

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.