

Hans J. Wulff

Strukturen des offenen Kunstwerks: Eine Analyse von Ingmar Bergmans

TYSTNADEN

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien als „Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse [von Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN]“ in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 6, 1988, S. 49-67.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-18>.

So, wie eine Geschichte mit der Exposition der Welt, in der sie spielen wird, der Akteure, die eine Rolle im Spiel haben werden, und des Problems, das die Geschichte in Gang bringt und von dem sie handeln wird, eröffnet wird, so wird sie auch gemeinhin wieder geschlossen: Die Welt, die aus den Fugen geraten ist, kehrt in den Zustand einer alltäglichen Ordnung zurück, die Akteure nehmen ihre Tagesgeschäfte wieder auf, und wenn's gut gelungen ist: dann sind sie klüger und reifer geworden, an Wissen und Erfahrung. Es gehört zur Konvention der Alltags- und der Hollywood-Erzählung, daß sie sich auf das konzentrieren, wovon die Rede ist, und daß alle Teile, die erzählt werden, eine Einheit ergeben, ein geschlossenes Ganzes. Gerade im europäischen Film gibt es eine Gegenbewegung, die das Ende der Geschichten offen hält, sich gegen eine "Auflösung" am Ende sträubt und auch die Integration aller Elemente in ein einziges Ganzes verweigert. Manchmal spricht man vom "offenen Kunstwerk" und meint darin gerade solche Strategien, die es dem Rezipienten schwer machen, eine geschlossene Illusion zu bilden - und gerade darin besteht die besondere ästhetische Qualität solcher Verfahren, daß sie den Adressaten auf das Material selbst stoßen, ihn aufmerksam machen auf das eigene Bemühen, eine geschlossene Einheit der Erzählung herzustellen.

Ich werde im folgenden keine geschlossene Interpretation von TYSTNADEN vorstellen. Vielmehr soll es mir darum gehen, an einzelnen strukturellen Eigenarten des Films und seiner Motive zu zeigen, wie er mit erworbenem Wissen von Zuschauern spielt und wie er verschiedene Gliederungen des Inhalts gegeneinander setzt, die *nicht* miteinander in eine Deckungssynthese gebracht werden können. TYSTNADEN bildet keine geschlossene, in sich konsistente und widerspruchsfreie Bedeutung aus, sondern ist ein Werk, das den Adressaten im Widerspruch stehen läßt. Aber gerade dadurch, daß Bergman hier die Schließung des Textes verhindert und mit immer neuen Gegenbewegungen kontrapunktiert, entsteht eine Strategie der Öffnung, die den Film in den Kanon anderer offener Kunstwerke der Moderne rückt,

die sich der Tendenz zur geschlossenen Illusion widersetzen.

Gespannter Dualismus

Eine Annäherung an TYSTNADEN ist außerordentlich schwierig, der Film ist äußerst sperrig und widerspenstig, verweigert sich einfachen, plakativen Aussagen. Das hängt eng mit den poetisch-semantischen Techniken zusammen, mit denen er seinen Gegenstand ausbreitet und gleich wieder irritiert, fremd macht, ihn gegen leichte Vereinnahmung abschirmt. Ich will auf die Beziehung der beiden Frauen zurückgreifen, um einen ersten Anhaltspunkt zu gewinnen, der mich den Film als eine *Montage von Motivkomplexen* erfassen läßt, unterhalb aller narrativen Strukturangebote, die der Film auch enthält. TYSTNADEN ist ein "sujetloser Film", wie Peter Wuss ihn etikettieren würde (1986, 112, 122, passim), in dem die kausale Verknüpfung von Handlungen und Ereignissen hinter die Ausbreitung von thematisch zusammengehörigen Episoden und Geschehnissen zurücktritt. Der Linearisierung der Filmerzählung steht die Tendenz entgegen, die einzelnen Elemente der Oberfläche zu einem wahren Netz von Zusammenhängen und Abhängigkeiten, von Beziehungen zwischen abstrakten Kategorien zusammenzuschließen, das sich wie eine Projektion über den Fluß der Bilder legt.

Wovon handelt der Film also?

Ich will von seiner Geschichte absehen, erst später darauf wieder zurückkommen. Mein Ausgangspunkt soll das Verhältnis der beiden Protagonistinnen sein.

Die beiden Frauen sind sehr dicht aufeinander bezogen. Sie sind zwar Schwestern, doch sind die Unterschiede zwischen ihnen auffallender als die Ähnlichkeiten. Das ist gar nicht ungewöhnlich, und man kann sich leicht Geschwister ins Gedächtnis rufen, die denkbar unterschiedlich sind.

Man könnte es dabei belassen, Anna und Ester als Personen anzusehen. Das Spiel kann beginnen. Aber wenn man sie als die beiden komplementären Teile einer einzigen Person ansieht, bekommt das Spiel einen anderen Sinn. Die eine spiegelt sich in der anderen, die Opposition der beiden Frauen bekommt etwas mit Werten und Wünschen zu tun, mit Pflichten und Sehnsüchten. Dann geht es nicht allein um den Konflikt zweier Figuren oder die Sympathie, die sie verbindet, sondern um Tieferes [1] Methodisch ist dieser Schritt durchaus folgenreich. Denn dann hat man eine Vorentscheidung darüber getroffen, die sowohl die Beziehung zwischen den beiden Frauen betrifft wie den semantischen Status des ganzen Textes: Die Ausfaltung einer einzigen Person in zwei realisierende Darsteller hat zur Folge, daß man die beiden Frauenrollen als komplementär aufeinander bezogen verstehen muß. Keine 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 man sich in den Dimensionen Freudianischer Persönlichkeitstheorie bewegt! - darauf werde ich zurückkommen). Man hat es also mit einer allegorischen oder parabolischen Konstruktion zu tun und nicht mit dem Bild einer Person (das man als eine Repräsentation auf der ersten semantischen Stufe ansehen könnte, die auf der ikonischen Wiedergabe eines Körper-Bildes aufruht). Schließlich bedingt die komplementäre Bezogenheit der beiden Schwestern, daß man die beiden jeweils als Pole eines gespannten Dualismus auffassen kann, eine Konstruktion, die uns aus Mythenanalysen recht gut bekannt ist.

Das so etablierte Beziehungsgefüge der beiden Frauen ist nur eine Strukturvorgabe, inhaltlich muß es gefüllt werden - dieses geschieht zum einen durch den Gang der Handlung und die Interaktionen, in denen Komplementäres ausgedrückt wird; so kontrastieren Krankheit und Gesundheit, Dummheit und Klugheit, Essen und Trinken, Lust und Ekel. Zum anderen aber können auch dem Film selbst äußerliche Interpretationsschemata angewendet werden, die die Strukturvorgabe stützen und füllen können. Wenn man also die Doppelfigur mit psychoanalytischer Symbolik angeht, kann man Ester als Personifikation des "Väterlichen", Anna dagegen als Symbol der "mütterlichen" Sphäre ansehen. Ester kann dann als Repräsentantin des Geistigen, vor allem der Über-Ich-Funktionen, Anna dagegen als eine solche des "Körperlichen" ausgelegt werden.

Etc. Ungefähr in diesem Sinne schreibt Brigitta Steene von "the objectively conceived, prototypical mother-whore Anna, whom we see mostly as body, and [...] the more subjectively portrayed father substitute Ester" (Steene 1979, 97; vgl. auch Houston/Kinder 1985, 23).

Sowohl die Prototypik der beiden Rollenfiguren Ester und Anna wie auch ihrer Beziehung spricht dafür, daß man es mit Stellgrößen allegorischer Argumentation zu tun hat. Gleichgültig, mit welcher Gewichtung eine jeweilige Opposition von Eigenschaften in einer Interpretation gesehen wird, kann man den gespannten Dualismus, um den es hier geht, als Liste der abstrakten Kategorien, deren jeweils opponierende Ausprägung in einer der Frauen lokalisiert ist, als Liste darstellen:

Anna Ester

Die Körperliche	Die Geistige
Die Gesunde	Die Kranke
Die Sexuelle	Die Sublimierte
Die Sprachlose	Die Übersetzerin
Die Schwitzende	Die Frierende
Die Dumme	Die Kluge
Die Esserin	Die Trinkerin
Die Offensive	Die Defensive
Die Lebende	Die Sterbende
Die Lust	Der Ekel

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

Wenn man den Film als 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 Konstellation" 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

man man ihnen eine Ego-Alter-Ego-Beziehung unterstellt.

Integration und nichtintegrierte Elemente

Läßt man sich 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 unten noch zu skizzierenden ("Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation", "Sexualität" etc.) 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 Figuren sind primär Darstellungen von abstrakten Kategorien, ihre Psychologie tritt dahinter zurück.

Man könnte einwenden, daß ich mit einer so strikten Vorgabe eines allegorischen Bedeutungsmodus des Films die Bedingungen und Determinationen möglicher Weisen des Verstehens ganz ungerechtfertigterweise einschränkte. Man könnte *TYSTNADEN* z.B. auch als ein Melodram lesen. Die Beantwortung des Einwandes ist am Beispiel von *TYSTNADEN* besonders schwierig, weil dieser 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, in dem er mit eigenen Strukturvorgaben, Wissensbeständen, Erwartungshaltungen den Prozeß der Bedeutungserschließung und Bedeutungszuweisung in Gang setzt. Zu Bergmans Strategie, den Text radikal 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? [2] Eine Interpretation in dieser Richtung drängt sich auf, wenn man den Gesamtfilm als einen Symbolismus ver-

steht, der ein Persönlichkeits- und ein Gesellschaftsmodell miteinander 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) wird es praktisch nicht mehr erwähnt. Der Prozeß der Semantisierung dieses Bildes führt also ins Leere, ein Wahrnehmungsdatum kann nicht an das Verständnis angeschlossen werden, Irritation ist die Folge, das Bild wird vergessen.

Wenn man, wie Heinz B. Heller (1988) es vorschlug, *TYSTNADEN* 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. *TYSTNADEN* ist ein Strukturpotential, das erst in varianten Lektüren "erfüllt" wird - und dazu noch *hochvariant* erfüllt wird.

Soziometrie

Die bis hier 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 den Teilgruppen [3].

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 schaut 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 Beobachter wie Beobachtete. Die fremde Stadt macht die Kleingruppe zu einem Raum des Vertrauens, die Umgebung erscheint fremd und bedrohlich. Die Kontrolle, die die drei übereinander ausüben, qualifiziert sie aber auch als einen Raum intimer Unterdrückung. Und die Beteiligten sind sich durchaus der Tatsache bewußt, daß die anderen sie beobachten - das läßt das Handeln mit weiterer Bedeutung auf, läßt die Akteure auch für die Zuschauer im Film agieren. Anna wäscht sich unter dem Blick Esters - und Anna bringt Leib, Körperlust, Probe der eigenen Attraktivität usw. mit ins Spiel. Das wiederum sind Themen, die in der Beziehung und Differenz der beiden Frauen eine Rolle spielen.

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 Beobachtungskonstellation dazu benutzt worden, um die Verschiedenheit der Handlungs- und Wahrnehmungsperspektiven von Akteuren auszudrücken und mitzuteilen. Das ist hier nicht der Fall. Die gegenseitige Beobachtung hat die hauptsächliche Funktion, die ständige Aufmerksamkeit, die die Mitglieder der Kerngruppe aufeinander richten, anzuzeigen.

Die außerordentlich hohe Kohäsion der Gruppe wird in Beziehungskommunikationen und mittelbaren Beziehungsthematisierungen realisiert, könnte man resümieren [4]. Sie ist aber auch der Bezugspunkt für ein Szenario, das immer wieder eine der Personen als Beobachter der anderen enthält, und für eine Szenenfolgemontage, die die Trennungen und Wiedervereinigungen der Kerngruppe auch syn-taktisch aufnimmt.

Topographische Ordnung

Alle anderen Personen der Handlung stehen an der Peripherie des Geschehens, sind allerdings eindeutig den Mitgliedern der Kerngruppe zugeordnet. Dieser Zuordnung peripherer Mitglieder zur inneren Sozio-

metrie 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 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 zum 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 tritt 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, jedenfalls eine gesichtslose Funktionsfigur, ist er dort jemand, der eine Geschichte hat, eine Familie, der um jemanden trauert, der genießt.

Die topographische Ordnung des Films kann wiederum gelesen werden als eine (symbolfähige) Aufgliederung des Handlungsraums in die Sphären des Privaten, des Halböffentlich-Nachbarschaftlichen und des Öffentlich-Anonymen - es korrespondieren die Kommunikationsformen, die Themen und Modi der Interaktionen 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 wer-

den, 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 beschnitten.

Esters halb an Johan, halb an sich selbst adressiertes: "Eigentlich dürfte dich ja nur deine Mama streicheln!", das Zaudernd-Bedenkliche dieser Äußerung - das ist vor allem der Duktus des inneren Bereichs. Es geht um die hohe Kontrolle und Domestifikation sogar der innerfamiliären Zärtlichkeit als einer eigentlich verbotenen Kommunikationsform. Es 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 Repräsentanten oppositioneller Prinzipien, die den semantischen Raum des Textes überhaupt erst aufspannen. Insbesondere der Assoziationskomplex "Sexualität" bindet sie in ein klares Kontrast- bzw. Oppositionsschema. 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 und nicht zweien. Gespannter Dualismus versus Drei-Gliederung der Räume: Auch dieses ist ein unaufgelöstes Spannungsmoment, eine der vom Film produzierten Rätselfragen, ein Widerspruch, der nicht gelöst wird.

Die Stadt

Bis hier habe ich mich vor allem mit solchen Motivkomplexen befaßt, die sehr eng an der spezifischen Oberfläche und an der spezifischen Geschichte des

Films orientiert sind. Er enthält aber sehr viel globalere stoffliche Gliederungen und Elemente, denen die besondere Geschichte des Films wiederum subordiniert ist und denen sie Ausdruck verleiht. Die Globalität der Kategorien, um die es dabei geht, öffnet den Film in einen diskursiven Raum, in ein Feld gesellschaftlicher, philosophischer und existentieller Bedeutungen, die über das rein Filmische weit hinausweisen. Der Film ist ein filmischer Essay mehr denn eine filmische Erzählung, das sei hier schon vorgemerkt. Dieser Status hängt eng mit der ästhetischen Methode zusammen, die der Film vorführt bzw. der er folgt - dieser Behauptung will ich mich im folgenden zuwenden und an einigen Beispielen zeigen, wie diese Methode beschaffen ist und mit welchen semiotischen und textuellen Strategien sie umgesetzt ist.

TYSTNADEN ist voller Motive und Topoi, die in der abendländischen Literatur immer wieder aufgetreten sind. Ein allererstes, auffallendes Beispiel ist die *Kriegsmotivik*, die ganz beiläufig in nur drei Realisierungen etabliert wird:

- Der Junge schaut aus dem Zug in die Dämmerung hinaus; auf dem Nebengleis sieht man einen anderen Zug, schwer beladen mit Panzern und Kanonen.
- Später dann, im Hotel, nachts: wieder ein Blick - ein Panzer rollt durch die engen Straßen der Stadt, bleibt dunkel und drohend unter dem Fenster zu Esters Zimmer stehen, fährt irgendwann weiter [5].
- Und schließlich das dritte: auf der Straße sieht man ungewöhnlich viele Uniformierte.

Motive und Motivkomplexe werden sehr oft im Text nur in Beispielen gezeigt, nicht dagegen explizit benannt. Ein Motiv muß im Verlauf der Rezeption erst aufgebaut werden, es ist nicht von vornherein da und muß auch nicht von jedem Zuschauer in jeder Rezeption realisiert werden. Ein Motiv ist oft ein Produkt der Verstehenstätigkeit, Gegenstand rezeptiver Arbeit. Schon die Anschließung des dritten Details an den Komplex "Kriegsmotivik" zeigt, wie der Komplex semantisch entwickelt werden muß. Im Text ist er bis dahin nur in Spuren realisiert, weder sprachlich noch ikonographisch in einer prägnanten Formel eingefroren. Die Aufklärung der Bedingungen, die erfüllt sein müssen, daß aus Spuren ein Gesamtbild wird, daß sich Details des Films plötzlich als Instantiationen von Motiven lesen lassen, ist recht unklar und kann keineswegs allein aus statistischer Häufigkeit erklärt werden. Ein Zug fährt in ein fremdes Land, auf einem Nebengleis steht ein Mili-

tärtransport - das ist keinesfalls ausreichend für den Schluß, daß jenes Land im Krieg stehen oder unter militärischer Herrschaft stehen müsse. Der nächtliche Panzer aber muß erklärt werden - in friedlichen Gemeinden ist die Störung der Nachtruhe nur dann zulässig, wenn es gewichtige Gründe gibt. Krieg oder Kontrolle, Besetzung oder Unterdrückung könnten Situationen sein, Szenarien und "mögliche Welten", in denen Panzer in der Altstadt sich erschließen würden. Darum scheint gerade dieses Bild "induktionsaktiv" zu sein, einen Schluß von der puren Bildaussage zur hypothetischen Annahme eines besonderen Handlungsraumes produzierend.

Die Bedeutung von Texten ist Produkt von semantischer Entwicklung, das sollte festgehalten werden. Eine elementare Prozedur, in der das vom Film angebotene Material bearbeitet und mit dem Wissen des Zuschauers abgeglichen wird, ist die *Referentialisierung des Handlungsraums*. Es geht dabei um die Synthese der Daten, die Aufschluß über das Land oder die Region geben, in der der Film spielt. Alle möglichen Informationen können hiergenutzt werden, um jenes Konstrukt herzustellen, das man dann - mit Blick auf "Referenz" - im Material zu "erkennen" glaubt. Das läuft scheinbar auf eine wechselseitige Bedingtheit hinaus, das eine setzt das andere und *vice versa* voraus. Die Informationen des Films sind Anlaß und Beleg für eine Abduktion gleichzeitig.

Welches Material kann im *TYSTNADEN* dazu genutzt werden, den Handlungsort zu identifizieren?

- Die schon erwähnten Kriegsbilder gehören dazu.
- Das unendlich magere Pferd, das gleich zweimal einen Karren unter dem Hotelfenster durch die Straße ziehen muß, gehört dazu.
- Der offenbar hohe Anteil agrarisch arbeitender Personen in der Menschenmenge der Stadt enthält ebenso einen wichtigen Hinweis wie die Tatsache, daß Frauen im Erscheinungsbild der Öffentlichkeit völlig fehlen.
- Die Anklänge der Fotografie des Films an die Fotografie insbesondere polnischer Filme der End-Fünfziger (die frühen Filme Wajdas, die großen Filme Munks etc.) bilden sogar ein Material, das nicht ausbarer Weltkenntnis, sondern aus Filmkenntnis heraus Hinweise entwickelt, die auf den Handlungsort schließen lassen.
- Auffallend schließlich die völlige Fremdartigkeit der Sprache, die die Stadt keinesfalls im Westen Europas lokalisierbar macht.

In der Summe ergeben diese Charakteristika offenbar die *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 [6]. Es überrascht nicht, daß die Fotografie des Films ihren Beitrag dazu leistet, den Charakter von "Balkanstadt" hervorzubringen - weil der Bezugsgegenstand eigentlich nur aus solcher Art von Darstellungen gewußt ist. Es dürfte klar sein, daß "Referenz" hier als *Gemeinsamkeit des Wissens* und nicht als "Verbindung zur Realität" gemeint ist. Ob man es am Ende der Referentialisierung des Handlungsortes mit einer "realen Stadt" oder mit einer "Stadt der Vorstellung" zu tun hat, ist manchmal nicht zu entscheiden. Und wenn auf "New York" oder "Worpswede" geschlossen wird - wie "real" sind diese Orte? Wie hoch ist der Anteil von Wissen, das aus der Darstellung in Literatur, Film und Fernsehen gewonnen ist, wie hoch derjenige, der aus Erfahrung stammt?

Ich will aber zum Film zurückkommen. Die Referentialisierung des Handlungsortes ist ein Beispiel für eine umfassendere Tätigkeit in den Akten der Rezeption, durch die ein Gefüge von *Motiven* gewonnen wird. Man hat es mit dem Wissen von Zuschauern zu tun, wenn man diese Prozesse beschreiben will. Rezeption ist ein Abgleich von Gewußtem und den Informationen des Films. Ein Motiv ist im Text nur angezeigt, es muß vom Rezipienten gefunden, als Klammer über dem Material gesetzt werden. Man hat es in jedem Fall mit Gegenständen des Wissens zu tun, weil die *Indikation* der semiotische Modus ist, der Motiv und Realisationen des Motivs im Film miteinander verbindet: Denn eine Indikation kann nur aufgelöst, "erfüllt" werden, wenn der Rezipient das Indizierte kennt.

Die Stadt "Timoka", in der *TYSTNADEN* spielt, ist so eher eine "Gedankenstadt" denn eine wirkliche Stadt. Die Stadt dient, ähnlich wie Landschaften in anderen Filmen als *artificial* oder *significative landscapes* 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 wird. Hier sei zunächst nur die Hintergrundfunktion der Stadt festgehalten, die aus sehr unterschiedlichen Detailinformationen gespeist ist: Sie ist ein Handlungsraum, der sich durch Krieg, Hunger, Geschäftigkeit; Unterhaltung, Sex, schrille Dissonanz auszeichnet.

Assoziationskomplex

Die Stadt, in der das Geschehen spielt, ist nun aber natürlich nicht eindeutig gezeichnet, sondern aus Facetten zusammengesetzt. Wie deren Gewichtung ist, was wichtiger ist als anderes, ist zum guten Teil offen. Eine Charakterisierung der "Stadt", über die sich Zuschauer verständigen können, muß in der Rezeption aber unweigerlich konstruiert werden. Gleichgültig, ob und wie man sie referentialisiert: Man muß sich "ein Bild machen". Dieses Bild, diese Einheit des Wissens, diese Einheit, die im Begreifen des Films entsteht, kann beschrieben werden als *Assoziationskomplex*. Kenneth Burke hat in seinem Buch "Dichtung als symbolische Handlung" ein derartiges Beschreibungsverfahren 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, zusammengefaßt werden kann - welche Akte, Bilder, Charaktere und Situationen den Vorstellungen des Autors von Heldentum, Verbrechen, Tröstung, Verzweigung etc. entsprechen (Burke 1965, 25).

Freilich hat man es mit Einheiten des Verständnisses zu tun, die sich als solche nirgends im Text finden, sondern sich dort nur in Spuren sedimentieren. Die Realisierungen von Motivkomplexen im Text sind *Anlässe* für rezeptive Synthesen, für das Ausprobieren von Zusammengehörigkeiten. Motive entstehen in der Rezeption *anlässlich des Textes*, sind keine Elemente des Textes. Dennoch organisiert der Text die Bewegungen des Verstehens vor, er ist keine beliebige Ansammlung von Informationen, sondern präfiguriert die Operationen, aus denen Motive gewonnen werden.

TYSTNADEN ist eine Komposition, in der die Montage derartiger Motivkomplexe im Vordergrund steht und alle anderen gestalterisch-erzählerischen Komponenten dominiert. Die narrative Struktur spielt eine zweitrangige Rolle. Selbst dann, wenn man sich auf die Untersuchung der Erzählstrukturen konzentriert, spielt die Handlungsstruktur im engeren Sinne, die kausale Abfolge von Handlungen, gegenüber den Variierungen und Permutationen der Personenkonstellationen eine nur geringe Rolle, genießt nur geringe Aufmerksamkeit, ist nur wenig ausgearbeitet. Die Annahme, TYSTNADEN sei die *Montage von Asso-*

ziationskomplexen, 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 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 nicht nur die Straßen dominiert, sondern auch 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 ("...daß wir nicht miteinander reden konnten", heißt es tatsächlich im Film). 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. Ich will es dahingestellt sein lassen, ob man es hier mit einem zeitgenössischen Topos zu tun hat, der weitere Verbreitung hatte und der auf einer populär gewordenen Sprachkritik aufruht, in der Sprache als "Gefängnis der Gedanken" und als gesellschaftliches Kasernierungsinstrument aufgefaßt war: Immerhin heißt es in der Schlußszene zu Godards ALPHAVILLE (1965), daß man eine Sprache für

eine Wirklichkeit "hinter" der geltenden brauche, wenn man je die "nie gesehene 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 Angst vor dem Sterben überwindbar oder bearbeitbar gemacht werden können und eine (möglicherweise sozialistische) Utopie erreichbar wird. So wird das Kommunikations- und das Erkenntnismittel Sprache problematisiert. Der Topos findet sich noch in Bertoluccis *LE DERNIER TANGO À PARIS* (1972), in dem die Liebenden auf jeden sprachlichen Austausch verzichten, so ihre Biographien ebenso wie das Gesellschaftliche aus ihren Treffen aussperrend, oder in Claude Faraldos Film *THEMROC* (1972), in dem Michel Piccoli seinen aberwitzigen Ausstieg aus dem bürgerlichen Leben mit dem Verzicht auf den Gebrauch der konventionellen Sprache krönt. Die Auseinandersetzung mit der Sprache ist ein subjektiver Ort, an dem individuelles (Mit-)Leid und Verzweiflung zu Praxis werden kann. In Bergmans *PERSONA* (1966) gibt eine von Liv Ullmann gespielte Schauspielerin aus ungenannten Gründen die Sprache auf - es steht zu vermuten, daß Schreckensbilder von Krieg und Mord auslösend gewesen sind [7].

Die Beispiele können zeigen, daß Motive und Topoi oft in einem Netz intertextueller Bezüge angesiedelt sind, auf zeitgenössisches Wissen ausgreifend, welches durch die Motivstruktur angezeigt/indiziert wird. Sind es die Kräfte von Gewalt und Sprache, in denen sich das Gesellschaftliche darstellt und in denen es kritisierbar wird, ist es insbesondere natürlich das Thema der Sexualität, das nicht nur auf die Geschichte, von der der Film erzählt, verweist, sondern auch auf den zeitgenössischen Diskurs, in dem *TYSTNADEN* selbst ein großer Skandal gewesen ist und so zur Liberalisierung der Sexualitätsdarstellung beitrug.

Der Assoziationskomplex "Sexualität"

Sexualität ist der zentrale, den ganzen Text organisierende und regierende Assoziationskomplex. Gerade hier ist in vielen Details genauer 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 Ma-

sturbation gezeigt wird. Dann schwenkt und kippt die Kamera, bis nur noch Esters Gesicht zu sehen ist - und der Ausdrucksgestus des Orgasmus erweist sich als Ausdrucksgestus des Sterbens, als ein Moment des Zur-Ruhe-Kommens, des Verstummens des Schmerzes.

- Annas diverse Waschungen deuten auf den - in der Filmgeschichte häufiger verwendeten - Topos "Sexualität als Verunreinigung" hin, der wiederum mit Vorstellungen von "Reinheit" (wie z.B. in der Wendung "reine Seele" oder "reines Gewissen") zusammenhängt, in der Verunreinigung als Metapher für den Zustand der Sünde genommen ist. Es sind in der Filmgeschichte immer wieder Frauen gewesen, die in Waschwängen ihr gestörtes Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit und zur eigenen Sexualität ausgedrückt haben - man denke an Polanskis *REPULSION* (1964) oder an Altmans *THREE WOMEN* (1976) (vgl. Wulff 1985a, 112f).

- 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 Erstickenanfall heißt es etwa: "Ich [...] fand, daß ich wie ein verfaulter Fisch stank, als ich begattet wurde" (Bergman 1965, 57).

- Esters Umgang mit 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 den 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, ein Widerwille gegen Ausübung und/oder Präsentation des Sexuellen schon besteht.

Motivstrukturen von narrativen Strukturen, die sowohl zur Memorierung von Inhaltsstrukturen dienen wie auch einer sprachlichen Darstellung zugrunde liegen können. Motivstrukturen werden dagegen als assoziative Verbindungsmuster aufgebaut, erfüllen im Verlauf einer Rezeption ihren Zweck und werden danach wieder vergessen oder bleiben unterhalb der Bewußtseinsschwelle. Peter Wuss hat in seinem dreistufigen Modell der filmischen Strukturebenen den "perzeptuellen Strukturen", die vorbewußt sind und sich vor allem in der wahrnehmbaren Materie des filmischen Ausdrucks manifestieren, eine ganz eigene Qualität zugewiesen (Wuss 1986). Perzeptuelle Strukturen sind nach Wuss vor allem als Wiederholungen von etwas - das müssen nicht identische Gegenstände, sondern können auch Qualitäten von Handlungen oder Objekten sein - im Text manifestiert (eine Auffassung, die ich teile). Waschen und Kämmen sind derartige Perzepte in *TYSTNADEN*, die immer wieder auftreten und immer wieder ausgestellt sind. Bei Wuss bleibt die Frage offen, in welchen Strukturen solche Wiederholungen integriert werden. Die Annahme eines "Assoziationskomplexes" ist ein Versuch, einen Rahmen zu benennen, auf den hin perzeptuelle Strukturen funktionalisiert sind oder auf den hin sie lesbar sind.

Intertextualität

Ein Text leistet dem bis hier entwickelten Modell folgend 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.

Die Bestimmung des Verhältnisses 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 wechsel-

seitige Bezugnahme entspricht in manchem der zirkulären Struktur, die in der hermeneutischen Tradition oft als ein Gefüge wechselseitiger Voraussetzung beschrieben worden ist. Julia Kristeva, die als eine der ersten den Begriff der *Intertextualität* gebrauchte, schrieb dazu, daß jeder Text aus einem Mosaik von Zitaten komponiert sei, und jeder Text sei eine Absorption und Transformation anderer Texte (Kristeva 1969, 146). Auch die Überlegung, daß "Intertextualität" die Rede von der "Intersubjektivität" präzisieren oder gar ersetzen werde, ist bis heute von ungebrochener Schärfe: Denn letztendlich ist die Vorstellung eines 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. Die Analogien zwischen dem Modell des Intertextes und der 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: mit medienunspezifischen stofflichen Dingen wie den Charakterisierungen und Konzeptualisierungen der "Stadt", mit grammatischen Grundlagen des filmischen Aussagens wie den Konventionen der Raumdarstellung, mit besonderen Eigenheiten des spezifischen, individuellen Textes (wie der Tonmontage oder der Raumsymbolik) und schließlich der Einbindung des jeweiligen Textes in Textreihen, in Genres, Stilfamilien usw.

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 (bzw. 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 Sei-

te 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.

Störung der Wahrnehmungssynthese als ästhetisches Programm

Ich will noch einmal zu *TYSTNADEN* zurückkehren, um zu zeigen, wie die Behandlung der filmischen Oberfläche mit der ästhetischen Strategie des gesamten Films zusammenhängt: Aus dem Fremdmachen des Eingängigen, des Stereotypischen, aus der Verweigerung, den Zuschauer sich hingeben zu machen, entsteht ein Störimpuls, der ihn vom Konkret-Anschaulichen auf die Begriffe des Diskurses über Sexualität und Unterdrückung fortzubewegen, um den es Bergman hier eigentlich geht.

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. Mein Beispiel ist die Tonmontage, der Umgang mit "Sound". Zwar ist "Schweigen" oder "Stille" einer der Grundtöne des Films, und Stephenson und Debrix ist durchaus zuzustimmen, wenn sie in ihrem Buch "The Cinema as Art" schreiben: "The film is silent for the most time, but this silence conveys the strangest and most varied meanings; in different situations it expresses lust, boredom, drunken stupor, agonized happiness, the wonder of childhood, the resignation of old age" (1976, 210). Es zeigt sich aber bei genauerem Hinhören, 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 den - schriftlichen - Titeln unterlegt war, das abrupt mit dem Ende der Titelsequenz endet, ist die folgende Szene im Abteil des Zuges mit einem nicht besonders lauten, unangenehmen Heulton unterlegt. Dieser Ton erinnert an das Fahrgeräusch von Zügen, hat aber auch andere Qualitäten (z.B. einen Anklang an Sirenenheul). Wenn man das kleine Experiment macht, den Ton dieser Szene vom Bild abzulö-

sen und separat einigen "Versuchspersonen" zu präsentieren, so wird der Ton eher zufällig als "Zuggeräusch" identifiziert. Er kann eben 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 Sirenenheul als auch an Orgelspiel erinnert. Dreimal tritt es auf:

- als Ester das erste Mal Schnaps bestellt,
- als Anna mit ihrem Liebhaber im Zimmer verschwindet,
- nach Esters langem Monolog, ihrem letzten Erstickenanfall unterlegt.

In allen diesen Szenen kündigt der Ton Schlimmes an, er reißt plötzliche Löcher in die glatte Oberfläche realistischen Spiels, der Zuschauer wird durch den Sound auf eine andere semantische Stufe gestoßen. 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, höchst signifikantes Moment für die Verwendungen des Tons in *TYSTNADEN*. 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 Schwebe 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 Ersticken-Anfall. Auch hier wird durch die plötzlich zwischen Bild und Ton aufklaffende Spannung eine ungestörte Rezeption bzw. Wahrnehmung zunichte gemacht.

Derartige Distanzierungseffekte kann man auch im Tonus der Schauspieler verankern (man nehme nur den Kellner, der ein Geldstück fallenläßt, um an Annas Bein schnuppern zu können). 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 Schlag Schatten produziert einen Eindruck von Esters Gesicht, der zwischen der Wahrnehmung Esters und der Wahrnehmung eines Totenschädels hin- und herschwankt). Man könnte auf die 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 zur 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. Alle Elemente des Textes dienen dazu, hatte ich oben gesagt, den zentralen Assoziationskomplex auszudrücken. Der Text wird unter dem Diktat der methodisch-strukturellen Vorgabe "Motivstruktur" daraufhin untersucht, welche assoziativen Beziehungen zwischen oft nur abstrakt zu fassenden Größen etabliert werden, wie sie ausgedrückt werden, welches Gewebe von Beziehungen schließlich das Ensemble der in den Assoziationskomplex eingehenden Größen ergibt. Der Text erscheint dann als das Mittel, mit dem diese thematische Struktur ausgedrückt wird. Der Film ist gewissermaßen die Ausdrucksfläche, auf der eine Inhaltsstruktur artikuliert wird. Dazu werden konventionalisierte Verfahren benutzt, mit deren Hilfe der thematische Komplex organisiert und in eine Mittelungsform gebracht wird, die die Kriterien der Kon-

kretheit und Anschaulichkeit mit denen der Narrativität und Linearität verbindet.

Anmerkungen

[1] Man würde damit einen Ausgangspunkt der Untersuchung ihrer Beziehung wählen, wie Beverly Houston und Marsha Kinder ihn vorgeschlagen haben (1985, 23). Zu derartigen Doppelpersonen vgl. Wulff 1985a, 42-48.

[2] Motivgeschichtlich könnte man das Bild an das romantische Bild der im Berg arbeitenden Zwerge anschließen, die das oberirdische Elfenreich ermöglichen; vgl. z.B. Tiecks Zaubermärchen "Die Elfen" oder noch H.G. Wells' "Krieg der Welten" - die oberirdischen Eloy und die Morlocks im Berg. Dann würde man das Bild in einen motivischen Intertext einreihen, der wiederum mit den anderen Intertexten, auf die der Film Bezug nimmt, wenig zu tun hätte. Auf den Modus der Intertextualität werde ich unten noch zu sprechen kommen.

[3] Zur Fundierung dieses wichtigen syntaktosemantischen Prinzips der Szenenfolge vgl. Wulff 1985b, 39ff.

[4] Die wenigen Beispiele, in denen unmittelbar über Beziehungen gesprochen wird: Ester spricht mit dem Jungen über ihr gemeinsames Verhältnis zu Anna; Anna erzählt vor sich hin, daß Ester sie für dumm halte. Alle anderen Beziehungsthematisierungen sind komplizierter, vermittelt durch Handlungen oder das Gespräch über Dritte.

[5] Eine ähnlich alptrauatische Szene findet sich in Nichols' *CATCH 22*.

[6] Erinnert sei z.B. an die "Balkan-Geschichten" von Karl May, deren Städtebeschreibungen in vielem an *TYSTNADEN* erinnern.

[7] Vgl. Alexander 1974 zu Bergmans Thema "Probleme der Kommunikation".

[8] Eine partriarchalische Fundierung dieser Abhängigkeit suggeriert wiederum das Drehbuch, das Esters Diktat über Anna als eine Fortsetzung des Besitzanspruchs des Vaters ansieht, den er auf seine Kinder ausübte; vgl. Bergman 1965, 52.

[9] Björkman/Manns/Sima 1976, 212; Scheugl 1974, 228f; Lenne 1983, 76f (zur Masturbationsszene); zur zeitgenössischen Rezeption vgl. neben Theunissens Sammelband (1965) auch Schmitt-Sasse (1988).

Literatur

Alexander, W. (1974) Devils in the cathedral: Bergman's trilogy. In: *Cinema Journal* 13,2, S. 23-33.

Berghahn, Wilfried (1964) Rez. In: *Filmkritik* 8,3 [=87], S. 133-135.

Bergman, Ingmar (1965) *DAS SCHWEIGEN. Drehbuch*. Hamburg: Marion von Schröder (Cinemathek. 12.).

- Biro, Yvette (1982) *Profane mythology. The savage mind of the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press (A Midland Book.).
- Björkman, Stig / Manns, Torsten / Sima, Jonas (1976) *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman*. München: Hanser.
- Burke, Kenneth (1965) *Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 153.).
- Heller, Heinz-B. (1988) Film als historisch-gesellschaftliche Praxis. In: *Augenblick* 6, S. 68-78.
- Houston, Beverle / Kinder, Marsha (1985) *Self and cinema. A transformationalist perspective*. Pleasantville, N.Y.: Redgrave.
- Kristeva, Julia (1969) *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: ***.
- Ladiges, P.M. (1964) Vexierbild. In: *Film (Velber)* 2,6, S. 43-44.
- Lenne, Gerard (1983) *Der erotische Film*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 46.).
- Scheugl, Hans (1974) *Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol*. München: Hanser.
- Schmitt-Sasse, Joachim (1988) Konturen eines Skandals. In: *Augenblick* 6, 17-30.
- Steene, Brigitta (1979) Bergman's portrait of women: Sexism or suggestive metaphor? In: *Sexual stratagems. The world of women in film*. Ed. by Patricia Erens. New York: Horizon Press, S. 91-107.
- Stevenson, Ralph / Debrix, J.R. (1976) *The cinema as art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.
- Theunissen, Gert H. (1964) *DAS SCHWEIGEN und sein Publikum. Eine Dokumentation*. Köln: DuMont / Duisburg: Atlas (DuMont aktuell.).
- Wulff, Hans J. (1985a) *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte"*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 2.).
- (1985b) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).
- Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin [DDR]: Henschelvlg.