



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Schweigen als ästhetisch-dramaturgische
Kategorie im Film“

Verfasserin

Elise Pelzelmayer

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt des Schweigens	3
2.1 Rhetorische Funktion des Schweigens.....	5
2.1.1 Kommunikatives Schweigen	6
2.1.2 Warnungen vor der Zunge	9
2.1.3 Verschweigen durch Reden von Falschem.....	10
2.2 Mystische Funktion des Schweigens.....	11
3. Das Schweigen als filmisches Stilmittel	14
3.1 Die Filmsprache	14
3.2 Ursprünge des Schweigens im Stummfilm	16
3.3 Unterscheidung zur Stille	20
3.3.1 Die Dramaturgie der Stille von Ödön von Horváth.....	22
3.4 Das Schweigen im Film	24
3.4.1 Schweigende Bilder	27
3.4.2 Schweigen erzeugt Spannung	28
4. Das Schweigen im Stummfilm <i>The Kid</i> von Charlie Chaplin.....	30
4.1 Der Einsatz von Mimik, Gestik und Bildsprache anstatt der Stimme.....	31
4.2 Der Stummfilm <i>The Kid</i> – ein schweigender Film?	34
5. Das Schweigen von Ingmar Bergman	36
5.1 Das Schweigen - Einsamkeit und Sprachlosigkeit.....	36
5.1.1 Die Sprache der Bilder	40
5.1.2 Sprachlosigkeit und Sprachbarrieren.....	43
5.1.3 Die Kunst überwindet das Schweigen.....	45
5.1.4 Mystisches Schweigen – das Schweigen Gottes	46
5.1.5 Tabuthemen werden nicht verschwiegen.....	48
5.1.6 Ergebnisse und Zusammenfassung.....	49
5.2 Rhetorische Funktion des Schweigens in <i>Persona</i>	50
5.2.1 Schweigen ist Macht – Sprechen ist Ohnmacht.....	53
5.2.2 Reden, Schweigen und Schrift.....	56
5.2.3 Nahaufnahme und Totale zwischen Reden und Schweigen	58
5.2.4 Mystische Funktion	60
5.3 Vergleich des Schweigens in <i>Das Schweigen und Persona</i>.....	61
6. Alfred Hitchcock – der Meister des Schweigens	63
6.1 Funktionen des Schweigens in Hitchcocks <i>The Birds</i>	64
6.1.1 Ausdruck eines Schockzustands	69
6.1.2 Rhetorisches Mittel.....	70
6.1.3 Schweigen, um zu überleben	72
6.1.4 Offenes Ende	74
6.1.5 Zusammenfassung der Analyse	76
6.2 <i>Vertigo</i> der schweigende Wahnsinn	78
6.2.1 Schweigen in der Kommunikation.....	78
6.2.1.1 Verschweigen	80
6.2.2 Mystische Funktion des Schweigens.....	82

7. Das Schweigen im Weltraum – 2001 a Space Odyssey	86
7.1 Die Dialoge schweigen	87
7.1.1 Kommunikationsschwierigkeiten der Menschen	90
7.2 Geheimnis und Vertuschung	92
7.3 Die Stille des Weltraums.....	94
7.4 Das Bild, das Auge und der Blick.....	96
7.5 Das Verhältnis von Wort und Bild	99
8. Michael Haneke – ein schweigender Regisseur.....	101
8.1 Caché – unsichtbar, verborgen, geheim.....	102
8.1.1 Das Scheitern der Kommunikation.....	105
8.1.1.1 Erzwungene Kommunikation und ihr Scheitern.....	108
8.1.2 Stille Dramatik und die Macht der Bilder	111
8.2 Das weiße Band – eine Geschichte des Schweigens	114
8.2.1 Das Schweigen der Kinder.....	115
8.2.2 Das Schweigen der Frauen	119
8.2.3 Schweigende Bilder	122
8.2.4 Der Tod und das Schweigen.....	123
8.3 Resümee	125
9. Resümee – Ergebnisse und Zusammenfassung	127
10. Literaturverzeichnis	132
Selbstständige Literatur.....	132
Unselbstständige Literatur	134
Internet.....	135
Filme	136
11. Inhaltsangaben der besprochenen Filme	138
Abstract (Deutsche Version)	147
Abstract (English Version)	149
Lebenslauf.....	151

1. Einleitung

Es ist verblüffend, welch wesentliche Funktion das Fehlen von Sprache und Musik, von Dialogen und Gesprächen im Film hat. Gerade diesem Fehlen der Rede/des Tons wird aber in der Filmwissenschaft nicht so viel Beachtung geschenkt wie dem greifbaren Wort. Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit ist die Bedeutung des Schweigens und der Stille im Film genauer zu durchleuchten. Wann wird das Schweigen oder die Stille in einem Film eingesetzt und welche spezielle Wirkung soll dadurch erzielt werden? Ausgehend von Theorien über die Sprache an sich, die Filmsprache und die gesprochene Sprache im Film werden dann unter dem Aspekt der Schweigetheorien die Filme analysiert. Die Basis der Arbeit stellen acht Filme dar, die von fünf Regisseuren stammen. Film für Film wird im Hinblick auf das Schweigen und die Stille genau analysiert. Die Arbeit ist in zwei große Teile unterteilt. Zu Beginn steht der theoretische Teil, der aus Kapitel 2 und Kapitel 3 besteht. In Kapitel 2 wird allgemein behandelt, was das Schweigen in der Kommunikation für eine Rolle spielt. Als Grundlage für dieses Kapitel dient die Untersuchung des Soziologen Alfred Bellebaum *Schweigen und Verschweigen*. Dabei werden die verschiedenen Schweigetypen oder -ursachen aufgezählt. Es wird ein kurzer Einblick in das kommunikative Schweigen, in das Verschweigen und in das mystische Schweigen, mit dem sich Hans-Jürgen Baden in seinem Werk *Das Schweigen* genauer beschäftigt, geliefert. Im dritten Kapitel wird nun auf das Schweigen und die Stille im Film näher eingegangen. Hier sollen Begrifflichkeiten wie die Filmsprache und die Unterscheidung zwischen Schweigen und Stille geklärt werden. Das Buch *Film verstehen* von James Monaco liefert hierfür wichtige Theorien. Auch zu den Filmanfängen wird zurückgekehrt. Das Schweigen hat es auch schon im Stummfilm gegeben. In Kapitel 4 startet die Filmanalyse mit dem Stummfilm *The Kid* von Charles Chaplin. Weiter geht es mit Filmen von Bergman, Hitchcock, Kubrick und Haneke. Es soll mit Hilfe des Materials herausgefunden werden, wer wann warum schweigt und welche Wirkung es auf den Rezipienten haben kann, dass in einer bestimmten Szene Stille oder Schweigen eingesetzt wird. Unterstützt wird die Filmanalyse von der entsprechenden Literatur, die sich mit dem jeweiligen Regisseur auseinandersetzt. Sämtliche Regisseure, deren Filme hier behandelt werden sollen, haben sich auch selbst zu dem bewussten Einsatz von Schweigen oder der Stille als dramaturgische oder ästhetische Kategorie ausgesprochen. Mimik, Gestik und

Körpersprache spielen bei den „Schweigenden“ im Film natürlich eine wesentliche Rolle. Weiters können Kameramann und Regisseur mit einer Großaufnahme die Aufmerksamkeit auf den Schweigenden lenken. Der Dialog sollte in einem Film eigentlich gar nicht so eine wichtige Rolle spielen. Im klassischen Hollywoodkino kommt man nur selten mit Momenten der Stille in Filmen in Kontakt. Es wird ständig Musik verwendet, um den Zuschauer durch den Film zu führen. Die hier behandelten Filme, bis auf *2001 a space odyssey* oder *Vertigo*, kommen komplett ohne Musik aus und mit nur sehr wenig Dialog. In unserer lauten und schnellen Gesellschaft haben solche Szenen der Stille oder schweigende Figuren im Film eine ganz besondere Wirkung auf den Rezipienten.

2. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt des Schweigens

Dem Schweigen wird im Bezug auf die Kommunikation häufig viel zu wenig Bedeutung zugeschrieben. Viele Arbeiten widmen sich nur dem, was wirklich ausgesprochen wird. Jedoch lässt sich aus dem Schweigen viel mehr herauslesen, als so mancher denkt. Schweigen und Sprechen gehören zusammen, sie ergänzen einander und auf keinen Fall sollte man sie in einer hierarchischen Ordnung sehen.

Bei vielen Gesprächen muss man den Fokus sogar auf das Schweigen lenken, um wirklich zu begreifen, worum es geht. Schweigen bedeutet nicht Passivität des Schweigenden, ganz im Gegenteil, die schweigende Person kann durch ihr Schweigen genauso eine Aktion oder Reaktion ausdrücken. Das Schweigen ist ein fester Bestandteil jeder Kommunikation. Es ist unmöglich ein Gespräch zu führen, ohne zu schweigen. Was das Schweigen bedeutet, kann laut Alfred Bellebaum folgendermaßen herausgefunden werden: „Auf Schweigen angewandt kann man sagen: Wer spricht nicht (...) in welcher Situation/schweigt wer/wem gegenüber/wie/über was/weshalb/zu welchem Zweck/ mit welcher Wirkung?“¹

Bellebaum unterscheidet außerdem folgende Faktoren des Schweigens:

Situationen: Wann und wo wird geschwiegen?; zum Beispiel im Unterricht, bei peinlichen Vorfällen...

Beteiligte: Wer schweigt wem gegenüber?; zum Beispiel Zuhörer, Liebende...

Typen: Um welche Arten des Schweigen geht es?; zum Beispiel berufliches, höfliches Schweigen...

Inhalte: Worüber wird geschwiegen?; zum Beispiel wegen Datenschutz, aus Angst oder Höflichkeit...

Funktionen: Welche Folgen/Wirkungen hat Schweigen?; zum Beispiel Schutz der Privatsphäre, Stärkung des Gruppenzusammenhalts, Erlebnis der Gottesnähe...²

Weiters kann das Schweigen in verschiedene Schweigearten unterteilt werden, so etwa das religiöse Schweigen. Mit diesem werde ich mich im Kapitel über mystisches Schweigen noch genauer auseinandersetzen. Bellebaum spricht auch

¹ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 18

² Ebenda S. 19

vom beruflichen Schweigen.³ „Schweigepflichten und Schweigerechte gibt es unter dem Stichwort Berufsgeheimnis etwa bei Ärzten, Anwälten, Apothekern, Geistlichen, aber auch bei manchen Amtsträgern und Mitgliedern von Personalvertretungen und Betriebsräten.“⁴ Diese Berufsgruppen sind somit verpflichtet zu schweigen und einige davon legen sogar einen Eid ab. Sie sollen die Geheimnisse ihrer Patienten, Kunden oder Klienten wahren und werden somit zu Schweigenden. Durch berufliches Schweigen kann auch Macht ausgespielt werden.

„Die Erfahrung der Menschen der Moderne, dass die neuzeitlichen Instanzen (deren Bedeutsamkeit sie alltäglich, aber als undurchdringlich und undurchschaubar erfahren) nunmehr rein weltlicher Art sind: staatliche Machtapparate, Bürokratien, verselbstständigte Organisationsstrukturen. Sie gewinnen den Charakter von schweigender Macht, von Kommunikationsabbruch und Sinnverweigerung, weil sie auf Zerstörung und Vernichtung der Individuen, auf Uniformierung im Status der Opfer angelegt sind.“⁵

Weiters behandelt Bellebaum das Schweigen in der Öffentlichkeit, das literarische Schweigen, therapeutisches Schweigen, krankhaftes Schweigen und Schweigen im Gespräch.⁶ Diese Schweigearten werden in den folgenden Kapiteln noch genauer behandelt.

Es gibt die verschiedensten Ursachen, warum geschwiegen wird:

„Der Mensch schweigt, weil er über ein bestimmtes Thema nicht informiert ist.
Der Mensch hält es einfach nicht für dringlich zu sprechen.
Ein Mensch erwägt sorgfältig, was er als nächstes sagen will.
Ein Mensch vermeidet die Diskussion über ein kontroverses Thema.
Ein Mensch schweigt aus Übereinstimmung oder Nicht-Übereinstimmung.
Ein Mensch zweifelt oder ist unentschlossen.
Ein Mensch ist sich nicht sicher, was ein anderer meint.
Ein Mensch ist scheu oder von seinen Gefühlen überwältigt.
Ein Mensch ist patzig oder unhöflich.
Ein Mensch will jemanden anderen strafen.
Ein Mensch ist psychisch erheblich gestört.
Ein Mensch ist im sprachlichen Ausdruck behindert, obwohl er sich mitteilen möchte.
Ein Mensch will einen anderen nicht verletzen.

³ vgl. Ebenda S. 21

⁴ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 21

⁵ Eggert, Hartmut. Golec, Janusz. „Einführung“ in „wortlos der Sprache mächtig“. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Hrsg. Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1999, S. 3

⁶ vgl. Bellebaum S. 22- 24

Ein Mensch schweigt, um seine Isolation oder Unabhängigkeit zu verstärken.

Ein Mensch ist verärgert.

Ein Mensch schweigt aus Zuneigung.“⁷

Dies sind bei Weitem natürlich noch nicht alle Ursachen, warum geschwiegen wird. Wahrscheinlich gibt es unendlich viele Gründe zu schweigen oder Ansätze, wie man das Schweigen deuten kann. Gerade deswegen ist eine richtige Einschätzung des schweigenden Gegenübers besonders wichtig für die richtige Interpretation der Kommunikation. Um das besser zu verstehen, muss man genauer die rhetorische Funktion des Schweigens untersuchen.

2.1 Rhetorische Funktion des Schweigens

Der Titel des Kapitels sorgt vielleicht für Verwirrung. Die gängige Definition des Begriffes Rhetorik meint die Redekunst, die Lehre von der wirkungsvollen Gestaltung der Rede.⁸ Also welche Rolle spielt das Schweigen in der Kunst der Beredsamkeit?

Das Schweigen hat viele Facetten. Es ist ein wichtiges Element der Rhetorik, denn es ist für jedes Gespräch elementar. Jemand, der schweigt, hört dem anderen zu und lässt ihn somit ausreden. Dies wird von dem Gegenüber meistens als positiv bewertet. Die Fähigkeit zu schweigen und dem anderen zuzuhören, ist für eine gelungene Kommunikation unabdingbar.

„Genau genommen besteht das menschliche Leben aus einem Wechsel zwischen Reden und Schweigen, Schweigen und Reden. Eine der wertvollsten Erscheinungen des zwischenmenschlichen Lebens, der Dialog, erfordert als Grundbedingung ebendiesen Wechsel zwischen Reden und Schweigen. [...] Wenn kein Wechsel zwischen Reden und Schweigen stattfindet, wenn Sender und Empfänger gleichzeitig reden, ist ein Dialog nicht möglich. Wenn beide schweigen und auf das Wort des anderen warten, findet ebenfalls kein Dialog statt.“⁹

Allerdings muss auch das Schweigen interpretiert werden. „Mehr als Sprechen führt Schweigen zu Mißverständnissen und bedarf deshalb einer Interpretation hinsichtlich der Faktoren Situation, Ursache, Typ und Funktion.“¹⁰

Aus der Art, wie oder wann wir schweigen, kann auf Zustimmung oder Ablehnung geschlossen werden. Schweigen wir beispielsweise zu viel, könnte unser

⁷ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 29

⁸ vgl. Duden. Hrsg. v. Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Mannheim: Dudenverlag 1996, S. 623

⁹ Torralba, Francesc. *Die Kunst des Zuhörens*. München: Verlag C. H. Beck 2007, S. 81

¹⁰ Ulsamer, Fleur. *Schweigen im Gespräch*. Innsbruck: Dipl.-Arb. 1998, S. 11

Gegenüber vermuten, dass wir teilnahmslos sind. Schließlich erwartet jeder, der etwas erzählt, eine Antwort oder eine Reaktion. Schweigen im Gespräch bedeutet einerseits Aktion, denn es kann als aktives Zuhören gedeutet werden.

„Wer zuhört, wendet sich dem anderen zu; er erweist ihm Respekt und öffnet sich seiner Welt. Zuhören bedeutet, in die Welt des anderen einzutreten. Es geht darum, sich selbst zu vergessen, um die Worte des anderen aufzunehmen. Deswegen sollten wir die eigene Stimme zum Schweigen bringen, damit die Stimme des anderen in unserem Innern Platz findet.“¹¹

Das Schweigen selbst ist aber auch eine Form von Reaktion. Durch das Schweigen wird möglicherweise Fassungslosigkeit, Unverständnis oder Ablehnung ausgedrückt. Wer also das Schweigen in einem Dialog richtig interpretiert, kann viel mehr heraushören, als eigentlich gesagt wird.

Das Schweigen ist häufig mit einer negativen Komponente behaftet. Viele empfinden es als unangenehm, wenn in einem Dialog länger geschwiegen wird. Dabei kann es sich nur um eine Nachdenkpause der am Dialog teilnehmenden Personen handeln. Trotzdem will man das Schweigen in einem Dialog so gut wie möglich umgehen. Hier kommt „Small Talk“ zum Einsatz. „Small Talk“ hat die Besonderheit, dass es sich dabei um keine „echte“ Form der Kommunikation handelt. Bevor also gar nichts gesprochen wird, redet man lieber über belanglose Dinge wie das Wetter, nur um die peinliche Stille zu vermeiden. Es wird gesprochen, damit nicht geschwiegen wird, auch wenn das, was gesprochen wird, eigentlich nichtssagend ist. Das Schweigen kann man auch als den größten Feind des Small Talks bezeichnen. Jemand, der Small Talk betreibt (irgendetwas daherredet, bevor er gar nichts sagt), fürchtet die peinliche Stille meist umso mehr. Dennoch haben das Schweigen und der Small Talk etwas gemeinsam. Beide werden von der Gesellschaft als unangenehm oder unpassend empfunden.¹²

2.1.1 Kommunikatives Schweigen

Das Schweigen ist aber nicht nur im Dialog beziehungsweise in den Sprechpausen von Bedeutung. Es existiert auch als eigenständiges Mittel der Kommunikation. Dies wird als kommunikatives Schweigen bezeichnet. „Wie jeder Sprechakt benötigt auch das Schweigen einen Sprecher und Hörer, einen Adressanten und Adressaten. Schweigen ist dann kommunikativ, wenn der

¹¹ Torralba, Francesc. *Die Kunst des Zuhörens*. München: Verlag C. H. Beck 2007, S. 23

¹² Ulsamer, Fleur. *Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*. Innsbruck: Diss. 2001, S. 115

Sprecher an den Hörer mittels Schweigen Information übermittelt, die vom Hörer decodiert werden kann.“¹³ Beim Schweigen fehlt die sprachliche Artikulation und somit kann der Adressat das Schweigen nur dann als sprachliches Zeichen verstehen, wenn es von der entsprechenden Mimik, Gestik oder Körpersprache begleitet wird.

Das Besondere am Schweigen ist auch sein ambivalenter Charakter. Was auch immer mit Schweigen bewirkt werden kann, es kann auch dessen Gegenteil bewirkt werden. Alfred Bellebaum beschreibt fünf solche Funktionen: „Schweigen verbindet oder isoliert, Schweigen heilt oder verletzt, Schweigen offenbart oder verdeckt, mit Schweigen wird zugestimmt oder abgelehnt und Schweigen deutet auf Aktivität oder Inaktivität hin.“¹⁴

Die Funktion, welche das Schweigen in der jeweiligen Situation erfüllt, hängt natürlich auch damit zusammen, wie das Schweigen aufgefasst wird. Wenn man das Schweigen richtig interpretiert, so kann aus einer Verletzung die Heilung werden. Man bekommt zum Beispiel von jemandem auf eine Frage keine Antwort. Diese Situation kann sehr unangenehm, isolierend oder verletzend auf einen wirken. Hinterfragt man jedoch das Schweigen genauer und sieht dieses als Denkpause oder Sprechpause, kann man viel daraus lernen. Derjenige, dem die Frage gestellt wird, kann die Frage besonders schätzen und legt deswegen eine längere Schweigephase ein, um sich seine Antwort gut zu überlegen.

„Zu jedem normalen Sprechen gehören bekanntlich kleinere Unterbrechungen des Redeflusses, Pausen also, die für das Verstehen von Äußerungen durch Partner unerlässlich sind: Sie markieren Grenzen von Sätzen, aber auch Sinneinheiten innerhalb der Sätze.“¹⁵

Diese Pausen im Gespräch dürfen durchaus etwas länger ausfallen, als man es gewohnt ist. Das Schweigen im Dialog muss als wichtiger Bestandteil betrachtet werden und nicht als unangenehme Situation. Für einen Therapeuten zum Beispiel ist es Teil seiner Arbeit zu schweigen. Er hört seinem Patienten im ersten Teil der Sitzung primär zu und schweigt somit. Es würde von dem Patienten sicher als störend aufgefasst werden, wenn der Therapeut ständig dazwischenredet.

¹³ Stadler, Wolfgang. „Schweigen in Text und Film am Beispiel von F. Kafkas Erzählung Die Verwandlung“ in *Interkulturalität: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Band 12. Hrsg. Wolfgang Meid. Innsbruck: Universität 2005, S. 128

¹⁴ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 31

¹⁵ Heinemann, Wolfgang. „Das Schweigen als linguistisches Phänomen“ in *wortlos der Sprache mächtig. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Hrsg.: Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 308

Diese lange Sprechpause des Therapeuten gehört somit zu seiner Aufgabe. Der Patient empfindet sie nicht als unangenehm.

Christoph Wulf schreibt in seinem Aufsatz dem Schweigen sogar mehr Bedeutung als dem Sprechen zu: „Schweigen ist in sozialen Situationen nicht bloß Leere; es vermittelt Bedeutungen. Wer das Schweigen kontrolliert, kontrolliert die Rede, er kontrolliert aber auch die Reihenfolge von Handlungen.“¹⁶

Schweigen bedeutet im Gespräch also nicht Unwissenheit, Schüchternheit oder Zurückhaltung, es kann auch ein Ausdruck von Macht sein, wenn man sein Schweigen bewusst einsetzt. Schweigen im Gespräch zeigt sich aber nicht nur durch das hörbare Fehlen der Worte im Raum. Das Gespräch kann auch durch eine visuelle, physische Aktivität unterbrochen werden. Jemand zündet sich eine Zigarette an, holt sich etwas zu trinken oder isst etwas. Solche Schweigephasen im Gespräch werden von den Teilnehmern üblicherweise nicht als peinliche Stille betrachtet, denn es passiert etwas anderes, was von der Schweigesituation ablenkt.

Es kann auch vorkommen, dass wir von jemandem zum Schweigen aufgefordert werden, zum Beispiel dann, wenn uns ein Geheimnis erzählt wird, welches wir nicht weitererzählen sollen.

„Schweigen, verschweigen, verbergen, verheimlichen, geheimhalten, vertuschen, verstummen, verhüllen, verstellen, täuschen, lügen.... – das ist alltägliche Wirklichkeit. Die einschlägigen Praktiken können sich positiv oder negativ auswirken, dem einen nutzen und dem anderen schaden, selbstverständlich sein oder maßlos überraschen, gekonnt oder stümperhaft praktiziert werden.“¹⁷

In diesem Zitat kommt erneut der ambivalente Charakter des Schweigens zum Ausdruck. Indem man etwas verschweigt, sagt man damit auch etwas aus. Denn in zwischenmenschlichen Beziehungen ist es unmöglich, nicht zu kommunizieren, auch wenn man keine verbalen Zeichen verwendet.¹⁸

„Wer mit anderen Menschen Kontakt hat und auf die verbale und die gängige nonverbale Kommunikation verzichtet, tut deshalb nicht nichts, weil Schweigen ja ebenfalls eine Handlung ist, mit der etwas mitgeteilt werden kann, sofern die Botschaft verstehbar ist und verstanden wird. Schweigen als Verzicht auf gesprochene und geschriebene Sprache ist das eine, Verschweigen als bewusster Verzicht auf die Weitergabe von

¹⁶ Wulf, Christoph. „Präsenz des Schweigens“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hrsg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992, S. 7

¹⁷ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 81

¹⁸ Ebenda S. 81

Informationen das andere. Wer schweigt, muss ja nicht zugleich etwas verheimlichen – und wer etwas für sich behält, muss übrigens nicht zugleich schweigen, weil man schließlich auch beim Sprechen etwas unausgesprochen lassen kann.“¹⁹

Schweigen kann auch als Form des Widerstandes betrachtet werden. Will ein Angeklagter zum Beispiel die Aussage verweigern, schweigt er. Jene Informationen, die der Richter benötigt, um den Fall zu klären, behält er für sich. Mit seinem Schweigen leistet der Angeklagte, der mit der Situation nicht einverstanden ist, Widerstand gegen das System.

2.1.2 Warnungen vor der Zunge

Spricht man über etwas, so kann das Gesagte auch unangebracht sein. Nicht alles, was man spricht, ist von Vorteil. Schweigephasen beziehungsweise Sprechpausen sind auch wichtig, um sich genau zu überlegen, was man sagt, ohne jemanden zu verletzen oder zu beleidigen. Auch Bellebaum widmet ein Kapitel seines Buches den Warnungen vor der Zunge:

„Zwischenmenschliche Kommunikation geschieht zwar häufig durch gesprochene Sprache, diese kann in bestimmten Situationen aber unangebracht sein oder in exzessiver Weise oder in folgender Manier benutzt werden. Das ist ein altes Thema: Worte am falschen Platz, zuviele Worte, müßige Worte, sich nachteilig auswirkende Worte – davor ist immer schon gewarnt worden. Die Zunge ist für die übliche Verständigung unerlässlich, doch ist sie zugleich ein gefährlicher Körperteil. Viele bildhafte Umschreibungen deuten darauf hin: Gift, Flamme, Feuer, Schwert, Lanze, Dolch, Geißel, Stachel, Spaten des Teufels. Und vor den zerstörerischen Folgen eines falschen Gebrauchs der Zunge gilt es, sich besonders in Acht zu nehmen.“²⁰

Das Problem beim Sprechen ist, dass es unumkehrbar ist. Was einmal gesagt wurde, lässt sich nicht mehr zurücknehmen.²¹ Es ist ausgesprochen, auch wenn man es im Nachhinein bereut. Wie oft denken wir uns, wenn wir etwas sagen: Ach hätte ich nur lieber geschwiegen oder länger darüber nachgedacht. Anschließend kann es sein, dass man versucht sich herauszureden und dann gerät man meistens ins Stottern, was die ganze Situation noch unangenehmer macht. „Das Stottern (des Motors oder des Subjekts) ist im Grunde eine Angst: Ich habe Angst, es könnte zum Stillstand kommen.“²²

¹⁹ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 82

²⁰ Ebenda S. 56

²¹ vgl.: Barthes, Roland. *Das Rauschen der Sprache* (Kritische Essays IV). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 88

²² Ebenda S. 88

Somit kann die Zunge schnell zum eigenen Feind werden, wenn man das Schweigen nicht schätzt. Denn wer schweigt, denkt nach und sagt eher das, was er oder sie auch wirklich sagen will und nicht etwas Falsches, nur um den Redefluss nicht zu unterbrechen. Nicht umsonst gibt es das bekannte Sprichwort „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.“

„Eine Sprachsoziologie auf der Basis des Schweigens würde eine Untersuchung der gesellschaftlichen Funktionen stummer Qualitäten verdienen, deren Subtilität ja den Charme menschlicher Beziehungen ausmacht: der Takt zum Beispiel, die Zurückhaltung, die Diskretion oder die Scham.“²³

Wie man sieht, ist es in manchen Situationen besser zu schweigen, als zu reden – ein Grund mehr, Schweigesituationen zu schätzen.

2.1.3 Verschweigen durch Reden von Falschem

Eine Form des Schweigens, welche in der Arbeit noch nicht behandelt wurde, ist auf den ersten Blick nicht als Schweigen zu erkennen. Es wird etwas verschwiegen, indem man etwas Falsches sagt, beziehungsweise die Wahrheit für sich behält. Diese Form des Schweigens ist nicht offensichtlich erkennbar, weil die Person ja spricht. Eine verbale Kommunikation findet zwar statt, aber es wird trotzdem etwas verschwiegen.

„Abwehr, Grenzziehung, Distanzierung – sie werden noch deutlicher, wenn man Lüge als Überbau einer Verheimlichung bezeichnet. Bei Decklügen folgt die Lüge der Verheimlichung. A hat B etwas aus seinem Privatbereich verheimlicht. Und er sieht irgendwann unter Umständen keinen Ausweg mehr, als den mißtrauisch gewordenen B zusätzlich zu belügen. Bei der Zwecklüge folgt der Lüge die Verheimlichung. A hat B über sich selbst wissentlich falsch informiert, und er sieht sich eines Tages gezwungen, dem mißtrauisch gewordenen B die Lüge zu verheimlichen. Es gibt sodann vorbeugende Lügen und reaktive Abwehrlügen (=reaktive Decklüge). Im ersten Fall antizipiert A die mögliche zukünftige Gefahr, dass B hinter sein privates Geheimnis kommt. Im zweiten Fall sieht A sich gezwungen, auf die aktuelle Gefahr eines Geheimnisverrats unmittelbar mit einer Lüge zu reagieren.“²⁴

Durch diese Art des Schweigens gerät man immer tiefer in den Strudel der Lügen hinein. Verschweigt man einmal etwas absichtlich, werden immer mehr Lügen rundherum aufgebaut, um das Geheimnis weiter geheim zu halten. Bei dieser Art

²³ Tacussel, Patrick. „Die Gesetze des Un-Gesagten.“ In *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hrsg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992, S. 45

²⁴ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 91

des Schweigens ist besonders wichtig, was Mimik, Gestik oder Körpersprache mitteilen. Durch ein richtiges Interpretieren dieser nonverbalen Kommunikationsweisen ist es möglich herauszufinden, dass etwas Falsches erzählt wurde. Auch bei den Protagonisten der Filme, die später im Bezug auf das Schweigen untersucht werden, lässt sich das Verschweigen im Aussagen von etwas Falschem herauslesen. Besonders in diesem Fall ist es wichtig, dass der Zuschauer Mimik, Gestik und Körpersprache richtig interpretiert, um der Geschichte des Films weiterhin folgen zu können.

2.2 Mystische Funktion des Schweigens

Neben dieser rhetorischen Funktion haben das Schweigen beziehungsweise die Stille auch eine mystische Dimension:

„Und im Mysterium des Schweigens verlieren sich all unsere Probleme – jedenfalls jene, in denen es um die letzten Fragen geht. Gott und Tod, diese beiden großen Mächte, sind von einer Aura des Schweigens umgeben; das Schweigen wächst, je leidenschaftlicher man um Erkenntnis trachtet.“²⁵

Hier wird das Schweigen in Bezug zu Gott und dem Tod gesetzt. Auf dem Begriff „des Schweigens“ haftet immer etwas Unheimliches. Dingen, die wir nicht verstehen können, nach deren Erkenntnis wir nur trachten können, begegnen wir mit Schweigen. Gott und der Glaube sind, wie in Badens Zitat beschrieben, immer von einer Aura des Schweigens umgeben. Es gibt keinen eindeutigen Beweis für die Existenz Gottes. Der Allmächtige schweigt, in diesem Schweigen zeigt sich aber für Gläubige ein Gott, der nicht in Worten spricht, sondern sich durch Naturgewalten und andere Taten äußert.

Schweigen hat oft einen tieferen Sinn als den, einfach nicht zu sprechen. Das Gebet zum Beispiel wird meistens schweigend ausgeführt, außer in der Kirche, wenn alle gemeinsam beten. „Andere wichtige Medien sind Ekstasen, Träume, Visionen, Gebete, Kontemplation und Meditationen – was freilich eng miteinander zusammenhängt, sich wechselseitig bedingt und ermöglicht.“²⁶ All diese von Bellebaum aufgezählten Medien sind eng mit dem Schweigen verbunden. Bei der Meditation zum Beispiel ist das Schweigen eine Grundvoraussetzung. Durch das Schweigen soll der Mensch zu sich selbst finden. Im religiösen und mystischen Kontext wird auch oft die heilende Kraft des Schweigens betont. Besonders im

²⁵ Baden, Hans Jürgen. *Das Schweigen*. Gütersloh: Bertelsmann Verlag 1952, S. 5

²⁶ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 46

Kloster werden oft längere Schweigephasen eingehalten, um Heilung zu erfahren und um näher bei Gott zu sein.

Die Sprache ist dem Göttlichen nicht angemessen. Sie ist zu minder, um damit mit Gott kommunizieren zu können. Diese Skepsis der Sprache gegenüber liegt etwa Dantes literarischem Schaffen zugrunde.²⁷ „Je mehr sich der Dichter im Paradies dem Göttlichen nähert, desto stärker erfährt er die Unangemessenheit seiner Sprache.“²⁸

Schweigen hat folglich in gewissem Sinne immer Funktion. Eine besonders wichtige Funktion übernimmt das Schweigen in der Kommunikation. Im Gespräch ist das Schweigen bedeutsam, um seinem Gegenüber zu signalisieren, dass man zuhört und sich auf ihn einlässt, oder auch deswegen, weil man durch eine Pause im Gespräch einer möglicherweise unüberlegten Äußerung vorbeugen kann.

Schweigen kann aber auch bedeuten, dass wir unser Gegenüber täuschen wollen, es wird eingesetzt, um etwas zu verheimlichen, die Wahrheit zu verdecken oder um eine Lüge aufrechtzuerhalten. Schweigen ist oft notwendig. Würden wir uns immer alles sagen, wären zwischenmenschliche Beziehungen wahrscheinlich gar nicht möglich. Denn manchmal ist es einfach besser, nichts zu sagen. Da es sich beim Schweigen um eine nonverbale Kommunikationsform handelt, ist es für das Verstehen des Schweigens wichtig die Körpersprache, Mimik und Gestik richtig zu interpretieren. Von diesen Ebenen des Schweigens hebt sich die mystische Funktion ab, indem hier Schweigen absolut gesetzt wird und somit parallel zum Tod betrachtet wird. Der Mensch braucht den Lärm. Wenn es still wird, bekommen es die meisten mit der Angst zu tun. „Die Welt lärmst, weil wir wünschen, dass sie es tut, und weil uns die Stille mehr ängstigen würde als der Lärm, der uns so selbstverständlich geworden ist, wie der Schlag unseres Blutes.“²⁹ Hier kann man eine Parallel zum Tod ziehen. Der Herzschlag begleitet uns unser ganzes Leben hindurch, auch wenn wir ihn nicht die ganze Zeit wahrnehmen. Verstummt er, so sterben wir. Der Tod bringt die Stille und das Schweigen mit sich. Unser Körper arbeitet nicht mehr, es ist still in und um uns. Der Tod ist ewiges Schweigen.

„Das Schweigen gibt es nicht: Es gibt kein Schweigen, das ein Nichts an Klangfülle, an Lärm, an Geräuschen wäre. Wäre das Schweigen ein Nichts, es wäre ein Schweigen des Todes. [...] Wenn das Schweigen

²⁷ Vgl. Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 166

²⁸ Ebenda S. 166

²⁹ Baden, Hans Jürgen. *Das Schweigen*. Gütersloh: Bertelsmann Verlag 1952, S. 14

existiert, ist es ein anderer, symbolischer Tod. Mitten unter den Tönen ist es das Schweigen oder der Ton des Sinns.“³⁰

Erst im Augenblick des Todes ist Schweigen in seiner vollkommenen Form erfahrbar, den Tod kann man somit mit absolutem Schweigen gleichsetzen. Laut Marc Le Bot, von dem das obige Zitat stammt, gibt es das Schweigen in unserer Welt der Töne nicht, es ist uns nicht möglich, Schweigen wahrzunehmen, da die Wahrnehmung des Schweigens in seiner idealen Form nichts anderes sein könnte, als ein Tod, der zugleich auf einer mystischen Ebene sinnstiftend ist. Le Bot zweifelt die Existenz des Schweigens an, räumt aber ein, dass das Schweigen, sofern es tatsächlich existiert, erst im Augenblick des Todes vollkommen wäre.

³⁰ Le Bot, Marc. „Das Schweigen des Sinns“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hrsg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992, S. 277

3. Das Schweigen als filmisches Stilmittel

Das vorige Kapitel hat gezeigt, dass das Schweigen für die Kommunikation unabdingbar ist. Es ist elementar für das Funktionieren von zwischenmenschlichen Beziehungen. Ohne Schweigen wäre ein Dialog nicht möglich. Jetzt soll genauer herausgefunden werden, wie das Schweigen im Film eingesetzt wird, welche Wirkung es auf die Zuschauer haben kann und vor allem wie es der Regisseur einsetzt. Um das Schweigen als filmisches Stilmittel zu betrachten, muss zunächst geklärt werden, ob es so etwas wie eine Filmsprache gibt.

3.1 Die Filmsprache

Die Idee, dass der Film eine eigene Sprache besitzt, ist schon sehr alt. Der Gedanke der Filmsprache zieht sich praktisch durch die gesamte Theoriegeschichte des Films. Einen Beweis dafür, dass über die Filmsprache beziehungsweise über den Vergleich zwischen Film und Sprache immer noch diskutiert wird, liefert die Diplomarbeit von Stefan Ostermann. Es wurde schon früh vermutet, dass der Film so etwas wie eine Sprache sei, er besitze eine Grammatik, die Montage sei die Syntax des Films und die Einstellung ein dem Wort vergleichbares Bauelement des Films.³¹ James Monaco benutzt das Wort „Sprache“ im Bezug auf die Filmsprache etwas vorsichtiger:

„Der Film ist keine Sprache in dem Sinne, wie Englisch, Französisch oder Mathematik Sprachen sind. Zuallererst ist es im Film unmöglich, „ungrammatisch“ zu sein. Es ist auch nicht nötig ein Vokabular zu lernen. [...] Es ist offensichtlich nicht nötig, ein intellektuelles Verständnis im Hinblick auf den Film zu entwickeln, um ihn genießen zu können – zumindest nicht auf der untersten Stufe. Aber der Film hat viel mit der Sprache gemein. [...] Um das Phänomen Film zu beschreiben, ist es daher nützlich, die Metapher der Sprache zu gebrauchen.“³²

Die Filmsprache sollte man also nicht direkt als Sprache verstehen, sondern das Wort „Sprache“ bietet sich als Metapher an, um Filme besser zu verstehen. Schließlich weist der Film einige Parallelen zu einer natürlichen Sprache auf. „Der Film verfügt wie dieses Zeichensystem, über Codes, die wie eine Sprache funktionieren. Die Codes, in denen die Zeichen organisiert sind, funktionieren nach

³¹ Vgl. Ostermann, Stefan. *Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/Michael Hanekes Die Klavierspielerin*. Universität Wien: Dipl.-Arb. 2004, S.14

³² Monaco, James. *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004, S. 152

kulturell verankerten Regeln.“³³ Der Film spricht sozusagen mit den filmischen Stilmitteln Montage, Kameraführung, Mise en scène, Beleuchtung, Schnitt, Kameraeinstellung, Figuren im Film und so weiter. Die Dialoge sollten im Film eigentlich nebensächlich sein. Die Filmsprache kann durch Bilder, Zeit und Bewegung, durch Töne, durch Gebärden und durch Wörter ausgedrückt werden. Eine einzige Einstellung sagt noch nicht viel aus. Erst durch den Schnitt zusammengeführt, entsteht ein Film. „Die Standard-Theorie schlug vor, die Einstellung als das Wort des Films zu betrachten, die Szene als seinen Satz und die Sequenz als seinen Abschnitt.“³⁴ Dieser Theorie widerspricht Monaco aber, weil eine Einstellung sehr wohl mehr aussagt als ein Wort. In einer einzigen Einstellung ist vieles zu sehen, was auch interpretiert werden kann.

„Eine Einstellung enthält so viel Information, wie wir darin lesen wollen, und welche Einheiten auch immer wir innerhalb der Einstellung definieren, sie sind willkürlich festgesetzt.

Daher stellt sich uns der Film als eine Sprache (oder etwas Ähnliches) dar, die:

- aus Kurzschluß-Zeichen besteht, in denen der Signifikant fast dem Signifikant entspricht, und die
- von einem kontinuierlichen System abhängt, in dem wir keine Grundeinheit erkennen können, und die wir daher nicht quantitativ beschreiben können.“³⁵

Es gibt für das Verstehen der Filmsprache also keine klar definierten Regeln, wenn auch Zuseher, die sich häufiger und intensiver mit dem Film auseinandersetzen, durch ihre Erfahrung die Codes der Filmsprache besser beherrschen als weniger geschulte Zuseher.³⁶ Es existieren kein Alphabet und keine Grammatik.

„Es gibt kein Wörterbuch der Bilder. Es gibt kein gebrauchsfertiges, konserviertes Bild. Ein Bildlexikon wäre unendlich, wie auch das Lexikon der möglichen Worte unendlich bleibt. Der Filmautor besitzt also kein Wörterbuch, sondern unbegrenzte Möglichkeiten: er nimmt seine Zeichen (Bildzeichen) nicht aus dem Schrank, dem Koffer oder einem Safe, sondern aus dem Chaos, in dem sie nur vage Möglichkeiten oder Schatten einer mechanischen und onirischen Kommunikation sind.“³⁷

³³ Ostermann, Stefan. *Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/Michael Hanekes Die Klavierspielerin*. Universität Wien: Dipl.-Arb. 2004, S. 15

³⁴ Monaco, James. *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004, S. 160

³⁵ Ebenda. S. 161

³⁶ Vgl. Ebenda S. 152

³⁷ Knill, Friedrich. *Semiotik des Films*. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 40

In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Film grundlegend von der Literatur. Die VerbalSprache bildet im Film nur einen Teil der Gesamtaussage des audiovisuellen Mediums.³⁸ Deswegen funktioniert ein Film, wenn er gut gemacht ist, auch mit sehr wenig Dialog. Das Gesprochene muss in einem Film nicht elementar sein, um die Handlung voranzutreiben.

Der direkte Dialog im Film zählt nicht zu den filmischen Codes. „Neben den speziell filmischen Codes, zu denen auch die Codes des Auteurs und des Genres gehören, gibt es auch nicht-filmische Codes wie z.B. den Dialog, die Gestik oder den Gesichtsausdruck.“³⁹ Diese sogenannten nicht-filmischen Codes sind in der Hand des Schauspielers. „Ein filmischer Text ist somit aus einer Vielzahl heterogener Zeichensysteme zusammengesetzt, die bei der Bedeutungsproduktion miteinander interagieren. Sie konfrontieren den Rezipienten mit einer potentiell unbegrenzten Menge an Bedeutungen.“⁴⁰ Rainer Winter vergleicht den Film in seinem Buch „Filmszoologie“ mit einem Text. Demnach muss der Rezipient den Film lesen wie einen Text. Er muss die im Film gesetzten Zeichen richtig interpretieren, um die Filmsprache zu verstehen. Wird in dieser Arbeit vom Schweigen gesprochen, so ist meistens nicht die Filmsprache gemeint. In der Filmsprache gibt es kein Schweigen. Die Filmsprache kommt in einem Film nie zum Stillstand. Das Schweigen bezieht sich hier also größtenteils auf das verbale Nichtsprechen, auf das Verschweigen von etwas oder vereinzelt auch auf ein Schweigen der Bilder. Um das Schweigen im Film genauer zu beleuchten, wird jetzt einmal zu den Anfängen des Films zurückgekehrt. Das Schweigen stellt im Film einen nicht-filmischen Code dar, dessen Ursprünge in der Stummfilmzeit zu suchen sind.

3.2 Ursprünge des Schweigens im Stummfilm

Der frühe Film hat geschwiegen. So sieht es zumindest auf den ersten Blick aus. Ihm blieb gar nichts anderes übrig, denn der Tonfilm war noch nicht erfunden. Die Behauptung aber, dass der frühe Film stumm war, stimmt nicht wirklich. Denn was die Vorführung betrifft, waren die meisten Stummfilme nicht stumm. Es gab oft Musikbegleitung oder einen Filmerklärer, der die Geschehnisse, die sich auf der

³⁸ vgl. Ostermann, Stefan. *Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache anhand des intermedialen Vergleichs von Roman und Film am Beispiel von Elfriede Jelineks/Michael Hanekes Die Klavierspielerin*. Universität Wien: Dipl.-Arb. 2004, S. 28

³⁹ Winter, Rainer. *Filmszoologie*. München: Quintessenz 1992, S. 33

⁴⁰ Ebenda S. 33

Leinwand abspielten, erklärte und somit dem Publikum näherbrachte. Auch die Zuschauer unterhielten sich nicht selten lautstark miteinander. Im Kino, wo sich der Rezipient von heute üblicherweise still verhält, herrschte vor 100 Jahren noch Jahrmarktstimmung. Der Erklärer oder die Musik, von der ein Film begleitet wird, übernehmen im frühen Film eine gewisse Schutzfunktion: Sie bieten Schutz vor dem Schweigen des Stummfilms.

„Der Stummfilm hatte darauf vertraut, dass ein pseudo-verbaler Mechanismus im Film wirkte, der als nichtverbale Sprache (langage) an die Stelle der verbalen Artikulation (langue) treten könnte, um dasselbe mit anderen, visuellen Mitteln ebenso ausdrücken zu können wie die hörbare gesprochene Sprache.“⁴¹

Der Film hat sich von Anfang an immer selbst als Sprache betrachtet. In der Zeit des Stummfilms war die Suche nach den Gesetzen filmischen Ausdrucks viel ausgeprägter, denn der Film war außerhalb der gesprochenen Rede situiert.⁴² Deswegen haben im Stummfilm die Filmsprache und die Körpersprache der Darsteller eine besonders große Rolle gespielt. Was die Filmsprache betrifft, war der Stummfilm natürlich nicht wirklich stumm, ganz im Gegenteil. Im Stummfilm musste die Filmsprache noch deutlicher eingesetzt werden als im Tonfilm, weil die Geschichte ohne Worte erklärt werden musste. Jedoch war die Filmsprache zu Beginn natürlich nicht so erforscht, wie sie das heute ist. Die Möglichkeiten der Montage, Kameraführung, Beleuchtung und Schauspielführung wurden bei Weitem noch nicht ausgenutzt.

Die Lippen der Schauspieler haben sich im Film zwar bewegt, aber es kam kein Ton heraus. Verbal betrachtet haben die Schauspieler geschwiegen, aber deswegen mussten sie umso mehr ihren Körper einsetzen. Der grundlegende Unterschied zwischen dem Stummfilm und dem Tonfilm ist die Fokussierung auf die Gestik und Mimik der Darsteller im Stummfilm. „Gestik und Mimik, Posen und Attitüden, Ausdrucksgebärde und pantomimisches Spiel: Der Zuschauer des stummen Films muss den Körper des Schauspielers regelrecht entziffern, will er dem Geschehen auf der Leinwand folgen.“⁴³

Der Schauspieler und das, was er mit seinem Gesicht oder seinem Körper macht, ist für den Zuseher der wichtigste Anhaltspunkt die Geschichte zu verfolgen. Der

⁴¹ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goettsch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 47

⁴² Ebenda S. 47

⁴³ Kessler, Frank. „Lesbare Körper“ in *KINtop 7* 1998, S. 15

frühe Film hat durch die Pantomime gesprochen. Die Schauspieler mussten, abgesehen von den Zwischentiteln, ohne Sprache eine Geschichte erzählen. Die Gestik und die Mimik waren somit sehr stark ausgeprägt, um die Geschichte des Films verständlich zu machen. Deswegen war das Publikum zur Stummfilmzeit sicher auch sehr darin geschult, auf diese Dinge zu achten. Es gab kein Wort, welches von dem eigentlichen Schauspiel ablenken konnte. Die Worte haben im Stummfilm geschwiegen. Genau dies war für viele frühe Filmtheoretiker elementar für den Film. Die Einführung des Tonfilms brachte einige Probleme mit sich, sodass es durchaus Tendenzen gab, den Film auch weiterhin als stummen Film beizubehalten. Sprache und Film galt es streng zu trennen.

„Da aber nach den ästhetischen Gesetzen nichts Überflüssiges in ein Kunstwerk hineingenommen werden kann, ohne dass es schlechter würde, scheint die Sprache nicht nur ein zureichendes sondern auch ein sehr autokratisches Kunstmateriale zu sein: da, wo Sprache benutzt wird, darf wahrscheinlich kein andres Mittel benutzt werden, damit nicht gesetzlose Unreinlichkeit, ein auseinanderfallendes Gebilde entstehe! Sprache muss alles leisten, da sie alles leisten kann. Dies wäre nun ein sehr heftiges Argument gegen die Verwendung des gesprochenen Wortes im Tonfilm.“⁴⁴

Rudolf Arnheim, der den Film als Kunst ansieht, geht noch weiter und meint, dass die Bilder des stummen Films uns ein optisches Weltbild gegeben haben und die Sprache uns ein sprachliches gibt. Werden diese beiden Künste nun vereint, würden sie sich unerträglich stören.⁴⁵ Der Film solle also nur das Auge bedienen, meint Arnheim und die Sprache solle sich als eigene Kunst in der Literatur etablieren.

„Besteht das Wesentliche der Filmkunst darin, was Gestaltung und Montage einer gegebenen Realität hinzufügen können, so ist die stumme Kunst eine vollendete Kunst. Der Ton könnte höchstens eine untergeordnete und ergänzende Rolle spielen: als Kontrapunkt zum visuellen Bild.“⁴⁶

So stellt auch André Bazin den Ton in den Hintergrund. Der Film ist nur stumm eine vollendete Kunst. Der Ton, besonders der Dialog, lenkt von den filmischen Mitteln ab.

⁴⁴ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. München: Hanser Verlag 1974, S. 238

⁴⁵ vgl. Ebenda S. 238

⁴⁶ Bazin, André. „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“ in *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 256

Die meisten Filmtheoretiker haben sich damals für das Schweigen des Films ausgesprochen. „Im Stummfilm bestand ein Monopol des Optischen, und also konzentrierte sich darauf die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers.“⁴⁷ Deswegen hatten auch viele Schauspieler mit der Umstellung vom Stummfilm zum Tonfilm ein Problem. Viele Stars der Stummfilmzeit schafften den Übergang zum Tonfilm nicht, weil der Stummfilm ein komplett anderes Spielen voraussetzte. Diese frühen Filme vermittelten durch ihre „stumme Kunst“ eine gänzlich andere Stimmung als die späteren Tonfilme.

„Im stummen Film wirkte, wie auseinandergesetzt wurde, die Mimik des Sprechers besonders eindringlich, weil sie allein da war und nicht von ihrer sinnvollen Ergänzung, dem Wort unterstützt wurde.“⁴⁸ Das Schauspiel des Stummfilms wirkte im Tonfilm plötzlich viel zu übertrieben, weil eine derart eindringliche Mimik im Zusammenspiel mit der Sprache nicht mehr notwendig war. Auch Heide Schlüpmann befasst sich mit dem Thema, insbesondere mit Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925. Hier wird Filmsprache als Körpersprache vorgestellt. „Balázs' Konstruktion der Ästhetik des Kinos im Hinblick auf die Sprache ist eine Konstruktion aus der Erfahrung des Mangels.“⁴⁹ Es geht Balázs um die leibhafte Sprache im Kino, nicht um die verbale Sprache. Balázs Ästhetik veranlasst den „Blick für die Momente des Schauspiels zu schärfen, die aus dem Erzählzusammenhang des Films ausbrechen, nach Gesten, Mimik, Körperbewegung, die unbedeutend nur erscheinen, weil sie für uns unverständlich sind.“⁵⁰ zu suchen. Die Körpersprache hat für Balázs somit viel mehr Bedeutung als die verbale Sprache im Film. Erst derjenige Rezipient, der der Körpersprache Beachtung schenkt und es schafft diese zu entziffern, begreift den Film.

„Aus Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925 lässt sich das Fazit ziehen, dass der Film keine Sprache ist und dass Filme zu machen, wie Film zu sehen, heißt, sich als leibhaftes Individuum gegen die Einübung einer Sprache über die audiovisuellen Medien in der Massenkultur zur Wehr zu setzen.“⁵¹

⁴⁷ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. München: Hanser Verlag 1974, S. 270

⁴⁸ Ebenda. S. 278

⁴⁹ Schlüpmann, Heide. „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“ in *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Einstellung im Verhältnis des Künste.*“ Hrsg.: Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln: Böhlau Verlag 1996, S. 93

⁵⁰ Ebenda S. 96

⁵¹ Ebenda. S. 97

Auch Balázs war also gegen die Verbindung von Film und Sprache. Dennoch musste der Stummfilm dem Tonfilm weichen. Die großen Gesten wurden durch Worte ersetzt und dem Film als schweigendes Medium ein Ende gesetzt.

„Der Übergang zum Tonfilm ist nicht so sehr durch das Hinzufügen des (hörbaren) Tons zur sichtbaren Sprache des Films markiert: Musik und Geräusche haben auch bei der Kinoprojektion des stummen Films immer eine Rolle gespielt. Es ist der Übergang zum Wort, zur Rede im Film, der den stummen Film schließlich in seiner visuellen Formensprache zum Schweigen gebracht hat.“⁵²

Ob das Schweigen schon im frühen Film bewusst als ästhetische oder dramaturgische Kategorie eingesetzt wurde, wird in Kapitel 4 geklärt. In diesem erfolgt die Auseinandersetzung mit der genaueren Bedeutung des Schweigens im Stummfilm. Der Film *The Kid* von Charlie Chaplin wird dabei zur Analyse herangezogen.

3.3 Unterscheidung zur Stille

Wenn man vom Schweigen im Film spricht, sollte man diesen Begriff zunächst von dem der Stille abgrenzen. Denn Schweigen und Stille im Film beschreiben Unterschiedliches. Stille findet man in unserer Gesellschaft nur mehr sehr selten. Dabei wird unterschieden zwischen der äußeren Stille und der inneren Stille. Besonders die äußere Stille ist kaum vorhanden. Unsere Welt lärmst ständig, weil uns die Stille mehr ängstigen würde, als der Lärm.⁵³ Die Stille wird oft ungerechtfertigt als etwas Negatives angesehen. Gerade, weil wir ständig von Geräuschen, Musik und unterschiedlichen Lauten umgeben sind, ist uns die Stille fremd. Doch die Stille hat auch etwas Gutes an sich.

„Stille also als Aufhören des Lärms, des Schalls jeder ausdrücklichen Tätigkeit; aber auch Stille als Anwesenheit von etwas, das nicht definierbar ist, außer indem ich tautologisch behaupte, dass sich während der Stille etwas abspielt, das gerade das Zustandekommen der Stille selbst ist: nämlich als Verwirklichung von etwas Positivem. Eben in diesem Sinne möchte ich die Existenz und das Ereignis der Stille als eine Pause betrachten, als Abstand zwischen zwei Tönen, zwei Wörtern: eine Pause, aus der es möglich sein sollte noch unausgedrückte Keimkräfte zu schöpfen. Stille also als kreativer Moment.“⁵⁴

⁵² Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 48

⁵³ vgl. Baden, Hans-Jürgen. *Das Schweigen*. Gütersloh: C. Bertelsmann 1951, S. 14

⁵⁴ Dorfles, Gillo. „Die kreative Stille“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit* Hrsg.: Dietmar Kamper, Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 23

In diesem Zitat werden die äußere und die innere Stille zugleich beschrieben. Die äußere bezeichnet die Pause zwischen zwei Tönen, während die innere Stille als kreativer Moment angesehen wird, auch als Ursprung jeder möglichen Schöpfung. Aber innere Stille kann auch bedeuten, dass man sich von jeglichen Gedanken befreit. Den Kopf frei zu bekommen kann man auch als innere Stille bezeichnen. Viel zu viele Gedanken schießen uns oft durch den Kopf, sodass es geradezu ein Segen ist, einfach einmal nicht zu denken. Schweigen beschreibt im Film einen Zustand der Sprachlosigkeit. Niemand im Film spricht. Das Schweigen ist eine Voraussetzung für die Stille im Film. Aber die Stille ist keine Voraussetzung für das Schweigen im Film. Sie unterscheidet sich vom Schweigen, weil mit der Stille die absolute Lautlosigkeit gemeint ist, hier findet nicht einmal eine musikalische Untermalung statt. Eine längere stille Sequenz in einem Film hat auf den Rezipienten eine unglaubliche Wirkung.

„Daß die Stille kreativ ist, können wir außerdem auch mit einem anderen Beispiel beweisen, gewöhnlich in der Erscheinung, aber höchst wirkungsvoll: Der Verweis auf eine mehr oder weniger lange Sequenz totaler Stille im Verlauf eines cinematographischen Werkes. Jeder wird bemerkt haben, wie die jähe Unterbrechung jeder musikalischen und tönen Begleitung einem sofortigen Gefühl der Erwartung und drohender Spannung Raum gibt, das nur die Stille hervorzurufen imstande ist.“⁵⁵

Die Stille im Film hat deshalb eine besondere Wirkung auf den Rezipienten, weil man sie nicht besonders oft in Filmen erfährt. Spannung wird in Filmen meistens durch eine passende Musik unterstrichen. Fehlen aber plötzlich die Musik und jeglicher Dialog im Film, so steht der Rezipient sofort unter Spannung. Auch im realen Leben wird Musik oft verwendet, um Stille zu unterdrücken. Ist man zum Beispiel alleine zu Hause, schaltet man oft den Fernseher oder Musik als Geräuschkulisse ein. Man schenkt dem, was im Fernsehen gesprochen wird oder der Musik keine wirkliche Beachtung. Diese Medien dienen in diesen Fällen lediglich dazu, die Stille zu unterdrücken. Stille steht oft mit Einsamkeit und Angst in Verbindung. Somit kann dieses Gefühl in Filmen durch den Einsatz von Stille bewusst hervorgerufen werden. Der Zuschauer ist so daran gewöhnt, dass ein Film ständig von Geräuschen und Musik begleitet wird, dass er besonders irritiert über die plötzliche Stille sein kann. Diese kann besondere Spannungsmomente in

⁵⁵ Dorfles, Gillo. „Die kreative Stille“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit* Hrsg.: Dietmar Kamper, Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992, S. 25

einem Film unterstreichen. Die Stille im Film kann sich auch auf das komplette Kinoerlebnis auswirken. Werden vorher das Rascheln der Süßigkeitentüten und das Knistern des Popcorns zwischen den Zähnen von der Musik und den Dialogen im Film übertönt, so kann eine vollkommen stille Szene im Film auch das Kinopublikum erstillen lassen. Nahm man vorher die Geräusche kaum wahr, ist plötzlich jedes Geräusch des Publikums zu hören. Es ist interessant zu beobachten, dass in solchen stillen Szenen sich auch das Publikum stiller verhält. Dialoge während des Films oder der Griff in die Popcorntüte werden während der stillen Szene wahrscheinlich eher ausbleiben als vorher, als dies sowieso niemand gehört hätte, weil der Ton des Films alles übertönt hat. Deswegen ist auch eine Stummfilmvorführung in der heutigen Zeit etwas Besonderes. Wenn es keine Musikbegleitung gibt, kann der Rezipient hier vollkommene Stille während der Filmvorführung erfahren. Die Situation der Stille während einer Filmvorführung im Kino ist wichtig, um sich ganz und gar auf den Film einlassen zu können.

„Denn im Kino wird durch das stille Sitzen im Dunkeln auch ein Zustand erzeugt, der viel mit Schlafen und Träumen gemeinsam hat. Es ist kein Zufall, dass viele Zuschauer bei für sie langweiligen Filmen einschlafen. Jedoch werden die „Traumbilder“ im Kino nicht vom Unterbewussten des Zuschauers erzeugt, sondern sie erscheinen auf der Leinwand.“⁵⁶

Jedes Geräusch und jedes Wort, das während der Filmvorführung außerhalb der Diegese erfolgt, reißt den Zuschauer sozusagen aus dem Filmerlebnis heraus. Deswegen ist es wichtig, dass es im Kinosaal möglichst ruhig beziehungsweise still ist.

3.3.1 Die Dramaturgie der Stille von Ödön von Horváth

Nicht nur im Film, auch im Theater wird häufig mit dem Schweigen oder der Stille gearbeitet. Der Dramatiker Ödön von Horváth hat sich besonders intensiv mit der Stille beschäftigt und eine eigene Dramaturgie der Stille erschaffen. In seinen Theaterstücken finden sich viele Regienanweisungen, die die Stille explizit fordern.

„Der Regiehinweis ‚Stille‘ ist der deutlichste Ausweis des Schweigens: ‚Stille‘ als Teil der objektiven Stille, die als umfassende nicht zitier-, nur erinnerbar ist. Es zeichnet sich eine Hierarchie der Dialoge ab, über deren Aufbau die Präsenz der ‚Stillen‘ entscheidet.“⁵⁷

⁵⁶ Winter, Rainer. *Filmszoologie*. München: Quintessenz 1992, S. 65

⁵⁷ Götz, Susanne. *Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 162

Die Stille kennzeichnet bei Horváth nicht nur die Dialoge in den Stücken sondern die gesamte Dramaturgie des Theaterstückes. Die Stille fungiert hier als wichtiges dramaturgisches Element und hat somit verschiedene Funktionen:

„Die Stille setzt Zäsuren, sie unterbricht das Sprechen, die Musik, die Geräusche, die Töne, die Bewegung. Sie unterbricht die dramatische Narration und die Performance und ist doch selbst performativ. Man könnte von energetischen Kraftfeldern der Stille sprechen. Bewusst gesetzte Stille strukturiert Raum und Zeit des (modernen) Theaters und konstituiert immer auch einen Meta-Raum von Theatralität.“⁵⁸

Die Stille unterbricht somit etwas und schafft zugleich aber auch etwas Neues. Horváth war sich der Wirkung der Stille bewusst und hat sie deswegen gezielt eingesetzt. Liest man seine Texte und seine Theaterstücke, hat man das Gefühl, dass den Pausen und der Stille mindestens genauso viel Beachtung beim Schreiben geschenkt wurde wie dem Ausgesprochenen. Die Stille bedeutet für Horváth nicht zugleich Stillstand. Sie ist eine Art Motor, eine Weiterentwicklung.⁵⁹

„In der immer wieder auftretenden ‚Stille‘ in Horváths Werk liegt die Verzweiflung der Menschen, die ihre wahren Absichten und Gedanken nicht in Worten ausdrücken können. Die *Stille*n werden als Ausdruck sprachlichen Versagens gesehen, und die Interpreten fühlen sich gefordert, das, was die Figuren nicht sagen können, zu ergänzen: Stille wird ausformuliert.“⁶⁰

Das, was nicht ausgesprochen wird, bietet somit mehr Interpretationsspielraum als das Gesprochene. Die Stille hat in Horváths Dramaturgie verschiedene Funktionen. So wird sie zum Beispiel zur Voraussetzung für eine Situation, in der die Figuren versuchen, einander zu belauschen.⁶¹ Weiters wird sie von Horváth als Mittel eingesetzt, das Wahrheit und Lüge erkennen lässt.⁶² Aber sie wird natürlich genauso während eines Dialoges eingesetzt. Hier ist es notwendig, dass der Zuhörer schweigt beziehungsweise sich still verhält. In diesen Momenten der Stille kann die Figur kurz innehalten und so das Gesagte in Beziehung zueinander setzen. Die Stille wird aber auch eingesetzt, um die inneren Vorgänge der Figuren sichtbar zu machen. Diese Figuren können sich nicht mit der verbalen Sprache

⁵⁸ Meister, Monika. „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der Stille“ in *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg.: Klaus Kastberger & Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 29

⁵⁹ vgl. Meister, Monika. „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der Stille“ in *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg.: Klaus Kastberger & Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 30

⁶⁰ Götz, Susanne. *Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998, S. 166

⁶¹ vgl. Ebenda S. 168

⁶² vgl. Ebenda S.166

ausdrücken. „Die Präsenz markiert intensive psychische Bewegtheit, die ihren Ausdruck gleichsam verschluckt.“⁶³ In seinen szenischen Schriften verwendet Horváth verschiedene Begriffe für die Stille. Einige mögen vielleicht denken, dass es sich bei Schweigen, Pause und Stille um das Gleiche handelt. Aber dem widerspricht Horváth, indem er mit diesen Begriffen verschiedene Zustände beschreibt.

„Die Texte Horváths weisen höchst unterschiedliche Stillen auf – Pausen, Schweigen, Reden über die Stille hinweg; die ‚Stille‘ als dezidierte Szenenangabe; die Stille, die die Figuren umgibt. Stille auch als ein Verstummen, das nicht immer die Unmöglichkeit von Artikulation bedeutet, sondern das Verstummen selbst ist vielfältig und ist Mitteilung.“⁶⁴

Ödön von Horváth und sein gezielter Einsatz der Stille und des Schweigens war bestimmt auch für viele Filmemacher ein Vorbild. In den Filmen, die in den folgenden Kapiteln genau im Bezug auf das Schweigen und die Stille analysiert werden, spielt die Dramaturgie der Abwesenheit ebenfalls eine wichtige Rolle. Das Unausgesprochene ist meistens wichtiger als das Ausgesprochene.

3.4 Das Schweigen im Film

In diesem Kapitel soll nun genauer erforscht werden, was die Strategie des Schweigens im Film bedeuten kann. Kurz möchte ich auf die Unterscheidung des Redens und Schweigens im Stumm- und im Tonfilm eingehen. Dies beschreibt das Zitat von Joachim Paech sehr gut.

„Reden und Schweigen sind dem Film im Sinne eines Chiasmus zugeordnet: Die Rede des stummen Films ist eine visuelle Sprache (parole), die das Sprechen im Film als expressive Stummheit und beredtes Schweigen einbezieht. Die Rede im sprechenden Film hat die visuelle Sprache verstummen lassen, ihr Schweigen, die Transparenz ihrer Formen zum bloß sichtbaren und hörbaren Dargestellten, hat der gesprochenen Rede im Film die Vorherrschaft überlassen müssen.“⁶⁵

Im Tonfilm ist das Schweigen anders zu untersuchen als im Stummfilm und es hat auch eine andere Bedeutung. „Erst im Tonfilm verbindet sich dagegen mit dem

⁶³ Meister, Monika. „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der Stille“ in *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg.: Klaus Kastberger & Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 34

⁶⁴ Ebenda S. 30

⁶⁵ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 48

Schweigen, weil es sich der Rede verweigert, das große Geheimnis, das zu Motiv und Motivation der Erzählung des Films werden kann.“⁶⁶

Zunächst gilt es, den Unterschied zwischen einem nicht-kommunikativen Schweigen und dem kommunikativen Schweigen im Film deutlich zu machen, denn wie im realen Leben gibt es auch im Film beide Formen. Beim kommunikativen Schweigen liegt dem Schweigen eine Intention zu Grunde, die vom Sprecher und Adressat erkannt werden muss, um Missverständnisse zu vermeiden. Das Schweigen ist nur dann ein sprachliches Zeichen, wenn es von entsprechender Mimik oder Gestik begleitet wird oder wenn es an Stellen eingesetzt wird, an denen Sprechen eigentlich erwartet wird. Das kommunikative Schweigen muss auffallen. Ist eine Filmfigur alleine in einem Raum oder Haus, wird man kaum erwarten, dass sie zu sprechen beginnt. Denn mit sich selbst zu sprechen wird oft mit Geisteskrankheit gleichgesetzt. Für das kommunikative Schweigen ist es elementar, dass mindestens eine zweite Person in der Szene anwesend ist. Alfred Bellebaum bezeichnet in seinem Buch *Schweigen und Verschweigen* das kommunikative Schweigen als bedeutungsvolles Schweigen. „Es ist nicht jedes Schweigen informationslos, denn in manchen alltäglichen Situationen erscheint beredtes Schweigen auf seine Weise vielsagend.“⁶⁷ Das Schweigen ist für die Kommunikation unabdingbar. Denn bei einem Dialog ist es wichtig, dass nicht alle daran Beteiligten gleichzeitig sprechen. In so einer Situation sagt das Schweigen nicht viel aus. Es gehört zu den Grundregeln einer Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Personen. Diese Kommunikationsregeln gelten oft auch im Film. Das Schweigen in einer solchen Situation sagt vergleichsweise wenig aus, es zeigt, dass man dem Sprecher zuhört. Das Schweigen selbst ist hier wenig kommunikativ und für eine Analyse kaum interessant.

Dem Schweigen können im Film Mimik und Gestik der Darsteller eine kommunikative Funktion verleihen, die Kameraführung kann die Aufmerksamkeit auf diese nonverbalen Aspekte lenken. Durch entsprechende Körpersprache kann eine Filmszene durchaus ohne Worte auskommen und trotzdem genug aussagen. Es kann aber auch vorkommen, dass eine Person in der Szene spricht und die zweite schweigt. Auch hier kann man anhand der Mimik oft ablesen, was die

⁶⁶ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 56

⁶⁷ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 13

zweite Person zu denken vermag. So kann Schweigen im Film zum Beispiel als Form des Widerstandes eingesetzt werden oder als Ausdruck der Erhabenheit. Schweigen im Film ist somit nicht mit Passivität gleichzusetzen, ganz im Gegenteil, die schweigenden Figuren im Film verhalten sich meistens sogar sehr aktiv. Der Regisseur oder der Kameramann kann in einem Film die Aufmerksamkeit auf die schweigende Figur lenken, indem er sie in der Nahaufnahme zeigt. Die Nahaufnahme bringt uns das Schweigen viel näher, als es eine Totale oder Halbtotale tun würden. Der Fokus wird hiermit sozusagen auf das Schweigen gelenkt. Ein Wechsel in der Kameraeinstellung unterstreicht den Wechsel zwischen Reden und Schweigen. Wenn in einem Dialog im Film mit Schuss und Gegenschuss gearbeitet wird, wird häufig auch die Person gezeigt, die gerade nicht spricht. Ihr Schweigen wird dadurch ins Zentrum gerückt und der Zuschauer kann darüber rätseln, was die Figur gerade denkt. Mimik und Gestik kommen in der Nahaufnahme noch besser zur Geltung und können vom Zuschauer besser übersetzt werden.

„Im Film muss Schweigen vorrangig durch die Körpersprache ausgedrückt werden. Eine andere Möglichkeit ist der Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Bildern, zwischen On- und Off-Einstellungen. In jenen Filmszenen, für die sich in der Erzählung der entsprechende Kontext als Beleg findet, kann Schweigen im Idealfall eindeutig codiert werden. Sonst ist für das Schweigen im Bild die Sprache der Augen, des Mundes, der Lippen, der Hände, des Körpers, maßgeblich. Das Augenmerk des Betrachters wird auf ein Runzeln der Stirn, ein Kräuseln der Lippen, ein Nicken mit dem Kopf, auf ein Zucken mit den Schultern oder auf eine abweisende Handbewegung gerichtet.“⁶⁸

Hier betont Wolfgang Stadler die Wichtigkeit der Körpersprache bei den schweigenden Figuren im Film.

Oftmals ergänzen Körpersprache und verbale Sprache einander. Eine Untersuchung des Schweigens wird erst dann interessant, wenn Körpersprache und verbale Sprache im Dialog von einander abweichen, denn dann ist Schweigen am kommunikativsten. Immerhin hängt die Vermittlung einer Nachricht zu einem Großteil von der Körpersprache ab, diese prägt die Kommunikation weitaus mehr als das verbale Zeichen. So ist es zum Beispiel einfach, die verbale Sprache einzustellen und zu schweigen, aber die Körpersprache abzuschalten, ist so gut wie unmöglich. Unser Körper spricht ständig und gerade, wenn geschwiegen wird,

⁶⁸ Stadler, Wolfgang. „Schweigen in Text und Film am Beispiel von F. Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ in *Interkulturalität. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*. Hrsg.: Wolfgang Meid, Band 12. Universität Innsbruck 2005, S. 141

ist es wichtig, die Körpersprache richtig zu deuten, auch im Film verhält sich dies nicht anders.

Wird auf das Schweigen der Fokus gelenkt, handelt es sich dabei um eine Haupthandlung. Der Regisseur will uns darauf aufmerksam machen, dass geschwiegen wird. Es gibt aber auch viele Szenen, in denen das Schweigen nur als Nebenhandlung fungiert und für die Szene oder den Film nicht elementar ist. Etwas anderes steht im Vordergrund, zum Beispiel wird gegessen oder eine andere physische Aktivität findet statt.

Auch das Schweigen im Film hat primär zwei Funktionen. Es wird einerseits im Gespräch als wenig kommunikatives Mittel des passiven Zuhörens eingesetzt, andererseits hat das Schweigen dann eine bedeutsame kommunikative Funktion, wenn das Schweigen der Figuren die Aufmerksamkeit auf nonverbale Aspekte der Kommunikation lenkt und vom Zuschauer die richtige Interpretation dieser nicht verbalen Zeichen einfordert. Wie schon besprochen gibt es filmische und nicht-filmische Codes. Zu den nicht-filmischen Codes gehören der Dialog, die Gestik oder der Gesichtsausdruck zum Beispiel.⁶⁹ Demnach müsste man eigentlich auch das kommunikative Schweigen zu den nicht-filmischen Codes zählen. Interessant ist dabei die Beobachtung, dass das Schweigen als nicht-filmischer Code die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Filmsprache lenkt. Denn bei schweigenden Figuren oder in stillen Szenen ist der Rezipient weitaus mehr gefordert, er muss in der Filmsprache geschult sein, muss sich auf diese einlassen können, sie zu deuten verstehen, um der Geschichte weiter folgen zu können.

3.4.1 Schweigende Bilder

Das Schweigen im Film ist Voraussetzung für vieles. Es wird eingesetzt, um anderen Dingen mehr Raum zu geben. Wenn in einem Film geschwiegen wird, wird der Fokus auf etwas ganz Bestimmtes gelenkt. Ein Dialog lenkt immer von den Bildern ab, denn der Rezipient konzentriert sich in erster Linie auf das, was gesprochen wird. In Filmen, in denen das Schweigen eine große Rolle spielt, ist zu bemerken, dass auch die Kameraführung und der Schnitt „stiller“ vonstatten gehen. In einer stillen Szene hat das Auge genug Zeit sich das Bild einzuprägen. Das Auge hat mehr Zeit Dinge wahrzunehmen und zu analysieren, auch deshalb, weil wir uns nicht auf einen Dialog konzentrieren müssen. Man hat die Möglichkeit Details zu sehen. Es wird nicht von einem Bild zum nächsten gehastet. Ein

⁶⁹ vgl. Winter, Rainer. *Filmsoziologie*. München: Quintessenz 1992, S. 33

wirkliches Schweigen des Bildes gibt es natürlich nicht, weil uns jedes Bild im Film etwas sagt, meist sogar mehr als die Dialoge. Aber trotzdem ist es für den Rezipienten ein anderes Seherlebnis, wenn er eine stille oder schweigende Szene anschaut, als wenn er eine actionreiche, laute Szene betrachtet. Der Ton und das Bild werden im Film meistens aufeinander abgestimmt. So wie viele Regisseure im Takt der Musik schneiden, wirken sich auch der Dialog oder das Schweigen auf die Bildabfolge aus.

Wie schon in Kapitel 3.2 diskutiert, war die Einführung des Tonfilms für viele damalige Filmtheoretiker ein großes Problem, denn sie sahen den Film als eine Sprache der Bilder an.

„Das Jahr 1928 zeigt die stumme Kunst auf dem Gipfelpunkt ihrer Vollendung. Unter den Besten, die an der Zerstörung dieser vollendeten Bilderwelt mitgewirkt hatten, breitete sich Verzweiflung aus. Sie schien berechtigt. Von dem damaligen Stand der Ästhetik aus betrachtet, war für sie der Film eine Kunst, die sich ganz dem schönen Zwang des Schweigens angepasst hatte; die Realität des Tons konnte daher nur ins Chaos zurückführen.“⁷⁰

Die VerbalSprache und der Film hatten also damals ein ambivalentes Verhältnis zu einander. Einerseits gewinnt der Film durch die Sprache an Authentizität. Andererseits wird durch die VerbalSprache das Bild immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Deswegen wirken Schweigemomente im Film heutzutage sehr stark auf den Zuschauer. Schweigen als nicht-filmischer Code vermag folglich die Aufmerksamkeit des Zusehers auf die eigentliche Filmsprache zu lenken.

Das Schweigen, die langsamere Kameraführung und weniger Schnittfolgen werden bewusst als filmische Stilmittel eingesetzt, um Spannung zu erzeugen.

3.4.2 Schweigen erzeugt Spannung

Das Schweigen wird im Film oft dann eingesetzt, wenn Spannung erzeugt werden soll. Der Protagonist oder die Protagonistin im Film schweigt oft dann, wenn er oder sie nicht gehört werden will. Das Schweigen drückt hiermit ein Herantasten an eine gefährliche Situation aus. Hierbei ist zu unterscheiden, ob die Szene still ist oder ob nur die Figuren schweigen. Meistens werden spannende Szenen von einer dramatischen Musik begleitet, die das Spannungsgefühl des Rezipienten steigern soll. Entscheidet sich der Regisseur aber dazu, in einer spannenden

⁷⁰ Bazin, André. „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“ in *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg.: Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S. 256

Szene den Dialog und die Musik wegzulassen, erzielt er damit eine besondere Wirkung auf den Zuschauer. Dennoch findet man immer weniger Filme, die ohne Musik und mit Stille arbeiten. Es scheint fast so, als ob in unserer schnellen, lauten Welt kaum Platz für die Stille ist. Hierbei ist natürlich auch zu unterscheiden, ob in einer Szene nur geschwiegen wird oder ob sie komplett still ist. Das Schweigen kann auch als Ausdruck eines Schockzustandes verwendet werden. Ein stummer Schrei kann in einer gefährlichen oder spannenden Situation eine weitaus stärkere Wirkung auf den Rezipienten haben, als ein lauter Schrei. Es verschlägt jemandem im wahrsten Sinne des Wortes die Sprache.

4. Das Schweigen im Stummfilm *The Kid* von Charlie Chaplin

Hier beginnt nun der analytische Teil der Arbeit. Anhand ausgewählter Filmbeispiele soll das Schweigen im Film noch genauer untersucht werden. Zu Beginn begebe ich mich noch einmal in die Stummfilmzeit, um das Schweigen genauer zu beleuchten.

The Kid aus dem Jahre 1921 arbeitet mit dem für den Stummfilm typischen Schauspielstil. Mimik und Gestik werden sehr stark eingesetzt, um dem Zuschauer die Geschichte auch ohne Dialog zu übermitteln. Erst einmal ist zu klären, was überhaupt der Unterschied zwischen Mimik und Gestik ist.

„Der gestische Ausdruck unterscheidet sich nach dieser Definition dadurch vom mimischen, dass ihm eine kommunikative Intention zugrunde liegt. Damit ist strikt genommen natürlich alles Schauspiel immer nur Gestik, da hier ja ein Gemütszustand der Figur durch eine bewusst eingesetzte Mimik dem Zuschauer vermittelt werden soll.“⁷¹

Charlie Chaplin verwendet bei seinem „stummen“ Schauspiel vor allem die Geste. Dieser bewusste Einsatz der Gestik hat wahrscheinlich auch seinen Erfolg ausgemacht: Er konnte das Filmpublikum nur mit seinem Körper und seinem Gesicht zum Lachen oder zum Weinen bringen. Somit wirkt für uns das Schauspiel eines frühen Charlie-Chaplin-Films auch übertrieben. Aber genau das macht auch seine Einzigartigkeit und seine Komik aus.

„He is always pulled by invisible strings and through this artifice he fills our hearts and eyes with the greatest admiration. All our weeknesses and heroic dreams are exposed to us in silence.“⁷²

Er erzählt uns mit seinem Körper alles, was seine Lippen im Stummfilm noch nicht sagen können. Chaplin kann man auch als Mime bezeichnen, einen Darsteller einer körperbetonten, gestischen, meist stummen Spielweise.

„Auffallend nun, wie die Gesten gerade filmhaft so reich werden konnten. Denn hier flimmerte sie in den Anfängen besonders arm und grob, schien Kitsch zu bleiben. Der Freier auf Knien, die wogende Angebetete, sie waren der Clou des Kinotops. Aber bald gab der einigermaßen entwickelte Film selber der vorkommenden Pantomime einen erstaunlichen Zuschuss. Insgesamt wurde das Glück, dass der Film als stummer, nicht als Tonfilm begann, eine mimische Kraft

⁷¹ Kessler, Frank. „Lesbare Körper“ in *KINtop 7 – Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag 1998, S.20

⁷² Kamin, Dan. *Charlie Chaplin's One-Man Show*. Southern Illinois: University Press 1991, S. 15

ohnegleichen entdeckt, ein bislang unbekannter Schatz deutlichster Gebärden.“⁷³

An diesem Schatz von Gebärden hat sich auch Charlie Chaplin bedient. Im Film ist für Charlie sein Körper ein Kommunikationsmittel, das man mit der Gebärdensprache insofern vergleichen kann, als es auch bei der Gebärdensprache darum geht, sich durch seinen Körper zu verständigen. Der Körper spricht und der Mund schweigt für unsere Ohren.

4.1 Der Einsatz von Mimik, Gestik und Bildsprache anstatt der Stimme

Die Mischung aus Slapstick Comedy und dramatischen Szenen in *The Kid* war damals neu. Der Film ist zwar zum Schmunzeln, hat aber immer wieder dramatische gefühlbetonte Szenen. Bei der Unterscheidung der lustigen und traurigen Szenen spielt auch die Musik eine wichtige Rolle. Der Film ist somit nicht still, denn er wird ständig von einer Musik begleitet. Die Charaktere schweigen zwar für unsere Ohren, aber sie sprechen mit ihren Körpern. Auch bei Chaplin ist sein Körper das elementare Element. Das ist er auch für Frank Kessler in seinem Aufsatz „Lesbare Körper“.

„Der Körper des Schauspielers ist im frühen Stummfilm ein zentrales Moment, seine Lesbarkeit konstituiert sich auf verschiedenen Ebenen: physiognomische Stereotypen, kodifizierte Ausdrucksgebärden und – posen, hinweisende und nachahmende Gesten sowie letztlich das ganze Feld des körperlichen Handelns.“⁷⁴

Dieses Zitat kann selbstverständlich auch auf Charlie Chaplin angewendet werden. Kessler spricht von der Lesbarkeit des Körpers auf verschiedenen Ebenen. Diese Ebenen sind auch in *The Kid* wichtig. Der Zuschauer muss sie lesen können, um den Film zu verstehen, denn es wird nicht hörbar gesprochen. Die erste Ebene stellen die physiognomischen Stereotypen dar. Die Physiognomie bezeichnet die äußere Erscheinung des Menschen. Dabei geht es aber nicht nur um das Aussehen oder das Gewand der Person, sondern vor allem um die charakteristischen Gesichtszüge des Menschen. Die Physiognomie erschafft somit Rollen und Stereotypen. Charlie Chaplin ist die Rolle des Tramps zugeschrieben, die er auch mit vollem Körpereinsatz lebt. Somit wird ein Stereotyp geschaffen: Charlie Chaplin ist der Tramp und wird dieser auch immer bleiben. Seine

⁷³ Bloch, Ernst. „Neuer Mimus durch die Kamera“ in *Das Prinzip der Hoffnung (1938-47)* Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 471

⁷⁴ Kessler, Frank. „Lesbare Körper“ in *KINtop* 7. 1998, S. 26

Gesichtszüge sind in allen Filmen sehr ähnlich: das gleiche Lachen, der gleiche Gesichtsausdruck bei Wut. Auch sein äußeres Erscheinungsbild verändert sich in den Filmen so gut wie nie. Es ist also durchaus berechtigt, bei Charlie Chaplin von einem physiognomischen Stereotyp zu sprechen. Des Weiteren schreibt Kessler von kodifizierten Ausdrucksgebärden und –posen. Bestimmte Codes sollen beschreiben, wie Wut, Scham, Reue, Weinen oder Lachen dargestellt werden sollen. Charlie Chaplin entwickelt hier gewissermaßen seine eigenen Codes, die ähnlich wie eine Sprache funktionieren. Die Stimme im Stummfilm schweigt und deswegen sprechen die Körper umso deutlicher. Chaplins Ausdruck und seine Posen haben großen Wiedererkennungswert.

„Chaplin ersetzt ja das Wort nicht nur durch lebhaftes Mienenspiel, er arbeitet im Gegenteil sehr sparsam mit dem Gesicht (Buster Keaton überhaupt nicht!), sondern durch hunderte pantomimische Motive des ganzen Körpers, durch großartig erfundene kleine Episoden veraugenscheinlicht er, was zu sagen wäre. Dieser Gestaltungsstil ist aber völlig unmöglich, wenn zugleich im selben Film durchgängig Worte und Geräusche tönen.“⁷⁵

Chaplins einzigartiger Schauspielstil, den er auch in *The Kid* anwendet, funktioniert also nur im Stummfilm. Im Tonfilm würden diese pantomimischen Motive des ganzen Körpers viel zu übertrieben wirken.

Das komische Drama *The Kid* erzählt die Geschichte von Charlie und John auf der einen Seite und auf der anderen Seite den tragischen Verlust, an dem die Mutter all die Jahre leidet, weil sie sich damals gegen das Kind entschieden hat. Von Anfang an wird anstatt der verbalen Sprache Bildsprache eingesetzt. Gleich in der ersten Szene sieht man der Mutter an, dass das Kind nicht gewollt ist. Es wird ein Bild dazwischengeschnitten, auf dem man Jesus sieht, der das große Kreuz tragen muss. Dieses Bild sagt beziehungsweise zeigt uns, welch große Last die Mutter zu tragen hat (00:01:16 – 00:01:41). Zwischentitel und die melodramatische Musik unterstützen die Bildsprache, um den Film dem Publikum ohne Sprechen verständlich zu machen. Der Film ist also nicht still. Er wird ständig von Musik begleitet. Besonders in den dramatischen Szenen spielt die Musik eine große Rolle. Zu Beginn, als die Mutter alleine mit dem Baby unterwegs ist, wäre Sprechen gar nicht notwendig, weil kein Dialogpartner vorhanden ist. Nur bevor die Mutter das Kind in ein fremdes Auto legt, kann man an ihren Lippen sehen, dass sie spricht. Weil sie dabei hinaufschaut ist anzunehmen, dass sie ein Gebet

⁷⁵ Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. München: Hanser Verlag 1974, S. 280

ausspricht, damit es ihrem Kind bei einer neuen Familie besser geht. (00:01:43 – 00:02:58)

Das Kind wird in ein Auto gelegt, welches von Dieben gestohlen wird. Wir sehen zwar, dass das Kind aufschreit, aber der Schrei ist nicht zu hören. Die Autodiebe unterhalten sich. Man sieht zwar, wie sich die Lippen bewegen, aber viel mehr wird mit der Mimik und den Augen erzählt (00:03:58 – 00:04:34). Die Zwischentitel sind eine Mischung aus einfachen Beschreibungen der Handlung oder es wird zwischen Anführungszeichen geschrieben, was eine bestimmte Person sagt.

Chaplins Auftritt in dem Film stellt uns gleich zu Beginn den Tramp in seinem Wesen vor. Es ist ein stummer Auftritt, aber kein stiller, denn auch er wird wie der ganze Film von Musik begleitet. Chaplin spaziert wie ein Gentleman durch eine schäbige Seitengasse. Hier ist ganz deutlich der Kontrast zu spüren. Chaplin geht zwar in seinem üblichen Spreizgang, aber doch will er eine gewisse Eleganz vermitteln. Er schwingt seinen Stock im Takt der Musik. Durch seine Bewegungen will Chaplin Reichtum und Anerkennung vermitteln. Der Szenenablauf zeigt uns aber das komplette Gegenteil. Chaplin wird mehrmals von herunterfallendem Müll getroffen. Er regt sich auf, aber putzt sich wieder mit einer gewissen Eleganz ab. Die Nahaufnahme der Schachtel mit alten, gesammelten Zigaretten macht dem Zuschauer den gesellschaftlichen Stand Chaplins sofort klar, ohne dass es mit Worten erklärt werden müsste. Er entdeckt das Baby neben der Mülltonne.

Chaplin ist zuerst von der Situation wenig berührt, seinem Gesichtsausdruck nach zu schließen. Er schaut nach oben, weil er denkt, dass auch das Baby jemand aus dem Fenster geworfen hat. Eine Frau mit Kinderwagen fährt vorbei und Chaplin hebt die Hand, um auf sich aufmerksam zu machen. Den Lippen zufolge und der Gestik ist die folgende Szene nicht schweigend. Die Charaktere reden aufgereggt miteinander. Was sie reden, wird nur in einem einzigen Zwischentitel erläutert. Mehr ist auch nicht notwendig, weil uns die Körpersprache verrät, was wir nicht hören können (00:04:55 – 00:06:33). Die Szene als er sich mit dem Baby auf den Bürgersteig setzt, ist besonders berührend. Flüchtige Gedanken schießen ihm durch den Kopf, ob er das Baby in den Gully werfen soll. Obwohl es nur ein kurzer Gedankensblitz ist, hat Chaplin die Gabe diesen dem Publikum stumm zu vermitteln. Sein linker Mundwinkel wandert nach oben. Damit wird ausgedrückt, dass er ein schlechtes Gewissen hat, weil er überhaupt solche Gedanken hat (00:07:50 – 00:08:50).

Die Bewegungen des Mundes werden nicht oft eingesetzt und wenn, fallen sie nicht stark auf, weil der Rest der Körpersprache viel mehr ins Auge sticht. Obwohl das Gesprochene nicht hörbar ist, weiß man trotzdem, was die Personen sprechen. Die Mimik, Gestik und Körpersprache der Schauspieler machen den stummen Film lebendig. Im frühen Film findet eine Verlagerung der Rede auf die körperlichen Aktionen statt. Der Stummfilm hatte eine andere Mitteilungsform als der spätere Tonfilm.

„Die einen hießen den Tonfilm begeistert willkommen. Egon Friedell, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Polgar und Robert Musil, diesen großen österreichischen Kulturessayisten der 20er Jahre war es jedoch allen gemeinsam, dass sie die Sprachlosigkeit im Stummfilm als eine neue, intensivere Mitteilungsform betrachten, die mit dem Tonfilm verloren ging oder zerstört wurde.“⁷⁶

4.2 Der Stummfilm *The Kid – ein schweigender Film?*

Nun stellt sich die Frage, welche Rolle das Schweigen im Stummfilm einnahm. Die Bezeichnung „Stummfilm“ passt eigentlich nicht wirklich, wie schon im Kapitel 3.2 diskutiert wurde. Der Film an sich, das auf dem Filmstreifen Festgehaltene war stumm beziehungsweise still. Wie verhalten sich aber nun die Schauspieler im Stummfilm? Schweigen sie oder sind ihre Stimmen einfach nicht zu hören?

„Was also heißt „Reden“ und „Schweigen im Stummfilm? Ganz offensichtlich wird im Stummfilm gesprochen. Die Personen des Films sprechen miteinander und sie verstehen offenbar, was sie sagen, denn ihr Sprechhandeln ist fragloser Bestandteil ihrer szenischen Interaktion. Nicht für sie, die sprechenden Personen des Films, ist der Film stumm, sondern für deren Beobachter in der Position des Filmzuschauers. Der Stummfilm zeigt keine stumme Welt, sondern eine kommunizierende Welt: stumm. Wenn nicht die Welt, sondern der Film, der sie zeigt, stumm ist, wo ist dann das Schweigen „im Film“ lokalisiert, das nicht Stummheit ist oder Stille, sondern, wie Vilém Flusser sagt, „jene Geste, welche das Wort aufhält, bevor es in den Mund kommt.“⁷⁷

Joachim Paech zufolge schweigt der Stummfilm also nicht. Die Schauspieler kommunizieren offensichtlich auch verbal miteinander. Man kann die Situation des Zuschauers eines Stummfilms mit dem eines tauben Menschen vergleichen. Auch der taube Mensch sieht in seiner Umwelt die Menschen miteinander verbal kommunizieren. Nur weil er sie aufgrund seiner Behinderung nicht hören kann, heißt das nicht automatisch, dass die Menschen für ihn schweigen. Auch bei *The*

⁷⁶ Horsten, Klaus. *In der Stummheit des Films lag sein wirkender unerschöpflicher Zauber*“ <http://tutorials.dotnetprogrammierer.at/film/> 12.1.2010, 12:27

⁷⁷ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 49

Kid sieht man eindeutig, dass die Figuren im Film verbal miteinander kommunizieren. Aufgrund des technischen Wissenstandes damals ist es einfach nicht möglich zu hören, was die Figuren miteinander reden. Das heißt aber nicht, dass im Stummfilm permanent geschwiegen wird.

„Es gibt ein Schweigen im Stummfilm, das bloße (expressive) Unterbrechung des szenischen stummen Redens ist; es gibt aber auch ein (beredtes) Schweigen, das ganz und gar der Formensprache seines visuellen Ausdrucks zugeordnet ist.“⁷⁸

Das Schweigen lässt sich im Stummfilm also genauso untersuchen wie im Tonfilm. Man kann also davon ausgehen, dass auch in *The Kid* das Schweigen schon als ästhetische oder dramaturgische Kategorie eingesetzt wurde. Da die Gespräche im Film visuell sichtbar sind, ist auch deutlich zu erkennen, wann und wo nicht gesprochen wird. Die verbale Sprache, auch wenn sie nur zu sehen ist und nicht zu hören, kommt also auch im Stummfilm zum Stillstand, im Gegensatz zur Körpersprache, welche im Stummfilm immer in Bewegung ist. Man könnte sagen, dass im Stummfilm die Sprache selbst zur „parole“⁷⁹ wird. Wir erkennen anhand der Gestik und Mimik der Darsteller, dass Sprache stattfindet, wir sind bloß nicht in der Lage zu entschlüsseln, was die visuell sichtbare, aber nicht hörbare Sprache bezeichnet. Die Funktion dieser Sprechbewegungen bleibt verborgen. Insofern ist das Schweigen im Stummfilm ebenso vorhanden wie im Tonfilm, allerdings kann das Schweigen hier nicht die kommunikative Funktion haben, die Aufmerksamkeit auf die non-verbale Funktion der Sprache zu lenken. Die technischen Mittel fehlen, die hier die verbale Kommunikation erfahrbar machen würden, das Nonverbale ist per se im Vordergrund, sowohl dann, wenn geschwiegen wird als auch dann, wenn im Film gesprochen wird, das heißt dann, wenn wir ein Sprechen anhand der Lippenbewegungen und der Gestik wahrnehmen. Der Stummfilm ist nur in der Lage zu bezeichnen, dass gesprochen wird, er kann aber nicht das transportieren, was die Sprache der Akteure bezeichnet.

⁷⁸ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 49

⁷⁹ Vgl. Ebenda S. 48

5. Das Schweigen von Ingmar Bergman

Mit Ingmar Bergmanns *Das Schweigen* erfolgt in dieser Arbeit der Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm. Bei diesem Film handelt es sich zwar um einen Tonfilm, aber es gibt in dem Film nur sehr wenige Dialoge. Das Schweigen und die Stille prägen diesen Film von Bergman, aber nicht nur diesen, Bergman ist ein Regisseur, der das Schweigen oft gezielt einsetzt. „Erst im Tonfilm verbindet sich dagegen mit dem Schweigen, weil es sich der Rede verweigert, das große Geheimnis, das zu Motiv und Motivation der Erzählung des Films werden kann.“⁸⁰ Im Tonfilm hat das Schweigen nun eine spezielle Wirkung, weil es gezielter als im Stummfilm eingesetzt werden kann.

5.1 Das Schweigen - Einsamkeit und Sprachlosigkeit

In *Das Schweigen* von Ingmar Bergman suchen im Prinzip alle Charaktere nach der Nähe von Personen, die sich nicht innerhalb der eigenen Familie befinden. Die Figuren Ester, Anna und Johan sind durch Sprachlosigkeit und Einsamkeit gekennzeichnet. Dies wird noch mehr deutlich, als sie aufgrund der Krankheit von Ester in einer Stadt halt machen müssen, deren Sprache sie nicht sprechen. Im Gespräch mit Torsten Manns sagt Bergman selbst über die Kommunikation der Protagonisten:

„TM: Soweit ich sehen kann, sind verschiedene Dinge im *Schweigen* sozusagen zu Bruch gegangen. Das Geistige ist durch das Körperliche ersetzt. Man kommt diesen Frauen sehr nahe. Das andere ist, dass die Sprache nicht mehr funktioniert.

IB: Ja, das ist völlig richtig, die Sprache hat aufgehört, Kommunikationsmittel zu sein; sie können nicht miteinander sprechen. Es gibt wenige Dialoge im *Schweigen*. Gewissermaßen war das auch ein Sport.“⁸¹

Die Schwestern reden gleich von Anfang an nichts miteinander. Sie sitzen zu dritt in einem engen Zugabteil und haben sich nichts zu sagen. Anna blickt gelangweilt ins Leere und an ihrer Körpersprache kann man erkennen, dass es in dem Zug sehr heiß ist. Sie schwitzt und fächert mit einer Zeitung Luft zu. Obwohl sie zu dritt in dem Zugabteil sind, könnten sie der Kommunikation zufolge auch alleine im Zug fahren. Der Einzige, der das Schweigen bricht, ist Annas Sohn Johan. Seine Kindlichkeit beendet das Schweigen der erwachsenen Frauen. Doch auch Johans

⁸⁰ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 57

⁸¹ Bergman, Ingmar & Manns, Torsten. *Bergman über Bergman*. Von Björkman Stig, Manns Torsten, Sima Jonas und Hanser. München: Carl Hanser Verlag 1976, S. 205

Sprechen mündet wieder im Schweigen. Er fragt seine Tante, die Übersetzerin ist, was auf dem Zettel steht. Sein Vertrauen in die Tante, von der er gewohnt ist, dass sie etwas übersetzt, zerbricht sofort, als sie ihm antwortet, dass sie nicht wisse, was auf dem Zettel stehe (00:00:42-00:02:00).

Anna schenkt ihrer Schwester Ester nur einen verächtlichen Blick. Die Körpersprache der beiden Schwestern offenbart uns gleich zu Beginn des Films, dass die Beziehung der beiden zueinander gestört ist.

„Two women, separated by a boy, occupy opposite corners of a train compartment that floats onward in the silence of the dawn. Bergman indicates at the very start that these sisters, like a splitself, represent body and mind: Anna Johan's mother, sits in crumbled summerdress with sweating things far apart; Ester in contrast, seems so far removed from her own flesh that she is apparently unaffected by the heat.“⁸²

Esters Krankheit wird dem Zuschauer das erste Mal bewusst, als sie Blut in ihr Taschentuch hustet. Anna hilft ihr zwar sich hinzulegen, aber auch dies geschieht schweigend. Nachdem sich Ester hingelegt hat, wirft Anna ihr wieder einen angeekelten Blick zu (00:02:20-00:04:00). Johan spürt den Konflikt der Schwestern und sucht den ganzen Film über die Nähe zu ihnen. Er will der Einsamkeit entkommen, indem er immer wieder versucht auf seine kindliche Art ein Gespräch anzufangen. Die Schwestern sprechen in dem Film kaum verbal miteinander und wenn sie eine Unterhaltung führen, so nur, um die andere zu verletzen. Anna zieht sich an, um in die Stadt zu gehen. Die beiden Schwestern führen nur ein ganz kurzes belangloses Gespräch. Aber dieses Gespräch wirft Ester komplett aus der Bahn. Sie bricht zusammen und tränkt ihr Bett in Alkohol (00:28:08-00:29:20). Es ist schwierig zu sagen, was die Schwestern mehr verletzt, die ewige Stille oder die harten Worte der jeweils anderen. Die Kommunikationsstörung der Schwestern führt sogar so weit, dass sie nicht mehr direkt miteinander sprechen, sondern über das Kind Johan. Anna lässt Ester über Johan zum Beispiel ausrichten, dass ihre Zigaretten aus sind. Sie spricht Ester zwar direkt an, aber sagt, dass Johan ausrichten lässt. Johan wird als Medium des Sprachaustausches eingesetzt (00:50:30-00:50:50).

Jeder der drei Charaktere versucht der Einsamkeit und der Stille auf seine eigene Art und Weise zu entfliehen. Anna versucht der Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit durch sexuelle Befriedigung zu entkommen. Sie zieht

⁸² Gado, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press 1986, S. 296

alleine durch die Stadt, in der sie niemand versteht, und schläft mit dem ersten Mann, der ihr über den Weg läuft. „Anna in *The Silence* deals with the silence through a sexual hedonism in which she turns toward other men only in their capacity to provide her with sexual pleasure and diversion.“⁸³ Aber auch durch die sexuelle Befriedigung erlangt Anna keine emotionale Genugtuung. Sie sagt zwar, dass es gut ist, dass ihr Liebhaber nicht ihre Sprache versteht, aber Glück erlangt sie auch durch diese Beziehung nicht. Zwischen den Liebhabern herrscht eine emotionale Leere und Stille dominiert dementsprechend im Hotelzimmer (01:03:48-01:05:30). Für Anna ist Sex Flucht, Vergessen und antikommunikativ zugleich. Sex ist für sie auch Trotz ihrer Schwester und deren Moral gegenüber. Sie verlässt Timoka genauso einsam und sprachlos, wie sie gekommen ist. „Only what is most basic can be communicated without need of translation: sexual desire, hunger, fear, sickness, and music.“⁸⁴ Ester kommuniziert die meiste Zeit mit dem Hotelangestellten, obwohl dieser ihre Sprache nicht versteht. Mit Hilfe ihrer Körpersprache kann sie ihm aber vermitteln, dass sie krank ist oder Hunger und Durst hat. Durch diese nonverbale Kommunikation versucht sie der Einsamkeit und Stille in ihrem Hotelzimmer zu entkommen. Ihre Schwester verlässt sie in dem Film fortwährend. Johan findet es interessanter das Hotel zu erkunden, als bei seiner kranken Tante zu wachen. Somit ist ihr Hauptansprechpartner der alte Hotelangestellte, der sie mit Nahrung und Alkohol versorgt. Er ist der Einzige, der sich um ihr körperliches Wohlbefinden kümmert. Er hilft ihr auch, ihr Äußeres wieder in Ordnung zu bringen und gibt ihr einen Kamm. Man könnte fast behaupten, dass sich zwischen Ester und ihm sogar eine freundschaftliche Beziehung entwickelt. Er ist es auch, der ihr ein paar Worte in der fremden Sprache verrät. Für die Übersetzerin Ester haben diese Wörter eine besondere Bedeutung. Ist der Hotelangestellte nicht im Zimmer, versucht Ester der Einsamkeit mit Alkohol, Zigaretten, Musik und Masturbation zu entkommen. Weil sie schwerkrank ist, kann sie ihre sexuelle Befriedigung nicht mehr auf der Straße suchen, wie ihre Schwester Anna das tut. In ihrer Einsamkeit, so scheint es, will Ester, dass ihr Tod noch früher eintritt als geplant. Das viele Trinken von Alkohol und das Rauchen von Zigaretten schaden ihr. Die Hassliebe der beiden Schwestern ist zu stark vorangeschritten. Im Grunde haben sie sich nichts mehr zu sagen und wenn sie sich etwas sagen, tun sie sich gegenseitig damit weh. Die

⁸³ Kalin, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press 2003, S. 15

⁸⁴ Ebenda S. 151

Ursachen für das Schweigen der beiden Schwestern kann man in der folgenden Erklärung von Bellebaum finden:

„Ein Mensch will jemanden anderen strafen.
Ein Mensch ist psychisch erheblich gestört.
Ein Mensch will einen anderen verletzen.
Ein Mensch schweigt, um seine Isolation oder Unabhängigkeit zu verstärken.
Ein Mensch ist verärgert.
Ein Mensch schweigt aus Zuneigung.“⁸⁵

Die Schweigeursachen der Schwestern unterscheiden sich natürlich voneinander. So ist es Ester, die immer wieder die Zuneigung ihrer Schwester sucht. Ihre Zuneigung zu Anna ist jedoch nicht rein platonischer Art, sondern von einer mühsam unterdrückten Leidenschaft bestimmt. Anna hingegen empfindet ihrer Schwester gegenüber reinen Hass. Wenn diese wegen ihrer Krankheit hin und wieder zusammenbricht, hilft ihr Anna zwar, aber nur, um sie im Nachhinein wieder zu demütigen. Anna will mit ihrem Schweigen ihre Schwester bestrafen und sie verletzen. Sie drückt damit aber auch ihren Ärger aus und will ihre Unabhängigkeit demonstrieren.

„The silence in this film seems scarcely any longer the mere silence of God: it is surely the utter cessation of all communication, even between mortals. Steel-shrouded tanks lumber down a city street; sisters speak to each other only to lacerate; aunt and nephew grope unsuccessfully for communication and tenderness; mother and son are worlds apart; the boy is abandoned repeatedly or simply left to vanish somewhere while mother is about her business of fornication;“⁸⁶

Johan und Ester unterhalten sich zwar immer wieder im Film, aber sie können keine richtige Beziehung aufbauen. Ester versucht für Johan eine Art Ersatzmutter zu sein, weil seine richtige Mutter nur Männer im Kopf hat, die sie auch dazu benutzt, Ester zu verletzen. Das erste Mal im Film als Ester und Anna eine längere verbale Unterhaltung führen, ist als Anna das zweite Mal ausgehen will. Anna erzählt ihrer Schwester Ester bewusst jede Einzelheit über ihren Liebhaber sowie den Geschlechtsverkehr, den sie hatte, um sie zu verletzen (00:52:00-00:56:36). Johan will der Stille und dem Schweigen im Film ständig entkommen. Das Hotel scheint von einer Mauer des Schweigens umgeben zu sein. Nur manchmal dringt

⁸⁵ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 29

⁸⁶ Gibson, Arthur. *The Silence of God. Creative Response to the films of Ingmar Bergman*. Lewiston: The Edwin Mellen Press 1969, S. 120

Lärm von den Straßen oder den Panzern in das Haus hinein. Als Johan aus dem Fenster schaut, schließt es seine Mutter. Er will der Stille entkommen, sie möchte Stille haben, damit sie schlafen kann. Die Stille in dem Hotel wird meistens durch den Lärm von Kriegsmaschinen oder schreienden Männern auf den Straßen durchbrochen (00:07:04-00:07:37).

„the noises of the street (the tank, the airplanes that awaken Johan from his nap, the ominously booming bells, the foghorn, and the shouting of the men below) penetrate into the family's rooms as does the movement of the tank, which sets the glass on Ester's table trembling“⁸⁷

Lärm gibt es nur auf den Straßen von Timoka. Im Film hören wir ihn nur, wenn Anna auf der Straße unterwegs ist oder das Fenster offen ist. Dann wird die Stille des Films durchbrochen. Aber die meiste Zeit ist sie in dem Film vorherrschend. Johan versucht der Einsamkeit und Stille durch seine kindliche Art zu entgehen. Er ist im Hotel ständig auf der Suche nach etwas. Er streift durch die Gänge des Hotels und trifft auf eine Varietégruppe, die aus Liliputanern besteht. Die einzigen Gäste, die in dem großen Hotel zu sehen sind, sind die Liliputaner und die drei Protagonisten des Films. Bei den Liliputanern schafft es Johan einen Moment lang der Stille zu entfliehen. Im Gegensatz zu seinem Zimmer, ist es bei ihnen laut. Sie machen ihn spielerisch zu ihrem König. In ihrer Mitte ist er groß im wahrsten Sinne des Wortes und schafft sich Gehör, auch wenn er mit ihnen nicht sprechen kann. Sie sprechen ebenfalls nicht seine Sprache (00:24:44-00:25:47). Auch mit dem alten Hotelangestellten freundet er sich an, obwohl er auch dessen Sprache nicht versteht. Johan erträgt das Schweigen der beiden Frauen nicht mehr und meidet es deswegen immer mehr sich in seinem Zimmer aufzuhalten. Hilflos erlebt der kleine Johan mit, wie Mutter und Tante sich in sprachloser Hassliebe zur persönlichen Hölle des jeweils anderen entwickeln. Johan kann man auch als den Beobachter sehen, der den Zuschauer gewissermaßen durch den Film führt.

5.1.1 Die Sprache der Bilder

In *Das Schweigen* wird zwar wenig verbale Kommunikation betrieben, aber das heißt noch lange nicht, dass in dem Film Kommunikationslosigkeit herrscht.

„Drittens ist die These von einer -lähmenden Kommunikationslosigkeit aller Beteiligten – falsch. Ganz im Gegenteil entfalten alle Figuren eine geradezu erstaunliche Kommunikationsaktivität mit einer Vielfalt von

⁸⁷ Blackwell, Marilyn Johns. *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House 1997, S. 102

Kommunikationsformen. Genau hier liegt die wirklich provokative Message des Films verborgen.

Im ‚Schweigen‘ wird naturgemäß über weite Strecken verbal geschwiegen, wohl aber intensiv kommuniziert. Die Bedeutung des Films liegt weniger im Gesprochenen als im Gezeigten und in der Strukturlogik der Verknüpfung der Bilder. Bei der Bildführung des Kameramanns Sven Nykvist und bei der Strukturmontage im Handlungsverlauf geht es primär um die drei Protagonisten Ester, Anna und Johan und ihre Beziehung zueinander. Es gibt keine einzige unter den 35 Sequenzen, die nicht genau dies zum Inhalt hat.“⁸⁸

Jeder der Protagonisten kommuniziert intensiv, obwohl er oder sie die meiste Zeit verbal schweigt. Anna kommuniziert am meisten mit ihren abweisenden Blicken Ester gegenüber. Ihre Blicke verraten uns den Hass, den sie für ihre Schwester empfindet. Weiters kommuniziert sie mit ihren sexuellen Akten. Jeder Liebhaber und jeder Geschlechtsverkehr wird gegen ihre Schwester eingesetzt. Es hat nur den Zweck Ester zu verletzen. Ester kommuniziert über weite Strecken des Films nur mit ihrer Körpersprache. Dies ist notwendig, da sie hauptsächlich mit dem Hotelangestellten in Kontakt ist, der ihre Sprache nicht versteht. Johan kommuniziert mit Handlungen. Aber nicht nur die Protagonisten des Films kommunizieren aktiv, sondern auch der Regisseur Bergman und sein Kameramann Nykvist.

„Von den insgesamt 287 Einstellungen sind 237 diesen Figuren im Bild gewidmet. Die Kamera beobachtet diese Menschen und gibt zugleich deren Beobachtungen wieder, nutzt dabei häufig langsame Schwenks (126), Fahrten (25) und Zooms (25). Vor allem die Nähe ist ausgeprägt, mit der die Kamera die Personen als Bilder bzw. als Bilder von Personen erfasst: Mit großen Abstand dominiert die Nahaufnahme (45 Prozent aller Einstellungsgrößen), gefolgt von der Amerikanischen (19 Prozent), Halbnah (15 Prozent) und der Großaufnahme (13 Prozent). Der Film enthält mit diesem Fokus ein klares Strukturraster, das sich bis in die Nebenfiguren, Nebenhandlungen, Symbole und Details hinein als stimmig erweist. Die Kamera verrät nicht, sondern sie enthüllt.“⁸⁹

Hiermit kommunizieren die Schwestern nicht nur durch ihre Blicke, sondern auch durch die Filmsprache. Die Kameraeinstellungen, Montage und der Schnitt verraten dem Zuschauer einiges über die Gefühlswelt der Darsteller. Durch die häufigen Nahaufnahmen kann jeder Blick noch besser gelesen werden und die Einsamkeit wird durch die fehlende verbale Kommunikation noch deutlicher.

⁸⁸ Faulstich, Werner. „Das Schweigen. Ein Film schockiert die Deutschen“ in *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Hrsg.: Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht 2008, S. 294

⁸⁹ Ebenda. S. 294

Bergman setzt besonders stark auf die Kraft und die Wirkung der Bilder. Die Dialoge spielen in dem Film lediglich eine Nebenrolle.

„Unabhängig von solchen gewollten oder ungewollten Bedeutungsebenen lässt die Komposition des Films – mit deutlicher Dominanz des Bildes eine Atmosphäre von suggestiver Wirkung entstehen. Bergman setzt alle Mittel ein, um den Zuschauer Existenzangst spüren zu lassen: auch dieser versteht die Sprache der Menschen nicht, die die Hauptfiguren umgeben, er muss eine sterbende Frau erleben, und mit der Kamera bewegt er sich langsam in Zimmern und Fluren, die samt ihrem Inventar (Spiegel, Bilder, Türen, Fenster) das Gefühl des Getrenntwerdens und Eingeschlossenseins vermitteln.“⁹⁰

Das Schweigen und die Einsamkeit der Figuren in dem Film springen sozusagen auf den Zuschauer des Films über. Dies erzielt Bergman durch seine besondere Art einen Film zu gestalten. „Denn Bergman gelingt es, in diesem Film mit Bildern zu argumentieren, stärker als je zuvor.“⁹¹ Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene, als Anna das Liebespaar im Varieté beobachtet. Bergman zeigt ein Paar, das sich hemmungslos in der ersten Reihe liebt. Daraufhin schneidet er die schockierte Benommenheit im Gesichtsausdruck Annas hinein. Das genügt, um präzise zu erzählen, was in ihr vor sich geht (00:37:00-00:38:19). Auch in Esters Masturbationsszene wird allein mit der Bildsprache ihr herannahender Zusammenbruch erzählt. Ihr Kopf erscheint bei der Szene verkehrt im Kader. Das Kinn ist oben zu sehen und die Stirn unten. Durch diese Einstellung verwandelt sich ihr Kopf ins Groteske, Totenkopfähnliche, ein Sinnbild für ihren eintretenden Zusammenbruch und den Tod in der fremden Stadt (00:18:15-00:19:15). Für diese Interpretation bedarf es keines ausführlichen Kommentars durch einen Erzähler oder eine andere Person.⁹²

„Überhaupt nehmen Bergman und Kameramann Sven Nykvist in den Nahaufnahmen einen gewissen Horizontverlust in Kauf; die Kamera schwankt gewissermaßen mit den Bewegungen der Personen mit, etwa wenn Anna im Bett mit ihrem Liebhaber im Lach-Weinkrampf hin und hergeschüttelt wird oder Ester ihren zweiten schweren Anfall erleidet. Hier gibt die Kamera ihre objektivierende Distanz auf und ist auf Fühlnähe den Figuren verbunden. Dazu gehört, dass die Einstellungen relativ lange auf den Protagonisten verweilen, um die Kontinuität der Ausdrucksverwandlungen festzuhalten.“⁹³

⁹⁰ Weise, Eckhard. *Ingmar Bergman*. Hamburg: Rowohlt 1987, S. 86

⁹¹ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 96

⁹² vgl. Ebenda

⁹³ Ebenda S. 96

Die Bildsprache und die Filmsprache spielen in *Das Schweigen* also eine weitaus größere Rolle als die Dialoge. In den Dialogen wird von den Protagonisten nur sehr wenig preisgegeben. Erst durch die Kameraführung beziehungsweise die Bilder, die der Zuschauer zu sehen bekommt, ist es ihm möglich sich in die Figuren hineinzufühlen.

5.1.2 Sprachlosigkeit und Sprachbarrieren

Es ist bestimmt kein Zufall, dass die drei Protagonisten ausgerechnet in einer Stadt landen, in der sie kein Wort verstehen und in der sie niemand versteht. Bergman bringt dadurch die Probleme der Kommunikation noch mehr zum Ausdruck. Die Sprachbarriere ist gleich zu Beginn des Films zweimal von Bedeutung: das erste Mal, als Johan seine Tante bittet ihm etwas zu übersetzen. Doch auch sie versteht nicht, was auf dem Zettel im Zug steht (00:01:39-00:01:58). Der Schaffner ruft etwas in das Abteil und die drei Reisenden verstehen es nicht. Die Worte der fremden Sprache schweigen somit für diejenigen, die sie nicht verstehen. Besonders tragisch ist für Ester die Tatsache, dass sie die Sprache nicht versteht. Ihr Beruf ist es zu übersetzen. Beim ersten Kontakt mit dem Hotelangestellten bietet sie ihm Französisch, Englisch und Deutsch an, doch er versteht keine der drei Sprachen. Ihr gesamtes Können an Sprachen ist in der Stadt Timoka bedeutungslos. Der Hotelangestellte reagiert auf Ester überhaupt mit Schweigen. Bei der ersten Begegnung der beiden kommen aus seinem Mund nur Geräusche, keine Wörter (00:15:45-00:16:10).

„In *The Silence*, the metaphor for the house of the soul is a foreign country with a strange, unknown language. (...) Only what is most basic can be communicated without need of translation: sexual desire, hunger, fear, sickness, and music (Indeed, ‘music/musicke’ and ‘Sebastian Bach’ seem the only words in common with the new language.)“⁹⁴

Mit Hilfe der Körpersprache kommt Ester in der fremden Stadt ein bisschen weiter. So vermittelt sie dem Hotelangestellten, was sie braucht. Die einzigen Wörter, die in der fremden Sprache vertraut klingen, sind musicke für Musik und Johann Sebastian Bach. Zu dem Hotelangestellten entwickelt Ester eine freundschaftliche Beziehung, mitunter auch deshalb, weil er sie ein paar Worte in der fremden

⁹⁴ Kalin, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press 2003, S. 151

Sprache lehrt. Die Übersetzerin gewinnt dadurch wieder mehr an Bedeutung, dass sie ein paar Worte in der fremden Sprache nun kennt. Die Wichtigkeit, die diese Worte für sie haben, kommt besonders am Schluss des Films zum Vorschein. Ester schreibt die Wörter, die sie der Hotelangestellte gelehrt hat, für Johan auf einen Zettel (01:20:30-01:21:00). Dabei handelt es sich quasi um einen Abschiedsbrief, denn diese Worte sind das Letzte, was Johan von ihr lesen wird. Diese geschriebenen Abschiedsworte durchbrechen das Schweigen und haben auch für Johan eine spezielle Bedeutung (01:29:55-01:30:30). Ester ist die Einzige der drei Personen, die in der fremden Stadt ihrem eigenen Schicksal überlassen wird.

„Anna verabschiedet sich hart und ohne jeden versöhnlichen Tonfall von der Kranken, die nun in der Stadt zurückbleibt, in der Einsamkeit eines Hotelzimmers, in der Einsamkeit ihrer Sprache, die von niemanden sonst verstanden und artikuliert wird.“⁹⁵

Ester ist die Intellektuelle, die Übersetzerin, die mit Worten arbeitet, doch in der Beziehung zu ihrer Schwester fehlen selbst ihr die Worte.

„Anna ahnt, dass Ester sie hasst, weil sie sich dadurch bedroht fühlt, doch Anna kann sich nicht erklären warum, ihr fehlen die Worte, der Intellekt, denn sie ist Gefühl und Körper.“⁹⁶ Anna verführt die Männer in der fremden Stadt nur mit ihren Blicken. Der Kellner und Anna sprechen kein einziges Wort miteinander und dennoch zeigt er offensichtlich sein Interesse an der unbekannten Schönen. Er lässt eine Münze fallen, um Annas Beinen nahe zu sein. Nachdem Anna im Varieté ein Paar beim Geschlechtsverkehr beobachtet hat, sucht sie nun selbst in der Stadt, in der hauptsächlich Männer zu sehen sind, einen Partner, der sie sexuell befriedigt. Schweigend trifft sie ihren Liebhaber im Hotel wieder. Ohne ein Wort verschwinden die beiden im Zimmer. Worte wären sowieso sinnlos, weil sie sich gegenseitig nicht verstehen. Das Uhrticken vom Beginn des Films kehrt wieder zurück, als Ester nach dem Geschlechtsverkehr aus dem Fenster schaut. Der Liebhaber spielt mit ihren Armbändern, um die Stille zu vertreiben. Sie können nicht miteinander reden und haben sich auch nichts zu sagen, weil die Beziehung rein auf körperlichen Absichten beruht. „Wie schön ist es mit dir. Wie schön ist es, dass wir nicht miteinander reden können!“⁹⁷, sagt Anna zu ihrem schweigenden

⁹⁵ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 95

⁹⁶ Thomas, Andreas. <http://www.filmzentrale.com/rezis/schweigenat.htm>. 19.2.2010, 15:51

⁹⁷ *Das Schweigen* (01:05:17)

Geliebten, den man im ganzen Film kein einziges Wort sagen hört. Eine verbale Kommunikation ist für den Kellner vollkommen überflüssig (01:03:48-01:05:30). Das einzige Ziel, das er verfolgt, ist sexuell befriedigt zu werden. „Ich wünschte Ester wäre tot!“⁹⁸ vor dem Mann, der sie nicht versteht, traut sie sich ihre wahren Gefühle auszusprechen.

Johan möchte seiner Tante die Zeit vertreiben und spielt für sie Theater. Hier übertragen sich die Sprachbarrieren der Realität auf das Spiel. (01:02:18-01:03:15)

„Kaspar is giving sadistic expression to the boy's hurt over his mother's infidelity with the waiter: Significantly, when Ester asks for a translation of what Kaspar is saying, Johan replies „How should I know? He's talking in a funny language. Because he's frightened.“ (Kaspars speech, apparently meant to be in the language of Timoka, contains several repetitions of the syllable piss – an echo on Johan's urinating in the hall to reassure himself of his masculinity.)“⁹⁹

Für Johan gibt es keine wirklichen Sprachbarrieren. Er freundet sich mit der Liliputanergruppe an, obwohl er sie nicht versteht, wie auch mit dem alten Hotelangestellten. Er kann die Sprachlosigkeit und die Sprachbarrieren mit Hilfe seiner kindlichen Art und der Kunst überwinden.

5.1.3 Die Kunst überwindet das Schweigen

Die Kunst durchbricht einige Male im Film das Schweigen. Die Musik zum Beispiel spielt eine wichtige Rolle. Bergman verwendet in seinem Film nur Musik, wenn sie auch in der Diegese vorkommt. Musik überwindet das Schweigen und die Sprachbarrieren durch das Wort. „Musicke“ ist das einzige Wort, das Ester in der fremden Sprache versteht und sozusagen übersetzen kann. Ester spielt dem Hotelangestellten Musik von Johann Sebastian Bach vor. Der Hotelangestellte kennt diese Musik auch, obwohl er in einem fremden Land lebt. Durch die Kunst der Musik wird nicht nur die Sprachbarriere, sondern auch das Schweigen der Schwestern durchbrochen. Was die Musik anbelangt, so sind sich Anna, Ester und der fremde Hotelangestellte einig. Allen dreien gefällt die Musik, die Esters Radio spielt. Es ist auch quasi das einzige Mal, dass Anna Ester ein Kompliment ausspricht, weil sie die Musik, die Ester aufgedreht hat, als schön empfindet

⁹⁸ *Das Schweigen* (01:05:40)

⁹⁹ Gado, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press 1986, S. 304

(00:49:00-00:51:45). Auch Johan gelingt es mit Hilfe der Kunst das Schweigen zu durchbrechen.

„Johan ist die gewonnene Freiheit Bergmans, seinen eigenen biografischen Konflikt distanzierter zu betrachten und Johan ist inmitten der Sprachlosigkeit eine Sprache gegeben, die er versteht und in der er sich artikulieren kann: Die Kunst. Die Liliputaner im Hotel sind ihm nicht nur aufgrund ihrer Größe ähnlich, denn sie sind auch Schauspieler (in „ihrem“ Spiel sind sie auch Kinder, und Johan ist auch ein Puppenspieler), Gaukler, Komödianten. Sie erkennen ihn als einen der ihren und nehmen ihn wie selbstverständlich auf in ihren Kreis. Wenn Gott tot ist, bleiben andere Formen des Fragens, der Suche und der Freiheit zur Distanz, nämlich die der Kunst.“¹⁰⁰

So überwindet nun auch Johan mit Hilfe der Kunst die Sprachbarrieren und das Schweigen. Die Beziehungen der Protagonisten untereinander sind so gestört, dass es fast scheint, als ob sie sich im Endeffekt mit jenen besser unterhalten können, die ihre Sprache nicht verstehen, als mit den eigenen Familienmitgliedern. Anna versucht dem Schweigen durch ihren Liebhaber zu entkommen und Ester durch den Hotelangestellten, der sie Wörter in der fremden Sprache lehrt. Auch Johan ist ständig rastlos und auf der Suche, weil er das Schweigen in dem Zimmer nicht mehr erträgt. Die Sprachbarrieren werden somit von jedem Einzelnen auf seine Art und Weise überwunden.

„Aus allem Elend, allen Konflikten und elenden Bedingungen kristallisiert sich doch dieser kleine klare Tropfen von etwas Anderem heraus – dieser plötzliche Trieb, einige Wörter in einer anderen Sprache zu verstehen. Das ist seltsam, und das Einzige, was noch geblieben ist, das einzig Positive.“¹⁰¹

Die paar Wörter, die Ester auf einen Zettel schreibt, sind sozusagen ihr Vermächtnis für Johan.

5.1.4 Mystisches Schweigen – das Schweigen Gottes

Bergmans Film wurde von vielen als religiös interpretiert.

„Dass der Filmtitel *Das Schweigen* von Beginn an als *Schweigen Gottes* interpretiert wurde und damit unrettbar die theologische Perspektive eingebbracht war, hat verschiedene Gründe. Zum einen war bereits Bergman als *Gottsucher* und *schwedischer Pastorsohn* mit religiösen Filmen wie *Das siebente Siegel* in der Öffentlichkeit bekannt gewesen. Außerdem soll er selbst *Das Schweigen* mit den beiden vorangegangenen Filmen *Wie in einem Spiegel* und *Licht im Winter*,

¹⁰⁰ Thomas, Andreas. <http://www.filmzentrale.com/rezis/schweigenat.htm>. 19.2.2010, 15:51

¹⁰¹ Bergman, Ingmar. *Bergman über Bergman*. Von Björkman Stig, Manns Torsten, Sima Jonas und Hanser. München: Carl Hanser Verlag 1976, S. 208

die beide Bibel, Gott und Kirche behandeln, zu einer *religiösen Trilogie* erklärt haben.“¹⁰²

Auch wenn Bergman sich später von dem Gedanken an eine Trilogie der drei Filme entfernt hat, haftet die Bezeichnung einer Trilogie noch immer sehr an den drei Filmen. Wird das Schweigen in dem Film als mystisches Schweigen betrachtet, so kommt man zu dem Entschluss, dass Bergman mit seinem Film vielleicht eine Annäherung an das absolute Schweigen, das Marc Le Bot so bezeichnet hat, vorhatte. Der Moment des Todes wird auf den ganzen Film ausgedehnt. Die Schwestern Anna und Ester sprechen so wenig miteinander, als ob Ester bereits tot wäre. Der Tod ist die meiste Zeit über in dem Film gegenwärtig. Ester wird sterben und ihre Schwester Anna wünscht ihr den Tod sogar. Die Sprache ist die meiste Zeit in dem Film sinnlos weil sie nicht verständlich ist. Die Kunst ist die einzige Sprache, die noch existiert. Das erklärt auch warum Johan der Einzige ist, der zur Kommunikation fähig ist. Das Kind ist der Kunst viel näher als es die beiden erwachsenen Frauen sind. Das zeigt sich auch daran, dass er mit den Liliputanern ohne Weiteres kommunizieren kann, sind diese doch nichts anderes als Gaukler und Schauspieler.¹⁰³ Ester bleibt zurück in einem Land dessen Sprache sie nicht entschlüsseln kann. Obwohl sie Übersetzerin ist, durchschaut sie das sprachliche System nicht. Folglich ist Timoka rhetorisch gesehen die Stadt des ewigen Schweigens, weil keiner der Protagonisten ebenso wenig wie die Zuschauer die Sprache verstehen. Der mystischen Funktion des Schweigens entspricht der in der Stadt Timoka präsente Krieg und somit auch der Tod. Der Vater der beiden Schwestern fungiert als Schlüsselfigur. Der Vater hat seine Kinder verlassen. Die Kinder gehen nun alleine durch die Welt. Sie gehen durch eine Welt mit einer fremden Sprache, die unverständlich bleibt und ohne Sinn. Es gibt keinen Vater mehr, der sie erklärt. Der Vater spricht nicht mehr zu ihnen.

„Die Filmkritiker interpretierten *Das Schweigen* größtenteils religiös und legten somit die Wertung des Films fest, auch wenn in ihm nicht über Gott gesprochen wird. Die schwedische Bergman-Biografin Maria Bergom-Larsson schrieb dazu: *In -Das Schweigen-* wird Gott in Form von Esters totem Vater von der Bergmanschen Bühne getragen. *Er war so lieb, obwohl er schrecklich groß und schwer war, er wog fast*

¹⁰² Faulstich, Werner. „Das Schweigen. Ein Film schockiert die Deutschen“ in *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Hrsg.: Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht 2008, S. 293

¹⁰³ vgl.: Thomas, Andreas. <http://www.filmzentrale.com/rezis/schweigenat.htm>. 19.2.2010, 15:51

zweihundert Kilo. Man hätte die Miene der Männer sehen sollen, die den Sarg trugen, sagt die sterbende Ester.“¹⁰⁴

Ihrem Vater folgt Ester bald nach. Der Vater ist bereits tot und befindet sich somit im ewigen Schweigen. Man kann sagen, Ester bereite sich mit ihrem Schweigen bereits auf den Tod vor, der immer näher kommt. Sie kann ihrer Schwester nicht mehr helfen. Zu weit hat sie sich von ihr entfernt. Ester kann für Anna nicht der Ersatzvater sein, den sie braucht. Auch Johan kann diese Rolle nur schwer übernehmen.

5.1.5 Tabuthemen werden nicht verschwiegen

Das Schweigen über gewisse Themen ist in jeder Gesellschaft gang und gebe. Betrachtet man *Das Schweigen*, ist es wichtig den Film im gesellschaftlichen Kontext der Zeit seines Erscheinens zu sehen. Wie ist der Film in den 60er Jahren von den Kritikern und dem Publikum angenommen worden? Eines ist klar, der Film hat damals für viel Aufregung gesorgt. Grund dafür war der freizügige Umgang mit der Sexualität und der Nacktheit der Protagonisten. Von den Protagonisten selbst werden in dem Film einige Tabus gebrochen, über die in der damaligen Zeit lieber geschwiegen wurde. Ester bricht Tabus, weil sie Alkohol trinkt und raucht, obwohl sie schwer krank ist. Außerdem befriedigt sie sich selbst und fühlt sich sexuell zu ihrer Schwester hingezogen. Anna bricht Tabus, indem sie sehr offen mit ihrer Nacktheit umgeht und Sex an einem öffentlichen Ort mit einem fremden Mann hat. Der öffentliche Ort, an dem Anna Sex hat, ist dazu noch eine Kirche. Durch ihr Vorgehen wird ein heiliger Ort entweiht. Ihr Verhalten hier ist sehr widersprüchlich. Sie will dem Schweigen durch einen sexuellen Akt entfliehen und vollzieht diesen aber an einem Ort des Schweigens. Auch das Kind Johan fängt bereits an Tabuthemen zu brechen. Er uriniert in eine Ecke des Hotelgangs und zielt mit seiner Spielzeugpistole auf die Hotelangestellten. Den Filmtitel *Das Schweigen* kann man auch auf diese Tabuthemen beziehen.

„Presse und Mund-zu-Mund Propaganda taten dann das ihre, den Film ins Gespräch zu bringen und den Kinobesuch weiter zu stimulieren. Die Reaktionen waren ausgeprägt: Viele Menschen glaubten an eine Unterminierung von Sitte, Moral und staatlicher Ordnung und riefen nach neuen Schutzbestimmungen.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Sander, Daniel. *Das Schweigen. Der Kulturspiegel über den Film*. In DVD Arthaus Collection *Das Schweigen* 2007, S. 7

¹⁰⁵ Faulstich, Werner. „Das Schweigen. Ein Film schockiert die Deutschen“ in *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Hrsg.: Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht 2008, S. 292

Bergman spricht mit seinem Film Dinge an, über die damals nicht öffentlich gesprochen wurde. Tabuthemen sind sozusagen auch Schweigethemen. In gewisser Art und Weise bricht Bergman mit seinem Film das Schweigen, weil er es wagt bestimmte Themen anzusprechen, über die eigentlich nicht gesprochen wird.

5.1.6 Ergebnisse und Zusammenfassung

In *Das Schweigen* wird eine Welt ohne Hoffnung gezeigt, in der die Sexualität Liebe ersetzt. Schweigen und Einsamkeit lassen sich allerdings nicht allein durch die Sexualität überwinden. In dem Film wird versucht sprachliche Verständnisschwierigkeiten durch das Schweigen zu kompensieren. Die Protagonisten, die in einem Hotel absteigen, verstehen die Sprache der Angestellten und der anderen Gäste nicht und sprechen aus diesem Grund nicht mit ihnen. Denjenigen, die ihre Sprache verstehen, der eigenen Familie, haben sie nichts mehr zu sagen. Die zum Großteil gänzlich still und schweigend gehaltenen Szenen vermitteln eine emotionslose und triebgesteuerte Beziehung zwischen den Personen. Durch die schweigenden Szenen wird dem Film eine Aura eisiger Kälte und suggestiver Bedrohung verliehen. Der Zuschauer befindet sich durch das viele Schweigen in einer Warteposition. Er wartet auf eine Aussprache der beiden Schwestern, auf Klarheit, warum soviel geschwiegen wird. Am Schluss des Films weiß man zwar einiges mehr über die Beziehung der beiden Schwestern, aber zu einer Aussprache kommt es nicht. Die kranke Ester wird zum Sterben in einer fremden Stadt zurückgelassen, in der sie die Sprache der Bewohner nicht versteht. Ihr letzter Wunsch, zu Hause zu sterben, wird ihr verweigert. Der absoluten Form des Schweigens wird sie nun im Augenblick des Todes begegnen. Ihre Schwester Anna schafft es die Stadt und mit ihr die Sprachbarrieren zu verlassen. Aus dem fahrenden Zug hält sie ihr Gesicht in den Regen. Ein Versuch, die Stille und das Schweigen endlich von sich zu waschen und mit ihrem Sohn ohne die dominante Schwester ein neues Leben anzufangen? Am Schluss findet sie dann doch ein paar nette Worte für ihre Schwester. Als sie Johans Brief mit den Worten in der fremden Sprache sieht, sagt Anna, das sei nett von Ester gewesen. Vielleicht sind es diese belanglosen, wenigen Worte, die der fremden Sprache nun ein Gesicht geben. Die Schrift bricht das Schweigen für einen kurzen Moment.

5.2 Rhetorische Funktion des Schweigens in Persona

Im theoretischen Teil der Arbeit wurde geklärt, dass das Schweigen für einen gelungenen verbalen Dialog unumgänglich ist. Pausen im Dialog sind notwendig, um nachzudenken und den Gesprächspartner zu Wort kommen zu lassen. Was aber passiert nun, wenn einer der beiden Gesprächspartner nur schweigt? Diese Situation kann man in Ingmar Bergmans *Persona* aus dem Jahr 1966 verfolgen. Die berühmte Schauspielerin Elisabeth Vogler hört mitten in einer Theatervorstellung, in der sie die Elektra spielt, auf zu sprechen und verweilt in diesem Zustand nun schon seit einigen Wochen. Die Krankenschwester Alma wird mit der Pflege der äußerlich eigentlich gesunden Elisabeth beauftragt. Die beiden sollen in das Haus am Meer der Ärztin fahren, damit Elisabeth ihre Sprache zurückerlangt. Was folgt, ist ein Dialog, in dem nur Alma spricht. Man kann fast sagen, es handle sich um einen Monolog, weil die Gesprächspartnerin Elisabeth ständig schweigt und auf das, was sie hört, nicht wirklich reagiert. „Die andere Seite des Schweigens ist das Reden: Alma öffnet ihr Innerstes, wenn sie wie unter Zwang die Leere des Schweigens mit ihrem Reden zu füllen versucht.“¹⁰⁶ Alma ist auch diejenige, die zu Beginn des Films das Schweigen bricht. Nach einer Reihe verstörender Bilder, die aufeinander geschnitten werden und einem Jungen, der in einer Leichenhalle aufzuwachen scheint, bricht Alma das Schweigen. Sie tritt in das Büro der Ärztin. Diejenige, die in dem Film permanent spricht, fängt auch an zu sprechen. In dem Gespräch mit der Frau Ärztin ist es das einzige Mal, dass Alma die Rolle der Zuhörerin in dem Film einnimmt. Mit einem teilnahmslosen Gesichtsausdruck hört sich Alma an, was ihr die Ärztin über die Patientin Elisabeth Vogler erzählt. Genauso teilnahmslos wird ihr später Elisabeth zuhören. Almas Gesicht wird hier bewusst in der Großaufnahme gezeigt, um zu zeigen, wie wenig sich ihre Mimik verändert (00:06:25-00:07:49).

„Die Ärztin versucht in einer plausiblen Diagnose, das Motiv der Schauspielerin zu erklären. Sie sei des ewigen Lügens müde, dann sei es schon besser, den Mund zu halten, zu schweigen, anstatt sich an der trüben Kommunikation zu beteiligen, die diese Welt verschmutzt. Eine radikale Reaktion, die die Reinheit des Schweigens verteidigen will gegen die faulen Kompromisse der täuschenden Rede.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 57

¹⁰⁷ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 100

Laut dieser Diagnose der Ärztin will Elisabeth also nicht mehr reden, weil sie nicht weiter lügen will oder verschweigen. Elisabeths Motiv zu schweigen wird in dem Film aber nicht aufgedeckt. Deswegen kann man der Ärztin mit ihrer Diagnose auch nicht Recht geben. Es gibt viele Gründe, die der Auslöser sein können für Elisabeths Zustand.

„Sie weist als Zuhörerin, Zuschauerin eine so geringe Beteiligung auf, dass man sich nach dem Impuls zu fragen beginnt, der sie zu einer solch extremen, beinahe inhumanen Zurückhaltung zu zwingen scheint. Ist es nur der Verdruss darüber, zu lügen, wenn man den Mund aufmacht? Ist es die Erkenntnis, dem Schrecken dieser Welt keine angemessene Sprache entgegensetzen zu können? Aber Sprache dient nicht nur dazu, mit dem Schrecken dieser Welt fertig oder auch nicht fertig zu werden – sie funktioniert auch als Mittel, Zuneigung, Zärtlichkeit im Alltäglichen mitzuteilen, Liebe und Friede zu stiften.“¹⁰⁸

Dass Elisabeths Schweigen aufgrund des Schreckens dieser Welt ausgelöst wurde, wird im Film in zwei Szenen angedeutet. Wie in *Das Schweigen* spielt auch in *Persona* der Krieg eine wichtige Rolle. Elisabeth sieht in ihrem Krankenzimmer fern, Nachrichten über den Vietnamkrieg sind zu hören. Sie wandert rastlos durch das Zimmer, doch plötzlich sind ihre Augen von dem Bildschirm gefesselt. Sie sieht einen Mann, der bei lebendigem Leib brennt. Ihre Sprachlosigkeit wird in dieser Szene noch verstärkt, indem sie ihre Hände auf ihren Mund legt. In diesem Moment ist Elisabeth noch schweigsamer, sprachloser als sonst. In ihrem Schweigen drückt sie mit dieser Geste aus, dass der Schrecken des Krieges, den sie im Fernsehen zu sehen bekommt, sie sprachlos macht (00:13:50-00:15:20). Auch in dem Haus am Meer wird sie einmal mit Krieg und Schrecken konfrontiert. Sie betrachtet ein Foto von einem jüdischen Jungen, der von Nazisoldaten umzingelt ist. Die Kamera und somit Elisabeths Blick tastet das Foto ganz genau ab. Diese Szene unterstreicht Bergman mit einem ohrenbetäubenden Geräusch, das je näher das Bild herangezoomt wird, immer lauter wird. Dieses Geräusch kann für den stummen Schrei Elisabeths stehen (00:55:40-00:57:14). Abgeschieden von jeglicher Zivilisation verbringen Alma und Elisabeth einige Wochen in dem Haus der Ärztin am Meer. Alma spricht nun die ganze Zeit, um die Stille zu füllen. Die Stille der Schauspielerin lässt die Schüchternheit der Krankenschwester zurücktreten. Sie führt in dem Sinn keinen wirklichen Dialog mit

¹⁰⁸ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 105

Elisabeth. Elisabeth antwortet Alma auf manche Fragen zwar deutlich mit einem Kopfnicken, aber die meiste Zeit ist sie eine passive Zuhörerin.

„Wer zuhört, wendet sich dem anderen zu; er erweist ihm Respekt und öffnet sich seiner Welt. Zuhören bedeutet, in die Welt des anderen einzutreten. Es geht darum, sich selbst zu vergessen, um die Worte des anderen aufzunehmen. Deswegen sollten wir die eigene Stimme zum Schweigen bringen, damit die Stimme des anderen in unserem Inneren Platz findet.“¹⁰⁹

Elisabeth schweigt, aber nicht um Platz für Almas Stimme zu lassen. Sie schweigt aus persönlichen Gründen. Ihr Schweigen ist die meiste Zeit nicht kommunikativ. Ihr Blick ist fast immer der gleiche und bietet nur wenig Interpretationsspielraum.

„In another tour de france Bergman has Alma doing all the talking in the film (except for two brief moments; previously alluded to, with the doctor and with Elisabeth's husband), while Elisabeth only listens and looks and reacts (mostly inwardly). Alma, feeling the liberating effects of the wine she is sipping, relates a sexual episode from the past when she and another young woman seduced two teenage boys on a deserted beach.“¹¹⁰

Alma offenbart ihr Innerstes, indem sie Elisabeth diese intime Geschichte erzählt, die sie wahrscheinlich noch nie jemandem zuvor erzählt hat. Elisabeth schweigt wie immer und beobachtet Alma, während diese spricht. Elisabeth hört Alma zwar zu, aber man hat das Gefühl, dass die Zigarette für sie fast mehr Bedeutung hat als die Geschichte. Die Kamera bleibt fast die ganze Zeit auf Almas Gesicht, während sie erzählt. Ab und zu wird Elisabeth gezeigt. Aus ihrem Gesicht kann man nicht wirklich ablesen, ob ihr die Geschichte gefällt oder ob sie davon angewidert ist. Selbst als Alma zu weinen beginnt, liegt Elisabeth nur daneben und reagiert kaum. Alma offenbart Elisabeth ihre Seelenqualen und auf Elisabeths Lippen ist ein kleines Lächeln zu erkennen. Auch hier verläuft der Dialog komplett einseitig. Alma spricht und Elisabeth schweigt. Nicht einmal durch eine Geste gibt sie Alma etwas zurück (00:26:27-00:33:04). Die schweigende Elisabeth kann als ein Pedant zum schweigenden Zuschauer gesehen werden. Denn beide sind passive, beobachtende Zuschauer der redenden, agierenden Alma. Sie befinden sich in der Situation des Zuhörers.¹¹¹ „Der zuschauende Beobachter ist also selbst im Film präsent und von Beginn des Films an vor dem Film repräsentiert. Sein

¹⁰⁹ Torralba, Francesc. *Die Kunst des Zuhörens*. München: Verlag C. H. Beck 2007, S. 23

¹¹⁰ Gervais, Marc. *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Québec: McGill-Queens University Press 1999, S. 96

¹¹¹ vgl. Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 58

Schweigen ist eine Rolle, die den redenden Film aus der Position des Analytikers mit seinem Schweigen konfrontiert.¹¹² Wenn Elisabeth für den Zuschauer steht, so heißt es auch, dass Alma ständig Selbstgespräche führt.

5.2.1 Schweigen ist Macht – Sprechen ist Ohnmacht

Alma ist Elisabeths Krankenschwester und ihre Aufgabe ist es eigentlich alles ihr Mögliche zu tun, um Elisabeth zu helfen wieder gesund zu werden. Doch die Rollen werden, sobald die beiden im Haus am Meer sind, vertauscht. Alma befindet sich plötzlich auf der Therapie couch. Sie redet ununterbrochen, um die Stille zu vermeiden. Sie erzählt Elisabeth die intimsten Details aus ihrem Leben. Elisabeth hört zu, analysiert und schickt sogar einen Bericht an die Ärztin, in dem sie hauptsächlich über Alma schreibt und nicht über ihr eigenes Wohlbefinden. Alma fürchtet gleich zu Beginn, als die Ärztin sie mit der Pflege Elisabeths beauftragt, dass sie Elisabeth geistig nicht gewachsen ist: „Wenn Frau Voglers Schweigen und die völlige Erstarrung von ihr selbst gewollt sind, das muss wohl so sein, weil sie ja sonst nicht krank wirkt, dann beweist ihr Entschluss eine enorme geistige Kraft, der ich nichts entgegensetzen kann.“¹¹³ Die ganze Zeit fühlt Alma sich ihr gegenüber unterlegen. Obwohl sie diejenige ist, die die Kraft des Wortes in der Hand hat, ist Elisabeth viel stärker, indem sie schweigt.

„Da die Gesellschaft von Wortgebungen überflutet ist, kann sie mit der Ausdrucksform ‚Schweigen‘ nicht zurecht kommen und gibt daher jegliche Stellungnahme auf. Es ist auffälliger kein Wort zu verlieren, als das Gegenüber tot zu quatschen.“¹¹⁴

Die Krankenschwester Alma spricht des Öfteren ihre Bewunderung Elisabeth gegenüber aus, macht ihr Komplimente darüber, wie klug sie ist und wie gut sie aussieht. Alma erwähnt, dass ihr sonst nie jemand zuhört und was für eine gute Zuhörerin Elisabeth doch sei. Doch die Rolle der guten Zuhörerin wird Elisabeth vom Zuschauer schnell aberkannt, indem Bergman Elisabeths Reaktionen offenbart (00:25:20-00:26:25).

„Alma seems to assume that the famous actress is interested in every detail of Alma’s life story, but Bergman includes shots that reveal Elisabeth’s sceptical and bored reactions to Alma’s self-indulgent narrative; yet the same sequence includes shots where Elisabeth

¹¹² Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 59

¹¹³ *Persona* (00:09:20-00:09:34)

¹¹⁴ Grünberger, Stephanie. *Das Labyrinth und seine strukturelle Verfänglichkeit in den Filmen Shining, Persona und Lost Highway*. Wien: Dipl.Arb. 2008, S. 82

caresses Alma and stands giving Alma a massage while Alma goes on about what a great listener Elisabeth is. In this way, Bergman gives the spectator the evidence to the effect that Alma does not fully grasp what is going on.“¹¹⁵

Alma versinkt immer mehr in der Rolle der Sprechenden und der Schwachen. Sie ist die Einzige, die die Kommunikation zwischen sich und Elisabeth aufrecht halten kann, weil sie diejenige der beiden ist, die spricht. Würde sie auch nicht sprechen, würde gar keine Kommunikation mehr stattfinden, zumindest keine verbale Kommunikation mehr. Dadurch, dass sie aber dauernd spricht, wird ihrer Sprache immer weniger Bedeutung zugeschrieben.

„Für Alma, eine quicklebendige normale junge Frau, mit einem Mann verlobt, Aussicht auf ein Familienleben mit mehreren Kindern, stellt es sich als besondere Herausforderung dar, sich selbst zu behaupten neben einer völlig stumm bleibenden, beinahe gleichaltrigen Frau, um die sie sich kümmern soll, eine Patientin – denn es scheint ihr, als sauge die Stummheit sie gleichsam aus und ein wie ein merkwürdiger Vampir.“¹¹⁶

Als Alma und Elisabeth in das Haus am Meer fahren, wirkt Alma zu Beginn noch sehr glücklich, fast so, als ob sie es genießt, dass Elisabeth schweigt und sie die Einzige ist, die spricht. Aber je länger sie zusammen leben und besonders nachdem sie den verräterischen Brief von Elisabeth an die Ärztin gelesen hat, fällt Alma zusehends in Ohnmacht und Wahn. Es ist für sie nicht mehr klar, was Realität ist und was nur eine Wahnvorstellung oder ein Traum. Alma ritzt sich mit dem Fingernagel den Arm auf und Elisabeth saugt ihr Blut. Anschließend schlägt Alma wie wild auf Elisabeth ein. Elisabeths Schweigen saugt Alma die Seele aus dem Leib (01:13:50-01:14:40). Sie ist nicht mehr sie selbst. Oder kommt gerade zu diesem Zeitpunkt ihre wahre Persönlichkeit zum Vorschein? Das Wort „Persona“ kommt aus dem Lateinischen und bezeichnet die Maske, die ein Schauspieler trägt.

„To be a person, then is to possess a mask; and in Persona, both women wear masks. Elizabeth's mask is her muteness. Alma's mask is her health, her optimism, her normal life (she is engaged; she likes and is good at her work, etc.). But in the course of the film, both masks crack.“¹¹⁷

¹¹⁵ Livingston, Paisley. *Cinema, Philosophy, Bergman*. New York: Oxford University Press 2009, S. 170

¹¹⁶ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 101

¹¹⁷ Sontag, Susan. „Bergman's Persona“ in *Ingmar Bergman's Persona*. Hrsg.: Lloyd Michaels. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 73

Demnach ist Almas gute Laune nur eine Fassade gewesen, die nun in sich zusammenbricht. Nachdem Elisabeth Almas Vertrauen mit dem Brief gebrochen hat, ist die Stille noch unerträglicher geworden. Denn nun kann auch Alma nicht mehr sprechen, weil sie Angst hat von Elisabeth analysiert zu werden. Alma bittet Elisabeth zu sprechen. Als diese weiterhin schweigt, droht Alma ihr, sie mit kochendem Wasser anzuschütten. Darauf schreit Elisabeth kurz auf: „Nein! Nicht!“ Das einzige Mal erreicht Alma, was sie will. Sie hat es geschafft Elisabeth zum Sprechen zu bewegen. Doch nach dem Aufschrei schweigt Elisabeth genauso wie zuvor und nicht nur das. Sie belächelt den Vorfall sogar (00:46:48-00:50:27). Alma zeigt Gefühle. Sie lacht, weint oder wirft sich wie ein trotziges Kind auf den Boden. Im Gegensatz dazu schweigen bei Elisabeth sogar die Gefühle. Sie zeigt Alma gegenüber keinerlei Emotionen und auch ihr Sohn dürfte sie völlig kalt lassen. Alma ist diejenige, die Elisabeth wieder nachläuft und die Versöhnung herbeisehnt. „Chasing after Elisabeth, she rants about the actress's rottenness, then asks for forgiveness, then calls her cruelly proud. Her words, however, have little more meaning than the squawks of the sea bird.“¹¹⁸

Almas Worte sind für Elisabeth komplett bedeutungslos. Sie spricht zwar, aber für Elisabeth schweigt sie trotzdem. Auch hier hat Elisabeth ungemeine Macht, weil sie Alma nicht verzeiht (00:52:46-00:54:26). Nur ein einziges Mal hat Alma die Macht, nämlich dann, als sie darüber spricht, warum Elisabeth ihr Kind ablehnt.

„As she begins her monologue, she is in charge of the situation. Alma uses her language to place Elisabet on the defensive, just as the actress had earlier used her silence to threaten the nurse's emotional stability.“¹¹⁹

Hier zeigt Elisabeth wirklich Emotionen und ist geschockt, weil Alma ihr aus der Seele spricht. Das ist die einzige Situation, in der die stumme Elisabeth Schwäche zeigt und die sprechende Alma die Macht besitzt. Die beiden haben sich auch schon optisch aneinander angepasst. Beide tragen fast immer Schwarz und nun tragen beide ein schwarzes Haarband. Es ist nicht mehr klar, wer wer ist (01:03:10-01:11:27). Die unglaubliche Macht des Schweigens kommt in dem Film

¹¹⁸ Gado, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press 1986, S. 335

¹¹⁹ Orr, Christopher. „Scenes from the class struggle in sweden“ in *Ingmar Bergman's Persona*. Hrsg.: Lloyd Michaels. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 98

deutlich zum Vorschein. Alma wird verrückt, weil ihr Gegenüber sich weigert zu sprechen. Sie fällt in eine Ohnmacht und wird zur gewalttätigen Furie.

Elisabeth hingegen ist fast die ganze Zeit in einer Machtposition, denn nur sie selbst kann beschließen, wieder zu sprechen. Alma kann so viel sprechen, wie sie will. Sie wird nie die Anerkennung Elisabeths bekommen, die sie sich so sehr wünscht. Auch kann Alma durch ihr vieles Reden nicht Elisabeth dazu bringen zu sprechen.

5.2.2 Reden, Schweigen und Schrift

Zwischen Elisabeth und Alma herrscht Harmonie bis zu einem fatalen Ereignis. Alma will Elisabeths Briefe zur Post bringen. Zufällig entdeckt sie, dass der Brief an die Ärztin nicht verschlossen ist und beginnt ihn zu lesen. Die Botschaft an die Ärztin ist wohl auch als Botschaft an Alma gedacht. Wieso sonst sollte Elisabeth vergessen den Brief zu verschließen? Der schweigsamen Elisabeth wird durch ihren Brief plötzlich eine Stimme gegeben. Bergman zeigt den offenen Brief zweimal ganz deutlich dem Zuschauer. Alma liest den Brief und somit spricht Elisabeths wahres Ich das erste Mal wirklich zu ihr. Dem Schweigen wird durch die Worte, durch die Schrift vorübergehend ein Ende gesetzt.

„Es ist in diesem Zusammenhang, in dem es um Reden, Schweigen und Schrift geht, nicht wichtig, ob und wie diese Bedeutung psychoanalytisch ge(er)klärt werden kann; hier ist von Bedeutung, dass das permanente Schweigen Elisabeths konfrontiert ist mit dem nie abbrechenden Redefluss der Krankenschwester, und dass diese Konfrontation in einem (dem einzigen) Moment der Schrift ihre entscheidende Wendung erfährt.“¹²⁰

Für Alma bricht eine Welt zusammen, denn nun ist es noch deutlicher, dass sie die Patientin ist und nicht Elisabeth. Elisabeth schickt der Ärztin einen Bericht, in dem sie Alma analysiert und kaum darüber schreibt, wie es ihr selbst geht. Alma fühlt sich betrogen. Von diesem Moment an ist Elisabeths Schweigen für sie kein Segen mehr, sondern eine Qual. Die Beziehung der beiden ist von dem Zeitpunkt an vollkommen gestört. Es folgt ein permanenter Wechsel zwischen Nähe und Distanz, der auch in den Kameraeinstellungen zum Vorschein kommt. Aus Almas vermeintlich guter Zuhörerin wird plötzlich eine Verräterin. Die paar Zeilen, die auf einer Schreibmaschine verfasst wurden, verändern alles.

¹²⁰ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 57

„Zwischen Almas Reden und dem Schweigen Elisabeths funktioniert die Schrift als Metaebene der Kommunikation, die das Schweigen nicht bricht und doch auf die Rede antwortet. Viel lässt sich darüber sagen, hier interessiert folgendes: Die Schrift erklärt nicht, sondern ‚verlautbart‘ das Schweigen, indem es das Reden der ‚Anderen‘, Almas, zum Gegenstand macht (und es vorübergehend zum Verstummen bringt). Das Schweigen in der Schrift des Briefes wird nicht aufgehoben wie die geschwätzige Stummheit in den diegetischen Zetteln oder Zwischentiteln der Stummfilme, sondern vermittelt sich symbolisch zu seiner komplementären Form der Rede.“¹²¹

Die Schrift fungiert hier als Vermittlungsmedium zwischen der Ärztin und Elisabeth. Alma bringt eine Störung in das Medium hinein, indem sie den Brief liest und nicht wie geplant abschickt, damit ihn auch die Ärztin lesen kann, für die der Brief ja eigentlich bestimmt war. Almas Blick streift den offenen Brief das erste Mal während der Autofahrt. Ein zweites Mal blickt sie hinüber und diesmal dreht sie den Brief um, um herauszufinden, an wen er adressiert ist. Die Verlockung den Brief zu lesen ist für Alma zu groß. Endlich kann sie Worte der stummen Elisabeth, wenn auch nicht hören, sehen. Auch wenn Elisabeth verbal weiterhin schweigt, durch den Brief hat sie ihr Schweigen für kurze Zeit durchbrochen. Denn nun weiß Alma, was Elisabeth wirklich über ihre Beziehung zueinander und über Alma selbst denkt. Alma wird, während sie den Brief liest, von der Kamera von oben, von vorne und von der Seite gezeigt. Der Wechsel der Kameraposition offenbart das Wechselbad der Gefühle Almas. Während des Lesens schaut sie kurz von dem Brief auf, um neue Kraft zu tanken für das Weiterlesen der brutalen Wahrheit. Danach nimmt sie ihre Brille ab. Der Mund ist leicht geöffnet. Alma ist erstmalig im Film starr vor Entsetzen und sprachlos. In der nächsten Einstellung wird Alma aus der Entfernung in einer Totalen gezeigt, wie sie an einem See steht. Seit die Schrift die Wahrheit offenbart hat, ist es für Alma und Elisabeth nicht mehr möglich im Gleichgewicht zwischen Reden und Schweigen zu leben (00:38:27-00:41:15).

„Die Schrift des Briefes ist das, was die Falle des Schweigens auf ihrem weißen Blatt erbeutet, die ‚Schrift‘ des Films ist das, was sie auf den Gesichtern seiner Oberfläche ‚als Film‘ lesbar gemacht hat. Wer liest? Alma liest den Brief im Auto, also ‚unterwegs‘; der Beobachter im Zuschauerraum ‚liest‘ im Brief und in den Gesichtern der Frauen, indem er den Film sieht, an Ort und Stelle.“¹²²

¹²¹ Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 58

¹²² Ebenda S. 58

Der Zuschauer hat in Elisabeths Gesicht schon viel früher als Alma lesen können, dass sie nicht das für Alma empfindet, was diese für Elisabeth empfindet. „Wohl gerade aus der Not heraus, sich verbal vermitteln zu können, gelangt Bergmans Talent, die Erkundung der Gesichtersprache, in *Persona* erstmals zur vollen Entfaltung.“¹²³

In der ersten Begegnung der beiden, nachdem Alma den Brief gelesen hat, schweigen nun beide. Die Freundin ist für Alma nun die Feindin, die sie absichtlich in eine Glasscherbe laufen lässt (00:43:12-00:44:15). Ein Filmriss, verstörende Bilder wie zu Beginn des Films und eine Stimme aus dem Off, die über Einsamkeit spricht, bringen den Bruch in der Beziehung der beiden Frauen unmissverständlich zum Ausdruck (00:44:30-00:45:41). Die Schrift ist nun der Auslöser dafür, dass Alma das Schweigen nicht mehr erträgt und Elisabeth mit Gewalt dazu zwingen will zu sprechen.

„Während sie sich dereinst dem Redefluss hingab und Elisabeth, die Stumme, an ihrem Leben teilhaben ließ, schottet sie sich nun sukzessive ab, droht Elisabeth, will sie zwingen, endlich zu sprechen, was Elisabeth offensichtlich könnte – schreiben jedenfalls kann sie ja -, wenngleich ohne Erfolg.“¹²⁴

Durch die Tatsache, dass Elisabeth das verbale Wort verweigert, aber die Schrift nicht, kann man der Ursache für ihr Schweigen ein Stück näher kommen. Ihr Schweigen scheint weniger aus Scham oder Schuldgefühlen heraus geboren zu sein als aus ästhetischer Empfindlichkeit, eitler Hysterie oder Lust am Rollenspiel. Denn ihre Sprachskepsis gilt offenbar nicht dem geschriebenen Wort. Der Brief offenbart, dass ihr stumm Bleiben nicht mit Selbstprüfung, Innehalten, Einkehr oder Umkehr zu tun hat.¹²⁵

5.2.3 Nahaufnahme und Totale zwischen Reden und Schweigen

Besonders interessant ist es die Kameraeinstellungen in *Persona* näher zu betrachten. Bergman und sein Kameramann Nykvist verwenden für den Film fast nur Nahaufnahmen und Totalen. Eine halbtotale Einstellung ist in dem Film kaum zu sehen.

„*Persona* ist ja ausschließlich auf Nahaufnahmen und weite Totalen aufgebaut, und die Form deckt sich vollständig mit dem Inhalt. In den

¹²³ Weise, Eckhard. *Ingmar Bergman*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1987, S. 94

¹²⁴ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 104

¹²⁵ vgl. Ebenda S. 104

Beziehungen zwischen den Frauen gibt es diese heftigen Wechsel zwischen Nähe und Ferne, zwischen Intimität und Distanzierung. Diese Erzählweise, die die eher normale und alltägliche Halbtotale auslässt, ist natürlich bewusst.“¹²⁶

Die Beziehung von Alma und Elisabeth ist von einem ständigen Wechsel zwischen Ablehnung und Annäherung, Kälte und Wärme, ja sogar Hass und Liebe geprägt. Es existieren eigentlich nur diese beiden Extreme: entweder komplette Zuneigung oder Hass und Ablehnung. Diese Distanz und Nähe werden somit auch in den Kameraeinstellungen der Totalen und der Nahaufnahme widergespiegelt. Die Kameraeinstellungen kann man auch mit dem Reden und Schweigen vergleichen. Bei der Nahaufnahme wird das Gesicht sehr groß gezeigt. Diese Kameraeinstellung offenbart die Gefühle, die Mimik und Gestik des Schauspielers, während bei der Totalen das Gesicht des Schauspielers zu weit entfernt ist, um darin lesen zu können. Man könnte also sagen, dass bei der Nahaufnahme das Gesicht spricht und bei der Totalen das Gesicht schweigt. Bewusst zeigt Bergman Alma, während sie den verräterischen Brief liest, in einer Nahaufnahme. Danach zeigt er sie in zwei Szenen aus der Ferne, also in einer Totalen. Bergman zeigt weiters Alma in einer Totalen, als sie an einem See steht und ein zweites Mal im Badeanzug, wie sie vor dem Haus sitzt. Man kann ihren Gesichtsausdruck nicht erkennen und somit auch nicht erahnen, was sie denkt. Ein Hut verdeckt noch zusätzlich ihr Gesicht. Der Zuschauer ist nun gespannt, wie es weitergeht. Er will wissen, ob Alma wütend ist, traurig oder einfach nur enttäuscht. Alma zerbricht ein Glas und lässt eine Glasscherbe bewusst liegen, damit die stumme Verräterin sich daran schneidet. Sogar diese Absicht zeigt uns Bergman in einer Totalen. Erst als Elisabeth vor Almas Nase herumtänzelt, schneidet Bergman wieder in die Nahaufnahme und zeigt uns Almas Gesicht (00:41:35-00:44:15). *Persona* ist aber nicht nur was die Kameraeinstellungen betrifft, ein Film der Gegensätze. „*Persona* is at once a deeply personal and yet supremely accessible film, an allegory of sound and silence, light and darkness, presence and absence.“¹²⁷ Der ständige Wechsel zwischen Nahaufnahme und Totale unterstreicht die Gegensätze, welche in dem Film zu finden sind noch mehr. Gerade durch die Stummheit Elisabeths ist der Zuschauer gezwungen ihre Mimik genauer zu erforschen.

¹²⁶ Björkman, Stig. *Bergman über Bergman*. Von Björkman Stig, Manns Torsten, Sima Jonas und Hanser. München: Carl Hanser Verlag 1976, S. 229

¹²⁷ Dixon, Winston Wheeler. „*Persona* and the 1960s Art Cinema“ in *Ingmar Bergman's Persona*. Hrsg.: Lloyd Michaels. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 61

„Es wird zwar das falsche und richtige Verständnis hinter den Wörtern unterlassen, aber hinter der Stummheit liegt ebenso die eigene Gedankenwelt verborgen. Sie kommt nur durch die Mimik zum Ausdruck, die das Gegenüber selbst interpretieren muss. Sie zwingt den Zuschauer, die eigene Erfahrungswelt einzusetzen. Genau das funktioniert bei Alma, die ihre innere Welt entlässt und sie durch Worte befreit.“¹²⁸

Durch den ständigen Wechsel von Nahaufnahme und Totale bleibt die „Macht“ in der Hand des Regisseurs, wann er etwas von seiner Figur offenbart und wann nicht.

5.2.4 Mystische Funktion

Der Film *Persona* beginnt mit einem Filmstreifen, der Feuer fängt. Bergman will mit Hilfe der Bildsprache die Zuschauer darauf aufmerksam machen, dass sie einen Film schauen. Auch mitten im Film wird der Zuschauer plötzlich aus dem Film herausgerissen, indem der Filmstreifen zu brennen anfängt (00:44:30-00:45:41). Was zu Beginn zu sehen ist, ist eine Reihe verstörender Bilder, die aufeinander geschnitten werden. Der Tod und einige Symbole aus der Bibel kommen dabei zum Vorschein. Ein Lamm wird geschlachtet. Man sieht, wie die Hände einer Person mit Nägeln durchschlagen werden. Dabei zieht man eindeutig eine Parallele zu der Kreuzigung von Jesus. Aber was will uns Bergman mit diesen religiösen Symbolen zu Beginn des Films sagen? Steht das Schweigen in dem Film für das Schweigen Gottes? Die Anfangsbilder beschäftigen sich eindeutig mit dem Tod. Es wird auch eine Leichenkammer oder ein Spitalszimmer gezeigt. Genau kann man nicht erkennen, wo man sich nun befindet. „In den Spitalszenen ist zu Beginn die Atmosphäre in einer stillen Bedrohung eingefangen. Weißes Licht eines Alptraums tritt dem Rezipienten entgegen. Die spartanischen Szenen sind geprägt von Licht, Geräusch, Dunkelheit, Präsenz und Absenz.“¹²⁹ (00:00:20-00:05:35)

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde das Thema vom Schweigen und Tod bereits behandelt. Marc Le Bot denkt, dass das Schweigen in seiner vollkommen Form nur im Augenblick des Todes existiert.¹³⁰

¹²⁸ Grünberger, Stephanie. *Das Labyrinth und seine strukturelle Verfänglichkeit in den Filmen Shining, Persona und Lost Highway*. Wien: Dipl.Arb. 2008, S. 85

¹²⁹ Ebenda S. 86

¹³⁰ vgl.: Kapitel: 2.2

5.3 Vergleich des Schweigens in Das Schweigen und Persona

In beiden Filmen Bergmans *Das Schweigen* und *Persona* wird das Thema des Schweigens intensiv behandelt. Gerade deswegen, aber auch aus vielen anderen Gründen weisen die Filme einige Parallelen zu einander auf.

„Auch *Persona* könnte ‚Das Schweigen‘ heißen. Auch dieses Mal versiegt und ‚stirbt‘ die Verständigung zwischen zwei Frauen. Ihr gegenseitiges Fremdwerden ist das Vorspiel zum Schweigen, einem ratlosen Zustand, der im Verlust der Sprache, der ‚warmen Kommunikationshöhle‘, Todesnähe ankündigt.“¹³¹

In beiden Filmen spielen zwei Frauen die Hauptrollen. Während in *Persona* die eine spricht und die andere schweigt, schweigen in *Das Schweigen* beide Protagonistinnen die meiste Zeit des Films. In beiden Filmen spielt das Thema der Macht und der Abhängigkeit eine große Rolle. In *Persona* ist die schweigende Elisabeth diejenige, die die Macht in der Hand hat. In *Das Schweigen* ist es primär Anna, die die Macht besitzt. Anna und Elisabeth besitzen diese Macht, weil Ester und Alma von ihnen abhängig sind. Die Filme beschäftigen sich mit einer verbotenen Liebe. Ester empfindet mehr Liebe für ihre Schwester Anna, als erlaubt ist. Sie fühlt sich sexuell zu ihr hingezogen und deswegen macht es sie krank, dass Anna mit Männern schläft. Auch Alma fühlt sich auf eine gewisse Art und Weise zu Elisabeth hingezogen, die für sie eigentlich tabu ist. Denn Elisabeth ist ihre Patientin und jede Beziehung, die sie darüber hinaus zu ihr aufbaut, schadet deren Genesung. Die Ähnlichkeit zwischen Alma und Ester zeigt Bergman auch mit der Kamera. Alma erwacht aus einem Alptraum. Die Kamera nimmt nun Almas Gesicht genau so verkehrt auf wie Esters Gesicht beim Orgasmus in *Das Schweigen*. Diese Einstellung verzerrt das Gesicht so, dass es mit den aufgerissenen Augen einem Totenkopf ähnelt. So sind es doch Alma und Ester, die das Schweigen in den Wahnsinn beziehungsweise in den Tod treibt. Ester ist krank und das Schweigen ihrer Schwester Anna belastet sie noch mehr. Alma ist zu Beginn des Films noch gesund, doch durch das Schweigen ihrer Patientin ist sie plötzlich in der Rolle der Patientin. Sie verfällt dem Wahn, weil das Schweigen ihres Gegenübers für sie immer unerträglicher wird. Die Filme *Persona* und *Das Schweigen* beschäftigen sich mit vielen gleichen Themen.

„The principal characters in both films are two women bound together in a passionate agonized relationship, one of whom has a pitifully

¹³¹ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 105

neglected son. Both films take up the themes of the scandal of the erotic; the polarities of violence and powerlessness, reason and unreason, language and silence, the intelligible and the unintelligible.“¹³²

Auch hinsichtlich der Mutterrolle in den beiden Filmen lässt sich eine Parallele ziehen. Alma erzählt Elisabeth die Geschichte, warum Elisabeth ihr Kind nicht liebt. Elisabeth und Almas Persönlichkeiten verschwimmen immer mehr. Alma spricht der Stummen aus der Seele. Diese Geschichte wird zweimal erzählt. Das erste Mal ist dabei die Kamera auf Elisabeth gerichtet. Elisabeth ist schockiert und wendet ihren Kopf immer wieder zur Seite. Ihre Körpersprache verrät uns, dass Alma die Wahrheit spricht. Als die Geschichte zum zweiten Mal erzählt wird, ist die Kamera nun auf Almas Gesicht gerichtet. Alma trägt das gleiche schwarze Haarband wie Elisabeth und spricht für sie. Die Persönlichkeiten der beiden Frauen verschwimmen immer mehr. Es ist nicht mehr klar zu sagen, wer nun wer ist. Alma spricht nun mit einem genauso teilnahmslosen Blick, wie es zuvor Elisabeth getan hat.

„Wie der Junge im Vorspann, der von Mutterbildern auf der Projektionsfläche angezogen wird und sie streichelt – anstelle einer real vorhandenen, einer anwesenden Mutter –, dürfen Kinder in diesem Film nicht auf eine gute Mutter hoffen: Alma hat ihr Kind abgetrieben, Elisabeth hasst ihr Kind, sie zerreißt sogar dessen Foto. Hat Elisabeth Grund sich selbst zu bestrafen?“¹³³

Auch in *Das Schweigen* irrt der Junge Johan umher, auf der Suche nach Geborgenheit. Seine Mutter verlässt ihn in dem Film immer wieder, um auf Männerfang zu gehen. Auch seine Tante kann ihm nicht wirklich eine Ersatzmutter sein. „Die Abwesenheit der ‚guten‘ Mutter schlechthin könnte eines der magnetischen Zentren im System des Films *Persona* sein – wie die geistige Anwesenheit des toten Vaters in *Das Schweigen*.“¹³⁴ Somit schweigt in beiden Filmen die „gute Mutter“, aber in *Das Schweigen* spricht noch immer der tote Vater zu den Schwestern. Die Persönlichkeiten in *Persona* und *Das Schweigen* sind sich auf der einen Seite so ähnlich und im Grunde doch ganz verschieden.

¹³² Sontag, Susan. „Bergman’s Persona“ in *Ingmar Bergman’s Persona*. Hrsg.: Lloyd Michaels. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 63

¹³³ Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009, S. 104

¹³⁴ Ebenda S. 104

6. Alfred Hitchcock – der Meister des Schweigens

Alfred Hitchcock greift in vielen seiner Filme auf die ästhetische Kategorie des Schweigens beziehungsweise der Stille zurück.

„Hitchcock verlässt sich sehr auf die unausgesprochenen Informationen in seinen Filmen. Er benötigte das grundlegende Vertrauen seines Publikums und verlangte von ihm, sich auf der im Film gelieferten Informationen seine eigenen Geschichten zusammenzureimen.“¹³⁵

In den Filmen *Das Fenster zum Hof*, *Vertigo*, *Psycho* und *Die Vögel* sind längere Passagen zu finden, die keine Dialoge enthalten und dennoch versteht das Publikum den Film und bleibt aufmerksam.¹³⁶ Aber nicht alles, was unausgesprochen ist, ist auch zugleich für den Zuschauer verständlich. So bleiben in den beiden Filmen *The Birds* und *Vertigo*, die hier genauer untersucht werden einige Fragen offen.

Hitchcock setzt das Schweigen und die Stille bewusst als ästhetische und dramaturgische Kategorie ein, er bedient sich aber auch des Schweigens oder der Stille, um Spannung aufzubauen. Eine seiner bekanntesten Szenen, in denen die Stille überzeugt ist wahrscheinlich die Flugzeugangriffsszene auf Roger Thornhill in *Der unsichtbare Dritte*.

„Auch hier wollte der Regisseur Klischees vermeiden. Statt in einem dunklen, abgeschlossenen Raum wird Thornhill auf einer hellen, offenen Fläche angegriffen. Diese einfache Szene geht nur wegen der komplexen Suspense-Elemente im Rhythmus von Ereignissen und Schnitten auf. Der einsame Mann, der von einem unsichtbaren Feind flüchtet, der ihn ohne erkennbaren Grund angreift, ist ein zentrales Motiv in Hitchcocks Werk.“¹³⁷

Ein wichtiges Element, das dieser Szene seine spezielle Aura verleiht, ist die vollkommene Stille. Es ist keine Musik zu hören und nur kaum ein Geräusch. Nur das Geräusch des Motors des Autobusses oder des Flugzeuges durchbricht die Stille und macht den Zuschauer deswegen auf diese Elemente aufmerksam. In diesem Kapitel wird ausgehend von einer detaillierten Filmanalyse von *The Birds* die Bedeutung des Schweigens und der Stille untersucht. Im Film kann auch geschwiegen werden, obwohl gerade ein Dialog stattfindet. Dies ist der Fall, wenn der Dialog so belanglos ist, dass die eigentliche Information nicht durch das

¹³⁵ Duncan, Paul. *Alfred Hitchcock: Sämtliche Filme*. Köln: Taschen 2003, S. 155

¹³⁶ vgl.: Ebenda S. 155

¹³⁷ Ebenda S. 155

Gesprochene vermittelt wird, sondern durch die Mimik der Schauspieler. In diesem Fall spricht die Mimik, während der Dialog „schweigt“, denn das, was gesagt wird, ist bedeutungslos und inhaltsleer. Der Dialog selbst vermittelt dem Zuschauer eigentlich nichts. Diesen Aspekt spricht auch Francois Truffaut in der Einleitung zu seinem Buch „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“ an.

„Hitchcock ein Realist? In Filmen wie in Bühnenstücken vermittelt der Dialog die Gedanken der Personen, während doch bekannt ist, dass es im Leben genau andersrum geht, vor allem im gesellschaftlichen Leben, wenn man mit Menschen zusammenkommt, die man nicht gut kennt, bei Cocktails, Essen, Familientreffen und so weiter.

Bei solchen Gelegenheiten kann man sehr schnell feststellen, dass das, was gesagt wird, zweitrangig ist, bloße Konvention, und sich das Entscheidende anderswo abspielt, in den Gedanken der Gäste, Gedanken, die man erraten kann, wenn man auf ihre Blicke achtet.“¹³⁸

In manchen Dialogen im Film weiß der Zuschauer gar nicht, worum es in dem Gespräch eigentlich geht. Die Bilder im Film oder die Mimik der Schauspieler lenken so sehr von dem Gesprochenen ab.

6.1 Funktionen des Schweigens in Hitchcocks *The Birds*

Alfred Hitchcock zieht in *The Birds* die Spannung erzeugenden Stilmittel des Schweigens oft dem Dialog vor. Der Regisseur war nämlich der Auffassung, dass im Film nicht der Dialog im Mittelpunkt stehen solle, sondern das Bild.

„Wenn man im Kino eine Geschichte erzählt, sollte man nur den Dialog verwenden, wenn es anders nicht geht. Ich suche immer zunächst nach der filmischen Weise, eine Geschichte zu erzählen durch die Abfolge der Einstellungen, der Filmstücke..... Wenn man einen Film schreibt, kommt es darauf an, den Dialog und die visuellen Elemente säuberlich zu trennen und, wann immer es möglich ist, dem Visuellen den Vorrang zu geben vor dem Dialog.“¹³⁹

Dieses Zitat sagt gleich einiges über Alfred Hitchcocks Arbeit als Regisseur aus. Das Bild und mit ihm die Kameraführung, der Schnitt und die Montage sind für Hitchcock wichtiger als der Dialog. Dies wird auch bei der genauen Betrachtung von *The Birds* deutlich. Hier spielen die Dialoge eine weniger wichtige Rolle.

¹³⁸ Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1975, S. 15

¹³⁹ Hitchcock, Alfred. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von Francois Truffaut. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1975. S. 53

Meist verraten uns während eines Dialogs die Mimik und die Gestik mehr über die Personen, als das, was aus ihrem Mund kommt.

Spannend ist auch, dass es in dem Film keine musikalische Untermalung gibt.

Die Geräusche der Vögel dienen als eine Art Ersatzmusik. Sogar bei den Signations zu Beginn des Films hören wir nur Vogelgekreische und das Schlagen der Flügel. Dieser Einstieg in den Film gibt ihm gleich eine ganz besondere Note. Der Zuschauer weiß bereits hier ungefähr, worum es in dem Film gehen wird. Schon die Vogelbilder und der Ton zu Beginn des Filmes erzeugen eine gewisse Spannung und das Gefühl der Panik. Hätte Hitchcock mit einem Musikstück in den Film eingeführt, wäre der Beginn sicherlich weniger wirkungsvoll, zumal fast jeder Film mit Musik begonnen wird (00:00:07 – 00:01:40).

„Die Orchestrierung ist so sorgfältig und eindringlich, dass spätestens nach dem ersten Angriff der Vögel auf Menschen die mit ihnen verbunden Geräusche unheimlich wirken. Noch unheimlicher sind allenfalls die Augenblicke, in denen die Vögel sichtbar sind, aber kein Geräusch von sich geben.“¹⁴⁰

Das Fehlen der Musik erzeugt hier Spannung, welche durch die Vogelgeräusche noch gesteigert wird. *The Birds* ist nach *Lifeboat* die zweite Hitchcock-Produktion, in der keine Musik zu hören ist, weder am Anfang noch an irgendeiner anderen Stelle im Film. Ähnlich wie in *The Birds* kämpft auch in *Lifeboat* eine kleine Menschengruppe um ihr Überleben. Auch sie sind einer Naturgewalt ausgeliefert. In einem kleinen Rettungsboot versuchen sie der Gewalt des Meeres und dem Hungertod zu trotzen. Die furchterregenden Szenen in *The Birds* unterstreichen Geräusche, keine Filmmusik. „Der Anfang von „Die Vögel“ scheint uns den Zugang zum unergründlichen Innenleben eines Verrückten zu öffnen, wo ein irres Durcheinander von animalischen Kräften wütet.“¹⁴¹

Die Vögel sind gleich in dieser Anfangseinstellung ziemlich aufgebracht und lassen Böses erahnen. Es wirkt fast so, als ob sie sich über ihren teuflischen Plan, die Menschheit zu vernichten unterhalten würden. Die Vögel haben den Film gleich von Beginn an in der Hand. Die Menschen schweigen, es ist auch keine von Menschen erschaffene Musik zu hören. Das Tierreich spricht (00:01:41 – 00:02:10).

¹⁴⁰ Goetsch, Paul. „Spannung, Text und Ton in Hitchcocks spektakulären Szenen“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 157

¹⁴¹ Paglia, Camille. *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*. Hamburg: Europa Verlag, 2000. S. 30

Die nächste Szene spielt in der Tierhandlung, in welcher es nur so von Vögeln wimmelt. Auf die Dialoge in der Tierhandlung wird kein Fokus gelegt. Der Zuschauer konzentriert sich auf das Vogelgekreische und die Vögel, die er sehen kann. Wie schon vorher erwähnt, kommt der Zuschauer mit einer gewissen Erwartung ins Kino und bei „The Birds“ wartet der Zuschauer nur darauf, dass die Vögel endlich angreifen. Mitch und Melanie treffen sich in der Tierhandlung zum ersten Mal. Die beiden reden aneinander vorbei, weil keiner der beiden ehrlich ist. „Die Dialoge zwischen ihr und Mitch sind von Täuschungen, Taktieren und Herumlavieren geprägt.“¹⁴² Es werden von Anfang an Lügen aufgebaut und Geheimnisse gewahrt. Schweigen kann man hier also mit verheimlichen, vertuschen oder verdecken gleichsetzen. Er weiß, dass sie keine Verkäuferin ist und Melanie denkt, dass sie ihn reinlegen kann. Die Mimik der Schauspieler steht im Vordergrund, nicht die Sprache. „Das Spiel mit den Love-Birds ist als Subtext zugleich Akzentuierung des Dialogs unserer beiden Helden, der sich anbahnenden und scheiternden erotisch-anzüglichen Kommunikation.“¹⁴³ Die Mimik von Mitch und Melanie verrät uns mehr über die beiden. Sie sind aneinander interessiert und dieses Spiel wird über die „Love-Birds“ ausgetragen (00:02:16 – 00:09:10). Melanie kauft für Mitch die Vögel und will sie zu seinem Appartement bringen. Die Situation im Fahrstuhl ist wahrscheinlich nur zu gut bekannt. Zwei Fremde fahren mit demselben Fahrstuhl. Keiner der beiden sagt etwas. Es herrscht peinliche Stille, die durch das Schweigen erzeugt wird. Erst außerhalb des Fahrstuhls wird das Schweigen zwischen Melanie und dem Fremden gebrochen. Es scheint fast so, als ob der Fahrstuhl ein Ort des Schweigens ist. Nur ungern kommt man an diesem anonymen Ort mit fremden Leuten ins Gespräch (00:09:14 – 00:10:36).

Auf der Fahrt nach Bodega Bay schweigen Melanie und die „Love-Birds“. Vielleicht ahnen auch schon die kleinen Vögel, was bald passieren wird. Das Bild von Bodega Bay sieht aus wie ein gemaltes Bild, wie ein Stillleben. Interessant, dass gerade dieses ruhige, verschlafene Örtchen das Zentrum der Vogelangriffe darstellt.

„Als Melanie sich in ihren Sportwagen setzt und nach Bodega Bay fährt, röhrt der hochgezüchtete Motor, was durch ihre Fahrweise noch

¹⁴² Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 201

¹⁴³ Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe, 1996. S. 26

verstärkt wird. Der Lärm schneidet in die beschauliche Stille des Ortes hinein und verdeutlich ihren Einbruch in eine fremde Welt.“¹⁴⁴

Melanie bringt von Anfang an Unruhe in das verschlafene stille Örtchen Bodega Bay (00:10:37 – 00:11:51).

Das Schweigen wird durch das Gespräch zwischen Melanie und dem Ladenbesitzer unterbrochen. Aber auch bei diesem Gespräch ist wichtiger, was zwischen den Zeilen gesprochen wird, als das, was wirklich gesagt wird.

„Wie wir sehen, wurden diese Dialogsätze von Hitchcock und seinen Mitautoren geschrieben, ausgefeilt und exakt durchgearbeitet, um der Zuschauerphantasie das, was nicht ausgesprochen wird, mit Mimik, Gestik, bedeutungsvollen Pausen und anderen Subtexten wie Kostüm, Szenenbild und Requisite suggerieren zu können. Eine kalkulierte Doppelbödigkeit, ein Zwischen-den-Zeilen-lesen, wie wir es schon in der Anfangssequenz erkannt haben.“¹⁴⁵

Dieses Gespräch wird von dem unterschwelligen Thema der Neugierde beherrscht. Melanie möchte mehr über Mitch herausfinden und der Ladenbesitzer wundert sich, wer diese aufgetakelte Frau wohl sein kann. Auch in dieser Szene wird das Elementare nicht ausgesprochen, sondern durch die Mimik der Schauspieler vermittelt (00:12:07 – 00:15:04). Die hübsche Melanie verschlägt vielen Männern die Sprache. Sie bringt sie zum Schweigen. Der Mann im Lift, der Ladenbesitzer und der Mann, der ihr das Boot vermietet, sie alle schweigen oder sprechen nicht viel, wenn Melanie in der Nähe ist. Einerseits wird sie von Lüsternen und andererseits von ablehnenden Blicken verfolgt. Der Mann, der Melanie das Boot vermietet, schweigt eigentlich fast die ganze Zeit. Er ist darüber verwundert, was Melanie dort macht und schweigt (00:19:15 – 00:19:53). Auch im ersten Gespräch zwischen der Lehrerin Annie Hayworth und Melanie wird zuerst vieles nicht gesagt. Die beiden Frauen reden aneinander vorbei. Annie verrät nicht, dass sie Mitch liebt und Melanie gibt nicht zu, dass sie eigentlich hinter Mitch her ist. Dennoch spürt der Zuschauer die Eifersucht, die zwischen den beiden Frauen herrscht (00:15:50 – 00:18:06).

„Es geht mich etwas an, dass Sie hier plötzlich auftauchen!, sagt Annie unausgesprochen, und das Zuschauerleben ist umso mehr verstrickt in diesen Andeutungen, Ahnungen, Blicken und Gesten.

¹⁴⁴ Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 199

¹⁴⁵ Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe, 1996. S.39

Das ist die Absicht des Autors und des Regisseurs: Inszeniert werden der Dialog, die Darsteller und die Zuschauer. Das Unbehagliche, Unausgesprochene, Flirrende dieser Gesprächssituation zwischen Melanie und Annie findet in der Zuschauerphantasie wohl kalkuliert reichlich Nahrung: Melanie als Eindringling in bestehende Beziehungen, zerbrechliche und zerbrochene Hoffnungen, Wünsche, Tabus; Eifersucht, unterdrücktes Verlangen, Enttäuschung, Gefahr.“¹⁴⁶

Es kommt einem beim Betrachten des Films so vor, als ob von Anfang an die Vögel mehr als die Menschen zu sagen hätten. Die Dialoge der Menschen sagen meist nur wenig aus und dienen hauptsächlich der Erholung vor oder zwischen den Angriffen der Vögel. Aber jedes Mal, wenn wir Vogelgeschrei hören, sind wir sofort gespannt und wissen, dass etwas passieren wird.

In der nächsten Szene fährt Melanie mit dem Boot auf die andere Seite der Bucht, um die Vögel abzuliefern. In dem unheimlich gedämpften, künstlichen Licht gleitet Melanie mit übernatürlicher Gelassenheit dem Ziel ihres Auftrags entgegen. In archetypischer Hinsicht wirkt die Szene hypnotisch und beunruhigend zugleich. Melanie schleicht sich an das Haus heran. Sie schweigt, denn sie möchte nicht bemerkt werden (00:19:58 – 00:21:58). Später im Film müssen die Menschen auch schleichen, um nicht von den Vögeln bemerkt zu werden. Während der Vogelangriffe ist das Schweigen eine Voraussetzung dafür, nicht getötet zu werden. Der Weg vom Bootsteg zum Haus kann für Melanie als Prüfung angesehen werden. Schafft sie es, nicht gehört zu werden, so wird sie auch nachher überleben. Melanie betritt ein fremdes Haus und schweigt. Auch die Mutter Lydia wird später das Haus des Farmers schweigend betreten. Auf dem Rückweg zum Boot sind nicht einmal mehr die Schritte von Melanie zu hören. Es scheint fast so, als ob sie über den Steg gleitet (00:21:58 – 00:23:13).

„Besteht das Wesentliche der Filmkunst darin, was Gestaltung und Montage einer gegebenen Realität hinzufügen können, so ist die stumme Kunst eine vollendete Kunst. Der Ton könnte höchstens eine untergeordnete und ergänzende Rolle spielen: als Kontrapunkt zum visuellen Bild.“¹⁴⁷

André Bazin ordnet somit den Ton dem Bild unter. Er schreibt, dass nur die stumme Kunst eine vollendete Kunst sei. Nur, wenn Schweigen herrscht, können

¹⁴⁶ Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe, 1996 S.45

¹⁴⁷ Bazin, Andre. „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“ (1958) in *Texte zur Theorie des Films*. Hg. Albersmeier, Franz Josef. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH, 2003. S. 259

wir uns voll und ganz dem Bild, welches wir sehen, widmen. Dabei spielt die Montage natürlich eine große Rolle. In den Filmen wird natürlich auch mithilfe der Montage gesprochen. Sie führt uns durch den Film und lenkt unsere Aufmerksamkeit. Deswegen sind die Momente des Schweigens in *The Birds* auch so interessant anzusehen. Hier wird uns ohne Sprache etwas erzählt. Kaum ein anderer Regisseur vermag so gut wie Hitchcock das Publikum allein durch die Kameraführung auf eine Reise mitzunehmen. Der Dialog ist zwar vorhanden, aber der Zuschauer folgt trotzdem mehr der Kamera als dem Gesprochenen.

6.1.1 Ausdruck eines Schockzustands

Der erste Angriff der Vögel kommt plötzlich und unerwartet. Melanie fährt gerade wieder mit dem Boot vom Haus der Brenners nach Bodega Bay. Der laute Vogelschrei unterbricht diese lange Szene der Stille. „Die Vögel flattern und schreien ohne Nebengeräusche, was die unheimliche Wirkung steigern, ebenso wie die Stille zwischen den Angriffen beängstigend wirkt.“¹⁴⁸ Melanie reagiert eigenartig auf diesen ersten Angriff. Sie schreit nicht auf, sondern ist so geschockt, dass sie weiter schweigt und erst dann wieder zu reden beginnt, als Mitch sie fragt, ob alles in Ordnung sei. Melanie öffnet zwar den Mund, aber es kommt kein Ton heraus. Das Schweigen in dieser Szene symbolisiert den Schock, den Melanie durch den Angriff erleidet und ihre Panik. Melanie hat es im wahrsten Sinne des Wortes „die Sprache verschlagen“. Der Vogelangriff ist gänzlich unerklärlich, keine Worte, kein Laut, nicht einmal ein lauter Schrei wären als Reaktion darauf angemessen (00:24:24 – 00:24:40).

Noch deutlicher als in dieser Szene wird durch das Schweigen der Schock ausgedrückt in der Szene, in der Lydia in das Haus des toten Farmers geht. Bereits als sie die zerbrochenen Tassen entdeckt, hört sie auf zu rufen und bewegt sich schweigend weiter in dem fremden Haus. Wenn die Mutter die Leiche des Bauern findet, öffnet sie den Mund, aber man hört sie nicht schreien. Während der gesamten Szene herrscht eine bedrückende Stille, die plötzlich unterbrochen wird, als Lydia mit verzweifelt erhobenen Armen in den Flur zurücktaumelt. Obwohl sie angesichts der Szene fast den Verstand verliert und ihr Mund weit aufgerissen ist, bleibt sie absolut stumm, die Wörter ersticken ihr in

¹⁴⁸ Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 199

der Kehle. Hitchcock selbst beschreibt das Schweigen und die Geräusche in dieser Szene folgendermaßen:

„In dem bestimmten Moment ist das Geräusch das entscheidende. Man hört die Schritte der Mutter, wie sie durch den Flur läuft, und auf dem Ton liegt ein leichtes Echo. Das ganze Interesse des Tons liegt in dem Unterschied zwischen dem Geräusch der Schritte drinnen und draußen. Ich habe absichtlich die Mutter, wenn sie läuft, aus der Entfernung gezeigt und bin erst in die Großaufnahme gegangen, wenn sie reglos, starr vor Angst dasteht. Schweigen. Dann wenn sie wieder losläuft, verhält sich das Geräusch der Schritte proportional zur Einstellungsart und steigert sich, bis sie in dem Lieferwagen ist. Dann hört man ein Geräusch von Agonie, das deformierte Geräusch des Automotors. Wir haben wirklich mit diesen authentischen Geräuschen experimentiert und sie auf Dramatik hin stilisiert.“¹⁴⁹

Wie hier von Hitchcock besprochen, drücken die Geräusche die Dramatik der Szene aus. Der subtile, bis ins kleinste Detail durchgeplante Einsatz der Geräusche in dieser Szene würde durch einen gellenden Aufschrei Lydias zerbrechen und kaum diese dramatische Wirkung erzielen können. Lydias unterdrückter, „verschwiegener“ Schrei vermittelt ihre Panik und Angst viel eindrucksvoller, als es ein lauter Schrei könnte. Sie ist in dieser Szene vollends aus dem Gleichgewicht gebracht, unfähig ein Wort, einen Laut auszustoßen und rast zurück nach Hause (00:56:38 – 00:59:18).

6.1.2 Rhetorisches Mittel

Schon bei der ersten Begegnung von Melanie und Lydia im Restaurant ist die Beziehung der beiden klar abgesteckt. Lydia schweigt bei der ersten Begegnung beinahe die ganze Zeit. Vom ersten Moment an sieht sie Melanie als Bedrohung an. Die Ablehnung Melanie gegenüber wird mit diesem Schweigen ausgedrückt. Während der gesamten Szene spricht sie nur mit Mitch. Melanie wird mit einem verachtenden Blick und mit Schweigen bestraft (00:28:22 – 00:29:50). In solchen Szenen, in denen es vor unausgesprochener Feindseligkeit prickelt, zeigt Hitchcock enorme Kunstfertigkeit. Hier wird dem Zuschauer ein Krieg zwischen der Mutter und dem Eindringling vorgeführt, ein kriegerischer Kampf, der stumm und bis zum Untergang in aller Öffentlichkeit ausgetragen wird. Allerdings ist nichts davon außerhalb des kleinen Kreises der drei Personen zu bemerken. „Allein durch Standortbestimmung der Schauspieler, durch Mimik, Gestik, durch

¹⁴⁹ Hitchcock, Alfred. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von Francois Truffaut. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1975. S. 288

Schauspielerführung also, vermittelt die Regie uns als Zuschauer hier: Melanie ist Luft für Mitchs Mutter.“¹⁵⁰

Auch, als Melanie im Haus der Brenners zum Abendessen eingeladen ist, wechselt Mitchs Mutter mit Melanie nur einen einzigen Satz. Lydia grüßt den Eindringling nicht einmal und lächelt ihr nur kurz und dünnlippig zu. Die Kamera zeigt oft Lydias kaltes, ablehnendes Gesicht, in dem der ständige Krieg der Geschlechter seine Spuren hinterlassen hat. Lydia wird zwar heute Abend ihren Gast physisch mit Nahrung versorgen, aber sie wird Melanie zugleich emotional verhungern lassen (00:31:30 – 00:37:27).

Peter Burke beschreibt in seinem Buch *Reden und Schweigen* folgende Varianten des Schweigens: „Schweigen – begleitet von entsprechender Gestik oder Mimik – kann warm oder kalt sein, vertraut oder ausgrenzend, höflich oder aggressiv.“¹⁵¹ Lydias Schweigen kann man demnach als kalt, ausgrenzend und aggressiv beschreiben. Sie drückt damit ihre Abneigung Melanie gegenüber aus, die für ihren Sohn immer interessanter wird. Des Weiteren schreibt Burke:

„Alain de Lille, der im Mittelalter über ethische Fragen schrieb, bezeichnete Schweigsamkeit als eine Form von Arroganz, George Bernard Shaw gar als perfektesten Ausdruck von Verachtung, und in der britischen Armee gibt oder vielmehr gab es eine Kategorie von Vergehen, die sich stumme Überheblichkeit nannte.“¹⁵²

Alle diese geschichtlichen Beschreibungen des Schweigens sind auch auf Mitchs Mutter anwendbar. Sie blickt arrogant auf Melanie herab und lässt sie mit ihrem Wortentzug ihre Verachtung nur zu deutlich spüren. Durch diese Arroganz vermittelt Lydia eine Art stummer Überheblichkeit, der selbst die selbstbewusste Melanie nicht gewachsen zu sein scheint. Sie wirkt in der Gegenwart der Mutter eingeschüchtert und gibt sich anders als sonst. Das Thema der komplizierten Beziehung einer Schwiegermutter zu ihrer Schwiegertochter ist altbekannt. Mit der Rolle des Schweigens in dieser Beziehung beschäftigt sich auch Alfred Bellebaum:

„Man erfährt, dass beispielsweise Schwiegermütter und Schwiegertöchter oft eine silentrelationship/ Kommunikation durch Schweigen unterhalten. Eine ältere Frau berichtet von den Schwierigkeiten innerhalb eines erweiterten Familienbandes. Auf die

¹⁵⁰ Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe 1996. S. 91

¹⁵¹ Burke, Peter. *Reden und Schweigen: Zur Geschichte sprachlicher Identität*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1994. S. 66

¹⁵² Ebenda S. 66

Frage, wie sie die Schwierigkeiten meistere, antwortet sie ohne zu zögern: Wir sprechen nicht miteinander.“¹⁵³

Um einen größeren Konflikt zu vermeiden, ist es manchmal zwar sinnvoll zu schweigen. Aber wenn es sich dabei um ein Familienmitglied handelt, wäre es wohl besser die Diskrepanzen zu beseitigen. Melanie und Lydia schweigen wohl auch um einen größeren Konflikt zu vermeiden. Melanie schweigt aus Angst vor Lydia und Lydia schweigt aus Verachtung Melanie gegenüber, die kurz davor ist, ihr ihren Sohn wegzunehmen.

Das Schweigen ist für Melanie schlimmer, als wenn die Mutter sagen würde, was sie an Melanie auszusetzen hat. Doch gerade diese Stille und mit ihr die Ablehnung der zukünftigen Schwiegermutter müssen für Melanie unerträglich sein. Besser hätte Hitchcock die Ablehnung der Mutter Melanie gegenüber gar nicht darstellen können als durch das rigorose Schweigen der Mutter.

„Visuell von Hitchcock subtil zur Sprache gebracht, bleiben die entscheidenden Themen von den dramatischen Personen aber unausgesprochen – unbewusst im Zuschauerleben als unbestimmte, bedrohliche Atmosphäre, in der Hitchcock, wie wir ahnen, die Vögel bereithält.“¹⁵⁴

Es ist auch interessant zu beobachten, dass in der Dreierbeziehung Mitch, Lydia und Melanie auch Mitch schweigt. Er lässt es zu, dass seine Mutter die Frau, die er begehrt, wie Luft behandelt. Er schweigt und versteckt so seine Gefühle. Er lässt die Mutter ihr Spiel austragen, Melanie verteidigt er seiner Mutter gegenüber so gut wie nie. „His tendency to hide his feelings during moments of intense emotional crisis is compounded by the film’s strategy of denying access to his point of view.“¹⁵⁵

6.1.3 Schweigen, um zu überleben

Nachdem die Mutter zu Hause versorgt wird, fährt Melanie zur Schule, um nach Cathy zu sehen. Die Angriffe der Vögel haben aufgehört, alles scheint ruhig zu sein. Vor der Schule wartet sie, bis die Kinder ein Lied beendet haben. Während der unerwarteten Pause schwankt ihre Stimmung zwischen Langeweile, Ungeduld und Furcht. Wiederholt blickt sie über die linke Schulter zur Schule

¹⁵³ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 142

¹⁵⁴ Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe, 1996. S. 113

¹⁵⁵ Smith, Susan. *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*. London: British Film Institute 2000, S. 147

hinüber. Der Gesang der Kinder klingt wie eine hängen gebliebene Schallplatte. Er wiederholt sich permanent. „Das Kinderlied kontrastiert mit der unheimlichen Atmosphäre, die auf der kleinen Bühne entsteht, auf der sich Melanie und die Vögel befinden.“¹⁵⁶ Hier kommt wieder Hitchcocks berühmtes Suspense zum Einsatz. Der Zuschauer sieht, wie sich hinter Melanie immer mehr Krähen auf dem Klettergerüst formieren. Melanie hat davon noch keine Ahnung. „Ein Vogel nach dem anderen kommt hinzu; da keiner Geräusche von sich gibt, werden die Tiere von der mit sich selbst beschäftigten Frau nicht bemerkt.“¹⁵⁷ Es scheint fast so, als ob sich diesmal die Vögel anzuschleichen versuchen. Genauso wie Melanie zu Beginn, als sie als Eindringling in das Haus der Brenners geht. Wie in der Szene, in der Lydia durch Fawcetts Haus geht, beruht auch diese Szene ausschließlich auf der Mimik. Tippi Hedren zeigt hier eine bemerkenswerte schauspielerische Leistung. Ihre knappe elegante Körpersprache, und ihr ausdrucksvolles, schnell wechselndes Mienenspiel vermitteln uns ihre Gefühle genau.

„Melanie erblickt endlich die enorme Ansammlung von Krähen auf dem Klettergerüst. Es ist, als konzentrierten sich ihre Ängste und Fantasien plötzlich auf diesen Augenblick. Sie reagiert genauso entsetzt wie Lydia beim Anblick der leeren Augenhöhlen des Farmers.“¹⁵⁸

Die Protagonistin schweigt, als sie die Vögel sieht. Das Entsetzen ist ihr in das Gesicht geschrieben. Sie muss schweigen, um nicht von den Vögeln bemerkt zu werden. Das Schweigen ist in dieser Szene notwendig, um zu überleben. Nur wer es schafft zu schweigen und dadurch die Vögel nicht auf sich aufmerksam macht, hat eine Chance zu überleben. Als die vielen Kinder die Straße hinunterlaufen, ist es zu laut. Deswegen werden die Vögel auf ihre „Beute“ aufmerksam. Die Kinder laufen und schreien. Sie haben das Schweigen durchbrochen und werden deswegen von den Vögeln attackiert (01:05:30 – 1:12:25).

Nach der Explosion der Tankstelle, in der Szene im Restaurant sind die Stille und das Schweigen besonders deutlich zu spüren. Mitch rettet die weinende Melanie

¹⁵⁶ Goetsch, Paul. „Spannung, Text und Ton in Hitchcocks spektakulären Szenen“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S.

¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ebenda S. 158

¹⁵⁸ Paglia, Camille. *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*. Hamburg: Europa Verlag, 2000, S. 93

aus der Telefonzelle und bringt sie in das Schutz bietende Restaurant. Aber auch hier lauern Angreifer.

„Ihre Erleichterung verwandelt sich jedoch sofort in Angst, als ihnen die unheimliche Stille bewusst wird – in diesem Film gewöhnlich das Präludium zur Entdeckung von Leichen. Hinter der Ecke treffen sie auf etwas, das kaum weniger furchterlich ist. Dort sitzen die weiblichen Gäste und Kellnerinnen eng beieinander wie bei einem Bombenangriff oder Schiffbruch.“¹⁵⁹

Das Schweigen der geschockten Bevölkerung von Bodega Bay wird mit der Darstellung von Melanie als Sündenbock unterbrochen. Melanie soll an den Angriffen der Vögel schuld sein (01:24:15 – 01:25:42).

6.1.4 Offenes Ende

Die Protagonisten des Films haben sich im Brenner Haus verschanzt.

Stillschweigend wird auf den nächsten Angriff der Vögel gewartet. Diese lassen nicht lange auf sich warten und durchbrechen das Schweigen der Menschen mit einem nervtötenden Gekreische und Flügelschlagen. Die Geräusche der Vögel übertönen alles. Plötzlich wird es wieder still und die Brenners sind eingeschlafen (01:31:17 – 01:44:00).

Melanie wird von Vogelgeräuschen auf den Dachboden des Hauses gelockt. Auf ihr schreckverzerrtes Gesicht folgt unmittelbar der Angriff der Vögel. Auch hier schafft es Melanie nicht einen rettenden Schrei auszustoßen. „In typisch weiblich-masochistischer Manier schreit sie nicht um Hilfe, und ihr Kampf ist durch ihr Verhalten bedingt von vornherein verloren, während Mitch mit den Vögeln kämpft und siegreich bleibt.“¹⁶⁰ Aber auch die Vögel, so scheint es, wollen diesen Mord im Stillen begehen. Bis auf das Schlagen der Flügel ist in dieser Szene fast nichts zu hören.

„Wie ein Sturm mit wellenhaft an- und abschwellendem Lärm fallen die Möwen und Krähen über Melanie her. Hitchcock wollte hier drohende Schwingungswellen erzeugen. Wir hören aber nur das Schlagen der Flügel, nur wenige Vogelschreie und überhaupt keinen Schrei von Melanie. Manchmal nimmt die Kamera ihre Perspektive ein, so dass die Vögel mit übernatürlich weit aufgerissenen, fast auseinanderklaffenden Schnäbeln direkt in unsere Gesichter zu fliegen scheinen.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Paglia, Camille. *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*. Hamburg: Europa Verlag, 2000, S. 106

¹⁶⁰ Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 201

¹⁶¹ Paglia, Camille. *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*. Hamburg: Europa Verlag, 2000, S. 118

Die Vögel begehen laut Hitchcock einen lautlosen Mord.¹⁶² Aber der Mord gelingt den Vögeln nicht, denn Melanie wird von ihrem Liebsten gerettet (01:41:22 – 01:45:26).

Auch die Schlussszene ist durch die Stille gekennzeichnet.

„In der Schlussszene, wenn Rod Taylor die Tür aufmacht und zum ersten Mal alles voller Vögel sieht, wollte ich Stille haben, aber nicht irgendeine Stille, sondern eine elektronische Stille von einer Monotonie, als hörte man in der Ferne das Meer. In den Vogeldialog übersetzt bedeutet dieser Ton künstlicher Stille: „Wir sind noch nicht ganz so weit, euch anzugreifen, aber wir bereiten uns vor. Wir sind ein brummender Motor. Gleich werden wir anspringen.“ Das muss man aus diesen ziemlich sanften Tönen heraushören, aber dieses Murmeln ist so zart, dass man nicht sicher ist, ob man es hört oder es sich nur einbildet.“¹⁶³

Auch hier bewegt sich Mitch wie ein Gefangener auf seinem eigenen Grundstück. Ohne auch nur einen Ton von sich zu geben schleicht er zwischen den Vögeln hindurch. Auch hier muss er schweigen, um nicht attackiert zu werden. Der Mensch bewegt sich in der Vogelwelt, in der er eindeutig der Unterlegene ist. Besonders auffallend ist die Veränderung von Melanie Daniels. Die meiste Zeit über wird sie im Film von Hitchcock als eine selbstbewusste, schöne und junge Frau in Szene gesetzt, die sich nicht einmal von der bösen Schwiegermutter vertreiben lässt. Am Schluss sehen wir sie als ein geschundenes, schwer verletztes Opfer. In den Bildern nach der Rettung zeigt Hitchcock uns eine schwer traumatisierte, wie in stummen Wahn verfallene Melanie. Wir sehen eine Melanie, die nun auf Hilfe von Mitch und dessen Mutter angewiesen ist, einem schwer kranken Kind gleich (01:47:28 – 01:53:48).

Das Thema „Schweigen und Wahn“ wird immer wieder in Filmen aufgegriffen. Jemand, der unter Schock steht, schweigt, ebenso wie jemand, der dem Wahn verfallen ist. Kurz fuchtelt Melanie wie eine Wahnsinnige um sich herum, weil sie denkt, dass sie die Vögel erneut attackieren würden. Durch die Ereignisse geschockt schweigen die Insassen des Autos und bahnen sich langsam ihren Weg durch die Vogelmassen. Darüber, wie es mit den Protagonisten weitergeht, schweigt Hitchcock, denn hier endet der Katastrophenfilm. Der Zuschauer bleibt

¹⁶² Vgl. Hitchcock, Alfred. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von Francois Truffaut. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1975. S. 289

¹⁶³ Hitchcock, Alfred. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von Francois Truffaut. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1975. S. 289

im Ungewissen, ob es die Protagonisten schaffen werden, oder ob die Vögel die gesamte Menschheit vernichten werden.

Das Schweigen am Ende des Films regt zum Nachdenken an. Hitchcock lässt den Zuschauer hier selbst interpretieren, wie es weitergehen kann. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Das Schweigen wird am Schluss des Filmes genauso bewusst eingesetzt, wie in den vielen anderen Szenen zuvor. „Der Film endet im Vogelgeschrei.“¹⁶⁴ Somit schließt sich der Kreis. Der Film endet, was die Geräusche betrifft, genauso wie er auch angefangen hat. Zu Beginn ist nur Vogelgeschrei zu hören, so auch am Ende. Die Menschheit schweigt. Es scheint fast so als ob die Vögel am Schluss ihren Sieg über die Menschen feiern (01:53:52 – 01:54:29).

6.1.5 Zusammenfassung der Analyse

Das Schweigen wird in Alfred Hitchcocks *The Birds* häufig und bewusst als rhetorisches Mittel des filmischen Erzählens eingesetzt. Es charakterisiert die Beziehungen der Protagonisten zueinander. Zum einen wird die Beziehung zwischen Lydia Brenner und Melanie Daniels durch den bewussten Wortentzug beschrieben. Lydia drückt ihre Ablehnung Melanie gegenüber durch Schweigen aus. Zwischen den beiden Frauen findet fast kein einziger Dialog statt. Durch das Nicht-miteinander-Sprechen bleiben auch ihre Diskrepanzen ungeklärt. Hier wird das Schweigen in seiner direktesten Form eingesetzt. Zum anderen werden die Beziehungen der Figuren auch durch den schweigenden Dialog charakterisiert. Zwischen den Figuren findet in diesem Fall zwar ein Dialog statt, aber das Wesentliche, das, was sie eigentlich denken, wird nicht ausgesprochen. Hier sind es die Mimik und die Kameraführung, die uns über die Figuren bedeutend mehr verraten als das gesprochene Wort.

Das Schweigen übernimmt in dem Film *The Birds* neben dieser rhetorischen auch eine mystische Funktion. Durch das Schweigen wird den Protagonisten die Möglichkeit gegeben, den Tod zu überwinden. Wer es schafft von den Vögeln nicht gehört zu werden, hat die Chance zu überleben. Durch dieses Schweigen versuchen die Protagonisten den Vögeln vorzumachen, sie seien nicht da. Folglich könnte man dieses Verhalten auch als ein Sich-tot-Stellen interpretieren.

¹⁶⁴ Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 202

Wie am Beginn der Arbeit genauer erläutert, sind das Schweigen und der Tod oft nicht allzu weit voneinander entfernt.

Das Schweigen in *The Birds* wird weiters auch häufig mit Fassungslosigkeit gleichgesetzt. Die Protagonisten begreifen nicht, was hier mit ihnen geschieht. Dies wird durch die Bild gewordene Sprachlosigkeit ausgedrückt. Das, was in Bodega Bay geschieht, ist gänzlich unerklärlich und somit sprachlich nicht fassbar. Insbesondere im Augenblick des größten Schocks ist das Schweigen der einzige mögliche Ausdruck blanken Entsetzens und erschreckender Erkenntnis zugleich. Der Theologe und Schriftsteller Hans Jürgen Baden schreibt in seinem Buch über das Schweigen: „ [...] das Schweigen wächst, je leidenschaftlicher man um Erkenntnis trachtet.“¹⁶⁵ Betrachtet man das Schweigen als immer wieder kehrenden Ausdruck des Schocks in Hitchcocks *The Birds* vor diesem Hintergrund, könnte man den Zustand des absoluten Schock zugleich auch als den Zustand der vollkommenen Erkenntnis, nämlich der Erkenntnis der Katastrophe, deuten. Da diese durch Worte nicht erzählbar ist, reagieren auch die geschockten Protagonisten wortlos.

„Wie an Wiederholungen einzelner Motive und Techniken sichtbar wurde, scheut sich Hitchcock nicht, auf einmal bewährte Verfahrensweisen zurückzugreifen. Andererseits hat er gerade in den spektakulären Szenen verschiedener Filme experimentiert und mehrmals darauf verzichtet, Musik, Geräusche und Sprache gleichermaßen zum Aufbau der Spannung heranzuziehen. In diesen Filmen macht sich eine gewisse Neigung zu filmischem Purismus bemerkbar (klare Dominanz der visuellen Handlung, Unterstützung der Spannung durch ein einziges Element).“¹⁶⁶

Hitchcock selbst äußert sich mehrmals zum bewussten Einsatz des Schweigens in seinen Filmen. Folglich kann man davon ausgehen, dass das durchgängig angewandte Stilmittel des Schweigens in *The Birds* das Ergebnis bewusster Gestaltung ist. Der Regisseur schreibt dem Bild und der Montage deutlich mehr Bedeutung zu, erzählt weniger durch die Dialoge (diesen wird bei Weitem nicht soviel Beachtung geschenkt wie dem Bild), als vielmehr durch das Schweigen. Der in *The Birds* konstant aufrecht erhaltene Spannungszustand ist das Ergebnis eines perfekt kombinierten Zusammenspiels der Montage, der Geräusche und des Schweigens.

¹⁶⁵ Baden, Hans Jürgen. *Das Schweigen*. Gütersloh: Bertelsmann Verlag, 1952. S.5

¹⁶⁶ Goetsch, Paul. „Spannung, Text und Ton in Hitchcocks spektakulären Szenen“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997, S. 162

6.2 *Vertigo der schweigende Wahnsinn*

Wie schon zu Beginn des Kapitels erwähnt, spielt das Schweigen in fast allen Filmen Alfred Hitchcocks eine bedeutende Rolle. Wie in *The Birds* wird auch in Hitchcocks Film *Vertigo* aus dem Jahr 1958 das Schweigen als ästhetische und dramaturgische Kategorie gezielt eingesetzt. In einem großen Punkt unterscheiden sich die beiden Filme. Während *The Birds* ohne Musik auskommt, nur die Vogelgeräusche werden gelegentlich als Musik inszeniert, spielt die Musik in *Vertigo* eine wichtige Rolle. Bernhard Hermann, der oft mit Hitchcock zusammengearbeitet hat, verleiht auch diesem Film seine spezielle musikalische Note.

„The two expository scenes, with their small-scale pattern of shot-by-shot alternation between characters, fit into a larger-scale pattern of alternation between blocks of dialogue and non-dialogue scenes – one can't say silent because, in addition to the normal range of sound effects, Hermann's music is so prominent.“¹⁶⁷

Stille Szenen, in denen nicht gesprochen wird und keine Musikbegleitung stattfindet, egal ob in oder außerhalb der Diegese, findet man in *Vertigo* kaum. Das Schweigen im Film steht für den Wahn im Film. Der oder die Wahnsinnige schweigt und wird somit für verrückt erklärt.

6.2.1 Schweigen in der Kommunikation

Zu Beginn des Films sehen wir eine Verfolgungsjagd auf einem Dach. Niemand spricht ein Wort oder schreit demjenigen, der verfolgt wird, hinterher. Normalerweise würde man in so einer Szene erwarten, dass gerufen wird: „Bleiben Sie stehen!“ Aber diese Verfolgungsjagd geht schweigend vor sich. Sogar als James Stewart ausrutscht und sich plötzlich nur mehr an der Dachrinne halten kann, schweigt er. Es erfolgt kein Hilferuf oder Verzweiflungsschrei. Nicht einmal in diesem tödlichen Moment schreit er auf und bricht sein Schweigen. Er schweigt und spricht nur mit seinem Blick, der blankes Entsetzen ausdrückt. Das erste Wort im Film stammt von dem Polizisten. Er sagt „Give me your hand“. Auch als der Polizist schreiend in die Tiefe stürzt, gibt James Stewart keinen Schrei von sich (00:03:14 – 00:04:45).

Nachdem Scottie den Auftrag angenommen hat, Elsters Frau zu beschatten, folgen viele Szenen des Schweigens. Schon die erste Szene, in der Kim Novak

¹⁶⁷ Barr, Charles. *Vertigo*. London: British Film Institute 2002, S. 39

eingeführt wird, ist eine schweigende. Zuerst hört man im Restaurant zwar im Hintergrund Leute murmeln, aber je näher die Kamera zu Kim Novak gleitet, desto prägnanter wird die Musik und die Stimmen verblassen. Weder Scottie noch Madelaine sprechen ein einziges Wort in ihrer ersten indirekten Begegnung.

„Scottie's representational desire is more visual than auditory.“¹⁶⁸ Er verliebt sich schon in Madelaine, obwohl er noch kein einziges Wort mit ihr gesprochen hat. Man kann fast sagen, er verliebt sich in sie, als er sie das erste Mal bei Ernie's sieht. Es ist sozusagen Liebe auf den ersten Blick. Er verliebt sich in ihre Erscheinung, ihr Aussehen, nicht in ihren Charakter (00:16:09 – 00:17:40). Sprechen ist in dieser oberflächlichen Beziehung überflüssig. Für Scottie zählt das Visuelle. Die Dialoge, die er mit Madelaine führt, sind meistens kaum von Bedeutung. Gerade weil er auf ihr Aussehen fixiert ist, ist es für ihn so wichtig, aus Judy seine Madeleine zu formen. Auch in den anderen Szenen wird relativ wenig gesprochen. Scottie zum Beispiel verfolgt Madelaine, ohne ein Wort zu sprechen. Für Scottie gehört das Nichtsprechen quasi zu seinem Beruf. Er wurde von Elster als Detektiv engagiert. Somit handelt es sich in Scotties Fall um berufliches Schweigen. Sein Beruf ist es, Madelaine zu beobachten und mehr über ihren Zustand herauszufinden. In seiner Situation wäre es falsch, einfach zu ihr hinzugehen und sie zu fragen, wie es ihr geht oder wo sie hinfährt. Es ist seine Aufgabe, ihr unauffällig zu folgen und sie zu beschatten (00:17:43 – 00:27:59). Die erste Hälfte des Films schweigen die Protagonisten sehr viel, besonders Madeleine hören wir erst sehr spät sprechen. „It is not until nearly 30 minutes after her entry into the film that we and Scottie will hear her speak, and 20 of those minutes have been devoted to Scottie's trailing of her.“¹⁶⁹ In gewisser Weise handelt es sich auch bei Madeleine um berufliches Schweigen. Denn sie wurde von Elster als Schauspielerin engagiert, um seine Frau zu spielen. Es ist ihre Aufgabe nicht zu sprechen beziehungsweise nicht die Wahrheit darüber zu sagen, wer sie wirklich ist. Madelaine verhält sich die meiste Zeit im Film sehr passiv. „Novak is female, passive, silent, offering herself as an object to the male gaze.“¹⁷⁰ Die Dialoge zwischen Scottie und Madelaine sind vollkommen oberflächlich. Wenn sie etwas miteinander reden, hat es kaum eine Bedeutung. Das, was wichtig ist,

¹⁶⁸ Wurzer, Wilhelm S.. „Beyond an aesthetics of the west: Hitchcock's *Vertigo*“ in *Filmästhetik*. Hrsg.: Ludwig Nagl. Wien: Akademie Verlag 1999, S. 213

¹⁶⁹ Barr, Charles. *Vertigo*. London: British Film Institute 2002, S. 10

¹⁷⁰ Ebenda S. 7

sind die Blicke, die die beiden miteinander austauschen. Auch, als Scottie auf Judy trifft, haben die beiden sich nur kaum etwas zu sagen, was besonders gut in der Szene im Restaurant zum Vorschein kommt (01:38:07 – 01:38:50).

„They are eating in silence, and it is the silence less of absorbed lovers than of uncommunicative distance. Scottie is still conditioned to go on looking for the phantom Madeleine, who seems once again, momentarily to materialise in answer to his will; and we see that Judy perceives what is in his mind.“¹⁷¹

Der Fokus wird bei *Vertigo* sehr auf das Visuelle gelenkt. Die verbale Kommunikation der Protagonisten steht eher im Hintergrund. Es wird mehr geschwiegen oder verschwiegen als gesprochen.

6.2.1.1 Verschweigen

Im Film *Vertigo* spielt das Motiv des Verschweigens und Verdeckens eine wichtige Rolle. Die Figuren sind alle unehrlich. Sie lügen, verschweigen und verheimlichen, um ihr Geheimnis zu bewahren. Schon zu Beginn, als Scottie mit seiner Schulfreundin Midge ein Gespräch führt, kommt dies zum Vorschein. Die beiden seien in ihrer Schulzeit für drei Wochen verlobt gewesen, sagt Scottie. Midge schweigt darüber. Ihr Blick verrät uns jedoch, dass sie noch immer in Scottie verliebt ist. Scottie gegenüber erwähnt sie nie, dass sie ihn noch liebt. Ihm verschweigt sie es ständig. Durch eine Nahaufnahme von Midges Gesicht wird der Fokus noch mehr auf ihr Schweigen gelenkt.

„Dazu braucht man keine Suspense-Szene auszuwählen, auch in einer Dialogszene mit zwei Personen erkennt man den hitchcockschen Stil. Man erkennt ihn an der dramatischen Qualität der Kadierung, an der einmaligen Weise, wie er die Blicke hin und her gehen lässt, die Gesten vereinfacht, Momente des Schweigens in die Unterhaltung einfügt. Man erkennt ihn daran, dass eine der beiden Personen von der anderen beherrscht wird – oder in sie verliebt oder auf sie eifersüchtig ist. Es ist die Kunst, ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu suggerieren und, schließlich, dank der eigenen Sensibilität den Zuschauer von einer Emotion zur anderen zu führen.“¹⁷²

So baut Hitchcock auch in dieser Szene zwischen Midge und Scottie eine gewisse Spannung auf. Es ist sofort klar, dass Midge noch etwas für Scottie empfindet, ohne dass sie ein Wort darüber verliert. Die Kameraführung und Midges

¹⁷¹ Barr, Charles. *Vertigo*. London: British Film Institute 2002, S. 69

¹⁷² Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne Verlag 1975, S. 17

Körpersprache verraten ihre Gefühle, die sie nicht ausspricht (00:07:05 – 00:08:19). Erst als sie ihren Kopf in das Gemälde von Carlotta einsetzt, begreift Scottie Midges Zuneigung. Aber auch diese Aufklärung erfolgt durch das Bild und nicht direkt durch das Sprechen (01:02:52 – 01:05:42).

Auch als Elster und Scottie den Beschattungsauftrag besprechen, wird die Wahrheit verschwiegen. Der Rezipient findet das jedoch erst später im Film heraus. Elster benutzt Scottie nur, um den Selbstmord seiner Frau zu bezeugen, die er eigentlich umbringt. Der komplette Auftrag ist somit eine Lüge. Elsters wahre Intention wird somit verschwiegen (00:11:00 – 00:16:06). Erst ganz am Schluss deckt Scottie die ganze Geschichte auf, als er bei Judy Carlottas Halskette sieht.

„Wer bestimmte Informationen an andere nicht weitergibt, hält sie geheim, und Geheimhaltung bedeutet ganz allgemein verschweigen, nicht mitteilen, nicht veröffentlichen, nicht offenbaren.“¹⁷³ Elster behält eine Menge an Informationen für sich und verschweigt sie somit Scottie, der seine Frau beschatten soll. Elster verdreht die Fakten und erzählt ihm eine komplett andere Geschichte, nur um Scottie als Zeugen von Madeleines Selbstmord aufzubauen.

Auch die geglaubte Madeleine und Scottie reden nicht ehrlich miteinander. Madeleine, die eigentlich Judy ist und von Elster beauftragt wurde, seine Frau zu spielen, spielt ihre Tarnung auch vor Scottie weiter. Sie verschweigt ihm ihre wahre Identität. Scottie verschweigt Madeleine zu Beginn seine Zuneigung. Die Beziehung der beiden ist von Anfang an auf Lügen aufgebaut.

„ ,Man sollte nicht alleine leben. Ich finde es falsch‘ sagt Madeleine/Judy zu Scottie, während sie in seinen Morgenrock gehüllt an seinem Kamin sitzt. Das ist die einzige wahre Aussage, die sie während des Gesprächs macht, denn Judy ist ja nicht Elsters Frau, sondern alleinstehend, worunter sie leidet.“¹⁷⁴

Kein einziges Wort sonst, das aus Judys Mund kommt, ist wahr. Diese Verschwiegenheit und die Geheimnisse der Protagonisten des Films sind wichtig, um die Handlung voranzutreiben. Würden die Figuren ehrlich miteinander sein und sich nichts gegenseitig verschweigen, würde die Handlung von *Vertigo* nicht funktionieren, sie baut folglich auf einem Geflecht aus Deck- und Zwecklügen¹⁷⁵

¹⁷³ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 82

¹⁷⁴ Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996, S. 185

¹⁷⁵ Vgl. dazu Kapitel 2.1.3

auf. Abgesehen von dem Verschweigen von Informationen wird das Schweigen in *Vertigo* natürlich auch innerhalb der Kommunikation eingesetzt.

6.2.2 Mystische Funktion des Schweigens

In einigen Szenen ist zu sehen, wie der beauftragte Detektiv Scottie Madelaine verfolgt und beobachtet.

„When Scottie follows Madelaine’s car around the hills of San Francisco in the film’s wordless, magically extended third sequence, it is obvious from her gravely obsessive behaviour that she is possessed, but he mistakes the agent possession, as he has been set up to do, as the ghostly Carlotta Valdes; instead, Madelaine is possessed by one man, Elster, who is paying her to impersonate the wife he plans to kill, and is looking forward, though she does not know it, to being possessed by another, Scottie himself.“¹⁷⁶

Minutenlang wird hier kein einziges Wort gesprochen, das macht die Szenen noch mysteriöser und unheimlicher. Madelaine besucht auf ihrer Tour durch San Francisco viele Orte des Schweigens. Der Friedhof zum Beispiel steht für den Tod und der Tod bedeutet ewiges Schweigen, wie schon im Kapitel über das mystische Schweigen zu lesen war. Auch das Museum ist in gewisser Weise ein Ort des Schweigens, wo das Schauen im Vordergrund steht. Scottie spricht die ganze Verfolgung über kein einziges Wort mit Madelaine. Trotzdem hat man als Zuschauer das Gefühl, dass er immer mehr von ihr besessen wird. Der Beschattungsauftrag von Elster wird immer mehr zu Scotties eigenem. Die ganze lange Sequenz der Verfolgung wird nur durch Bild- und Filmsprache erklärt. So wird auch Madelaines Wahn mit der Sprache der Bilder aufgeklärt. Als Scottie im Museum die Ähnlichkeit von Madelaines und Carlottas Blumenstrauß und Haarknoten entdeckt, kommt die wahre Geisteskrankheit erst zum Vorschein. Ohne Worte wird hier erklärt, dass Madelaine von der Frau, die auf dem Bild zu sehen ist, besessen ist (00:17:43 – 00:27:58).

„Der Augenzeuge sieht Blumen in der Hand Madeleines, dieselben, die Carlotta Valdez, die Urgroßmutter Madeleines, welche Ende des 19. Jh.s unter tragischen Umständen ihrem Leben ein Ende setzte, auf einem Gemälde im Museum in ihrer Hand hält. Er bemerkt, dass Madeleines Frisur die gleiche Spiralform hat wie die Frisur von Carlotta auf dem Bild: Madeleine erleichtert es Scottie und uns, sich

¹⁷⁶ Leitch, Thomas. *The encyclopedia of Alfred Hitchcock*. New York: Facts on File Inc. 2002, S. 357

ein Bild von ihr zu machen, indem sie sich vor ein anderes Bild setzt.“¹⁷⁷

Madeleines Großmutter ist wahnsinnig geworden und hat Selbstmord begangen. Ihr Blut fließt in Madeleines Adern. Der Wahnsinn führt oft zu Selbstmord und der Tod bedeutet somit ewiges Schweigen. Wir hören Madeleine das erste Mal im Film sprechen, als sie im Schlaf spricht. Dieses Sprechen im Schlaf hat auch etwas Wahnsinniges an sich. Das erste Wort zwischen Scottie und Madeleine fällt erst, als sie nach ihrem Selbstmordversuch bei ihm zu Hause erwacht. Hier verschwindet sie so stumm, wie sie auch aufgetaucht ist. Während Scottie telefoniert, verschwindet Madelaine ohne ein Wort zu sagen (00:42:09 – 00:50:20).

Während Scotties und Madeleines Autofahrt sprechen beide nichts. Auch daran kann man erkennen, dass sich die beiden kaum etwas zu sagen haben. Denn Scotties Zuneigung Madeleine gegenüber ist hauptsächlich durch ihr Äußeres motiviert (00:55:29 – 00:55:56).

Bei der Verfolgung auf dem Kirchturm holt ihn wieder seine Höhenangst ein. Je weiter er hinauf geht, desto schweigsamer wird er.

„Die Erzählung in *Vertigo* steht und fällt an dem, was Scottie sieht und was er nicht sieht, aber die schlüssigen Zusammenhänge entstehen durch unseren Blick, den Blick der Zuseher, der sich durch die Kamerafahrten und den Schnitt führen lässt. Genaugenommen ist die Akrophobie Scotties ein Produkt unseres Blicks: Wenn einer Einstellung mit seinem verwirrten Blick eine andere folgt, in der wir einen aufgrund der beschriebenen Kamerabewegung unheimlich wirkenden Abgrund sehen, und dem dann wieder ein angstfüllter Blick Scotties bzw. dessen Zusammenbruch folgt, sehen wir zwischen den beiden Einstellungen einen kausalen Zusammenhang, wo es in Wirklichkeit keinen gibt.“¹⁷⁸

Mit Hilfe dieser Bildsprache oder Filmsprache, wird uns die Angst vermittelt, die Scottie vor der Höhe hat. Mit Worten wäre es wahrscheinlich gar nicht möglich, die Angst so realistisch zu beschreiben. Diesen Effekt erzielt Hitchcock mit einer Kamerafahrt zurück, kombiniert mit einem Zoom nach vorne.¹⁷⁹ Als Scottie Madeleine in die Tiefe stürzen sieht, ist er so geschockt wie zu Beginn des Films. Wieder war es ihm nicht möglich jemanden zu retten. Dieser Schock wird

¹⁷⁷ Nuslin, Arslan-Erben. *Dramatic Slices of Cake*. Universität für angewandte Kunst Wien: Dipl. - Arb. 1999, S. 77

¹⁷⁸ Ebenda S. 77

¹⁷⁹ vgl. Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne Verlag 1975, S. 240

schweigend ausgedrückt. Scottie schreit erneut nicht auf (00:12:06 – 00:15:14). Er verfällt nach ihrem Tod auch dem Wahn und somit dem Schweigen.

„The protracted silence of Madeleine in the first section of the film is balanced by the protracted silence of Scottie that follows her exit. In trailing her, he was necessarily silent himself, but those periods of voyeuristic absorption were active, and broken up by dialogue scenes. Now, he is passive. Looking helplessly at the dead body below him, he registers trauma by the gesture of slowly covering his mouth with his right hand, then slinks away to avoid confrontation.“¹⁸⁰

Die beiden Protagonisten wechseln sich im Schweigen also ab. Zu Beginn des Films schweigt Madeleine fast 30 Minuten lang und nun nach ihrem Tod entgleitet Scottie für 14 Minuten im Film die Sprache. Sein Verweigern der Sprache bringt ihn offensichtlich in eine Psychatrie. Stillschweigend sitzt er im Zimmer und röhrt sich nicht. Auch seine Freundin Midge schafft es nicht ihn aus seiner Trance zu holen. Er leidet an akuter Melancholie und an Schuldkomplexen, deswegen will er nicht mehr reden. Scottie fällt wieder in sein altes Muster als Beobachter zurück. Schweigend kehrt er an die Orte des Schweigens zurück, an denen er Madelaine beschattet hat (01:15:15 – 01:28:00). Als er Judy trifft, scheint Scotties Wahn überwunden zu sein. Judy will sich zuerst ihrer Verwandlung in Madeleine widersetzen. Aber sie wird von Scottie immer mehr zum Schweigen gebracht. Sie fügt sich ihrem Schicksal, weil sie Scottie wirklich liebt. Aber auch hier ist sie nicht bereit die Wahrheit zu sagen. Ästhetisch besonders ansprechend ist im Film die Verwandlungsszene, in der Judy zu Madeleine wird, gestaltet. Ohne Worte tritt sie aus dem Badezimmer und erstrahlt im grünen Licht, fast so, als ob ein Geist heraustreten würde. Die Verwandlung ist perfekt (01:50:16 – 01:51:55). *Vertigo* hat eine gewisse Langsamkeit, einen kontemplativen Rhythmus. Diese Eigenschaften heben den Film, von den meisten anderen Filmen Hitchcocks ab, die doch meist auf Schnelligkeit und plötzliche Umschwünge hin konstruiert sind.¹⁸¹

Mit dieser Langsamkeit der Bilder geht auch das Schweigen einher. Die Langsamkeit ist notwendig, um der Handlung des Films zu folgen, denn es wird nicht viel gesprochen. Durch das Weglassen der Worte in manchen Szenen hat

¹⁸⁰ Barr, Charles. *Vertigo*. London: British Film Institute 2002, S. 63

¹⁸¹ vgl. Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne Verlag 1975, S. 239

Hitchcock dem Film die gewisse Brillanz verliehen. Erst durch diese Stille und das Schweigen wird er Wahn und somit die Mystik der Handlung besonders deutlich.

7. Das Schweigen im Weltraum – 2001 a Space Odyssey

Stanley Kubrick hat mit seinem Film *2001 a Space Odyssey* aus dem Jahr 1968 Filmgeschichte geschrieben. Die Erzählweise des Films unterscheidet sich sehr davon, was der Rezipient gewohnt ist. Der Film wird hauptsächlich in Bildern erzählt. Dialoge kommen nur sehr sporadisch vor und wenn, sagen sie nicht viel aus.

„Für einen ursprünglich geplanten 10-Minuten-Prolog wurden Gespräche mit Weltraumexperten, Theologen, Biologen, Chemikern und Astronomen geführt, die nach dem ersten Sichten des Films für MGM, die den Film finanziert hatte, ebenfalls gestrichen wurden, genauso wie die erklärenden Dialoge für den Nervenzusammenbruch des intelligenten Computers HAL. Je mehr Kubrick schnitt, desto weniger Dialoge blieben übrig. Kubrick sagte, dass „*Dr Seuss* ein Film ist, bei dem viel vom Dialog abhängt, der Art des Ausdrucks, den verwendeten Euphemismen, ein Film, der durch Übersetzung und Synchronisation leidet. *2001* ist dagegen vom Ursprung her ein visuelles, nonverbales Experiment, das intellektuelles Gerede vermeidet und das Unterbewusstsein des Zuschauers auf eine essentielle poetische und philosophische Weise erreicht. Der Film wird so zur eigenen Erfahrung, die den Zuschauer auf einer inneren Ebene des Bewusstseins trifft wie Musik oder Malerei.“¹⁸²

Die Bezeichnung des Films als nonverbales Experiment trifft genau zu. Dieser Film ist eher eine musikalische Inszenierung der Bilder als eine Aneinanderreihung von Dialogen. Die Musik nimmt in dem Film einen sehr wichtigen Stellenwert ein. Wenn kein Dialog stattfindet, was die meiste Zeit im Film der Fall ist, dann wird nach der Musik geschnitten. Im Film ist meistens immer nur ein Ton zur selben Zeit zu hören. Wenn Musik spielt, sind sonst keine Geräusche in der Diegese zu hören. Oder wenn Geräusche aus der Diegese zu hören sind, wie die Atemgeräusche der Astronauten, dann ist keine Musik zu hören. Interessant ist auch zu beobachten, dass als Vorlage für den Film das literarische Werk von Arthur C. Clark *The Sentinel* diente. Ein geschriebenes Werk bildet die Grundlage und im Film werden die Worte überflüssig.

„Kubricks Filme sind Bild-Meditationen, und die am meisten bewunderten Sequenzen seiner Arbeiten sind diejenigen, in welchen nicht gesprochen wird. Aber alle seine Filme sind zugleich höchst literarische Werke, in denen jeder Satz, jedes Wort mit ebenso großer Sorgfalt bestimmt ist wie die Kamera-Einstellung.“¹⁸³

¹⁸² Duncan, Paul. *Stanley Kubrick. Sämtliche Filme*. Köln: Taschen 2003, S. 105

¹⁸³ Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag 1999, S. 42

Wenn man diese Aussage auf *2001* anwendet, so ist zu sagen, dass Kubrick jedes Wort in dem Sinne durchgeplant hat, dass es vollkommen banal ist und nicht viel aussagt. Denn die Worte in diesem Film schweigen und die Bilder sprechen.

7.1 Die Dialoge schweigen

Die ersten 24 Minuten in *2001* wird kein einziges menschliches Wort gesprochen. Die Affen sind die ersten, die im Film ein Wort „sprechen“. Aber ihr Sprechen schweigt für unsere Ohren. Wir verstehen ihre Sprache zwar nicht, aber können dennoch ihre Körpersprache interpretieren und verstehen somit das Wesentliche, was die Handlung vorantreibt. In der Szene, in der sie sich um die Wasserstelle streiten, sind sie sichtlich aufgereggt und in Aufruhr. Verbale Kommunikation, die für den Rezipienten verständlich ist, ist in diesen ersten Szenen noch nicht möglich, weil der Mensch offensichtlich noch nicht existiert. Der Monolith verändert die Persönlichkeit der Affen. Plötzlich entdecken sie den Knochen als Waffe. Die Affen kommunizieren in dem Film beinahe mehr als die Menschen beziehungsweise ist ihre Kommunikation noch nicht so von einer Oberflächlichkeit durchdrungen wie jene der Menschen (00:06:00-00:18:55). Das erste verbale Gespräch zwischen zwei Menschen findet zwischen Dr. Floyd und einer Angestellten des Hilton Hotels im Weltraum statt.

„In den wenigen Szenen in der Lobby und der Lounge dieses Raum-Hotels zeigt der Regisseur, wie entwickelt, steril und banal die Zukunft des Jahres 2001 ist. Die Dialoge sind von geradezu erschütternder Trivialität, werden indes so zelebriert, als wären es geheime Botschaften (und vielleicht sind sie das auch). „Did you have a nice flight?“, wird Floyd begrüßt. „Very nice, indeed“. Oder: „Elena, you’re looking wonderful“ – „Thank you. You’re looking well too“.¹⁸⁴

Kommunikation wird hier nur höflichkeitshalber praktiziert. Es werden Floskeln verwendet und somit „Small Talk“ betrieben. „Small Talk“ hat die Eigenart, dass es sich dabei um keine „echte“ Form der Kommunikation handelt. Er wird eingesetzt, um das Schweigen beziehungsweise die Stille zu vermeiden. Bevor man gar nichts sagt, redet man lieber über belanglose Dinge.¹⁸⁵ Es findet hier zwar eine verbale Kommunikation statt, aber das, was gesprochen wird, ist so trivial, dass es die Handlung des Films nicht vorantreibt. Es ist kein Zufall, dass Kubrick gerade

¹⁸⁴ Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag 1999, S. 166

¹⁸⁵ vgl. Kapitel 2.1

diese Worte als die ersten im Film gewählt hat. „Jene Dialoge, die im Film auftauchen, sind nicht nur fast völlig inhaltslos und semantisch kaum von Belang, sondern auch emotionslos.“¹⁸⁶ (00:24:35-00:25:18) Dr. Floyd zum Beispiel gratuliert seiner Tochter vollkommen emotionslos über ein Videotelefon aus dem Weltall zum Geburtstag. Die Tochter ist während des Gesprächs vollkommen abgelenkt und schaut immer wieder aus dem Bild. Ein Gespräch mit ihrem Vater, der sich gerade im Weltraum befindet, ist anscheinend nicht interessant genug für das Mädchen.

„Als sich Squirt ein Telefon wünscht und Floyd dieses mit dem Hinweis ablehnt, dass der Haushalt bereits zahlreiche Telefone besitzt, scheint Kubrick doppelt auf die sprachliche Banalität und Kommunikationsunfähigkeit hinzuweisen. Im Gespräch findet keine Kommunikation zwischen Floyd und seiner Tochter Squirt statt. Die Kommunikation ist vielmehr gescheitert.“¹⁸⁷

Wozu sollte die Tochter ein Telefon brauchen, wenn man ohnehin schon so viele hat und sich doch so wenig zu sagen hat? Dadurch, dass die Mutter am Geburtstag der Tochter nicht zu Hause ist, wird die Emotionslosigkeit des Gesprächs noch unterstrichen (00:26:30-00:28:15).

Auf der Reise zum Monolithen unterhält sich Dr. Floyd mit anderen Wissenschaftlern über das Essen. Auch hier werden die in dem Film ohnehin spärlich eingesetzten Worte verwendet, um über Nichtigkeiten zu reden. Nur nebenbei wird über den Monolithen gesprochen (00:45:10-00:47:07). Fast alle Gespräche in *2001* sind gekennzeichnet durch Floskeln, Höflichkeit, Banalität und Small Talk.

„Es ist wohl deutlich, dass sich Kubrick in diesen Szenen ein wenig über die oberflächliche Konversation in der Gesellschaft seiner amerikanischen Heimat lustig macht. Aber hinter diesen Leerformeln steckt mehr noch das Bild einer vollkommen maskierten Gesellschaft.“¹⁸⁸

Die Dialoge schweigen, indem das Gesprochene nicht viel aussagt. Aber genau dadurch vermittelt Kubrick ein Bild der Gesellschaft im Jahr 2001, in dem Kommunikation anscheinend keine große Rolle mehr spielt. Es gibt in *2001* aber auch Szenen, in denen man zwar sieht, dass sich die Lippen der Schauspieler

¹⁸⁶ Walter, Stephan. *2001: Mythos und Science im Cinema*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 82

¹⁸⁷ Ebenda S. 82

¹⁸⁸ Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag 1999, S. 166

bewegen, aber man hört nicht, was sie sprechen. Hier schweigt der Dialog im wahrsten Sinne des Wortes. Diese Szenen haben fast Stummfilmqualität in der Tonfilmära, zum Beispiel dann, als sich das Raumschiff wieder auf Reisen befindet und von Johann Strauss' „Donauwalzer“ begleitet wird. Die Stewardess verteilt das Essen und unterhält sich kurz mit den Piloten. Was sie sagt, ist aber nicht zu hören und bestimmt auch nicht wichtig für die Handlung, weil es sich dabei wahrscheinlich um genau so Triviales handelt, wie meistens, wenn jemand spricht (00:34:23-00:35:08).

„It is well known that 2001 contains very few spoken words, less than forty minutes of dialogue all told, and not a single syllable is uttered for the first half hour. Even the remaining dialogue (...) is low in narrative illumination. It would be interesting to set a computer to calculate the range and variety of the vocabulary, grammar, and locutions used in the film. One guesses they would not be wide.“¹⁸⁹

Der Dialog ist in dem Film komplett unwichtig. Wichtiger ist die Komposition von Bild und Ton. Die Langsamkeit der Kameraeinstellung sowie die Stille in dem Film sind als Mittel insofern treffend, als sie den Schauplatz Weltraum erfahrbar machen. Auch bei der Konferenz auf Calvius wird der Zuschauer verbal enttäuscht. Hier erwartet man sich nun endlich Aufklärung darüber, was der Grund für Dr. Floyds Reise ist. Aber auch während dieser Konferenz wird noch nicht gesagt, was auf Calvius vor sich geht (00:39:26-00:43:43).

„Like all the dialogues in 2001, it is low in definition in that it sheds little light on what is going on. The banal things the characters say to each other particularly distressed early critics writing about the film. They expected dialogue that matched the drama of the occasion. But Kubrick regards his dialogue style as a realistic scientific response to events, even those of the greatest magnitude, such as the discovery of a monolith in the Tycho crater, which indicates the presence in space of intelligent life other than man.“¹⁹⁰

Die Dialoge schweigen also. Sie sagen nicht viel aus oder treiben die Handlung voran. Dem Rezipienten werden durch die Dialoge keine Lösungsvorschläge gegeben, die erklären könnten, was vor sich geht. Vielleicht lässt sich das, was in 2001 vor sich geht, gar nicht in Worten ausdrücken. Es gibt keine Erklärung dafür. Der Film hätte wahrscheinlich auch komplett ohne Dialoge funktioniert. 2001 zeigt uns eine Gesellschaft, in der verbale Kommunikation nicht mehr gebraucht wird, um Emotionen auszudrücken. Sprache dient hier nur mehr als Werkzeug oder als

¹⁸⁹ Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director*. London: Weidenfeld & Nicolson 1999, S. 172
¹⁹⁰ Ebenda S. 184

Code, mit Hilfe derer man Türen öffnen kann oder seine Persönlichkeit zu erkennen gibt (00:25:18-00:25:47).

7.1.1 Kommunikationsschwierigkeiten der Menschen

Wie bereits erwähnt wurde, wird in *2001* nur sehr wenig verbal gesprochen. Wenn gesprochen wird, dann sind aus der Stimme und in der Sprache der Protagonisten keinerlei Emotionen herauszuhören. Emotional gesehen schweigen die Dialoge also den kompletten Film lang. Dass es für die Menschen in *2001* eine Schwierigkeit darstellt, miteinander zu kommunizieren, kommt besonders in der *Jupiter Mission* zum Vorschein. Die zwei Astronauten Poole und Bowman sind die einzigen Menschen, die bei der Mission wach unterwegs sind. Drei Wissenschaftler wurden im künstlichen Tiefschlaf an Bord gebracht, damit während der langen Reise zum Jupiter Sauerstoff und Nahrung gespart werden. Poole und Bowman reden lange kein Wort miteinander. Sie essen zwar nebeneinander, aber es findet keinerlei Kommunikation statt. Jeder der beiden starrt in einen eigenen Bildschirm hinein, wo gerade über ihre Mission berichtet wird. In diesem Bericht wird auch ein aufgezeichnetes Interview der beiden Männer gezeigt. Hier hören wir die beiden das erste Mal im Fernseher sprechen. Es wird also nicht direkt gesprochen, sondern über ein Medium. Es scheint fast so, als ob die technischen Errungenschaften die Sprache immer mehr verdrängen. Der Computer HAL 9000 ist imstande alle Funktionen des menschlichen Gehirns nachzuahmen. HAL wird in dem Bericht von dem Reporter ebenfalls interviewt. HAL redet emotionaler und mit mehr Gefühl als die Menschen, obwohl er eine Maschine ist (00:56:05-01:00:50).

„HAL ist im Hinblick auf das Verhältnis von Wort und Bild die zentrale Figur. Man lernt ihn ausschließlich als orts- und gesichtsloses Wesen mit einer wohlmodulierten, raumbeherrschenden Stimme kennen. Im Vergleich mit den bewusst zurückhaltend agierenden Schauspielern und ihren kalt hallenden Stimmen muss er zwangsläufig menschlicher erscheinen.“¹⁹¹

Die Schauspieler fungieren somit sprachlich nur als Nebendarsteller. Kubrick geht es nicht darum, die innere Gefühlswelt seiner Protagonisten zu offenbaren, sondern vielmehr darum, den Stellenwert der Technik und die Beziehung des Menschen zu der Technik zu zeigen. Auch Kay Kirchmann erwähnt in seinem

¹⁹¹ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2009, S. 224

Buch, dass der Computer HAL um einiges menschlicher ist als die beiden Astronauten:

„HAL 9000 ist ein hochentwickeltes, angeblich unfehlbares Elektrogehirn, das so programmiert ist, dass es menschliche Emotionen verspürt. HAL ist neidisch, irrt sich, hat Gefühle wie Stolz, Freude und Angst. Dagegen wirken die Astronauten Poole und Bowman mechanisch, gefühllos und nur dem Prinzip der Ratio gehorchend.“¹⁹²

Auf dem riesigen Raumschiff sind nur zwei Personen an Bord, die imstande wären, miteinander zu kommunizieren. Dennoch wird die meiste Zeit geschwiegen beziehungsweise über ein Medium oder mit dem Medium HAL kommuniziert. So empfängt Poole Geburtstagswünsche seiner Eltern via Videobotschaft oder Hal gratuliert ihm zum Geburtstag. Die einzige wirklich anwesende Person Bowman sehen oder hören wir nicht dabei, wie sie Pool zum Geburtstag gratuliert. Als Poole die Videobotschaft von seinen Eltern bekommt, ist er absolut unbeeindruckt davon. (01:01:18-01:03:20). Der Computer HAL unterhält sich mehr mit den Menschen als die Menschen untereinander an Bord. HAL äußert sein Misstrauen an der Mission gegenüber Bowman. Dieser reagiert fast nicht darauf. HAL macht sich bereits mehr Gedanken als die Menschen. Sogar Daves Ausdruck schweigt. Er reagiert kaum auf das, was HAL ihm sagt. HAL meldet einen zukünftigen Ausfall der Kommunikationseinheit. Man fragt sich, was der Sinn dieser Kommunikationseinheit überhaupt ist, wenn die Menschen sowieso fast gar nicht verbal miteinander kommunizieren (01:05:20-01:07:37). Dave will sich um das Problem kümmern und geht dazu hinaus. Er befiehlt HAL die Gondeltür aufzumachen. HAL antwortet nicht mit Worten, sondern mit Taten, indem er die Anweisungen ausführt (01:09:23-01:11:06). Auch während Bowman draußen ist, kommuniziert er nicht ein einziges Mal mit seinem Partner Poole. „The central concept in the latter film was the breakdown of intelligent communication into insanity. Stripped of its awesome effects, 2001 is nothing less than an epic-sized essay on the nature of intelligence.“¹⁹³ Die Technik ist in dem Film soweit fortgeschritten, dass Maschinen bereits eigenständig denken, reden und agieren können (01:11:06-01:15:54).

Während die Menschen offensichtlich Kommunikationsschwierigkeiten haben und die meiste Zeit schweigen, hat die Technik mit der Kommunikation kein Problem.

¹⁹² Kirchmann, Kay. *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Marburg: Hitzeroth 1993, S. 79

¹⁹³ Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director*. London: Weidenfeld & Nicolson 1999, S. 172

Ganz im Gegenteil, sie ist sogar intelligenter, weil sie zum Beispiel wie der Computer HAL sogar Lippen lesen kann. Das erste richtige Gespräch zwischen Poole und Bowman findet in der Gondel statt. Sie denken, dort drinnen könne HAL sie nicht hören. Sie sprechen darüber, HAL abzuschalten, weil er sich bei dem Ausfall der Kommunikationseinheit offensichtlich geirrt hat. Plötzlich schneidet Kubrick auf HALs undurchdringbares rotes Auge und dann zeigt er uns, was HAL sieht. Hal beobachtet die beiden Astronauten durch ein Fenster der Gondel. Eine Großaufnahme der sich bewegenden Lippen der beiden zeigt dem Zuschauer, dass Hal, obwohl er nicht hören kann, was sie sprechen, es sehen kann. Hal liest die Lippen der Astronauten. Hier wird uns nun der Wahnsinn des Computers so richtig bewusst. Durch die Großaufnahme der sich bewegenden Lippen, weiß der Zuschauer sofort, dass die Lippen für HAL nicht schweigen.

„We see their lips move silently behind the armored glass. The shot is from HAL's point of view; and we realize the computer is lip-reading Bowman and Poole! The film thus ends its first half unlike any previous screen epic – in silence. Watching events materialize soundlessly behind glass has the effect of cutting off the spectator, inducing a feeling of helplessness and fostering suspense.“¹⁹⁴

Beim Rezipienten wird durch diese Einstellung, in der wir Poole und Bowmans Lippen durch das Glas sehen, sie bewegen sich, aber wir hören sie nicht, ein bestimmtes Gefühl evoziert. Kubrick erzielt mit dieser Szene also einerseits ein Gefühl der Spannung beim Zuschauer und gleichzeitig zeigt er dadurch, dass HAL Lippenlesen kann (01:20:30-01:23:50).

Von nun an arbeitet der intelligenteste Computer, den es gibt, gegen seine Besatzung. Als er Bowman den Eintritt in das Raumschiff verweigert, sagt HAL: „Dave, das Gespräch hat keinen Zweck mehr. Es führt zu nichts.“¹⁹⁵ Diesen Satz könnte man als Leitmotiv für den ganzen Film sehen. Die Kommunikation funktioniert im Jahr 2001 nicht mehr richtig beziehungsweise dient nur mehr als Mittel zum Zweck. Es ist den Menschen im Jahr 2001 unmöglich, ein normales emotionales Gespräch miteinander zu führen (01:37:03-01:39:05).

7.2 Geheimnis und Vertuschung

In den meisten Dialogen, die wir in 2001 hören, geht es darum, dass etwas verheimlicht wird. Bereits in dem ersten Gespräch zwischen den russischen

¹⁹⁴ Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director*. London: Weidenfeld & Nicolson 1999, S. 187

¹⁹⁵ 2001- Odyssee im Weltraum (01:38:40)

Wissenschaftlern und Dr. Floyd wird der wahre Hintergrund für Floyds Reise nach Calvius verschwiegen. Die Wissenschaftler erzählen, dass sie gehört hätten, auf Calvius sei eine Epidemie ausgebrochen. Floyd verwendet eine Decklügen und sagt, er habe noch nichts davon gehört, obwohl er der Fadenzieher dieses Gerüchts ist. Es entsteht ein Lügenkonstrukt, um die Entdeckung des Monoliths vor den Menschen auf der Erde und besonders vor den Russen geheimzuhalten (00:28:24-00:32:20). Der Menschheit wird die Decklügen, es sei eine Epidemie auf Calvius ausgebrochen, erzählt, damit sie nicht verunsichert sind. Erst wenn die Wissenschaftler genauer Bescheid wissen, soll den Menschen die Wahrheit erzählt werden. Bei der Konferenz auf Calvius wird zwar gesprochen, aber trotzdem noch nicht geklärt, was auf Calvius vor sich geht.

„Bei der Ansprache von Dr. Floyd auf der Mondbasis Calvius wird die Sprache zur Irreführung missbraucht. Floyd rechtfertigt die angebliche Notwendigkeit der Aufrechterhaltung der Lüge, dass auf Calvius eine Epidemie ausgebrochen sei, anstatt die Wahrheit, die Entdeckung des Beweises für außerirdisches Leben preiszugeben. Hier konspiriert die Sprache mit Politik und primitiver Hierarchie, um die Entdeckung des Monolithen zu verheimlichen. – Eine Entdeckung, die es der Menschheit geradezu ermöglichen könnte, jenen Urväterhausrat an Instinkten abzuwerfen, der ihr Überleben inzwischen weniger sichert als gefährdet.“¹⁹⁶

Bei der Konferenz auf Calvius ist Dr. Floyd zwar ehrlich zu den Teilnehmern der Konferenz, aber dem Zuschauer wird trotzdem verschwiegen, was vor sich geht. Floyd spricht in höflichen Floskeln und die Erwartungen des Rezipienten, der sich nun endlich Aufklärung wünscht, werden erneut enttäuscht.

„Der geringe kommunikative Gehalt des Monologs von Dr. Floyd wird durch die Visualisierung unterstrichen. Die Szene beginnt mit einer Totalen. Die Kamera nimmt das Geschehen in einer Reihe von seitlichen Halbtotalen und Halbnah-Einstellungen unter die Lupe, ohne dass diese konventionelle Auflösung der Szene zusätzliche visuelle Informationen erbrächte.“¹⁹⁷

Das heißt, dass nicht nur der Monolog von Dr. Floyd schweigt, weil er uns nur verrät, dass es etwas weiterhin geheimzuhalten gilt, sondern auch die Bildsprache verrät uns kein weiteres narratives Element der Geschichte (00:39:26-00:43:43). Auch im ersten Gespräch zwischen Poole und Bowman dreht sich alles um eine

¹⁹⁶ Walter, Stephan. 2001: *Mythos und Science im Cinema*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 83

¹⁹⁷ Ebenda S. 84

Verschleierung, damit HAL nichts mitbekommt. Bowman lügt, dass er in der Gondel Interferenzen gehabt hätte. Dabei handelt es sich nur um eine Ausrede, damit beide in die Gondel gehen können, weil sie glauben, dass HAL sie dort nicht hören könne (01:19:45-01:20:17).

Sogar den beiden Astronauten Poole und Bowman wird der wahre Grund der Jupiter-Mission verschwiegen. Erst, als Bowman HAL abschaltet, wird ein Video gezeigt, in dem Dr. Floyd den wahren Grund der Mission erklärt. Der Einzige, der den wahren Grund für die Mission kannte, ist der Computer HAL. Den Menschen wurde dieser verheimlicht. In 2001 wird also mehr Vertrauen in die Technik gesetzt als in die Menschen. Aber warum wird das Video gerade jetzt abgespielt, da HAL „stirbt“ beziehungsweise abgeschaltet wird?

„Spielt HAL sie ab, um die Wahrheit preiszugeben? Das entspräche dem gängigen Muster vieler Filme, im Angesicht des Todes einen Augenblick der Wahrheit einzuführen, wie ihn auch Kubricks vorhergehende Filme immer wieder enthielten. Oder wird sie automatisch aktiviert, weil die Discovery tatsächlich ihr Ziel erreicht hat? Diese zwei Beispiele zählen nicht einmal zu den spektakulärsten, machen aber evident, dass 2001 in einfachsten Belangen oft zu wenige Informationen liefert, um endgültige Entscheidungen über ursächliche Zusammenhänge zu gestatten.“¹⁹⁸

Schenkt man der ersten Interpretation Glauben, heisst es somit, dass HAL im Augenblick des Todes, in dem man das absolute Schweigen erfährt, sein Schweigen bricht und das Video über den wahren Grund der Mission abspielt (01:50:58-01:52:18).

7.3 Die Stille des Weltraums

Die Szenen, in denen wir die Raumstationen im Weltraum sehen, werden alle von Musik begleitet. Geräusche sind in der Diegese nicht zu hören. Diese Langsamkeit der Szenen ist notwendig, um ein Gefühl für die Weite des Weltraums und die Schwerelosigkeit zu vermitteln. Auch einen wesentlichen Punkt hat Stanley Kubrick in seinem Film bedacht. Im Weltraum herrscht Stille. Beeindruckend wird diese Stille in der Szene dargestellt, in welcher Bowman ohne Schutzhelm durch ein Notschleusentor in das Raumschiff gelangt. Spannung wird aufgebaut durch Alarmsignale, die in der Gondel zu hören sind. Als er nun in das Raumschiff hineingeschleudert wird, herrscht absolute Stille. Der Zuschauer ist hier mit einer

¹⁹⁸ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2009, S. 217

ungewöhnlichen Filmsituation konfrontiert. Denn das, was er sieht, stimmt nicht mit dem Ton überein. Man ist überrascht keinen Ton zu hören, weil wir eine Wolke sehen und Bowman hin und hergeschleudert wird, als ob es eine Explosion gegeben hätte.

„He hurtles toward the camera like a discharged torpedo in total silence. Not until Bowman reaches the safety of breathable space does Kubrick flood the sound track with a rush of life-giving air recalling the restorative shock of a man filling his lungs as he hurtles to the surface of the sea after plumbing ist depths. It is a graphic example of how silence, sound and speed are used for their dramatic properties throughout the film.“¹⁹⁹

Die plötzliche Stille versetzt den Zuschauer in Spannung. Als Rezipient hat man durch die Stille beinahe selbst das Gefühl, als ob einem die Luft wegbleibt. Das auf die Stille folgende Geräusch der Lufteinströmung wirkt wie eine Erleichterung, nicht nur für Bowman, sondern auch für den Zuschauer, der in dieser Szene mitgefiebert hat. Man fragt sich, ob HAL nun auch Bowman tötet in der Stille des Weltraums, genauso wie seinen Kollegen Poole (01:44:00-01:45:05). Auch hier kommt der Tod schleichend und still, indem HAL einfach die Sauerstoffversorgung von Poole trennt. Hilflos treibt der Körper im stillen, unendlichen Weltraum umher. Auch die drei Wissenschaftler, die sich im Tiefschlaf an Bord befinden, werden still und heimlich im Schlaf getötet. Nur anhand der Bildschirme, auf denen die Lebensfunktionen der drei Menschen angezeigt werden, wird dieser Mord dem Zuschauer präsentiert. HAL tötet die Menschen, indem er ihre lebenserhaltenden Ressourcen abdreht (01:34:32-01:36:30). Auch als Bowman Poole mit der Gondel retten will beziehungsweise seinen toten Körper bergen will, wird der Zuschauer mit der Stille des Weltraums konfrontiert. Die Stille wird abgelöst von den Geräuschen im Inneren der Gondel. Wenn die Gondel von außen gezeigt wird, herrscht absolute Stille, wenn Bowman im Inneren der Gondel gezeigt wird, kann man maschinelle Geräusche vernehmen (01:30:07-01:34:22). In den beiden Szenen, in denen Bowman und Poole draußen sind und die Kommunikationseinheit austauschen wollen, sind nur ein Zischen und ein schweres Atmen zu hören. „Das Zischen kann als die Sauerstoffzufuhr der Astronauten gewertet werden. Diese beiden Geräusche sind die einzigen

¹⁹⁹ Walker, Alexander. *Stanley Kubrick, Director*. London: Weidenfeld & Nicolson 1999, S. 188

Lebenszeichen im ansonsten stillen und toten All.²⁰⁰ Ist es im All also deswegen still, weil es noch keinen eindeutigen Beweis für ein Leben außerhalb der Erde gibt? Das einzige Geräusch in 2001, das nicht von den Menschen oder den von ihnen geschaffenen Maschinen ausgeht, ist der ohrenbetäubende Lärm, den der Monolith aussendet. Aber auch dieser Lärm ist kein Beweis dafür, dass im All doch keine absolute Stille vorherrscht. Denn es kann sein, dass das Signal nur über den Funk der Astronauten aufgefangen wird. Ob es tatsächlich die Stille des Weltraums unterbricht, ist ungewiss. Dadurch, dass es in 2001 viele stille Szenen gibt, werden Geräusche von Kubrick sehr bewusst eingesetzt, um gewisse Gefühle beim Rezipienten hervorzurufen. So geschieht es auch in der Szene, in der Bowman in verschiedenen Altersstadien erscheint. Hier sind asynchrone Geräusche (Geräusche, deren Herkunft dem Rezipienten nicht bekannt sind) zu hören. Diese lösen sich ab oder sind auch gleichzeitig mit synchronen Geräuschen zu hören, deren Quelle nachvollziehbar ist, wie zum Beispiel das Atmen von Bowman. Der Zuschauer sieht den kurz vor dem Sterben stehenden Bowman, der sehr schwer atmet, wie es bei Sterbenden häufig zu beobachten ist.

„Durch diesen Geräuscheinsatz von Kubrick wird die Spannung beim Rezipienten erhöht. In dieser Sequenz herrscht weitgehend Stille. Visuell herrscht beim Rezipienten Verwirrung und Ratlosigkeit, umso mehr sind die Ohren des Rezipienten auf die Geräusche sensibilisiert.“²⁰¹

Dadurch, dass die meisten Szenen im Weltraum, wenn sie nicht gerade von Musik begleitet werden, relativ still sind, werden vorkommende Geräusche umso intensiver wahrgenommen. Eine Sensibilisierung für jedes Geräusch kann nur durch eine stillere Dramaturgie erreicht werden.

7.4 Das Bild, das Auge und der Blick

Die Macht des Bildes kommt in 2001 besonders nach dem Kapitel „The Dawn of Men“ zum Vorschein. Hier werden mit Hilfe eines Match Cuts mehrere tausende Jahre übersprungen.

„Stanley Kubricks Match Cut in 2001: A Space Odyssey, zwischen einem prähistorischen Knochen, der durch die Luft wirbelt, und einer Raumstation aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert, die sich im Raum dreht, ist wahrscheinlich der anspruchsvollste Match Cut der

²⁰⁰ Walter, Stephan. 2001: *Mythos und Science im Cinema*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 66

²⁰¹ Ebenda S.66

Geschichte, da er versucht, die Vorgeschichte mit der menschlichen Zukunft zu verbinden, weil er gleichzeitig im Schnitt selbst eine besondere Bedeutung schafft, dass er die Funktion von Knochen wie auch Raumstation als Werkzeuge betont: Erweiterungen der menschlichen Fähigkeiten.“²⁰²

Kubrick verwendet hier keinen Erzähler und keinen erklärenden Dialog. Mit Hilfe des Match Cuts verbindet er den Knochen und das Raumschiff. Der Zuschauer braucht hier keinen Dialog, damit er versteht, was vor sich geht. Diese zwei Bilder vom Knochen zum Raumschiff erzählen ungemein viel. Er drückt nicht nur einen riesen Sprung in der Zeitgeschichte aus, sondern auch die enorme Entwicklung des Menschen vom Affen zum Astronauten. Ein primitives Werkzeug, der Knochen, wird plötzlich mit Hilfe des Match Cuts zum technischen Wunderwerk. Ein Beispiel für ein stilles Bild bekommt man im Film zweimal zu sehen. Der Film beginnt mit einem schwarzen Bild. Das Bild schweigt somit. Begleitet wird dieses schweigende beziehungsweise stille Bild von dramatischer Musik, die uns erahnen lässt, was uns in diesem Film erwartet. Nach zwei Minuten bildlicher Stille erlischt plötzlich auch die Musik und das MGM Zeichen wird völlig unerwartet eingeblendet. Danach wird das Bild wieder schwarz und plötzlich geht die Sonne auf zu dem Stück „Also plötzlich sprach Zarathustra“. Das stille Bild zuvor könnte bereits das dunkle, unendliche Weltall darstellen. Das schwarze Bild bringt man aber erst mit dem Weltraum in Verbindung, wenn man weiß, worum es in dem Film geht. Für jemanden, der sich den Film zum ersten Mal ansieht, schweigt das Bild somit.

In *2001* geht es eindeutig um das Auge, um das Sehen. Das Auge des Computers HAL durchdringt alles.

„Es ist das Auge, durch das tritt, was das Böse in der Welt nur sein kann. (...) HAL in *2001* wird zum Konkurrenten des Menschen durch das rote (Kamera-) Auge, vor dem die Astronauten hilflos erscheinen, und in diesem Moment erleben wir auch eine absurde Situation in unserem eigenen Blick: ein Kamera-Auge, das in ein Kamera-Auge starrt.“²⁰³

HALs Auge ist überall, in jedem Raum der Raumstation. Auch in den zwei Mordszenen spielt das Auge von HAL eine wichtige Rolle beziehungsweise entlarvt Kubrick durch seine Montage HAL als den Mörder. HAL tötet die im

²⁰² Monaco, James. *Film verstehen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004, S. 221

²⁰³ Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag 1999, S. 48

Tiefschlaf liegenden Astronauten, indem er deren elektronische Versorgung abschaltet.²⁰⁴

„Kubrick schneidet nun Großaufnahmen von HALs ‚Auge‘ im Schuss-Gegenschuss-Prinzip gegen Einstellungen, die das allmähliche Abflachen der Lebenskurven der Astronauten auf einem Oszillographen zeigen. Schließlich gehen diese Kurven im Todesmoment in eine Gerade über- technische (und filmische) Sichtbarmachung des Sterbezeitpunktes, ohne dass die Opfer selbst in diesem Moment gezeigt werden müssten. Die letzte Einstellung der Sequenz zeigt wieder das Auge des Computers.“²⁰⁵

Durch diese Montagetechnik zeigt Kubrick einen Mord, der eigentlich nicht sichtbar ist, weil er nur technisch erfolgt. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, dass HAL mit den Menschen in 2001 nichts Gutes vorhat. Ähnlich bildlich wird auch der Mord an Poole im Weltraum insziniert. HALs Auge wird zwischen Poole's Todeskampf geschnitten. Somit ist für den Zuschauer klar, dass HAL der Mörder ist. Worte sind hier nicht notwendig, um zu beschreiben, was passiert. Die Kraft der Bilder reicht aus, um zu erzählen.

Nicht nur die Astronauten werden von seinem durchdringenden Blick verfolgt, sondern auch die Zuschauer. Denn HALs Kameraauge wird in Großaufnahme gezeigt und starrt somit genau die Zuschauer an. Aber die Zuschauer können auch sehen, was HALs Auge erblickt. Erkennen kann man seinen Blick an der runden Optik. Im Teil *Jupiter Mission – 18 months later* füllt HALs Auge häufig die ganze Leinwand aus. Darauf folgt *Jupiter and beyond the infinite*, wo plötzlich Bowmans farblich verfremdete Iris diesen Platz einnimmt. Am Schluss des Films blickt das Sternenkind mit seinen riesigen Augen direkt den Zuschauer an.

„Überall in 2001 sind Augen und äugende Formen, entweder eingerahmt in einer größeren Geometrie oder selbst Rahmen und Spiegel dessen, was sie sehen – genau wie Kubrick und seine Trickspezialisten die Breitwand immer wieder mit konzentrisch angeordneten Rahmen innerhalb größerer Rahmen, inneren Welten innerhalb äußerer Welten füllen. In Bezug auf die ‚four heroes‘ des Films, sowie das Sternenkind im Schlussbild, benutzt Kubrick Augen und augenähnliche oder analoge Strukturen, um das Thema von Blindheit und visuellem/metaphorischem Erwachen zu akzentuieren.“²⁰⁶

²⁰⁴ vgl.: Kirchmann, Kay. *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Marburg: Hitzeroth 1993, S.

94

²⁰⁵ Ebenda S. 94

²⁰⁶ Walter, Stephan. 2001: *Mythos und Science im Cinema*. Norderstedt: Books on Demand 2002, S. 96

Auch diese filmische Fixierung auf die Augen deutet darauf hin, dass *2001* ein Film zum Sehen ist. Das Sehen steht im Gegensatz zum Hören deutlich im Vordergrund. „Denn tatsächlich geht es ja nicht darum, vom Unvorstellbaren in einer vertrauten Sprache zu sprechen, wie es die traditionelle Science Fiction tut, sondern auch das Unvorstellbare ins Bild zu bekommen“²⁰⁷

7.5 Das Verhältnis von Wort und Bild

Das Wort und das Bild gehen in *2001* oft nicht miteinander einher. Damit soll ausgedrückt werden, dass die Sprache nicht das Bild unterstreicht oder umgekehrt. „Sprache bleibt in *2001* insofern eigenständig, als sie ihre Aussagefähigkeit nicht auf die visuelle Ebene ausdehnen kann, von dieser sogar relativiert wird. Diese verbale Sprachlosigkeit korrespondiert mit Kubricks Idealvorstellungen eines Films.“²⁰⁸ Die Wörter beziehungsweise die verbale Sprache in *2001* kann den Bildern und der Musik nicht das Wasser reichen. Wie schon erwähnt, ist sie von Floskeln und Banalität gekennzeichnet. Das Gesprochene der Figuren verweigert eine psychologische Durchdringung. Es wird nichts preisgegeben, außer ein gesamtgesellschaftlicher Eindruck vermittelt, dass die Gesellschaft in *2001* nur mehr an Oberflächlichkeiten interessiert ist. „Speziell in der Raumfahrt hat sich Sprache in einen Code der Abkürzungen verwandelt, ein ‚Technish‘ für Eingeweihte.“²⁰⁹ Ein Beispiel dafür, dass die Sprache dem Bild widerspricht, ist die Situation, als Dr. Floyd mit den russischen Wissenschaftlern spricht und die Wörter „up“ und „down“ verwendet. „Der Sprachgebrauch steht in diametralem Gegensatz zur vorausgehenden *Mise-en-Espace* des Weltraumflugs und der zentrifugalen Konstruktion der Space Station 5, die den Geltungsverlust absoluter Festschreibungen von Oben und Unten nachdrücklich vor Augen führen.“²¹⁰ Das Wort drückt hiermit also etwas aus, dem in den Bildern widersprochen wird. Es existiert im Weltraum kein Oben und Unten und doch verwendet Dr. Floyd diese Begriffe, um das Ziel seiner Reise zu beschreiben.

„Die letzten Worte Floyds über den Monolithen können auch als implizites Postulat des Versagens der Sprache verstanden werden: ‚It's origin and purpose – still a total mystery.‘ Wenn hinterher auf den

²⁰⁷ Seeßlen, Georg & Jung, Fernand. *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag 1999, S. 182

²⁰⁸ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2009, S. 221

²⁰⁹ Ebenda S. 222

²¹⁰ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2009, S. 222

Bildschirmen von Bowmans soeben Lois-Seize-Raum angekommener Raumgondel hektisch ‚Non-Function‘ flackert, dann sind diese letzten sichtbaren Worte demnach als zugespitzte Selbstaussage über die Unfähigkeit der Sprache interpretierbar, die Wirklichkeit angemessen zu erfassen. Wann immer in 2001 eine verbale Aufklärung am dringlichsten erscheint, wird sie verweigert.“²¹¹

Die Videobotschaft von Dr. Floyd, die HAL im Augenblick seines Todes abspielt, ist die letzte verbale Äußerung, die wir in 2001 hören. Danach folgen eine farbenfrohe Reise zum Jupiter und ein verwirrendes Ende. Sprache kann das, was hier passiert, nicht erklären und deswegen wird sie gleich weggelassen. „2001 präsentiert Sprache summa summarum als begrenztes Medium, mit dem die sichtbare Welt nur bedingt erfaßbar ist und mit dem sich andere täuschen und manipulieren lassen.“²¹²

²¹¹ Fischer, Ralf Michael. *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2009, S. 223

²¹² Ebenda S. 225

8. Michael Haneke – ein schweigender Regisseur

Der österreichische Regisseur Michael Haneke verleiht seinen Filmen seine ganz spezielle Handschrift. Seine Filme sind meist kalt, schockierend und zeigen eine stille Dramaturgie. Hanekes Hauptziel, wenn er einen Film macht, ist es nicht alle Fragen, die der Rezipient im Laufe des Films entwickelt, zu beantworten. „While he is willing to discuss the concerns that inform his films, as is illustrated by the comments on the previous pages, Haneke becomes silent when asked for an ‚explanation‘ of any of the works.“²¹³ Haneke sieht es nicht als seine Aufgabe an, dem Rezipienten mit einem Film alle Antworten zu liefern. Die Filme sollen zum Nachdenken anregen. Vielleicht ist gerade das einer der Gründe, warum seine Filme so schockierend sind. Ein besonders beeindruckendes Erlebnis ist der Film *Der siebente Kontinent*. Im ersten Teil des Films beobachtet der Zuschauer eine gutbürgerliche Familie ohne Geldprobleme, lediglich ein Todesfall in der Familie trübt die familiäre Idylle. Der wahre Wahnsinn offenbart sich erst im zweiten Teil des Films: Hier zerstört die Familie nach einem Sonntagsfrühstück ohne Vorwarnung ihre ganze Wohnung. Haneke zeigt eine halbe Stunde lang, wie eine normale Kleinfamilie komplett aus den Fugen gerät, indem sie ihren gesamten Besitz zertrümmert. Die Zerstörung des Besitzes, erfährt man noch später im Film, ist die Vorbereitung der Eltern für den Mord an ihrer Tochter Anni und ihren eigenen Selbstmord. Der Zuschauer wird eiskalt mit diesen Bildern konfrontiert und man weiß nicht, was schlimmer anzuschauen ist, die Zerstörungswut der Familie oder deren Selbstmord. Was bleibt ist ein „Warum?“ Der Regisseur Haneke schweigt, wenn es darum geht, seine Filme zu interpretieren. Er will die Zuschauer dazu animieren, selbst nachzudenken und möchte ihnen nicht alles vorkauen.

„Kaum ein Filmemacher hat eine so konsequent anti-mythische, anti-psychologische und anti-melodramatische Filmsprache gefunden wie Michael Haneke, der gleichwohl in seinen Arbeiten Mythos, Psyche und Moral stets kritisch untersucht.“²¹⁴

Hanekes Filmsprache ist minimalistisch. Es scheint fast so, als ob er versucht auch mit der Filmsprache so wenig wie möglich zu verraten. Genauso

²¹³ Wheatley, Catherine. *Michael Haneke’s Cinema. The Ethic of the image*. New York: Berghan Books 2009, S. 29

²¹⁴ Seeßlen, Georg. „Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes.“ In *Utopie und Fragment. Michael Haneke’s Filmwerk*. Hg.: Franz Grabner, Gerhard Larcher, Christian Wessely. Thaur: Kulturverlag 1996, S. 38

minimalistisch sind auch die Gestik und die Mimik der Schauspieler. Haneke schweigt somit zweimal: erstens, wenn er seinen Film macht, indem er viele Dinge nicht verrät, sondern verschweigt. Das zweite Mal schweigt Haneke, wenn man ihn nach Dingen fragt, die mehr Licht in die Geschichten seiner Filme bringen könnten. Das „Verschweigen“ und das Scheitern der Kommunikation sind in dem Haneke-Film, den ich hier nun analysieren werde, zentrale Themen.

8.1 Caché – unsichtbar, verborgen, geheim

In *Caché* wird eine Familie aus dem akademisch-intellektuellen Milieu mit der Vergangenheit des Vaters konfrontiert und dies auf sehr ungewöhnliche Weise. Die Laurents werden mit Videokassetten bedroht, auf denen sehr harmlose Einstellungen zu sehen sind. Die Spannung verdichtet sich zunehmend. Es gilt herauszufinden, wer die Urheber der anonymen Botschaften sind und was deren Absicht ist. Denn das Video, das sie bekommen, schweigt vorerst. Es zeigt nichts als die Außenansicht ihres Hauses. Es wird darauf weder gesprochen, noch wird eine schriftliche Botschaft mitgeliefert. Anne und Georges werden nur mit dem Bild ihres Hauses konfrontiert und deswegen gerät ihr ganzes Leben aus den Fugen, denn in einer Hinsicht schweigt das Bild nicht. Es sagt: „Ihr werdet beobachtet.“ „Das Band macht ihnen verständlich, dass sie von jemandem beobachtet werden und dies auch wissen sollen, von jemandem, der aus dem Verborgenen, versteckt (caché), agiert.“²¹⁵ (00:01:44-00:05:05)

Der wahre Täter, der die Familie mit den Videos terrorisiert, bleibt den ganzen Film über verborgen. Der Verdacht, dass es ein Bekannter aus Georges Kindheit sein könnte, spitzt sich zwar zu, aber ganz bestätigt wird dieser Verdacht nie. Vieles wird in *Caché* geheim gehalten beziehungsweise verschwiegen. Das größte Geheimnis trägt Georges selbst mit sich. „Auf einem Band ist dann etwas anderes zu sehen: das Landgut, auf dem Georges aufwuchs. Das ist der entscheidende Verweis. Georges hat jetzt ein Geheimnis, er weiß, was seine Familie bedroht.“²¹⁶ Doch diesen Verdacht verschweigt er vor seiner Frau Anne.

„Wobei sich dann herausstellt, dass Georges sehr wohl einen Verdacht hat, nur will er über den nicht sprechen, auch mit Anne nicht.“

²¹⁵ Lasinger, Wolfgang. *Botschaften aus dem Verborgenen. Der vielschichtige Thriller Caché von Michael Haneke.* <http://www.artechock.de/film/text/kritik/c/cache.htm#review0> 14.4.2010 16:25

²¹⁶ Ebenda

Er will diesen Verdacht nicht einmal sich selbst wirklich eingestehen, denn damit rührte er an verdrängte Schuldgefühle.“²¹⁷

Er offenbart zwar, dass er ein Geheimnis hat, aber er verrät nicht welches. Daraufhin folgt eine Auseinandersetzung des Ehepaars. Im Gespräch bereut Georges sogar, dass er Anne überhaupt erzählt hat, dass er einen Verdacht habe. Einfacher wäre es für ihn gewesen ganz darüber zu schweigen. Dieses offenbarte Verschweigen bringt die ohnehin schon angeschlagene Ehe noch mehr in Schwierigkeiten. Diese Tatsache macht nicht nur seine Frau Anne wütend, weil sie denkt, dass sie das Recht habe alles zu erfahren – immerhin wird sie ja auch terrorisiert – sondern auch der Rezipient erfährt dadurch eine gewisse Anspannung (00:40:00-00:44:08). Denn der Zuschauer weiß nicht mehr als die Protagonisten. Er fiebert genauso mit wie das Ehepaar Laurent und es ist auch im Interesse des Zusehers, dass er erfährt, wer der Absender der Videobänder ist. Dadurch, dass Haneke uns diesen den kompletten Film über verschweigt, verweilt der Rezipient für die Dauer des Films in Anspannung. Auch nachdem Anne ihrem Mann eine Reihe an Vorwürfen gemacht hat, hält dieser seinen Verdacht weiterhin geheim beziehungsweise verschweigt ihn.

„Das Ehe-Klima der Familie Laurent könnte man mit folgenden Begriffen kurz charakterisieren: routiniert, kühl, durch die (von den anonymen Videos ausgelöste) Krise ständig gereizt, durchzogen von latenten Brüchen in der Vertrauensbasis. Diese Brüche treten im Laufe des Films klarer hervor, zeigen Misstrauen, offenbaren Lügen und deuten verborgene Heimlichkeiten in der Beziehung an.“²¹⁸

Georges lügt Anne auch an, als er in der Wohnung von Majid ist. Nach dem Gespräch kehrt er an den anonymen Ort des Cafes zurück, wo er mit niemandem sprechen muss. Er sammelt hier Kraft für die nächste Lüge, die er seiner Frau mit der Hilfe des Mediums Telefon übermittelt. Georges sagt, dass in der Wohnung niemand war. Am Telefon fällt ihm die Lüge wahrscheinlich leichter, als wenn er Anne dabei in die Augen schauen müsste (00:51:41-00:53:43). Er erzählt seiner Frau erst von seinem Verdacht, als diese das Video gesehen hat. Darauf ist zu sehen, wie sich Georges mit Majid unterhält. Zu Beginn dieser Szene wird das Gespräch zwischen Georges und Majid noch einmal gezeigt. Die Kamera bewegt

²¹⁷ Lasinger, Wolfgang. *Botschaften aus dem Verborgenen. Der vielschichtige Thriller Caché von Michael Haneke*. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/c/cache.htm#review0> 14.4.2010 16:25

²¹⁸ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 232

sich dabei nicht. Sie verharrt in einer Einstellung. Das ist ein Indiz dafür, dass es sich um ein weiteres Video handelt. Majid bleibt alleine zurück und bricht in Tränen aus. Das Schweigen wird von Anne durchbrochen, indem sie sagt, dass das Band noch eine Stunde lang ist. Ihre Stimme kommt aus dem Off. Georges kann nicht gleich etwas sagen, weil er offensichtlich schockiert darüber ist, dass seine Lüge aufgeflogen ist. Anne verhört Georges und zwingt ihn somit zu sprechen. Aber auch in diesem Gespräch verschweigt er die Wahrheit. Er gibt zwar zu, dass er Majid von früher kennt, aber was zwischen ihnen damals vorgefallen ist, verschweigt er weiterhin. Die Schuld ist zu groß, als dass er zugeben könnte, was passiert ist. Wie schwer er mit der Schuld zu kämpfen hat, kommt durch sein Verschweigen und die Abschottung von seiner Frau immer mehr zum Vorschein (00:54:14-01:01:20).

„The first of these is withdrawal, escaping the shame-inducing situation and hiding the horrible self from the view of others (as in Georges's flight to the cinema, or retreat into the oblivion of sleep). (...) The second alternative – (...) – is to turn the tables and shift the blame outward (as in Georges's persecution of Majid)“²¹⁹

Die Schuld injiziert das Verschweigen, denn sobald Georges über die Ereignisse sprechen würde, müsste er sich automatisch auch seine Schuld eingestehen. Wie sehr die Geschichte in der Familie verdrängt wurde, wird auch offenbart, als Georges seine Mutter besucht. Die Mutter sagt zuerst, dass sie nicht weiß, wer Majid ist. Sie hat die Ereignisse von damals verdrängt, genauso wie die Franzosen die Ereignisse in den 60er Jahren, die Ermordung hunderter Algerier, verdrängt haben. Die Mutter spricht nicht gern über die Geschichte mit Majid. Die Franzosen verschweigen diesen Teil ihrer Geschichte gerne und versuchen ihn zu verdrängen (00:29:10-00:35:54).

Erst, als Georges mit dem Selbstmord von Majid direkt konfrontiert wird, bricht er sein Schweigen und erzählt Anne die Wahrheit darüber, was damals passiert ist. Wichtig ist, dass er dies aber nur im Dunkeln kann. Die Dunkelheit gibt ihm die Sicherheit, die er braucht, um über seinen Schatten zu springen. „Nun ist die gesamte Tat in der Dunkelheit des Schlafzimmers der Verdrängung entrissen und erstmals ausgesprochen.“²²⁰ (01:31:00-01:36:23)

²¹⁹ Wheatley, Catherine. *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the image*. New York: Berghan Books 2009, S. 167

²²⁰ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 235

Auch seinen Gästen gegenüber ist Georges zuerst unehrlich. Hier lauschen die Gäste der Geschichte eines Mannes, welche dem Zuschauer kurz die Anspannung nimmt. Ein unerwartetes Läuten an der Tür reißt die Laurents wieder zurück in die Realität. Anne und Georges verstummen sofort und die Angst steht ihnen ins Gesicht geschrieben. Georges geht zur Tür und fragt, wer da ist, doch es antwortet niemand. Er möchte vor den Gästen verschweigen, dass sie terrorisiert werden und dass er soeben eine erneute Drohbotschaft gefunden hat. Doch seine Frau Anne durchschaut die Decklüge. Sie nimmt wie so oft im Film die Rolle der Verhörenden ein und zwingt Georges somit die Wahrheit zu sagen (00:20:37-00:28:40).

8.1.1 Das Scheitern der Kommunikation

Die Gespräche in *Caché* haben alle etwas gemeinsam. Sie sind alle zum Scheitern verurteilt. Durch Reden und Aussprache wird alles nur noch schlimmer. Michael Haneke hat im Gespräch mit Thomas Assauer dies folgendermaßen beschrieben:

„Ja. Das Reden geht schief, weil die Beziehung vorher schon in der Krise war. Deswegen muss auch das Instrument der Kommunikation versagen. Ich glaube nicht, dass man durch Reden Konflikte zwischen zwei Menschen ausräumen kann. Je intensiver der Konflikt, umso sprachloser werden wir. Ich kann ja auch sprachlos sein, indem ich ununterbrochen rede. Natürlich sind Frauen ganz anderer Meinung; sie wollen immer alles aussprechen. Davon halte ich wenig. Mich hat noch kaum je eine Aussprache wesentlich weitergebracht. Ich finde, dass Gesten und Handlungen uns viel weiter bringen, im guten wie im bösen.“²²¹

Deswegen ist es in *Caché* auch immer Anne, die Frau, die das Gespräch sucht. Sie bohrt ununterbrochen nach und verhört ihren eigenen Mann, weil dieser sich um jedes Wort bitten lässt. Sie muss über das, was passiert, ständig reden, wahrscheinlich um es verarbeiten zu können, während Georges nur auf Fragen antwortet und das Wesentliche verschweigt. In Hanekes Filmen funktioniert Kommunikation nie reibungslos.

„[Hanekes] Themen sind: Die weit gespannte Frage nach der Wirklichkeit und nach ihrer Konstruktion und Verfremdung durch

²²¹ Haneke, Michael. *Nahaufnahme*. Michael Haneke. Hg.: Thomas Assauer. Berlin: Alexander Verlag 2008, S. 71

Medien sowie das Problem der latenten interpersonalen Kommunikationsstörung, die in Krisensituationen manifestiert wird.“²²²

Die Kommunikation zwischen dem Ehepaar Laurent wird immer schwieriger, je mehr sie in die Krisensituation eintauchen. Schon gleich beim ersten Gespräch, als sie das erste Video anschauen, kommt die Anspannung der beiden deutlich zum Vorschein. Georges fragt Anne, ob sie eine Idee habe, was das solle.

Daraufhin weicht diese aus und sagt, dass sie das Essen holen geht, bevor es gänzlich „im Eimer“ ist (00:05:00-00:05:22). „Ein wesentlicher Teil der Probleme, die im Zuge der anonym initiierten Krise im Leben der Familie Laurent zu Tage treten, sind verbunden mit fehlender, erstarrter oder gescheiterter Kommunikation.“²²³ Als die beiden beim Essen sitzen, sprechen sie darüber, wo ihr Sohn Pierrot ist. Keiner der beiden weiß es. Die Kommunikation mit dem Sohn scheitert auch ständig. Entweder Pierrot verschweigt seinen Eltern des Öfteren wo er sich herumtreibt oder seine Eltern vergessen es permanent (00:05:40-00:07:59). Besonders tragisch ist es, als Pierrot über Nacht dem elterlichen Haus fernbleibt. Die mögliche Entführung und die Verdächtigung von Majid und seinem Sohn sind ein neuerliches Zeichen für Missverständnisse innerhalb der Familie und das Scheitern der Kommunikation. Hat Pierrot absichtlich über sein Fernbleiben geschwiegen, um seine Mutter zu bestrafen? Denn nach seiner Rückkehr richtet sich sein Zorn eindeutig gegen diese.

Anne: „Wieso sagst du denn nichts?“

Pierrot: „Was soll ich sagen?“²²⁴

Pierrots Schweigen zu seinem unerlaubten Fernbleiben über Nacht wird hier von der Mutter direkt angesprochen. Pierrot stellt sich in dem Gespräch absolut stur. Er bestraft seine Mutter, von der er vermutet, dass sie eine Affäre mit ihrem Chef hat, mit Schweigen. Das Nichtsprechen hat hier eine unglaubliche Wirkung. Das Kind geht sogar noch weiter und bestraft die Mutter neben dem Wortentzug auch mit seiner Abwendung und dem Entzug von körperlicher Nähe. Es schaut seiner Mutter, die auf ihn einredet, nicht einmal in die Augen. Als sie den Sohn anfasst, schüttelt er sie ab (01:19:20-01:22:12).

²²² Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 226

²²³ Ebenda S. 232

²²⁴ Caché (01:19:20)

„Auch dieser Kommunikationsversuch scheitert am Ende kläglich: Als Anne Pierrot umarmt, um ihre verbale Mitteilung der elterlichen Liebe nonverbal zu unterstreichen, stößt Pierrot sie ungläubig zurück, reißt sich los und rennt davon.“²²⁵

Auch der Vater schafft es nicht Pierrots Schweigen zu durchbrechen. Beim Zähneputzen redet er auf ihn ein und will ihm mit einem verlockenden Angebot eine positive emotionale Reaktion entlocken. Aber Georges schafft es ebenfalls nicht mit seinem Sohn ein Gespräch zu führen, das über den Austausch von Floskeln und Informationen hinausgeht (01:22:34-01:23:03).

„Die ganze Kommunikationsunfähigkeit der Familie findet in der darauf folgenden Szene ihren Gegenpol, welche die ausufernde Kommunikation in der virtuellen Welt von Georges' Literatursendung andeutet. Kommunikationsprobleme sind hier im Gegensatz zur wirklichen Welt durch Wiederholung, Reproduktion und Schnitttechnik leicht zu umgehen oder zu eliminieren.“²²⁶

Bei seiner Arbeit hat Georges die Möglichkeit längere Schweigephäsen, Phrasen oder Floskeln herauszuschneiden, um den Informationsgehalt seiner Sendung zu steigern. Im wahren Leben gelingt ihm das leider nicht, wie man auch im Gespräch zwischen ihm und seiner Mutter erkennen kann. Dieses Gespräch ist von längeren Schweigephäsen gekennzeichnet. Georges besucht seine Mutter, um über die verdrängte Vergangenheit zu sprechen, aber das gelingt ihm nicht wirklich. Die Kommunikation zwischen Mutter und Sohn wirkt distanziert. Georges gelingt es weder verbal noch körperlich die emotionale Distanz zu überwinden.

„Folgende Dialogsequenz im Zimmer der Mutter zeigt in ihrer Knappheit exemplarisch die Oberflächlichkeit der Kommunikation, die schlechte Wahrnehmung des eigenen Lebens und die Sprachlosigkeit gegenüber eigenen Emotionen und Problemen.“²²⁷

Georges: „Nein, ich weiß einfach nicht, was ich sagen soll, weißt du. Wir sehen uns so selten, aber wenn wir uns sehen, kann ich dir wenig Weltbewegendes berichten. Es geht eigentlich immer gleich dahin. Keine Hochs und Tiefs. Es gibt einfach nichts zu berichten. Anne geht's gut, mir geht's gut und Pierrot geht's gut. Soweit ich das beurteilen kann, jedenfalls. Wir haben alle 'ne Menge zu tun und das ist auch alles. Dir geht's aber nicht so gut, hab' ich den Eindruck.“
Mutter: „Du bist seltsam, Georges. Wenn ich dir zuhöre, mach ich mir Sorgen um dich. Was ist los?“

²²⁵ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 236

²²⁶ Ebenda S. 236

²²⁷ Ebenda S. 237

Georges: „Wieso?“
Mutter: „Na komm.“
Georges: „Nein wirklich?“
Mutter: „Wann fährst du weiter?“
Georges: „Morgen früh. Ich muss mittags in Aix sein.“
Mutter „Dann musst du zeitig raus.“
Georges: „Ja.“²²⁸

Wie schon zuvor in dem Gespräch zwischen Anne und ihrem Sohn versagt die Kommunikation hier auch bei der älteren, reiferen Generation. Georges erwähnt die Probleme, die seine Familie zur Zeit durchmachen muss, nicht. Auch wenn seine Mutter erkennt, dass mit ihrem Sohn etwas nicht stimmt, lenkt sie schnell ab und fragt ihn, wann er morgen weiterfahre. Mutter und Sohn haben in diesem Gespräch beide längere Schweigephasen, in denen sie überlegen, was sie als Nächstes sagen könnten. Dadurch, dass diese Phasen länger sind, als man sie von einem normalen Gespräch gewohnt ist, kommt es noch deutlicher zum Vorschein, dass sich Mutter und Sohn eigentlich nichts zu sagen haben, beziehungsweise das, worüber Georges mit seiner Mutter sprechen möchte, kommt ihm nicht über die Lippen. Nur kurz erwähnt er Majid in dem Gespräch, aber sagt kein Wort zu den Videokassetten und seinem Verdacht (00:29:10-00:35:54).

8.1.1.1 Erzwungene Kommunikation und ihr Scheitern

Die Gespräche zwischen Anne und Georges sind ständig, wie schon im Kapitel zuvor erwähnt wurde, durch Annes Antriebskraft bestimmt. Sie stellt ihrem Mann permanent Fragen. Nur dadurch kommt im Hause Laurent überhaupt eine Kommunikation zustande. Während sich Georges in Schweigen und Geheimnisse hüllt, geht seine Frau wie eine Detektivin vor, die einen Fall lösen muss, in dem immer mehr der eigene Ehemann zum Verdächtigen wird. Wenn sie Georges nicht ihre pointierten und energischen Fragen stellen würde, würde sich dieser vollkommen hinter dem Schweigen verstecken. Als die Lüge auffliegt und Anne das Video vom Gespräch zwischen Majid und Georges sieht, verhört sie ihren Mann erneut. Bei diesem Gespräch nimmt nun Anne die Rolle der Zuhörerin ein und schweigt. Nur ab und zu stellt sie eine Zwischenfrage. Ein Verhör ist immer auch mit Schweigen und Zuhören verbunden. Es ist wichtig zu schweigen, damit der Verhörte reden kann. Erst als Georges mit seiner Erzählung fertig ist, fährt

²²⁸ Caché (00:34:00)

Anne mit ihren Fragen fort. Georges will ihr nicht verraten, wie er Majid als Kind damals angeschwärzt hat. Darauf Anne: „Du willst nicht mit mir reden oder?“²²⁹ Hier wird erneut das Nichtreden, Verschweigen direkt angesprochen. Durch diesen Satz hofft Anne das Schweigen ihres Mannes zu brechen, aber es gelingt ihr nicht. Noch erfährt sie die Wahrheit nicht (00:55:57-01:01:20).

„Georges müht sich im Laufe des Films permanent um Fassung und Haltung, obwohl aus seiner Mimik und Gestik deutlich ablesbar ist, dass ihn die Ergebnisse emotional sehr belasten. Auf der verbalen Ebene wehrt er jedoch in allen Gesprächen die Fragen nach seinem Befinden und eventuellen Problemen mittels stereotyper Verdrängungs-Wortketten wie z.B. „weiß nicht“; „ich habe nichts“; „bin nur etwas müde“ ab. Nur in einer kurzen Szene, die ihn allein in der Küche zeigt, kommen Emotionen, die seinen wahren inneren Zustand anzeigen, heftiger zum Durchbruch.“²³⁰

In diesem Moment verschweigt Haneke Georges Gefühle nicht vor dem Rezipienten, aber vor seiner Frau zeigt Georges trotzdem keine Emotionen. Er weint still und heimlich in der Küche, wo er sich gerade etwas zu essen machen wollte (01:16:40-01:17:21).

Auch die Kommunikation zwischen Majid und Georges scheitert kläglich. Dies kann man wiederum als Auslöser für Majids Selbstmord sehen. Bei der ersten Begegnung schweigt Majid, nachdem er erkannt hat, wer hier vor ihm steht. Die Schweigephasen im Dialog sind zu Beginn ungewöhnlich lang. Beide reden aneinander vorbei und denken viel nach. Georges weiß gleich zu Beginn nicht, wer vor ihm steht und Majid denkt wahrscheinlich darüber nach, warum Georges ihn besucht. Auch im darauffolgenden Gespräch sind längere Pausen beziehungsweise Schweigephasen auffällig. Majid erhofft sich eine lang ersehnte Aussprache mit Georges. Doch dieser sieht Majid nur als den Feind an, der seine Familie bedroht und ist in keiner Weise bereit mit Majid ein niveauvolles Gespräch anzufangen. Auf die Frage von Majid, wie Georges ihn überhaupt gefunden habe, antwortet dieser nicht mit Worten, sondern zeigt ihm eine der Zeichnungen, die mit einem Video mitgeschickt wurde. Der Anblick der Zeichnung verschlägt Majid kurzerhand die Sprache.

„Über das vierte anonyme Video im Film trifft Georges erstmals auf den Algerier Majid, den er aus seiner Kindheit kennt. Diese Szene der

²²⁹ *Caché* (00:59:38)

²³⁰ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Haneke's Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 232

ersten Begegnung in Majids Wohnung zeigt wiederum eine Kommunikationssituation, die radikal scheitert. Majid, von Georges' Besuch offensichtlich überrascht, vermittelt Offenheit und lädt ihn ein, Platz zu nehmen für ein Gespräch. Georges wirkt peinlich berührt und irritiert. Er versucht – fast verzweifelt – Distanz zu wahren; dies zeigt sich verbal vor allem auch darin, dass er Majid mit „Sie“ anspricht, während dieser unbefangen das „Du“ verwendet und über Georges Haltung verwundert ist.“²³¹

Georges wirkt in diesem Gespräch sehr aggressiv und angespannt, während Majid Ruhe und Gelassenheit vermittelt. Als Majid die Geschichte erzählt, wie er ihn im Fernsehen wiedererkannt hat, schweigt Georges. Hier überkommt ihn wieder sein schlechtes Gewissen. Er findet keine passenden Worte, die eine Aussprache zulassen würden. Persönlichen Fragen weicht er durch Gegenfragen aus. Durch das ständige Schweigen während des Dialoges der beiden Protagonisten in diesem Gespräch baut Haneke eine gewisse Spannung auf, die sich auf den Zuschauer überträgt (00:45:00-00:51:41).

Auch zwischen Majids Sohn und Georges ist die erzwungene Kommunikation zum Scheitern verurteilt. Majids Sohn wartet auf Georges bei dessen Arbeit und möchte mit ihm ein Gespräch anfangen. Dieser weigert sich. Majids Sohn steigt daraufhin in den gleichen Aufzug ein wie Georges und noch andere Leute. Der Aufzug kommt hier wieder als Ort der Stille zum Einsatz. Es befinden sich einige Leute darin, aber niemand spricht etwas. Die Kamera ist auf Majids Sohn gerichtet und Georges ist im Spiegel des Aufzugs zu erkennen. Diese Szene ist spannend, weil man sich als Rezipient fragt, ob Majids Sohn die Stille durchbrechen wird und Georges vor den anderen Leuten als Schuldigen darstellen. Doch Majids Sohn schweigt während der Fahrt nach oben, er fixiert Georges nur mit seinem Blick. Einen weiteren Gesprächsversuch verweigert Georges. Erst als Majids Sohn in sein Büro schreit, dass er ihn sprechen möchte, lässt sich dieser auf ein längeres Gespräch mit Majids Sohn ein. Doch auch das Gespräch auf der Toilette ist zum Scheitern verurteilt. Es kommt zu keiner Aussprache. Georges längere Schweigephasen im Dialog und sein Blick widersprechen seinen Aussagen, dass er sich keiner Schuld bewusst sei.

„Allein die subtil anklagende, gleichzeitig jedoch zurückgenommene und höfliche Haltung Majids Sohn rufen in Georges starke Aggressionen hervor. Er kann der ihm gegenüber stehenden,

²³¹ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 239

personifizierten Anklage seines Gewissens emotional nicht standhalten, erliegt völlig seinen Projektionen und flüchtet in abwertende Verbalattacken. Eine erschreckende Tatsache wird im Gespräch deutlich: Zwar bietet das Gespräch mit Majids Sohn die Möglichkeit zu Buße und Aufarbeitung der Vergangenheit, die Möglichkeit zu Entschuldigung und Versöhnung scheint aber mit Majids Selbstmord unwiederholbar zu sein. Die zweite Begegnung mit Majid hat Georges diese Möglichkeit noch geboten, die dritte Begegnung mit dessen Sohn bietet weniger.“²³²

Das Gespräch endet eindeutig zu Gunsten von Majids Sohn. Er hat zwar nicht die erwartete Entschuldigung bekommen, aber er kann Georges noch eine Portion Schuld für sein weiteres Leben mitgeben, indem er sagt: „Ich wollte nur wissen, wie man sich fühlt, wenn man einen Menschen auf dem Gewissen hat. Das war alles. Aber jetzt weiß ich es.“²³³ (01:36:25-01:41:49) Georges permanente Gesprächsverweigerung gegenüber den Opfern führt dazu, dass er seine Schuld nicht mehr ablegen kann. Die Opfer, die sich eigentlich nichts zuschulden kommen haben lassen, sind ständig offen und gesprächsbereit, um die Vergangenheit verarbeiten zu können. Zuerst ist dies Majid, und als dieser nicht mehr da ist, möchte sein Sohn zu Ende bringen, was Majid angefangen hat. Doch Georges Schweigen und seine Sprachverweigerung führen dazu, dass das klärende Gespräch nie stattfinden kann. Er möchte seine Schuld durch Schweigen und aggressive, verbale Attacken auf die anderen lenken, was ihm jedoch nicht gelingt. Am Schluss hat der Zuschauer ein negatives Bild von Georges, der nun nur noch mit Hilfe von Schlaftabletten Schlaf findet.

8.1.2 Stille Dramatik und die Macht der Bilder

Caché liefert dem Rezipienten verschiedene Ebenen der Bilder. Die erste Ebene sind die Bilder, die die Geschichte verfolgen. Die zweite Ebene sind die Videos, die des Öfteren im Film gezeigt werden. Dann gibt es noch eine dritte Ebene, zu dieser kann man die Träume oder Vorstellungen von Georges dazuzählen. Die Szene, als Majid vor Georges' Augen Selbstmord begeht, ist für den Zuschauer ein einschneidendes Erlebnis. Hier kommen Hanekes stille Dramaturgie und die Macht der Bilder besonders gut zum Vorschein. Eineinhalb Minuten verharrt die Kamera in der gleichen Einstellung, ohne einen Schnitt. Majid

²³² Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 240

²³³ *Caché* (01:41:28)

schneidet sich ohne Vorwarnung die Kehle durch. Dadurch, dass in dieser nüchternen Szene kein Schnitt und kein Einstellungswechsel zum Einsatz kommt, wirkt sie auf den Zuschauer noch viel stärker. Denn die lange Einstellung saugt den Zuschauer noch mehr in den Film hinein, er fühlt sich wie ein Beobachter dieses Selbstmordes. Über eine Minute lang lässt Haneke Georges und den Rezipienten nach dem Selbstmord in der Stille verweilen. Das Schweigen von Georges drückt seinen Schockzustand aus. Er schreit nicht panisch auf oder versucht Hilfe für Majid zu holen. Stumm steht Georges da und versucht das gerade Geschehene zu fassen. Auch Majid gibt, während er stirbt, keinen Laut von sich. Nur die Klinge, die seine Kehle durchschneidet, ist zu hören. Die Stille wird am Ende der Szene von einem Hustenanfall von Georges durchbrochen. Die Stille und Georges' Schweigen sind in dieser Szene absolut angebracht, denn für das, was gerade passiert ist, gibt es keine passenden Worte (01:24:18-01:26:09). Anders als im klassischen Hollywoodkino, wo in so einer Szene wahrscheinlich laut geschrien werden würde, wird bei Haneke geschwiegen.

„Fast eine Minute lang bleibt die Kamera dann auf die Leiche, die blutverschmierte Wand und den völlig verstörten Georges gerichtet und lässt das Publikum mit dieser Szene schweigend allein. Dann ein Schnitt: Die nächste Szene zeigt Georges, der soeben aus einer virtuell geprägten Berufswelt in die brutale Realität eines Selbstmordes gestolpert ist, wie er am Abend, noch immer sichtlich verstört, ein Kino verlässt. Der Regisseur hat die zum „realen“ Leben des Protagonisten gehörende Selbstmordszene symbolträchtig mit zwei Szenen gerahmt, die auf die virtuelle Lebensdimension von Georges verweisen, und so das bekannte Haneke'sche Dreieck von Gewalt, Realität und Virtualität subtil abbilden.“²³⁴

In Hanekes Filmen spielen die virtuelle und die mediale Welt oft eine wichtige Rolle. Georges selbst arbeitet als Moderator bei einem Fernsehsender. Er ist also tagtäglich mit dem Medium Fernsehen konfrontiert. Ironischerweise geht es in seiner Sendung um das Besprechen von Literatur. Sein Job ist also zu reden. In seiner eigenen Familie jedoch funktioniert das Reden kaum mehr. Die Laurents werden von einem Medium bedroht. Sie werden nur mit Bildern und Zeichnungen konfrontiert. Es ist kein Drohbrief dabei, der irgendetwas fordern würde, sie werden alleine durch die Bilder konfrontiert.

²³⁴ Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008, S. 234

„Andererseits veranschaulichen diese Bilder streckenweise ein reines, phänomenologisches Sehen, das nichts will, als nur die Dinge zu zeigen. Die Anfangseinstellung etwa ist in diesem Sinn einfach als schön zu bezeichnen. Aber der Zusammenhang, in dem diese Bilder hier eine besondere Hinweisfunktion bekommen, zerstört den schönen Schein schnell. Dass dieser unschuldige Status medial vermittelter Bilder trügerische Illusion ist, könnte einer der Schlüsse sein, die Haneke dem Zuschauer nahelegen möchte.“²³⁵

Für Georges bricht das Video das erste Mal sein Schweigen, als es den alten Hof seiner Familie zeigt. Hier hegt er wahrscheinlich das erste Mal einen Verdacht, dass derjenige, der seine Familie bedroht, Majid sein kann (00:28:40-00:19:09). Zuvor wurden lediglich Außenaufnahmen ihres Hauses gezeigt. Bedrohlich still war es auf diesen Videos. Bis auf ein paar Passanten oder ein vorbeifahrendes Auto ist in der Gasse der Laurents nicht viel zu hören. Die Stille und das Schweigen machen die Videoaufnahmen noch erdrückender, als sie für das Ehepaar Laurent sowieso schon sind. Während Anne und Georges die Videos betrachten, verhalten sie sich selbst ruhig. Ein weiteres Video zeigt uns und dem Ehepaar eine Fahrt mit dem Auto und einen Gang, welcher vor einer Wohnungstür endet. Das Video wird zurückgespult. Die Stimme von Anne durchbricht das Schweigen, weil sie ein Straßenschild erkannt hat. Das Schweigen wird also durch die Schrift durchbrochen, wie in *Persona*. Durch das Straßenschild wird der Ort, an dem das Video aufgezeichnet wurde, entlarvt (00:38:15-00:40:00).

Am Schluss des Films wird der Rezipient mit einem Bild alleine gelassen, das viele Fragen aufwirft. Majids Sohn unterhält sich vor der Schule mit Pierrot. Es ist laut, man hört Kinder sprechen, aber was Pierrot und Majids Sohn besprechen, wird dem Zuschauer verschwiegen. Nur ihrer Körpersprache zufolge kann man erkennen, dass dies nicht das erste Treffen der Kinder ist (01:49:20-01:53:10).

„Die Spannung, die der Film auf mehreren Ebenen sehr raffiniert aufbaut, wird letztlich nicht aufgelöst, das darf sie nach dem Konzept Hanekes auch nicht. Am Ende soll sich der Effekt der Verunsicherung, der am Anfang bei Georges und Anne stand, nämlich auf den Zuschauer übertragen. Das Schlussbild ist in geradezu aufdringlicher Weise ambivalent und offen und überlässt es ganz dem Zuschauer, die Akte des vorgeführten Falles zu schließen oder weiterzuführen.“²³⁶

Die Kommunikation zwischen der neuen Generation dürfte angesichts des Schlussbildes besser funktionieren, als zwischen der alten Generation. Doch, ob

²³⁵ Lasinger, Wolfgang. *Botschaften aus dem Verborgenen. Der vielschichtige Thriller Caché von Michael Haneke.* <http://www.artechock.de/film/text/kritik/c/cache.htm#review0> 14.4.2010 16:25

²³⁶ Ebenda

es tatsächlich zu einer Aussprache kommt, ist ungewiss. Bewusst verschweigt uns Haneke das, was hier gesprochen wird. Denn die Kommunikation zwischen seinen Figuren darf nicht funktionieren.

„Denn als letztes in jedem Kommunikationsversuch, in jedem Bild der Filme von Michael Haneke zu spürendes Paradox führt das Verschweigen der Vergangenheit zum Verschwinden der Zukunft. Hanekes Figuren kennen als Lebenszeit offensichtlich ausschließlich die Gegenwart, nichts von ihnen lebt in der Vergangenheit und nichts für die Zukunft, weshalb auch jeder Versuch der Kommunikation zwischen den Generationen zum Scheitern verurteilt ist.“²³⁷

Georges' Schweigen über sein Erlebnis mit Majid in der Kindheit führt also dazu, dass Pierrot seinen Eltern nur mehr mit Schweigen begegnet. Da uns als Zuschauern am Schluss gezeigt wird, dass Pierrot und Majids Sohn sich kennen, kann man Pierrots ablehnende Haltung seinen Eltern gegenüber auf Georges' Vergangenheit zurückführen. Die Kommunikation ist zum Scheitern verurteilt und der wahre Absender der Drohbotschaften wird den ganzen Film über verschwiegen. Das Schweigen hat in diesem Film eindeutig eine negative Bedeutung.

8.2 Das weiße Band – eine Geschichte des Schweigens

Das weiße Band, der aktuellste Film von Michael Haneke, unterscheidet sich grundlegend von *Caché*. Hier wird nicht die Geschichte einer Familie erzählt, sondern die Geschichte einer ganzen Gesellschaft. Die Geschichte spielt in einem protestantischen deutschen Dorf kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. In den Familien herrscht ein strenges Regiment. Kinder dürfen sich keine Fehler erlauben und werden mit körperlicher Züchtigung bestraft. Ein Erzähler führt uns durch die Geschichte. Dabei handelt es sich um den Lehrer, der selbst im Dorf wohnt und die Geschichte Jahre später weitererzählt. Hanekes jüngster Film beginnt still. Auf einem schwarzen Hintergrund werden in weißer Schrift die Signations eingeblendet. Es ist keine Musik und kein sonstiger Ton zu hören. Die Stille wird durch die Stimme des Erzählers mit den Worten durchbrochen: „Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, in allen Details der

²³⁷ Seeßlen, Georg. „Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes.“ In *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*. Hg.: Franz Grabner, Gerhard Larcher, Christian Wessely. Thaur: Kulturverlag 1996, S. 51

Wahrheit entspricht.“²³⁸ Der Wahrheitsgehalt des Ausgesprochenen wird also gleich zu Beginn in Frage gestellt (00:00:00-00:02:19).

8.2.1 Das Schweigen der Kinder

In dem Dorf ereignen sich innerhalb von kurzer Zeit seltsame Dinge. Am Beginn steht der Reitunfall des Arztes. Dieser wurde verursacht durch ein gespanntes Drahtseil. Der Junge der Baronin wird misshandelt, eine Scheune wird angezündet, die Frau des Bauern stirbt bei einem Arbeitsunfall, ein behindertes Kind wird schwerverletzt gefunden. Alle diese Ereignisse werden nie richtig aufgeklärt, doch spitzt sich der Verdacht zu, dass sich die Kinder des Dorfes an ihren brutalen Eltern damit rächen wollen. Ob es wirklich so ist, wird wie in jedem Film von Haneke, natürlich nicht geklärt. Die Kinder spielen in dem Film eine wichtige Rolle. Schweigend ertragen sie ihre Strafen und verhalten sich eher wie kleine Erwachsene denn wie Kinder. Nie sieht man ein Kind in dem Film lachen. Meistens ist ihr Kopf gesenkt, wenn sie wieder einmal eine Strafe oder eine Standpauke über sich ergehen lassen müssen. Welche Rolle die Kinder in dieser Gesellschaft einnehmen, wird das erste Mal offensichtlich, als der Pastor seinen Kindern eine Standpauke hält. Die Szene beginnt mit einer Großaufnahme von Klara. „Verzeihen Sie, Herr Vater“²³⁹, auch Martin bittet um Vergebung. Diese beiden Sätze sind die einzigen, die hier von den Kindern zu hören sind. In dieser Szene konzentriert sich die Kamera nicht auf den sprechenden Pfarrer, sondern auf die schweigenden Kinder. Ihr Kopf ist gesenkt. Schuldig schauen sie zu Boden. Schweigend nehmen sie die Ankündigung der körperlichen Strafe für den nächsten Tag zur Kenntnis. Kein einziges Wort fällt, mitdem sie sich verteidigen würden.

„Die Kamera registriert jede minimale Veränderung im Gesicht der Kinder und später der Mutter und entkräftet bzw. entlarvt so alle sprachlichen Rationalisierungsversuche seitens dessen, der hier psychische Gewalt ausübt.“²⁴⁰

Die Kinder wehren sich in dem Film nicht mit Worten, sondern mit Taten. So gibt es auch in dieser Szene kein einziges aufmüpfiges Wort oder ein Betteln, das die Strafe womöglich abwenden könnte. Die Kinder nehmen die Worte ihres Vaters

²³⁸ *Das weiße Band* (00:02:03)

²³⁹ *Das weiße Band* (00:08:57)

²⁴⁰ Scheurer, Kyra. *Filmheft „Das weisse Band – eine deutsche Kindergeschichte*
<http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

schweigend zur Kenntnis. Würden sie das nicht tun, würde die Strafe wahrscheinlich noch härter ausfallen (00:08:57-00:11:46).

„In dem Moment, in dem der Pfarrer Klara und Martin adressiert, folgt ein Umschnitt in eine nahe Einstellung des Vaters, der noch einmal die Macht seiner Worte und Mimik auf die Zuschauer und im stummen Blickwechsel mit der nicht im Bild befindlichen Mutter wirken lässt. Abermals zeigt daraufhin das Bild in nahen Einstellungen die Reaktion von Klara und Martin, während der Vater seine Rede beendet. Dabei steht Martin vor Klara, wodurch dieser der Grausamkeit des Vaters stärker ausgeliefert erscheint. Mit diesem Blick auf die Reaktion der Opfer von Gewalt, nicht auf die Gewalt selbst, endet die Sequenz.“²⁴¹

Die Bestrafung am nächsten Tag wird in typischer Haneke-Manier gezeigt. Wir hören die Mutter das erste Mal sprechen, als sie ihre Kinder Martin und Klara zur Bestrafung ruft. Schweigend warten Martin und seine Mutter auf Klara. Zu dritt verschwinden sie hinter einer Tür. Die Kamera und somit der Zuschauer müssen draußen bleiben. Martin kommt noch einmal hinaus, um die Rute zu holen. Wieder muss die Kamera draußen bleiben. Bewusst zeigt Haneke die Gewalt nicht direkt. Doch ist diese Stille vor der Tür und das Warten auf den ersten Schrei des Kindes für den Zuschauer viel brutaler anzuschauen, als wenn er sich mitten im Geschehen befinden würde. Die Sekunden, in denen der Rezipient vor der Tür wartet, dauern eine Ewigkeit. Viermal lässt Haneke die Rute knallen und Martin aufschreien, ehe er wegschneidet (00:23:28-00:26:55).

„Fast eine Minute lang sieht man nur diese Tür, hinter der das Gesetz vollstreckt werden wird. Dann hört man peitschende Schläge und das Keuchen des Kindes, das seine ganze Kraft aufwendet, um nicht zu weinen.“²⁴²

Die ältesten Kinder des Pfarrers Klara und Martin bekommen die sadistischen Strafen des Vaters besonders oft zu spüren. So wird zum Beispiel Martin von seinem Vater verhört, weil dieser nachts heimlich onaniert. Der Pfarrer verhört seinen eingeschüchterten Sohn wie einen Schwerverbrecher. Auch bei diesem Gespräch hört der Sohn schweigend mit an, wie ihn der Vater demütigt und von einer Krankheit spricht, die Martin überkommen hat. Das Problem wird von dem Vater wieder mit körperlicher Demütigung bestraft. Martin wird in der Nacht mit den Händen an sein Bett gefesselt, damit er seinen körperlichen Bedürfnissen nicht mehr nachkommen kann (00:56:38-01:00:26).

²⁴¹ Scheurer, Kyra. *Filmheft „Das weisse Band – eine deutsche Kindergeschichte* <http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

²⁴² Kümmel, Peter. *Das weisse Band im Kino. Von diesen Kindern stammen wir ab?* <http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band?page=1> 6.5.2010, 09:35

Beim Konfirmationsunterricht des Pfarrers in der Schule muss Klara als Strafe mit dem Gesicht zur Wand stehen. Der Pfarrer redet darüber, wie enttäuscht er von seiner eigenen Tochter ist. Klara ist hier nur von hinten zu sehen. Ihre Mimik ist also nicht erkennbar. Schweigend bricht sie plötzlich zusammen, weil sie die öffentliche Anklage des Vaters nicht erträgt (01:25:58-01:29:44). Auch bei der Konfirmation geht die Demütigung der eigenen Tochter noch weiter. Der Pfarrer erteilt den Kindern der Reihe nach die Konfirmation. Die Kinder schweigen und haben ihren Kopf gesenkt. Vor seiner Tochter bleibt er stehen und schweigt eine Zeit lang. Der Pfarrer, ihr eigener Vater, muss erst überlegen, ob er ihr auch die Konfirmation erteilt. Sechzehn Sekunden müssen Klara, die Kirchenbesucher und der Rezipient in Stille verweilen und abwarten. Im Saal kommt Unruhe auf. Es folgt ein stummer Blickwechsel zwischen Klara und dem Pfarrer (01:40:30-01:41:41).

„Als er zu Klara, die an fünfter Stelle kniet, kommt, zögert er einen langen Augenblick. So lange, dass dies ein paar irritierte Blicke der andächtigen Gemeinde hervorruft. Auch Klara ist - noch mehr als die anderen Kinder – starr vor Aufregung, so, dass man Angst bekommen könnte, sie würde erneut in Ohnmacht fallen. Aber dann hält er auch ihr den Kelch hin und sie trinkt.“²⁴³

Klara ist die Anführerin der stummen Kindergruppe, die nach jedem Vorfall ihre Hilfe anbietet. Es wird zwar nie wirklich aufgeklärt, ob die Kinder an den Verbrechen schuld sind, aber diese Möglichkeit erscheint am wahrscheinlichsten. An den Kindern wird Gewalt ausgeübt und diese Gewalt geben sie weiter. „Es sind Kinder, denen der Stock vertrauter ist als das Zuckerwerk. Und wenn man sich fragt, was das Erwachsene und Unrettbare an ihnen ist, so muss man sagen: Es ist die Art, wie sie für immer verstummt sind.“²⁴⁴ Die Kinder führen das fort, was die Eltern angefangen haben. Je mehr über die Unglücke geschwiegen wird, desto schlimmer werden die Verbrechen und desto mehr verstummen auch die Kinder. „Auf unausgesprochene Weise bewähren sie sich als Handlanger der Erwachsenen. Sie sind abgerichtet auf das, was kommen wird. Sie finden Erfüllung in der Gewalt.“²⁴⁵ Ein Kind in dem gleichen Alter wie Klara tanzt aus der Reihe. Es ist Anna, die Tochter des Arztes. Sie ist mit den Kindern außerhalb der Schule nicht zusammen, wahrscheinlich deswegen, weil sie eigentlich schon

²⁴³ Haneke, Michael. *Das weisse Band. Das Drehbuch zum Film*. Berlin: Berlin Verlag 2009, S.165

²⁴⁴ Kümmel, Peter. *Das weisse Band im Kino. Von diesen Kindern stammen wir ab?*

<http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band?page=1> 6.5.2010, 09:35

²⁴⁵ Ebenda

erwachsen sein muss. Sie muss die Mutter für den kleinen Bruder sein und die Ersatzfrau für den Vater.

„Auch in den Dialogen finden sich Spuren der Rebellion – so duzt etwa Anna als einzige ihren Vater, ein Hinweis darauf, dass sie ihm Partnerersatz auf allen Ebenen sein muss und sich daher auch hier das Recht der Ehefrau auf das Du erlaubt.“²⁴⁶

Nachdem der Arzt seinen Reitunfall erlitten hat, versucht Anna ihren kleinen Bruder Rudi zu trösten. Sie redet auf ihren Bruder ein, doch dieser antwortet nicht. Sein Schmerz über die Abwesenheit des Vaters wird durch sein Schweigen ausgedrückt. Als sie bemerkt, dass sie Rudi nicht trösten kann, fängt plötzlich auch sie an zu schweigen und lässt ihren Gefühlen freien Lauf (00:04:35-00:06:48). Anna spricht, im Vergleich zu den anderen Kindern, zwar viel, aber Wesentliches verschweigt auch sie. So hüllt sie sich zum Beispiel in Schweigen, wenn ihr Vater sie sexuell missbraucht. Als der Bruder sie eines Nachts dabei entdeckt, ist sie es, die auf der Stelle die richtigen Ausreden parat hat, um ihren Vater zu decken (01:30:05-01:32:40).

Für die Verbrechen wird am Schluss niemand zur Verantwortung gezogen. Als der Lehrer seinen Verdacht, die Kinder könnten etwas damit zu tun haben, dem Pfarrer gegenüber ausspricht, will ihn dieser zum Schweigen bringen. Zuerst fehlen dem Pfarrer angesichts der Beschuldigungen seiner Kinder die Worte. Dann droht er dem Lehrer mit Gefängnis, sollte dieser seinen Verdacht verbreiten. Der Lehrer lässt sich dadurch einschüchtern und verschweigt seinen Verdacht vor der restlichen Dorfbevölkerung. Sobald es um den Ruf seiner Familie geht, beschützt der Pfarrer seine Kinder. Verbal dürfen sie von dem Lehrer nicht angegriffen werden. Nur er hat das Recht seine Kinder emotional und körperlich zu züchtigen (02:07:12-02:11:35).

„Deshalb gibt es in diesem Film nicht die bösen Erwachsenen und die guten, unschuldigen Kinder. Auch die Kinder sind hier böse, verstockt, verlogen und brutal. Ihr Schweigen, ihre verschlossenen Gesichter drücken das aus. Demütigung und Misshandlung pflanzen sich fort und Heilung ist nicht in Sicht. Düster ist es in den Häusern nicht nur, weil es noch kein elektrisches Licht gibt, sondern weil der Umgang der Menschen miteinander zutiefst gestört ist.“²⁴⁷

²⁴⁶ Kümmel, Peter. *Das weisse Band im Kino. Von diesen Kindern stammen wir ab?*

<http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band?page=1> 6.5.2010, 09:35

²⁴⁷ Knapp, Ruth Lisa. *Schwarze Pädagogik und „Das weiße Band“* http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/schwarze_paedagogik_und_das_weisse_band 6.5.2010, 10:38

Das Schweigen der Kinder wird von Haneke immer durch Großaufnahmen in Szene gesetzt. An ihren stummen Gesichtern und Blicken kann man deutlich erkennen, dass sie etwas verbergen. Es wird zwar der Verdacht geschürt, dass die Kinder an den Verbrechen schuld sind, aber eindeutig geklärt wird es nicht. Was die Kinder tatsächlich damit zu tun haben, bleibt ihr Geheimnis beziehungsweise das verschweigen sie.

8.2.2 Das Schweigen der Frauen

Die Frauen haben in dem Film noch weniger zu sagen als die Kinder. Stumm müssen sie mitansehen, wie ihre Kinder von den autoritären Vätern seelisch und körperlich misshandelt werden. Ein Beispiel dafür finden wir in der Szene, als der Pfarrer seinen Kindern eine Standpauke hält, weil sie zu spät nach Hause gekommen sind. Die Mutter wird genauso wie die Kinder schweigend und mit gesenktem Kopf gezeigt. Frauen hatten damals nicht viel mehr zu sagen als die Kinder. Als der Pfarrer sagt: „Wir werden heute alle hungrig zu Bett gehen“²⁴⁸, kann man an dem erstaunten Blick der Mutter erkennen, dass sie in die Bestrafungsmethode des Pfarrers nicht vorher eingeweiht wurde. „Nach dieser kurzen mimischen Reaktion senkt auch die Mutter respektvoll den Blick, es folgt ein Umschnitt auf die erste halbnahe Einstellung der Sequenz.“²⁴⁹ Die Mutter sagt genauso wie die Kinder in diesem Monolog des Pfarrers kein einziges Wort. Der Nahrungsentzug trifft die Mutter wahrscheinlich besonders hart, so hat sie doch das Essen zubereitet. Aber es kommt kein Wort aus dem Mund der Mutter, das etwas der Bestrafung entgegensetzen würde (00:08:57-00:11:46).

Besonders brutal wird die Hebamme, Sprechstundenhilfe und Geliebte des Arztes behandelt. Nachdem der Arzt aus dem Krankenhaus zurückkehrt, sieht man die beiden kurz beim Geschlechtsakt im Stehen. Unmittelbar danach sprechen die beiden kein Wort miteinander. Erst als sie wieder komplett angezogen bei Tisch sitzen, sagt die Hebamme: „Schön, dass du wieder da bist.“²⁵⁰ Der Akt ist anscheinend immer noch etwas Verbotenes für die beiden, worüber nicht gesprochen wird. Die Hebamme versucht ein Gespräch mit ihrem Liebhaber anzufangen. Doch bei dem Arzt kann man die Ablehnung dieser Frau gegenüber bereits spüren. Er antwortet auf ihre Fragen nur knapp oder gar nicht (01:00:26-

²⁴⁸ *Das weiße Band* (00:09:40)

²⁴⁹ Scheurer, Kyra. Filmheft „Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte <http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

²⁵⁰ *Das weiße Band* (01:01:09)

01:02:40). Das wahre Gesicht dieser Beziehung kommt allerdings erst später zum Vorschein. Die Hebamme ist gerade dabei, den Arzt sexuell zu befriedigen und wird von ihm unterbrochen. Er könne einfach nicht mehr bei ihr, sagt der Arzt. Er demütigt die Hebamme, indem er ihr bis ins kleinste Detail erzählt, warum er sie nicht sexuell anziehend findet. Die Frau lässt die Demütigung vorerst schweigend über sich ergehen. Als der Arzt gerade sagt, wie hässlich er sie findet, zeigt uns Haneke die schweigende Frau, welche die brutalen Worte mit gesenktem Kopf über sich ergehen lässt. Ihre Mimik verrät uns Entsetzen, aber auch Schuld zugleich. Erst am Ende des Gesprächs übernimmt sie das Wort, doch was sie zu sagen hat, will der Arzt nicht mehr hören. Jetzt schweigt er und ignoriert, was sie aussprechen möchte (01:16:42-01:21:09). „Quer durch alle Schichten werden die Frauen gedemütigt. Sie sind aber auch die Einzigen, die den Herren gegenüber manchmal ein offenes Wort wagen.“²⁵¹ Sich ihrem Mann zu widersetzen wagt zum Beispiel die Baronin, als sie aus Italien zurückkehrt und ihrem Mann eröffnet, dass sie einen anderen Mann kennengelernt habe. Für kurze Zeit schafft sie es den Baron sprachlos zu machen. Als die Haushälterin hereinkommt und den Tisch abräumt, wird das Gespräch unterbrochen, bis sie wieder den Raum verlässt. Das Gespräch wird durch den Gutsverwalter unterbrochen, der dem Baron etwas Wichtiges mitteilen möchte. Von diesem Gespräch wird die Frau Baronin ausgeschlossen. Die Männer verlassen das Zimmer. Dem Zuschauer wird hier nicht das Gespräch zwischen Gutsverwalter und Baron gezeigt, sondern die sichtlich mitgenommene Frau Baronin, die währenddessen im Stillen verweilt. Als ihr Mann zurückkommt, erzählt er ihr, dass der österreichische Thronfolger in Sarajevo erschossen wurde. Diese Nachricht bringt die Frau, die eben noch bereit war ein neues Leben anzufangen zum Verstummen. Sie verwirft ihre Pläne und fügt sich erneut ihrem Mann (01:51:36-01:57:43).

„Das Machtgefälle im Verhältnis der Geschlechter prägt auch die Dialogsprache des Films: Der Baron verbietet beispielsweise seiner Frau das Zimmer zu verlassen mit den Worten ‚Du gehst erst dann durch diese Tür, wenn ich es dir sage‘, die Pfarrersfrau senkt gehorsam den Blick, wenn ihr Mann Entscheidungen verkündet, einzig die Hebamme wagt gelegentlich Widerworte.“²⁵²

²⁵¹ Knapp, Ruth Lisa. *Schwarze Pädagogik und „Das weiße Band“* http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/schwarze_paedagogik_und_das_weisse_band 6.5.2010, 10:38

²⁵² Scheurer, Kyra. *Filmheft „Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte“* <http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

In einer gänzlich anderen Situation befindet sich Eva, die von dem Lehrer umschwärmt wird. Mit ihren 17 Jahren kann man an ihr noch deutlich kindliche Schüchternheit erkennen. Bei der ersten Begegnung mit dem Lehrer, traut sie sich kaum etwas zu sagen. Man sieht förmlich, sogar in Schwarz-Weiß, ihren Kopf rot anlaufen. Schüchtern starrt sie auf den Boden. Sie ist es sichtlich nicht gewohnt, mit einem älteren Mann zu flirten. Auch der Lehrer wird während des Gesprächs immer schweigsamer, aber an seinen Blicken kann man erkennen, dass ihm Eva gefällt (00:17:50-00:20:50). Als der Lehrer Eva bei ihren Eltern besucht, ist die Kommunikation zwischen den beiden noch sehr angespannt. Sie unterhalten sich miteinander, beobachtet von Evas Geschwistern. Zwischen den Sätzen sind lange Pausen. Offensichtlich wissen die beiden nicht so richtig, was sie miteinander reden sollen, oder sie sind angespannt, weil der Lehrer in Kürze um Evas Hand bitten möchte. Als der Vater den Raum betritt, wird das Gespräch sofort unterbrochen. Die Geschwister verlassen schweigend den Raum. Die Mutter fragt den Lehrer nur, ob er etwas trinken möchte. Im restlichen Gespräch ist sie nur schweigende Zuhörerin. Der Lehrer gibt Evas Vater sein Interesse an seiner Tochter bekannt. Es reden in dem Gespräch, bis auf einen Augenblick, nur die Männer. Eva und ihre Mutter schweigen. Sogar auf die Frage des Vaters, ob Eva den Lehrer überhaupt wolle, gibt Eva keine Antwort. Ihre Mutter muss für sie antworten. Peinlich berührt verlässt Eva daraufhin den Raum. Als der Vater das Gespräch mit dem Lehrer beendet, lässt er diesen in der Stille verweilen, bis Eva zurückkommt. Auch nach dem Gespräch haben sich die beiden nicht mehr zu sagen. Die Anspannung steht den beiden ins Gesicht geschrieben. Auf die Frage des Lehrers, ob Eva mit dem Plan ihres Vaters einverstanden sei, antwortet diese mit einer Gegenfrage. Sie gibt dem Lehrer darauf keine verbale Antwort, aber antwortet mit einer Geste. Indem sie die Hand des Lehrers nimmt, weiß dieser, dass Eva auf ihn warten will (01:06:36-01:12:08). Bis auf wenige Momente haben die Frauen in dem Film kaum etwas zu sagen. Schweigend müssen sie mitansehen, wie ihre Kinder durch körperliche Gewaltanwendung großgezogen werden. Es sind immer die Männer, die ihre Kinder schlagen. Eine Änderung der Stellung der Frau ist nur in der nächsten Generation zu erkennen. Klara ist eindeutig die Anführerin der Kindergruppe, eine Autoritätsperson sozusagen für die anderen Kinder. Sie ist auch die Einzige, die ein eindeutiges Zeichen gegen

den dominanten Vater setzt, indem sie seinen Vogel hinrichtet und auf seinem Schreibtisch aufbahrt (01:32:42-01:33:30).

8.2.3 Schweigende Bilder

Haneke hat *Das weiße Band* in Schwarzweiß gedreht. Diese Entscheidung begründet er damit, dass jedes uns aus dieser Zeit bekannte Bildmaterial schwarzweiß ist und so diese Zeit schwarzweiß in unseren Köpfen verankert ist. Die Bilder sind sehr kontrastreich gestaltet. So wechseln sich meist Einstellungen, die in den dunklen Innenräumen gedreht wurden, mit Totalen von der weiten Landschaft. Zudem wurde fast hauptsächlich mit Tiefenschärfe gearbeitet.

„Diese fast surreale Tiefenschärfe schafft Distanz und fordert zu genauem Hinsehen auf: Immer wieder weitet sich der Blick aus dunklen Innenräumen auf Landschaftspanoramen. Diese Tableaus bebildern den Wechsel der Jahreszeiten, glitzernde Schneefelder wechseln mit wogenden Ährenfeldern – endloser Horizont steht den sonst im Bild eingeschlossenen Figuren gegenüber.“²⁵³

Die Bilder strahlen eine hypnotische Ruhe aus. Es gibt keinen schnellen Schnittwechsel oder Montage. Die Kamera ist stiller Beobachter der Ereignisse im Dorf, um die sich alles dreht. Es gibt keine Hauptperson, die von der Kamera mehr Aufmerksamkeit bekommt als die anderen. Man könnte meinen der Lehrer, der zugleich auch der Erzähler ist, spielt die Hauptperson. Aber die wahre Hauptperson ist das Dorf mit all seinen einzelnen Geschichten. Die Kamera offenbart nicht alles, ganz im Gegenteil, sie verschweigt sogar vieles. Körperliche Gewalt wird nicht direkt gezeigt, sondern nur mit dem Ton angedeutet.

„Die zumeist statische, minimal schwenkende Kamera vermeidet naheliegende Bilder, um den Zuschauenden ihre eigene Wahrnehmung bewusst zu machen: Wesentliche Aspekte der Handlung werden in den Bereich außerhalb des Bildausschnitts verbannt, oder im Bild verdeckt. Zum im kommerziellen Film üblichen Prinzip, mit Hilfe der Kameraperspektive Werturteile zu erzeugen und die Emotionen des Zuschauers zu manipulieren, setzt diese sachlich notierende Kamera ein Gegengewicht, um das Konsumieren der Bilder zu erschweren.“²⁵⁴

Ein Beispiel für ein schweigendes Bild ist zum Beispiel die Szene, in der Martin und Klara durch ihren Vater körperliche Strafe mit einer Peitsche erfahren. Die Kamera zeigt uns nur die verschlossene Tür. Man kann nur erahnen, was

²⁵³ Scheurer, Kyra. *Filmheft „Das weiße Band – eine deutsche Kindergeschichte* <http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

²⁵⁴ Ebenda

drinnen vor sich geht, beziehungsweise wird es einem klar, als man die Peitsche und Martins Schreie hört. Die Kamera fungiert die meiste Zeit als stiller Beobachter und möchte nicht zu viel verraten, um den Zuschauer selbst zum Denken anzuregen.

Von der toten Frau des Bauern sehen wir nur die Füße. Der Rest ist von der Mauer des Raumes verdeckt. Auch hier bleibt Haneke in der gleichen Einstellung. Es folgt kein Schnitt, der uns den Rest des Raumes offenbaren würde. Was auch auffällt, ist dass die Kamera häufig durch Türrahmen filmt. Dadurch fühlt sich der Rezipient noch mehr als Beobachter der Ereignisse, die sich im Film abspielen. Haneke macht den Zuschauer durch diese Bildgestaltung zum Mitwisser beziehungsweise Mittäter, der die Geschehnisse zwar verfolgen kann, aber nicht eingreifen kann. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Film sehr statisch inszeniert ist. Es gibt kaum Schnitte oder Schwenks innerhalb einer Szene. Meistens verweilt die Kamera in einer Position. Diese Bilder sind nicht sehr emotional gestaltet, sondern präsentieren meist objektiv und distanziert das, was geschieht.

8.2.4 Der Tod und das Schweigen

Der Tod spielt in *Das weiße Band* eine wichtige Rolle. Zentral ist dabei das Gespräch zwischen Rudi und seiner Schwester Anna nach dem Sturz des Vaters. In dieser Szene sitzen die beiden zuerst stillschweigend nebeneinander und essen ihre Suppe, bis Rudi anfängt über den Tod Fragen zu stellen, weil er die tote Frau des Bauern gesehen hat. Am Ende des Gesprächs erfährt Rudi, dass auch seine Mutter nicht verreist ist, sondern tot ist. Seine Reaktion darauf ist Schweigen und er wirft seinen Suppenteller absichtlich auf den Boden. Das Gespräch zwischen Rudi und Anna ist generell von Stille, Pausen und Schweigen gekennzeichnet.

„**LANGE PAUSE.** Dann

RUDOLPH: Und die Mama? Die ist gar nicht verreist?

PAUSE

RUDOLPH: Ist die auch tot?

PAUSE

ANNA: Ja. Die ist auch tot

Aber das ist schon lange her

Beide SCHWEIGEN. Es ist inzwischen ziemlich dunkel geworden in der Küche. Plötzlich wischt Rudolph seinen Teller mit einer wütenden

Bewegung vom Tisch und wendet sich von Anna ab. Der Teller zerspringt auf dem Boden.“²⁵⁵

Bei der Betrachtung des Drehbuchs von *Das weiße Band* kann man zwischen Haneke und dem österreichischen Dramatiker Ödön von Horváth eine Parallele ziehen. Wie in Kapitel 3.3.1 bereits geklärt wurde, hat Horváth eine eigene Dramaturgie der Stille erschaffen. Auch in dem Drehbuch von Haneke sind wie bei Horváth die Anweisungen Pause, Schweigen und Stille zu finden. Dadurch, dass diese Regieanweisungen im Drehbuch groß geschrieben sind, betont Haneke noch mehr die Wichtigkeit dieser Zäsuren. Die Pausen und das Schweigen im Dialog sind wichtig, um den Tod zu erklären. Die große Schwester Anna kann den Tod zwar rationell erklären, aber so richtig fassen kann auch sie ihn nicht. Dies merkt man daran, dass sie zögert, wenn ihr kleiner Bruder sie fragt, ob die eigene Mutter tot ist. Auf gewisse Weise tötet Anna, die nicht nur äußerlich der Mutter ähnlich sieht, sondern diese auch ersetzen muss, in dieser Szene die Mutter noch einmal, indem sie Rudi über deren Tod aufklärt. Es fällt auf, dass Anna immer außerhalb der Kindergruppe steht, was nachvollziehbar wird, wenn man bedenkt, dass Anna in ihrer Familie erzwungenermaßen die Rolle der Mutter und Ehefrau übernehmen muss.

Die Reaktion Rudis auf den Tod der Mutter ist Wut. Es gibt für ihn in diesem Augenblick keine passenden Worte mehr. Der Tod ist in diesem Gespräch durch die Pausen, Stillen und das Schweigen gegenwärtig. Denn Schweigen und Tod sind immer eng miteinander verbunden (00:20:52-00:23:27). Auch als der Bauer seine tote Frau besucht, von der nur die Füße zu sehen sind, schweigt er die ganze Zeit. Er verweilt einsam und in regungsloser Stille mit seiner toten Frau. Nachdem er kurz am Fuße des Bettes innehält, setzt er sich auf das Bett neben seiner toten Frau. Nun verschwindet auch sein Gesicht hinter der Mauer. Haneke verweilt in derselben Einstellung die komplette Szene lang. Nur ein kurzes Schluchzen ist zu hören und die Fliegen, die bereits um die Leiche herumschwirren (00:13:01-00:15:00). Der Tod der Frau ist auch der unmittelbare Auslöser für den Selbstmord des Bauern. Ihn entdeckt sein eigener Sohn in der Scheune. Starr vor Schock und wortlos reagiert auch er auf die unmittelbare Konfrontation mit dem erhängten Vater. Zwischen Bild und Ton herrscht hier eine eindeutige Diskrepanz, weil zu dem Zeitpunkt, als der Junge den toten Vater

²⁵⁵ Haneke, Michael. *Das weiße Band. Das Drehbuch zum Film*. Berlin: Berlin Verlag 2009

entdeckt, das einzige Mal im Film im Hintergrund Kinderlachen zu hören ist. Stumm schließt er das Tor zu dem Schuppen wieder und geht in die Küche, wo seine Schwester Frieda gerade ein Essen zubereitet. Aber auch zu ihr sagt er kein Wort. Dem Tod wird hier wieder mit Schweigen begegnet (01:15:14-01:16:40).

8.3 Resümee

Sowohl in *Caché* als auch *Das weiße Band* versagt die Kommunikation zwischen den Generationen. Wird bei *Caché* das Scheitern der Kommunikation innerhalb einer Kleinfamilie geschildert, so zeigt uns Haneke in *Das weiße Band* das Scheitern der Kommunikation einer ganzen Gesellschaft. Die Erwachsenen versuchen ihr Handeln zwar mit Argumenten zu untermauern, wie zum Beispiel der Pfarrer, der zwar sachlich erklärt, warum die körperliche Züchtigung seiner Kinder notwendig sei. Seine Handlungen widersprechen jedoch dem, was er sagt komplett. Auch Georges versucht durch Worte die Schuld von sich abzuwenden und den eigentlichen Opfern aufzubürden. Doch als der Rezipient erfährt, was er als Kind getan hat, ist die Schuld von Georges nicht mehr abzuwenden. Die Kinder antworten mit Taten und nicht mit Worten. In *Caché* bleibt der Sohn Pierrot unerlaubt über Nacht fern und hat offensichtlich auch Kontakt zu Majids Sohn. In Gesprächen mit seinen Eltern blockt er vollkommen ab und bestraft seine Eltern mit dem Wortentzug. Wieso sollte er sich auch anders verhalten? Immerhin hat er das Verschweigen und das Scheitern der Kommunikation von seinen Eltern gelernt. Auch die Kinder in *Das weiße Band* sind verstummt. Klara bestraft ihren Vater für die Demütigung vor der Klasse, indem sie seinen geliebten Vogel hinrichtet. Die Kinder sind beinahe gänzlich sprachlos. Wenn man sie reden hört, antworten sie auf Fragen der Eltern. Es scheint fast, als ob die Kinder realisiert haben, dass Sprache nicht funktioniert. Die Elterngeneration kommuniziert mit den Kindern in einer sinnentleerten Sprache, deren Inhalt und Realisation in keinerlei Verbindung stehen, oder sie steht ihnen gänzlich sprachlos gegenüber. Die Kinder haben von den Erwachsenen gelernt, dass der Gewaltakt die einzige Äußerungsform ist. Die Eltern üben Gewalt an ihren Kindern aus und diese geben die Gewalt weiter. Die kleinen und großen Katastrophen im Dorf enden schlussendlich im Krieg. Diese stumme Gesellschaft hat den Krieg offenbar herbeibeschworen. Denn der Tod gehört zum Krieg und somit auch das Schweigen. Die Aufklärung der Verbrechen wird durch das große

Verbrechen des Krieges in den Schatten gestellt. In beiden Filmen findet der Zuschauer kein befriedigendes Ende. Die Täter bleiben unbestraft und es ist bis zum Schluss nicht klar, wer überhaupt Täter und Opfer sind. Haneke verschweigt uns die Aufklärung in beiden Fällen, denn nur so funktioniert ein Film seiner Meinung nach richtig. Durch die Lücken in der Kommunikation und ein offenes Ende kann die Auseinandersetzung mit dem Gesehenen bei den Rezipienten angeregt werden.

„Ein Film kann nur dann zu einem Kommunikationsmittel werden, wenn er Kommunikationsvorgängen vorausgeht und solche verursacht; oder eben „zur Selbstständigkeit vergewaltigt“. So gesehen können Filme in einem breiteren Sinn kommunizieren, als bloßer Informationstransport zu bewerkstelligen vermag.“²⁵⁶

²⁵⁶ Kohlmaier, Herbert. „Kommunikation und Kommunikationsunfähigkeit als Themen in Michael Hanekes Kinotrilogie.“ In In *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*. Hg.: Franz Grabner, Gerhard Larcher, Christian Wessely. Thaur: Kulturverlag 1996, S.150

9. Resümee – Ergebnisse und Zusammenfassung

Bei der Untersuchung der doch sehr unterschiedlichen Filme haben sich einige Parallelen, aber auch Gegensätze im Bezug auf das Schweigen und die Stille aufgetan.

Da es sich bei dem Stummfilm *The Kid* um eine gänzlich andere Art von Film handelt, habe ich mich dazu entschlossen, diesen Film bei dem Vergleich außen vorzulassen.

Bellebaum schreibt dem Schweigen eine ambivalente Funktion zu, indem er meint, dass Schweigen verbindet oder isoliert, heilt oder verletzt, offenbart oder verdeckt. Mit Schweigen wird zugestimmt oder abgelehnt. Schweigen deutet auf Aktivität oder Inaktivität hin.²⁵⁷ Die Figuren in den behandelten Filmen verbindet auf jeden Fall, dass sie viel schweigen. Das haben sie alle gemeinsam. Was auch auffällt ist, dass durch diese Gemeinsamkeit des immer wiederkehrenden Schweigens eine Isolation auftritt. Das Schweigen hat besonders bei Bergman, Kubrick und Haneke eine negative Bedeutung. Es bringt Missverständnisse, Gefühlschaos und eine bedrückende Gesamtstimmung mit sich. Bei Hitchcock wird im Vergleich zu den anderen Filmen noch relativ viel gesprochen. Er verfolgt auch eher einen geradlinigen Handlungsstrang. Wobei auch bei ihm in *The Birds* das Ende offen bleibt. Es werden nicht alle Fragen beantwortet. Das Schweigen wird bei Hitchcock hauptsächlich innerhalb eines Dialoges eingesetzt, doch auch hier erfüllt es, besonders im stummen Krieg der Generationen zwischen Mitchs Mutter Lydia und Melanie eine verletzende Funktion. Anders wiederrum offenbart die Schwiegermutter durch dieses Schweigen ihre Ablehnung gegenüber ihrer zukünftigen Schwiegertochter. Bei Bergman und Haneke isoliert und verletzt das Schweigen. Die Figuren sind alle kommunikationsunfähig. Wenn eine Kommunikation stattfindet, läuft sie meistens schief beziehungsweise ist sie zumeist schon von vornherein zum Scheitern verurteilt. In *Das Schweigen* reden die Schwestern nur miteinander, um sich gegenseitig zu verletzen. Noch schlimmer als die Worte ist aber das Schweigen selbst. Denn der Wortentzug hat eine unglaubliche Macht, was besonders gut auch in *Persona* zur Geltung kommt. Das Schweigen, welches zwar stets von einer negativen Aura umgeben ist, ist gleichzeitig ein Ausdruck von Macht und nicht von Unwissenheit und Schüchternheit. Bei Haneke sind es wiederrum meist die Schwachen, die

²⁵⁷ Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 31

schweigen. So verschweigt Georges in *Caché* sein Geheimnis vor seiner Familie, weil er nicht den Mut besitzt sich seine Schuld einzugeben. In *Das weiße Band* sind es die Frauen, die sich ihren Männern unterwerfen und in dieser Gesellschaft kurz vor dem Ersten Weltkrieg nichts zu sagen haben. Die Kinder in *Caché* und *Das weiße Band* setzen sich wiederum mit ihrem Schweigen zur Wehr. Sie führen einen stummen Krieg gegen ihre Eltern. In *2001* versagt die Kommunikation gänzlich. In dieser fernen Zukunft, die wir allerdings schon hinter uns haben, erfüllt das Reden seinen ursprünglichen Zweck überhaupt nicht mehr. Die Sprache ist in diesem Film komplett überflüssig und wird von Kubrick auch so dargestellt. Geheimnisse und das Verschweigen durch Reden von Falschem kommen in allen Filmen vor. Jede der Figuren hat etwas zu verbergen, was er oder sie nicht sagen möchte. Die Geschichte von *Vertigo* ist auf einem Lügenkonstrukt aufgebaut. Jeder der Protagonisten muss etwas verschweigen, um die Handlung voranzutreiben. Auch das erste Gespräch im Tiergeschäft zwischen Mitch und Melanie in *The Birds* ist gekennzeichnet von Lügen und Decklügen. Jede Menge Geheimnisse gibt es auch in *Persona*. Diese werden den ganzen Film hindurch auch nicht aufgeklärt. Der Zuschauer erfährt nicht, warum Elisabeth dem Schweigen verfallen ist. Auch die Schwestern Anna und Esther sind in den wenigen Gesprächen, die sie miteinander führen, unehrlich zueinander. Georges in *Caché* hütet ein besonders großes Geheimnis vor seiner Familie. Sobald es ans Licht kommt, wird Georges von seiner Frau und dem Rezipienten in einem anderen Licht betrachtet. Geheimnisse und Vertuschung prägen auch die Dorfgesellschaft in *Das weiße Band*. Die größten Geheimnisträger sind dabei die schweigenden Kinder, die die Gewalt der Eltern fortführen. In *2001* sind die Wissenschaftler darum bemüht, eine neue Entdeckung vor der Menschheit geheimzuhalten. Den Menschen wird deswegen die Decklüge, es sei eine Epidemie auf Calvius ausgebrochen, erzählt. Emotionslos und somit zur Gänze auch ohne auffallende Mimik oder Gestik zeigen sich die Astronauten in *2001*. Hier sind das Schweigen und die Emotionslosigkeit der Menschen aber ein Spiegelbild der Gesellschaft, in der die Technik bereits die Oberhand gewonnen hat. Auch Elisabeths Schweigen in *Persona* ist nur wenig kommunikativ. Ihr wahres Gesicht offenbart sich erst, als die Schrift einen Moment lang ihr Schweigen bricht. Aus ihrer Mimik lässt sich sonst eher wenig herauslesen.

In den anderen Filmen ist das Schweigen der Figuren fast durchgehend kommunikativ. Es wird mit Blicken, Körpersprache, Mimik und Gestik gesprochen, anstatt mit Worten. Durch die Kameraeinstellungen und die Filmsprache wird das kommunikative Schweigen noch besser in Szene gesetzt. Somit werden schweigende Figuren in den Filmen in Großaufnahme gezeigt, während jemand anderer spricht. Dadurch, dass dieser Fokus hier von der Kamera gelenkt wird, kann man behaupten, dass das Schweigen zu diesem Zeitpunkt wichtiger ist, als die Worte, die nur zu hören sind. Immerhin geht es im Film hauptsächlich um das Sehen und nicht um das Hören. Die richtige Interpretation des Schweigens wird von dem Regisseur somit mit Hilfe von filmischen Stilmitteln, wie der Kameraeinstellung, Schnitt oder Montage gelenkt. Es ist in den Filmen somit meist einfacher, das Schweigen richtig hinsichtlich der Faktoren Situation, Ursache, Typ und Funktion zu interpretieren als im echten Leben.

Schweigen und Stille sorgen in den hier untersuchten Filmen immer für Spannung. Die spannendsten Szenen sind hier meist die stillen Szenen. So erfährt der Zuschauer zum Beispiel absolute Stille in *2001*, als Bowman ohne Helm und ohne Sauerstoff, durch das Notschleusentor zurück in das Raumschiff geschleudert wird. Die Stille, die hier notwendig ist, weil im Weltraum Stille herrscht, verleiht dieser Szene einen zusätzlichen Nervenkitzel. Auch in *Caché* wird die aufregendste Szene, als Majid sich selbst die Kehle durchschneidet, die vollkommen unerwartet auf den Rezipienten zukommt, in Schweigen und Stille eingebettet. Hitchcock lässt seine Protagonisten ebenfalls in dramatischen und spannenden Szenen lieber schweigen als schreien. Bei Bergman wird die Spannung durch das Schweigen aufgebaut. Man erwartet sich als Zuschauer eine Erklärung für das, was hier passiert beziehungsweise für das Schweigen. Auffallend ist natürlich auch, dass außer in *Vertigo* und *2001* diese spannenden Szenen von keinerlei Musik begleitet werden.

Die Sprachlosigkeit der Protagonisten geht meist auch mit Einsamkeit einher. Weil die Figuren durchgehend an der Kommunikation scheitern, bleiben sie auch einsam. Nur in *The Birds* wird am Schluss die Hoffnung gegeben, dass sich Melanie und Lydia doch noch vertragen beziehungsweise endlich in Zukunft miteinander reden können, sofern es eine Zukunft für die Menschheit gibt. Besonders einsam sind die Figuren bei Kubrick, Haneke und Bergman. In *Caché* existiert zwar eine Familie, die auf den ersten Blick gut funktionierend erscheint.

Auf den zweiten Blick ist aber zu erkennen, dass die Kommunikation versagt und somit auch die Beziehungen innerhalb der Familie scheitern. Es wird vieles verschwiegen und dadurch wird die Familie durch die Krise nicht weiter zusammengeschweißt, sondern noch weiter auseinandergerissen, weil vieles unausgesprochen bleibt. In *Das weiße Band* wird ein Dorf gezeigt, das von Einsamkeit und Sprachlosigkeit gekennzeichnet ist. Jeder lebt zwar in einer Familie, doch dort herrschen emotionale Leere und körperliche Gewalt. Sprache erfüllt zwar ihren Zweck, aber näher kommen sich die Dorfbewohner oder die einzelnen Familienmitglieder dadurch nicht. Im Endeffekt ist jeder sich selbst überlassen.

In *Das Schweigen* sind die Protagonisten zwar zu dritt, aber doch vollkommen alleine. Es wird nicht beziehungsweise kaum miteinander gesprochen. Auch Alma und Elisabeth in *Persona* sind eigentlich alleine, weil sie nicht miteinander sprechen können. Alma führt einen Monolog, redet gegen eine Wand, die ihr nicht antwortet. In *2001* will man der Einsamkeit und Sprachlosigkeit mit Hilfe der Technik entgegensteuern. Ein superintelligenter Computer soll den Menschen ein Freund und Helfer sein. Dass dies nicht funktioniert, wird von Kubrick deutlich vermittelt, als der Computer zum Feind und Alptraum der Astronauten wird. Schlussendlich landet auch Bowman schweigend und alleine in einer Halluzination.

Die Stille und das Schweigen in den Filmen haben meist etwas Bedrückendes an sich, aber zugleich auch etwas unheimlich Faszinierendes. Es ist die Kunst ohne Hilfe eines Dialoges eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu schaffen und den Zuschauer zu lenken. Etwas mit Worten zu erklären, ist in einem Film leicht, aber etwas durch Schweigen oder Stille verständlich zu machen, bedarf einer großen Begabung des Regisseurs. Stille und Schweigen sind in den analysierten Filmen niemals dem Zufall überlassen. Sie werden ganz bewusst und gezielt von den Regisseuren eingesetzt. Die Dramaturgie des Schweigens ist im weitesten Sinne stets Ausdruck des Misstrauens, der Skepsis der Sprache gegenüber. Die handelnden Figuren zeigen sich, indem sie schweigen, nicht, sie verdecken ihre Absichten, täuschen andere. Unter solchen Voraussetzungen kann Kommunikation nicht funktionieren. Hier ist Schweigen Ausdruck einer fehlgeleiteten Kommunikation. Man hat sich nichts mehr zu sagen oder Sprache erweist sich als gänzlich sinnentleert, verkommt zur Floskel wie in *2001*. Sie vermag nie mehr auszudrücken als das schweigende Bild, das stets zur

Vorahnung wird, zur Andeutung einer Katastrophe oder das Zeichen einer Ausweglosigkeit. Das Schweigen ist immer signifikant im Gegensatz zum Dialog, der selten etwas wirklich Bedeutendes zum Thema preisgibt. Meines Erachtens erweisen sich alle behandelten Regisseure als Sprach- und Dialogskeptiker, sie entdecken den Film als Bildsprache, entdecken die Kunst durch Bilder zu sprechen neu, indem sie Stille und Schweigen, sich ihrer äußerst eindringlichen Wirkung bewusst, in unterschiedlichen Funktionen einsetzen. Sie haben das kreative Moment der Stille genutzt, stille Sequenzen im Film werden zu den Momenten, in denen etwas im Entstehen begriffen ist, sei es die Hassliebe zweier Schwestern, die Ablehnung der Schwiegertochter gegenüber oder die unerwartete Katastrophe. Solche Gefühle finden den stärksten Ausdruck im Schweigen. Das Nichtaussprechen vermag mehr zu vermitteln als Formuliertes, geordnetes Sprechen. Erst im Schweigen offenbaren sich die Figuren wie sie wirklich sind, erst die Stille lässt uns die drohende Katastrophe erahnen. Schweigen wird somit zur universellen Sprache. Das gesprochene Wort verblasst im Vergleich zum Schweigen, das Inhalte vermitteln kann, ohne die Sprache als Mittel zu benutzen. Nachdem ich mich nun monatelang mit Stille und Schweigen im Film beschäftigt habe, ist es ein komplett anderes Gefühl einen „lauten“ Film anzusehen. Ich habe die Stille und das Schweigen im Film schätzen gelernt und ihren unverkennbaren Wert erkannt. Keine noch so gut komponierte Musik eines Hollywoodorchesters und kein Dialog können diese Momente der Stille oder das Schweigen der Figuren ersetzen. Erst durch diese dramaturgischen und ästhetischen Kategorien erhalten bestimmte Szenen beziehungsweise gesamte Filme ihren unverkennbaren Charakter.

10. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

- Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. München: Hanser Verlag 1974
- Baden, Hans Jürgen. *Das Schweigen*. Gütersloh: Bertelsmann Verlag 1952
- Barthes, Roland. *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006
- Barr, Charles. *Vertigo*. London: British Film Institute 2002
- Bellebaum, Alfred. *Schweigen und Verschweigen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992
- Bergman, Ingmar & Manns, Torsten. *Bergman über Bergman*. Von Björkman Stig, Manns Torsten, Sima Jonas und Hanser. München: Carl Hanser Verlag 1976
- Bergman, Ingmar. *Bergman über Bergman*. Von Björkman Stig, Manns Torsten, Sima Jonas und Hanser. München: Carl Hanser Verlag 1976
- Blackwell, Marilyn Johns. *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House 1997
- Burke, Peter. *Reden und Schweigen: Zur Geschichte sprachlicher Identität*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1994
- Duncan, Paul. *Alfred Hitchcock: Sämtliche Filme*. Köln: Taschen 2003
- Gado, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press 1986
- Gibson, Arthur. *The Silence of God. Creative Response to the films of Ingmar Bergman*. Lewinston: The Edwin Mellen Press 1969
- Götz, Susanne. *Bettler des Wortes. Irritationen des Dramatischen bei Sorge, Hofmannsthal und Horváth*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998
- Grabher, Gudrun M.; Jessner Ulrike. *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996
- Grünberger, Stephanie. *Das Labyrinth und seine strukturelle Verfänglichkeit in den Filmen Shining, Persona und Lost Highway*. Wien: Dipl.Arb. 2008
- Haneke, Michael. *Das weiße Band. Das Drehbuch zum Film*. Berlin: Berlin Verlag 2009

Hitchcock, Alfred. *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* von Francois Truffaut. München: Wilhelm Heyne Verlag 1975

Kalin, Jesse. *The Films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press 2003

Kamin, Dan. *Charlie Chaplin's One-Man Show*. Southern Illinois: University Press 1991

Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph. *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992

Kessler, Frank. „Lesbare Körper“ in *KINtop* 7 1998

Kirchmann, Kay. *Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder*. Marburg: Hitzeroth 1993 (Aufblende. Schriften zum Film. Hg.: Heinz-B. Heller und Knut Kickethier. Band 6)

Knut, Kickethier. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler Verlag 1996

Koebner, Thomas. *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg Verlag 2009

Leitch, Thomas. *The encyclopedia of Alfred Hitchcock*. New York: Facts on File Inc. 2002

Molcho, Samy. *Körpersprache als Dialog. Ganzheitliche Kommunikation in Beruf und Alltag*. München: Mosaik Verlag 1988

Monaco, James. *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2004

Ostermann, Stefan. *Möglichkeiten und Grenzen der Filmsprache*. Wien: Dipl.Arb. 2004

Paglia, Camille. *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock*. Hamburg: Europa Verlag 2000

Reuter, H. Bernd. *Körpersprache im Bild. Die unbewussten Botschaften. Ihre Merkmale und Deutungen auf einen Blick*. Wiesbaden: F. Englisch GmbH & Co Verlags – KG 1991

Reisinger, Paul. *Michael Hanekes Caché – Transzendenz und Medialität*. Wien: Dipl.Arb. 2007

Rieger, Eva. *Alfred Hitchcock und die Musik*. Bielefeld: Kleine Verlag 1996

Salje, Gunther. *Hitchcock: Regieanalyse- Regiepraxis*. Röllinghausen: Verlag Media-Institut Christine Erbe 1996

Smith, Susan. *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*. London: British Film Institute 2000

Torralba, Francesc. *Die Kunst des Zuhörens*. München: Verlag C. H. Beck 2007

Truffaut, Francois. *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1975

Ulsamer, Fleur. *Schweigen im Gespräch*. Innsbruck: Dipl. Arb. 1998

Ulsamer, Fleur. *Linguistik des Schweigens. Eine Kulturgeschichte des kommunikativen Schweigens*. Innsbruck: Diss. 2001

Watzlawick, Paul; Beavin, Janet. *Menschliche Kommunikation*. Bern: Verlag Hans Huber 2000

Weise, Eckhard. *Ingmar Bergman*. Hamburg: Rowohlt 1987

Wheatley, Catherine. *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the image*. New York: Berghan Books 2009

Winter, Rainer. *Filmsoziologie*. München: Quintessenz 1992

Unselbstständige Literatur

Bazin, Andre. „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“ (1958) in *Texte zur Theorie des Films*. Hg. Albersmeier, Franz Josef. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH 2003

Bloch, Ernst. „Neuer Mimus durch die Kamera“, in ders.: *Das Prinzip der Hoffnung* (1938-47), Bd.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973

Dorfles, Gillo. „Die kreative Stille“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit* Hg.: Dietmar Kamper, Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer 1992

Eggert, Hartmut. Golec, Janusz. „Einführung“ in „wortlos der Sprache mächtig“. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Hrsg. Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999

Faulstich, Werner. „Das Schweigen. Ein Film schockiert die Deutschen“ in *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Hrsg.: Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht 2008

Heinemann, Wolfgang. „Das Schweigen als linguistisches Phänomen“ in *wortlos der Sprache mächtig. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Hrsg.: Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999

Kohlmaier, Herbert. „Kommunikation und Kommunikationsunfähigkeit als Themen in Michael Hanekes Kinotrilogie.“ In *In Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*. Hg.: Franz Grabner, Gerhard Larcher, Christian Wessely. Thaur: Kulturverlag 1996

Le Bot, Marc. „Das Schweigen des Sinns“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hrsg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992

Meister, Monika. „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der Stille“ in *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horvaths*. Hrsg.: Klaus Kastberger & Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006

Paech, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“ in *Text und Ton im Film*. Hrsg.: Paul Goetch und Dietrich Scheunemann. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997

Schlüpmann, Heide. „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“ in *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Einstellung im Verhältnis des Künste*.“ Hrsg.: Birgit Erdle und Sigrid Weigel. Köln: Böhlau Verlag 1996

Schönhart, Mario. „Einbruch und Wiederkehr. Reflexionsfragmente zu Michael Hanekes Film CACHÉ“ in *Pathologie der Konsumgesellschaft*. Hg.: Christian Wessely, Franz Grabner, Gerhard Larcher. Marburg: Schüren Verlag 2008

Seeßlen, Georg. „Strukturen der Vereisung. Blick, Perspektive und Gestus in den Filmen Michael Hanekes.“ In *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*. Hg.: Franz Grabner, Gerhard Larcher, Christian Wessely. Thaur: Kulturverlag 1996

Stadler, Wolfgang. „Schweigen in Text und Film am Beispiel von F. Kafkas Erzählung Die Verwandlung“ in *Interkulturalität: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Band 12. Hg.: Wolfgang Meid. Innsbruck: Universität 2005

Tacussel, Patrick. „Die Gesetze des Un-Gesagten.“ In *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992

Wulf, Christoph. „Präsenz des Schweigens“ in *Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Hg.: Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992

Wurzer, Wilhelm S.. „Beyond an aesthetics of the west: Hitchcock's Vertigo“ in *Filmästhetik*. Hg.: Ludwig Nagl. Wien: Akademie Verlag 1999

Internet

Horsten, Klaus. *In der Stummheit des Films lag sein wirkender unerschöpflicher Zauber*“ <http://tutorials.dotnetprogrammierer.at/film/> 12.1.2010, 14:33

Knapp, Ruth Lisa. *Schwarze Pädagogik und „Das weiße Band“* http://deutsche-autorenfilme.suite101.de/article.cfm/schwarze_paedagogik_und_das_weise_band 6.5.2010, 10:38

Kümmel, Peter. *Das weiße Band im Kino. Von diesen Kindern stammen wir ab?* <http://www.zeit.de/2009/42/Das-weise-Band?page=1> 6.5.2010, 09:35

Lasinger, Wolfgang. *Botschaften aus dem Verborgenen. Der vielschichtige Thriller Caché von Michael Haneke.* <http://www.artechock.de/film/text/kritik/c/cache.htm#review0> 14.4.2010 16:25

Scheurer, Kyra. *Filmheft „Das weisse Band – eine deutsche Kindergeschichte* <http://www1.bpb.de/files/ACWWUF.pdf> 5.5.2010, 19:42

Thomas, Andreas. <http://www.filmzentrale.com/rezis/schweigenat.htm>. 19.2.2010, 15:51

Filme

Bergman, Ingmar. *Das Schweigen*. Drehbuch: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist; Hauptdarsteller: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström; Produktion: Allan Ekelund AB. Svensk Filmindustri. Schweden 1963, 91 min.

Bergman, Ingmar. *Persona*. Drehbuch: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist; Hauptdarsteller: Bibi Anderson, Liv Ullmann; Produktion: Allan Ekelund AB. Svensk Filmindustri. Schweden 1966, 79 min.

Chaplin, Charles. *The Kid*. Drehbuch: Charles Chaplin; Kamera: Roland Totheroh; Hauptdarsteller: Charles Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan; Produktion: Charles Chaplin Warner Bros. USA 1921, 50 min.

Haneke, Michael. *Caché*. Drehbuch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Hauptdarsteller: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou; Produktion: Veit Heiduschka, Wega Film. Österreich, Frankreich, Deutschland, Italien 2005, 114 min.

Haneke, Michael. *Das weiße Band*. Drehbuch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Hauptdarsteller: Christian Friedel, Leonie Benesch, Ulich Tuhur; Produktion: Stefan Arndt (X-Filme Creative Pool), Wega Film. Deutschland, Österreich 2009, 138 min.

Haneke, Michael. *Der siebente Kontinent*. Drehbuch: Michael Haneke; Kamera: Toni Peschke; Hauptdarsteller: Birgit Doll, Dieter Berner, Leni Tanzer; Produktion: Veit Heiduschka, Wega Film. Österreich 1989, 104 min.

Hitchcock, Alfred. *The Birds*. Drehbuch: Evan Hunter; Kamera: Robert Burks; Hauptdarsteller: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy; Produktion: Alfred Hitchcock Universal Pictures. USA 1963, 115 min.

Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. Drehbuch: Samuel A. Taylor, Alec Coppel; Kamera: Robert Burks; Hauptdarsteller: James Stewart, Kim Novak; Produktion: Alfred Hitchcock für Universal Pictures. USA 1958, 124 min.

Kubrick, Stanley. *2001 – Odyssee im Weltraum*. Drehbuch: Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke; Kamera: Geoffrey Unsworth; Hauptdarsteller: Keir Dullea, Gary Lockwood; Produktion: Stanley Kubrick für Warner Bros. USA 1968, 142 min.

11. Inhaltsangaben der besprochenen Filme

***The Kid* von Charles Chaplin**

Eine Frau legt in ihrer Verzweiflung ihr Kind in das Auto eines reichen Paares. Kurz darauf wird das Auto von zwei Dieben gestohlen, die das Kind neben eine Mülltonne legen. Ausgerechnet der Vagabund Charlie entdeckt das Kind. Nachdem es ihm nicht gelingt das Baby einer anderen Frau unterzujubeln, nimmt er sich des Waisenkindes an. Die Mutter hat eine Botschaft hinterlassen mit der Bitte, sich um das Waisenkind zu kümmern. Obwohl der Vagabund in sehr ärmlichen Verhältnissen lebt, wächst der Junge namens John liebevoll bei Charlie auf. Die beiden sind auch arbeitstechnisch ein Team. Charlie arbeitet als Glaser und John wirft Fensterscheiben ein, damit sein Vater mehr Aufträge bekommt. Die Mutter ist inzwischen ein berühmter Opernstar geworden und leistet Wohltätigkeitsarbeit. Mittlerweile bereut sie, dass sie ihr Kind weggegeben hat. Zufälligerweise lernt sie durch ihre Wohltätigkeitsarbeit auch ihren eigenen Sohn kennen, was sie natürlich nicht weiß. Als John krank ist und ein Arzt herausfindet, dass Charlie nicht der richtige Vater des Jungen ist, bekommt dieser Schwierigkeiten. Zwei Mitarbeiter des Jugendamtes kommen und wollen John der Obhut Charlies entreißen. Durch heftige Gegenwehr gelingt es Charlie und John den Mitarbeitern vom Jugendamt und der Polizei zu entkommen. Da er sich nun nicht mehr in seine eigene Wohnung traut, übernachten die beiden in einer Armenunterkunft. Der Wirt der Unterkunft entdeckt in der Zeitung eine Suchanzeige nach dem Kind und ruft die Polizei. John wird von den Polizisten mitgenommen. Der Vagabund sucht vergeblich nach John. Die Mutter holt ihr Kind von der Polizeistation ab. Charlie kehrt indessen zu seiner Wohnung zurück und schläft vor der Haustür ein. Von einem Polizisten wird er aus seinem Traum gerissen. Der Polizist bringt ihn zum Haus der Mutter, wo er John wieder in seine Arme schließen kann.

Das Schweigen von Ingmar Bergman

Ester, ihre Schwester Anna und deren Sohn Johan befinden sich auf der Heimreise im Zug. Ester geht es nicht gut. Sie ist schwer lungenkrank und erleidet im Zugabteil einen Zusammenbruch. Deswegen müssen sie in der fremden Stadt Timoka einen Zwischenstopp einlegen. Bei Timoka handelt es sich um eine

Fantasiestadt des Regisseurs, in der eine Sprache gesprochen wird, die niemand versteht. Sie mieten ein Zimmer in einem großen Hotel. Die Beziehung der drei Hauptpersonen zueinander ist offensichtlich gestört. Dies merkt man daran, dass fast nichts miteinander gesprochen wird. Die jüngere Schwester Anna geht durch die fremde Stadt, dabei wird sie in einem Varieté Zeugin dessen, wie ein Paar während der Vorstellung auf dem Sitz Geschlechtsverkehr hat. Von dieser Szene offensichtlich erregt, stürzt sie sich in eine Affäre mit einem Kellner. Die kranke Schwester Ester hingegen bleibt den ganzen Film über in dem Hotelzimmer. Sie trinkt, raucht und masturbiert. Zu einem Hotelangestellten entwickelt sie eine beinahe freundschaftliche Beziehung. Johan streift durch das Hotel und freundet sich mit einer Varietégruppe an. Als Anna von der Stadt zurückkehrt, erzählt sie ihrer Schwester ganz genau, wo sie und der Kellner sich geliebt haben. Die beiden Schwestern verbindet eine eigenartige Hassliebe. Anna trifft sich mit ihrem Liebhaber erneut in einem anderen Zimmer im Hotel. Ester geht in das Zimmer, wo Anna und ihr Liebhaber sind und möchte mit ihrer Schwester reden. Anna jedoch hat keine liebevollen Worte für ihre Schwester übrig. Ester verlässt das Zimmer und bricht zusammen. Am nächsten Tag verlassen Anna und Johan die fremde Stadt. Johan bekommt von seiner Tante noch einen Brief mit auf den Weg. Ester ist zu krank, um weiterzufahren. Sie wird vermutlich in der fremden Stadt sterben. Der Film endet im Zug. Johan liest den Brief. Seine Tante, die Übersetzerin ist, hat ihm ein paar Wörter in der fremden Sprache aufgeschrieben.

Persona von Ingmar Bergman

Der Film beginnt mit einer Montage von verschiedenen Bildern. Dabei sind auch Stummfilmausschnitte zu sehen. Außerdem werden ein erigierter Penis, die Schlachtung eines Schafes und das Durchschlagen eines Nagels durch eine Hand gezeigt. Die Montage endet mit einem kleinen Jungen, der in einem Bett liegt. Er beginnt ein Buch zu lesen und auf einer Leinwand erscheint plötzlich ein Frauengesicht. Der Junge streckt die Hand danach aus. Nun folgen die Signations. Danach wird die Krankenschwester Alma mit der Pflege von Elisabeth Vogler beauftragt. Frau Vogler ist eine berühmte Schauspielerin und hat inmitten einer Vorstellung, in der sie die Elektra gespielt hat, aufgehört zu sprechen. Seitdem verweilt sie im stummen Zustand und niemand weiß so recht warum. Die Ärztin schlägt Alma vor mit Elisabeth in ihr Haus am Meer zu fahren. Dort leben

die beiden wie zwei Freundinnen zusammen. Das einzige Problem ist, dass Alma ununterbrochen spricht, während Elisabeth schweigt. Alma erzählt Elisabeth sehr persönliche Geschichten, wie beispielsweise, dass sie schwanger geworden sei, nachdem sie ihren Mann mit einem Jungen am Strand betrogen hatte. Das Kind habe sie abgetrieben. Alma und Elisabeth leben in diesem Wechsel zwischen Reden und Schweigen gut zusammen, bis Alma einen Brief liest, der eigentlich für die Ärztin bestimmt ist. In dem Brief schreibt Elisabeth, dass es ihr gefällt Alma zu studieren und dass sie glaube, die Krankenschwester sei in sie verliebt. Weiters schreibt sie über private Geschichten, die Alma ihr anvertraut hat. Mit diesem Vertrauensbruch wird Alma nicht fertig und versucht nun Elisabeth mit der Androhung von Gewalt zum Sprechen zu bringen. Danach ist nicht mehr ganz klar, was Realität ist und was nicht. Plötzlich taucht Elisabeths blinder Ehemann auf und verwechselt Alma mit Elisabeth. Die beiden schlafen miteinander und Elisabeth schaut zu. Als Alma ein Foto von Elisabeths Sohn entdeckt, erzählt Alma bis ins Detail, warum Elisabeth ihr Kind hasst. Die beiden Frauen passen sich optisch immer mehr einander an. Die Gesichter der beiden verschmelzen auf dem Bildschirm. Zum Schluss sieht man wie Alma alleine in einen Bus steigt und den Ort verlässt. Ob Elisabeth wieder sprechen kann, bleibt ungewiss.

***The Birds* von Alfred Hitchcock**

In einer Zoohandlung in San Francisco lernt Mitch Brenner die selbstbewusste Melanie Daniels kennen. Melanie ist die Tochter eines reichen Mannes. Sie findet Gefallen an Mitch und beschließt ihn mit den Love Birds, die er in dem Geschäft nicht bekommen hat, zu überraschen. Durch seine Nummerntafel ist es ihr möglich seine Adresse herauszufinden. Als sie ihm die Vögel vor sein Apartment hinstellt, macht ein Nachbar sie darauf aufmerksam, dass Mitch die Wochenenden immer in Bodega Bay verbringt. Melanie entschließt sich daraufhin dazu, nach Bodega Bay zu fahren. Sie mietet sich ein Boot und fährt damit auf die andere Seite der Bucht, um die Vögel, die ein Geburtstagsgeschenk für Mitchs Schwester Cathy sein sollen, abzuliefern. Gerade als sie mit dem Boot wieder zurückfahren will, entdeckt Mitch sie und folgt ihr mit dem Auto. Kurz bevor Melanie im Dorf anlegt, wird sie überraschenderweise von einer Möve auf dem Kopf verletzt. Mitch lädt Melanie zum Abendessen ein. Melanie übernachtet bei der Lehrerin Annie Hayworth, einer früheren Geliebten von Mitch. Annie warnt Melanie vor Mrs.

Brenner, die bisweilen jede Frau in Mitchs Leben vertrieben hat. Am nächsten Tag kommt es bei der Geburtstagsfeier von Cathy zu einem erneuten Angriff der Vögel. Am Abend fallen die Vögel sogar in das Haus der Brenners ein. Lydia besucht am nächsten Tag den Farmer und entdeckt ihn mit ausgehackten Augen. Geschockt kehrt Lydia nach Hause zurück und bittet Melanie nach Cathy zu sehen, die sich zu dem Zeitpunkt in der Schule befindet. Als Melanie vor der Schule wartet, sammeln sich viele Vögel und warten nur darauf anzugreifen. Die Kinder rennen ins Dorf und werden dabei ebenfalls von den Vögeln attackiert. Die Lehrerin Annie Hayworth kommt bei dem Angriff ums Leben. Im Dorf haben sich die Dorfbewohner mittlerweile gegen Melanie verschworen. Sie denken, sie sei der Auslöser für das Unglück. Die Brenners und Melanie verbarrikadieren sich im Haus. Nach einem erneuten Angriff schlafen die Brenners erschöpft ein. Melanie hört Geräusche auf dem Dachboden und geht hinauf. Sie wird in dem Zimmer beinahe von den Vögeln getötet. In letzter Sekunde rettet sie Mitch. Die Familie beschließt zu fliehen. Im Freien haben sich mittlerweile tausende Vögel eingefunden. Melanie und die Brenners schaffen es ins Auto und fahren langsam einem ungewissen Ende entgegen.

Vertigo von Alfred Hitchcock

Der Polizist Scottie Ferguson leidet nach einem traumatischen Erlebnis unter Höhenangst. Er quittiert seinen Dienst und möchte von nun als Privatdetektiv arbeiten. Scottie wird von seinem ehemaligen Schulfreund Gavin Elster damit beauftragt, seine Frau Madeleine zu beschatten. Sie verhalte sich seit einigen Wochen seltsam, sagt Elster. Sie sei von dem Geist ihrer Urgroßmutter Carlotta Valdés besessen. Diese habe mit 26 Selbstmord begangen und nun befürchte Elster, Madeleine, die nun ebenfalls 26 ist, wolle ebenfalls Selbstmord begehen. Scottie nimmt den Auftrag an und beginnt Madeleine zu beschatten. Er folgt ihr in einen Blumenladen, ins Museum, wo sie stundenlang das Bild ihrer verstorbenen Urgroßmutter betrachtet und auf den Friedhof. Dieses Ritual wiederholt sich von Tag zu Tag. Scottie rettet Madeleine, die in die San Francisco Bay gesprungen ist, aus dem Wasser. Er nimmt sie mit zu sich nach Hause. Scottie verliebt sich selbst immer mehr in Madeleine. Madeleine und Scottie stürzen sich in eine heimliche Liebesbeziehung. Während eines Ausfluges zur alten spanischen Mission Dolores kann Scottie aufgrund seiner Höhenangst dennoch nicht verhindern, dass

Madeleine sich vom Glockenturm stürzt. Scottie verfällt danach in eine Art Trancezustand. Nach seiner Genesung trifft er auf der Straße plötzlich auf Judy, die Madeleine bis auf die Haarfarbe zum Verwechseln ähnlich sieht. Scottie trifft sich des Öfteren mit Judy und versucht diese optisch immer mehr an Madeleine anzupassen. Als es ihm gelingt, bemerkt er, dass es sich bei Judy und Madeleine tatsächlich um die gleiche Person handelt. Judy wurde als Schauspielerin engagiert, um Elsters Frau zu spielen, damit er diese umbringen konnte. Die Frau, die vom Glockenturm gefallen ist, war somit Elsters wirkliche Frau. Scottie fährt mit Judy zum selben Glockenturm und konfrontiert sie mit der Wahrheit. Diese rennt angsterfüllt ebenfalls nach oben und wird von einer Nonne derart erschreckt, dass sie den tödlichen Schritt in den Abgrund setzt. Scottie schafft es diesmal zwar seine Höhenangst zu überwinden, aber es ist ihm dennoch nicht möglich Judy zu retten.

2001 – a Space Odyssey von Stanley Kubrick

Der Film 2001 ist in vier Teile unterteilt. Der erste Teil The Dawn of Men zeigt eine Gruppe von Affen in der Savanne. Ihr Alltag wird vom Kampf ums nackte Überleben bestimmt. Eines Morgens erwacht die Sippe neben einem schwarzen Monolithen, der einen ohrenbetäubenden Lärm aussendet. Von diesem Augenblick an sind die Affen wie verwandelt. Sie agieren plötzlich menschlicher und entdecken den Knochen als Waffe. Die sogenannten Vormenschen haben sich verändert und sind nun zu Jägern geworden. Als eine fremde Horde versucht die Wasserstelle zu erobern, wird der Anführer der fremden Horde mit einem Knochen erschlagen. Triumphierend schießt der Mörder den Knochen in die Luft. Nun erfolgt ein Match Cut und der Knochen verwandelt sich in ein Raumschiff, das durch den Weltraum gleitet.

Nun beginnt der zweite Teil Tycho Magnetic Anomaly-1. Wir sehen minutenlang Bilder von Raumschiffen, die sich im Weltall im Takt der Musik von „An der schönen Donau“ bewegen. Im Inneren eines Raumschiffes sehen wir den einzigen Passagier Dr. Heywood Floyd. Sie docken an einer Raumstation an, von wo Dr. Floyd seine Reise zur Station Calvius fortsetzen möchte. Er kommt mit Russen ins Gespräch, die gehört haben, dass auf der Raumstation Calvius eine Epidemie ausgebrochen sei. Dr. Floyd setzt seine Reise mit einem kugelförmigen Raumschiff dennoch fort. Auf Calvius hält Dr. Floyd einen Vortrag und ermahnt

seine Mitarbeiter, dass es besonders wichtig sei die Mission geheim zu halten. Würde die Menschheit davon erfahren, würde sie wahrscheinlich in Panik geraten. Danach reist Dr. Floyd mit einigen Wissenschaftlern zu der Ausgrabungsstelle, wo sie den Monolithen gefunden haben. Wieder sendet der Monolith ein ohrenbetäubendes Signal aus, diesmal Richtung Jupiter.

Nun beginnt der dritte Teil *Jupiter Mission – 18 Months later*. 18 Monate später, im Jahr 2001 befinden sich die zwei Astronauten Bowman und Poole auf dem Weg zum Jupiter. Drei weitere Kollegen befinden sich in Tiefschlafkammern im Dauerschlaf, um Ressourcen zu sparen. Die Kontrolle über das Raumschiff hat der Computer HAL 9000, eine technische Errungenschaft, die dem menschlichen Denken sehr ähnelt. Der Computer HAL sagt einen Fehler in der AE-35-Einheit voraus. Als Bowman hinausgeht, um nachzuschauen, was mit der Einheit nicht stimmt, kann er keinen Fehler entdecken. Bowman und Poole gehen in eine Raumkapsel, damit HAL nicht hören kann, was sie besprechen. Sie reden darüber HAL abzuschalten, weil er anscheinend nicht mehr richtig funktioniert. Doch sie haben HAL unterschätzt, denn dieser kann die Lippen der beiden lesen. Von nun an arbeitet HAL gegen Poole und Bowman. Als Poole erneut nach der Einheit sehen will, trennt HAL die Verbindung von ihm zum Raumschiff. Auch tötet er die drei Besatzungsmitglieder, die sich im Tiefschlaf befinden. Bowman geht in einer Raumkapsel hinaus, um Poole zu retten. Dies gelingt ihm jedoch nicht. Als Bowman zurück in das Raumschiff will, verweigert ihm HAL den Zutritt. Bowman gelingt es über ein Notschleusentor in das Raumschiff zu gelangen. Er dringt in das „Gehirn“ von HAL ein und schaltet ihn langsam ab, indem er immer mehr Stecker herauszieht. Durch die Abschaltung von HAL wird dann eine geheime Videobotschaft von Dr. Floyd vorzeitig abgespielt. Floyd, der Leiter des Unternehmes, berichtet darin über den Fund des Monolithen auf dem Mond.

Der Teil *Jupiter and Beyond the Infinite* beginnt. Bowman erreicht den Jupiter, wo ein weiterer Monolith im All schwebt. Er besteigt eine Raumkapsel, um den Monolithen zu untersuchen und gelangt nach einem spektakulären Flug an einen unbekannten Ort. Der Zuschauer wird bei dem Flug durch eine psychedelische Farbsequenz geradezu in das Geschehen hineingezogen. Bowman steht plötzlich in seinem Raumanzug in einem Haus. Es ist nicht mehr klar, ob es sich hier um Traum, Trance oder Realität handelt. Bowman sieht in dieser Szene, wie er altert. Am Schluss ist er bereits ein Greis und stirbt. Plötzlich wird ein Fötus in der

Fruchtblase gezeigt, der im Weltall schwebt. In der Schlusssequenz schwebt der Fötus zwischen Mond und Erde im Weltraum. Dabei betrachtet er die Erde. Der Film endet mit dem gleichen Musikwerk, mit dem er begonnen hat, mit Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*.

***Caché* von Michael Haneke**

Das Ehepaar Anne und Georges Laurent lebt in Paris und scheint ein perfektes Leben zu führen. Georges ist Moderator einer bekannten Literatursendung und Anne arbeitet in einem Verlagshaus. Ihr Sohn Pierrot hat Erfolg im Leistungsschwimmen. Sie leben in einem großen Haus in Paris. Doch plötzlich gerät ihr Leben aus den Fugen. Sie finden ein Päckchen vor ihrer Haustür mit einer Videokassette. Auf dem Band befindet sich eine Außenaufnahme ihres Hauses und sonst nichts. Sie bekommen immer mehr Videokassetten. Es befindet sich auch meistens eine Kinderzeichnung dabei, die Blut zeigt. Woher die Kassetten kommen, wissen sie nicht. Die Polizei wird eingeschaltet, doch diese kann, solange nichts Wirkliches passiert, auch nichts machen. Georges wird zunehmend gereizter und träumt immer öfter von einem kleinen blutverschmierten Jungen, der ihn bedroht. Eine weitere Videobotschaft zeigt eine Autofahrt. Das Auto stoppt plötzlich bei Georges' Elternhaus. Georges besucht seine Mutter und versucht mit ihr über den algerischen Jungen Majid zu reden, der kurze Zeit bei ihnen gewohnt hat, als Georges noch ein Kind war. Doch seine Mutter kann sich kaum daran erinnern beziehungsweise will sie nicht über ihn sprechen. Ein weiteres Band zeigt einen Wohnblock und anschließend den Gang zu einer bestimmten Wohnungstür. Georges beschließt nachzuschauen, wer dort wohnt. In der Wohnung wohnt Majid, der Junge, der damals bei ihnen gewohnt hat. Er ist sehr freundlich Georges gegenüber und möchte sich mit ihm unterhalten. Von den Videokassetten hat er aber keine Ahnung. Georges bedroht Majid, dass er seine Familie nicht noch einmal belästigen solle. Seiner Frau Anne erzählt Georges, dass niemand in der Wohnung anzutreffen war. Kurze Zeit später bekommen die Laurents ein Video, auf dem das Gespräch zwischen Georges und Majid zu sehen ist. Anne weiß nun, dass sie von ihrem Mann belogen wurde. Sie zwingt Georges zu erzählen, was damals passiert ist. Majids Eltern haben auf dem Hof seiner Eltern gearbeitet und wurden bei einer Demonstration, bei der noch hunderte andere Algerier getötet wurden, umgebracht. Georges Eltern wollten daraufhin

Majid adoptieren, doch damit war Georges nicht einverstanden. Er erzählte Lügen und daraufhin wurde Majid ins Waisenhaus gebracht. Wenig später wird Georges zu seinem Chef bestellt, der das Video ebenfalls erhalten hat. Offensichtlich will jemand sein Leben zerstören. Als Pierrot eines Abends von dem Training nicht nach Hause kommt, werden Majid und sein Sohn festgenommen. Kurz darauf werden sie aber wieder freigelassen. Pierrot hat nur bei einem Freund übernachtet. Er wird immer abweisender seinen Eltern gegenüber. Majid bittet Georges ein zweites Mal zu sich nach Hause. Er bestreitet, dass er etwas mit den Videos zu tun hat. Dann zieht er ein Messer und schneidet sich vor Georges Augen die Kehle durch. Georges ist geschockt. Er geht ins Kino und sucht danach im finsternen Schlafzimmer Schutz. Er erzählt Anne was passiert ist. Georges hatte als Kind Majid angestiftet dem elterlichen Hahn den Kopf abzuschlagen. Majid tat es und danach erzählte Georges, er habe es nur getan, um ihm Angst einzujagen. An seinem Arbeitsplatz wird Georges von Majids erwachsenem Sohn aufgesucht. Georges weigert sich zuerst mit ihm zu reden und gibt an, bei der Polizei alles geklärt zu haben. Doch Majids Sohn bleibt hartnäckig. Bei einem Gespräch auf der Toilette sagt er, er wollte nur wissen, wer der Mann sei, der für die Misere seines Vaters verantwortlich sei. Georges geht daraufhin früh nach Hause und legt sich mit der Hilfe einer Schlaftablette schlafen. Danach sieht man, wie Majid als Kind vom Jugendamt abgeholt wurde. Am Ende des Films verweilt die Kamera für lange Zeit in derselben Einstellung. Es wird die Schule gezeigt. Einige Schüler verlassen gerade das Schulgebäude. Plötzlich sieht man Majids Sohn und Pierrot vor dessen Schule miteinander sprechen. Wer der Absender der Videos war, bleibt unklar.

Das weisse Band von Michael Haneke

Die Geschehnisse des Dorfes werden aus der Erinnerung des Dorflehrers erzählt. Die Handlung spielt in einem protestantischen Dorf kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Die Männer haben in diesem Dorf eindeutig das Sagen. Frauen und Kinder werden unterdrückt. Der sittenstrengste Pastor lässt seine Kinder wochenlang ein weißes Band tragen, wenn sie etwas angestellt haben und verteilt Rügenschläge. Der Arzt verachtet und demütigt die heimlich mit ihm liierte Hebamme. Zudem missbraucht er seine Tochter. Der Baron und Gutsherr sieht in den Saisonarbeitern nur Arbeitsmaterial. Es kommt immer wieder zu tragischen

Unfällen, die nicht aufzuklären sind. Der Film beginnt mit dem Reitunfall des Dorfarztes. Offensichtlich hat jemand ein Seil gespannt, damit der Arzt stürze. Die Frau des Bauern kommt bei einem Arbeitsunfall ums Leben. Ein Sohn des Gutsherrn wird genauso misshandelt wie der behinderte Sohn der Hebamme. Am Tag des Erntedankfestes wird der Krautgarten vom Sohn des Bauern verwüstet, da dieser glaubt, der Baron habe Mitschuld am Tod seiner Mutter. Daraufhin erhängt sich der Bauer, weil er nun keine Arbeit mehr hat. Zwischendurch wird immer wieder über die keimende Liebe zwischen dem Dorflehrer und der Kinderfrau berichtet. Als dem Dorflehrer das Verhalten der Kinder verdächtig vorkommt, spricht er mit dem Pastor darüber. Sie sollen für die Taten verantwortlich sein oder zumindest etwas Genaueres wissen. Der Pastor ist empört und droht dem Lehrer mit einer Disziplinarstrafe, sollte er noch jemals davon sprechen. Der Lehrer schweigt, eine Aufklärung der Geschehnisse erfolgt nicht. Der Film endet zum Zeitpunkt des Attentats am österreichisch-ungarischen Thronfolger in Sarajewo und somit zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Der gealterte Lehrer erzählt, noch bis zu seinem Kriegsdienst im Dorf geblieben zu sein. Danach habe er nie wieder Kontakt zu den Dorfbewohnern gehabt.

Abstract (Deutsche Version)

Diese Arbeit setzt sich mit dem Schweigen und der Stille als ästhetisch-dramaturgischen Kategorien im Film auseinander. Dabei sind folgende zwei Fragen von Bedeutung: Wann und wo wird Schweigen/Stille im Film eingesetzt? Mit welcher Funktion und mit welcher Wirkung auf die Rezipienten geschieht das? Im Kapitel 2 werden das Schweigen und die Stille im allgemeinen sprachwissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext untersucht. Schweigen erweist sich hierbei meist als kommunikatives Schweigen. Es ist fast unmöglich nicht zu kommunizieren. Ausgehend von Theorien über Filmsprache und gesprochene Sprache im Film werden im Analyseteil ausgewählte Filme untersucht. Die Filmanalyse startet mit Kapitel 4 und stellt den Hauptteil der Arbeit dar. Dass das Schweigen auch schon im Stummfilm untersucht werden kann, zeigt die Analyse von *The Kid* von Charles Chaplin. Da die Gespräche im Film visuell sichtbar sind, ist auch deutlich zu erkennen, wann und wo nicht gesprochen wird. Die verbale Sprache, auch wenn sie nur zu sehen ist und nicht zu hören, kommt also auch im Stummfilm zum Stillstand, im Gegensatz zur Körpersprache, welche im Stummfilm immer in Bewegung ist. Weiters wurden die Filme *Das Schweigen* und *Persona* von Ingmar Bergman untersucht. Hier versagt die Kommunikation ständig. Sprachlosigkeit geht einher mit Einsamkeit. „Die Schweigenden“ werden durch Nahaufnahmen in Szene gesetzt. Mimik und Gestik kommunizieren mehr als das Wort. Von Alfred Hitchcock wurden die Filme *The Birds* und *Vertigo* untersucht. Hier werden die Konflikte stumm ausgetragen. Stille Szenen sorgen für Spannung. Die Körpersprache der Protagonisten sagt meist mehr aus als deren Worte. In *2001* von Stanley Kubrick versagt die Kommunikation gänzlich. Es wird kaum gesprochen und wenn gesprochen wird, dann nur in Floskeln. Kubrick will dadurch die Überflüssigkeit der Worte im Jahr 2001 darstellen. Auch in Michael Hanekes Filmen *Caché* und *Das weiße Band* versagt die Kommunikation komplett. Stille Szenen sind prägend. Die Kinder setzen sich mit ihrem Schweigen zur Wehr. Hanekes Kameraführung ist ruhig und sehr statisch. Die Stille und das Schweigen in den untersuchten Filmen haben meist etwas Bedrückendes an sich, aber zugleich auch etwas unheimlich Faszinierendes. In allen Filmen wird Schweigen gezielt eingesetzt, es ist die Kunst ohne Hilfe eines Dialoges eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu schaffen und den Zuschauer zu lenken. Etwas mit Worten zu erklären, ist in einem Film

leicht, aber etwas durch Schweigen und Stille verständlich zu machen, bedarf einer großen Begabung des Regisseurs. Die Dramaturgie des Schweigens ist im weitesten Sinne stets Ausdruck des Misstrauens, der Skepsis der Sprache gegenüber. Erst im Schweigen offenbaren sich die Figuren wie sie wirklich sind, erst die Stille lässt uns die drohende Katastrophe erahnen. Schweigen wird somit zur universellen Sprache. Das gesprochene Wort verblasst im Vergleich zum Schweigen, das Inhalte vermitteln kann ohne die Sprache als Mittel zu benutzen.

Abstract (English Version)

This thesis deals with silence and stillness and how they are used as aesthetical and dramaturgical elements in films. In this respect, the following two questions are of importance: When and where are silence and stillness used in films? Why are they used to affect the recipients and what are their effects?

Chapter 2 analyses silence and stillness in their general linguistic and social context: Silence turns out to be mostly communicative silence, as it is almost impossible not to communicate. Based upon theories on cinematic language and spoken language in films, selected films are analysed in the major part of this thesis, starting with chapter 4.

The analysis of Charles Chaplin's *The Kid* shows that silence can already be examined in silent films. As conversations are visible in films, their absence can be recognized too. Verbal language, even though it can only be seen and not heard, comes to a standstill in silent films too, in contrast to body language, which always remains in motion.

Furthermore, Ingmar Bergman's *The Silence (Das Schweigen)* and *Persona* are analysed: Here, communication fails constantly; loneliness is accompanied by speechlessness. "The silent ones" are filmed in close-up views. Gestures and facial expressions convey more than words.

In Alfred Hitchcock's *The Birds* and *Vertigo*, conflicts are settled in silence: Silent scenes create tension. Almost always, the actors' body language expresses more than their words. In Stanley Kubrick's *2001* communication fails completely: There is hardly any talking, and if there is any, it is reduced to empty phrases. By this, Kubrick wants to depict the superfluousness of words in the year 2001.

In Michael Haneke's *Caché* and *Das weiße Band (The White Ribbon)*, communication also fails totally. Silent scenes are formative. The children use their silence to defend themselves. Haneke's camera work is calm and very static.

In the analysed films, there is almost always something depressing about silence and stillness, but at the same time also something eerily fascinating. In all films, silence is used purposefully, it manages to create a certain dramatic atmosphere and to guide the audience, without the help of a dialogue. In a film, it is easy to explain something through words, but it takes a very talented director to convey something through silence and stillness. In the broadest sense, the dramaturgy of silence is always an expression of distrust, of scepticism about language. It is only

in silence that the characters reveal their true identity, and only stillness lets us sense an imminent disaster. Silence turns into a universal language. The spoken word pales in comparison to silence, which is able to convey something without the help of speech.

Lebenslauf



Persönliche Daten:

Name: Elise Pelzelmayer

Geburtsdatum und -ort: 28. Juni 1986, Oberpullendorf

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bisherige Ausbildung:

Februar 2008: Erstes Diplomprüfungszeugnis

Seit November 2007: Professionelles Stimm- und Sprechtraining

seit Oktober 2005: Studium der „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ an der Universität Wien

Okt.05 – Juni 06: Absolvierung der zweisemestrigen Medienakademie am WIFI in Eisenstadt.
Abschluss mit Diplom

Aug.2004-Feb.2005: sechsmonatiger Aufenthalt in den USA, Besuch einer amerikanischen high school in New Jersey

3. Juni 2004: Reifeprüfung

1996-2004: Besuch des Realgymnasiums in Eisenstadt

1992-1996: Volksschule in Eisenstadt

Bisherige Berufserfahrung:

- Seit November 2007: Freie Mitarbeiterin beim ORF Burgenland –
Gestaltung von Radio und Fernsehbeiträgen,
Wetterredakteurin
- Juli/ August 2007: zweimonatiges Praktikum ORF Burgenland
- Mai – Oktober 2007: Do&Co VIP Betreuung bei weltweiten Formel 1
Rennen
- Februar/März 2007: zweimonatiges Praktikum ORF Burgenland
- Juli/August 2006: zweimonatiges Praktikum ORF Burgenland
- April – Juni 2005: Redakteurin BVZ Eisenstadt
- März 2005: Produktionsassistentin bei Werbefilm und
Komparsin bei der Filmproduktion von
„Taxidermia“