. 19.

⁵ *Liebe*, Regie: Michael Haneke, FR 2012; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2013, 00h01'.

⁶ Vgl. Williams, James S., "Aberrations of Beauty: Violence and Cinematic Resistance in Haneke's *The White Ribbon*", *Film Quarterly* 63/4, 2010, S. 48-55, hier: S. 51.

gekommen ist, zur Aufbahrung vorbereitet wird.⁷ Während die Leiche nur andeutungsweise zu sehen ist, ist über die gesamte Szene hinweg ein – im Vergleich zur realen Lautstärke derartiger Geräusche – unverhältnismäßig aufdringliches Fliegensummen zu hören, das zum einen, aufgrund seiner Penetranz, den oben beschriebenen distanzierenden Effekt auf Rezipienten haben kann, zum anderen aber dennoch eine narrative Wirkung erfüllt, indem es Tod, Vergänglichkeit und Verwesung erzählt. Das Fliegensummen wird hier also sowohl als subtile Erzählstrategie, mithilfe derer auf das Zeigen der Leiche in Großaufnahme verzichtet werden kann, als auch als distanzierendes und die Aufmerksamkeit der Zuschauer brechendes Element eingesetzt.

In vielen Fällen beschränkt sich die fragmentierende Wirkung solcher Umgebungsgeräusche nicht auf die Rezipienten, sondern setzt sich auch auf fiktionaler Ebene fort: Häufig scheinen die Figuren der Handlung von der Zudringlichkeit der atmosphärischen Geräusche erdrückt und geradezu überwältigt zu werden. Sehr deutlich wird dies in *Die Klavierspielerin*, wo beinahe jede Szene, die in der gemeinsamen Wohnung von Mutter und Tochter spielt, von den alles andere erstickenden Geräuschen des nebenbei laufenden Fernsehers begleitet wird.⁸ Nachdem Fernsehen in der Erzählung vor allem als Freizeitvergnügen der Mutter etabliert wird, setzen diese Geräusche folglich die autoritäre, einzwängende und unterdrückende Haltung, die die Mutter gegenüber ihrer Tochter an den Tag legt, auf der Tonebene fort. Der Fernseher übt durch seine klangliche Omnipräsenz seine fragmentierende Wirkung also sowohl auf die Rezipienten, als auch auf die Protagonistin des Films aus.⁹ Ganz ähnlich verhält es sich mit den übermäßig lauten und aggressiven Schlägen der Hockeyschläger in einer Szene, in der Erika Kohut ihren Klavierschüler beim Eishockeytraining aufsucht.¹⁰ Auch hier wird ihre Verletzlichkeit, die in diesem speziellen Fall vor allem aus dem in den vorangegangenen Szenen gezeigten zerbrochenen Verhältnis zu ihrem Schüler resultiert, auf der atmosphärischen Ebene des Tones noch verstärkt.

Wie erwähnt, sind nicht nur Umgebungsgeräusche, sondern auch körperbezogene Geräusche in Hanekes Filmen häufig ungewöhnlich stark hervorgehoben. Lisa Coulthard bemerkt dazu: "[...] we can note the audible presence of life itself in Haneke through the acoustic properties of stressed corporal movement [...]"¹¹ In *Liebe* ist es nicht nur die Präsenz des Lebens, die durch diesen Umgang mit Ton ins Bewusstsein der Zuseher gerückt wird (und

⁷ *Das Weiße Band*, Regie: Michael Haneke, DE 2009; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2010, 00h13'.

⁸ Vgl. *Die Klavierspielerin*, Regie: Michael Haneke, AT 2001; DVD-Video, München: Euro Video 2005, 00h00-04'.

⁹ Vgl. Coulthard, "Listening to Silence", S. 20.

¹⁰ *Die Klavierspielerin*, Haneke, 01h38'.

¹¹ Coulthard, "Listening to Silence", S. 21.

zwar in einem Rahmen, der weit über die reine Rezeption des Films hinausgeht), sondern in schmerzhafter Weise auch das Erlöschen des Lebens: In einer Szene, in der Georges der gelähmten Anne von der Toilette zurück in den Rollstuhl hilft¹², sind die Geräusche der beiden Körper, die sich hilfeschend und stützend aneinanderdrängen und langsam zum Rollstuhl schleppen, derart stark in der Tonspur hervorgehoben, dass alles abseits des reinen Überlebenskampfes der beiden in der Wahrnehmung der Zuschauer verdrängt und ihre Hilflosigkeit und Vergänglichkeit zur verstörenden (und damit distanzierenden) Gewissheit wird.

2.2 Off-Screen Sound und Acousmètre

Haneke macht in vielen seiner Filme extensiven Gebrauch von Off-Screen Sound, also von Klängen, deren Ursprung zum Zeitpunkt ihres Erklings nicht im Bild zu sehen ist. Häufig wird auf diese Weise auf die Darstellung von Gewalt verzichtet, deren Narration dafür aber auf die Tonebene verschoben, was zu einer umso intensiveren, psychologischeren Wahrnehmung von gewalttätigen Handlungen bei den Rezipienten führt und gerade deshalb oftmals eine fragmentierende Wirkung hat, da sich die erzählte Gewalt statt auf der Leinwand beziehungsweise dem Bildschirm plötzlich zu einem Großteil im Inneren der Zuschauer abspielt.¹³ Insbesondere in *Das Weiße Band* werden derartige Erzählstrategien vielfach angewandt, so zum Beispiel in einer Szene, in der Georg von seinem Vater, dem Gutsverwalter, für den Diebstahl von Sigis Flöte bestraft wird.¹⁴ Wir sehen den Gutsverwalter zwar, durch Georgs provozierendes Spiel mit der gestohlenen Flöte in Rage versetzt, zur Reitgerete greifen und in Georgs Zimmer stürmen, werden anschließend aber nur auf der Tonebene mit knallenden Schlägen, Georgs Schreien sowie mit den flehenden Zwischenrufen der Mutter konfrontiert.

Eine weitere Erzählstrategie, die sich die Möglichkeiten des Off-Screen Sounds zunutze macht und von Haneke eingesetzt wird, ist jene des Acousmètre. Dieser Begriff wurde vom französischen Autor, Komponisten und Filmmusikwissenschaftler Michel Chion eingeführt und bezeichnet ein akustisches Wesen, also eine Stimme aus dem Off, deren zugehöriger Körper nicht oder noch nicht im Film zu sehen ist. Aus dieser anwesenden Abwesenheit des Acousmètre im Film gewinnt es eine Omnipotenz und Allwissenheit, sowohl den Figuren der Diegese, als auch den Rezipienten gegenüber.¹⁵ Um zunächst bei dem zuvor diskutierten Beispiel *Das Weiße Band* zu bleiben, kommt hier ein Acousmètre in Form

¹² *Liebe*, Haneke, 00h29'.

¹³ Vgl. Williams, "Aberrations of Beauty", S. 51.

¹⁴ *Das Weiße Band*, Haneke, 01h51'.

¹⁵ Vgl. Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press 1999, S. 25.

des Voice-Over Erzählers zum Einsatz, dessen Identität den Zuschauern zu Beginn des Films in keinsten Weise bekannt ist. Erst mit fortschreitender Handlung wird die Figur des Lehrers auch als Erzähler identifiziert, allerdings liegen so viele Jahrzehnte zwischen dem Zeitpunkt, an dem die Geschichte erzählt wird, und der Zeitspanne, in der sie spielt, dass der Voice-Over Erzähler aufgrund seines fortgeschrittenen Alters (im Vergleich zu seinem jüngeren, in der Erzählung präsenten Ich) seinen Status als Acousmètre dennoch nicht zur Gänze verliert. Aus dieser Erzählstrategie ergibt sich folgende Wirkung: Aufgrund des Wissensvorsprungs, den der Voice-Over Erzähler als Acousmètre den Rezipienten gegenüber hat, und aufgrund seines Status als unverlässlicher Erzähler, den er selbst zu Beginn des Films betont¹⁶, werden die Rezipienten dazu gezwungen, sich von seiner Erzählung zu distanzieren und gewissermaßen eine Schutzhaltung einzunehmen, um zu vermeiden, von den dargestellten (und möglicherweise falschen) Sachverhalten vereinnahmt zu werden. Ebenso trägt die Diskrepanz zwischen der alten Stimme des Erzählers und seiner im Film um ein Vielfaches jüngeren Gestalt zu diesem Distanzierungsprozess bei.¹⁷

Auch in *Caché* dienen die Eigenschaften des Acousmètre der Erzählung beziehungsweise der Distanzierung des Zuschauers zu selbiger: In der Eröffnungssequenz des Films spielen Georges und Anne Videoaufnahmen, die ein Stalker von ihrem Haus gemacht hat, auf ihrem Fernseher ab.¹⁸ Allerdings sind sich die Zuschauer des Films, die zunächst nur die (rein optisch vom restlichen Film ununterscheidbaren) Videoaufnahmen im Vollbild sehen, dieser Film-im-Film Situation nicht bewusst. Als plötzlich Georges' und Annes Stimmen zu hören sind, die die Videoaufnahmen kommentieren, nehmen diese Stimmen für kurze Zeit, nämlich solange ihre Besitzer nicht zu sehen sind, die Eigenschaften eines Acousmètre an. Zu der ohnehin schon distanzierenden, oben erläuterten Wirkung einer solchen Erzählstrategie kommt in diesem speziellen Fall hinzu, dass die Stimmen der beiden im akustischen Raum vor den Videoaufnahmen platziert zu sein scheinen, also gewissermaßen aus der Position der Zuschauer vor der Leinwand heraus erklingen. Diese verwirrende Platzierung der Stimmen im Raum sorgt für erhebliche Desorientierung bei den Rezipienten, die zu der ohnehin distanzierenden Wirkung des Acousmètre weiter beiträgt.¹⁹

Wie bisher gezeigt werden konnte, bedient sich Michael Haneke auf Ebene des Sounddesigns einer Vielzahl an tongestalterischen Techniken, die eine distanzierende oder

¹⁶ *Das Weiße Band*, Haneke, 00h01'.

¹⁷ Vgl. Coulthard, Lisa, "The Violence of Silence: Vocal Provocation in the Cinema of Michael Haneke", *Studies in European Cinema* 9/2-3, 2012, S. 87-97, hier: S. 90f.

¹⁸ *Caché*, Regie: Michael Haneke, FR 2005; DVD-Video, München: Euro Video 2006, 00h02'.

¹⁹ Vgl. Hubner, Laura, "Tension, Transition and Tone in Michael Haneke's *Caché*", *Studies in European Cinema* 9/2-3, 2012, S. 99-108, hier: S. 101f.

fragmentierende Wirkung auf die Rezipienten haben können, gleichzeitig aber auch häufig mit geschickten, eleganten und subtilen Erzählstrategien einhergehen. Im Folgenden soll die Rolle der Musik in Hanekes Filmen näher untersucht werden.

3 Musik

Der schon zuvor erwähnte Michel Chion geht davon aus, dass Musik, wann immer sie in einem Film erklingt, eine "Ouvverture" zu einer anderen Welt darstellt und die Funktion von Poesie gegenüber jener der Prosa einnimmt: "[...] because one of the characteristics of the sonorous and prosodic rules of poetry [...] is that they allow the written or the spoken word to partially escape from the necessity of making sense, from the rules of pure communication."²⁰ Tatsächlich ist eine solche sinnbefreite, poetische Funktion von Musik in einigen Filmen Hanekes evident, wie zum Beispiel in *Das Weiße Band*, wo das Musizieren – des Lehrers an der Orgel²¹ oder der Baronin am Klavier²² – als konsequenzloser Zufluchtsort und Ort des Trostes dargestellt wird. Auch in *Liebe* übernimmt Musik in einigen Szenen²³ eine ähnliche, eskapistische Funktion. Viel häufiger jedoch ist das Fehlen eines solchen Zufluchtsortes in Hanekes Filmen zu bemerken; auf Musik wird oft gänzlich verzichtet.

3.1 Das Fehlen von Musik

Caché ist für das Fehlen von Musik im Film wohl ein Extrembeispiel: Über die Länge des gesamten Films ist kein einziges Mal Musik zu hören, weder diegetischer, noch extra-diegetischer Natur, also weder als Teil der erzählten Welt, noch in Form typischer, von den Figuren des Films nicht wahrnehmbarer Filmmusik. Da in der realen, gegenwärtigen Welt jeder Fernseher und Radio, jeder iPod und jedes Mobiltelefon eine potentielle Quelle für Musik darstellt und man dieser somit kaum mehr entgehen kann, liegt der Gedanke nahe, dass es sich bei der in *Caché* dargestellten Welt um eine andere, prosaische Welt handelt, die ihren Figuren kein Entkommen und keine Form des Eskapismus bietet.²⁴

Ein solches unerbittliches Verwehren von Fluchtmöglichkeiten setzt sich auf der Rezeptionsebene des Films fort: Während Filmmusik den gezeigten Sachverhalt in der Wahrnehmung der Zuschauer häufig ihre Stärke und Durchschlagskraft nimmt, indem sie die Fiktion des Gezeigten unterstreicht, wird den Rezipienten in *Caché* – und anderen Filmen

²⁰ Chion, Michel, "Without Music", in: *A Companion to Michael Haneke*, Hg. Roy Grundmann, Chichester: Wiley 2010, S. 161-167, hier: S. 164.

²¹ *Das Weiße Band*, Haneke, 00h49'.

²² Ebd., 00h07'.

²³ Vgl. *Liebe*, Haneke, 00h48'.

²⁴ Vgl. Chion, "Without Music", S. 164f.

Hanekes – keine Möglichkeit gegeben, die Handlung als Fiktion abzutun, jede Fluchtmöglichkeit bleibt den Zuschauern verwehrt.²⁵ Oft führt diese verstörende Wirkung des Fehlens von Filmmusik bei den Rezipienten zu einer als Schutzmechanismus eingenommenen Distanzhaltung dem Film gegenüber. Zudem fördert das Fehlen von Musik den kritischen, hinterfragenden Blick der Zuseher: Da mit der Musik ein Indikator von Stimmungen und Emotionen wegfällt, werden die Rezipienten dazu gezwungen, genauer hinzusehen, um selbige in einzelnen Szenen entschlüsseln zu können.²⁶

3.2 Diegetische und extra-diegetische Musik

In den seltenen Fällen, in denen in Hanekes Filmen Musik verwendet wird, ist diese meist diegetischer Natur. Allerdings ist die Ambivalenz zwischen diegetisch und extra-diegetisch beziehungsweise ein plötzlicher Wechsel in der Zuordnung eines Musikstücks zu einer dieser beiden Kategorien ein Stilmittel, das die hinterfragende Haltung der Zuschauer dem Film gegenüber fördert, weswegen Haneke wohl gelegentlich darauf zurückgreift. So zum Beispiel in *Liebe*: Hier ist in einer Szene, in der Anne im Bett liegt²⁷, Klaviermusik zu hören, die die Zuseher zunächst als extra-diegetisch wahrnehmen, da ihre Quelle nicht zu sehen ist. Erst, als die Musik plötzlich aufhört und Anne auf dieses Aufhören reagiert, wird der Status der Musik als diegetisch evident und Georges wird, am Klavier sitzend, als Quelle der Musik gezeigt.

In ganz besonderer Form wird dieses Stilmittel später im Film wiederholt²⁸: Anne spielt Klavier, obwohl sie, nach allem, was bisher gezeigt wurde, dazu längst nicht mehr imstande sein sollte. Nach einiger Zeit wird auf Georges geschnitten, der ihr gegenüber sitzt und ihr zuhört. Er dreht sich im Sessel um und schaltet den CD-Player ab, die Musik bricht ab und die Zuseher realisieren, dass es sich bei dem Bild der klavierspielenden Anne lediglich um eine Projektion Georges' Fantasie gehandelt hat. In diesem speziellen Fall bleibt der Status der zu hörenden Musik zwar konstant diegetisch, ihr Ursprung verschiebt sich aber von jenem der klavierspielenden Anne auf jenen des CD-Players. Durch derartige, potentiell desorientierende und verblüffende Erzählstrategien, wird das kritische Bewusstsein der Zuseher gegenüber der Konstruiertheit der filmischen Narration gefördert und herausgefordert.²⁹

²⁵ Vgl. Tyler-Ameen, Daoud, *Music, The Food Of 'Amour'*, 2013, <http://www.npr.org/sections/therecord/2013/02/23/172688809/music-the-food-of-amour>, Zugriff: 04.02.2016.

²⁶ Vgl. Hubner, "Tension, Transition and Tone", S. 103.

²⁷ *Liebe*, Haneke, 00h49'.

²⁸ Ebd., 01h13'.

²⁹ Vgl. Dima, Vlad, "Sound, Death and Amour", *Studies in French Cinema* 15/2, 2015, S. 168-179, hier: S. 173.

3.3 Unterbrochene Musik

Das zuvor im Kontext von *Liebe* schon angedeutete Unterbrechen oder Abbrechen von Musik ist ebenfalls ein gängiges Stilmittel in den Filmen Hanekes, das in *Liebe* tatsächlich mit überdurchschnittlich hoher Frequenz angewandt wird und damit auf die Unausweichlichkeit und Ausweglosigkeit der Situation Georges' und Annes verweist.³⁰ Der Effekt eines solchen Stilmittels auf die Rezipienten ist aber besonders deutlich am Beispiel von *Die Klavierspielerin* ablesbar. Die Titelsequenz³¹ dieses Films besteht aus einer Klavierstunde, in der die Musik in zweifacher Weise immer wieder jäh unterbrochen und gestört wird: Einerseits durch kurze Schwarzbildphasen, begleitet von kompletter Stille und einer Titel- oder Namenseinblendung, andererseits durch die Stimme Erika Kohuts, die ihrem Klavierschüler Anweisungen gibt. Diese Unterbrechungen erfolgen abrupt und unrhythmisch, was in einer Zerstückelung der Musik in kurze, splitterähnliche Sequenzen resultiert. Ähnlich wird auch in späteren Szenen des Films vorgegangen, so zum Beispiel bei Walters Vorspiel am Konservatorium³², wo der plötzliche, sprunghafte Übergang von einem Musikstück zum nächsten zusätzlich von sich Erika Kohut stetig nähernden Jump Cuts begleitet wird. Auf diese Weise werden die Zuschauer dazu bewegt, die oft nur oberflächliche Schönheit und die eskapistischen Tendenzen von Musik und Musikkultur zu hinterfragen; die eskapistische Funktion von Musik wird zur Gänze zerstört.³³ Gleichzeitig handelt es sich bei diesen Unterbrechungen auch um Wahrnehmungspausen auf akustischer Ebene, die der Reflexion der Rezipienten dienen.³⁴ Scheinbare Wahrnehmungspausen längerer Dauer, in Form von Stille, sollen im Folgenden als das letzte der im Rahmen dieser Arbeit zu diskutierenden tongestalterischen Elemente besprochen werden.

4 Stille

Während Stille bei Haneke unterschiedliche narrative Funktionen erfüllen kann, ist zu beobachten, dass sie in seinen Filmen sehr häufig zum Erzählen von Gefahr oder Anspannung eingesetzt wird, wodurch ein deutlicher Kontrast zum Mainstream-Kino hergestellt ist, das sich zum Erzeugen derartiger Empfindungen bei den Rezipienten zumeist zu einem Großteil auf Musik verlässt.³⁵ Beispielhaft für einen solchen, Gefahr erzählenden Einsatz von Stille bei

³⁰ Vgl. Gilbey, Ryan, *Michael Haneke's "Amour" and the Music of Time*, 2012,

<http://www.newstatesman.com/culture/2012/11/michael-haneke-amour-and-music-time>, Zugriff: 04.02.2016.

³¹ *Die Klavierspielerin*, Haneke, 00h07'.

³² Ebd., 00h30-31'.

³³ Vgl. Coulthard, "Haptic Auralität", S. 22.

³⁴ Vgl. ebd., S. 21.

³⁵ Vgl. Dima, "Sound, Death and Amour", S. 169.

Haneke ist die Alpträumsequenz in *Liebe*.³⁶ In diesem Film wird darüber hinaus Stille auch als Metapher für Annes langsam erlöschendes Leben eingesetzt; die im Film omnipräsente, aber stets verklingende Musik, Annes mehr und mehr versagende Stimme beziehungsweise Sprache und ihr stiller Tod durch Ersticken sind dafür beispielgebend.³⁷

Neben diesen narrativen Funktionen erfüllt Stille bei Haneke jedoch auch eine viel grundlegendere, philosophischere Funktion, die sich metaphorisch über die Tatsache erklären lässt, dass Stille im Film zumeist immer noch aus mehreren Tonspuren atmosphärischen Raumtons besteht beziehungsweise aus dem Kontrast zu vorangegangener, extremer Lautstärke heraus entsteht. Reine, komplette Stille ist im Kino äußerst selten beziehungsweise unmöglich, da selbst beim Verzicht auf jeglichen Filmtönen immer noch das Grundrauschen der Lautsprecher (oder ähnlicher Wiedergabegeräte) gegeben ist.³⁸ Stille im Film – und in den Filmen Hanekes – lädt die Rezipienten also dazu ein, genauer hin- und zuzuhören und "zu erkennen, dass sie [Stille, Anm.] überhaupt nicht vorhanden ist."³⁹ Die Funktion von Stille ist somit exemplarisch für eine der Funktionen von Ton in den Filmen Hanekes überhaupt (und damit für das Thema dieser Arbeit): Stille bewegt die Rezipienten dazu, genauer zuzuhören, um die Mechanismen des Mediums Film offenzulegen und das Dargestellte beziehungsweise das zu Hörende zu hinterfragen.

Rein inhaltlich betrachtet handeln viele von Hanekes Filmen vom Scheitern eben dieses Zuhörens und Hinterfragens; in *Das Weiße Band* gelingt es aus diesem Grund einer ganzen Gemeinde nicht, die Gewalt in den eigenen Reihen zu erkennen; in *Caché* und *Die Klavierspielerin* kommt es deswegen zum Zusammenbruch der Kommunikation zwischen den Generationen. Das Zuhören wird in Hanekes Filmen also als wichtige Verantwortung sowohl auf Figuren-, als auch auf Rezeptionsebene vermittelt.⁴⁰ Dass Stille ein Mechanismus ist, der diese Verantwortung in sehr effektiver Weise auf die Zuschauer überträgt, lässt sich am eindrucksvollsten an der Schlusssequenz von *Das Weiße Band* erkennen⁴¹: Nach einer einzigen Einstellung im Innern der Kirche, in der die Mitglieder der Gemeinde diese betreten, der Erzähler seine Schlussworte spricht und der Chor, bestehend aus Kindern, von denen man annehmen kann, dass sie die im Film gezeigten Verbrechen begangen haben, auf der Galerie vor der Orgel Aufstellung nimmt und mit reinen, unschuldigen Stimmen Martin Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* singt, erfolgt eine langsame Ablende auf Schwarzbild und der

³⁶ *Liebe*, Haneke, 00h52-54'.

³⁷ Vgl. Dima, "Sound, Death and Amour", S. 176.

³⁸ Vgl. Coulthard, "Listening to Silence", S. 21.

³⁹ Ebd., S. 23.

⁴⁰ Vgl. Coulthard, "Haptic Auralität", S. 25.

⁴¹ *Das Weiße Band*, Haneke, 02h13-15'.

komplette Abspann rollt in kontemplativer Stille. Auf diese Weise, durch das Vorenthalten eines eskapistischen Ventils, wie zum Beispiel Musik, mithilfe dessen man sich der Verantwortung entziehen könnte, wird die Aufmerksamkeit plötzlich auf die Zuschauer gelenkt und ihnen wird die Verantwortung für das Gezeigte zur kritischen Reflexion übertragen.⁴²

5 Fazit

Wie im Rahmen dieser Arbeit gezeigt werden konnte, dienen zahlreiche Elemente der Tongestaltung in den Filmen Michael Hanekes der Erzeugung einer kritischen Rezeptionshaltung bei den Zuschauern, oft über den Umweg der Offenlegung narrativer Mechanismen des Mediums Film, meist über die Veranlassung eines Distanzierungsprozesses der Zuschauer zu den Inhalten des Films und der Art und Weise, wie diese präsentiert werden. Anstatt Ton, wie im Mainstream-Kino gemeinhin üblich, zur emotionalen Vereinnahmung der Zuschauer einzusetzen, verfolgt Haneke somit Strategien, die um das genaue Gegenteil bemüht sind, um es den Zuschauern zu ermöglichen, eigene Schlussfolgerungen aus dem Gezeigten zu ziehen und diese nach Möglichkeit über den fiktionalen Film hinaus, auf die Realität, anwenden zu können. Dass viele der zu diesem Zweck angewandten tongestalterischen Elemente gleichzeitig eindrucksvolle und aus analytischer Perspektive bewundernswerte Erzählstrategien darstellen, spricht, zusammen mit seinen moralischen Anliegen, für Hanekes großes Können als Filmemacher.

⁴² Vgl. Coulthard, "Haptic Aurality", S. 24.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

- Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press 1999.
- Chion, Michel, "Without Music", in: *A Companion to Michael Haneke*, Hg. Roy Grundmann, Chichester: Wiley 2010, S. 161-167.
- Coulthard, Lisa, "Haptic Aurality: Resonance, Listening and Michael Haneke", *Film-Philosophy* 16/1, 2012, S. 16-29.
- Coulthard, Lisa, "Listening to Silence: The Films of Michael Haneke", *Cinephile* 6/1, 2010, S. 18-24.
- Coulthard, Lisa, "The Violence of Silence: Vocal Provocation in the Cinema of Michael Haneke", *Studies in European Cinema* 9/2-3, 2012, S. 87-97.
- Dima, Vlad, "Sound, Death and Amour", *Studies in French Cinema* 15/2, 2015, S. 168-179.
- Gilbey, Ryan, *Michael Haneke's "Amour" and the Music of Time*, 2012, <http://www.newstatesman.com/culture/2012/11/michael-hanekes-amour-and-music-time> , Zugriff: 04.02.2016.
- Haneke, Michael, "71 Fragments of a Chronology of Chance: Notes to the Film", in: *After Postmodernism: Austrian Literature and Film in Transition*, Hg. Willy Riemer, Riverside, CA: Ariadne 2000, S. 171-175.
- Hubner, Laura, "Tension, Transition and Tone in Michael Haneke's *Caché*", *Studies in European Cinema* 9/2-3, 2012, S. 99-108.
- Tyler-Ameen, Daoud, *Music, The Food Of 'Amour'*, 2013, <http://www.npr.org/sections/therecord/2013/02/23/172688809/music-the-food-of-amour> , Zugriff: 04.02.2016.
- Walker, Elsie, "Hearing the silences (as well as the music) in Michael Haneke's films", *Music and the Moving Image* 3/3, 2010, S. 15-30.
- Williams, James S., "Aberrations of Beauty: Violence and Cinematic Resistance in Haneke's *The White Ribbon*", *Film Quarterly* 63/4, 2010, S. 48-55.

Filmverzeichnis

Caché, Regie: Michael Haneke, FR 2005; DVD-Video, München: Euro Video 2006.

Die Klavierspielerin, Regie: Michael Haneke, AT 2001; DVD-Video, München: Euro Video 2005.

Liebe, Regie: Michael Haneke, FR 2012; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2013.

Das Weiße Band, Regie: Michael Haneke, DE 2009; DVD-Video, Hamburg: Warner Home Video 2010.