

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 einschlieÙe.

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, Verzweiflung 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 Schlußszene 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 Waschzwängen 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.

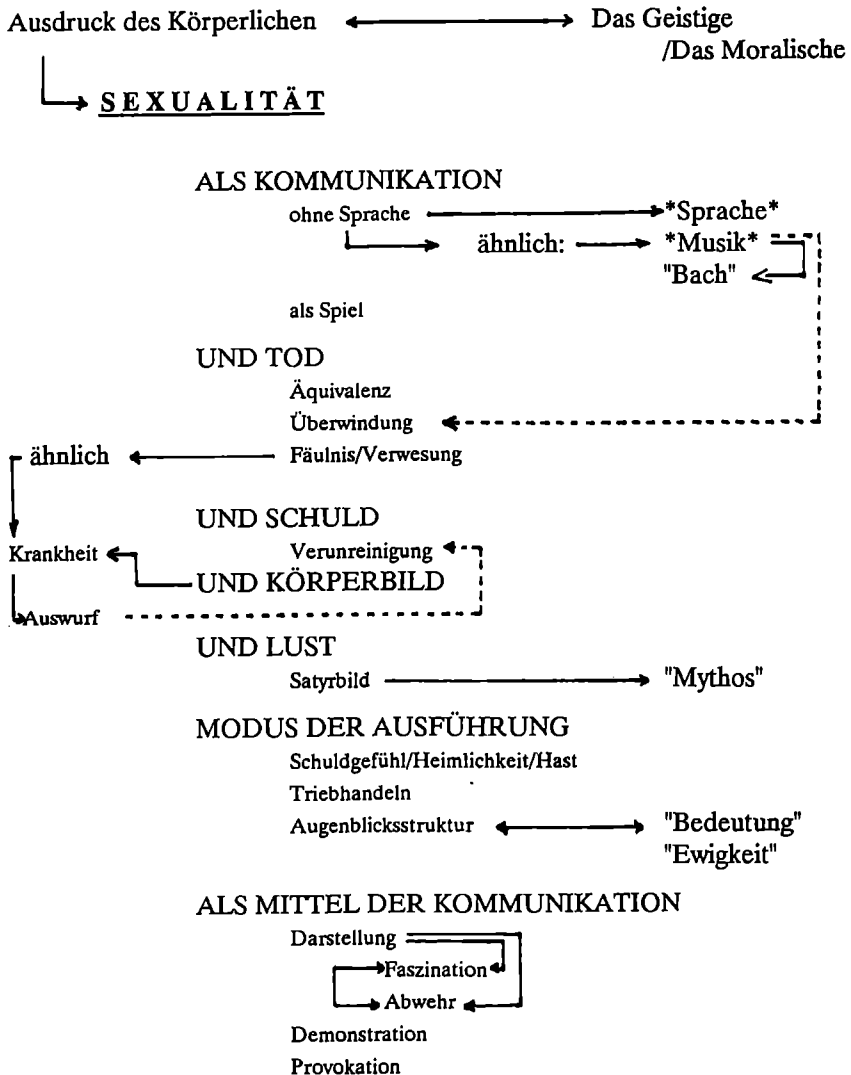
Man kann sich die Fülle der Bezüge, in denen Sexualität in diesem Film fungiert, in einem Schaubild vor Augen führen (Abb. 1) - und es wird deutlich, ein wie vielfältiger Assoziationskomplex um dieses Thema herum aufgebaut wird.

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: *Semiotiké. 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 Gegliedertheit, 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 medienspezifischen und -unspezifischen 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, Allegorisierungen 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 beschneiden.

Esters halb an Johan, halb an sich selbst adressiertes: "Eigentlich dürftest du 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 unaufgelöstes 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 Debric 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. Debric: *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 Schweben 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.