

Joachim Schmitt-Sasse (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 6: Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: DAS SCHWEIGEN

1988

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2088>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmitt-Sasse, Joachim (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 6: Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: DAS SCHWEIGEN* (1988). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2088>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Augen- Blick

6



Wege der Filmanalyse

Ingmar Bergman: Das Schweigen

M
A
R
B
U
R
G
E
R

H
E
F
T
E

Z
U
R

M
E
D
I
E
N
W
I
S
S
E
N
S
C
H
A
F
T

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 6

Dezember 1988

Herausgegeben von den Forschungsstellen:

"Filmgeschichte" und
"Bild und Sprache"
im
Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Prof. Dr. Heinz-B. Heller
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Wege der Filmanalyse

Inqmar Bergman: Das Schweigen

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Hefts:

Heidemarie Fischer-Kesselmann, Dr., geb. 1946, Literatur- und Filmwissenschaftlerin, Habilitandin, Veröffentlichungen zur neueren Literaturgeschichte und zur Filmgeschichte.

Heinz-B. Heller, Dr., geb. 1944, Prof. für Literaturwissenschaft/Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zu Medientheorie und -geschichte (insbes. Film).

Sabine Schipporeit, geb. 1963, Studentin in Marburg, arbeitet an einer Magisterarbeit über Irmtraud Morgner.

Heinz-Ulrich Schmidt, Dr., geb. 1952, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kirchenbau in Marburg, Veröffentlichungen zur Theologie und bildenden Kunst, Ausstellungskataloge.

Joachim Schmitt-Sasse, Dr., geb. 1953, Literatur- und Medienwissenschaftler, Veröffentlichungen über den neuen deutschen Film.

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Linguist, Semiotiker, Filmwissenschaftler, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Semiotik der Freien Universität Berlin, Veröffentlichungen zu Filmtheorie und -geschichte.

Inhaltsverzeichnis

Joachim Schmitt-Sasse: Vorwort	4
Heinz-Ulrich Schmidt:	
Eine theologische Filmdeutung.....	6
Joachim Schmitt-Sasse:	
Konturen eines Skandals.....	17
Heidemarie Fischer-Kesselmann:	
Eine feministische Filmanalyse	31
Hans Jürgen Wulff:	
Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse	49
Heinz-B. Heller:	
Film als historisch-gesellschaftliche Praxis.....	68
Sabine Schipporeit: Bergman-Bibliographie.....	79

Joachim Schmitt-Sasse

Vorwort

Bildet das Film-Transkript selbst, gleichsam als autonome Objektivierung des Kontinuums filmischer Wahrnehmung, den Markstein, der der Filmwissenschaft den Weg aus der Beliebigkeit der Interpretation zur Exaktheit strenger Wissenschaft weist? Die vieldiskutierte Streitfrage der Filmanalyse wurde von allen Teilnehmern des Marburger Studentensymposium im November 1987 verneint. Auch der Versuch, abseits hermeneutischer Begründungszwänge die scheinbar reine Objektivität empirischer Methoden zu etablieren, ist auf einer Metaebene in historisch-hermeneutische Zusammenhänge eingebettet, resultiert aus den politischen Legitimationsnöten einer jungen, umstrittenen Wissenschaft. Die Beiträge, die in diesem Heft vorgelegt werden, verdeutlichen, daß erst die historisch begründete Fragestellung, das bewußt gewählte Erkenntnisinteresse es rechtfertigen, sich filmanalytischer Methoden zu bedienen, daß erst sie deren Ergebnisse diskutabel machen. Sie dokumentieren, wie weit das Feld möglicher Interessen und Fragestellungen reicht: Von der Diskussion der nötigen Aufhebung der Trennung von Kopf und Bauch, von Natur und Geist (H. Fischer-Kesselmann) über die Suche nach Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung jenseits von Isoliertheit und Kommunikationsnot (H.-U.Schmidt), über die Betonung der gesellschaftlichen Katalysatorfunktion von Film im historischen Prozeß (H.-B. Heller, J. Schmitt-Sasse) bis hin zur Frage nach den Bedingungen, unter denen Menschen Texte und Filme überhaupt verstehen können (H. J. Wulff).

Zugleich stellen die Aufsätze in diesem Heft einen Beitrag zur bundesdeutschen Bergman-Forschung dar. Vielleicht besteht seine wichtigste Leistung schlicht darin, die Desiderate sichtbar zu machen. Es existiert weder eine umfassende Filmographie noch eine kritische Biographie noch auch der Versuch einer Werkmonographie. Auch in der englisch- und französischsprachigen Literatur stehen karge Lexikoneinträge neben hagiographischen Schilderungen mit Bilddokumenten und Selbstzeugnissen, wenngleich es eine Anzahl trefflicher Einzelstudien gibt. Auch die beigelegte Bibliographie (S. Schipporeit) ist work in progress; dennoch darf sie als die derzeit wohl umfassendste Bergman-Bibliographie gelten.

Unser Versuch, *Das Schweigen* aus verschiedenen Blickwinkeln neu zu sehen, verschärft das Bewußtsein dieser Mängel um so mehr, als den

gemeinsamen Nenner aller Beiträge die Einsicht in die tiefe, zielstrebige Widersprüchlichkeit Bergmans und seiner Position in der Filmgeschichte bildet. Ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung scheint dieser Film die Kraft zur Polarisierung seiner Zuschauer fast verloren zu haben. Der Antwort auf die Frage, woher er sie einst bezog und warum sie schwand, bringen die vorliegenden Beiträge ein wenig näher.

Heinz-Ulrich Schmidt

Eine theologische Filmdeutung

1964 war ich Schüler des Städtischen Jungengymnasiums einer Großstadt im Ruhrgebiet. Unsere Familie bewohnte damals ein für diese Gegend so typisches Gründerzeithaus. Im Rez-de-Chaussée befand sich auf der ganzen Breite der Hausfront - bis auf den Hauseingang - der Eingangsbereich eines großen Vorstadtkinos mit vielen Schaukästen, in denen gewöhnlich Bilder der laufenden Filme gezeigt wurden.

Ich erinnere mich noch daran, daß dort irgendwann im Laufe des Jahres *Das Schweigen*¹ gegeben wurde. Wir standen unter Freunden auf der gegenüberliegenden Straßenseite und betrachteten das sehr groß dimensionierte, schwarz-weiße Plakat mit dem Schriftzug "Das Schweigen". Der Älteste von uns erzählte, was dort seiner Meinung nach "so alles" zu sehen sei. Er hatte dies und jenes bei einem Gespräch seiner Eltern aufgeschnappt. Vergeblich hofften wir darauf, daß in den Schaukästen Filmbilder unserer Phantasie Nahrung geben würden.

Das Schweigen ist der erste Film, der mir nicht nur mit Titel und Namen des Regisseurs, sondern auch als "delikater" Gesprächsstoff in aller Munde bewußt geblieben ist. Bergman bemerkte in einem Gespräch zu diesem Zusammenhang: "Worum es in dem Film eigentlich ging, das ging wie gewöhnlich verloren."² Es ging wohl all denen verloren, die in der Folgezeit sich bei der Auseinandersetzung mit dem Film vor allem jenen Szenen zuwandten, die in ihrer Freizügigkeit ein gesellschaftliches Tabu brachen. Darüber geriet der Film in seiner Ganzheit notwendig in den Hintergrund. Ich selbst habe den Film dann erst mehr als zehn Jahre später gesehen - aus dem Blickwinkel der siebziger Jahre.

Nach der Fertigstellung der beiden Filme *Såsom i en spegel*³ und *Nattvardsgästerna*⁴ konnte Bergman im Jahre 1962 die Dreharbeiten für *Das*

¹ *Tystnaden*, Schweden 1963. Im vorliegenden Heft wird dieser Film mit dem deutschen Verleihtitel zitiert, weil er unter ihm in der öffentlichen Diskussion bekannt ist. Alle übrigen Filme werden wie üblich mit den Originaltiteln benannt [Anm. der Redaktion].

² S. Stig Björkman u.a. (Hrsg.): *Bergman über Bergman*. München 1976, S.202.

³ *Wie in einem Spiegel* 1960/61 (dt. 1962).

⁴ *Licht im Winter* 1961/62 (dt. 1963).

Schweigen beenden. Er selbst stellte die drei Filme nachträglich in einen engen Zusammenhang. Sie bildeten so etwas wie eine Trilogie, da sie eine bestimmte Entwicklung bezeichneten⁵. Von Film zu Film ließe sich sozusagen der Prozeß der Verflüchtigung der Glaubensgewißheit nachverfolgen. *Das Schweigen* bezeichne dabei einen Endzustand, das Schweigen Gottes, die negative Ausprägung⁶.

Nun ist zu Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß der Film weder auf der Ebene der Filmhandlung noch thematisch oder motivisch direkte christliche Bezüge erkennen lasse. Sehr viel deutlicher als in den beiden vorangegangenen Filmen werden die Filmpersonen in ihren Korrelationen als Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse charakterisiert. Es findet in der Tat keine explizite Auseinandersetzung mit deutlich christlichen Fragestellungen mehr statt - wie noch in *Nattvardsgästerna*⁷. Nach theologischem Selbstverständnis freilich darf sich das Nachdenken nicht auf den durch Überlieferung und Tradition abgesteckten Rahmen beschränken; Theologie denkt über Gott nach wegen des Menschen. Es geht nicht um die Frage, ob *Das Schweigen* letztlich ein christlich motivierter Film ist. Vielmehr geht es darum zu fragen, inwieweit dieser Film als Kunstwerk bedeutungsvoll für theologisch relevantes Nachdenken sein kann, ohne gleich jedes Detail bedeutungsgeladen zu sehen.

Den Rahmen der Filmhandlung setzt das Motiv der Reise, die durch einen Hotelaufenthalt unterbrochen wird⁸. Neben dem Handlungsgerüst, das vor allem durch die Korrelationen zwischen Ester, Anna und dem Jungen Johan entsteht, durchziehen den Film leitmotivisch die labyrinthisch gezeigten Hotelflure, die "fremde Sprache"⁹ der Einheimischen, die in ei-

⁵ Vgl. Eckhard Weise: Ingmar Bergman. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 84: "Wie in einem Spiegel: Glauben als Gewißheit. Licht im Winter: Die erschütterte Gewißheit. Das Schweigen Gottes. Die negative Ausprägung."

⁶ Ebd., S. 84; vgl. auch R. Holloway: *Beyond the Image. Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Genf: (film oikumene) 1977, S.30.

⁷ Vgl. Holloway, S. 184: "In Ingmar Bergman's *Winter Light* (also known as *The Communicants*) (1962) biblical man's search for his own identity culminates in a new awareness of his own existence. (...) the film, in which a non-believing Swedish pastor is confronted by the death of God about him, but in the midst of his own disbelief continues to praise God's name."

⁸ Bei der Rückkehr von einem Urlaubsaufenthalt müssen Ester, ihre Schwester Anna und deren Sohn Johan aufgrund eines Anfalls der vermutlich lungenkranken Ester ihre Rückreise unterbrechen. Sie sind zu einem Aufenthalt in einem Hotel in einer fremden Stadt gezwungen. Nach zwei Tagen reist Anna mit Johan weiter. Sie lassen Ester allein zurück.

⁹ In einem Gedicht, das das Thema des Exils aufnimmt, findet sich bei Hilde Domin in poetischer Wendung das Thema der "fremden Sprache": "Exil / Der sterbende Mund / müht sich /

nem totalitär anmutenden (Männer-)Staat gelegene Stadt mit der darin sichtbar werdenden Kriegsmaschinerie¹⁰.

Die handelnden Personen werden durchweg ambivalent charakterisiert. Sie werden einerseits als Menschen ins Bild gesetzt, die trotz ihrer verwandtschaftlichen Beziehung bei ihren Verständigungsbemühungen zu scheitern scheinen. Die Dichte ihrer sprachlichen und non-verbale Signale dokumentiert andererseits fast eine Art Kommunikationszwang, der auf gegenseitige Abhängigkeiten und Kontaktwillen hinweist.

Im Film wird für diesen Zustand der Kommunikationsnot keinerlei Begründungszusammenhang geliefert. Er entwickelt sich auch innerhalb des Films nicht weiter, sondern wird aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlicher Nuancierung dargestellt. Bergman ist dabei kaum an einer genauen psychologischen Durchstrukturierung seiner Figuren interessiert. Ihre persönliche Geschichte wird, wenn überhaupt, nur angedeutet. In einem Dialog zwischen Ester und Anna werden sie einmal aus ihrem unterschiedlichen Verhältnis zu ihrem Vater charakterisiert¹¹. Solche Hinweise sind selten. Insgesamt bleiben die Motive und Ziele ihres Verhaltens und Handelns undeutlich. Eher plausibel werden die handelnden Personen als Spiegelbilder eines individuell vermittelten kollektiven Krisenbewußtseins: Auf der Handlungsebene korrespondieren die "lautlose" Hektik der Stadtbewohner und die Kriegsvorbereitungen der Kommunikationskrise der beiden Schwestern.

Dieser kollektive und individuelle Entfremdungszusammenhang wird in Bergmans Film auf der bildlichen und sprachlichen Ebene realisiert.

Trotz des Handlungsgerüsts kann man nicht davon sprechen, daß *Das Schweigen* eine Geschichte erzählt. In den Handlungsrahmen werden szenische Bildfolgen eingesetzt, die nicht einfach Wirklichkeit abbilden, sondern etwas Neues konstituieren. Ziel solcher szenischen Bilderfolgen ist eine besondere Form der Erfahrung, die man ästhetische Erfahrung nennen kann¹². Sie entsteht aus dem Zusammenspiel von Form und Inhalt¹³.

um das richtig gesprochene / Wort / einer fremden / Sprache." - aus: Zeitwende. Die neue Furche (Hg. v W. Böhme, F. Langenfaß u.a.). 36 (1965), S. 395.

¹⁰ Vgl. Bergman über Bergman, S.206.

¹¹ Vgl. Ingmar Bergman: *Wilde Erdbeeren und andere Filmerzählungen*. München 1977, S. 233.

¹² Dem Begriff der ästhetischen Erfahrung hat der praktische Theologe A. Grözinger in seiner Habilitationsschrift: *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*. München 1987, S. 122 ff, seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Er bestimmt die Leistung der ästhetischen Erfahrung als "Offenheit für neue, bisher nicht gekannte Erkenntnisse und Erfahrungen" (ebd., S. 131).

Bergman findet Bilder voll suggestiver Kraft, die die sprachlichen Begriffe "Entfremdung", "Angst" und "Isolation" nach ihrer bildlichen Dimension hin als Gegenstand der Erfahrung erweitern.

Durch die Kameraführung wird der Betrachter sozusagen immer in Augenhöhe zum Film gehalten. Er nimmt zwar keinen übergeordneten Standpunkt ein, wird aber durch einen insgesamt langtaktigen Schnittrythmus und die langsame Kamerabewegung zum Beteiligten gemacht. Die Kamera arbeitet als genaues Beobachtungsorgan, das durch seine technischen Möglichkeiten feinste Nuancen registrieren kann: z.B. das Spiel der Finger bei der schlafenden Ester, das Zucken der Mundwinkel usf.

Der Betrachter ist Beteiligter (Voyeur) und distanzierter Beobachter zugleich. Die verschiedenen Erfahrungsebenen des Raumes und der Personen werden als Bilderfahrungen gegenwärtig. Bei den Szenen, in denen Anna und der junge Kellner die Nacht gemeinsam in einem Hotelzimmer zubringen, ist der Betrachter im dunklen Raum ebenso desorientiert wie das Paar. Die Zimmersituation wird quasi von der Erlebensebene her visualisiert. Man wäre nicht in der Lage, den Grundriß des Zimmers korrekt wiederzugeben. Der Film zeigt in diesen Szenenfolgen Bilder, die zwar einerseits die Enge und Stickigkeit und Abgeschlossenheit der Räume sichtbar machen, andererseits den sexuellen Akt als vitales Aufbäumen wiedergeben. Der Raumerfahrung, die der Betrachter in den Bildern erlebt, entspricht die Personenerfahrung.

Wie die Personenerfahrung im konkreten Bildgeschehen entsteht, soll im folgenden an einer einzelnen Szene aufgezeigt werden. Ausgewählt wurde die Stelle, die als einzige auf der Filmebene auf den christlichen Kontext hinweist: das kurze Stoßgebet der Ester im Verlauf ihres zweiten Anfalles.

Auslösendes Moment für den Anfall scheint Esters Schwester Anna zu sein, die im Begriff ist, auszugehen. Ester gelingt es nicht, Anna davon abzuhalten¹⁴. Anna ihrerseits beachtet die hilfeschreitenden Signale der Ester nicht. Ester bringt den Anfall in ursächlichen Zusammenhang mit ihrem Gefühl der Demütigung. Beider Gespräch ist darüber hinaus nicht nur der verbale Ausdruck eines Machtkampfes zwischen der sinnlich dominanten Anna und der geistig überlegenen Ester. Im Verlauf des Anfalls fällt Ester,

¹³ Grözinger zitiert in diesem Zusammenhang aus Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* eine Passage, in der Proust betont, daß eine ästhetische Innovation immer eine formale sei (ebd., S.124).

¹⁴ *Anna*: Ich gehe ein bißchen aus. *Ester*: Warte. *Anna*: Was ist? ... *Ester*: Nichts. Es ist nichts." Bergman, Erdbeeren, S. 209. Der Dialogtext wird im folgenden nach dieser Veröffentlichung zitiert, mit Seitenangaben im Text.

nachdem Anna weggegangen ist, aus ihrem Bett, in dem sie ursprünglich gesessen hatte. Bergman schließt folgende szenische Bildfolge an:

Ester befindet sich (auf den Knien) hinter ihrem Bett, das quer im Bild steht und wie eine Barriere zwischen Betrachter und Filmfigur gesetzt ist. Sie hat ihre Arme über das Bett ausgestreckt und hält sich mit beiden Händen an der ihr gegenüberliegenden Kante des Bettes fest.

Die Kamera ist zwischenzeitlich in Esters Augenhöhe gefahren und vermittelt den Eindruck, als hänge Ester in einen Abgrund hinab und halte sich mit letzter Kraft noch am Rande fest. Das Gesicht ist von Angst gezeichnet. In dieses Bild wird verbal eingegriffen: Ester preßt in ihrer Verzweiflung ein kurzes Stoßgebet heraus: "Guter Gott, hilf mir, daß ich auf jeden Fall zu Hause sterben kann." (210).

Unmittelbar darauf folgt - wiederum auf der verbalen Ebene - die Selbstversicherung, daß es schon besser gehe. Ester versucht anschließend, die Situation rational aufzufangen, indem sie eine plausibel klingende Erklärung für den Anfall liefert: "Es geht schon besser, ich muß versuchen, etwas zu essen, der Magen ist ganz leer, idiotisch, mit leerem Magen zu saufen." (ebd) Noch während sie den Satz zu Ende spricht, steht Ester wieder auf (wobei die Kamera zur Halbtotalen übergeht) und entlarvt damit das Bild von der über einem Abgrund Hängenden als "optische Täuschung", die der Betrachter als Wahrnehmungsbrechung erfährt.

Auf der Bildebene wird der Sprachzusammenhang zwischen dem Gebet und der Auflösung der Situation ironisch gebrochen: Das wahrgenommene Bild wird bildhaft wieder aufgehoben und damit das Gebet als ein aus der Verzweiflung geborenes Täuschungsmanöver denunziert. Das Sprachgeschehen wird also durch das Bildgeschehen erst eindeutig gemacht. Der Betrachter erfährt die individuelle Krise der Krankheit als passives Bestimmtsein und Reduktion von Lebensmöglichkeiten, wie sie in dem suggestiv wirkenden Bild eines Menschen, der in einen Abgrund hinabhängt und abzustürzen droht, hier eine geradezu physisch bedrohliche Qualität für den Betrachter gewinnt. Die Aufhebung dieser Wahrnehmung deutet aber gleichzeitig an, daß in der Filmperson Ester auch eine aktive Seite angelegt ist. Sie leistet den Durchbruch zu der "fremden Sprache" und gibt das als Vermächtnis an den Jungen Johan weiter.

Solche Bilder der Angst, Isoliertheit und Kommunikationsnot werden immer wieder durch andere Bildfolgen kontrastiert, die Aufbrüche andeuten. Sie beziehen sich vor allem auf den körperlichen und sinnlichen Bereich: der sexuelle Kontakt zwischen Anna und dem jungen Kellner; das Paar im Variété; die sich selbst befriedigende Ester; die Neugier des Jungen; die zärtliche Zuwendung Esters zu Johan; die körperliche Abhängigkeit des Jungen von seiner Mutter Anna.

In der Rezeption des Films wurde vor allem die blanke Sexualität¹⁵ negativ hervorgehoben und als besonders schwergewichtiger Aufweis für das von Bergman negativ gezeichnete Bild des Menschen gewertet, dessen wichtigstes Movens sein Triebleben sei.

In der damals aktuellen gesellschaftlichen Situation, für die Sexualität als Tabubereich galt, wirkten die freizügigen Bilder, die Menschen bei sexuellen Handlungen zeigten, wie ein Schock. Nachträglich lesen sich diese Szenen einerseits als gewollte Provokation gegen die bürgerliche Doppelmoral, andererseits als Plädoyer für die Enttabuisierung der Sexualität und Freizügigkeit der künstlerischen Ausdrucksweise. So wurde - zwangsläufig - übersehen, daß Bergman daran gelegen war, solche vitalen Lebensäußerungen als elementaren Befreiungsdrang und -akt darzustellen: Sowohl Ester als auch Anna erleben sich auf der körperlichen Ebene besonders intensiv. Auch wenn im Film die Kommunikation zwischen den beiden Schwestern immer wieder wie abgebrochen dargestellt ist, zeigen beide gleichwohl Sehnsucht nach Verständnis und Zärtlichkeit.

Insbesondere die Figur des kleinen Johan hat Bergman mit positiven Zügen ausgestattet: In ihm verdichtet sich zeichenhaft der vitale Drang nach Verständigung und menschlicher Nähe. Im Labyrinth der Fluranlagen findet sich Johan nach und nach ein wenig zurecht; was auf der Ebene des Films als natürliche kindliche Neugier erscheint, sind kommunikative Aufbrüche nach außen. So kommt Johan bei seinen "Entdeckungsreisen" mit dem alten Hoteldiener zusammen und gerät in das Zimmer der Variété-Truppe. Spiel (mit den Liliputanern) und Trauer (die der alte Hoteldiener zeigt, als er Johan seine Familienfotos präsentiert) stiften etwas Gemeinsames jenseits aller sprachlichen Verständigungsbarrieren.

Schließlich ist am Ende des Films die Figur des Johan zeichenhafter Hinweis auf eine Öffnung. Er memoriert bei der Weiterfahrt im Zugabteil erste Worte der "fremden Sprache", die er von Ester, der Übersetzerin (!), gleichsam als Vermächtnis erbeten hatte. Es bleibt jedoch bei dieser Andeutung. Formal betrachtet kehrt der Film mit der Abfahrt von Anna und Johan am Ende wieder zu seinem Anfang zurück.

¹⁵ In dem Interviewband von Björkman u.a. wird Bergman an einer Stelle darauf angesprochen, daß verschiedene Rezensenten den Film als "sexualfeindlich" einschätzen bzw. ihm vorwerfen, daß er dort ein "reaktionäres Frauenbild" propagiere; Bergman über Bergman, S. 212. Auch wenn Bergman diese Vorwürfe mit dem Hinweis zurückwies, daß *Das Schweigen* wie auch andere Filme eine hohe physische Präsenz besitze, die über das Sexuelle hinausgehe (ebd., S. 213), wird aus heutiger Perspektive die Darstellung von Sexualität in diesem Film kritisch betrachtet werden müssen.

H. Gerber geht - in einer "Handreichung für Theologen zur Diskussion über den Film 'Das Schweigen'¹⁶ - von der Möglichkeit aus, "das Thema vom Evangelium her zu sehen und ihm die Botschaft der Gnade entgegenzusetzen". Als leitender Gesichtspunkt dient dem Autor dabei eine Textstelle aus dem Neuen Testament¹⁷, auf deren Hintergrund der Film insgesamt als Ausdruck des umfassenden Verlorenseins des Menschen zu verstehen sei. Auch der Titel des Films zeige den Komplex, den der Film meine, als "dogmatischen Tatbestand", das "Verhältnis des menschlichen Gerichtet- und Verlorenseins":

Die Schrift zeigt: Diese Leute können gar nicht anders, weil sie unter dem Verhängnis stehen. 'Schweigen' heißt in diesem Zusammenhang: Gottes Gnade ist für eine Zeitlang nicht erkennbar. (...) Das Dasein hat seinen Sinn verloren. Übrig bleiben nur unverknüpfte vitale Bezüge. Vom Glauben her rückwärts besehen ist dieser Zustand Ausdruck der Gottlosigkeit. Gottlosigkeit äußert sich unter anderem in Gestalt sittlicher Verirrungen. Sünde ist Strafe und Gericht. (...) Der Titel des Films weist also eine weitgehendere Katastrophe auf, als die einer sexuell verrückt gewordenen Welt. Anna und Ester sind Gerichtete, Prototypen unter dem Fluch Gottes.¹⁸

Dies entfalte sich innerhalb des Films in sieben Bilderfolgen. Bei der Aufzählung breite der Autor ein Bilderpanorama der Leere und Sinnlosigkeit, von Tod und Selbstzerstörung aus. Der Schrecken und die Erschütterung, die in diesen Bildern gesehen werden, sind der hermeneutische Ansatzpunkt Gerbers für die theologische Antwort. Weil er Bergmans Film als stummen Schrei nach Erlösung liest, ergibt sich die Antwort aus dem Zusammenhang des christlichen Glaubens.

Adressaten dieser Schrift sind vornehmlich kirchliche Kreise. Sie gehört zu den differenzierteren zeitgenössischen Stellungnahmen aus dem Bereich von Theologie und Kirche. Sie ist zumindest bemüht, von dem Skandal, der durch die relativ freizügige Darstellung von Sexualität hervorgerufen wurde, zum Eigentlichen des ganzen Films nach theologischer Einschätzung, so wie sie der Autor versteht, zu kommen. *Das Schweigen* ist für ihn der säkulare Ausdruck der Erfahrung der Abwesenheit Gottes. Er begreift Bergmans Film als Aufweis des modernen Bewußtseins der Daseinsleere und des Sinnverlustes und wendet ihn damit existentialistisch.

Anfang der sechziger Jahre traf *Das Schweigen* in der Bundesrepublik Deutschland auf ein gesellschaftliches Klima, das Leistungsbewußtsein und Fortschrittsdenken favorisierte. In dieses gesellschaftliche Hoch, die Ideo-

¹⁶ H. Gerber in: ders.: Die Kirche und der umstrittene Film (ergänzte Tonbandniederschrift der Synode der EKHN am 4.11.64 in Frankfurt/M.), S. 33-38.

¹⁷ Römer 1, 18-32.

¹⁸ Alle Zitate aus Gerber: Handreichung, S. 34f.

logie der Macher und des Vertrauens in die Machbarkeit von allem brach Bergmans Film als irritierender Störfall ein. Was der Film als ganzer nicht einzulösen vermochte, wurde jedoch angesichts der Reaktionen auf die "Freiheiten", die Bergman sich genommen hatte, offenbar. Er wurde verstanden als Angriff auf die geistig-moralische Verfassung der ganzen Gesellschaft, die mit Wohlanständigkeitsverhalten und Korrektheit das Trauma der Hitlerzeit nur mühsam überspielte.

Auf diesem Hintergrund ist Gerbers Interpretation weniger als Beispiel für ein willkürlich funktionalisierendes Aneignungsverfahren interessant, sondern vielmehr als Beleg dafür, wie gesellschaftliche Bedingungen, individueller Kontext, Meinungen und Kenntnisse Bedeutung (nicht nur von Kunstwerken) konstituieren.

Der Film gehört zu den Kunstgattungen, die von der Theologie, aber auch von der kirchlichen Öffentlichkeit, seit langem mit besonderem Interesse beobachtet werden. Einer zeitgenössischen theologischen Deutung wird es - wie bereits angedeutet - nicht um die Indienstnahme des Kunstwerks gehen können, sondern um dessen Wahrnehmung und die Klärung der dabei konstitutiven Bedingungen sowie um den kritischen Dialog mit der autonomen Kunst.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß Kunstwerke sprachlich nicht eingeholt werden können. Die Begegnung mit einem Kunstwerk ist als Rezeptionsvorgang zu verstehen, der an zwei Grundeinsichten geknüpft ist:

Auf der einen Seite steht der Autor/Künstler, der mit seinem Werk eine bestimmte Intention verfolgt. Deshalb entsteht es überhaupt und so, wie es ist. Diese Intention soll verstanden und (ästhetisch) erfahren werden. - Auf der anderen Seite liest der Betrachter die ihn bedingenden Faktoren mit in die formale Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerks ein und konkretisiert es dahingehend.

Es gibt daher nicht nur eine gültige Deutung, die die "Totalität" des Werkes abzudecken vermöchte. Die Deutung entsteht vielmehr aufgrund der ästhetischen Aneignung als "kommunikative Leistung"¹⁹ durch den jeweiligen Betrachter. Jedes Kunstwerk besitzt demnach ein ganzes Feld von Bedeutungen, die aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren erwachsen.²⁰

¹⁹ Vgl. Grözinger: *Praktische Theologie*, S. 125 und S. 128 ff.

²⁰ Vgl. dazu A. Mertin (*Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung*. In: A. Mertin und Horst Schwebel: *Kirche und moderne Kunst*. Frankfurt 1988, S. 146-167), der den Begriff der ästhetischen Erfahrung mit Kant (*Kritik der Urteilskraft*) und der rezeptionsästhetischen Forschung der beiden letzten Dezennien als immer wieder aufzunehmenden Prozeß der Denkarbeit, "eine besondere sinnliche Erfahrung unter einen allgemeinen Begriff zu bringen" (ebd., S. 161) liest. Mit Eco (*Das offene*

Auch eine theologische Annäherung muß davon ausgehen, daß das Kunstwerk eine anthropologische Funktion hat und auf Deutbarkeit hin angelegt ist. Es geht nicht um eine aus theologischem Interesse geführte "Umdeutung" des Kunstwerks - etwa unter der Frage: "Wie läßt sich eine künstlerische Arbeit theologisch besonders effektiv nutzen?" -, sondern darum, das Kunstwerk als Material in den Prozeß theologischen Nachdenkens einzuführen. Hier gewinnt es den Stellenwert eines Korrektivs, insofern es Kriterien der Ethik liefert.²¹ Kunstwerke stellen Reibungsverhältnisse zur Wirklichkeit her und transzendieren sie durch subjektive Gegenmodelle. Theologisches Nachdenken, das sich auf die Veränderung von Menschen und Welt richtet²², geht mit dem Interesse autonomer Kunst insofern parallel, als die Erwartung besteht, besser erkennen zu können, was die Lebenswirklichkeit bedingt. In theologischem Sinn bedeutet dies gerade auch ein Stück Abbau von Unsinn und Befreiung von Klischees.

Bergmans *Schweigen* bestätigt, was seit Caspar David Friedrichs "Landschaftsmalerei" zu den Grunderkenntnissen der Kunstbetrachtung gehört, daß auch der Realismus in der Wiedergabe der Wirklichkeit (auch wenn sie fiktiv ist) nicht ihre bloße Verdoppelung meint. Es ist davon auszugehen, daß die von Bergman inszenierte Wirklichkeit nicht abbildlich gemeint ist, sondern in den Detailstrukturen Wirklichkeit als subjektive Realität, d.h. als individuell erfahrene und damit variable Verfaßtheit erscheint. In dieser Hinsicht macht Bergmans Realismus in der Darstellung erfahrbar, daß es dem Autor/Regisseur nicht um den Nachbau, die Nachahmung bzw. Wiedererkennbarkeit der empirischen Wirklichkeit geht, sondern um Ausdruck. Dazu gehört ebenso das Überschreiten vertrauter Wahrnehmungsmuster, die durchbrochen werden von Neuem und Unvertrautem²³. Das Beispiel der Strukturierung der Personenerfahrung in der weiter oben analysierten Bildsequenz zeigt, wie sowohl durch den vom Betrachter nicht beeinflussbaren Perspektivenwechsel (durch die Kamerabewegung wird der Blick des Betrachters *gelenkt*) als auch durch die Art und

Kunstwerk, Frankfurt 1977) macht er die Bedeutung des Kunstwerks im Sinne einer "Dialektik von Form und Offenheit" von der ästhetischen Reflexionsleistung des Rezipienten abhängig; S.151.

²¹ Grözinger: *Praktische Theologie*, S. 127, bestimmt in der Auseinandersetzung mit Kierkegaard das Ästhetische und das Ethische als "dialektische Einheit". Ästhetik wird hier verstanden als notwendige Distanz zur Gestaltung der Lebenswirklichkeit.

²² Mit dem Begriff "metánoia" wird im Neuen Testament die bereits bestehende Gegenwart des alles verändernden Heils bezeichnet, das als Gottes Handeln am Menschen dem menschlichen Tun vorausläuft und im Glauben angenommen wird.

²³ Vgl. R. Volp: Indikator für Glaubwürdigkeit. Kunst und Religion - ein unbewältigtes Kriterienproblem. In: *Lutherische Monatshefte* 7 (1972), S. 359-363, hier S. 362.

Weise der Verschränkung von verbaler und bildhafter Aktionsebene aus einzelnen "Wirklichkeitselementen" ein neuer Gesamtausdruck formiert wird. Auf diese Weise werden konventionelle Vorstellungsmuster abgebaut und die damit in Zusammenhang stehenden Einstellungen zur Wirklichkeit als deren Bestätigung, Kaschierung oder Überholung sichtbar gemacht. Im *Schweigen* wird die Erfahrung von Realität thematisiert als Gefüge von Perspektivverschiebungen, die im Filmbetrachter ihre Fortsetzung finden.

Auf der Werkebene des Films *Das Schweigen* steht die Kommunikationskrise zwischen den beiden Schwestern Anna und Ester im Vordergrund. Auf dem Handlungsniveau entsteht der Eindruck, daß der in schwarz-grauen Valeurs gehaltene Film in seiner dumpf-schwülen Stimmung aus dem dargestellten Entfremdungszusammenhang sein Movens bezieht, der aus theologischer Sicht als Ausdruck von Existenzangst bzw. der Angst vor dem Tode gewertet werden kann.²⁴ Er begründet das Handeln Annas, ihre Unruhe, Aggressivität und ihren Lebensdrang sowie andererseits Esters verzweifelten, leidvollen Kampf um Selbstkontrolle, Einsicht und Zuneigung. Auf dieser Basis lesen sich die kommunikativen Aus- und Aufbrüche wie der Wunsch nach Zugewinn von Leben. Bergman strukturiert seinen Film als ein Beziehungsgeflecht von Wahrnehmungsproblemen, das die Bedingungen der Verständigung und des Verstehens thematisiert.

Aus den Stellungnahmen des Autors/Regisseurs läßt sich keine einheitliche, gültige Intention des Films herauschälen. Bergmans Aussagen schwanken zwischen der Feststellung eines inneren Zusammenhangs mit den Vorgängerkfilmen *Nattvardsgästerna* und *Såsom i en spegel* als Verflüchtigungsprozeß von Glaubensgewißheit²⁵, dem Ziel, "seelische Zustände (...) und nicht nur Bilder einer äußeren Bewegung"²⁶ zu vermitteln, und der Ablehnung einer identifikatorischen Auslegung, die die Filmtrilogie in Parallele zur Passionsgeschichte Christi bringt. Etwas deutlicher konturiert Bergman seine Absichten, wenn er den Film als Ausdruck des "Zusammenbruch(s) einer Ideologie"²⁷ wertet. Außerhalb des christlichen Kontextes, auf sich selbst bezogen, erscheint Leben als Möglichkeit der freien Entscheidung und Sinnsetzung.

²⁴ Vgl. hierzu die philosophisch-theologische Erörterung des Problems der Entfremdung durch Paul Tillich: *Gesammelte Werke*. Bd. XI. Sein und Sinn. Zwei Schriften zur Ontologie. - Stuttgart 1969, S. 141-225; dazu auch E. Schwerdtfeger: *Liebe, Macht, Gerechtigkeit. Antwort auf die Entfremdung des gegenwärtigen Lebens?*. - in: *Anstöße* 3 (1979), S. 120-128, besonders S. 124 ff.

²⁵ Weise, Bergman, S. 84.

²⁶ Ebd., S.88.

²⁷ Vgl. Bergman über Bergman, S. 217.

Im Zusammenhang mit der Werkebene ergibt sich damit für den Film eine Bedeutungsverschiebung. Er zeigt sich als Abgesang auf alle Verbindlichkeiten und weist ernüchternd auf die Praxis der Lebensvollzüge selbst zurück. Die Ambivalenz der Filmpersonen, die immer in der Spannung zwischen dem Nicht-Verstehen-Können und dem Verstehen-Wollen stehen, deutet auf einen Grundkonflikt hin, der in späteren Bergman-Filmen immer wieder reflektiert wird. Dabei geht es um die Differenz zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung und den daraus entstehenden konkreten Konflikten, um Isolation und Öffnung.

Wer *Das Schweigen* heute sieht, begegnet ihm notwendig unter anderen Gesichtspunkten als ein Betrachter am Beginn der sechziger Jahre. Die damalige, vorherrschend einseitige Sicht ist kaum noch nachzuvollziehen. Die zeitliche Distanz schafft veränderte Einsichten. Eine zeitgenössische theologische Deutung registriert einerseits den Bruch mit den Konventionen, den der Film seinerzeit bedeutete (darin ist er als Film auch exemplarisch für eine bestimmte Auffassung von Kunst); dies wird jedoch nurmehr deutlich, wenn die historischen Bezüge mit eingeführt werden. Andererseits ist hervorzuheben, daß der Film - trotz vorsichtig angedeuteter Gesellschaftskritik - ein individualistisches Menschenbild präsentiert. Die Befreiung von den Konventionen und Zwängen beginnt bei Bergman mit der nüchternen Wahrnehmung, daß jeder Sinn erst gesetzt sein will.

Wichtig ist, wie hier Wirklichkeit immer wieder als Konvention und damit als Oberflächenbild identifiziert wird. Im *Schweigen* wird die Frage nach der Wahrheit über mich selbst gestellt. Angesichts dessen muß sich zeitgenössische Theologie selbst fragen, ob sie eine Position formulieren kann, die einerseits die Autonomie des Menschen ernst nimmt und andererseits die daraus resultierenden Konflikte nicht zur moralischen Aburteilung nutzt.

Joachim Schmitt-Sasse

Konturen eines Skandals

Im November 1963 wurde Ingmar Bergmans Film *Das Schweigen* in Stockholm uraufgeführt. Die führenden bundesdeutschen Filmkritiker waren zugegen, und wenige Tage später brachten die Feuilletons die ersten Besprechungen unter der Fragestellung: Wird dieser Film die bundesdeutschen Zensurinstanzen ohne Auflagen passieren können? Die dadurch ausgelöste Diskussion entwickelte sich nach der Freigabe des Films durch die Freiwillige Selbstkontrolle, dem Prädikat "Besonders wertvoll", das ihm die Filmbewertungsstelle verlieh, und selbstverständlich nach dem Kinostart am 31.1.1964 zu einem der größten Filmskandale in der Geschichte der Bundesrepublik.

Zum Begriff des Skandals gehört der öffentlich ausgetragene Konflikt. Seine Bedingung ist die Existenz mindestens zweier Parteien, deren gegensätzliche Auffassungen an einem besonderen Beispiel exemplarisch in Konflikt treten. Darüber hinaus ist für den Skandal charakteristisch, daß das skandalträchtige Ereignis einen latenten Konflikt plötzlich manifest macht, zumindest aber innerhalb einer bereits laufenden, konfliktreichen Debatte einen Merk- oder Wendepunkt setzt¹.

Wenn das so ist, wenn dieser Film, der allein 1964 in der BRD elf Millionen Besucher erreichte und als der größte Filmerfolg seit 1955 bezeichnet werden konnte², wenn dieser Film tatsächlich mehr über die geistige Situation der Bundesrepublik als über die Philosophie seines Autors enthüllte³, dann müßte eine Sichtung der veröffentlichten Reaktionen des

¹ Vgl. Hans-Joachim Winkler: "Über die Bedeutung von Skandalen für die politische Bildung". - In: Das Parlament. Beilage vom 3. 7. 1968. Winkler unterscheidet vier Kennzeichen für Skandale: 1. den unerwarteten Tatbestand, 2. jemand muß ihn publik machen, 3. jemand (ein Publikum) muß den Tatbestand als Ärgernis empfinden, 4. es muß ein Mindestmaß an Pressefreiheit geben, um den Skandal öffentlich zu diskutieren. Vgl. a. Christian Schütze: Skandal. Eine Psychologie des Unerhörten. München, Bern 1985, der S. 333f. betont, nicht der Affront selbst mache den Skandal (z.B. des Kabarettis), sondern die Gegenreaktion, das Eingreifen der Macht, Polizei, Justiz.

² Rainer Heynig: "Bergmans 'Schweigen' und unsere Tabus". In: Filmkritik 9 (1965), H.2, S.99-102, h. S. 99.

³ Eckhard Weise: Ingmar Bergman. Reinbek bei Hamburg 1987, S.90.

bundesdeutschen Publikums in der Tat in die Lage versetzen, einige Konturen der BRD-Gesellschaft jener Zeit nachzuzeichnen.

So weit ich sehe, ist dieser Versuch bisher zweimal unternommen worden: 1965 von Rainer Heynig in der *Filmkritik* und 1964 von Gert H. Theunissen im Vorwort zu seiner Edition sorgfältig und repräsentativ ausgewählter Presse- und Rundfunkreaktionen⁴. Beide sind noch unmittelbar beeindruckt von der Diskussion; Theunissen hatte selbst mit seiner umstrittenen Kritik in der "Welt" Partei ergriffen, sein Vorwort steht - auch wo er kritisch sichtet - in der Tradition der geschmäckerlichen, gefälligen Filmbetrachtung der fünfziger Jahre. Heynig bemüht sich demgegenüber um eine ideologiekritische Sicht auf den Film und seine Kritiker.

Heynig sieht es als Zeichen der Doppelmoral an, daß ein nonkonformistischer Film zuerst religiös umgedeutet werden mußte, um ihn für die öffentliche Vorführung unverstümmelt zu retten. Den Schock, den der Film allgemein auslöste, führt er nicht auf die sexuellen Szenen zurück - auf die das Publikum ja vorbereitet war -, sondern auf die Hilflosigkeit angesichts der Kompliziertheit von Form und Fabel des Films. Dabei folgt Heynig selbst der zeitgenössischen Debatte insofern, als er den sexuellen Aspekt des Films in den Mittelpunkt seines Arguments stellt und ihn zugleich als zu komplex für eine einfache, genießende Rezeption einstuft. Ob der Film nicht erst, wie von Heynig selbst betont, durch wenig adäquate Etikettierungen zum komplexen Rezeptionsproblem wurde, läßt er unerörtert. Ich will im folgenden die These vertreten, daß sich in der Debatte um *Das Schweigen* Freuds Prinzip umkehren läßt. Entdeckt Freud in der *Psychopathologie des Alltagslebens* sexuelle oder allgemein libidinöse Motive dort, wo oberflächlich von etwas anderem die Rede ist, so will ich hier prüfen, ob nicht dort, wo oberflächlich von Sexualität gesprochen wird, auch ein anderes gemeint ist, ob die Bedrohung des einen Tabus nicht in der bundesdeutschen Reaktion als Bedrohung all jener Tabus erfahren wurde, die das psychische Wieder-Aufbau-Wunder der fünfziger Jahre erst ermöglichten.

Fünf Aspekte sollen im folgenden diskutiert werden, die in der Debatte auffällig rekurren: 1. der Filmspezifische, 2. der Religiöse, 3. der Symbolische, 4. der Ästhetische, 5. der Soziale.

⁴ Heynig, sowie Gert H. Theunissen (Hg.): *Das Schweigen und sein Publikum. Eine Dokumentation*. Köln 1964. Im folgenden wird, soweit möglich, nach Theunissens gut zugänglicher Dokumentation zitiert, Fehler sind stillschweigend korrigiert. Zu kritisieren ist Theunissens Wahl des Spektrums: Er beschränkt sich auf die großen überregionalen Tageszeitungen sowie die liberalen, bürgerlichen und christlichen Wochenzeitungen und Magazine. Es seien daher zusätzlich erwähnt: Alexander von Cube: "Beischlaf in Timoka. Bergmans Film 'Das Schweigen' bietet ausgezeichnete Pornographie". In: *Vorwärts* 4.3.1964; und: Theo Tiegel: "Der Magier in der Sackgasse. Zu Ingmar Bergmans Film 'Das Schweigen'". in: die *tat* 15.2.1964. Eine umfangreiche Besprechung in *Welt der Arbeit* 1963, Nr. 43 war mir noch nicht zugänglich.

1. Der filmspezifische Aspekt

Heynig kann sich in seinem Aufsatz auf eine ganze Reihe namhafter Kritiker stützen, die ebenfalls die unmittelbare Wirkung des Films aus einer verfehlten Erwartungshaltung zu erklären suchen. Von Pfarrer Sommerauer über Alfons Silbermann und Wilhelm Salber bis hin zu Ludwig Marcuse⁵ thematisieren sie diese Diskrepanz und die daraus resultierende Enttäuschung des Publikums. Die Wirkung des Films wird als ein Wechsel von Gefesseltsein und Distanz beschrieben, der Erschütterung und Bestürzung hinterläßt.

Der Film lasse sich, so Salber⁶, mit den "üblichen Einordnungsmöglichkeiten" nicht fassen, er rufe daher Langeweile hervor: "Wir finden keinen Sinn, wir ärgern uns", "und nachdem das alles so angelaufen ist, kommt plötzlich ein Knall". In das Unvertraute brechen die sexuellen Szenen als etwas Wohlbekanntes und Vertrautes ein: "Aber die Sache ist so ungeheuerlich in dem Film, die überschreitet alles bisher Gewohnte, daß man da einfach zuerst mal fasziniert ist, platt ist, angerührt wird." Aus diesem Kontrast schließt Salber, der Film arbeite mit der "Gegenwirkung" des Publikums, rechne auf die Schwierigkeiten, aber auch auf die Mitarbeit. Hier vergleicht er *Das Schweigen* mit *Veselys Brot der frühen Jahre*. Möglichkeiten der Mitarbeit am Film sieht er im Schock, in der Nachahmung und in Versuchen der Rationalisierung. Daher gerade fordere der Film immer wieder zur Diskussion auf, zur Sinnsuche und lasse sich als ein Grenzerlebnis bestimmen.

Die von Salber beschriebene Langeweile kann nur entstehen auf der Basis einer ganz bestimmten, nicht allgemein gültigen Rezeptionshaltung: Dieser Aspekt wird von Salber nicht thematisiert. Die Kategorien des "Üblichen" und des "Normalen", die seinen Beitrag und die ganze Debatte durchziehen, erlauben es ihm nicht, die Abweichung als Gewinn für Film und Zuschauer zu sehen.

Die Beschreibung der Wirkung des Films, der hypothetischen wie der als real erlebt vorgegebenen, wird argumentativ nicht durch Beobachtungen am Material der filmspezifischen Gestaltung gestützt. In Pro und Contra wird fast ausschließlich vom Thematisch-Inhaltlichen her diskutiert; formale und filmtechnische Mittel werden außer acht gelassen. Zwar betonen die Bergman-Kritiker immer wieder, angesichts der "Durchschnitts-

⁵ Adolf Sommerauer: "Da hört das Schweigen auf", in: Revue 15.3.1964; zit.n.: Theunissen, *Das Schweigen*, S. 141 f. Silbermann und Salber in: Öffentliche Diskussion des WDR am 4.3.1964. Zit.n. ebd., S. 146 ff. Ludwig Marcuse: "Schweigen und Lärm". in: Die Zeit 20.3.1964; zit. n. ebd., S. 106 ff.

⁶ Das folgende nach seinem einleitenden Statement bei der WDR-Diskussion: ebd., S. 153 ff.

kost" rage *Das Schweigen* deutlich hervor, aber es fällt auf, daß sie selbst kaum in der Lage sind, Qualitätskriterien zu entwickeln, die diese Behauptung zu stützen vermöchten. Das Filmspezifische spielt in der gesamten Diskussion eine untergeordnete Rolle. Das geht bis zum Extrem jener Leserbriefschreiber, die den Film gar nicht gesehen hatten, sich aber aufgrund der Lektüre von Inhaltsangaben hinreichend befugt sahen, ihr Urteil - bis hin zur Verbotsforderung - vorzutragen⁷. Selbst bei professionellen Kritikern fällt verschiedentlich auf, daß sie nach dem Drehbuch urteilen, denn sie übergehen Änderungen, die der Film gegenüber der Filmerzählung vornahm⁸. Da nimmt es nicht wunder, daß z.B. Sven Nykvists Kameraführung fast gar nicht erwähnt wird. Karl Korn schreibt am 27. Jan. 1964 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: "Selten hat ein Film das beklemmende Gefühl stickiger, heißer Luft mit optischen Mitteln so penetrant übersetzt."⁹ Mit keinem Wort führt er diesen doch interessanten Befund weiter aus. Und dabei ist er nicht einmal typisch für das Gros der Kritiken, denn daß Korn von optischen Mitteln überhaupt spricht, ist bereits rare Ausnahme. Korn ist der einzige, der eine so präzise Aussage wagt wie: "Die Kamera bevorzugt halbnaher Einstellungen und Bildausschnitte, die oft wie herauspräpariert oder zur Operation freigelegt und abgedeckt wirken." Diese These ist gelenkt von Korn's Leitmotiv, es handle sich bei *Das Schweigen* um "eine Art filmischer Akte über einen pathologischen Befund". So diskutabel dieser Eindruck auch ist, er entbehrt bei Korn jeder argumentativen Untermauerung. Es ließe sich zeigen, daß Bergman und Nykvist keine Einstellungsgröße bevorzugen, vielmehr Bildausschnitt und Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Focusveränderungen sehr gezielt unter dramaturgischem Gesichtspunkt einsetzen und nicht einem schematisch aufgesetzten Prinzip folgen.

Stärker als von der Kameraführung zeigen sich viele vom Soundtrack beeindruckt. Rainer Fabian geht am 7. 2. im *Rheinischen Merkur* ausführlich auf die Geräusche ein¹⁰. Er spricht von ihnen als von der "Musik der Materie, des Toten und Eisenhaften in der Welt. Anna und Ester müssen das Fenster schließen, sie kämen sonst um". Er macht damit auf den wichtigen Unterschied zwischen innen und außen aufmerksam, auf die Stille im Hotel und das die Figuren erschreckende Lärmen der Stadt draußen.

⁷ Ebd., S. 56f und 95.

⁸ So Dieter E. Zimmer über Marcuse; in: ebd., S. 117.

⁹ Nach: ebd., S. 41 ff.

¹⁰ Rainer Fabian: "Diskussion um 'Das Schweigen'". In: *Rheinischer Merkur*, 7.2.1964; zit. n.: ebd., S. 88ff, h. S. 90.

Wenn Fabian die "Konsequenz" lobt, mit der Bergman Geräusche einsetzt, so trifft er damit einen wichtigen Entwicklungsschritt Bergmans: Hatte Bergman noch in *Nattvardsgästerna* sehr stark die Selbstaussage der Figuren in Monolog und Dialog akzentuiert, so nimmt er hier die sprachliche Kommunikation und Selbstdarstellung auf das Nötigste zurück. Dadurch wird in noch größerem Maße als in früheren Filmen Raum für Stille geschaffen, eine Stille, in der sich das Handeln, das Verhalten der Figuren als wichtiger und aussagekräftiger erweist als ihr Reden¹¹.

2. Der religiöse Aspekt

Generell wird die religiöse Deutung als Voraussetzung für die Freigabe des Films ohne Schnittauflagen und mit dem Prädikat "besonders wertvoll" angesehen. Georg Ramseger hat in seiner frühen ausführlichen Kritik die Formel geprägt, die die bundesdeutsche Diskussion wie ein Leitmotiv durchziehen sollte: "In 'Schweigen' nun schweigt Gott. Wo Gott schweigt, haben sich auch die Menschen nichts mehr zu sagen. Sie schreien sich schweigend an."¹² Gott erscheint in dieser Sicht als Grundbedingung für die Möglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation, deren Mißlingen als "Hölle".

Auch dort, wo ausführlich die unterschiedlichen Deutungen dieses Zusammenhanges in der protestantischen und der katholischen Lehre diskutiert werden¹³, wird das religiöse Thema doch recht irdisch und sozial abgehandelt: Als Fehlen von Beziehungen, als Bedrohung mit Einsamkeit und Angst. Gerade in den religiös motivierten Beiträgen wird Orientierungs- und Beziehungslosigkeit als Index moderner Gesellschaft immer wieder thematisiert.

Der Verlust von Sicherheit macht die Angst vieler Beiträger aus. Indem sie das, wovor sie selbst sich fürchten, als Gegenstand der Darstellung des Films ausmachen und Bergman als Darstellungsentention unterschieben, wird ihre Kritik zum Zeichen einer großen Verstörtheit. Auch die umgekehrt darin zum Ausdruck kommende Sehnsucht nach Sicherheit kann als Symptom einer Umbruchssituation gedeutet werden. Diese Sehnsucht

¹¹ Vgl. zu diesem Entwicklungsschritt Philip Mosley: *The Cinema as Mistress*. - London, Boston: M. Boyars 1981, S. 105 f und S. 115 ff.

¹² Georg Ramseger: "Kunstwerk oder Pornographie". in: *Die Welt* 23.11.1963; zit.n.: Theunissen, S. 32 ff.

¹³ so bei Walter Vogels: "'Das Schweigen' - trotzdem aufführen" (Leserzuschrift). in: *Rheinischer Merkur*; zit.n. Theunissen S. 93 ff; vgl. dazu grundlegend auch Marcuse, *Obszön*, S. 13 ff.

nach einer gesicherten Wertewelt findet ihren Ausdruck gerade in der Suche nach moralischen Kategorien, die eine zweifelsfreie Zuordnung erlauben: Sicherheit - Unsicherheit, Gut - Böse. Johann Christoph Hampe formuliert diesen Zusammenhang: Vollendet böse wird das Böse des Films durch den Verzicht auf moralische Wertung und durch die Diskrepanz zwischen den letzten Häßlichkeiten und der formal schönen künstlerischen Gestaltung. Die Handlungen von Anna und von Esther erscheinen ihm als "absolut böse". Dieses Moralisieren verstellt Hampe den Blick für das eigene Argument. Als einziger thematisiert er den Gegensatz zwischen gesellschaftlichem Zusammenhalt und der Notwendigkeit von individuellen Freiräumen¹⁴. Wäre diese Dialektik nicht ein Ausgangspunkt für eine umfassende Deutung des Films; stellt Bergman nicht gerade den so problematischen, den so schmerzhaften Zwiespalt zwischen emotionaler Bindung und Zwang zur Emanzipation dar? Hampe hingegen sieht den Film geradezu als Untergrabung dieser Dialektik an.

Wie viele Interpreten unterstellt er, Bergman habe etwas "beweisen" wollen, und er unterstellt Bergman, sich mit seinem Film einer Tendenz einzureihen, die er so beschreibt:

Wir reißen (...) mit satanischer Pedanterie sogenannte Tabus nieder, nicht ahnend, daß einige von ihnen das Letzte sind, was der Mensch noch hat, um Mensch unter Menschen zu sein. (...) Es handelt sich in der Tat um Mord. Wer de(m) Menschen das eben fortnimmt, woraus er allenfalls noch lebt, mordet ihn.

Es ist diese panische Angst vor dem Tabubruch, die die Sichtweise vieler durchzieht.

3. Der symbolische Aspekt

Die Darstellung des sonst ausgegrenzten, verleugneten, unterdrückten Anderen verletzt die Scham- und Ekelgrenzen, führt zu empfindlichen Abwehrreaktionen und drastischen Wahrnehmungsverlusten. Das Bedrohliche und die Angst davor durchziehen den gesamten Wahrnehmungsraum und lassen Sexualisierungen, Ekelhaftes, Schmutzfluten auch dort erscheinen, wo nichts von alledem dargestellt ist. In diese Wahrnehmungsverschiebung tritt ein Begriff von "Symbol" ein, der als Paßwort für die eigenen Sexualphantasien und "Phalluzinationen"¹⁵ funktioniert. Freuds "Psychopathologie

¹⁴ In einem Beitrag für "Christ und Welt" (28.2.64), zit. nach Theunissen, S. 101ff.

¹⁵ So Siegfried Lenz: "Eine Hölle für Anspruchlose". In: Christ und Welt 28.2.1964; zit.n.Theunissen S. 100 f.

des Alltagslebens" und seine "Traumdeutung" erscheinen hier verstümmelt und geplättet, als Entschuldigung und Gebrauchsanweisung, eigene Phantasien dem Filmautor unterzuschieben. In diesem Sinne kann Karl Korn von Freud als von einem "schlimmen Zauberer"¹⁶ sprechen. Die Durchdringung von Gegenstands- und Bedeutungsraum wird dem angelastet, der sie benennt und ein Instrumentarium zu ihrer Beschreibung zur Verfügung stellt. Der Symbolbegriff erscheint in diesem Zusammenhang als die willkommene Handhabe, auch das unschuldigste Requisite sexuell zu besetzen: das Würstchen im Salatblatt, den Lippenstift, die Korridore. Einer der Leserbriefschreiber bringt seine Wahrnehmung in krasser Form zum Ausdruck. "Coitale Szenen" hat er gesehen und "ihre schier unendlichen Variationen", "die aufpeitschende Andeutung" regt seinen "Nachahmungstrieb" an und "verjagt und zerfetzt jeden vernünftigen Denkansatz"¹⁷.

Bergman wird als Verführer ausgeschrien, der junge Menschen in ihrer Beziehung zur kommenden, erwarteten Ehe belaste, als Zauberer und Magier, der im Halbdunkel "einem betörten Publikum seine Kunststücke" vorführt, ein lichtscheues Gewerbe treibt, wie Dieter E. Zimmer in der "Zeit" schlußfolgert. "Lockruf des Lasterhaften", vergleichbar nur dem lockenden Ruf des "Rattenfängers von Hameln", sei Bergmans Kunst¹⁸.

Freilich ist dieses bedrohliche Bild vom Filmkünstler als dem verderblichen Verführer und Umstürzler der Sitten nur die Kehrseite eines anderen überzogenen Anspruchs an den Künstler. In der Ablehnung des schmutzigen Verführers ist die Sehnsucht nach dem sauberen Führer präsent. Der Dichter als Führer ist gefragt, als Lebenshelfer, als Vermittler und Stifter von Lebens-Sinn. Daß Bergman vor diesem Ideal versagt, wird ihm zum Vorwurf gemacht: "eine Lebenshilfe, wie die Menschen unserer und aller Zeiten sie notwendig brauchten, und wie Künstler (...) sie immer wieder zu geben versuchten, bietet Bergman mit diesem Film niemandem"¹⁹.

Hier scheint mir der Ort zu sein, einige zusammenfassende Überlegungen zu der Art von Rezeption anzuschließen, die Auffassungen und Urteilen, wie den hier vorgestellten, zugrunde liegt. Es fällt auf, wie wenig alle, ausnahmslos alle Teilnehmer an der damaligen Diskussion ihren Sinnen trauten. Daß ihre Wahrnehmung durch Erwartungshaltungen stark

¹⁶ Ebd., S. 42.

¹⁷ Ebd., S. 64.

¹⁸ Ebd., Ss. 158, 121, 52 - das letzte Zitat ist von Else Goetz: "Das Schweigen". in: Stuttgarter Zeitung 4.2.1964.

¹⁹ Ebd., S. 97.

gelenkt ist, ist dabei nur ein Aspekt unter mehreren. Mindestens ebenso stark wirkt die immer noch gültige Stigmatisierung des Kinos als Stätte nicht ganz feiner Vergnügungen nach. Die Argumente einer sechzigjährigen filmtheoretischen und legitimatorischen Debatte sind hier nicht angekommen²⁰. Immer noch bedarf es einer Entschuldigung für das Vergnügen Film. Und ich vermute, daß dies um so mehr gilt, als die Disziplinierung durch Nazizeit und Wieder-Aufbau-Ära zum Teil auch von einem neuerlichen Schub innerweltlicher Askese begleitet war, der die Möglichkeit von Vergnügung, Unterhaltung, Freizeit von vornherein sanktionierte. Film bedarf also einer Legitimation. Eine solche wäre etwa Film als Lebenshilfe, als Vermittlung von Orientierung in einer angsterregenden Welt. Vom Film wird verlangt, daß er nicht nur darstellt, sondern zugleich bedeutet. Die Suche nach der Bedeutung richtet sich auf ein jenseits der Darstellungsebene des Films liegendes Problem- oder Moralfeld. Für einzelne Züge dieses Problem- oder Moralfeldes bietet ein Film Chiffren an, die der Zuschauer in Züge der Problem- oder Moralfelder seines Alltags rückübersetzt. Dieser Transfer von Bedeutung aus der großen Welt des großen Künstlers in die kleine Welt des Rezipienten soll die Inkontingenzen des Alltags erkennbar und griffig, sinnvoll neu strukturieren. Die Legitimität eines Films, so macht Zimmer in der *Zeit* klar, ist folglich abhängig von der Größe und Wichtigkeit des gesellschaftlichen oder moralischen Problems, auf das er chiffriert verweist²¹. Auch von daher ist die Suche nach Symbolen verständlich. Da der Film etwas anderes bedeuten muß, als er darstellt, muß die Darstellung selbst entweder die Bedeutung offen vor sich hertragen oder doch Schlüsselzeichen bieten, die eine Dechiffrierung erlauben. Ramsegers vielzitiertes Versuchen, das Problem- oder Moralfeld mit der These zu benennen, "Wo Gott schweigt, da gibt es keine gelungene Kommunikation zwischen den Menschen"²², konnte dabei aus mehreren Gründen nicht völlig befriedigen: Zum einen bietet *Das Schweigen* selbst nur wenig Anhaltspunkte dafür, hier werde die Abwesenheit Gottes dargestellt, zum anderen widerstreiten die durchaus profanen Handlungen auf der Ebene des Dargestellten zumindest soweit einer theologischen Deutung, daß sie von vielen Zuschauern irritiert in Frage gestellt wurde. Da nun aber kein anderes hinreichend legitimes Problem- oder Moralfeld präsentiert werden konnte, mußte sich die Diskussion um den von Ramseger angeschlagenen Themenkreis bewegen. Die Frage, ob das damit bezeichnete

²⁰ S. Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. Tübingen: Max Niemeyer 1985.

²¹ Theunissen S. 120.

²² Ebd., S. 34.

interpretatorische Vorgehen und die ihm entsprechende Art der Rezeption dem Film überhaupt adäquat sei, wurde nur vereinzelt gestellt und nicht weiter aufgegriffen, häufiger ging es dann um den Begriff des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit.

4. Der ästhetische Aspekt

Eine Reihe von Leserbriefautoren bestand darauf, im Medium Film seine real existierende heile Welt wiederzufinden. Ihnen erscheint *Das Schweigen* als eine Häufung von "Unwahrheit und Geschmacklosigkeit": "es ist ja gar nicht wahr, daß in dieser Welt unter den Bedrohungen die Harmonie aus Verständnis, Güte und Leidenschaft verlorengeht, verlorengehen muß, wie es Bergman (...) behauptet"²³.

Dennoch gilt vielen die ästhetische Gestaltung des Bösen als legitimer und unstrittiger Beitrag der Kunst. Die Kriterien freilich, die hier an die Einstufung als Kunstwerk gelegt werden, scheinen wenig fundiert oder reflektiert. Die FBW, ausgerechnet sie, zweifelt prinzipiell an der Kunstfähigkeit des Mediums Film. Dann aber bescheinigt sie dem *Schweigen* als seltener Ausnahme eine Identität von Form und Inhalt, die diesen Film als Kunstwerk hinlänglich zu legitimieren scheint²⁴. Ähnlich argumentiert Gert Theunissen, der die Darstellung des Häßlichen in der Kunst dann für legitim erklärt, wenn sie restlos Form geworden ist. Die Arbeit mit Symbolen, Gleichnissen, Metaphern, gerade der Verzicht darauf, Wirklichkeit nur abzubilden, gilt als Signum des Kunstwerks und unter dieser Einschätzung wird die Kunstfreiheitsgarantie auch für *Das Schweigen* in Anspruch genommen²⁵.

Viele aber fordern die Heraufsetzung des Zugänglichkeitsalters und eine weitgehende Sekretierung des Films. Als Kunstwerk möge er nämlich zwar - so wird argumentiert - einer kleinen Elite zugänglich und faßbar sein, für die Jugend aber und die Masse bringe er notwendig Verderben. Erneut zeichnet sich hier ein bekanntes Argumentationsschema ab, das eine soziale Differenzierung der bisher getroffenen Feststellungen erfordert. Die Kritiker selbst, die Leserbriefschreiber, die sich an die regionalen und überregionalen Zeitungen und Magazine wenden, dürften in ihrer Mehrheit soziologisch dem Bildungs- und Kleinbürgertum zuzuordnen sein.

²³ H. Burdorf: (Leserzuschrift an Die Welt). In: ebd., S. 66 f.; vgl. auch S. 68, 94f, 171, 174.

²⁴ Ebd., S. 19.

²⁵ Gert H. Theunissen: "Je tiefer er sich ängstigt, desto größer ist der Mensch". In: Die Welt 22.2.1964; zit.n.: ebd., S. 58 ff.

Gerade hier bedeutet der Umgang mit der Kunst eine prekäre Garantie, doch noch am Lebensstil der Oberklasse partizipieren zu können. Zugleich bestehen hier Orientierungslosigkeit, Abstiegsangst, Bedürfnis nach Sicherheit. Es wird nun zu zeigen sein, wie stark alle die Argumente, die bisher vorgestellt wurden, sich bündeln lassen in der Ablehnung der Massen und in dem Streben nach Erhalt der eigenen unantastbaren, sozialen und moralischen Überlegenheit.

5. Der soziale Aspekt

Den politischen und kulturellen Umbruch, den *Das Schweigen* und der durch den Film ausgelöste Skandal markieren, hat wohl niemand so scharf gesehen und formuliert wie Paul Hübner²⁶. Mit der Hellsicht des konservativen Pessimisten umreißt er den Prozeß der technischen Revolution, der der überkommenen Arbeitswelt eine neue, explosive, dynamische und mobile Welt entgegensetzt, auf die die überlieferten Sittengesetze nicht mehr zu passen scheinen. In der propagierten exzessiven Freiheit werde die Schutzbedürftigkeit der Menschen negiert und durch die "um jeden Preis freiheitskämpferischen, jede sittliche Forderung raffiniert umgehenden Kräfte" die alten "im Sittengesetz verankerten und politisch gestützten Ordnungen" unterwandert: die "zweifelloso kommenden Auseinandersetzungen" werden die Ohnmacht des staaterhaltenden Teils der Öffentlichkeit erweisen. Im Gegensatz zu den meisten jener Kritiker, die aus einer ablehnenden Haltung heraus den Film einschätzen, reagiert er nicht panisch, sondern rational, strategisch und verdrossen. Zweimal - vor und nach dem Kinostart des Films - schreibt er dazu in der *Rheinischen Post*. Sein Beitrag als Kritiker ist der Versuch, möglichst viele Leute vom Besuch des Films abzuhalten: er sei weder in theologischer Hinsicht attraktiv, vielmehr langweilig und widerwärtig. Er beschreibt die Strategie der kulturellen Unterwanderung: sie schaffe Kartelle, Meinungsführerschaften, gegen die die von ihm als verantwortlich bezeichneten Teile der Öffentlichkeit argumentativ keine Chance besäßen. Wichtigster Stoßkeil der Zersetzer sei im Fall von *Das Schweigen* die Behauptung des besonderen kulturellen, ästhetischen und philosophischen Werts des Films. Und genau gegen diese Aspekte richtet sich seine Schimpfkanonade.

Im Begriff "Spekulieren", der auffällig häufig in der Debatte auftaucht, fassen die Kritiker und Leserbriefschreiber sowohl die Schau-Lust der

²⁶ Vgl. zum folgenden: Paul Hübner: "Grenze des Schweigens". In: Rheinische Post 25.1.1964; zit.n.: ebd., S. 38 ff; - ders.: "Die mißbrauchte Leinwand". In: Rheinische Post 1.2.1964; zit.n.: ebd., S. 46 f.

Massen als auch die Derogance des Künstlers, seine entehrende Herablassung zur Masse um schnöden Gewinnes willen. Die Frage, ob Bergman spekuliere oder nicht, wird immer wieder diskutiert, und Pro und Contra halten sich die Waage. Da sich Bergmans frühere Filme weniger großer Beliebtheit erfreuten, so läßt sich das Argument zusammenfassen, sei "die Anhäufung von obszönen Szenen" eingeführt worden, um "Zuschauermassen, die sich erregen lassen wollen, in die Filmtheater zu locken"²⁷. Es gäbe keinen Zweck, lauter genug, um diese Szenen im Film als dem "Massenerziehungsmittel", dem "Massenmedium" zu rechtfertigen²⁸.

Marcel Reich-Ranicki, von der *Zeit* um seine Meinung gebeten, unterstellt Bergman in seiner ironiedurchtränkten Besprechung keine üblen Absichten²⁹. Es fällt ihm aber auf, daß Bergman just in dem Moment Gott in der angeblichen Hölle der Sexualität suche, da die Kinoindustrie als Trumpf in der Konkurrenz mit dem Fernsehen auf die Darstellung des Sexuellen setze. Seinem Schluß, er halte es für sicher, daß *Das Schweigen*, Absicht hin, Absicht her, den Wünschen der Verleiher und Kinobesitzer sehr entgegenkomme, ist jedenfalls nicht zu widersprechen. Damit ist der Spekulationsvorwurf vom Künstler abgewendet und jenen zugeschoben, die für die niedersten Instinkte ohnehin zuständig sind, der Unterhaltungsindustrie und ihrem Publikum. Reich-Ranicki empfiehlt den Film den Spießern, die, unter dem Deckmantel theologischer Deutung, sich "aufgeilen" lassen und sich zugleich einreden können, sie seien fast in einer Kirche. Er empfiehlt den Film der "Halbintelligenz", die sich sowohl an einigen eindrucksvollen Sequenzen und Bildern delectieren könne, als auch die Genugtuung erhalte, in den aufdringlichen und simplen Symbolen die Absichten des Regisseurs sofort zu begreifen. Auf gehobenem Stil- und Argumentationsniveau reproduziert er dabei im Grund nur jenes Stereotyp, das umgekehrt diejenigen, die er als Spießer und Halbintelligenz abqualifiziert, gegenüber der Masse vorbringt.

Das Prinzip der Abgrenzung nach unten prägt alle diese Äußerungen: Die Voll-Intelligenz verachtet die Halb-Intelligenz, diese die Masse; Cineasten heben sich vom großen Publikum ab³⁰. Jeder Schreiber bescheinigt sich, von den Voyeurgelüsten und dem Unverständnis gegenüber der komplexen Struktur frei zu sein, das den jeweils sozial und bildungsmäßig

²⁷ In: ebd., S. 104.

²⁸ Ebd., S. 83 f.

²⁹ Marcel Reich-Ranicki: "Der Heilige und seine Narren". In: *Die Zeit* 27.3.1964; zit.n.: ebd., S. 113 ff.

³⁰ Rainer Fabian in: ebd., S. 92 f.

knapp unter ihm Angesiedelten auszeichnet. Der Fußtritt nach unten dient zugleich der Versicherung der eigenen Gruppenzugehörigkeit, indem auf einen vorgängigen Konsens bezug genommen wird. Formulierungen wie "es liegt auf der Hand", "man kennt ja" und ähnliche beschwören ein umfassendes und abgrenzendes, abwertendes Gruppenselbstverständnis:

Man kennt sie ja, "die besondere Psychologie der Kinobesucher, die sich in so hohem Maße mit den Helden des Stückes identifizieren, daß von einer künstlerischen Betrachtung (...) nicht die Rede sein kann, sondern nur von einem Einreißen eines Ordnungsdenkens und einem Anheizen der Sexualität. Das ist aber bei der bekannten Labilität, besonders unserer Jugend - Statistiken bringen erschütternde Zahlen - geradezu ein Verbrechen"³¹.

Die Art, in der sich dieser Leserbriefschreiber an der Autorität der Sozialforschung festklammert, ist bezeichnend. Der Begriff Labilität scheint statistisch kaum operationalisierbar zu sein, dennoch ist dem Schreiber die Statistik Bestätigung des Befürchteten. Weder sein Ordnungsdenken, noch seine Stabilität, noch die Identität, die er im Prozeß des Sich-Identifizierens bedroht glaubt, will er der Versuchung ausgesetzt sehen. Die Gefährdung des eigenen sozialen und moralischen Status bricht sich in solchen Formulierungen Bahn. Indem sie nach außen gespiegelt wird, auf Fremdgruppen, wie "Masse", "Kinobesucher", ermöglicht sie noch einmal inneren Halt.

Im Lapsus wird sie dennoch sichtbar. Oder was ist von einer Warntafel zu halten wie dieser? "Wer hineingeht in diesen Film und spekuliert, wird fürchterlich bestraft." Diese seltsame, durch die Strafandrohung selbst und das inadäquate Fremdwort eigentümlich obszön anmutende Formulierung moralisiert über den Abgrund zwischen Schau-Lust und schlechtem Gewissen hinweg. Der ganze Kontext bestätigt diese Vermutung; wenige Zeilen weiter heißt es: "In dieser Wildheit ward Sexus noch nie auf die Leinwand gebannt. Nie aber auch mit entsetzlicherem Ernst." Lockung und Drohung sind hier eng verbunden: Der Zwiespalt zwischen Sexus und Ernst, zwischen Spekulation und Strafe ist hochgradig angstbesetzt; ja die Angst selbst ist schon Strafe: "Angst wird (den Spekulierenden) erfüllen, Angst um dieses Leben, Angst um das, was Leben schafft. (...) Diese Szenen töten Fleisch ab."³²

Um sich und anderen diese Ängste, die ja sogar als lebensbedrohend eingeschätzt wurden, zu nehmen, zu ersparen, wird der Wiederaufbau von Tabus angemahnt: Die Weltkriege hätten genug Tabus gebrochen, es sei notwendig, sie jetzt wieder zu errichten. Und auch die Abschaffung der

³¹ Ebd., S. 57.

³² Ebd., S. 36.

Zensur als Instrument der Tabuüberwachung wird vereinzelt mit Bedauern registriert³³.

Wieder und wieder findet sich so der Hinweis, daß der Film Ängste und Unsicherheiten manifest macht, die zurückzudrängen erheblichen Aufwand erfordert. Hier fordern auch die verdrängten Opfer der vergangenen dreißig Jahre gebieterisch ihr Recht. Die psychologische Verdrängung der politischen und historischen Situation als Leitmotiv auch der Debatte um *Das Schweigen* wird besonders deutlich angesichts der wenigen Zeugnisse, in denen sie durchbrochen oder reflektiert wird. Hiroshima und Stalingrad sind die Leitbegriffe, die zwei Leserbriefschreiberinnen für sich und ihre Generation in Anspruch nehmen³⁴. Der eine markiert die Bedrohung atomarer Vernichtung und den kalten Krieg, der andere die Niederlage des Nazireiches mit allen daran geknüpften Assoziationen. Hier wird aus einer Betroffenheit heraus argumentiert, aus der Erfahrung von Einsamkeit und Verzweiflung, zwischen weltpolitischer Drohung und persönlich erfahrener Isolation. Darin wird eine völlig andere Rezeptionshaltung deutlich, in der die eigene Betroffenheit nicht verschantzt und abgewehrt wird, sondern als Stachel einer produktiven Auseinandersetzung dient. Bernhard Schütze in der *NRZ*, Helmuth de Haas und Gert H. Theunissen in der *Welt* und Kristiane Schäffer im *Kölner Stadtanzeiger* klagen diese Haltung ein. Die Trümmer der Geschichte und der sozialen Bindungen wahrzunehmen, sich Scham und eigene Schuld einzugestehen, die Ängste nicht aggressiv zu leugnen, sondern sie zur Darstellung in Beziehung zu setzen, das erst ermögliche eine Wertschätzung des Films.

Erneut ergibt sich die Einsicht, daß das Erschrecken über *Das Schweigen* vielleicht auch das Erschrecken derer ist, die sich erkannt sehen. Die eigentümliche Suche nach einer Bedeutung der Stadt Timoka im Film macht darauf aufmerksam. Gewiß zählt es zu der oben angeführten, weit verbreiteten Rezeptionshaltung, die Darstellung der Stadt nicht als Beitrag zur emotionalen Situation der Figuren, also als einfaches Gestaltungselement wahrzunehmen, sondern es auf Dechiffriermöglichkeiten abzusuchen. Dennoch ist die häufige Feststellung kaum verständlich, man könne sich die Bedeutung dieser Stadt und der in ihr herrschenden Situation partout nicht erklären³⁵. Es sei denn, man legt die Lesart zugrunde, daß die durch die Stadtdarstellung erzeugte Betroffenheit gelegnet werden muß: daß also Analogien zum Deutschland vor Kriegsausbruch oder

³³ Ebd., S. 97 f und S. 137.

³⁴ Ebd., S. 68 ff und S. 72 ff.

³⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 34f, 39, 46, 65 u.ä.

zum Deutschland der Gegenwart verdrängt wurden. Bergman erwähnt, die Stadt im *Schweigen* sei ein Versuch gewesen, einen Traum abzuarbeiten, der sich an das Berlin der dreißiger Jahre knüpfte³⁶.

Wie dem auch sei - die "unbewältigte Vergangenheit" erscheint als nicht zu leugnende und wahrnehmungsprägende Rezeptionsvoraussetzung. NS-Skandale und der Auschwitz-Prozeß gehören zum unmittelbaren real-historischen Umfeld der Filmrezeption in der Bundesrepublik. Vielleicht zählt die Unfähigkeit der bundesdeutschen Gesellschaft, diese Vergangenheit aufzuarbeiten, wirklich mit zu den Gründen, die die eigentümlich verschobene und abwehrende Reaktion auf *Das Schweigen* zu erklären vermögen.

Einer derjenigen, die eine offene Rezeption des Films aus der Betroffenheit heraus skizzieren, Kristiane Schäffer, gelingt eine kongeniale Formulierung für Bergmans Realismus, der das Publikum zwingt, "Zuschauer zu bleiben, wenn es sich eigentlich hinter Meinungen in Sicherheit bringen" will: Sie spricht von der Widersprüchlichkeit, vom Janus-Gesicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit, "das sich immer wieder zum schönen Menschenbild fügen will. Realismus heißt hier: Dieses Menschenbild zeigen, während es sich teilt; die Reaktionen auf den Doppelgesichtern fotografieren"³⁷.

³⁶ Ingmar Bergman: *Mein Leben*. Hamburg 1987, S. 157 ff.

³⁷ Zit.n. Theunissen S. 185.

Heidemarie Fischer-Kesselmann

Eine feministische Filmanalyse

1. Die Schwestern

Die Schwester: Das ist, neben der Verwandtschaftsbezeichnung, kultur- und religionsgeschichtlich, aber auch vom Alltagsleben her gesehen, eine sehr komplexe Metapher und ein sehr vielschichtiger Begriff. In einer der wichtigsten übertragenen Bedeutungen meint die "Schwester" den Begriff "des verbundenseins in liebe". "in solchem sinne wird dann das wort schliesslich auf alle weiblichen menschen ausgedehnt. es kann aber in dieser allgemeinsten anwendung auch die wirkliche verwandtschaft von Adam her (sic!) oder die gleichartigkeit betont werden." Diese Bedeutungsebene "der gleichartigkeit, der übereinstimmung, der genossenschaft"¹ wird auch in der feministischen Rezeption und Verwendung des Begriffes hervorgehoben. Hier ist er im Kontext eines weiblichen Selbstfindungsprozesses funktionalisiert worden.

Für die amerikanische Feministin Mary Daly ist "Schwesterlichkeit im tiefsten das gleiche wie Frauen-Freundschaft und nicht ihr Gegenteil", sie ist "radikale Selbstbestätigung"². Die Schwester ist die andere Frau im Gegenüber, in der anderen wird das Selbst gefunden und bestätigt, die Schwesternschaft selbst bedeutet Schutz und Abwehr gegen ein frauenfeindliches, zerstörerisches patriarchalisches Außen. Diese Konnotation löst zugleich das traditionell christliche Verständnis des "verbundenseins in liebe" ab bzw. wendet sich gegen die Vorstellung, derzufolge die Schwester eine Form der Weiblichkeit symbolisiert, die sich nicht selbst bestätigen, sondern selbst aufgeben will im Dienst am andern und in der liebevollen Aufopferung für das Wohl der anderen.

Bergman aber weicht von der durchgehend positiven Konnotation der Vorstellung von 'Schwester' ab. Er zeigt die Schwestern als Konkurrentinnen, als Rivalinnen, als Frauen, die sich hassen, und die filmische In-

¹ Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm. Neudruck München 1984, Bd 15, S. 2600

² Mary Daly: Gyn/Ökologie. Eine Metaethik des radikalen Feminismus. München 1980, S. 387

szenierung der Destruktivität ihrer Gefühle und Aktionen erzeugt in ihrer Vernetzung mit Fragen nach Moral und Krankheit auf den ersten Blick ein provozierend negatives Frauenbild. Sie ruft Schrecken oder gar Entsetzen vor dem Bild der Frau hervor, das hier von einem Mann in Szene gesetzt wird. Sie zerstört Bildprojektionen der klassischen und romantischen bürgerlichen Ästhetik, die die Frau als Geschlechtswesen zu einem Sinnbild für das Gute, Wahre und Schöne stilisierte und erhöhte.

Schonungslos und kompromißlos zerstört Bergman dieses ästhetische Frauenbild: Die Schwestern repräsentieren nicht das Gute, sie sind nicht schön, sondern mitunter außerordentlich häßlich. Sie repräsentieren auch nicht ein System metaphysischer Ordnung und Wahrheit. Allenfalls repräsentieren sie die Frage nach dem Verlust und der Zerstörung dieses Frauenbilds. Höchstens noch in der Negation von Sittlichkeit und Schönheit erfüllen sie die Erkenntnisziele tradierter Ästhetik.

Aus der zerbrochenen ästhetischen Form drängt unterschwellig ein Bild von Frausein als Kranksein, als Bösessein, als Sündigsein hervor. In diesem Bild erscheint die Geschlechtlichkeit der Frau unsublimiert und entästhetisiert und als unkontrollierter Trieb, der destruktiv ist, zu Leiden, Haß und Selbsthaß führt und zu Unfreiheit und Zwang. Auch dieses Bild ist kulturgeschichtlich dekodierbar. Es lehnt sich an christliche Auslegungstraditionen an, die die Frau mit Krankheit, Tod und Sünde in Verbindung bringen. Theologische Assoziationsschichten einzelner Bildfolgen, so Esters Auseinandersetzung mit dem Tod, sind filmimmanent unübersehbar. Aber der Film ist dennoch kein Instrument frauenfeindlicher christlicher Exegese, er entzieht sich einer glatten Vereinnahmung, es fehlt ein zusammenhängendes schlüssiges Deutungssystem. Der Film arbeitet vielmehr mit den Versatzstücken traditioneller Bildprojektionen der Frau und zitiert die dahinterliegenden Gedankensysteme und die mit ihnen verbundenen Bewußtseinsstrukturen.

Hier aber, in der Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung und den Wahrnehmungstraditionen, beginnt für mich der Frageprozeß: Obgleich Bergman in erster Linie Frauenbilder zitiert und eine Beziehung unter Frauen zum Thema nimmt, selbst wiederum Bilder von Frauen demontiert und konnotiert, wird der Film im Rezeptionsprozeß nicht als Frauenfilm interpretiert. Die Frauenbeziehungen und die filmischen Konnotationen des Weiblichen werden eher verdrängt. Sie erscheinen nicht als das Eigentliche, das Thema selbst, sondern als ein Mittel, eine Form, parabolisch etwas über die Befindlichkeit des modernen Menschen an sich auszusagen. Es zeigt sich daran unversehens, daß eine feministische Blickrichtung, die ja vom Grundsätzlichen her zunächst parteilich die Frage nach der Lebensrealität der Frau aufwirft, neue Perspektiven des Sehens und Fragens initiieren und vielleicht auch neue gültige Antworten auf alte

ungelöste Fragen dieses Films geben kann, insbesondere auf die vielen ungelösten Fragen nach Möglichkeiten transzendenter und historisch-konkreter Deutung. Es ist allerdings durchaus notwendig, vorab etwas Grundsätzliches zum Verständnis eines feministischen "Blickwechsels" zu sagen und zu den Methoden und Zielen, die er impliziert.

2. Eine eigene weibliche kulturelle Identität

In Untersuchungen, die sich grundlegend mit dem Thema der ästhetischen Erschaffung der Frau durch den Mann befaßt und auch mit den ideologischen Prozessen männlicher Bildprojektion auseinandergesetzt haben, ist immer wieder herausgearbeitet worden, daß diese Projektionen im Sinne von Herrschaft gegen Frauen funktionalisiert worden sind und daß die Dominanz männlichen Denkens im Prozeß ästhetischer, kultureller und wissenschaftlicher Produktion Frauen aus Erkenntnisprozessen weggedrängt, ihre Mitwirkung daran verhindert und eine gleichberechtigte kulturelle Identität nicht hat entstehen lassen³. Und diese feministischen, für Frauen Partei ergreifenden Erkenntnisse sind in eine andere, neue Richtung hin funktionalisiert worden: Sie dienen der Bestimmung emanzipatorischer Zielsetzungen und dem Aufbau einer eigenen weiblichen kulturellen Identität. Das heißt zugleich, daß in einem feministischen Rezeptionsprozeß mit dem Kunstwerk etwas passiert, intentional kreativ, und daß der Rezeptionsprozeß nicht nur analytisch ist, sondern auch emanzipatorisch und handlungsorientiert.

Aber auch eine feministische Interpretation muß sich zunächst einmal vom Vor-Urteil entfernen, von der vorschnellen ideologischen Frage nach der funktionalen Verwertung ästhetischer Bildkonstruktionen als Herrschaft des Mannes über die Frau, sie muß sich auf die Autonomie des Kunstwerkes, die immanente Argumentation einlassen und die Eindrücke und ersten Wertungen in einen Dialog mit dieser Strukturanalyse bringen. Die feministischen Methoden und wissenschaftstheoretischen Grundpositionen sind in einen ständigen Prozeß des Dialoges mit dem Kunstwerk einzubringen, einen Prozeß, der selbst wieder historisch zu begreifen ist. So erlegt sich feministische Interpretation den produktiven Zwang auf, jeweils

³ Stellvertretend sei hier auf Klaus Theweleits 1978 erschienene Untersuchung "Männerphantasien" (2 Bde. - Frankfurt: Fischer 1977/78) hingewiesen, die sich unter anderem sehr kritisch mit männlichen sexistischen Vorstellungen vom Bild der "Schwester" auseinandergesetzt hat. Vgl. auch: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. - 2. Aufl. Berlin: Argument 1985; Barbara Schaeffer-Hegel, Brigitte Wartmann (Hrsg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. - Berlin 1984

neu am Kunstwerk Ziele der Forschung zu benennen und über sie selbst Auskunft zu geben. Hier liegt auch die Chance, Vor-Urteilen in umgekehrter Richtung entgegenzuwirken, die besagen, daß feministische Wissenschaft mit ihrer Perspektive des parteilichen Blicks für die Frau zugleich ein extremer Subjektivismus sei und daß es ihr an Objektivität mangle. Dieses Urteil wird, in Fragen und Zweifeln versteckt, häufig von wissenschaftlich tätigen Frauen selbst geteilt, und es herrscht, gewissermaßen apriorisch, für Frauen ein merkwürdiger Bekenntnis- und Legitimationsdruck, sich im Hinblick auf herrschende Objektivitätspostulate auszuweisen.⁴

Hierzu werden das Denken und das Sein dichotomisch in die Bereiche "objektiv" und "subjektiv", "Kopf" und "Bauch", "Geist" und "Natur" aufgeteilt und als unhinterfragtes Entweder/Oder adaptiert und festgeschrieben. Eine Dichotomie von Geist und Natur wird festgeschrieben, der Geist in Subjekt und Objekt gespalten. Genau hier setzt aber die feministische Wissenschaft an. Sie entdeckt und reflektiert die geschlechtlichen Fixierungen, Hintergründe und Konsequenzen dieser Spaltung, sie entdeckt die "Genitalien" der Rede, der Sprache und des Denkens.⁵ Sie entdeckt, daß die Subjekt-Objekt-Dichotomie des Denkens und Bewußtseins die besondere Form eines männlichen, von Männern historisch durchgesetzten Denkens ist, die eine Herrschaft abstrakten Geistes über die Natur und deren Entfremdung und Verdrängung eingeleitet hat. In der Entdeckung der Geschlechtsbezogenheit männlichen Denkens kehrt sich dieser Vorwurf der Parteilichkeit unversehens um, und es werden die Konturen der Parteilichkeit des herrschenden Objektivitätsbegriffes sichtbar. Der herrschende Objektivitätsbegriff kann je nach Perspektive auch extrem selektierend und parteilich sein kann und parteilich alles wegdefinieren, was sich nicht in die Starre naturbeherrschender Abstraktion subsumieren läßt.

Ganz traditionell, von der Hermeneutik her argumentiert, ist feministische Wissenschaft nicht eine Verweigerung vor der Objektivität und Begriffsbildung an sich, sondern eine Neuordnung des Verhältnisses von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt. Sie ist der Versuch der Neubestimmung ihres Verhältnisses und der Begriffe und zugleich ein hi-

⁴ So wirft die Berliner Professorin Ulrike Büchner in ihrem jüngst erschienenen Aufsatz "Gefahren einer Verabsolutierung von Postulaten in der Frauenforschung" (In: Neue Sammlung, H. 3, 1987, S. 417ff) vielen Frauen in der Wissenschaft eine Verweigerung von Objektivität und Auseinandersetzung mit Begrifflichkeit vor und beklagt: "Sie lehnen die vorhandene Wissenschaft dann generell als durch und durch patriarchalisch verseucht ab und halten weibliche Wissenschaftstugenden dagegen: weich, menschlich, bauchig - contra hart, entfremdet, kopfig."

⁵ Vgl. Marielouise Janssen-Jurreit: Sexismus. Über die Abtreibung der Frauenfrage. Frankfurt 1979.

storischer Versuch der Aufhebung der Spaltung von Geist und Natur. Die Perspektiven werden neu geordnet, und zwar letztlich intentional ausgerichtet auf die Überwindung des Geschlechterkampfes.

Feministische Wissenschaft betreibt die Suche nach einer neuen Sprache. Mary Daily fordert spiraling angeordnete Denk- und Analyseverfahren, mit denen es möglich wird, verdrängte und zerstörte Substrukturen der Realität und zerstörtes weibliches Wissen wieder aufzufinden, jenseits patriarchalischer Begriffe Transzendenz zu suchen, was beispielsweise hieße, Gottheit nicht als Begriff, sondern als Verb zu denken. Hier zeigen sich Strukturen einer sich mit Natur identifizierenden, nicht primär herrschaftsorientierten Wissenschaftsentwicklung.

Mit einem feministischen Denken innerhalb der Wissenschaft, wiederum hermeneutisch argumentiert, wird der Versuch unternommen, den Verstehensprozeß und die Bedingungen der Erkenntnisgewinnung zu analysieren und zu problematisieren. Es ist in vielen Arbeiten gelungen, Bewußtseins-, Spaltungs- und Verdrängungsprozesse im erkennenden Subjekt näher zu bestimmen und den Verstehensprozeß einer Neudefinition zugänglich zu machen und einem neuen Geschichtsbewußtsein zu öffnen. Diese Leistung steht nicht außerhalb allgemeiner Verständigung und ist intersubjektiv nachvollziehbar im Rahmen traditionell historisch-hermeneutischer Kategorien.

In der dialektischen, dialogischen Begegnung mit Film als Kunstwerk zeigt sich, daß eine feministische Interpretationsperspektive nicht eine konjunkturelle, aufgezwängte Modeerscheinung ist oder eine beliebige Methode aus der Palette des Methodenpluralismus, sondern eine ganzheitlich orientierte Erkenntnistheorie.

Die vorausgegangenen Überlegungen sollten den "Blickwechsel" erläutern und den Blick öffnen, so zum Beispiel für die Frage, ob sich Bergman überhaupt mit der ideologischen Propagierung von Frauenbildern befaßt hat, oder ob er sich nicht im Gegenteil kritisch-aufklärerisch mit Bildern, Rollen und Bewußtseinsstrukturen allgemein auseinandergesetzt hat. Er kann und soll keineswegs als "Feminist" vereinnahmt werden. Es soll lediglich behauptet werden, daß in der filmischen Darstellung der physischen und psychischen Realität der beiden Frauen, in der Beobachtung mit der Kamera etwas über ihren Lebenszustand ausgesagt wird, und zwar gerade nicht aus der Perspektive eines vorgefaßten theoretischen Systems.

3. Spaltung, Entzweitheit, Entfremdung

Der Film ist handlungsarm, es passiert wenig, er kreist ständig um die psychisch-emotionale Auseinandersetzung der Schwestern mit sich selbst

und der jeweils anderen; allein aufgrund der Struktur des Erzählerischen kann den Zuschauern ein spontanes, identifizierendes Erkennen nicht so recht gelingen. So erscheinen die Lebenssituation und der Konflikt der Beiden, verstärkt durch eine gewisse Surrealität des Raumes, irgendwie verfremdet oder aber wie eine Realitätsstruktur aus der Psychoanalyse, und zwar wie die Struktur eines verdrängten seelischen Geschehens und Konfliktes, der unbearbeitet in die sichtbare Realität drängt, gegen unseren Unwillen und unsere Abwehr und die der handelnden Personen.

Die Schwestern befinden sich offenbar in einer emotionalen und psychischen Entwicklung, während der gewaltsam verdrängte Wahrheiten ihres Lebens als Gewalt und Zerstörung zurückkommen und von ihnen Besitz ergreifen. Diese Wiederkehr des Unbearbeiteten und ewig Verdrängten begründet den Zusammenbruch.

Die Schwestern haben ihr Leben nach zwei getrennten und verschiedenen Rollen und Bildern geordnet. Sie leben jeweils für sich selbst in einer Situation der Spaltung und unaufhebbaren Entzweiheit und Entfremdung, und zwar, vereinfacht formuliert, die eine, Anna, auf der Ebene Natur/Gefühl/Sexualität und die andere, Ester, auf der Ebene Geist/Objektivität/Sachlichkeit. Diese Spaltung und Entfremdung, die jeweilige völlige Abtrennung von einer ganzen Dimension des Lebens, diese Formen der Verstümmelung werden als das persönliche Schicksal der Schwestern, aber auch als das gesellschaftliche Schicksal von Frauen aufgezeigt. Das ist das Thema des Filmes.

Anna ist eine Frau, die ihr weibliches Leben gefühlsmäßig und geschlechtsbezogen bejaht - sie ist Mutter eines Kindes - und die dieses Leben freizügig ohne die Konventionen überholter Moralvorstellungen zu leben versucht. Sie besitzt keine geistige Orientierung, und die Versuche der Reflexion, etwa ihrer Beziehung zur Schwester und ihrer gemeinsamen Lebenssituation, scheitern.

Ester ist dagegen eine Intellektuelle. Sie erschließt sich in ihrer Arbeit als Übersetzerin fremde geistige Welten und vermittelt sie. Sie zielt, parallel zu Annas physischer Freizügigkeit, auf geistige Freiheit und Selbstverwirklichung. Sie ist reflexiv und setzt sich mit Moralität und Tod, Existenz- und Sinnfragen auseinander.

So bleibt jede an sich aber defizitär und mit Mangel versehen. Und Bergman zeigt, wie die Reduzierung weiblichen Lebens auf die jeweilig einseitige, defizitäre Rolle und die Annahme und Verinnerlichung dieser Rolle zu Zerstörung und Zusammenbruch der Frauen führt. Freiheit und Selbstbestimmung der Frau in der modernen Industriegesellschaft erweisen sich in diesem Kontext als falsches Bewußtsein und Lebenslüge, oder viel schlimmer eigentlich: Die Frauen sind in Wahrheit in fremdbestimmten

Rollen erstarrt, die sie nicht mehr durchschauen können, und verharren in Schmerzen an Körper und Seele vom Leid verstümmelter Gefühle.

Ich möchte den Begriff der Industriegesellschaft, der pauschalisierend und vereinfachend ist, verwenden, um darauf hinzuweisen, daß der Film Raum- und Zeitdimensionen strukturiert, in denen wir Grundlagen unserer Gegenwart wiedererkennen können. Im Ambiente, in der Kleidung der Personen und in der Inszenierung der Außenwelt verdichtet sich zeichnerhaft der Geschichtsprozeß des 20. Jahrhunderts. Der Ort des Geschehens ist zwar letztlich ein unkonkretes Irgendwo, aber doch wiederum geschichtlich konkret in den Attributen und Zeichen der Kleidung, der Musik, der modernen Waffentechnik und des Massenkrieges.

Sowohl die statische Stille des Innenraumes im Hotel wie das Lärmen und die Hektik der Straße im Außenraum ist zeitlos, gleichbleibend mit sich selbst. Der Raum wird sehr wesentlich im *Schweigen* auch als Klangraum strukturiert: Bezogen auf die unveränderliche Geräuschwelt, das Hämmern draußen und die Stille drinnen, erscheint der hektische Aufbruch der Gegenwart als ziellos und nur vorgetäuscht.

Aber durch diese Art der Empfindungen und Bewertungen und durch die spezifischen Bilder von Krieg und Technik wird geschichtliche Wirklichkeit zitiert und als Grundlage menschlichen Lebens benannt, allerdings auch wieder surreal entfremdet und entkonkretisiert. Sie wird nicht aus der Perspektive politischer Systeme oder gesellschaftlicher Abläufe konstituiert, nicht empirisch faktisch, sondern zeichnerhaft ästhetisch verdichtet. Sie wird damit als eine besondere Raum-Zeit-Dimensionierung menschlicher Wahrnehmung und Gefühle strukturiert und begriffen. Und die vom Zuschauer zu beobachtende Surrealität zeigt den Prozeß der Wahrnehmung der Protagonistinnen des Films gegenüber ihrer Umwelt und in bezug auf ihr Leben.

4. Bewegungen, Aufbruch, Zusammenbruch

In diesem Sinne ist auch die Reise der Frauen, mit der der Film beginnt und endet, als eine besondere Tiefenstruktur von Erlebens- und Wahrnehmungsprozessen zu verstehen. Der Anlaß der Reise, das Woher und Wohin sind weitgehend verdrängt. Aus einem Gespräch Esters mit Johan erfahren wir nur, daß die Reise besonders schön werden sollte, "eine richtige Vergnügungsreise zum schönsten Teil der Erde", und daß Johan am Ende der Reise bei der Großmutter untergebracht werden soll, die Mutter ihn dann besuchen kommen wird, der Vater ebenfalls, "wenn er

Zeit hat. Aber er hat ja immer so viel zu tun⁶. Hier läßt sich indirekt rekonstruieren, daß Anna eine zerstörte Beziehung hinter sich zurückgelassen hat und daß die Reise auch Reaktion darauf und Neuanfang, daß sie Ausdruck einer sozialen Entwurzelung und Heimatlosigkeit ist.

So bedeutet die Reise sowohl als Struktur der Handlung wie auch auf einer übertragenen Ebene einen Vorgang der Emanzipation. Z.B. werden traditionelle soziale Strukturen aufgegeben, wie sie sich etwa in der Mutter-Kind-Beziehung manifestieren (die Großmutter soll Johan übernehmen, Anna läßt Johan im Hotel allein, Ester als Ersatzmutter): Anna strebt nach Autonomie und Selbstbestimmung, wenn sie freie Sexualität und Partnerwahl zu realisieren versucht. Emanzipation ist Raumerwerb, "ein Zimmer für sich allein"⁷. Die Reise umschreibt aber auch den Prozeß von Bewegung an sich, die existentielle Situation von Neuorientierung in Raum und Zeit, den Zwang zum Erkennen seiner Selbst und zur Eroberung eines fremden, unbekanntes Außen. Im Wahrnehmungs- und Erlebensprozeß der Frauen konstituiert sich dieses Außen in Räumen von Angst, Orientierungslosigkeit und als letztlich nicht erkennbar, und in der Konfrontation mit dem Außen zeigt sich im Erleben nicht nur der wahre Zustand der Personen und ihr falsches Bewußtsein hinsichtlich ihrer Lebensentwürfe und der Zusammenbruch ihrer Ideologie, sondern auch das defizitäre Sein des gesellschaftlichen Zustandes.

Der Zusammenbruch wird durch die Krankheit Esters ausgelöst. Die Krankheit ist ein immanenter, nicht kontrollierbarer Ausbruch der Wahrheit einer anderen verdrängten Realität, die Ester in der von ihr eingenommenen Rolle einer Frau, die sich primär über Intellektualität und Geistigkeit definiert, zu zerstören versuchte. Zu Anfang erscheint die Krankheit als tuberkulöse Lungenerkrankung. Im Zusammenhang mit dem Rauchen und Alkoholkonsum, der die Angst beseitigen soll, und den angstbesetzten Erstickungsanfällen wird sie zunehmend als psychosomatische Fluchtbewegung, als psychosomatischer Ausdruck einer Trennung von 'Kopf' und 'Bauch' dekodierbar.

Sie ist im Zusammenhang mit der von Ester verdrängten und gehaßten Realität der Sexualität die körperliche Artikulation einer schizoiden Angst vor einem Körperverlust, der in seiner Verselbständigung zu Todesgrauen führt, Ester lähmt und völlig bewegungsunfähig macht. Deswegen muß sie

⁶ Zitiert nach Ingmar Bergman: *Das Schweigen* (Reihe Cinemathek 12, hrsg. v. E. Patalas), Hamburg 1965 (2. Aufl.), S. 27. Entspricht dem Filmdialog der deutsch synchronisierten Fassung. Im Gegensatz zur schwedischen Originalfassung und dem zitierten Drehbuch wird der Junge in der m.E. schlechten Synchronisierung Johannes genannt.

⁷ Daly, *Gyn/Ökologie*, S. 398.

die Reise, die Bewegung der Reise unterbrechen, bleibt ständig in ihrem Hotelzimmer und fast ständig im Bett.

Erst wenn man die Ursachen der Krankheit und die daraus resultierende Todesbedrohung erkennt, wird auch deutlich, warum Ester krampfhaft, wenigstens in der Negation, in Kontrolle und Ausspionierung, an Annas Sexualität zu partizipieren versucht. Die Negations- und Zerstörungsprozesse in Bezug auf Anna, die uneigentliche Partizipation sind der verzweifelte Ausdruck eines Selbsterhaltungstriebes; um dem Todesgrauen zu entgehen, sucht sie eine indirekte Teilhabe an einer Natur-Ebene. Die Krankheit wird ausschließlich aus der Perspektive des subjektiven Befindens dargestellt und bleibt objektiv für den Zuschauer ambivalent ohne klaren klinischen Befund, so daß es am Schluß auch nicht sicher ist, ob Ester tatsächlich sterben muß.

Die hermetische Abgeschlossenheit des Hotelzimmers, ihre Isolation in einem Land, in dem die Frauen sich sprachlich nicht verständigen können, zeigt zugleich ein Ausgeschlossensein und erinnert in dieser erzwungenen Räumlichkeit sehr stark an eine Exilsituation, assoziativ im übrigen noch verstärkt durch die vielen Zeichen des Krieges draußen. Im *Schweigen* läßt sich über das Bild der Frauen: in diesem fremden Hotelzimmer, ohne die Fähigkeit und Möglichkeit einer äußeren und gegenseitigen sprachlichen Verständigung -, also über das Bild der Fremdheit des Raumes und der Sprache eine feministische Bedeutungsschicht des Begriffes vom "Exil" erschließen. Die Spaltung und Trennung der einander zugeordneten Lebensgrundlagen von Natur und Geist führt zu einer Ausbürgerung von Gefühlen, von identischem Bewußtsein, von Kommunikation. Annas Konflikt wird das später noch einmal von der anderen Seite her verdeutlichen. Die 'aus sich selbst ausgebürgerten' Frauen können in der umgebenden Gesellschaft, im Außen, keinen wirklichen, realen Lebensraum erobern und besitzen. Die Fremdheit und die Ausbürgerung aus der Realität ist in einem erschreckenden Sinne absolut und total, denn sie bezieht sich nicht nur auf den momentanen Aufenthalt im fremden Reiseland: Sie sind auf ihrer Reise ohne ein klares Woher und ohne ein klares Wohin, sie besitzen keinen Raum für sich.

Nimmt man noch einmal die Reise von ihrer Symbolstruktur her als Bewegungsvorgang an sich, so erkennt man, daß der Film vornehmlich von den Bewegungen der permanenten Vergeblichkeit geprägt ist, von den Aufbrüchen und den Zusammenbrüchen, von den Versuchen emanzipatorischer Raum- und Landnahme und dem scheiternden Rückzug in die hermetische Abgeschlossenheit. Die Versuche der Orientierung und Selbstfindung entsprechen den Prozessen der Konstituierung und Erwerbung von Räumen und der Erwerbung und Bestätigung wie auch der Wiedergewinnung des Körpers. Aus diesen Versuchen der mehrdimensionalen

'Landnahme', Besitznahme der physischen Realität entwickelt sich die immanente Dramatik und Kohärenz des filmisch Erzählten. Sie entwickelt sich strukturell aus der Anordnung und Komposition der Öffnung und Schließung von Räumen und nicht aus den Aktionen äußerer Handlung.

Eine sorgfältige Beobachtung verdient in diesem Zusammenhang die Inszenierung des Blickes und des Sehens durch die Kamera. Die Kamera zeigt nicht nur die Strukturen physischer, empirischer Realität, sie thematisiert auch auf einer Meta-Ebene den Sehvorgang als einen Versuch der Raumgewinnung, der Außenbewegung, der Öffnung und des Scheiterns des Blickes. Beispiele: Die Blicke der Schwestern aus dem Hotelfenster, das Schließen und Verdunkeln des Fensters, der strafende und der denunzierende und der böse Blick.

Im Grunde sehen die Schwestern nichts, Sehen führt sie nicht zum Erkennen, anders bei Johan. Er ist ein (männliches) Kind, und an ihm werden die Sehprozesse anders beschrieben, nämlich als eine geglückte Öffnung und Kommunikation mit der Umgebung, als ein Fort- und Hinausschreiten. Johan kann sehen, erkennen und benennen. Besonders eindrucksvoll wird das deutlich, als er Esters Angst benennt und aufgrund seines Wissens ihr sogar zu helfen versucht.

Die Versuche der Raumgewinnung werden aber auch als Hörvorgang inszeniert. Beispiele: Die bewegungsunfähige Ester und die Musik aus dem Transistorradio. Johan hört unbekannte Geräusche und folgt ihnen. Anna weigert sich, von außen eindringenden Geräuschen nachzugehen. Auch hier also, auf der Ebene des Akustischen, der Aufbruch, der Rückzug, die Abschottung. Und nur Johan gelingt auch hier wieder das Fortschreiten, die Aneignung.

Aber warum nicht auch Anna? Sie kann sich im Gegensatz zu Ester bewegen. Sie ist körperbewußt, besitzt eine starke sexuelle Orientierung, und ihr Trieb zwingt sie geradezu, sich in der Bewegung nach draußen Außenräume zu erobern. Sie ist allerdings dabei einem sehr wirkungsvollen System psychischer Herrschaft und Kontrolle durch Ester ausgesetzt, die Annas kreatürliche Kraft immer wieder zu zerstören sucht. Es ist eine der eindrucksvollsten Leistungen des Films, wie die subtilen, aber wirkungsvollen Gewalt- und Herrschaftsstrukturen in der Beziehung zwischen diesen beiden schwesterlichen Frauen herausgearbeitet werden.

Bei jeder physischen Bewegung Annas wird Esters psychosomatische Erkrankung virulent und gewissermaßen instrumentell gegen diese 'Autonomiebestrebungen' eingesetzt. Sichtbar wird das übrigens in Ansätzen bereits in der ersten Sequenz im Zug, als Anna den Sitzplatz wechselt und sich aus der unmittelbaren Nähe löst. Hier setzen die Krankheit und die Unterbrechung der Reise ein. Im Hotel dann herrscht Ester über den gesamten Intimraum der Schwester: Sie kontrolliert Anna beim Waschen, sie

läßt sich das Liebesabenteuer erzählen, sie versucht Anna mit Gefühlen und Tränen und der Krankheit zu erpressen, nicht zum Liebhaber zu gehen, sie bricht in das Zimmer ein, in dem Anna sich mit dem Liebhaber aufhält usw.

Aber die Frage bleibt, wieso sich Anna diesem psychischen Druck und der masochistischen Unterwerfung nicht entziehen kann und diese Gewaltform duldet. Die Gründe liegen in der Spaltung der beiden Frauen, jede für sich hat eine Stärke, die die andere nicht hat, und jede für sich hat eine Schwäche, die Autonomie und Selbstbestimmung unmöglich macht. Beide sind in ihrer Halbheit und Spaltung auf die andere angewiesen, um ein ganzes zu werden, die Schwester ist das Bild der gespaltenen Zweiheit weiblicher Existenz, eine Frau für sich kann nicht sich selbst leben.

Auch die bewegungsunfähige Ester kann Räume öffnen. Sie besitzt etwas, was Anna nicht hat, ihr neidet und zu vergällen oder zu kontrollieren sucht. Durch Übersetzungen, mit Hilfe des Instrumentes der Sprache, öffnet sie Außenräume, die Sprache konstituiert Realität und Einsichten. Für Ester ist das Schreiben eine Form der Selbsterrettung und des Lebenserhaltes, eine Brücke zum Leben. Das zeigt sich sehr deutlich am Schluß, als Ester, auf dem vermeintlichen Totenbett, vom Kellner etwas zum Schreiben verlangt. Sie ermöglicht auch dem Kind Johan, dem sie beim Spracherwerb in der Fremde behilflich ist, Orientierung und 'Landnahme' und schafft von den beiden Schwestern den weitesten kommunikativen 'Durchbruch' zu der völlig fremden Außenwelt, eine Stärke, die von Anna sofort wieder besetzt und kontrolliert wird.

Ich beziehe mich auf die Kommunikation Esters mit dem Kellner über J. S. Bach. Hier ist zu ersten Mal eine sprachliche Verständigung nach außen hin gelungen, die Eroberung eines fremden Raumes über geistige Arbeit und über die Musik. Ester gewinnt nun eine große Sicherheit und bewegt sich zum ersten Mal auch in einem physischen Sinn von der Schwester fort, doch Anna erneuert sofort das paralysierende Beziehungsmuster unentrinnbarer Nähe und drohender Abwendung und holt Ester psychisch zurück.

Aber daß auch Anna trotz ihrer Körperbewußtheit an einer Angstpsychose leidet, an Angst vor Verlust des Raums und der Orientierung, das zeigt eine Schlüsselszene dieses Films. Anna befindet sich mit ihrem Liebhaber im Hotelzimmer, einem hermetisch abgeschlossenen, dunklen Raum. Durch ein Gitterfenster sieht man unten Menschen als eine Art durcheinander laufendes, wimmelndes Getier. Ihr Blick wendet sich angstvoll nach oben, der Raum ist durch ein festungsartiges Mauerwerk, das den Himmel kaum freiläßt, begrenzt. Im Hintergrund tickt die Uhr, die leitmotivisch

den Film begleitet und auf die Nähe von Endlichkeit und Tod verweist⁸. Ekel vor dem Körperlichen und seinem Verfall werden assoziiert.

Die Wahrnehmung dieser Situation von Entfremdung und Einsamkeit und die Angst führen im weiteren Verlauf der Szene stringent zu Annas Zusammenbruch. Genau in dieser Situation öffnet sie der um Einlaß bettelnden Schwester die Tür und versucht, sich selbst zu stabilisieren, indem sie Ester zu unterdrücken und zu beherrschen sucht. Sie demütigt sie mit der demonstrativen Umarmung des Liebhabers und greift ihre Intellektualität als Lebenslüge an, definiert das Leben der Schwester als sinnlos und überflüssig. Anna: "Als Vater starb, hast du gesagt, jetzt willst du nicht mehr leben. Warum lebst du noch? Meinetwegen, wegen Johannes, wegen deiner Arbeit oder wegen nichts?"

Aber ihr Versuch, sich selbst aufzubauen, indem sie die andere zerstört, gelingt Anna nicht. Anna unterwirft sich letztlich der intellektuellen Überlegenheit Esters, denn sie besitzt weder die Kraft noch die Mittel, ihre instinktiv richtig erkannte Strategie umzusetzen. Hier beginnt ihr körperlicher und psychischer Zusammenbruch. Der anschließende Liebesakt wird von Bergman übrigens wie eine Vergewaltigung inszeniert, bei der Anna nicht mehr selbstgesteuert, sondern als willenloses Opfer erscheint. Und gleichzeitig bricht Ester draußen zusammen.

Die beiden müssen sich zwanghaft gegenseitig verfolgen und "kolonialisieren", um in der Vernichtung des anderen dessen habhaft zu werden, was sie zum Leben jeweils nicht besitzen. Diese gegenseitige Enteignung, die aber nur zur Vernichtung und nicht zum neuen Sein und Besitz führt, fördert den Prozeß der Selbstvernichtung. Die Beziehungen der Schwestern, mit ihren vergeblichen Befreiungsversuchen und den masochistischen Zerstörungsritualen, ähneln einem unendlichen Prozeß des Nicht-Lebens-, aber auch Nicht-Sterben-Könnens, einer entwirklichten Zwischenform erstarrten Lebens.

Das Ende des Films zeigt, daß es für die Frauen selbst keine Veränderbarkeit gibt. Zwar unternimmt Anna mit der Abreise einen erneuten Befreiungsversuch, aber die zurückgebliebene Schwester ermöglicht kein Entkommen. Sie bleibt präsent in Johan, der sich unvermerkt auf Esters Seite gestellt hat, und in dem Brief, den Ester Johan hinterlassen hat. Der Brief ist für Johan Sprache, Mitteilung, er hat einen funktionalen Sinn; für Anna aber, die am Schluß wieder im Zug neuen Atem schöpft, materialisiert er unversehens die Drohung fortdauernder Herrschaft der Schwester. Für sie erzeugen der Brief und seine Sprache keinen funktionalen Sinnzu-

⁸ Zum autobiographischen Gehalt dieser Szene vgl. Ingmar Bergman: *Mein Leben.* - Hamburg 1987, S. 192, sowie: S. Björkman u. a.: *Bergman über Bergman. Interviews mit I. Bergman über das Filmemachen.* Frankfurt/M, München und Wien 1976, S. 206.

sammenhang, keine Erkenntnis, wie auch übrigens umgekehrt Ester die Sprache nicht zur Verständigung mit Anna einsetzt. Sie hat nicht Anna, sondern Johan den Brief geschrieben.

In dem Unvermögen, ein kommunikatives Ich und Du zu konstituieren, verharren beide Schwestern im Status des nicht veränderbaren Objekthaften. Es wird immer deutlicher, daß die Fähigkeiten der Sinne und Gefühle zerstört, den Personen gewissermaßen entfremdet und enteignet sind und nur noch als Teilmomente funktionieren. So sind die Schwestern, im Gegensatz zu Johan, nicht imstande, die Geräusche des Krieges (Flugzeug/Sirenengeräusche) wahrzunehmen und zu dekodieren. Die Zerstörtlichkeit der Sinne korrespondiert der Entfremdung der Gefühle.

Die Gefühle sind zu verselbständigten Zwangshandlungen geworden: Man beachte Annas Waschzwang oder das zwanghafte Trinken und Rauchen bei Ester. Es gibt für sie nicht mehr ein "Ich fühle", sondern nur noch ein "Es treibt mich". So spricht Ester von bösen Kräften ("Die bösen Kräfte sind zu stark, die bösen Kräfte") und nicht mehr von einem "Ich bin böse." Sie spricht von der Schwängerung und nicht mehr von einem konkreten Mann. Und Anna sagt zu ihrem Liebhaber: "Wie schön ist es mit dir, wie schön ist es, daß wir nicht miteinander reden können." Sie nimmt den Mann nicht als Du und Person wahr und nimmt auch keine Personalisierung dieses Es der Sexualität vor.

5. Schweigen: die von Männern beherrschte Welt

Nun bleibt Bergman nicht bei einer reinen phänomenologischen Beschreibung eines psychischen Zustandes und der Stationen eines psychischen Zusammenbruchs stehen. Er strukturiert ästhetisch immanent auch komplexe Erklärungszusammenhänge, die den Zustand nicht nur psychoanalytisch, sondern auch historisch-gesellschaftlich zu erläutern vermögen.

Es ist auffällig, daß die Frauen in einer ausschließlich von Männern beherrschten Welt leben. In dem ganzen Film kommt eigentlich keine weitere Frau als handelnde Person vor. Frauen erscheinen am Rande einmal als Statisten im Café, eine Frau zeigt das erotische Gemälde, das Johan in kindlicher Neugier betrachtet, und im Variété beobachtet Anna Frau und Mann in der Koitus-Sequenz. Alle diese Frauengestalten sind Anschauungsbilder, sie dienen lediglich einer akzidentiellen, bildhaften Verstärkung der filmischen Inszenierung der Sexualitätsebene. Sie sind funktional dieser Ebene und den beiden Schwestern zugeordnet, besitzen also keine eigenständige Bewegungs- und Handlungsintention, fungieren lediglich als Zeichen für Aspekte voyeuristischer Objektbezogenheit in der Sexualität.

Der umgebende Raum, in dem die Frauen sich bewegen und orientieren müssen, ist also im Grunde ausschließlich von Männern geprägt. Der Mann herrscht auf der Straße, im Café, im Variété, im Zug. Ihm gehören alle Lebensbereiche des Außen, und dieses Außen hat ein kriegerisches, nekrophiles Aussehen, erscheint technisiert und gepanzert und ohne Natur und Landschaft. Es gibt nur einen einzigen flüchtigen und kaum wahrnehmbaren Aspekt von Landschaft, als Johan am Beginn des Films aus dem Zugfenster sieht. Am Horizont ist eine Art Hügel zu sehen, aber auch er symbolisiert Erstarrung und Naturferne. Der Blick wird überdies vom entgegenkommenden Panzertransportzug überlagert. Die Männer, die sich ziellos auf den Straßen der Stadt als Masse bewegen, sind starr und zumeist uniformiert. Auch sie selber sind gewissermaßen gepanzert, Körperpanzer. Einen solchen Eindruck vermittelt sogar der starre, narzißtische Liebhaber Annas.

Der Zustand der Frauen und ihre Handlungen müssen hierzu in Beziehung gesetzt werden. Die Zerstörtheit ihrer Beziehungen zueinander erscheint als ein Reflex auf einen umfassenden gesellschaftlichen Entfremdungszustand. Und es fragt sich, ob die Bewegungen der Frauen zur Eroberung von Raum und Orientierung, zu Ich-Bildung und Identitätsfindung, Selbstbestimmung und Emanzipation - wie auch immer man diesen Prozeß weiblicher Menschwerdung nennen mag -, ob dieser Prozeß angesichts der gepanzerten und entfremdeten Gesellschaft überhaupt eine Chance hätte.

Nehmen wir noch einmal Annas 'Außenorientierung'. Es gibt einige Filmsequenzen, die belegen, daß sie sich nicht so frei bewegen kann, wie es auf den ersten Blick erscheint, und sich nicht zurechtfindet. Sie läuft erschreckt, beinahe in Panik, über die Straße, in das Café und das Variété, fühlt sich angestarrt, versucht sich mit der Sonnenbrille vor Blicken zu schützen, ist eingeklemt in die strömende Masse der Männer auf der Straße.

Aber die Herrschaft des Mannes äußert sich nicht nur in dieser totalen physischen Präsenz, sondern noch viel stärker und wirksamer als eine geistige. Als unentrinnbares Über-Ich herrscht und wirkt der tote Vater, eine Art Gott-Vater, insbesondere in der Psyche Esters, aber auch in der Schwesterbeziehung insgesamt. Er ist eindeutig als die Instanz erkennbar, die die Natur der Frauen zerstört, ihre Form der Sexualität und die Beziehung zwischen den Frauen.

Als Ester Anna inquisitorisch verhört, entlarvt sich dieser Sachverhalt unversehens, wenn Anna erzählt:

"Erinnerst du dich an die Situation vor zehn Jahren? Ich war mit Claude zusammen. Du hast mir den Arm zerkratzt und gedroht, daß du zu Vater gehst, wenn ich dir nicht alles erzähle."

Diesen drohenden Vater-Gott, der Sexualität bestraft, hat die strenge Ester verinnerlicht. In ihren Erstickungsanfällen und Todesphantasien am Ende des Films personifiziert sie sich ausdrücklich mit ihm, und es wird deutlich, daß und warum sie ihren eigenen Körper vernichtet und sich in ihre, wie sie es am Schluß formuliert, "elende Rolle" hineinbegeben hat. Sie glaubte, sie wäre frei, und wurde statt dessen nur einsam und todverfallen. Die Erinnerung an den Vater evoziert bei Ester zugleich die Erinnerung an seinen Tod, an den Tod allgemein, und läßt sie zugleich in Entsetzen vor ihrem eigenen Tod erstarren:

Sie hält sich am Bett fest. "Nein, ich will nicht sterben, nein, ich möchte nicht ersticken. Es war so grauenhaft hier. Ich habe Angst. Ich bekomme Angst. Nein, nein, es darf nicht wiederkommen. Nein. Wo bleibt der Arzt. Soll ich hier sterben, seelenlos, ganz allein? Doktor." Während dieser Passage hört man die Posaunen des Jüngsten Gerichtes.

Die Sequenz endet damit, daß Ester, sich gleichsam tot wägend, selbst die Decke wie ein Leichentuch über ihren Kopf zieht. Gleichzeitig ist das auch eine infantile Geste des Versteckens, wie überhaupt die Worte Esters auch zeigen, daß sie in einem durchaus infantilen Sinn vater-fixiert und unentwickelt, infantil hilflos ist. Von hier wird auch die Beziehung zum Kellner deutlich, der, ein Mann, eine fremde Person, dennoch Ester in einem intimen Sinn körperlich sehr nahe kommt. Er hilft ihr wie einem Kind, wechselt ihre verschmutzte Bettwäsche, ekelt sich offenbar nicht, gibt ihr zu essen, hilft ihr bei der Toilette, gibt ihr Alkohol, sieht sie im alkoholischen Exzeß. Diese Helfer-Gestalt ist eine gebrochene Vater-Figur mit mitunter dämonischen Zügen und wie alles, was mit Vater zusammenhängt, dem Tode zugeordnet. Erinnert sei auch an den ersten Auftritt des Kellners, in Großaufnahme erscheint ein unheimlicher schwarzer, häßlicher, alter Mann. Der Helfer/Vater wird vordergründig in die Nähe von Transzendenz und Göttlichkeit gerückt, so wenn Ester im Bett in ihrer Todesfurcht dem Kellner, der fortwährend anwesend ist, ihre Lebenseinsichten gewissermaßen als Beichte ablegt. Aber der Raum öffnet sich dennoch nicht im Sinne von Transzendenz, Wahrheit, höherem Sein. Der Kellner versteht nicht, was sie spricht, und er hilft ihr nicht und holt keinen Arzt und läßt sie allein liegen. Er ist ein unheimlicher Dämon. Auch der augenblickliche kommunikative Durchbruch, wenig vorher, über die Musik von J. S. Bach führt nicht zu einer qualitativen Veränderung und Erweiterung ihres Lebens, es gibt keine systematische Rückantwort von seiten des Kellners. So scheint es, daß Esters geistige Freiheit und der emanzipatorische Anspruch intellektueller Arbeit am Ende scheitern. Der äußere Raum von Kultur und Sprache und das Denken in Transzendenz bleiben Ester doch verschlossen.

Der Mann ist kein Erlöser und kein wahrer Helfer, sondern umgekehrt der Grund von Einsamkeit und Todesangst. Und so wie der Mann

kein Erlöser ist, gibt es auch keinen männlichen Erlösergott. Das Thema des Films ist, entgegen anderslaufenden Rezeptionsprozessen, nicht primär die theologische Frage nach der Gottesferne und dem Transzendenzverlust, sondern eine gesellschaftliche Frage nach der Naturferne und dem Realitätsverlust und dem Körperverlust.

Theologische Begriffe kann man allenfalls dann anwenden, wenn man argumentiert, die Zerstörtheit der Frauen und die Formen ihres Körper- und Realitätsverlustes seien unter den Instrumenten einer patriarchalen Gott-Vater-Theologie, unter deren Strafen und Demütigungen mitbegründet und vorangetrieben worden. Diesen Instrumenten der Theologie unterwerfen sich die Frauen aktiv oder passiv, etwa wenn Ester von den "bösen" Kräften spricht. Damit unterwirft sie sich nicht nur den Inhalten, sondern auch den Begriffen. Wenn dann theologisch weiterargumentiert werden soll, dann muß zunächst gefragt werden, ob mit den Begriffen und der Sprache dieses Denkens der Spaltung, Entzweiung und Entfremdung, das die Filmfiguren kennzeichnet, überhaupt noch Gott gedacht oder als Frage wahrgenommen werden kann. Das 'Schweigen' meint hier, daß die Sprache und das Denken versagen, das Thema Gott überhaupt zu finden, genauso wie die Sprache und das Denken bei dem Versuch versagen, den Menschen zu finden.

Dieser Satz gilt auch nach außen, auf Kritiker und Interpreten bezogen, die den Film theologisch zu deuten versuchten und versuchen. Wer in den Begriffen einer patriarchalischen Theologie, mit den Begriffen des männlichen Erlösers, der Sünde, des Bösen bis hin zu dem Begriff der Frau als Sünde den Film zu interpretieren versucht, findet dessen Thema nicht. Zentrale Aussage des Films ist, daß sich bestimmte Formen männlichen Sprechens und Denkens zu Ende entwickelt haben, die Wirklichkeit nicht begreifen und verändern können, und daher im Schweigen erstarren.

6. Den historischen Prozeß der Zerstörung umkehren!

Es gibt in diesem Film keine feministische Parteilichkeit für die beiden Frauen, eigentlich auch kein Mitleid, denn die Frauen erscheinen nicht als Opfer dieser Gesellschaft, sondern als ihr Teil und Spiegelbild. Aber nur mit ihrer Hilfe, also über das weibliche Geschlecht, kann Bergman den entfremdeten gesellschaftlichen Zustand als einen todesnahen Prozeß körperlicher/psychischer Spaltung benennen. Ich halte diesen Sehvorgang im Ansatz für feministisch.

Nun konstituiert Bergman natürlich wiederum auch nur Bilder von der Wirklichkeit und wiederum nur Bilder von der Frau. Diese sind reziprok im Hinblick auf ihn als Mann und im Hinblick auf seine Erkenntnis seiner

Wirklichkeit. Es ist eine männliche Form von Erfahrungen und Einsichten, deutlich beeinflusst von einer Vermutung und Vorstellung, daß in Frauen eine besondere, an sich verlorene Art von Wissen aufgehoben ist. Anna und Ester artikulieren ein solches versunkenes Wissen in ihrem Schrei und Zusammenbruch. Beides macht deutlich, daß die Frauen so in dieser Welt nicht leben können, während die Männerwelt unverändert starr bleibt.

Das sind rudimentäre Formen "biophiler" Energie, und Bergman siedelt die Frauen trotz ihres Krankseins ja auch unübersehbar immer noch in der Sphäre des Lebens an. Sie ermöglichen dadurch, daß sie das Kind Johan versorgen und lieben, Zukunft und Hoffnung. Johan, der Junge und spätere Mann, korrespondiert in einem positiven Sinne mit ihnen. Er erhält von ihnen Kraft, während sie zugrunde gehen.

Die Frage ist nur, ob dieses Bild auch selbst identifizierend für Frauen ist und ob es produktiv ist im Hinblick auf die Gewinnung weiblicher kultureller Identität. Ich meine, dem Bild fehlt die Utopie der weiblichen Freiheit und Integrität, oder anders ausgedrückt: Die unüberwindbare Spaltung der Schwestern ist zu statisch festgeschrieben, zeigt sich letztlich als Festgelegtheit eines unabänderbaren ontologischen Seins des Weiblichen.

Es wird durch den Film ein Zustand der Zerstörung sichtbar, und zwar sehr wohl in seiner historischen Erscheinungsform, aber nicht im Prozeß der historischen Entwicklung, aus dem heraus er entstand. Die Festschreibung des Gesehenen innerhalb eines ontologischen Zusammenhangs liegt natürlich auch an spezifischen Ausdrucksformen des Mediums Film, insbesondere an seinen Formen, die Zeit zu präsentieren und zu konstituieren.

Die physische, sich ständig wandelnde und dem Ablauf der Zeit unterworfenen Realität des Menschen bzw. hier der Frauen erscheint, trotz aller akzidentiellen historischen Benennung in der Dimension von Zeitlosigkeit, als ewige Wiederkehr. Hier fragt sich, ob dem Film nicht auch ein bestimmter traditioneller Begriff weiblicher Entzweiung und Spaltung und Beschränkung zugrundeliegt, eine begriffliche Determinierung, die keine Veränderung des Frauenbildes und der Beziehung zwischen den Geschlechtern und der geschichtlichen Situation zuläßt.

An dieser Stelle müßte die Interpretation des Films und müßten seine Aussagen konsequent historisiert und der Erkenntnisraum neu ausgedehnt werden. Es geht um eine historische Rekonstruktion der Entwicklung ästhetischer Bildprojektionen über die Frau und der mit ihnen verbundenen Bewußtseinsstrukturen in der Beziehung zur konkreten Geschichte, insbesondere in der Beziehung zum Krieg und zur Kolonialisierung der Welt. Die Festschreibung von Frauenrollen und Frauenbildern hat etwas zu tun mit der Festschreibung männlicher Herrschaft und Welteroberung.

"Ich habe das starke Empfinden, daß unsere Welt untergeht. Unsere politischen Systeme sind tief kompromittiert und nicht mehr zu gebrauchen. Unser soziales Verhaltensmuster - nach außen wie von innen - hat Schiffbruch erlitten. Das Tragische ist, daß wir die Fahrtrichtung nicht ändern können oder wollen."

Auch hier, in diesen Worten Bergmans von 1970⁹, findet man die Verbindung von kritischer Aufklärung und resignativer Festschreibung. Eine feministische historische Diskussion machte den Denkprozeß sichtbar, der zu dieser Todesnähe und dem Untergang geführt hat, und sie vermittelte eine Perspektive seiner Überwindung: die Änderung der Fahrtrichtung.

⁹ Bergman über Bergman, S. 23.

Hans Jürgen Wulff

Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse

1. Vorbemerkungen

Ich möchte im folgenden an einigen Momenten des Films *Das Schweigen* zeigen, wie semiotische Fragestellungen in der Analyse des Films heute aussehen, mit welchen theoretischen Annahmen gearbeitet wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Bestimmung des Gegenstandes ergeben. Ich werde kein close reading des Films vorstellen - das gehört zum einen nicht zu den Aufgaben der semiotischen Beschreibung und geht zum anderen von der Annahme aus, daß ein Text eine eigene, geschlossene Bedeutungskonstruktion einschließt.

Dagegen liegt der semiotischen Analyse eine andere Grundauffassung zugrunde: daß nämlich das Zeichen nur angemessen analysiert werden kann, wenn man die Prozesse analysiert, in denen es hervorgebracht, bearbeitet, verändert, mit Sinn gefüllt, metaphorisch übertragen und in anderer Art und Weise manipuliert wird. Faßt man gemeinhin und in zunächst auch plausibler Weise das 'Zeichen' als etwas, das in fester Relation zu etwas anderem, dem 'Bezeichneten', steht, so zeigt sich bei genauerer Analyse schnell, daß das Zeichen durchaus keine so feste Verbindung zweier Relata ist, wie die naive Annahme suggeriert.

Zum einen nämlich ist die Geltung von Zeichen gebunden an eine Kommunikationsgemeinschaft, die wiederum nach soziologischen und biologischen Kategorien zu differenzieren ist, weil sich in jeweiligen Subgruppen der Gemeinschaft besondere Interpretationen herausbilden. Zum anderen zeigt sich, daß die Annahme, einem Zeichenträger korrespondiere ein (abgrenzbarer und isolierbarer) Inhalt, so nicht zu halten ist. Denn offenbar sind die Informationsprozesse, in denen z.B. anspielende Kommunikation stattfindet, gebunden an erworbene Wissenszusammenhänge, die nicht nur begrenzte und isolierte Einheiten umfassen, sondern in denen auch "Inhaltseinheiten" oft überhaupt erst entworfen und aus anderem Wissen abgeleitet werden müssen.

Seit vielen Jahren findet darum eine Neubestimmung des semiotischen Gegenstandes statt. Nicht mehr das Zeichen im isolierten Sinne steht im

Zentrum des Interesses, sondern es geht um die Prozesse, in denen Objekten oder Ereignissen Zeichenfunktion zugewiesen wird. Die Konventionen und scheinbar so festgefügtten Verbindungen, die die beiden Relata der Zeicheneinheit (im Sinne von "aliquid stat pro aliquo" oder "Signifikant und Signifikat" usw.) miteinander verkoppeln, erweisen sich als Sonderfälle einer allgemeineren menschlichen Fähigkeit, Repräsentationen und Fiktionen zu erfinden und mit ihnen umzugehen. Zeichen zu sein, ist eine Funktion von Dingen oder Ereignissen, nicht Eigenschaft. Daher kann man die beiden großen Fragenkomplexe der semiotischen Forschung so zusammenfassen:

(1) Wie bezieht sich ein Zeichen oder ein komplexes Zeichen höherer Ordnung auf eine wie auch immer geartete Realität? Man könnte diesen Aspekt semiotischer Analyse den Aspekt der Repräsentation nennen. Darunter können auch solche Fragestellungen subsumiert werden wie die nach der Art und Weise, wie Realitäten mit Hilfe oder durch Zeichen gegliedert, erschlossen oder überhaupt erst hervorgebracht werden. Es ist evident, daß manche Gegenstände nur dadurch existieren, daß es Kommunikationsgemeinschaften, erworbene Wissenszusammenhänge, belief systems ("Überzeugungssysteme") gibt, in denen sie "als Realitäten angesehen" werden.

(2) In welchen Prozessen nun die Geltung von Zeichen, Zeichensystemen und belief systems ausgehandelt, fixiert und auch langfristig stabilisiert wird, ist der zweite große Fragenkomplex semiotischer Analyse. Dazu gehört insbesondere auch die Untersuchung der Prozesse, die in einer Rezeption einen Text in einen verstandenen Text umwandeln (wobei individuelle Besonderheiten von Rezeptionen keine Aufmerksamkeit genießen: Es geht um die Beschreibung der Voraussetzungen und der semiotischen Bedingungen des Verstehens bzw. der Verstehbarkeit von Texten).

Aus der Neuorientierung der semiotischen Analyse kann freilich nicht nur die Verankerung der Bedeutung von Textelementen im Wissen des Adressaten abgeleitet werden, sondern man kann im Anschluß daran den Text als eine Art von "Programm" verstehen, das zur Konstruktion von Bedeutungen dient, die einerseits mit dem Text, andererseits wiederum mit den Wissensbeständen des Adressaten zusammenhängen.

2. Motive und Assoziationskomplexe

Das Schweigen ist voller Motive und Topoi, die in der abendländischen Literatur immer wieder aufgetreten sind. Ein Beispiel ist die Kriegsmotivik, die ganz beiläufig in nur drei Realisationen etabliert wird: Der Junge schaut aus dem Zug in die Dämmerung hinaus; auf dem Nebengleis sieht man einen anderen Zug, schwer beladen mit Panzern oder Kanonen; spä-

ter, im Hotel, nachts; wieder ein Blick: Ein Panzer rollt durch die engen Gassen der Stadt, bleibt dunkel und drohend unter dem Fenster zu Esters Zimmer stehen, fährt irgendwann weiter¹; und: auf der Straße sieht man ungewöhnlich viele Uniformierte.

Schon die Anschließung des dritten Details an den Komplex "Kriegsmotivik" zeigt, daß der Komplex semantisch entwickelt werden muß; im Text ist er nur in Spuren bzw. in Instantiationen realisiert, weder sprachlich noch ikonographisch in einer prägnanten Formel eingefroren, sondern das Produkt von rezeptiver Arbeit.

Eine regelmäßig anzutreffende semantische Entwicklung des vom Film angebotenen Materials ist die Referentialisierung des Handlungsraumes. Es geht um die Synthese der Daten, die Aufschluß über das Land geben, in dem der Film spielt. Alle möglichen Informationen können hier genutzt werden, um jenes Konstrukt herzustellen, das man dann (mit Blick auf "Referenz") "erkennen" kann. Dazu gehören: die schon erwähnten "Kriegsbilder"; das unendlich magere Pferd, das gleich zweimal einen Karren unter dem Hotelfenster durchziehen muß; der offenbar hohe Anteil agrarisch arbeitender Personen in der Menschenmenge in der Stadt; die Anklänge der Fotografie des Films an die Fotografie insbesondere polnischer Filme der End-Fünfziger (die frühen Filme Wajdas, die großen Filme Munks etc.); die große Fremdartigkeit der Sprache; die völlige Abwesenheit von Frauen im Erscheinungsbild der Öffentlichkeit usw.

In der Summe ergeben diese Charakteristika offenbar eine Beschreibung einer Stadt, die von vielen Zuschauern als Balkanstadt identifiziert werden kann. Woher sie über den Balkan Bescheid wissen? Nicht aus Anschauung, sondern aus wiederum anderen Lektüren.² Es dürfte evident sein, daß "Referenz" hier als "Gemeinsamkeit des Wissens" und nicht als "Verbindung zur Realität" gemeint ist. Ob man es am Ende einer Referentialisierung des Handlungsortes mit einer "realen Stadt" oder mit einer "Stadt der Vorstellung" zu tun hat, ist manchmal nicht zu entscheiden. Anders und radikaler formuliert: Weil die Kommunikation über derartige Städte durch (einfache oder komplizierte) Indikation geschieht, hat man es mit Gegenständen des Wissens zu tun. Denn eine Indikation kann nur aufgelöst, "erfüllt" werden, wenn der Rezipient das Indizierte kennt.

Die Stadt "Timoka", in der *Das Schweigen* spielt, ist so eher eine "Gedankenstadt" denn eine wirkliche Stadt. Diese Stadt dient, ähnlich wie Landschaften in anderen Filmen als artificial oder significative landscapes

¹ Eine ähnliche alptrauatische Szene findet sich in Nichols' *Catch 22*.

² Erinnert sei z.B. an die "Balkan-Geschichten" von Karl May, deren Städtebeschreibungen in vielem an *Das Schweigen* erinnern.

verwendet werden, nurmehr als eine (allerdings bedeutungsvolle) Folie, vor der sich die eigentliche Handlung abspielt. Es wird später zu zeigen sein, daß die Stadt in der Topologie des Films eine bestimmte Rolle zugewiesen erhält. Hier sei die Hintergrundfunktion der Stadt festgehalten: mit Informationen wie Krieg, Hunger, Geschäftigkeit; Unterhaltung, Sex, schrille Dissonanz.

Die Charakterisierung der "Stadt", über die sich Zuschauer verständigen könnten, muß unweigerlich in der Rezeption konstruiert werden. Gleichgültig, ob und wie man sie referentialisiert, die Charakteristik der Stadt muß aufgebaut werden. Eine solche Einheit des Wissens kann beschrieben werden als "Assoziationskomplex". Dieser Terminus sowie das darunter verstandene Beschreibungsverfahren wurde von Kenneth Burke in seinem Buch "Dichtung als symbolische Handlung" vorgeschlagen. Burke nimmt an, daß ein literarischer Text eine komplexe Motivstruktur aufweist und als ein Gefüge von impliziten Gleichungen (equations) aufgefaßt werden kann. Dabei gliedern sich die Motive in Assoziationskomplexe (associational clusters). Die Analyse eines Textes muß deutlich machen, was in diesen Komplexen zusammengehört - welche Akte, Bilder, Charaktere und Situationen den Vorstellungen des Autors von Heldentum, Verbrechen, Tröstung, Verzweigung usw. entsprechen.³

Freilich hat man es hier mit einer Einheit des Verständnisses zu tun, die sich als solche nirgends im Text findet, sondern sich dort nur in Spuren (oder: Anlässen) sedimentiert. Die Komplexeinheiten sind nicht im Text enthalten, sondern entstehen in einer Rezeption anläßlich des Textes.

Das wesentliche Prinzip der semantischen Konstruktion des Films *Das Schweigen* ist nun gerade die Montage solcher Assoziationskomplexe. Die narrative Struktur spielt demgegenüber eine zweitrangige Rolle, und auch unter narrativen Gesichtspunkten spielte die Handlungsstruktur im engeren Sinne gegenüber den Variierungen und Permutationen der Personenkonstellation eine nur geringe Rolle. Die Annahme, der Film sei die Montage von Assoziationskomplexen, faßt ihn in einer Art von "strukturellem Vorverständnis" als einen allegorischen Text, der mittels des Zwei-Personen-Melodramas begrifflich-konzeptuelle Strukturen inszeniert.

Nimmt man z.B. die Kriegsanspielungen als Instantiationen einer ihr übergeordneten Komplexeinheit, die man heuristisch "Gewalt" titulieren könnte, schließen sie sich zusammen mit einer ganzen Fülle anderer Szenen: Der Junge hantiert ständig mit seinem Revolver herum, er bedroht den alten Kellner und die Zwerge damit, "erschießt" gar den Elektriker auf

³ Kenneth Burke: *Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur*. Frankfurt 1965, S. 25.

der Leiter; die Zwerge nehmen die Drohung des Jungen spielerisch auf, tun so, als tötete er sie, ziehen ihn dann aber in ein anderes Spiel hinein, in dem sie ihn als Mädchen ausstaffieren - ein Spiel, dessen bloßstellender Charakter dem Jungen verborgen bleibt; der alte Kellner wickelt eine Wurst in ein Salatblatt, macht eine kurze Pantomime mit der "Figur", beißt ihr dann unvermittelt den Kopf ab; Anna wünscht sich, Ester sei tot; am Ende der Liebesszene im verbotenen Zimmer nimmt Annas Liebhaber sie wie in einer Vergewaltigung usw. Selbst die modale Einfärbung der Gespräche zwischen den Schwestern kann als Instantiation dieses Komplexes aufgefaßt werden - als Indikator der Allgegenwärtigkeit von Gewalt, die alle Beziehungen durchsetzt.

Ein anderer übergeordneter Komplex ist die "Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation und ihre Substitution durch andere Medien der Kommunikation". "Wie schön es mit dir war. Wie schön war es, daß wir einander nicht verstanden", heißt es im Drehbuch.⁴ Der Verlust der sprachlichen Kommunikation wird so als ein Gewinn umgedeutet, und in der Sexualität oder in der Musik scheinen Momente einer Teilhabe am sozial vermittelten Diskurs auf, die jenseits der auch in Sprache sich ausdrückenden interpersonalen Gewalt anzusiedeln ist.⁵

Der zentrale, den ganzen Text organisierende und regierende Assoziationskomplex könnte mit "Sexualität" betitelt werden. Gerade hier ist in vielen Details beschreibbar, wie assoziative Verbindungen zwischen heterogen erscheinenden Elementen das eigentliche semantische Potential des Films bilden. Im einzelnen:

- Bilden Tod und Angst vor dem Tod einen Komplex, so gibt es auch einen Übergang von Sexualität zu Tod. Die Masturbation Esters ist so ins Bild gesetzt, daß zunächst Ester am Beginn der Masturbation gezeigt wird; dann schwenkt und kippt die Kamera, bis nur noch Esters Gesicht zu sehen ist - und der Ausdrucksgestus des Orgasmus erweist sich als der Ausdrucksgestus des Sterbens, ein Moment des Zur-Ruhe-Kommens.
- Annas diverse Waschungen deuten auf den häufiger verwendeten Topos Sexualität als Verunreinigung hin, der wiederum mit Vorstellungen von "Reinheit" (wie z.B. in der Wendung "reine Seele" oder "reines Gewissen")

⁴ Im Film heißt es: "...daß wir nicht miteinander reden konnten."

⁵ Ob man es hier mit einem zeitgenössischen Topos zu tun hat, der weitere Verbreitung hatte, sei dahingestellt; immerhin heißt es aber in der Schlußzene von Godards *Alphaville*, daß man eine Sprache für eine Wirklichkeit "hinter" der geltenden brauche, wenn man je die nie gesehenen "Länder der Außenwelt" betreten wolle. "Ich möchte so gerne sprechen, aber ich kenne die Worte nicht", heißt es dort. Auch in diesem Kontext geht es um die Erfindung von Ausdrucksmitteln, mit denen existentielle Dinge wie die Angst vor dem Sterben überwindbar oder bearbeitbar gemacht werden können. So wird das Kommunikations- und Erkenntnismittel "Sprache" problematisiert.

zusammenhängt, in der die Verunreinigung als Metapher für den Zustand der Sünde genommen ist. Es sind in der Filmgeschichte immer wieder Frauen gewesen, die in Waschwängen ihr gestörtes Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit oder zur eigenen Sexualität ausgedrückt haben - man denke an Polanskis *Repulsion* oder an Altmans *Three Women*.⁶

- Sexualität ist als präsprachliche Kommunikation der Musik verwandt; wegen der Verbotenheit und Unreinheit allerdings, die der Sexualität auch zugewiesen sind, kommt sie als ein Mittel der Vergeistigung, wie es die Musik möglicherweise sein kann, nicht in Betracht.

- Eine Variante der Sexualität-Tod-Assoziation ist die zwischen Sexualität und Fäulnis und Verwesung. In Esters Monolog vor ihrem letzten Erstikungsanfall heißt es etwa: "Ich (...) fand, daß ich wie ein verfaulter Fisch stank, als ich begattet wurde."⁷

- Esters Umgang mit der Sexualität ist hochgradig depraviert und gestört; doch auch Annas Praxis der Sexualität ist nicht frei, sondern mit Schuldgefühl, Heimlichtuerei und großer Hastigkeit verbunden. Esters Anspruch auf ihre Person ist so weit von Anna internalisiert worden, daß sie einen freien Umgang mit ihrer Körperlichkeit nicht erlangen kann.⁸

- Andererseits kennt Anna Ester genau und kann mit ihren Empfindlichkeiten rechnen, wenn sie ihr Schmerz zufügen will. Wenn sie also ihre sexuellen Erfahrungen genüßlich und sich am Ekel der Schwester weidend preisgibt (eine Situation, die es schon öfter zwischen beiden gegeben hat); oder wenn sie eine Umarmung vortäuscht, als Ester ihr Rendezvous im Hotelzimmer stört; so benutzt sie demonstrativ Sexualität oder Darstellungen von Sexualität, um zu provozieren und zu verletzen. Das kann sie natürlich nur, wenn entsprechendes Vorverständnis, Widerwille gegen Ausübung und/oder Präsentation von Sexualität schon besteht.

Ambivalent ist die Präsentation der Sexualität allemal, auch wenn man den mit animalischer Unvermitteltheit durchgeführten Beischlaf im Variété betrachtet. Eine "Befreiung" von den verschiedenen Formen sozialer Kontrolle, auch der Kontrolle der eigenen Körperbilder, wird auch in dieser Szene nicht angedeutet. Zum einen ist der Beischlaf völlig kontextlos, nicht verstehbar, mit keiner "Geschichte" erschließbar - das ist auch wohl der Grund dafür, daß er von Anna mit faszinierter Abwehrhaltung zur Kennt-

⁶ Vgl. zu diesem Topos Hans Jürgen Wulff: Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte". Münster 1985 (Studien zur Populärkultur 2), S. 112 f.

⁷ Bergman: Das Schweigen, S. 57.

⁸ Das Drehbuch wiederum suggeriert, daß Esters Diktat über Anna eine Fortsetzung des Besitzanspruchs des Vaters ist, den er auf seine Kinder ausübte; vgl. ebd. S. 52.

nis genommen wird und Anlaß zu überstürzter Flucht ist, als sei eine große Gefahr in der Nähe. Zum anderen ist diese Szene in ihrer schroffen Direktheit modal gar nicht "realistisch", sondern aufs deutlichste metaphorisch-allegorisch gebraucht; man kann Yvette Biro nur zustimmen, wenn sie schreibt, man sehe hier "a barbaric metaphor, which affects us with its objectivity and suggests, makes visible and graphic, its content with a materiality suited to the nature of film".⁹

Es geht hier nicht darum zu entscheiden, ob der Film im Endeffekt "sexualfeindlich" ist - was ihm insbesondere von linken Kritikern der sechziger Jahre vorgeworfen wurde¹⁰. Es geht darum, das Geflecht und Gefüge von assoziativen Charakterisierungen zu beschreiben, in dem und durch das "Sexualität" präsentiert wird.

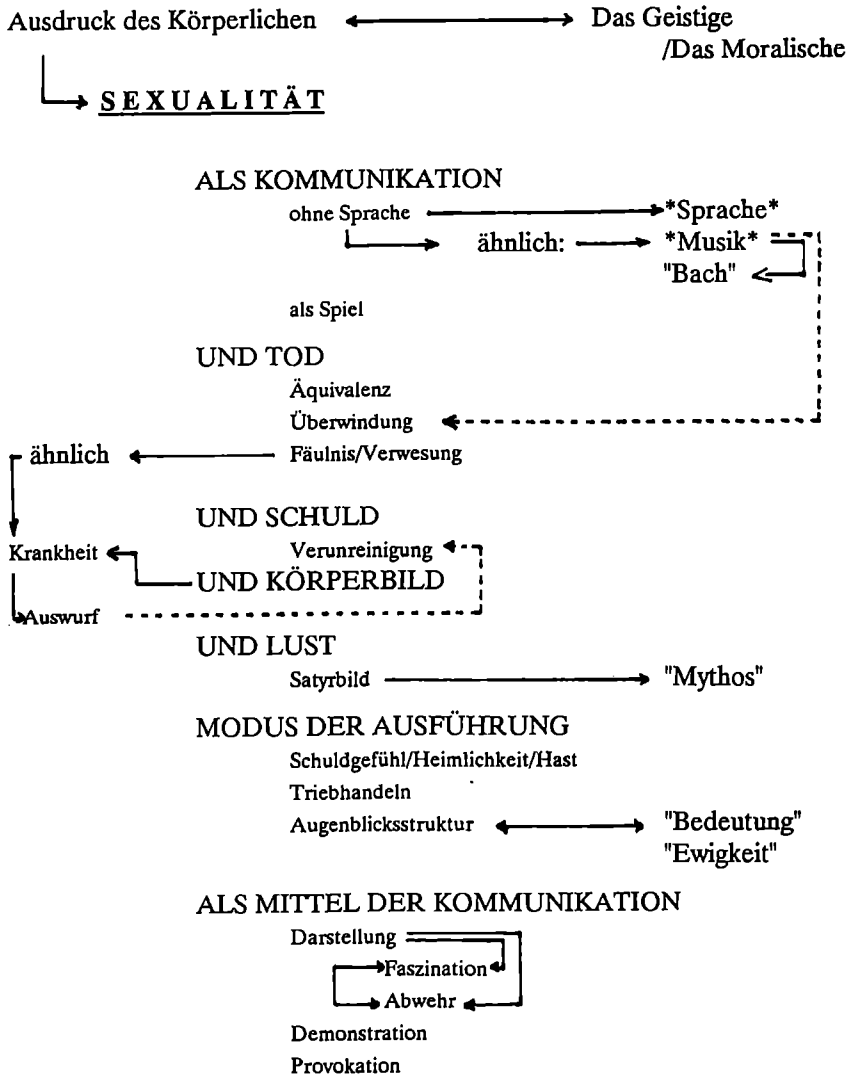
Man kann sich die Fülle der Bezüge, in denen Sexualität in diesem Film fungiert, in einem Schaubild vor Augen führen (Abb. 1) - und es wird deutlich, ein wie vielfältiger Assoziationskomplex um dieses Thema herum aufgebaut wird.

Es soll hier nicht behauptet werden, daß dieser Assoziationskomplex in der Rezeption tatsächlich so und nicht anders aufgebaut wird. Zum einen dient diese Darstellung vor allem als ein Heurismus und ist von daher ein Hilfsmittel, mit dem man sich einen Komplexgegenstand veranschaulichen kann. Zum anderen sollte bedacht werden, daß Assoziationskomplexe nicht unbedingt auch sprachlich zugänglich sein müssen, sondern daß man es hier mit relativ instabilen Komplexen zu tun hat, die jedenfalls nicht zu begrifflicher Schärfe und Abgegrenztheit tendieren. Und zum dritten sollte nochmals angemerkt werden, daß die in dieser Darstellung verwendeten Termini Hilfsbegriffe sind, die so nur im Ausnahmefall im Text nachgewiesen werden können, vielmehr in einer Rezeption erschlossen werden müssen - und es erscheint fraglich, ob die so erschlossenen Kategorien tatsächlich sprachliche Begriffe sind. Das in diesem Assoziationskomplex dargestellte Wissen kann nach der Lektüre des Films nicht als sprachliches Wissen abgefragt werden. Man kann es nur in sprachlichen Umschreibungen und Annäherungen erheben.

⁹ Yvette Biro: *Profane mythology. The savage mind of the cinema*. Bloomington, Ind. 1982, S. 108.

¹⁰ Vgl. dazu Bergman über Bergman, S. 212; Scheugl: *Sexualität und Neurose*, S. 228 f.; Lenne: *Erotischer Film*, S. 76 f. zur Masturbationsszene.

Abb. 1: Der Assoziationskomplex "Sexualität"



Ein Text leistet folglich ein doppeltes: Zum einen rekurriert er auf vorhandenes Wissen, zum anderen produziert er neues Wissen - nicht so sehr im enzyklopädischen Sinne als vielmehr in einem strukturellen Verständnis. Ein Text fügt vorhandenem Wissen nicht etwas hinzu, sondern er organisiert vorhandene Einheiten des Wissens neu. Alle Texte stehen in dem Spannungsverhältnis von bekannter und neuer Information, von Wissen und Neugierde, von Konventionalität und Innovation. Zum einen ist der einzelne Text eingegliedert in einen Strom anderer Texte, die dieses Wiedererkannte auch realisieren. Der einzelne Text ist so eine Individuation oder Instantiation allgemeinerer Prinzipien, Gegenstände und Kategorien. Zum anderen wird der allgemeine historische Prozeß als ein "Intertext" aufgefaßt, als das Gewebe der Dinge, die im Einzeltext konkretisiert werden.

Das Verhältnis von Text und Intertext ist das entscheidende Problem: Denn zum einen muß der Einzeltext beschrieben werden mit Blick auf den Intertext; und zum anderen ist uns der Intertext nur in Texten zugänglich. Diese wechselseitige Bezugnahme entspricht in manchem der zirkulären Struktur, die in der hermeneutischen Forschung so oft als ein Gefüge wechselseitiger Voraussetzung beschrieben worden ist.¹¹ Die Analogien zur hermeneutischen Tradition werden noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß der gleiche Text in verschiedene "intertextuelle Kontexte" (historischer, soziologischer usw. Art) eintreten kann und sich darin immer wieder auch verändert.

Natürlich sind die Einheiten des Intertextes von ganz und gar unterschiedlicher Art. Man kann mindestens vier verschiedene Orientierungen der Analyse unterscheiden und hat es dementsprechend mit verschiedenen Gegenständen zu tun, die alle auch Gegenstand semiotischer Analyse sein können.

(1) Manche Gegenstände sind prätextueller Natur und haben genuin mit der Struktur der Repräsentationsmittel (dem Film, der narrativen Struktur etc.) nichts zu tun. In diesen Bereich gehören Strukturen der verbalen und nichtverbalen interpersonalen Kommunikation, Beziehungskommunikationen, architektonische Konventionen und Stile, Kodifizierungen der Klei-

¹¹ Julia Kristeva, die als erste den Begriff der Intertextualität gebrauchte, schrieb dazu: "Every text is constructed as a mosaic of citations, every text is an absorption and transformation of other texts." (Julia Kristeva: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. S. 146) Und auch ihre Überlegung, daß "Intertextualität" die Vorstellung von "Intersubjektivität" präzisieren oder gar ersetzen wird, ist bis heute von ungebrochener Schärfe: Denn letztendlich ist die Vorstellung des "Intertextes" eine Neuformulierung der hermeneutischen Kategorie des "Vorverständnisses". Wenn die Eingebundenheit jeden Verständnisses in den historischen Prozeß als Bedingung für Verständigung überhaupt gilt, dann stellt sich das Problem der "Intersubjektivität" tatsächlich anders als eines der baren Konventionalität.

dung und anderes mehr.

(2) Manche Gegenstände sind unabhängig vom Einzeltext zu sehen, haben also mit der spezifischen Struktur eines Textes nicht oder nur bedingt zu tun. Dabei handelt es sich einerseits um Gegenstände, die mit den Repräsentationsverfahren des Films zusammenhängen wie z.B. die Konventionen der Blickmontage oder der Alternationsmontage oder auch kompositionelle Verfahren und Prinzipien wie die Strategien des Einsatzes von Farbe oder die verschiedenen Möglichkeiten der Synchronisation und Koordination von Bild und Ton; oder es handelt sich um Gegenstände und Einheiten der Inhaltsstruktur wie z.B. besondere Konzeptualisierungen der psychischen Krankheit im Film, stereotype Charakterisierungen ethnischer Minderheiten oder auch um narrative Strukturen im allgemeineren Sinn, die im Film oder auch in anderen Medien ausgedrückt werden können.

(3) Die Beschreibung individueller Texte ist Teil der übergreifenden Texttheorie. Dabei sollte unterschieden werden zwischen der formalen Beschreibung der Kriterien von "Textualität" und der Deskription von Einzeltexten im engeren Sinn. Unter "Text" versteht man meist eine Konstruktion, die als integrierendes und - frei nach Lotman - "modellbildendes System" alle möglichen Einzelgegenstände zu integrieren und in eine unifizierende Struktur umzubilden oder einzubinden vermag. Ein Text konstituiert eine eigene Zeichensituation, was auf der anderen Seite bedeutet, daß er situationsentbindbar ist. Die Beschreibung der Konstruktionsprinzipien von Texten, die Formulierung von Wohlgeformtheitsbedingungen, der spezifische semantische Aufbau, die Formulierung von Kriterien der Geschlossenheit und der Ggliedertheit, die Modelltheorie der Texte und ähnliches mehr sind Gegenstände dieser Theorie - die allerdings im Bereich des Films nur wenig betrieben wird; die Erarbeitung der Texttheorie ist in den letzten Jahren im wesentlichen Sache der Textlinguistik und der theoretischen Literaturwissenschaft gewesen.

(4) Texte stehen schließlich in spezifischen Traditionsreihen, wobei wiederum unterschieden werden sollte zwischen medien-spezifischen und -un-spezifischen Reihen. Genres und Zeitstile, personale Stile und ähnliches sind derartige Traditionsreihen. Die theoretische Beschäftigung mit den Grundlagen etwa der Genrebildung steckt noch in den Anfängen.¹²

¹² Neuerdings gewährt der von Barry Keith Grant herausgegebene Band (Film genre reader. Austin, Tex. 1986) einen breiten Überblick über die Untersuchungen zu den filmischen Genres und ermöglicht mit der beigegebenen Bibliographie eine auch darüber hinausgehende Erfassung des Diskussionsstandes. Verwiesen werden muß natürlich auf literaturtheoretische Untersuchungen zu generischen Aspekten von Texten; vgl. dazu Hempfers Überblick über die vorliegenden Ansätze der Konstitution oder Untersuchung von "Gattungen" (Klaus W. Hempfer: Gattungstheorie. Information und Synthese. München: 1973), vgl. Joseph Strelka (ed.): Theories of genre. University Park, Penn. 1978, insbesondere die Einleitung. Verwiesen

Die Einzigartigkeit und Individualität des Textes scheint sich in diesen Annahmen aufzulösen. Das stimmt auch auf den ersten Blick, denn der individuelle Text wird vor allem als eine Realisation von Einheiten des Wissens (des Intertextes) aufgefaßt, die selbst unabhängig von diesem spezifischen Text Geltung innehaben. Ein einzelner Text steht in der gleichen reflexiven "Schleife" wie alle Dinge der Kultur, die nur dadurch, daß man sie gebraucht und darin und dadurch ihre Geltung unter Beweis stellt, als realitätskonstituierende und -dimensionierende Größen in Kraft bleiben. Auf der anderen Seite ist im Auge zu behalten, daß ein Text diese als geltend vorausgesetzten Einheiten des Wissens allerdings in signifikanter Weise organisiert: Er bildet sein eigenes Modell von Realität aus. Und er kann, so sehr er auch auf den bedingenden Intertext angewiesen sein mag, wiederum zu einer eigenen Einheit des Wissens werden, die als "kultureller Gegenstand" umgeht und sich in neue Texte umsetzt.

3. Semantische Probleme

Alle Elemente des Textes dienen dazu, den zentralen Assoziationskomplex auszudrücken. Der Text wird unter dem Diktat der methodisch-strukturellen Vorgabe "Assoziationskomplex" daraufhin untersucht, welche assoziativen Beziehungen zwischen oft nur abstrakt zu fassenden Größen etabliert werden, wie sie ausgedrückt werden, welches Gewebe schließlich das Ensemble der in den Assoziationskomplex eingehenden Größen ergibt.

Der Text erscheint dann als das Mittel, mit dem diese thematische Struktur ausgedrückt wird. Dazu werden konventionalisierte Verfahren benutzt, mit deren Hilfe der thematische Komplex organisiert und in eine Mitteilungsform gebracht wird, die die Kriterien der Konkretheit und Anschaulichkeit mit denen der Narrativität und Linearität verbindet.

Um diese Gegenstände der Analyse exemplarisch vorführen zu können, sei noch einmal auf die Beziehung der beiden Frauen zurückgegriffen. Die Fixierung der beiden Schwestern aufeinander hat ihre eigenen Strukturen, über die Funktion der Realisierung thematischer Dinge hinaus.

Wenn man etwa die Annahme, Anna und Ester seien die beiden komplementären Teile einer einzigen Person, zum Ausgangspunkt wählt¹³, trifft

sei des weiteren auf das Sonderheft "Genre" der "Poetics" (10,2, 1981) sowie auf Carolyn Miller: "Genre as social action". In: Quarterly Journal of Speech 70 (1984), S. 151-167, die einen eher aus der Rhetorik stammenden Ansatz vertritt.

¹³ Beverly Houston und Marsha Kinder: Self and cinema. A transformationalist perspective. Pleasantville, N.Y. 1985, S. 23, sehen Anna und Ester als "two sides of a single personality"; vgl. dazu auch Wulff: Konzeptionen, S. 25ff, insbes. 42-48).

man mehrere Vorentscheidungen, die das Beziehungsgefüge der beiden Frauen betreffen und auch den semantischen Status des Textes: Die Ausfaltung einer Person in zwei realisierende Darsteller hat zur Folge, daß man die beiden Realisatoren als komplementär aufeinander bezogen verstehen muß; keiner der Beteiligten genießt dann noch Freiheit, sondern es herrscht wechselseitige Determination. Weiterhin hat man es mit Sicherheit nicht mit einem interpersonalem Drama zu tun, sondern mit der Dramatisierung innerpersonaler Größen (wobei nicht gesagt ist, daß das z.B. die Komponenten der Freudianischen Persönlichkeitstheorie sein müssen!). Man hat es also mit einer allegorischen oder parabolischen Konstruktion zu tun und nicht mit einer Repräsentation auf der ersten semantischen Stufe. Schließlich bedingt die komplementäre Bezogenheit der beiden Schwestern, daß man die beiden jeweils als Pole eines gespannten Dualismus auffassen kann (eine Konstruktion, die im übrigen aus Mythenanalysen gut bekannt ist).

Das so etablierte Beziehungsgefüge der beiden Frauen ist nur eine Strukturvorgabe, inhaltlich muß es gefüllt werden zum einen natürlich durch den Gang der Handlung und die Interaktionen, in denen Komplementäres ausgedrückt wird; zum anderen können aber auch dem Film selbst äußerliche Interpretationsschemata angewendet werden, die die Strukturvorgabe stützen und füllen können.

Wenn man also diese Figur mit psychoanalytischer Symbolik angeht, kann man Ester als Personifikation des "Väterlichen", Anna dagegen als Symbol der "mütterlichen" Sphäre auffassen. Ester kann als Repräsentantin des "Geistigen", vor allem der Über-Ich-Funktionen, Anna dagegen als solche des "Körperlichen" ausgelegt werden etc. Ungefähr in diesem Sinne spricht Brigitta Steene von "the objectively conceived, prototypal mother-whore Anna, whom we see mostly as body, and (...) the more subjectively portrayed father substitute Ester".¹⁴

Die Prototypik der beiden Rollenfiguren Ester und Anna wie auch die ihrer Beziehung spricht dafür, daß man es mit allegorischer Argumentation zu tun hat. Gleichgültig, mit welcher Gewichtung eine jeweilige Opposition in einer Interpretation gesehen wird, kann man den gespannten Dualismus, um den es hier geht, als Liste der abstrakten Kategorien, deren jeweils opponierende Kategorie in der gegenüberstehenden Liste aufgeführt ist, darstellen (Abb. 2).

Es dürfte klar sein, daß die beiden Listen noch erheblich erweitert werden könnten. Und es dürfte auch deutlich sein, daß die Realisierung

¹⁴ Brigitta Steene: "Bergman's portrait of women: Sexism or suggestive metaphor?" - In: Patricia Erens (ed.): *Sexual stratagems. The world of women in film*. New York 1979, S. 91-107, vgl.a. Houston und Kinder: *Self and Cinema*, S. 23

oder Personalisierung eines Pols dieses Dualismus nicht daran gebunden ist, daß die Realisierenden Frauen sind. Es wäre also denkbar, daß der gleiche Dualismus auch von zwei Männern oder auch von einer Frau und einem Mann ausgedrückt werden könnte.

Abb. 2: Der Dualismus

ANNA

Die Körperliche
Die Gesunde
Die Sexuelle
Die Sprachlose
Die Schwitzende
Die Dumme
Die Esserin
Die Offensive
Die Lebende
Die Lust

ESTER

Die Geistige
Die Kranke
Die Sublimierte
Die Übersetzerin
Die Frierende
Die Kluge
Die Trinkerin
Die Defensive
Die Sterbende
Der Ekel

Wenn man den Film als einen allegorischen Text und die Frauen als Repräsentantinnen eines im Text ausgefalteten Dualismus nimmt, dann hat man es dennoch weiterhin mit einem doppelten Problem zu tun: Die beiden Frauen repräsentieren abstrakte Kategorien, die als ein Gefüge von Oppositionen dargestellt werden können (was einer "mythischen Konstruktion" entspricht), und sie stehen dabei in einer sozialen Beziehung, die ihre eigenen Strukturen hat - wobei es gleichgültig ist, ob man die eine für das Komplement oder das "Umkehrbild" der anderen hält oder ihnen eine Ego-Alter-Ego-Beziehung unterstellt.

Läßt man sich aber auf die allegorische Interpretation des Textes ein, dann können auch die topologischen Details (die Gliederung der Handlungsrealität in verschiedene mit verschiedenen Freiheitsgraden und Verpflichtungsmodi belegte Räume), die vollständige Abwesenheit aller Naturbilder, thematische Komplexe wie die oben skizzierten - "Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation" oder "Sexualität" usw. - an eine allegorische Repräsentation angeschlossen werden. Dann wird die Handlungsrealität des Films zu einer Art typifizierter Modellwelt, in der bedeutungsvolle Repräsentationsfiguren ihren diskursiven Konflikt austragen.

Die Beschreibung der Bedingungen und Determinationen möglicher Weisen des Verstehens - z.B. allegorisch vs. melodramatisch - ist am Beispiel des Films *Das Schweigen* besonders schwierig, weil der Film von außerordentlicher Offenheit und Unbestimmtheit ist. Die Auflösung vieler

nur in Spuren niedergelegten Bedeutungen ist dem Rezipienten überlassen, der wiederum einen großen Spielraum hat, innerhalb dessen er mit eigenen Strukturvorgaben, Wissensbeständen, Erwartungshaltungen den Prozeß der Bedeutungserschließung und Bedeutungszuweisung in Gang setzt. Zu Bergmans Strategie, den Text rigoros zu "öffnen" (was nur eine andere Form der Enigmatisierung, der Verrätselung ist), gehören auch einige Textsegmente, die in den Gesamttext nur wenig integriert sind, zu deren Entschlüsselung also der umgebende Text oder der Gesamttext nur wenige Hilfen bereitstellen.

Ein Beispiel ist Annas Blick in den nächtlichen Innenhof des Hotels, wo sie durch ein vergittertes Glasdach hindurch Angestellte des Hotels (Köche ?) bei der Arbeit sieht - von einer Betriebsamkeit, die an das verwirrende Durcheinanderlaufen von Ameisen gemahnt. Ist die Szene eine symbolische Repräsentation der zur Betreibung des Hotels ja auch nötigen ökonomischen Sphäre der Gesellschaft? Eine Interpretation in dieser Richtung drängt sich auf, wenn man den Gesamtfilm als einen Symbolismus versteht, der ein Persönlichkeits- und ein Gesellschaftsmodell kombiniert. Diese Auslegung des Bildes scheint aber wenig konventionalisiert zu sein, durch den Kontext des Films nicht weiter determiniert, in Verständnissen des Films (wie sie sich z.B. in Kritiken ausdrücken) praktisch nicht nachweisbar. Der Prozeß der Semantisierung dieses Bildes führt also ins Leere, ein Wahrnehmungsdatum kann nicht an das Verständnis angeschlossen werden, Irritation ist die Folge.

Wenn man, wie Heinz B. Heller das vorschlug, *Das Schweigen* als ein gewaltiges Wahrnehmungs- und Verstehensexperiment versteht, nähert man sich der Heterogenität, der Veränderbarkeit und der Ungewißheit verschiedener Verständnisse, die der Film auslöst, am angemessensten an. Man ist sich seiner Auslegung des Films nicht sicher: Diese Beobachtung können viele Rezipienten an sich machen. Das liegt wohl daran, daß der Film mit nichtkonventionellen und nichtstereotypen Indikationen, Allegorisationen und Verrätselungen arbeitet. *Das Schweigen* ist ein Strukturpotential, das erst in varianten Lektüren "erfüllt" wird: hochvariant erfüllt wird.

4. Soziometrie und Topographie

Die bis hierher angenommene textsemantische Struktur eines gespannten Dualismus richtet den Fokus der Analyse ganz auf das Beziehungsverhältnis der beiden Frauen. Tatsächlich aber ist die innere Soziometrie des Films komplizierter.

Den Kern der Gesamtkonstellation der Personen bildet eindeutig die Dreiergruppe der Reisenden - Ester, Anna und der kleine Johan. Es gibt keine Szene, in der nicht mindestens ein Mitglied dieser Gruppe anwesend wäre. Ja, stärker noch: Es ist die Einheit dieser Gruppe, die den gesamten Bauplan des Films bestimmt. Jede Trennung der Kerngruppe hat syntaktische Konsequenzen - die Szenenfolge alterniert dann zwischen Teilgruppen.¹⁵

Ein anderes Mittel, das die hohe Innenbindung der Kerngruppe herausstellt, ist durch die immer wieder eingenommenen Beobachtungsperspektiven gegeben - manchmal entsteht sogar der Eindruck, daß die Mitglieder der Kerngruppe sich so oft und konzentriert beobachten, um möglichst hohe Kontrolle über die Handlungen der jeweils anderen ausüben zu können: Anna bereitet ihren Gang in die Stadt vor, Ester beobachtet sie; Anna wäscht sich, der Junge sieht zu; der Junge sieht Anna mit ihrem Liebhaber im aufgebrochenen Hotelzimmer verschwinden; Ester betrachtet Anna und den Jungen, die im Nebenzimmer schlafen; usw. Die Mitglieder der Gruppe bewegen sich nicht frei, sondern sind selbst Beobachter wie Beobachtete.

Wenn jemand ein Geschehen beobachtet, so liefert diese Situation dem Zuschauer natürlich immer eine Doppelinformation - etwas geschieht, und einer der Beteiligten nimmt als Wahrnehmender womöglich heimlich an dem Geschehen teil. Häufig ist die Beobachtungs-Konstellation dazu benutzt worden, um Handlungs- und Wahrnehmungsperspektiven auszudrücken und mitzuteilen. Das ist hier nicht der Fall. Die gegenseitige Beobachtung hat wohl die hauptsächliche Funktion, die ständige Aufmerksamkeit, die die Mitglieder der Kerngruppe aufeinander richten, anzuzeigen.

Die außerordentlich hohe Kohäsion dieser Gruppe wird also nicht nur in Beziehungskommunikationen und mittelbaren Beziehungsthematisierungen¹⁶ realisiert, sondern auch in der Szenenkonstruktion, die einen Beobachter enthält, und in der Szenenfolgemontage, die Trennungen und Wiedervereinigungen der Kerngruppe auch syntaktisch aufnimmt.

Alle anderen Personen der Handlung stehen an der Peripherie des Geschehens, sind allerdings oft eindeutig den Mitgliedern der Kerngruppe zugeordnet.

¹⁵ Zur Fundierung dieses syntaktischen/semantischen Prinzips vgl. Hans Jürgen Wulff: Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. - Münster 1985 (Studien zur Populärkultur 1), S. 39 ff.

¹⁶ Die wenigen Instantiationen des Motivs: Ester spricht mit dem Jungen über ihr gemeinsames Verhältnis zu Anna; Anna erzählt vor sich hin, daß Ester sie für dumm halte.

Dieser Zuordnung peripherer Mitglieder der inneren Soziometrie korrespondiert eine topographische Organisation des Handlungsgeschehens: Die Handlungsorte des Films bilden zugleich auch "Sphären" der Personen.

Der innere Raum, das doppelte Hotelzimmer, ist vor allem der Raum Esters. Sie verläßt diesen Bereich fast nie - oberflächlich durch ihre Krankheit gebunden. Das Hotel bzw. die Flure des Hotels (man könnte diesen Bereich ganz heuristisch den halbäußeren Raum nennen) sind der Erkundungsraum Johans; hier stellt er seine Beobachtungen an, hier macht er seine Erkundungen, hier trifft er auf seine Bekanntschaften. Die Stadt draußen, der äußere Raum: Das ist Annas Sphäre, das ist der Raum ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Erfahrungen. Hier trifft sie ihren Liebhaber - eine Figur, die ganz und ausschließlich ihr zugeordnet ist -, hier beobachtet sie jenen bedrohlichen Beischlaf im Variété, nach hierhin geht sie mit Johan essen. Der äußere Raum ist zugleich der Raum, auf den Ester keinerlei Einfluß hat.

Auch die anderen Personen, insbesondere der alte Kellner, sind auf diese Gliederung der Handlungsräume bezogen. Johan schließt in der Sphäre der Flure Bekanntschaft mit dem alten Kellner, nicht im inneren Raum. Im inneren Raum ist der alte Mann in Konjunktion mit Ester, alle anderen Personen spielen dort für ihn keine Rolle. Und auch die Rollencharakterisierung, die man dem Kellner zuweisen könnte, unterscheidet sich strikt, je nachdem er sich auf den Fluren oder im inneren Raum befindet: Ist er hier der servile Diener und vielleicht auch der Helfer-Samariter, so ist er dort jemand, der auch als Privatperson ins Spiel kommt, als ein Jemand, der eine Geschichte hat, eine Familie, der um jemanden trauert, der genießt.

Diese topographische Ordnung kann natürlich wiederum gelesen werden als eine - symbolfähige - Aufgliederung des Handlungsraums in die Sphären des Privaten, des Halböffentlich-Nachbarschaftlichen und des Öffentlich-Anonymen - jedenfalls korrespondieren die Kommunikationsformen, die Themen und Modi der Interaktionen und Kommunikation diesen Räumen kommunikativen Handelns.

Sexualität, der zentrale thematische Topos des Films, ist eindeutig mit der äußeren Sphäre koordiniert. Je öffentlicher der Raum, desto unkontrollierter und unkontrollierbarer finden sexuelle Annäherung und sexueller Vollzug statt. Nähert sich Anna dem topographischen Zentrum, muß sie sich und ihr Tun verbergen: Der Beischlaf muß versteckt werden, in einem aufgebrochenen Zimmer, es droht Verrat. Allein schon die Tatsache, daß sie ihren Liebhaber in den halbäußeren Bereich holt, ist eine Provokation, ein Einbruch in eine eigentlich kontrollierte Sphäre. Verschiedene Grade von Kontrolle sind denn das wesentliche Kriterium, das die verschiedenen Sphären gegeneinanderstellt: Kontrolle, Verbot und Sanktion steigen mit

der Annäherung an das Zentrum. Zwar ist Esters Masturbation im inneren Raum lokalisiert, aber das läßt sich auch verstehen als die größte Verheimlichung von Sexualität - sie wird ihres kommunikativ-sozialen Charakters bescnitten.

Esters halb an Johan, halb an sich selbst adressiertes: "Eigentlich dürfte dich ja nur deine Mama streicheln!", das Zaudernd-Bedenkliche dieser Äußerung - das ist vor allem der Duktus des inneren Bereichs: Es geht um die hohe Kontrolle und Domestifikation sogar der innerfamilialen Zärtlichkeit als einer eigentlich verbotenen Kommunikationsform. Hier herrscht ein Gefälle von Herrschaft im Übergang von Innen nach Außen - drinnen, in der Sphäre des Privaten, herrscht der rigoroseste Kontrollanspruch. Und nicht draußen, auch wenn da die Panzer auffahren und die Uniformierten das Straßenbild bestimmen.

Nun existieren zwischen der soziometrischen und der thematischen Struktur des Textes gewisse Widersprüche: Die beiden Frauen sind Repräsentantinnen oppositioneller Prinzipien; insbesondere der Assoziationskomplex "Sexualität" bindet sie in ein klares Kontrast- bzw. Oppositionschema. Die soziometrische Organisation des Textes ist dagegen zentriert auf die zentrale Drei-Personen-Gruppe. Alle anderen Personen der Handlung sind den drei Mitgliedern koordiniert. Die Geltung dieses Prinzips der dominanten Gruppe wird sowohl syntaktisch wie thematisch ausgedrückt. Auch die Handlungsräume des Films sind drei Personen zugeordnet, nicht zweien. Gespannter Dualismus versus Drei-Gliederung der Räume: Auch dies ist ein unaufgelöster Spannungsmoment, eine der vom Film produzierten Rätselfragen, ein Widerspruch, der nicht gelöst wird.

5. Filmische Mittel: Sound

Bergman setzt die filmischen Mittel zum Teil in hochkomplizierter Weise ein, so daß das Störmoment, das von ihnen ausgeht, oft nicht einfach lokalisiert werden kann. Zwar ist "Schweigen" oder "Stille" einer der Grundtöne des Films, und Stephenson und Debrix ist durchaus zuzustimmen, wenn sie in ihrem Buch "The Cinema as Art" schreiben:

The film is silent for the most time, but this silence conveys the strangest and most varied meanings; in different situations it expresses lust, boredom, drunken stupor, agonized unhappiness, the wonder of childhood, the resignation of old age.¹⁷

¹⁷ Ralph Stevenson und J.R. Debrix: The cinema as art. 2nd ed. Harmondsworth 1976, S. 210.

Doch zeigt sich bei genauerem Hinhören auch, daß einige Szenen des Films hochorganisierten, synthetischen Sound haben, der in einer Wahrnehmungssynthese nur unvollständig desambiguiert werden kann.

Schon die Eröffnungsszene des Films schlägt den Grundton an, der den ganzen Film nicht wieder fallengelassen wird: Nachdem unruhiges Weckerticken dem - schriftlichen - Titel unterlegt war, das abrupt mit dem Ende des Titels endet, ist die folgende Szene im Abteil des Zuges mit einem nicht besonders lauten, dauerhaften, unangenehmen Heulton unterlegt. Dieser Ton erinnert an das Fahrgeräusch von Zügen, hat aber auch andere Qualitäten (z.B. Sirenengeheul). Wenn man das kleine Experiment macht, den Ton dieser Szene vom Bild abzulösen und separat einigen "Versuchspersonen" zu präsentieren, so wird der Ton nur eher zufällig als "Zuggeräusch" identifiziert. Er kann nicht eindeutig als Geräusch eines bestimmten Prozesses erkannt werden. Die Desambiguierung in der Anfangsszene geschieht unter Zuhilfenahme der visuellen Daten, auch wenn der synthetische Gegenstand der Wahrnehmung nicht zur vollständigen Deckungssynthese gebracht werden kann: Dieser Ton sperrt sich gegen seine Vereindeutigung als simples Zuggeräusch.

Warnend-drohendes Heulen wird häufiger auftreten, ein Mischgeräusch, das sowohl an Sirenengeheul als auch an Orgelspiel erinnert - als Ester das erste mal Schnaps bestellt, als Anna mit ihrem Liebhaber im Zimmer verschwindet, nach Esters langem Monolog, ihrem letzten Erstikungsanfall unterlegt. In allen diesen Szenen kündigt dieser Ton Schlimmes an, er reißt plötzliche Löcher in die glatte Oberfläche realistischen Spiels, der Zuschauer wird durch den Sound auf eine andere semantische Stufe gehoben. Man hat es mit einer Art "akustischen Zeigefingers" zu tun, mit einem "nichtsprachlichen Kommentar", der das Gezeigte thematisiert und es warnend bespricht.

Die Störung der Wahrnehmungssynthese, die der Zuschauer in der Rezeption vornimmt, ist ein anderes, signifikantes Moment für die Verwendungen von "Sound" im *Schweigen*. Ein Beispiel ist die letzte Szene Esters. Plötzlich - sie hat gerade begonnen, den Brief an Johan zu schreiben - beginnt das unruhige Weckerticken, das auch dem Titel unterlegt war; wie in Reaktion auf dieses Geräusch läßt Ester ihre Schreibunterlage sinken und legt sich zurück in die Kissen; ein zweites Geräusch: jemand zieht ein Uhrwerk auf, mischt sich in das Ticken; man kann den Kellner als Verursacher identifizieren - er hält sich eine Taschenuhr ans Ohr, nachdem er sie aufgezogen hat; das Ticken geht weiter und ist dem Bild der in ihre Kissen zurückgesunkenen Ester unterlegt. Das Ticken ist bis zum Schluß in der Schwebelage zwischen der Identifikation als Szenengeräusch und seinen möglichen Funktionen als subjektives Geräusch, als metaphorischer Verweis auf die Thematik von "Zeit", "Tod" etc., als Mittel, einen neuen,

schnelleren Rhythmus zu etablieren. Zu welcher Vereindeutigung man in dieser Szene auch immer tendiert - wirklich einlösen (sprich: "monosem" machen) kann man das Geräusch nicht.

Ein zweiter Fall, an dem man die Störungsfunktion des Tons aufweisen kann, ist das offensichtlich asynchrone Atemgeräusch in Esters großem Erstickungsanfall. Auch hier wird durch die plötzlich zwischen Bild und Ton aufklaffende Spannung eine ungestörte Rezeption bzw. Wahrnehmung zu nichte gemacht.

Derartige Distanzierungseffekte kann man auch im Tonus der Schauspieler verankern (man nehme nur den Kellner, der ein Geldstück fallenläßt, um Annas Bein zu beschnuppern). Man könnte auf den Umgang mit Licht eingehen und die dabei benutzten Kodifizierungen beschreiben (man denke an das Bild Esters am Schluß, kurz bevor sie sich die Decke über das Gesicht zieht: der harte Schlagschatten produziert einen Eindruck von Esters Gesicht, der zwischen der Wahrnehmung Esters und der Wahrnehmung eines Totenschädels hin- und herschwankt). Man könnte auf Probleme der Kadrierung eingehen und als Funktion textueller Struktur analysieren (man denke an die Aufnahmen Annas in den Straßen der Stadt - Anna ist darin isoliert und vereinzelt; ihre ikonographische Separation geschieht durch Farbe, Bewegungsrichtung, Sexus der Beteiligten, Bewegungsqualitäten wie Geschwindigkeit etc.).

Es dürfte deutlich geworden sein, wie die filmischen Mittel in Funktion der textuellen Struktur gesehen werden sollten. Sie besitzen keinen eigenen Wert, sondern sind tatsächlich Mittel der Realisierung des Textes. Die filmischen Mittel gehören, semiotisch gesprochen, zum Ausdrucksbereich des Textes. Ihre semantischen Aspekte erschließen sich erst, wenn man sie in Bezug auf die textuellen Strukturen untersucht.

Heinz-B. Heller

Film als historisch-gesellschaftliche Praxis

Sollten von den folgenden Ausführungen Ansätze für eine bündige Interpretation von Ingmar Bergmans *Das Schweigen* erwartet werden: eine Interpretation, welche die einzige Bedeutung des Films aus seiner Immanenz herauszupräparieren versucht, so wird ein solches Ansinnen enttäuscht werden. Um es zugespitzt und provokativ vorweg zu sagen: Wie jeder Film ist *Das Schweigen* nur ein Film, - eine Folge aneinandermontierter und auf eine Leinwand projizierter bewegungserfüllter Bilder, die substantiell weder in sich noch aus sich heraus eine (zumal verallgemeinerbare) Bedeutung entfalten. Denn was wir die Bedeutung eines Films nennen - so die These, die sich auf Beobachtungen und Überlegungen früher Stummfilmtheoretiker seit Kuleschov stützen kann - stellt sich als das Resultat einer Bedeutungsproduktion in pragmatischen Kommunikationszusammenhängen zwischen Filmemacher und sozial wie historisch wandelbarem Zuschauer dar; Kommunikationszusammenhänge, die sich über die form-inhaltliche Struktur des Films vermitteln, mit ihr aber nicht ineingesetzt werden können. Bewußt wird auf die pragmatische Dimension der Bedeutungsproduktion abgehoben, weil sie sich nicht auf einer abstrakten, d.h. subjektlosen Zeichenebene modellieren läßt. Vielmehr hätte eine angemessene Filmanalyse gerade den (von der Semiotik weithin unterschlagenen) sozialhistorisch imprägnierten subjektiven Anteil der Bedeutungsproduktion auf Produzenten- wie Zuschauerseite zu berücksichtigen: als Manifestationen sinnlicher Tätigkeit, als Produkt und Faktor gesellschaftlicher Praxis.

Auf der Produktionsseite drückt sich dieses praktische Verhältnis - so Alexander Kluge in souveräner Vereinfachung - in der Tatsache aus, daß ein Film im Grunde von drei "Kameras" gefilmt werde: 1. "der Kamera im technischen Sinne", 2. "dem Kopf des Filmemachers", 3. dem "Gattungskopf"¹, d.h. dem Ensemble ästhetischer wie sozialer Erfahrungen und Erwartungen auf seiten des Zuschauers, welche der Filmemacher auf sich und seinen Film gerichtet sieht. Ob der Spielfilm seine Bilder über eine fiktive Handlung organisiert, ob der Dokumentarfilm seine Bilderfolgen an aus-

¹ Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt 1975, S. 202.

gemachten außerfilmischen Strukturen modelliert - grundlegend bleibt das Faktum, daß der Film in der Vergegenwärtigung realer Tatsachen- oder erdachter Ereigniszusammenhänge auf der Konstruktion dieser drei teils sich überlagernden, teils gegeneinanderlaufenden Wahrnehmungs- und Gestaltungsmodi beruht.

Entsprechend relational ist auf der Rezeptionsseite die Wahrnehmung des Zuschauers zu begreifen. Bewußt wird in diesem Zusammenhang der Begriff des 'Sehens' vermieden. Zwar will es die Umgangssprache, daß wir uns einen Film 'ansehen'; doch wird damit der wesentliche Vorgang recht ungenau beschrieben. Abgesehen davon, daß spezifische soziale Erfahrungen und emotionale wie ideelle Bedürfnisse in uns den Wunsch nach bestimmten Formen filmischer Unterhaltung und/oder Erkenntnisvermittlung wecken, so verhalten wir uns auch dann im Kinosaal als Filmzuschauer keineswegs umstands- und interesselos. Aufbauend vor allem auf Rudolf Arnheims wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen², ist auch das Filme-Sehen als eine Tätigkeit der Wahrnehmung zu begreifen: als eine Form aktiver Subjektivität mit einer je besonderen sozialen Identität und mit historisch je spezifischen Erfahrungen, Normen und Interessen³. Wie jede Form sinnlicher Aneignung von Wirklichkeit vollzieht sich auch die filmische Apperzeption in einer dialektischen Vermittlung mit "der Feldstruktur und den Bedürfnissen und Interessen des Betrachters"⁴. Auch filmische Wahrnehmung erweist sich als eine Form der aktiven sinnlichen Aneignung und Anverwandlung ihres Gegenstands, die ebenso zielgerichtet wie selektiv verfährt; eine Charakterisierung Hochbergs⁵, die noch einen wichtigen Schritt über jene fundamentale Erkenntnis Gombrichs hinausgeht:

Perception "is always an active process, conditioned and adapted to situations. Instead of talking about seeing and knowing, we might do a little better to talk of seeing and noticing. We notice only when we look for something, and we look when our attention is aroused by some disequilibrium, a difference between our expectation and the incoming message."⁶

² Vgl. Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln 1980.

³ Vgl. dazu grundsätzlich Klaus Holzkamp: *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Frankfurt 1973, bes. S. 11-34.

⁴ Arnheim: *Anschauliches Denken*, S. 35.

⁵ Vgl. Julian Hochberg: *Die Darstellung von Dingen und Menschen*. In: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt 1977, S. 76-89.

⁶ Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*. Princeton, NJ 1969, S. 172.

Einer Filmanalyse, die diesem grundlegenden Sachverhalt Rechnung zu tragen versucht, drängen sich damit folgende vorrangige Problemstellungen auf:

1. Gegenstand der Filmanalyse ist der Film als eine ästhetisch besondere: weil technisch gebundene Form der gesellschaftlichen Praxis im je zu spezifizierenden soziokulturellen Handlungskontext der Geschichte.
2. Dies beinhaltet, daß Filme weder als absolute Entitäten in ihrer Immanenz (ob nun traditionell werkimmanent oder strukturalistisch) noch unvermittelt in ihrer vermeintlich 'reinen' Abbild-/Widerspiegelungsfunktion angemessen beschrieben und analysiert werden können; ein Vorbehalt insbesondere gegenüber den Spielarten positivistischer Filmsoziologie, aber auch gegenüber ihren orthodox-materialistischen Varianten, denen beiden gemeinsam eine dualistische Auffassung von Kunst und Wirklichkeit eignet.
3. Vielmehr wäre zu untersuchen, wie sich welche sozialen Realerfahrungen mit welchen gedanklichen Überformungen im Produktionsprozeß und insbesondere in den ästhetischen Operationen des Filmemachers eingeschrieben haben; zugleich auch, welche wahrnehmungssteuernden Vorgaben und impliziten/expliciten Handlungsanweisungen in den Film eingegangen sind, die dann vom Zuschauer entsprechend seiner Prädisposition, seinen Bedürfnissen und Interessen apperzipiert und realisiert werden.
4. Vor diesem Hintergrund drückt sich die Geschichtlichkeit von Filmen nicht im spiegelbildlichen Verhältnis des Einzelwerks zur Geschichte aus (ob nun als Form-, Ideen- oder Sozialgeschichte gefaßt); vielmehr manifestiert sie sich darin, wie der Film in der Geschichte steht: in der Geschichte der materiellen Produktionsbedingungen und -weisen mit ihren ideellen Überformungen sowie in der Geschichte seiner Anverwandlung in der Rezeption.
5. In den ästhetisch-operativen Verfahren sinnlicher Organisation, die sich dem Film forminhaltlich eingeschrieben haben, findet das gesellschaftliche Verhältnis zwischen Filmemacher und Rezipient seinen konzentriertesten Ausdruck. Hier, im Erkenntnishorizont soziohistorischer Handlungszusammenhänge anzusetzen, wird als vorrangige Aufgabe der Filmanalyse angesehen. In der gebotenen Kürze, thesenhaft verknüpft, sollen im folgenden einige wesentliche Aspekte dieses analytischen Modells am Beispielfilm *Das Schweigen* veranschaulicht werden.

Unbeschadet der außergewöhnlich lebhaften und vielschichtigen Resonanz auf diesen Film⁷ ist doch ein gemeinsamer Grundzug unverkennbar, der die ungemein kontroversen Positionen zu *Das Schweigen* verband: Die vehementen Anfechtungen wie akklamierenden Kritiken basierten gleichermaßen auf einer generalisierenden, symbolischen Modellierung des im Film Gezeigten. *Das Schweigen* - das war der Kritik vor allem "die Welt als Hölle", wahlweise theologisch im Angesicht eines "schweigenden Gottes" oder - so die säkularisierte Variante - existentialistisch im Sinne eines Kierkegaard, Sartre oder Gabriel Marcel gedeutet; eine Modellierung, die betroffenen machte oder entrüstet als gedankliche Ausgeburt einer zwanghaft zerstörerisch-tabuverletzenden Phantasie verdammt wurde. Hilfsweise vermittelnd und partiell exkulpierend fungierten psychoanalytisch orientierte Stimmen, die die Radikalität des ausgemachten Modells aus den bio-

⁷ Vgl. dazu insbesondere Gert H. Theunissen: *Das Schweigen und sein Publikum. Eine Dokumentation*. Köln 1964. - Rainer Heynig: *Bergmans "Schweigen" und unsere Tabus*. In: *Filmkritik* 9 (1965), H.2, S. 99-102.

graphischen Erfahrungen des Autors und Regisseurs heraus zu erklären versuchten: aus den Zusammenhängen von Repression und Schuld im puritanisch-protestantischen Elternhaus sowie aus den ästhetisch-symbolischen Verweigerungs- und Ausbruchversuchen des jungen Bergman aus der sinnenfeindlichen Enge autoritär-patriarchalischer Sozialisation. Generell vorbereitet war eine derart modellierende Rezeption - ob in theologischer oder existenzphilosophischer Grundierung - durch Bergmans vorangegangene Filme, insbesondere durch *Såsom i en spegel* (1962) und *Nattvardsgästerna* (1963); Werke, die der Filmemacher überdies (allerdings erst später im Rückblick) zusammen mit *Das Schweigen* als eine Trilogie verstanden wissen wollte⁸.

Welche Bandbreite parabolischer Lesarten *Das Schweigen* eröffnete, illustrierten nicht zuletzt zwei spätere, wenngleich eher singuläre Stimmen, die gerade im Bemühen, sich von den skizzierten Deutungsversuchen kritisch abzusetzen, ihre Abhängigkeit von subjektiven Modellierungszwängen unter Beweis stellten. Wo für Isaksson und Fuhrhammar *Das Schweigen* eine soziale Szenerie entwirft, die realiter am ehesten jenseits des 'Eisernen Vorhangs' vorstellbar wäre⁹, da kann der Filmhistoriker Ulrich Gregor, obwohl skeptisch gegenüber manchen "weit hergeholt(en)" Interpretationen, dennoch nicht umhin, dem Film angesichts der Simplizität seiner Handlung ("jedoch reich an visuellen Details") einen anderen als "metaphorischen Charakter" zu bescheinigen¹⁰.

Betrachtet man den Film und seine ästhetischen Konstruktionsprinzipien eingehender aus der historischen Distanz, die zugleich den Abstand zu den im öffentlichen Bewußtsein der fünfziger und frühen sechziger Jahre vorwaltenden kulturkritischen Diskursparadigmen wahrt, so zeigt sich ein für *Das Schweigen* charakteristisches filmisches Organisationsprinzip: Wie in kaum einem anderen Film, so die zentrale These unserer Überlegungen, inszenierte Bergman hier ein Wechselspiel, das einerseits die skizzierten Modellierungstendenzen des Publikums form-inhaltlich in hohem Maße

⁸ Vgl. dazu exemplarisch Bergman in: Bergman über Bergman. Interviews über das Filmemachen. Von Stig Björkman, Torsten Manns und Jonas Sima (1970; dt. 1976), zit. n. d. erweiterten und aktualisierten Reprint: Frankfurt 1987, S. 200 u. 208.

⁹ Vgl. zu dieser antikommunistischen Lesart: "Das merkwürdige Land in *Das Schweigen* (...) hat auch eine verdächtige Ähnlichkeit mit einem Land hinter dem eisernen Vorhang, wie man sich jene Welt in den 50er Jahren vorstellte. Es ist ein Land, in dem die Menschen nicht lächeln, wo die Vorsichtigkeit jede Handlung bestimmt, und wo es keine menschliche Kommunikation gibt, die nicht im Sinne von Gewalt und Schrecken zu verstehen sind. In dieser Phantasiediktatur scheint keine Sonne, und keinem schwedischen Unternehmer würde es einfallen, eine Hemdenfabrik hierher zu verlegen." (Folke Isaksson/Leif Fuhrhammar: Politik und Film. Ravensburg 1974, S. 238).

¹⁰ Ulrich Gregor: Geschichte des Films ab 1960. München: Bertelsmann 1978, S. 220f.

bediente, das sich andererseits aber ihnen zugleich in auffälliger Weise verweigerte und sich damit eine kommunikative Vieldeutigkeit, wenn nicht letztlich eine Unverbindlichkeit bewahrte.

Bereits die Eingangsszene läßt wesentliche Züge dieser Verfahrensweise erkennen. Während noch der Vorspann mit den Credits zu sehen ist, der die Künstlichkeit und das Inszenierte des zu erwartenden filmischen Geschehens ins Bewußtsein hebt, unterläuft das hörbare Ticken einer (nicht sichtbaren) Uhr den ausstellenden Eingangsgestus und stimmt den Zuschauer atmosphärisch-illusionierend auf ge-/bemessene Temporalität ein. Welche Zeit oder Zeitlichkeit? Die Zeit/Zeitlichkeit des Zuschauers im Kinossessel? Die bemessene (äußere) Zeit des zu erwartenden Medienereignisses? Die bemessene innere Zeit, die dem nachfolgend dargestellten Geschehen dramaturgisch seine ideellen Grenzen setzt? (Tatsächlich wird sich die Handlung dann wie in der altherwürdigen Tragödie innerhalb von 24 Stunden abspielen!) Oder wird mit dem unüberhörbaren Ticken der Uhr akustisch-allegorisch gar das zeitlose 'Memento mori'-Motiv zitiert? - Der Film verhält sich - zumindest an dieser Stelle - indifferent zu den skizzierten Deutungsmöglichkeiten. Mit dem ersten Bild bricht das Uhrengeräusch abrupt ab, wird damit aber gerade als bedeutungsträchtiges Präludium verstehbar, ohne indes eindeutige Sinnqualitäten zu offenbaren. Spätere Anspielungen auf das angeschlagene Zeitmotiv sind im Rückblick zwar unübersehbar: so die wiederholt in insistierender Großaufnahme eingefangene Armbanduhr des durch die Korridorfluchten streichenden Jungen, so die ins Bild gesetzte tickende Taschenuhr des alten Kellners, der der sterbenskranken Ester bescheidene Hilfeleistungen angedeihen läßt. Doch insgesamt bleibt es bei dem innerfilmisch nicht aufgelösten Widerspiel zwischen filmdramaturgisch Beiläufigem und inszenatorisch absichtsvoller Zufälligkeit.

Ähnlich paradox, wenngleich vielschichtiger, organisiert und desorganisiert beispielhaft die erste Sequenz die sinnsuchende Wahrnehmung des Zuschauers. In einer einzigen, ungewöhnlich langen Einstellung wird der Zuschauer zum Mitreisenden in dem Zugabteil - durch suggestive Schwenks und Achsensprünge gerade dessen bedrückende Enge erfahrend. Alte mediengeschichtliche Konventionen legen eine symbolische Stilisierung dieses Ereignisraums nahe: das Zugabteil als passagerer Durchgangsort und Medium der Lebensfahrt zugleich. Die extreme räumliche, personale und handlungsmäßige Konzentration scheint einem solcherart modellierenden Verständnis Vorschub zu leisten.

Doch ist es in dieser Lesart eine eigentümliche, im doppelten Wortsinne verfremdete Modellsituation, die sich dem Zuschauer offeriert. Führt schon die Fahrt an sich erkennbar durch die Fremde - fremd sind die sprachlichen Ankündigungen, mit denen die Protagonisten konfrontiert

werden, und verstellt bleibt auch der orientierende Blick ins Freie -, so bleiben darüber hinaus Ausgangsort und Zielpunkt der Fahrt im Dunkeln. Auch im späteren Verlauf des Films wird es in dieser Hinsicht nur bei vagen Andeutungen bleiben.

Ist es denn überhaupt eine Fahrt? Würde der Zuschauer die Bewegung nicht wahrnehmen wollen, sinnlich ausmachbar ist sie im Film zunächst nicht: das auffallend monotone Begleitgeräusch, bar empirisch vertrauter Modulationen und Rhythmisierungen, signalisiert ebenso Immobilität wie die Statik des konturlos sinistren Panoramas, das das Zugfenster gelegentlich eröffnet. Wenn man in dieser Eingangsszene eine Modellsituation sehen will, dann ist es eine ohne erkennbare außerfilmische Referenzbezüge - es sei denn, man sucht sie in ideellen Vorstellungskomplexen der gerade in den Nachkriegsjahren variantenreich gepflegten Existenzphilosophie: im Bild des ideell "heimatlosen" und "unbehausten" Menschen und seiner "Entfremdung" schlechthin.

Das Wechselspiel zwischen referenzlos-abstrakter Modellierung und visueller Involvierung des Zuschauers mit der zu erwartenden subjektiven Anverwandlung des Sichtbaren findet aber auch auf einer anderen Ebene statt. Das stetige Changieren von gestischen, d.h. die drei Protagonisten ausstellenden Ansichten und subjektiver Kameransicht aus der Perspektive des Jungen macht aus dem Zuschauer einen unbeteiligten Augenzeugen und identifikatorisch Beteiligten zugleich. Später wird erkennbar werden, daß dieses Verfahren Methode hat: Es wird in seiner Unentschiedenheit der optischen Parteinahme allenfalls insofern gesteigert, als es Bergman in der Wahl der subjektiven Einstellungen keineswegs nur - wie manche Kritiker uns wissen lassen wollen - bei der Sehweise des Jungen Johan beläßt. Als etwa Anna im Dunkel des Variétés Zeuge des Kopulationsakts wird, gibt die anfänglich extrem subjektive Kamera Annas Position auf und versetzt den Zuschauer - während Anna das Lokal verläßt - durch eine einreisende Draufsicht (der heutigen Peepshow nicht unähnlich) in die Rolle des unbeteiligten, optisch überlegenen Voyeurs. Wo Anna aus übergroßer persönlicher Betroffenheit, sei es Scham oder unerträgliche Erregung, den Schauplatz verläßt, gibt die Kamera dem Zuschauer den Blick auf die entblößten Körper frei. Der intime Blick Annas changiert unversehens zu einem Blick, der Intimes öffentlich ausstellt. Damit erst wird diese Szene - Entsprechendes gilt für die beiden anderen umstrittenen Bettsequenzen - zu einer gesellschaftlichen Provokation, die gerade in der ideologischen Prüderie und sexuellen Verklemmung der ersten Nachkriegsjahrzehnte neutralisiert werden sollte: sei es durch Zensureingriffe, sei es durch abfedernde Argumente einer Kritik, die in diesen Sexualszenen voller physischer Präsenz nur einen besonderen Beleg für die allgemein ausgemachte

metaphysische Not sah und sie deshalb nur im Zeichen ästhetisch-symbolischer Sublimierung legitimieren konnte.

Man sollte es sich nicht zu leicht machen und solch ideelle Überformungen der sichtbar physischen Präsenz allein einer letztlich doch nicht so heillos verwirrten Filmkritik anlasten. Zu erinnern ist an ein Diktum Kracauers, in dem 1960 (also wenige Jahre vor *Das Schweigen*) angesichts des ideologisch obdachlos(en) Menschen "unserer Gesellschaft"¹¹ die feste "Überzeugung" geäußert wurde, daß das Medium Film "unseren innersten Bedürfnissen genau dadurch Rechnung trägt, daß er (der Film, H.-B.H.) - zum ersten Mal - die Außenwelt exponiert und so, nach Gabriel Marcells Worten, unser Verhältnis zu 'dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist', inniger gestaltet."¹² Affinitäten zur Rezeption von Bergmans *Schweigen* liegen nach dem bisher Gesagten auf der Hand. Allein - und hier wäre Bergmans ästhetische Praxis mit Kracauers neorealistisch inspirierten filmtheoretischen Versuchen zur "Errettung der äußeren Wirklichkeit" kritisch zu vergleichen - die extrem reduktionistischen Konstruktionsprinzipien der in *Das Schweigen* sichtbaren Realität insinuieren eine solche Wesensschau - und unterbinden sie zugleich.

Die exemplarisch schon in der Eingangssequenz gehandhabte Großaufnahme, mit der die Kamera vor allem auf die Gesichter zufährt, verheißt dem Zuschauer eine Intimität und beläßt ihn zugleich außen vor. Beide Frauen - man meint es förmlich zu spüren - stehen auf verschiedene Art unter einem ungeheuren Druck; und schon hier deuten sich die unterschiedlichen eruptiven Reaktionen späterer Szenen an: auf der einen Seite Annas lasziv extrovertierte Körperlichkeit, die gleichzeitig einem fast zwanghaften Reinigungsbedürfnis ausgesetzt ist (Wasch-, Reinigungs- und kosmetische Verrichtungen haben im weiteren Fortgang für sie einen erheblichen Stellenwert); auf der anderen Seite die mimisch forciert nach innen gekehrte Ester, die in vergeblicher Anspannung ihres kranken Körpers Herr zu werden versucht. Kaum etwas, nur vage Andeutungen wird der Zuschauer später über die individuelle Vorgeschichte der beiden Schwestern erfahren: eine problematische Vaterbeziehung bei Ester, eine wohl gescheiterte Ehe bei Anna. Das ist alles, für den nach Erklärungen und essentieller Bedeutung suchenden Zuschauer allenfalls ein Köder, der aber nicht verfängt.

In dem Maße, wie die optische Nähe Intimität und damit eine kommunikative Vermittlung zwischen Protagonisten und Zuschauer verheißt,

¹¹ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960). Frankfurt 1975, S. 375.



¹² Ebd., S. 14.

isoliert und sistiert die Kamera die 'dramatis personae' untereinander und schließt zugleich den Betrachter aus. Charakteristischerweise treffen die Blicke der Darsteller in den Bildvordergrund den Zuschauer so gut wie nie; sie gehen ins Leere¹³. Anschaulich hat Carol Brightman diese optische Inszenierung, die im übrigen auch in Hinblick auf das Verhältnis der Darsteller zu ihrer gegenständlichen Welt gilt, verallgemeinernd beschrieben:

Instead of creating a sense of intimacy with the characters, they effectually alienate them from us. We are continually rearing back from the massive circumstances of their narrow lives. Faces, fingers, hair, appear too close - they get in the way. (...) these faces mask themselves, without artifice. Sven Nykvist's camera imprisons them by liberating them from any background. Just so, the spare details of environment themselves encroach. Rather than provide the objects by which a man passes out of himself into a concrete world, these corridors, damask curtains, featherbeds appear as obstacles, like the glass windows through which an infrequent view of the world outside is gained - sealing the inhabitants away from any real encounter with that world.¹⁴

Der Zuschauer teilt diese Seh- und Erfahrungsweise der Protagonisten und steht doch zugleich 'außen vor'. Das erlaubt ihm, sinnstiftende Bedeutungskonjekturen vorzunehmen, die den 'dramatis personae' versagt sind. So wie wir Anna und Johan im Schlußbild der Eingangssequenz sehen: ihre Gesichter scheinen im flüchtig ephemeren Spiegelbild atomisierter Wirklichkeitseindrücke einer Fensterscheibe durch, so sehr sind wir geneigt, die im Film bewußt aus vertrauten Zusammenhängen isolierten und herauspräparierten sinnlichen Erscheinungen in einen für unsere jeweilige Wirklichkeit bedeutsamen Sinnzusammenhang zu integrieren. Eine vom *Spiegel* zusammengestellte Zitateseile läßt die Konturen allein der zeitgenössischen Rezeptionsvarianten erkennen, vor allem der kontingenten Objektwelt von *Das Schweigen* symbolisierend Herr zu werden¹⁵.

In den wiederholt auftauchenden Panzergeschützen sah etwa Martin Ripkens von der *Zeit* "die Katastrophe an und für sich", Rainer Braun "das Näherrücken des biologischen Exitus" (*Rheinischer Merkur*), der Jesuit Burvenich das drohende "Gespenst des Atomtodes" (*Film-Dienst*), und der Kommentator der *Frankfurter Allgemeinen*, Karl Korn, befand bündig: "Die Brutalität der nackten Sexualität findet (hier) ihr Pendant in der Brutalität des Krieges." Else Goelz von der *Stuttgarter Zeitung* siedelte das Panzerge-

¹³ Ähnliches gilt für die Blickkontakte der Protagonisten untereinander: Auffallend häufig treffen sie sich entweder parallelisiert im Unendlichen - z.B.  - oder in einem Winkel im interpersonalen Raum: z.B. .

¹⁴ Carol Brightman: *The Word, the Image and "The Silence"* (1964). In: Ingmar Bergman. *Essays in Criticism*. Hrsg. v. Stuart M. Kaminsky (mit Joseph F. Hill). London, Oxford, New York, 1975, S. 239-252, S. 250f.

¹⁵ Vgl. Martin Morlock: *Der Herrgott von Timuku*. In: *Der Spiegel* 18 (1964), H.11, S. 108.

schützt in demselben Symbolzusammenhang an wie Annas Lippenstift oder die Knackwurst, die der alte Zimmerkellner dem Jungen offeriert. Mit der Bachfuge, die aus Esters Kofferradio tönt, tat sich für Rainer Fabian "ein Raum" auf, "der im Sinne Gabriel Marcells nicht integriert ist in das diesseitige Leben". Und Hellmuth de Haas von der *Welt* "jätete" - wie *Der Spiegel* höhnisch formulierte - "sogar aus dem Bartnachwuchs des Café-Kellners etwas Symbolisches: die 'Pfleglosigkeit in einer wölfisch gewordenen Welt'"¹⁶.

Um mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, sei betont, daß diese Blütenlese an dieser Stelle nicht blamieren oder denunzieren soll. Vielmehr enthüllt sie einen symptomatischen Befund: Der Wille zur mitunter grotesk anmutenden Pointierung vermochte sich imaginativ gerade deshalb so auszuleben, weil dieser Film mit seinem Wechselspiel von audiovisuellen Identifikationsangeboten und Unbestimmtheiten in hohem Maße dazu einlädt. Eine detaillierte Analyse würde vermutlich erweisen, daß sich für die zitierten ideellen Überformungen im Film mehr oder weniger hinreichende Anhaltspunkte finden würden, - aber eben auch keine ausschließlichen¹⁷. Und dies lenkt unseren Blick wieder auf die filmästhetischen Operationen, die unserer Wahrnehmung ihren Handlungsspielraum eröffnen. So etwa die außerordentlich expressive Beleuchtungsregie, die uns Personen und Ereignisse in einem bedeutungsträchtigen Licht erscheinen läßt: vom eiskalten überhellen Weiß, das an die klinische Atmosphäre eines Szierraumes der Pathologie erinnert, bis zum tiefen Dunkel, in dem uns das zuvor Sichtbare fremd und nicht mehr faßbar wird. Auch hier präliedert die erwähnte Eingangssequenz das weitere Verfahren. Als sich der Zug der fremden Hauptstadt nähert und einen Gegenzug passiert, lösen dessen dunkle Schatten wie in einem langsam anlaufenden Film ein Geflirre nicht-distinktiver Schwarz-Weiß-Eindrücke aus. Man kann es aber auch anders wahrnehmen, so wie etwa Wilfried Berghahn in der *Filmkritik*, der sich schon durch den Filmtitel an das von Paulus im 1. Korintherbrief beschworene Bild eines verborgenen Gottes erinnert fühlte: Für Berghahn kündeten die "vor dem Fenster vorbeizuckenden Silhouetten (...) die Einfahrt in ein Schattenreich an"¹⁸.

¹⁶ Alle Zitate ebd.

¹⁷ Ähnlich, wenn auch letztlich andere Schlußfolgerungen ziehend, Amengual: " (...) ses 'symboles' ne sont symboliques que pour qui veut les voir tels" (Barthélemy Amengual: "Tvstnaden" - Dimensions réalistes. In: *Etudes cinématographiques*. Nr. 46/47, Printemps 1966: Ingmar Bergman - La Trilogie, S. 97-116, hier S. 109.

¹⁸ Wilfried Berghahn: Das Schweigen/Tvstnaden. In: *Filmkritik* 8 (1964), S. 133-135, S.133.

Wir fassen zusammen: Die Historizität des Films, verstanden als ein Moment gesellschaftlicher Praxis, vermittelt sich vor allem in den form-inhaltlichen Verfahren, die Rahmen und Modus bestimmen, in dem sich die sinnstiftende und bedeutungskonstituierende Wahrnehmung des Zuschauers entfalten kann und realiter entfaltet hat. Erste Analyseansätze zeigen, daß sich dem Film *Das Schweigen* auf den verschiedenen Gestaltungsebenen charakteristisch paradoxe Operationen eingeschrieben haben.

Die extreme zeitliche, räumliche wie handlungsmäßige Reduktion und Personalisierung des Geschehens leisten in hohem Maße einer Rezeption Vorschub, die das Gezeigte gerade in der formalen Konzentration und augenscheinlichen Singularität als symbolträchtiges Modell einer (wie auch immer gefaßten) 'condition humaine' verstanden und in ihm aufgehoben wissen will.

Mit der betonten realhistorischen wie sozialen Referenzlosigkeit seiner Bilderwelt bedient Bergman überaus griffig Modellierungsversuche insbesondere theologischer oder existenz-philosophischer Ausprägung in der Manier der ersten Nachkriegsjahrzehnte - und vermag sich doch zugleich subjektiv eine charakteristische Unverbindlichkeit zu bewahren. Nicht deutlich genug kann deshalb auch der Widerspruch zwischen Bergmans Selbstaussage, *Das Schweigen* sei im Zeichen des (im übrigen von zahlreichen bürgerlichen Intellektuellen der Zeit geteilten) totalen Ideologieverdachts entstanden¹⁹, und der praktisch (wie skizziert) ideologieproduzierenden Rezeption des Films hervorgehoben worden.

Mit einer Inszenierungspraxis, die eine scheinbar unvermittelte Intimität vor allem psychologischer Art mit den Protagonisten suggeriert, den Zuschauer jedoch im Entscheidenden außen vor läßt, stimuliert Bergman eine Palette von ideellen Deutungsmustern, denen gegenüber sich der Film von einer nachgerade pluralistisch-unverbindlichen Absorptionsfähigkeit zeigt.

So sehr Bergman etwa mit der visuellen Vergegenwärtigung des betont Körperlichen Breschen in die von der Zensur verwalteten Bereiche gesell-

¹⁹ "Unsere politischen Systeme (!) sind tief kompromittiert und nicht mehr zu gebrauchen. Unser soziales Verhaltensmuster - nach außen wie nach innen - hat Schiffbruch erlitten." - Das Ansinnen, "programmatische Filme (zu) drehen", weist Bergman entschieden zurück: "Nein, nie ideologisch gebundene, das kann ich nicht, das existiert für mich nicht." (Bergman über Bergman, S. 23). - So vermittelt sich auch Bergmans Charakterisierung, *Das Schweigen* basiere auf dem "Grundgedanke(n)" vom "Zusammenbruch von Lebensverhältnissen und einer Ideologie" (ebd., S. 203), biografisch mit seiner Haltung, gerade in Phasen besonderer gesellschaftspolitischer Herausforderungen für sich privatistische Lösungen zu suchen: so etwa seine Reaktion auf die Faschisierung in Deutschland und Schweden: "Nie wieder Politik!" (Ingmar Bergman: Mein Leben. Hamburg 1987, S. 150), so auch seine Reaktion auf die 'kulturrevolutionäre' Herausforderung durch die Neue Linke in den sechziger Jahren (vgl. ebd., S. 235f. sowie: Bergman über Bergman, bes. S. 234f.).

schaftlicher Bildertabus der Nachkriegszeit geschlagen hat, so sehr bleibt festzuhalten, daß er qua Regiepraxis nicht zu einem substantiell aufgeklärteren Umgang mit Körperlichkeit beigetragen hat. Indem Bergman am Beispiel zweier Personen das Leiden an und das Ausagieren der Physis so inszenierte, daß es der Ausdeutung als metaphysischem Notstand Vorschub leistete, bestätigte er indirekt - allem vordergründigen Anschein zum Trotz - vorwaltende sexualfeindliche Klischees²⁰.

Schließlich ein methodisch-selbstreflexiver Aspekt: Nur an einer Stelle im Film scheinen sich dem Zuschauer - gerade unter produktiv tabuverletzenden Gesichtspunkten - entscheidend neue An- und Einsichten zu eröffnen. "Du kannst es nicht aushalten, wenn nicht alles 'lebenswichtig', 'bedeutungsvoll' und 'sinnvoll' und ich weiß nicht was ist", hält die erregte Anna ihrer Schwester vor - überaus vorwurfsvoll²¹.

Aus Selbstäußerungen Bergmans ist bekannt, daß - anders als die verbreitete Rezeption - seine Sympathien auf Seiten Annas sind²². "Ich kann mich erinnern, daß ich etwas aufschrieb, was mich sehr zufrieden machte, was aber natürlich nichts Besonderes ist; ich schrieb, daß das Leben nur die Bedeutung hat, die man ihm selber zumißt. (...) Für mich war das eine große Entdeckung."²³ Diese Einsicht Bergmans sollte uns nicht zuletzt angesichts der methodischen Fragestellung dieses Symposiums zu denken geben.

²⁰ Insofern vermochten in Deutschland weniger die aufgeklärteren schwedischen Jungfilmer Mai Zetterling, Bo Widerberg und der vormalige Bergman-Assistent Vilgot Sjöman von der neuen scheinbaren visuellen Freizügigkeit zu profitieren; Nutznießer waren vielmehr die zahlreichen, als "Schwedenfilme" etikettierten Softpornos mit ihrer vorherrschend repressiven Sexualmoral.

²¹ Ingmar Bergman: Das Schweigen. Drehbuch. Hamburg 1965, S. 52.

²² "(...) es gibt keine Distanzierung in meinem Verhältnis zu Anna, eher umgekehrt" (Bergman über Bergman, S. 211).

²³ Bergman über Bergman, S. 203.

Sabine Schipporeit

Bergman-Bibliographie

I. Drehbücher und Filmerzählungen

- Wilde Erdbeeren. - München: Heyne 1980
L'oeuf du serpent. - Paris: Gallimard 1978
Von Angesicht zu Angesicht. - München: Heyne 1978
Filmerzählungen. - Rostock: Hinstorff 1977
Von Angesicht zu Angesicht. - Hamburg: Hoffmann und Campe 1976
Scènes de la vie conjugale. - Paris: Gallimard 1975
Szenen einer Ehe. - Hamburg: Hoffmann und Campe 1975
Four Screenplays. - New York: Simon and Schuster 1975
Le cinéma selon Bergman. - Paris: Seghers 1973
Persona. - London: Calder & Boyars 1972
Le Silence. - Paris: Edition du Seuil 1972
Wild Strawberries. - London: Lorrimer 1970
A film trilogy. - New York: Orion Press 1968
Estève, Michel (Hg.): Ingmar Bergman: La trilogie. - Paris: Minard Lettres Modernes 1966
Das Schweigen. - Hamburg: M.v.Schröder 1965
Das siebente Siegel. - Hamburg: M.v.Schröder 1963
Wie in einem Spiegel. - Hamburg: M.v.Schröder 1962
Oeuvres. - Paris: Laffont 1962
Isaksson, Ulla (Hg.): The Virgin Spring. - New York: Ballantine Books 1960

II. Bergman über Bergman

- Bergman, Ingmar: Mein Leben. - Hamburg: Hoffmann und Campe 1987
Björkman, Stig u.a.: Bergman über Bergman. Interviews über das Filmemachen. - Frankfurt: Fischer 1987 (zuvor: Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein [Tb 3519] 1978, sowie München: Hanser 1976)
Jones, G. William (Hg.): Talking with Ingmar Bergman. - Dallas: SMU Press 1982
Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt/M. an Ingmar Bergman am 28. August 1976. - Frankfurt: Dezernat für Kultur und Freizeit 1976
Kaminski, Stuart M. (Hg.): Ingmar Bergman. Essays in Criticism. - Oxford and New York: Oxford University Press 1975

III. Bücher, Monographien

- Antonioni: Bergman. - London: Tantative Press 1963
- Baumann, Friedegard: Diskussionsfilm 'Das Schweigen'. - Darmstadt: Jugendschutz 1964
- Ingmar Bergman et ses Films. - Paris: Le Terrain Vague 1959
- Béranger, Jean und Francis G. Guyon: Ingmar Bergman. - Lyon: SERDOC-Premier Plan 1964
- Bergom-Larsson, Maria: Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin. - Stockholm: Pan/Nordstedts 1977
- dass. übers. v. Barrie Selman: Ingmar Bergman and Society. - London: Tantivy 1978
- Billquist, Fritiof: Ingmar Bergman - teatermannen och filmskaparen. - Stockholm: Natur och Kultur 1960
- Blake, Richard Aloysius: The Lutheran Milieu of the films of Ingmar Bergman. - Phil. Diss., Northwestern University 1972
- Burvenich, Joseph: Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman. - Brussels: Club du Livre du Cinéma 1960
- Chiaretti, Tomasso: Ingmar Bergman. - Rom: Canesi 1964
- Cowie, Peter: Ingmar Bergman. A Monograph. - Loughton, Essex: Motion Publications 1962
- Cuenca, Carlos Fernandez: Ingmar Bergman. - Madrid: Filmoteca Nacional de España 1961
- Dahlin, Tore: Le Cinéma Nordique. - Paris: Félix Alcan 1961
- Donner Jörn: Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer. - Stockholm: Bonniers 1962
- dass. übers. v. Holger Lundberg: The Films of Ingmar Bergman. - New York: Dover 1972
- Garfinkel, Bernie: Liv Ullmann och Ingmar Bergman. - Stockholm: Askild & Kärnekull 1976
- Gibson, Arthur: The Silence of God. - New York: Harper & Row 1969
- Gill, Jerry H.: Ingmar Bergman and the Search for Meaning. - Grand Rapids: Erdmans 1969
- Harcourt, Peter: Six European Directors. (Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini, Godard). - Harmondsworth: Penguin Books 1974
- Hervé, Alain: L'univers d'Ingmar Bergman. - Paris: Réalités 1964
- Ho, Thi Nhu Quynh: La femme dans l'univers bergmanien. - Fribourg: Hg. Univ. 1975
- Holloway, Ronald: The religious dimension in the cinema. - Theol. Diss., Hamburg 1973
- Höök, Marianne: Ingmar Bergman. - Stockholm: Wahlström & Widstrand 1962
- Hopkins, Steve: The Celluloid Cell of Ingmar Bergman. - Stockholm: Industria International 1962
- Johns, Marilyn E.: Strindberg's Influence on Bergman's 'Det Sjunde Inseglet', 'Smultronstället' and 'Persona'. - Phil.Diss., University of Washington, Seattle 1976
- Kawin, Bruce: Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film. - Princeton, New York: Princeton University Press 1978
- Lange-Fuchs, Hauke: Der frühe Ingmar Bergman. - Lübeck: Amt für Kultur 1978
- Leirens, Jean: Le cinéma et la crise de notre temps. - Paris: Edition du Cerf 1960
- Lefèvre, Raymond: Ingmar Bergman. - Saint-Amand: Édilig 1983
- Livingston, Paisley: Ingmar Bergman and the Rituals of Art. - Ithaca, New York, London: Cornell University Press 1982
- Mahieu, José Agustín: Bergman, angustia y conocimiento. - Buenos Aires: Hg. Lorraine 1964
- Maisetti, Massimo: La crise spirituelle dell'uomo moderno nei film di Ingmar Bergman. - Varese: Busto Arsizio 1964
- Marion, Denis: Ingmar Bergman. - Paris: Gallimard 1979
- Michalczyk, John J.: Ingmar Bergman. Ou la passion d'être homme aujourd'hui. - Paris: Beauchesne 1977
- Mosley, Philip: The Cinema as Mistress. - London, Boston: M. Boyars 1981
- Nelson, David R.: Ingmar Bergman. The Search for God. - Communication Arts Division, Boston University 1964
- Oldrini, Guido: La solitudine di Ingmar Bergman. - Parma: Guanda, 1965
- Ortiz, William (Hg.): Buñuel cine Bergman. - Costa Rica: EDUCA 1977
- Pedersen, Jens: Bergmanfilm. En arbejdsbog. - Vejen: FilMovi 1976
- Quirk, Lawrence J.: The Films of Ingmar Bergman. - Secaucus, New York: The Citadel Press 1975

- Ranieri, Tino: Ingmar Bergman. - Florenz: La nuova Italia 1974
Siclier, Jacques: Ingmar Bergman. - Paris: Edition Universitaires 1960
Siedhoff, Thomas: Filmobibliographie Ingmar Bergman. - Frankfurt 1976
Simon, John: Ingmar Bergman Directs. - New York: Hartcourt Brace 1972
Steene, Birgitta: Ingmar Bergman. - New York: Twayne 1968
Steene, Birgitta (Hg.): Focus in The Seventh Seal. - New York: Prentice Hall 1972
Sjögren, Henrik: Ingmar Bergman på teatern. - Stockholm: Almqvist & Wiksell 1968
Sjöman, Vilgot: L136. Dagbok med Ingmar Bergman. - Stockholm: Norstedt & Söners 1963
Teghrarian, Salwa Eva Fuleihan: The Cracked Lens. The Crisis of the Artist in Bergman's Films of the Sixties. - Diss., Suny Buffalo 1976
Theunissen, Gert H. (Hg.): Das Schweigen und sein Publikum. - Köln: DuMont Schauberg 1964
Thymark, Nina: Äktenskap, partnerskap, samliv. En psykoanalys av Ingmar Bergmans 'Scèner ur ett äktenskap'. - Lund: Studentlitteratur 1977
Törnqvist, Egil: Bergman och Strindberg. - Stockholm: Prisma 1973
Weise, Eckhard: Ingmar Bergman. - Reinbek: Rowohlt 1987
Wood, Robin: Ingmar Bergman. - New York: Praeger 1969
Young, Vernon: Cinema Borealis. Ingmar Bergman and the Swedish Ethos. - New York: David Lewis 1971

IV. Artikel

- Anonym: "Bergman Case Dropped in Sweden". - In: New York Times, 25. März 1976, S. 1
Anonym: "Sweden Apologizes to Ingmar Bergman on Tax Indignity". - In: Variety, 22. Dez. 1976, S. 2
Agel, Henri: Métaphysique du cinema. - Paris: Payot 1976, S.153-169
Alexander, William: "Devils in the cathedral: Bergman's Trilogy". - In: Cinema Journal 13, 1974, S. 23-33
Alpert, Hollis: "Bergman as Writer" - In: The Saturday Review, 27. August 1960
Alpert, Hollis: "Style is the Director". - In: The Saturday Review, 23. Dezember 1961
Améry, Jean: "Das heillose Experiment. Beiläufiges zu Ingmar Bergmans 'Szenen einer Ehe'". - In: Merkur, 1975, Nr. 6, S. 587-589
Amette, Jacques-Pierre: "La honte d'Ingmar Bergman". - In: Nouvelle Revue Française, 1969, S. 760-762
Amiel, Mireille: "Au seuil de la vie". - In: Cinéma 73, Nr. 181, 1973, S. 35-38
Archer, Eugene: "The rack of Life". - In: Film Quarterly, 1959, Nr. 12, S. 3-16
Ardledler, Giovanni: "Il flauto magico di Mozart-Bergman". - In: La civiltà cattolica, 1981, S. 170-175
Arecco, Sergio: "L'epica della nostalgia". - In: Filmcritica 19, 1968, S. 370-383
Aristarco, Guido: "Monologo e nulla, tragedia della persona bergmaniana". - In: Cinema Nuovo 16, 1967, S. 33-45
Aristarco, Guido: "L'ateismo borghese nel bergman del silenzio". - In: Cinema Nuovo 16, 1967, S. 104-107
Aristarco, Guido: "La bussola della Psiche nell' ateismo religioso borghese". - In: Cinema Nuovo 23, 1974, S. 116-130
Austen, Paul Britten: "Ingmar Bergman. Magician of Swedish Cinema". - In: The Anglo-Swedish Review, April 1959
Autera, Leonardo: "Prestigio e decadenza del cinema scandinavo". - In: Bianco e Nero. - Rom, August-September 1964
Bach, Sheldon: "Discussion of Greenberg's Paper on Bergmans 'Wild Strawberries'" . - In: American Imago, 1970, Nr. 1, S. 83-89
Baldwin, James: "The Precarious Vogue of Ingmar Bergman". - In: Esquire, April 1960. Repr. in: ders.: Nobody Knows My Name. - New York: The Dial Press 1961

- Bauer, Martine und Jean-Louis Cros: "L'Oeuf du serpent". - In: Image et son, Nr. 324, 1978, S. 112-114
- Béranger, Jean: "Rencontre avec Ingmar Bergman". - In: Cahiers du Cinema, 1958
- Bergale, Alain: "De la vie des marionnettes". - In: Cahiers du Cinema 318, 1980, S. 45-47
- Bernardini, Aldo: "L'ora del lupo". - In: Cineforum 8, 1968, S. 417-425
- Björkman, Stig: "En passion". - In: Chaplin 11, 1969, S. 321-322
- Björkman, Stig: "En värld av befriade känslor". - In: Chaplin 20, 1978, S. 184-187
- Blackwood, Caroline: "The Mystique of Ingmar Bergman". - In: Encounter, 16, April 1961, S. 54-57
- Boland, Bernard and Serge Daney: "Sonate d'automne". - In: Cahiers du cinéma, Nr.295 (Dez. 1978), S. 48-49
- Borden, Diane M.: "Bergman's Style and the Facial Icon". - In: Quarterly Review of Film Studies, 2 (1977), S. 42-55
- Boyers, Robert: "Bergman's Persona: An Essay on Tragedy". - In: Salmagundi, 2, Herbst 1968, S. 3-30
- Braucourt, Guy: "Le Rite". - In: Ecran, Nr. 8, Sept.-Okt. 1972, S. 48-49
- Brightman, Carol: "The Word, The image and The Silence". - In: Film Quarterly, Berkeley, Sommer 1964
- Burke, P.E.: "Giving Silent Classics Sound Reincarnation". - In: Films and Filming, London, Oktober 1958
- Campbell, Paul Newell: "The Reflexive Function of Bergman's Persona". - In: Cinema Journal, 19, Herbst 1979, S. 71-85
- Castello, Giulio Cesare: "Bergman e Molière". - In: Bianco e nero, 28, Jan. 1967, 24-31
- Clurman, Stuart: "Langage et échange dans 'Cris et Chuchotements' de Bergman". - In: Positif, Nr. 154, Sept. 1973, S. 46-55
- Cohn, Bernard: "La Maison du diable". - In: Positif, Nr. 98, Okt. 1968, S. 53-55
- Cohn, Bernard: "Connaissance de la voie". - In: Positif, Nr. 121, Nov. 1970, S. 34-40
- Cole, Alan: "Ingmar Bergman, Movie Magician". - In: New York Herald Tribune, Oktober 24, November 1, November 8, 1959
- Collet, Jean: "Persona". - In: Etudes, Nr. 327, 1967, 672-674
- Collet, Jean: "La Honte". - In: Etudes, Nr. 330, 1969, 864-865
- Collet, Jean: "Le Rite". - In: Etudes, Nr. 337, 1972, 244-246
- Combs, Richard: "The Serpent's Egg". - In: Monthly Film Bulletin, 45 Juli 1978, S. 141
- Comolli, Jean-Louis: "Dernier acte, encore". - In: Cahiers du Cinéma, Nr. 215, Sept. 1969, S. 45-59
- Comuzio, Ermanno: "Musica, suoni e silenzi nei film di Ingmar Bergman". - In: Cineforum 4 (1964), S. 166-173
- Comuzio, Ermanno: "Da il silenzio a persona". - In: Cineforum 7 (1967), S. 61-65
- Comuzio, Ermanno: "Il sonoro di persona". - In: Cineforum 7 (1967), S. 66-69
- Corliss, Richard: "Persona". - In: Film Quarterly, 20, Sommer 1967, S. 52-54
- Corliss, Richard and Jonathan Hoops: "The Hour of the Wolf". - In: Film Quarterly, 21, Sommer 1968, S. 33-40
- Cowie, Peter: "The Rite". - In: Focus on Film, 5, Winter 1970, S. 7-13
- Cowie, Peter: "Television Opera: Ingmar Bergman Shows How It Should Be Done". - In: High Fidelity, Juni 1975, S. 66-70
- Croce, Arlene: "The Bergman Legend". - In: Commonweal, 11. März 1960
- Del Ministro, Maurizio: "Il Rito". - In: Bianco e nero, 32, Jan.-Feb. 1971, S. 56-58
- Demirovic, Alex: "Das Schlangenei". - In: Filmfaust, 6, Dez. 1977, S. 106-108
- Demonsablou, Philippe: "L'Impromptu de Stockholm". - In: Cahiers du Cinéma, Nr. 101, Nov. 1959, S. 45-46
- Deslandes, Jacques: "Cris et Chuchotements". - In: Ecran, Nr. 15 Mai 1973, S. 9
- Dimitriu, Petru: "Zeigen und Schweigen". - In: Christ und Welt 1964, Nr. 5, S.19
- Donner, Jörn: "Sylvetki współczesnych realizatorów szwedzkich". - In: Kwartalnik Filmowy, Nr. 3, 1957
- Donner, Jörn: "Traditionen i svensk film". - In: Dagens Nyheter, 4., 10., 14. September 1963

- Donner, Jörn: "The Swedish Tradition". - In: British Film Institute (Hg.): Swedish Cinema. - London: BFI 1965
- Donohoe, Joseph: "Cultivating Bergman's Strawberry Patch". - In: Wide Angle 2 (1978), Nr. 2, 26-30
- Dorigo, Francesco: "Persona". - In: Cineforum, 7 (1967), S. 24-28 und 44-56
- Drew, Donald: (Beitrag über Bergman). - In: Images of Man. - Downers Grove, Ill.: Intersarsity Press, 1974, S. 71-76
- Drnola, Eugen: "Wie Ingmar Bergman 'Woyzeck' inszenierte". - Theater heute 1969, H. 9, S. 32-33
- Dünwald, Rolf: "Kunst und Unzüchtigkeit". - In: Juristische Rundschau 2, 1965, S.46-52
- Dujarric, Patrick: "La Guerre et le couple". - In: Positif, Nr. 108, Sept. 1969, S. 49-51
- Durand, Frédéric: "Ingmar Bergman et la littérature suédoise". - In: Cinéma 60, Nr. 47, Juni 1960, S. 39-44
- Edström, Mauritz: "En spegels svarta baksida". - In: Chaplin, 11 (1969), S. 140-141
- Ekström, Margareta: "Nattvardsgästerna". - In: Chaplin, 5 (1963), S. 55-56
- Enquist, Per Olov: "Vargtimmen". - In: Chaplin, 10 (1968), 108-109
- Esaer, Eric: "Analyse du film 'Persona' d'Ingmar Bergman". - In: Revue de l'Institut de Sociologie, Bruxelles 1971, S. 97-134
- Evidon, Richard: "Bergman and 'The Magic Flute'". - In: The Musical Times, London 1976, S. 130-131
- Fabricius, Johannes: "Ingmar Bergman og sjælens mørke nat". - In: Kosmorama 14 (Juni 1968), S. 173-182
- Fantuzzi, Vergilio: "Scene da un matrimonio in Ingrid Bergman". - La civiltà cattolica, Rom 1975, S. 65-73
- Farber, Stephen: "Artists in Love and War". - In: Hudson Review, 22 (Sommer 1969), S. 295-306
- Ferlita, Ernest and John R. May: "Film Odyssey. The Art of Film as Search for Meaning". - New York: Paulist Press, 1976, S. 110-118
- Fleisher, Frederic: "Ingmar Bergman". - In: Contemporary Review, London 1961, S. 436-438
- Fletcher, John: "Bergman and Strindberg". - In: Journal of Modern Literature, 3 (1973), S. 173-190
- Friden Ann: "He shall live a man forbid. Ingmar Bergman's Macbeth". - In: Shakespeare Survey, an Annual Survey of Shakespearian Study and Production. - London 1984, S. 65-72
- Friedland, Ronald: "If We Understood Bergman, We'd Stone Him". - In: New York Times 27. Mai 1973, Sec. 2, S. 11
- Fürstenau, Theo: "Bergmans 'Schweigen' - ein religiöser Film?". - In: Kirche und Film, Göttingen 1964, Nr. 3, S. 4-6
- Fürstenau, Theo: "Das künstlerische Argument". - In: Kirche und Film 6, Göttingen 1964, S. 4-5
- Gantz, Jeffrey: "Mozart, Hoffmann, and Ingmar Bergman's 'Vargtimmen'". - In: Film Literature Quarterly, 8 (1980), S. 104-115
- Gauteur, Claude: "A propos de Bergman: les fans et la critique". - In: Image et Son, Nr. 158 (Jan. 1963), S. 4-9
- Gay, James Paul: "Red Membranes, Red Banners". - In: Sight and Sound, 41 (Frühjahr 1972), S. 94-98
- Gerber, Herman: "Kein Grund zum Kapitulieren". - In: Kirche und Film 3, Göttingen 1964, S. 2-4
- Grafe, Frieda: "Der Spiegel ist zerschlagen". - In: Filmkritik, 12 (1968), 760-772
- Graham, Peter: "Bergman". - In: Granta, Cambridge, 26. November 1960
- Greenberg, Harvey R.: "The rags of time. Ingmar Bergman's 'Wild Strawberries'". - In: American Imago 1, Boston 1970, S. 66-82
- Hägg, Anne: "Ingmar Bergman's uppsättning av Peer Gynt vid Malmö Stadsteater 1957". - In: Edda 4, Oslo 1976, S. 213-217
- Harcourt, Peter: "Bergman's Passion of Anna: The Interplay of Forces Large and Small". - In: Cinema, 6 (Herbst 1970), S. 32-39

- Harcourt, Peter: "Cries and Whispers. A discussion". - In: Queen's quarterly, Kingstone 1974, S. 247-257
- Hatch, Robert: "The Magician". - In: The Nation, 26 Sept. 1959, S. 180
- Hedlung, Oskar: "Ingmar Bergman, the Listener". - In: The Saturday Review, 29. Feb. 1964
- Holba, Herbert: "Treibhaus der Neurosen: Der frühe Bergman". - In: Action, 4 (Okt. 1968), S. 24-28 und 36
- Holland, Norman: "Iconography in The Seventh Seal". - In: The Hudson Review, XII (Sommer 1959)
- Holland, Norman: "A Brace of Bergman's". - In: The Hudson Review, XII (Winter, 1959-1960)
- Holland, Norman: "Bergman Springs Again". - In: The Hudson Review, XIV (Frühjahr, 1961)
- Jarvie, Ian: "Notes on the Films of Ingmar Bergman". - In: Film Journal 14 (Nov. 1959), S. 9-17
- Jenny, Urs: "'Riten'. Ingmar Bergmans Fernsehfilm". - In: Filmkritik, 14 (1970) 35-36
- Johns, Marilyn E.: "Strindberg's folkungasagan and 'Det sjunde inseglet'". - In: An international journal of scandinavian studies, New York 1979, S. 21-34
- Jönsson, Ludvig: "Nattvardsgästerna". - In: Chaplin, 5 (1963), 57-58
- Kalin, Jesse: "Ingmar Bergman's contribution to moral philosophy". - In: International Philosophical Quarterly 1, New York 1977, S. 85-100
- Kallifatides, Theodor: "Beröringen". - In: Chaplin, 13 (1971), S. 239
- Kallifatides, Theodor: "Viskning och rop". - In: Chaplin, 15 (1973), 84-85
- Kalmar, Sylvie: "Ingmar Bergman. När verklighetens gränser viker undan". - In: Fant, 4-5 (1966)
- Kalmar, Sylvie: "Bergman och vampyrerna". - In: Fant, 8 (1973), S. 44
- Kauffmann, Stanley: "Bergman, Working". - In: The New Republic, 29. Nov. 1980, S. 22-24
- Kinder, Marsha: "From the 'Life of the Marionettes' to 'The Devil's Wanton'. Bergman's Creative Transformation of a Recurrent Nightmare". - In: Film Quarterly, 34 (Frühjahr 1981) S. 26-36
- Kinnear, G.C.: "Ingmar Bergman. Master of Illusion". - In: Robinson, W.R. (Hg.): Man and the Movies. Baton Rouge: Louisiana University Press 1967, S. 161-168
- Kirchberg, Klaus: "Der Musik gehorsame Töchter. Zu Ingmar Bergmans 'Zauberflöten'-Film". - In: Musica, Kassel 1976, S. 503-505
- Klynnne, Keity: "Ingmar Bergmans kvinnosyn". In: Chaplin, 14 (1972), S. 28-29
- Kroll, Jack: "Anguished Vision". - In: Newsweek, 17 Nov. 1980, S. 118
- Kustow, Michael: "The Silence". - In: Sight and Sound, London, Sommer 1964
- Kyrou, Ado: "Le bruit, la fureur et Harriet". - In: Positiv, Nr. 27 (Feb. 1958), S. 38-41
- Langkjaer, Harald: "Några nedslag i marginalen kring några filmrecensioner". - In: Chaplin, 20 (1978), 260-261
- Lauder, Robert E.: "Ingmar Bergman: Still Asking the God Question". - In: New York Times, 3 Dez. 1978, Sec. 2, S. 1
- Lederlè, Jean-Louis: "L'Oeuf du serpent". - In: Cinématographe, Nr. 33 (Dez. 1977), S. 29-30
- Lefèvre, Raymond: "Ingmar Bergman". - In: Image et Son, Nr. 226 (März 1969), S. 4-66
- Lefèvre, Raymond: "De la vie des marionnettes". - In: Image et Son, Nr. 355 (Nov. 1980), S. 26-28
- Leroux, André: "Au bout de l'éblouissement". - In: Cinéma Québec, 3 (Okt. 1973), S. 13-16
- Librach, Ronald S.: "Through the Looking Glass Darkly. The Serpent's Egg". - In: Film Literature Quarterly, 8 (1980), S. 92-103
- Löthwall, Lars-Olof: "Väsentligt och oväsentligt". - In: Chaplin, 14 (1972), 88-99
- Madden, David: "The Virgin Spring. Anatomy of a Mythic Image". - In: Film Heritage, 2 (Winter 1966-67), S. 2-20
- Manns, Torsten: "Ett Ingmar Bergman index". - In: Chaplin, 2 (1960), S. 60-61
- Manns, Torsten: "Tystnaden". - In: Chaplin, 5 (1963), S. 239-241
- Manns, Torsten: "Persona". - In: Chaplin, 8 (1966), S. 301
- Manns, Torsten: "Trollflöjten". - In: Chaplin, 17 (1975), S. 14
- Mardore, Michel: "Monsieur Proudhomme et Mister Jack". - In: Le Nouvel Observateur, 6-12 Okt., 1980, S. 57
- Marker, Lise-Lone and Frederick J. Marker: "Ingmar Bergman as Theater Director". - In: Theater, 11 (Herbst 1979), S. 5-63

- Martin, Marcel: "Le Silence". - In: *Cinéma* 64, (Mai 1964)
- Martin, Marcel: "Persona". - In: *Cinéma* 67, Nr. 119 (Sept.-Okt.1967), S. 74-81
- McGann, Eleanor: "The Rhetoric of Wild Strawberries". - In: *Sight and Sound* 30 (Winter 1960-61)
- Melchinger, Siegfried: "Terreur et érotisme sur la piste". - In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 215 (Sept. 1969), S. 49-59
- Michener, Charles: "The Man in the Ironic Mask"..- In: *Film Comment*, 12 (Mai-Juni 1976), S. 44-45
- Moritz, William: "The Magic Flute". - In: *Film Quarterly*, 30 (Herbst 1976), S. 45-49
- Müller-Bring, N.: "Das Schweigen". - In: *Die neue Ordnung in Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur*. - Paderborn: Schöningh 1964, S. 205-210
- Narboni, Jean: "Le festin de l'araignée." in: *Les Cahiers du cinéma*, Nr 193 (Sept. 1967) S. 35-41
- Nykvist, Sven: "Photographing the Films of Ingmar Bergman". - In: *The American Cinematographer*, Okt. 1962
- Paillard, Jean: "'L'ora del lupo' - un film escorcismo". - In: *Cineforum*, 8 (1968), S. 417-425
- Passek, Jean-Loup: "Une Sonate en Rouge Majeur". - In: *Cinéma* 73, Nr. 181 (Nov. 1973), S. 39-43
- Patalas, Enno: "Die Stunde des Wolfs". - In: *Filmkritik*, 12 (1968), S. 277-279
- Patalas, Enno: "Die Schande". - In: *Filmkritik*, 13 (1969), S. 241-243
- Pechter, William S.: "The Ballad and the Source". - In: *The Kenyon Review*, 123 (Frühjahr 1961)
- Penley, Constance: "Cries and Whispers". - In: Nichols, Bill (Hg.): *Movies and Methods*. - Berkeley: University of California Press 1976, S. 204-207
- Persson, Göran: "Bergmans trilogi". - In: *Chaplin*, 5 (1963), S. 224-238
- Philibert, Michel: "Image et discours de la mort dans 'Cris et Chuchotements' de Bergman". - Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1975, S. 175-184
- Plebe, Armando: "La poetica irrazionalistica di Ingmar Bergman". - In: *Filmcritica*, 14 (1963), S. 255-262
- Plone, Anne: "Marital and Existential Pain: Dialectic in Bergman's 'Scenes from a marriage'". - In: *Family process* 3, New York 1975, S. 371-378
- Prowse, Derek: "Ingmar Bergman: The Censor's Problem-Genius". - In: *The Sunday Times*, London, 15. März 1964
- Pym, John: "Autumn Sonata". - In: *Sight and Sound*, 48 (Winter 1978-79), S. 56
- Quart, Barbara: "Autumn Sonata". - In: *Cinéaste*, 9, Nr. 3 (1979), S. 43-45
- Quart, Leonard and Barbara Quart: "The Serpent's Egg". - In: *Cinéaste*, 8, Nr. 3 (1978), 42-43
- Quighly, Isabel: "The Light That Never Was". - In: *The Spectator*, 9. Juni 1961
- Reichert, Helmut: "Das Schweigen". - In: *Civis* 3, Bonn 1965, S. 30-31
- Renaud, Pierre: "Les Visages de la Passion dans l'univers de Bergman". - In: *Etudes cinématographiques*, 2 (Herbst 1961), S. 207-216
- Riffe, Ernest: "Ingmar Bergman bricht sein Schweigen". - In: *Weltwoche*, Zürich 1964, S. 25-36
- Ris, Bob: "Een nieuwe Bergman?". - In: *Kroniek* 5, Amsterdam 1962, S. 8-9
- Rohmer, Eric: "Présentation d'Ingmar Bergman". - In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 61 (Juli 1956)
- Rosen, Robert: "Enslaved by the Queen of the Night: The Relationship of Ingmar Bergman to E.T.A. Hoffmann". - In: *Film Comment*, 6 (Frühjahr 1970), S. 26-31
- Runnquist, Ake: "Bakom ansiktet". - In: *Boniers Litterära Magasin*, Stockholm, Nr. 9 November, 1959
- Sarris, Andrew: "The Seventh Seal". - In: *Film Culture*, Nr. 19 (1959)
- Schein, Harry: "En ny Bergman?". - In: *Boniers Litterära Magasin*, Stockholm, November 1951
- Schein, Harry: "Poeten Bergman". - In: *Boniers Litterära Magasin*, 26 (1957), S. 350-353
- Schillaci, Anthony: "Bergman's Vision of Good and Evil." In: "Celluloid and Symbols". - John C. Cooper and Carl Skrade (Hg.) Philadelphia: Fortress Press, 1970, S. 75-88
- Schlappner, Martin: *Filme und ihre Regisseure*. - Berlin: Hans Huber 1967, darin über Bergman S. 63-78
- Scholar, Nancy: "Anais Nin's House of Incest and Ingmar Bergman's Persona. Two Variations on a Theme". - In: *Film Literature Quarterly*, 7, Nr. 1 (1979), S. 47-59

- Scott, James F.: "The Achievement of Ingmar Bergman". - In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 24 (1965), S. 263-272
- Sidler, Viktor: "Tradition und Erneuerung". - In: Cinema, 16 (1970), S. 987-990
- Silverstein, Norman: "Ingmar Bergman and the Religious Film". - In: Salmagundi, 2 (Frühjahr-Sommer 1968), S. 53-66
- Sjögren, Henrik: "Ingmar Bergmans 'Woyzek'". - In: Svensk Litteratur-Tidskrift 1, Stockholm 1969, S. 8-16
- "Magus aus dem Norden" in: Der Spiegel, Nr. 44 (Oktober, 1960) S. 70-84
- Steene, Birgitta: "About Bergman. Some Critical Responses to his Films". - In: Cinema Journal, 13 (Frühjahr 1974), S. 1-10
- Stempel, Hans: "Persona". - In: Filmkritik, 9 (1967), S. 507-508
- Strick, Philip: "The Rite". - In: Sight and Sound, 40 (Sommer 1971), S. 162-163
- Svenstedt, Carl Henrik: "Person(a)kult". - In: Chaplin, 8 (1966), S. 366
- Sylvester, Cavid: "The Films of Ingmar Bergman". - In: New Statesman, Okt. 18, 1958
- Tilliette, Xavier: "La trilogie d'Ingmar Bergman". - In: Etudes. Revue Mensuelle 9, Paris 1965, S. 265-272
- Tobin, Yann: "Si ce meurtre sert mon film ...". - In: Positif, Nr. 236 (Nov. 1980), S. 63-65
- Trolle, Børge: "Bergmans Paengsel". - In: Kosmorama, 12 (Dez. 1966), S. 78-79
- Tuisanen, Timo: "Ingmar Bergman". - In: Monta Naamiora, Helsinki: Yhtyneet kuvalehdet og, 1984, S. 159-160
- Ulrichsen, Erik: "Ingmar Bergman and the Devil". - In: Sight and Sound, London, Sommer 1958
- Vermilye, Jerry: "An Ingmar Bergman Index". - In: Films in Review, 11 (Mai 1961)
- Whitebait, William: "Bergman, the Illusionist". - The New Statesman, Februar 17, 1961
- Widegren, Björn: "Är Bergman slut som konstnar?" - In: Chaplin, 14 (1972), S. 66
- Wiinblad, Albert: "Persona". - In: Kosmorama, 13 (Juli 1967), S. 222-223
- Wikander, Stig: "Magiker eller frelser?" - In: Kosmorama, 5 (März 1959), S. 151-153
- Winkelman, Karl: "Besonders wertvoll? Gedanken eines Zuschauers über den Film 'Das Schweigen'". - In: Jugendschutz 3, Darmstadt 1964, S. 77-88
- Wiskari, Werner: "Ingmar Bergman's Silence". - In: The New York Times ***
- Wulf, Hans: "Die Existenz und das Ästhetische". - In: Christ und Welt, 9, 1964, S. 17
- Wunder, Reinhold: "Der Film 'Das Schweigen'". - In: Die Besinnung 2, Nürnberg 1963, S. 87-88
- Young, Vernon: "After Bergman...". - In: Sight and Sound, London, Frühjahr 1963
- Zeiss, Karl: "Besser schweigen über 'Das Schweigen'?" - In: Kirche und Film 5, Göttingen 1964, S. 6-7

AUGEN-BLICK

bisher erschienene Hefte:

1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm (2. Aufl.)

Günter Giesenfeld: Werner Herzog

Guntram Vogt: Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*

Wilhelm Solms: Rainer Werner Fassbinder: *Querelle*

Thomas Koebner: Ein Blick auf Wim Wenders - und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff

Anton Kaes: Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik *Heimat* von Edgar Reitz

Helma Sanders-Brahms: Ich drehe

Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation Film-Fernsehen - eine Vernunft-
ehe

Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Unkostenbeitrag DM 3.--

3 Probleme der Filmanalyse (vergriffen, Neudruck in Vorbereitung)

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse

Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung: technische Probleme

Günter Giesenfeld: Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen: Bericht über erste Versuche

1986, 68 S. Unkostenbeitrag DM 4.50

(Zur Zeit vergriffen; überarbeitete Neuauflage in Vorbereitung)

4 Zur Rhetorik der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik

Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren

Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino. Beobachtungen zur Filmkritik anhand von
Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*

Günter Giesenfeld: *Rambo II* und die Filmkritik

Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik

1987, 72 S. Unkostenbeitrag DM 4.50

AUGEN-BLICK

5 Heimat

Alexander Schacht: *Das Glück beim Händewaschen*. Interviews mit Romanautor und Filmregisseur sowie ein Kommentar

Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre

Hanno Möbius: Heimat im Nationalsozialistischen Stadtfilm

Prisca Prugger: *Die Walsche* und die Deutschen. Zur Rezeption eines südtiroler Films in Südtirol

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zum neuesten Heimatroman der Elfriede Jellinek: *O Wildnis, o Schutz vor ihr*

Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küche" zu Vadder und Mudter". Edgar Reitz' *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

1988 112 S. Unkostenbeitrag (wegen des größeren Umfangs) DM 7.--

in Vorbereitung:

Feministische Filmtheorie - Bilanz und Kritik

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Einzel-Filmanalysen zur Konkretisierung der feministischen Sicht

Kommentierte Auswahlbibliographie, Filmographie

Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

Hans-Michael Bock: Der "überflüssige Architekt". Paul Leni und die frühe deutsche Filmindustrie

Günter Giesenfeld: Die Idee des Gesamtkunstwerks in den filmtheoretischen Diskussionen der zwanziger Jahre

Helmut Herbst: Die Kamera und die Unabhängigkeit

Wolfgang Jacobsen: Der preußische Libero. Über den Produzenten Erich Pommer

Peter Lähn: Filmschaffende und Filmarbeiter.

Ulrich Rügner: Musik im Stummfilmkino.

Eberhard Spiess: Zur literarischen Gattung Drehbuch: Carl Meyer.

Titelentwurf
von Anette Kaufmann
unter Verwendung einer Graphik
von M. C. Escher
(mit freundlicher Genehmigung
von Gordon Art, NL - 3740 AE Baarn)

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn

Unkostenbeitrag DM 4.50

ISSN 0179-255