

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 exkulperierend 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 Armanduhr 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 Wortsinn 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 Zitatelese 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 Sziensaaes 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 Gefllirre 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 werden.

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.