

Ildikó Enyedi: *Testről és lélekről* Skizze zu einer semiotischen Analyse eines Films zwischen Romantik, Strukturalismus und Psychoanalyse

Wolfgang Müller-Funk*

University of Vienna, Austria

RESEARCH ARTICLE

Received: December 8, 2021 • Accepted: March 21, 2022

Published online: November 24, 2022

© 2022 Akadémiai Kiadó, Budapest



ABSTRACT

This article is about Ildiko Enyedi's film "Testről és lélekről". It proposes a semiotic analyse. Its thematic frame is a theory of the fantastic literature and film and refers to Tzvetan Todorov (part 1). Following Roand Barthes "S/Z" it discusses the codes in the film, the sequences and spaces in the film (part 2). In the next part the composition of the film comes into play (e. g. repetition, analogy). The fourth part is dedicated to the uncanny and fantastic element that are created by a lack of knowledge about the world in the and the figures of the movy. The article refers to Freud's "Traumdeutung". Part 5 analyses the funktion of silence in the film on several levels (level of narrating, communication of the figures in the film). The film is seen in a post-romantic tradition which is in-written in "classical modernism".

KEYWORDS

the fantastic, the strange silence, Romanticism, dream analysis codes, semiosis

RAHMEN

Zu Anfang dieser Analyse soll der 2017 erschienene, bei der Berlinale preisgekrönte Film *Testről és lélekről* (*Körper und Seele*) der ungarischen Regisseurin Ildikó Enyedi in einen thematischen

* Corresponding author. E-mail: wolfgang.mueller-funk@univie.ac.at

und methodischen Rahmen gestellt werden. Dieser scheint mit dem Fantastischen angemessen umschrieben. Unter Bezugnahme auf Tzvetan Todorov und Clemens Ruthner¹ lässt sich zunächst einmal konstatieren, es bedeutet, in eine fremde Welt einzutreten, in der andere Gesetze und andere Logiken herrschen als in der uns vertrauten Welt.² Prinzipiell enthält jeder literarische Text und jedes Artefakt die stille Aufforderung, in eine andere Welt, in einen anderen Zustand einzutreten und damit eine Grenzüberschreitung vorzunehmen. Insofern ist der fantastische Text nur die pointierteste Form des Eintritts in eine andere, literarische oder filmische Welt. Wobei der Film das Andere, Unvorstellbare sogar plastisch und visuell vor Augen führt. Das Wunderbare wird in der Welt des betreffenden Textes oder Films vom Publikum im Akt des Lesens oder Schauens akzeptiert, das Unheimliche hingegen als Ausnahme expliziert, das heißt selbst zum Thema gemacht.

Im Fall des Unheimlichen kann es auch sein, dass es nur *ein* Handlungselement gibt, das nicht in unser vertrautes Bild der Wirklichkeit passt. E. T. A. Hoffmann hat beispielsweise mit solchen Momenten der Überlagerungen des Realen durch das Imaginäre und Fantastische operiert, die nicht aufgelöst werden und als irritierende erratische Momente bestehen bleiben. Das Lesepublikum wird im Zustand der Unschlüssigkeit gehalten. Es weiß nicht, ob die geschilderten Begebenheiten sich einer rationalen Erklärung verdanken oder einer anderen Welt mit anderen Gesetzen geschuldet sind. Todorov folgend ließe sich in diesem Zusammenhang von einer Fantastik der „Mittellage“ oder von einem „vermischten Unheimlichen“ sprechen.³ Dieses narrative Format generiert – wie im Fall von Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* – das Unheimliche. Bei Hoffmann ragt das Fantastische in die vertraute Alltagsrealität hinein und das mache, wie Hans Mayer schreibt, die „eigentümliche Wirkung einer zugleich grausigen und komischen Erzählkunst“ des Autors aus. Sie wird dadurch hervorgerufen, dass Hoffmann „das Wunderbare und durchaus Unwahrscheinliche mit Vorliebe in der banalen Alltagsunterhaltung auftreten lässt“.⁴ Im Hinblick auf die narrative Vermittlung ist wesentlich, dass Autorinstanz, Leserschaft und die Figuren im Text tendenziell das gleiche Wissen, besser Unwissen haben. Erben dieser fantastischen Narrative sind im Symbolismus des 19. Jahrhunderts sowie im Surrealismus, der ganz offenkundig von der Rezeption der Psychoanalyse beeinflusst ist, auffindbar.

Dieser Typus des Erzählens hat übrigens im ungarischen Kontext durchaus Tradition. Fantastisches findet sich in der ungarischen Literatur von Mór Jókai (*Az arany ember*, deutsch: *Der Goldmensch*) bis zu László Krasznahorkai (*Az urgai fogoly*, deutsch: *Der Gefangene von Urga*) und Ádám Bodor (*Sinistra körzet. Egy regény fejezetei*, deutsch: *Schutzgebiet Sinistra. Ein Roman in Novellen*). Im filmischen Bereich wäre neben Enyedi auch Béla Tarr, den eine langjährige Zusammenarbeit mit Krasznahorkai verbindet, und auch György Pálfi (*Hukkle*, deutsch: *Das Dorf*) zu nennen.

¹Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, München: Hanser 1972; Clemens Ruthner, *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und Intertextualität am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke 2004. Ein Überblick findet sich in: Wolfgang Müller-Funk, *Theorien des Fremden*, Tübingen: UTB-Francke 2016, S. 295–310.

²Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 26.

³Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 49; Müller-Funk, *Theorien des Fremden*, S. 302.

⁴Hans Mayer, *Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns. Ein Versuch*, in: E. T. A. Hoffmann, *Werke*, Frankfurt/Main: Insel 1968, Bd. 4, S. 459–501, hier S. 467.



Das Fantastische ist etymologisch mit der Fantasie verschwägert, bedeutet doch das griechische Wort *phainein* nichts anderes als ‚scheinen, erscheinen‘. Die Fantasie macht es möglich, sich etwas vorzustellen, was nicht da ist, aber vielleicht einmal da war (Erinnerung), oder etwas vor Augen zu führen, was es scheinbar nicht bzw. nicht mehr gibt oder nicht geben kann (Utopie, Antizipation), und dann durch die Kunst plötzlich ‚da‘ ist. Denn die Fantasie, an der Schwelle zwischen Unbewusstem und Bewusstem angesiedelt, ist Teil unserer menschlichen Wirklichkeit. Sie ist mit zwei Phänomenen verbunden, die nicht zuletzt in der psychoanalytischen Theorie von zentraler Bedeutung sind: der Traum in all seinen Varianten und das Spiel, das eine eigene Welt etabliert. „Der Dichter – notiert Freud – tut dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Fantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d. h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit scharf sondert.“⁵ Literarische Texte und Filme, in denen das Fantastische zum Tragen kommt, lassen sich als selbstreferentiell beschreiben. Dieser Typus von Kunst, der sich als Arbeit der ihr zugrunde liegenden Fantasie bezeichnen lässt, bringt die Funktionsweise der Fantasie, die der Kunst zugrunde liegt, im Medium der Kunst zum Vorschein.

Anschub und Auftrieb erfahren hat das Fantastische, wie oben schon erwähnt, durch Literatur- und Kunstströmungen wie die Romantik, den Symbolismus, den Surrealismus und natürlich auch die Psychoanalyse, die die Phänomene einer anderen Wirklichkeit oder eines Anderen der Vernunft systematisch im Menschen verorten, im Traum und – damit verbunden – im Unbewussten. Die Welt der fantastischen Kunst oder die surrealistische Welt des automatischen Schreibens sind darauf bezogen. Mit dem Anderen der Vernunft, das sich in der Welt des Fantastischen manifestiert, wird auch in Frage gestellt, ob die Ratio die menschliche Welt wirklich zu erfassen imstande ist. Das Nicht-Rationale übersteigt das Normale und Verstehbare, es arbeitet sich an einer Grenze ab. Die wie für es geschaffenen Medien sind nicht erst seit der Moderne Bildende Kunst, Film, Literatur und Musik.

Es ist auf Grund von Thema und Technik naheliegend, Ildikó Enyedis Film in diesen Kontext zu stellen. Es ist auch interessant, dass diese Momente vielleicht auch für das österreichische und deutschsprachige Publikum etwas Besonderes, bis zu einem gewissen Grade Fremdes darstellen, vielleicht auch deshalb, weil dieses Moment, das in *Teströl és lélekröl* zum Tragen kommt, in der deutschsprachigen, auch in der österreichischen Literatur nach 1968 spürbar in den Hintergrund getreten und damit randständig geworden ist. In postromantischen Formaten, denen Enyedis Film zuzurechnen ist, halbt die Freude am ästhetischen Experiment, wie sie in Modernismus und Avantgarde bestimmend war, unüberhörbar nach.

Das bringt auch ganz bestimmte ästhetische Verfahren ins Spiel, die wie bei Luis Buñuel das traditionelle und transparente Erzählen oder das rationale Argument subvertieren und partiell außer Kraft setzen. Es passieren unerklärliche Dinge, es bleiben unauflösliche Geheimnisse, alle Erklärungen versagen. Stattdessen kommen scheinbar vorwissenschaftliche Formen ins Spiel, die Korrespondenz, die Analogie, die Wiederholung, die Assoziation. Es sind poetische, ja fast musikalische Kompositionsprinzipien, die dabei ausgereizt werden. Kein Zufall ist, und auch das gilt über weite Strecken des Films, dass die Akteure stumm bleiben. Das Schweigen hat hier Gewicht. Es verweist auf etwas, das Clemens Ruthner in seinen Arbeiten zur Fantastik herausgearbeitet hat: das – anscheinend – Periphere.⁶

⁵Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1907), in: Ders., *Studienausgabe*, Band X, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969 ff., S. 172.

⁶Vgl. Müller-Funk, *Theorien des Fremden*, S. 304.



CODES UND HANDLUNGSSEQUENZEN

Für eine auch die formale Architektur dieses ungeheuer dichten Films berücksichtigende Verfahrensweise bietet sich der Rückgriff auf poststrukturalistische Herangehensweisen, wie sie etwa Roland Barthes in *S/Z* entwickelt hat, an.⁷ Dabei geht es darum, den Film in Bild- und Handlungssequenzen zu zerlegen und diese bestimmten Codes – Verstehen, Bedeutung, Raum und Symbolismus, Handlung, kulturelles Wissen – zuzuordnen.

Hermeneutischer Code (HER): Code des Fragens (Wer oder was?)

Semantischer Code (SEM): Code der Bedeutung (Welche Bedeutung?)

Symbolischer Code (SYM): Code des symbolischen Feldes (Wo? Wohin?)

Proairetischer Code (AKT): Code der Handlung (Was tut er/sie?)

Gnomischer Code (REF): Codes des kulturellen Wissens (Wie ist das? Wie ist das zu bewerten?)⁸

Auffällig ist, dass der Film den Bemühungen des Publikums, die visuellen Sequenzen entsprechend zu decodieren, erhebliche Hindernisse in den Weg stellt. Es gibt keine Erklärungen der Welt im Film durch die Dialoge oder durch eine narrative Vermittlungsinstanz. Das Publikum muss sich Stück für Stück vortasten, um sich in dieser fremden und bizarren Welt, in die es eintritt, orientieren zu können. Das wird schon in der allerersten Sequenz sichtbar, in der die symbolische Zuordnung zunächst einigermaßen unsicher bleibt, damit aber auch die hermeneutische Frage und die Frage nach dem kulturellen Wissen vorausgesetzt wird (z. B. die psychoanalytische Traumdeutung).⁹

Lange Zeit bleibt der Film gegenüber den Barthes'schen Verstehens-Codes offen und unentschieden, gegenüber der Zuordnung der Figuren, dem Sinn und der Bedeutung der diversen Handlungen, dem symbolischen Ort der Handlungen der Akteure und auch dem kulturellen Kontext des Ganzen, der sich erst nach und nach erschließt. Wir lernen die Welt im Film bruchstückhaft kennen. So bleiben die lebensgeschichtlichen Hintergründe der Akteure fragmentarisch.

Der Film beginnt mit einem stummen Tableau, das etwa 2:30 Minuten anhält und als eine idyllische Szene in der Natur wahrgenommen wird, in mancher Hinsicht indes an einen Traum erinnert: Man sieht einen Hirsch und eine Hirschkuh in einem verschneiten Wald, die äsen, aufeinander zukommen und einen eher zarten körperlichen Kontakt zumeist mit der Nase aufnehmen. Diese Sequenz wird sich während des Films in verschiedenen Einstellungen der ‚Akteure‘ wiederholen. Von einem unbestimmten Geräusch abgesehen, das an Wind, Atem oder Keuchen erinnert, bleibt der Film stumm, die Kamera fokussiert hin und wieder auf die stummen und unerklärlichen Augen, die die Fremdheit der Tiere betonen.

Bis zum Ende des ersten Drittels des Films lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, was es mit diesen Sequenzen auf sich hat, und vor allem, wie sie sich zu den beiden anderen Handlungssträngen im Film verhalten, nämlich einem städtischen Schlachthof und seinem Personal.

⁷Roland Barthes, *S/Z*, Deutsch von Jürgen Hoch, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976/1987, S. 7–26.

⁸Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Kulturtheorie: Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, Tübingen: UTB–Francke 2010, S. 179.

⁹Barthes, *S/Z*, S. 23–26.



Eingeführt wird dieser Komplex mit Bildern von Rindern in einem Stall, die schon alsbald in den Schlachthof geführt werden. Auch hier operiert der Film mit ästhetischen Strategien von Korrespondenz und Wiederholung. Das Mittagessen in der Kantine kommt im Verlauf des Films immer wieder vor, mit Variationen wie in der Musik. Der Handlungsstrang im Schlachtbetrieb enthält absurde Momente, grauenhafte wie die technisch perfekte Vernichtung der Tiere, absurde wie den Diebstahl eines tierischen Potenzmittels, den Auftritt von Untersuchungsbehörden und einer übersteigert erotisch gezeichneten Psychologin, die das gesamte Personal mit ihren intimen Fragen traktiert.

Der dritte Komplex bezieht sich auf ein Paar, das auf rätselhafte Weise aufeinander bezogen zu sein scheint: der ältere und etwas zurückhaltende Finanzmanager Endre und die neue Qualitätsinspektorin, Maria, die durch Schroffheit, Einzelgängertum und Kontroll- bzw. Perfektionswahn auffällt. Zur Unwirklichkeit der Welt im Film trägt zudem bei, dass die beiden wortkargen Hauptpersonen – wunderbar von Alexandra Borbély und Géza Morcsányi gespielt – keine Vorgeschichte zu besitzen scheinen, ein Mann und eine Frau ohne Vergangenheit. Von ihrem bisherigen Leben erfahren wir gar nichts, was beiden Personen, um mit Novalis zu sprechen, ein „geheimnisvolles Ansehen“ verleiht.¹⁰

Enyedi bevorzugt vor allem bei der weiblichen Hauptfigur das Porträt, das Großbild der rätselhaften, fragilen und verlorenen Frau – das ist die andere Seite ihres schroffen Auftretens, das ein wenig an jenes von Erika Kohut in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* und in Hanekes Filmadaption erinnert. Es handelt sich um eine Form des Überspielens von Unsicherheit. Diese hat ganz offenkundig mit dem Titel des Films, der zweifelsohne eine rezeptionslenkende Funktion besitzt, zu tun, mit dem verqueren und dualistischen Verhältnis von Körper und Seele seitens der weiblichen Hauptfigur. Die sich wiederum wiederholende Großaufnahme hat übrigens schon Béla Balázs als Charakteristikum der neuen Kunstform, eben des Films, vor allem des Stummfilms, angesehen.¹¹ Das Besondere daran liegt für Balázs „in der Möglichkeit, das einzelne Bild aus dem Ganzen herauszuheben“ und damit das Auge der Betrachtenden zu lenken.¹² Die Großaufnahme stiftet eine Nähe zwischen dem Publikum und der Figur auf der Kinoleinwand. Zur Strategie des Films gehört, dass sich, um einen Begriff aus der Rezeptionsästhetik zu entlehnen, das Verhältnis des „impliziten“ Betrachters bzw. der impliziten Betrachterin zu den beiden Hauptfiguren im Verlauf des Films ändern wird.

Der Film enthält in etwa sechzig Tableaus, von denen manche mehrere Kameraeinstellungen enthalten. Die Länge dieser Bild- oder Handlungssequenzen beträgt zwischen dreißig Sekunden und knapp zehn Minuten. Die Beschränkung der sich wiederholenden Handlungssequenzen generiert eine enorme Langsamkeit der filmischen Narration, die durch statische Kameraeinstellungen noch verstärkt werden. Aus dem symbolischen Geflecht der im Doppelsinn bildlichen Sequenzen schält sich Stück für Stück, aber doch fragmentarisch Bedeutung heraus. Es wird sparsam gesprochen in Enyedis Welt, zumeist nur das Allernotwendigste. Ich kenne nur einen Regisseur der Gegenwart, der mit Stummheit und Langsamkeit so gezielt umgeht wie Enyedi – das

¹⁰Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Fragmente und Studien 1797–1798*, in: Ders., *Werke (Studienausgabe)*, herausgegeben von Gerhard Schulz, 2., bearbeitete Auflage, München: C. H. Beck 1981, S. 385.

¹¹Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 16–30; Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 49–58.

¹²Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 50.



ist der finnische Filmemacher Aki Kaurismäki. Dieses Schweigen und diese Wortkargheit sind weitere Elemente, die das geringe Tempo des Films bewirken: Die subjektive Zeit wird dadurch noch einmal gedehnt.

Dadurch entsteht eine Atmosphäre der Fremde und der gehemmten Kommunikation. Hinter einer vermeintlichen Fülle des Lebens werden Einsamkeit, aber auch ein ästhetischer Wille zu Reduktion und Beschränkung auf das Wesentliche manifest, wie es ja für die kanonischen „stummen“ Spielfilme der 1920er Jahre so eigentümlich ist und was der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs als Bedeutung generierendes Element ins Zentrum seiner Filmtheorie gestellt hat.¹³ In seinen Überlegungen zum „stummen“ Film dominiert die These, wonach dieser eine mimetisch verfremdende Kunstform sei, die eine eigene Welt schafft, die sich von der Lebenswelt unterscheidet. Diese ästhetische Qualität droht im Tonfilm verloren zu gehen, wie der ungarische Filmtheoretiker und -praktiker 1930 schreibt.

Der stumme Film war auf dem Wege, eine psychologische Differenziertheit, eine geistige Gestaltungskraft zu erreichen, die kaum je eine andere Kunst gehabt hat. Da brach die technische Erfindung des Tonfilms wie eine Katastrophe ein. Diese ganze reiche Kultur des visuellen Ausdrucks [...] ist gefährdet. Die noch unentwickelte neue Technik hat in der Verkoppelung die alte, bereits hochentwickelte auf ein ganz primitives Stadium zurückgeworfen.¹⁴

Es lässt sich an dieser Stelle die These riskieren, dass dieser Rückbezug in *Testről és lélekről* intendiert ist, ebenso wie die hintsinnige Bezugnahme auf Freuds Traumdeutung.

Im Folgenden wird der knapp zweistündige Film, dem Vorgehen Barthes' entsprechend, in bestimmte Bildsequenzen aufgespalten, denen potenziell auch Handlungssegmente entsprechen. Diese werden wiederum den drei Handlungskomplexen H1 (Hirschpaar im Wald), H2 (moderner Schlachtbetrieb) und H3 (Alltag von Endre und Maria) zugeordnet. Nach und nach wird deutlich, dass sich drei symbolische Räume gegenüberstehen, der Raum des Traumes, der halböffentliche Raum der Arbeit und der Raum des Privaten. Dominiert im ersten Drittel der Traum, so im zweiten der berufliche Raum und im dritten Teil der intime Raum des Paares.

1. Hirschpaar in einem verschneiten Winterwald (stumm), Aufscheinen des Filmtitels. (H1)
2. Szene in einem Stall mit Rindern. (H2)
3. Unbestimmter Innenraum (Büro, Gänge). (H2)
4. Wechsel Außenraum–Innenraum. Ein Betrieb wird sichtbar. Szene in einem modernen Schlachthof. (H2)
5. Mann und Frau. (H2)
6. Gespräch über die neue Inspektorin in der Betriebskantine (zwei Freunde, die Ehefrau des einen), Auftritt der einsam anmutenden Inspektorin. (H2)
7. U-Bahn/Traum: Endre in der U-Bahn, danach in einem Lebensmittelgeschäft. (H3)
8. Die Inspektorin (Maria) bei sich zu Hause, sie spielt die Szene in der Kantine nach. Kamerawechsel: Endre zu Hause. (H3)
9. Hirschpaar in einem sommerlichen Wald. (H1)
10. Endre bei sich zu Hause. (H3)
11. Szenenfolge im Büro (Maria, allein, Schlachtszene). (H2)

¹³Balázs, *Der Geist des Films*, S. 113–144.

¹⁴Balázs, *Der Geist des Films*, S. 113.



12. Details der Schlachtung. (H2)
13. Kantine: Gespräch zwischen Endre und seinem Freund Sándor über private Probleme. (H2)
14. Kontroverse zwischen Endre und Maria über die Kontrolle der Abläufe. (H2)
15. Endre und Maria in ihren jeweiligen Wohnungen (Kamerawechsel). (H3)
16. Hirschpaar in einem verschneiten Wald. (H1)
17. Kantine, Büro, Auftritt eines neuen Mitarbeiters. (H2)
18. Schlachtszene. (H2)
19. Hirschpaar im winterlichen Wald. (H1)
20. Betriebskontrolle. Auftritt der Polizei wegen des Diebstahls eines Potenzmittels für Stiere. Auftritt der attraktiven Psychologin, die alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Betriebs befragt. (H2)
21. Gespräch zwischen der Psychologin und Endre. Endres Traum ist, dass er ein Hirsch war wie in den Sequenzen des Films. (H2 → H1)
22. Gespräch zwischen der Psychologin und Maria. Marias Traum ist, dass sie eine Hirschkuh war. (H2 → H1)
23. Die Psychologin stellt Endre zur Rede. Endre gibt fälschlich zu, dass die Inspektorin und er sich verabredet hätten, diesen Traum der Psychologin zu erzählen. (H2)
24. Maria zu Hause. (H3)
25. Endre zu Hause. (H3)
26. Sequenz mit Hirschkuh. (H1)
27. Mittagessen in der Kantine (Sándor, Maria, Endre). (H2)
28. Weg ins Büro am Morgen, Maria und Endre tauschen ihre identischen Träume aus. (H2 → H3)
29. Maria und Endre jeweils zu Hause. (H3)
30. Traumsequenz (Hirschpaar). (H1)
31. Maria beim Jugendpsychologen. (H3)
32. Maria übt neue Verhaltensweisen für ihre Begegnung mit Endre ein. (H3)
33. Kantine. Der Freund Endres mutmaßt, dass seine Frau ihm untreu ist. (H2)
34. Gespräche zwischen Endre und dem Leiter der Polizeiinspektion. (H2)
35. Gespräch zwischen Sándor und Endre. (H2)
36. In der Metro (Sie und Er, Kamerawechsel). (H3)
37. Maria kauft sich ein Mobiltelefon. (H3)
38. Endre zu Hause. (H3)
39. Maria liegt allein auf dem Bett. (H3)
40. Kantinenszene: Porträtansicht (Großaufnahme) von Maria. (H2)
41. Auftritt der Psychologin. (H2)
42. Der Freund (Sándor) gesteht Endre, dass er der Täter ist. (H2)
43. Sándor. (H2)
44. Maria (Großaufnahme) im Gespräch mit der Putzfrau. (H2)
45. Einkäufe der beiden. Er macht ihr den Vorschlag, gemeinsam bei ihm zu übernachten. (H3)
46. Bei ihm zu Hause (Gedächtnisproben). (H3)
47. Szene in der Kantine. (H2)
48. Maria schaut zu Hause pornographische Filme an. (H3)
49. Maria beim Therapeuten: Sie erzählt ihm, dass Endre und sie Nacht für Nacht denselben Traum haben. (H3)



50. Maria geht in ein Musikgeschäft und kauft auf den Ratschlag der Verkäuferin die Schallplatte von Laura Marling (*What he wrote*). Kamerawechsel zwischen den Wohnungen der beiden (er schaut TV und isst, sie isst etwas angeekelt Kartoffelpüree und hört die Platte). (H3)
51. Hirschszenen: Der männliche Hirsch läuft umher. (H1)
52. Szenenfolge im Büro: Maria entdeckt das Streicheln, streichelt ein Tier im Schlachthof, beobachtet in der Mittagspause erotische Szenen zwischen Paaren, die auf der Wiese liegen. Sie spürt den Regen und das Gras. (H3)
53. Maria allein im Bett: Pornofilme. (H3)
54. Er zu Hause im Bett mit einer früheren Geliebten, die er mittenachts unfreundlich nach Hause schickt. (H3)
55. Szene in der Kantine. Endre weist Maria ab. (H2)
56. In den Wohnungen der beiden. Sie duscht sich, hört die Musik auf der Platte und schneidet sich die Schlagader auf. Sie im Großbild. Telefonat mit Endre. (H3)
57. Sie in der Klinik. (H3)
58. Endre in Großaufnahme, zärtlicher Koitus der beiden, die Musik. (H3)
59. Frühstück der beiden. (H3)
60. Szene im Wald: Der Wald ist leer, ohne das Hirschaar. Die beiden haben in der Nacht zum ersten Mal nicht von dem Hirschaar geträumt. (H3 → H1)

KOMPOSITION

Enyedis Film besticht nicht zuletzt wegen seiner strengen, fast musikalischen Bildkomposition, die die drei Handlungselemente und die entsprechenden visuellen Komplexe in Korrespondenz symbolisch verbindet und daraus sekundäre Bedeutung generiert. Dabei spielen Analogie und binäre Opposition eine maßgebliche Rolle. So steht der imaginäre Raum des Traums ganz offenkundig in Kontrast zum realen Raum im Betrieb, aber auch zum Raum des Privaten. Oppositionell aufeinander bezogen sind das friedliche Hirschaar (Eros) und das Schlachtvieh im realen Raum eines Schlachtbetriebs (Tanatos). Aber das Imaginäre (Traum) steht auch im Gegensatz zu jenem Realen, wie es der ziemlich banale einsame abendliche Alltag (Einkauf, Essen, Fernsehen) der beiden Hauptfiguren verkörpert. Kontrastbildungen sind im Film auch das Alltägliche und das Einmalige, die Routine und das Überraschende. Mit Hilfe binärer Oppositionen werden fast schulmäßig im Sinne strukturalistischer Theorien implizite Zusammenhänge generiert.

Zur strengen, fast mathematischen Komposition gehört auch das gezielte Moment der Wiederholung. Diese Repetitivität bestimmt den Handlungskomplex H2 und H3. Wiederholt werden Schlachtszenen gezeigt, die für den Fortlauf der Handlung irrelevant sind. Das gleiche gilt für die einsamen Abende des ungleichen Paares Maria und Endre, aber auch für die geheimnisvollen Szenen des zärtlichen Hirschaars. Üblicherweise konzentriert sich literarisches, filmisches und auch alltägliches Erzählen auf das Außerordentliche, Einmalige und Unerwartete. Diesem Umstand verdanken sie eine Spannung, die nicht auf der Handlungsebene angesiedelt, sondern mit den verschiedenen Codes verbunden ist. Das sich wiederholende Alltagsleben wird üblicherweise *einmal* beschrieben, um das symbolische Feld zu zeigen, in dem sich das betreffende Individuum bewegt. Ganz anders verhält es sich hier, kehrt Enyedis Film



doch die „narrative Frequenz“ (Genette), das Verhältnis von Einmaligem und Wiederholtem, gewissermaßen um, wenn das Außerordentliche sich fast akzidentuell und ganz kurz an den Alltag anheftet und an ihm festsaugt.¹⁵ Damit verschiebt sich die Spannung von der Ebene der Handlung auf jene der möglichen Bedeutungen, kurzum auf die Ebene des Hermeneutischen. Weil auch die Lebensgeschichten selbst der Hauptpersonen weithin opak bleiben, wird das Publikum zum aktiven Faktor, das aus den in sich kreisenden Verhaltensweisen Marias auf deren schwere Neurose bzw. auf die Bindungsproblematik von Endre schließen kann. So avancieren in der Welt von Enyedis psychologischem, ja vielleicht sogar psychoanalytischem Film die Betrachterinnen und Betrachter selbst zu detektivisch operierenden Figuren. Im Zentrum steht dabei ein Traum, der als eine Wunscherfüllung im Imaginären verstanden werden kann. Der Vergleich zwischen Psychoanalyse und kriminologischer Aufdeckung gehört von Anfang an zum Vokabular und zur Metaphorologie in und von Freuds Theorie.¹⁶

Der Reduktionismus des Films zeigt sich auch an verschiedenen Handlungssequenzen. So bleiben der etwas skurrile Diebstahl des Potenzmittels und die nachfolgende polizeiliche Untersuchung des Betriebs komische Anleihen aus dem Kriminalfilm und womöglich Anspielung auf die autoritären Erbschaften des Kommunismus; sie werden ebenso bruchstückhaft dargestellt wie Marias therapeutische Sitzungen bei einem väterlichen Analytiker oder Endres lustloser Sex mit einer ehemaligen Geliebten oder einer Zufallsbekanntschaft – so genau erfährt man das nicht. Momenthaft erscheinen auch Marias therapeutische Einkäufe, wenn sie sich ein Mobiltelefon kauft, um die soziale Einsamkeit zu verringern und mit Endre auch in dessen körperlicher Abwesenheit in Kontakt treten zu können. Das gilt auch für den Kauf einer sehr emotionalen und melancholischen CD, hat das Anhören doch etwas mit dem Wunsch zu tun, ihre unterdrückte Emotionalität in Gang zu setzen – so wie die Pornofilme, die sie erstaunt und eher geekelt betrachtet, den Zweck haben, sexuelle Erregungen, die ihr bisher offenkundig fremd sind, hervorzurufen. Das Vorleben des ungleichen Paares verbleibt dabei jeweils in einem Schatten, der auf etwas, möglicherweise auf Bindungsprobleme, sexuellen Missbrauch, Traumata verweist, das nicht sichtbar ist und nicht erzählt wird. Letztendlich enthält das intermediäre Moment, das traurig-sehnsüchtige Lied der bekannten englischen Folkloresängerin Laura Marling (*What he wrote*), in dessen Zentrum der Tod des Geliebten im Krieg steht, ebenfalls einen solchen Hinweis. Eine solche Decodierung setzt freilich voraus, das Lied und seinen Hintergrund samt der Vita der Sängerin zu recherchieren.¹⁷

Was die Erzählerin mit der Kamera mit dem Publikum scheinbar gemeinsam hat, ist ein Mangel an Wissen: Wir werden nicht vertraut mit der Welt, sie bleibt uns fremd. Der filmische Erzähler weiß nicht mehr als seine Figuren, erst Stück für Stück entfaltet sich die Dynamik des Geschehens, die vor allem um diverse Codes des Verstehens kreist. Insofern nähert sich das

¹⁵Gerard Genette, *Die Erzählung*, Deutsch von Andreas Knop, 2. Auflage, München: Fink 1998, S. 81–90.

¹⁶Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt/Main: Fischer 1991: „Es lag nun nahe, den Traum selbst wie ein Symptom zu behandeln und die für letztere ausgearbeitete Methode der Deutung auf ihn anzuwenden.“ In die kriminologische Sprache übersetzt, mutiert das Symptom zu einem Indiz.

¹⁷Laura Marling, *What he wrote*: “Forgive me, Hera, I cannot stay/He cut out my tongue/There is nothing to say/Love me, oh Lord/He threw me away/He laughed at my sins/In his arms I must stay/He wrote/I’m broke/Please send for me.” Aus dem Album *I speak, because I can* (2010). <https://www.lyrics.com/lyric/18968850/Laura+Marling/What+He+Wrote> (7. 12. 2021).



Geschehen im Film in gewisser Weise der Unwirklichkeit der Naturszene(n) – das Hirschpaar in einem Wald – an.

DAS FANTASTISCHE UND DAS ABSURDE

Diese Unheimlichkeit der ‚Realität‘ im Film wird nicht zuletzt durch absurde und fantastische Elemente in den Handlungssegmenten H2 und H3 verstärkt, wie schon erwähnt, durch den bizarren Kriminalfall im Betrieb als auch durch die unwahrscheinliche und zugleich unheimliche Tatsache, dass Maria und Endre jede Nacht den gleichen Traum haben – ein Kunstgriff, mit dem zum Beispiel schon E. T. A. Hoffmann gearbeitet hat: der Einbruch des Fantastischen in die Realität. Dieser ‚Zufall‘ wird im Film nicht erklärt oder reflektiert und streng genommen ist das auch nicht möglich, weil hier das Unmögliche geschieht, etwas, das normalerweise in der uns bekannten Welt, auf die sich H2 und H3 beziehen, nicht passieren kann.

Der Traum lässt sich nahtlos auf die Methode Freuds beziehen, wie er sie in der *Traumdeutung* entwickelt und Stück für Stück auf Dichtung und Kunst übertragen hat. Freud unterscheidet zwischen dem manifesten und einem latenten Trauminhalt, der sich hinter Ersterem verbirgt. Das idyllische Bild des tierischen Paares ist das Resultat von Verschiebung und Verdichtung. Der Träumer Endre und die Träumerin Maria verwandeln sich in prachtvolle schöne Tiere. Damit werden das eigene Liebesbegehren und darüber hinaus die Sehnsucht nach Zärtlichkeit und Kontakt in fremden Lebewesen versteckt. Zugleich verdichtet sich dieses Begehren in diesem Bild, kommen in diesen Traumtableaus doch Stärke und eine angenommene und bejahte Animalität zum Austrag, während sich die beiden Träumenden, insbesondere die Frau, in der Realität als gehemmt, introvertiert und unsicher erfahren.

In der *Traumdeutung*, vor allem bei der Analyse seines Traumes über seine Patientin Irma, betont Freud, wie wichtig das Wissen um die individuelle Vorgeschichte ist, die den Traum auslöst. Minuziös versucht sich Freud in einem Akt von Selbstanalyse an die Tage vor dem Traum zu erinnern.¹⁸ Die Sichtung der Lebensgeschichte wird – das unterscheidet Freuds Verständnis des Traums grundlegend von vorangegangenen Traumtheoretikern – zum entscheidenden Element der Decodierung des Traums, der Übersetzung des manifesten Traums in seinen latenten, verborgenen und zensurierten Trauminhalt.

SCHWEIGEN

Schweigen ist ein Akt der Kommunikation. Schweigen ist, wie das Sprichwort meint, beredt. Oder wie es Roland Barthes, der Stille (Ruhe) und Schweigen (Nicht-Sprechen) sorgsam unterscheidet, formuliert: „Das Schweigen ist der Signifikant eines vollen Signifikaten.“¹⁹ Enyedis Film verstärkt diese paradoxe Bedeutung. Das Schweigen ereignet sich hier mehrfach, zunächst auf der Ebene der narrativen Vermittlung als ein Schweigen der Regisseurin gegenüber ihrem Publikum. Es lädt zudem die Zuschauerin und den Zuschauer dazu ein, die einzelnen

¹⁸Freud, *Traumdeutung*, S. 117–120.

¹⁹Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, herausgegeben von Eric Marty, Deutsch von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 63.



Teile selbst zusammenzusetzen, anstatt Orientierungs- und Erklärungshilfe betreffs der Handlung zu leisten. Dass wir noch am Ende so wenig wissen, hängt damit zusammen, dass auch die Protagonistinnen und Protagonisten nicht sprechen und informieren. Das leitet zur Handlungsebene über, die dadurch charakterisiert ist, dass die Figuren in ihrem Film lieber nicht miteinander sprechen möchten. Deshalb ist es nur zu logisch, wenn in Gestalt von Laura Marlings Lied die Musik an die Stelle des Sprechens tritt – jene Kunstform, die sich dadurch auszeichnet, dass ihre Bedeutung stets uneindeutig und unbestimmt bleibt. Ein solches Verhalten passt gut zum romantischen Begriff der „Ahndung“. Die Ahndung, die „sich selbst in keine festen Formen fügen“ will, ist nämlich ein unsicheres, stets gefährdetes, affektiv gesteuertes Wissen, das die Welt im Geheimniszustand belässt.²⁰ Das Musikalische bildet der romantischen Ästhetik zufolge ihren Unterton.

Der Film macht – auf beiden Ebenen (narrative Vermittlung, Handlungsgeschehen) – der Musik gleichsam Platz, jener Kunst, in der alle Bedeutung implizit und assoziativ ist. So wird ein Musikstück zu einem Leitmotiv, das im letzten Teil des Films bestimmend wird: das zarte und melancholische Lied der englischen Folksängerin Laura Marling (*What he wrote*), die die Protagonistin gleichsam mittels eines weiteren postromantischen Verfahrens verdoppelt. Die Musik wird, um einen modisch gewordenen theoretischen Begriff zu verwenden, zum Resonanzraum²¹ eines fragilen Menschen, der sich am Ende – Triumph des Wunderbaren – retten kann.

Warum schweigen wir? Weil wir Angst haben zu sprechen, weil wir etwas nicht mitteilen wollen, weil wir etwas verstecken? Weil Schweigen interessant machen kann? Warum wird in Ildikó Enyedis Film so viel und oft geschwiegen und verschwiegen? Aus all den oben genannten Gründen. Aber es ist in Enyedis Fall auch einer ästhetischen Strategie geschuldet, die Barthes so beschreibt: „Hier werden die Kosten des Zeichens evaluiert: Wie vieler Zeichen bedarf es, um ein Zeichen zu bilden [...]“. ²² Eine solche Sichtweise der Semiose ist zugleich anschlussfähig an eine Traumtheorie wie jene Freuds, die davon ausgeht, dass das Wichtigste an den Träumen ist, dass sie das Wichtigste verschweigen.²³

²⁰Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, in: Ders., *Werke*, S. 95.

²¹Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 24 f.

²²Barthes, *Neutrum*, S. 64.

²³Freud, *Traumdeutung*, S. 147–174.

