Das Schweigen

Autor(en): **Burvenich, Joseph**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 4

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964636

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Schweigen

Als wir im Juli 1963 das kleine Studio verließen, in dem wir in einer großen Stille den letzten Film der Bergmanschen Trilogie kennengelernt hatten, konnten wir den Skandal nicht voraussehen, der dieses Werk in den Mittelpunkt heftiger Kontroversen rücken sollte — zuerst in Schweden selbst, und dann in anderen Ländern, die den Sensationsjournalismus kennen. Die Erklärung, die der Künstler einige Augenblicke danach gab, daß dieses Werk für ihn die Befreiung von einem Alpdruck bedeute und eine Reinigung von allzuviel Romantizismus und Halbwahrheit, daß er sich nun nicht mehr weder um eine gewisse Kritik noch um die relativ geringen Erfolgschancen kümmere, war aufrichtig. Auch «Licht im Winter» hatte irritiert durch seine Herbheit wie früher «Abend der Gaukler» und noch in den letzten Jahren «Die Jungfrauenquelle». Diese Filme bewiesen, daß das breite Publikum weder den düsteren Ton noch das verbissene Suchen noch das brennende Problem selbst schätzte, das hier aufgeworfen und zu lösen versucht wurde.
Wenn wir heute von «Tystnaden» (Das Schweigen) sprechen, so geschieht es nicht ohne Zögern. Der Gegenstand ist überreichlich und stupid vergiftet worden. Das Publikum sieht dieses Werk heute in einem deformierenden Spiegel, der mit der Kunst und mit der Moral sehr wenig zu tun hat. In erster Linie ist es ein sehr fragwürdiges Geschäftsgebahren, das bereit ist, Laster und Tugend, Legalität und Verbrechen gleichermaßen auszubeuten, und für welches die einseitigen Stellungnahmen ebenso wie andere Auswüchse menschlicher Dummheit nur gerade willkommene Zutaten darstellen, welche zum Geschäftserfolg beitragen.
So sind Fronten entstanden, die Geister gegeneinander aufgehetzt. Die öffentliche Meinung hat die Wahl, entweder von einem Skandal der «Immoralität» zu sprechen oder «die Kunst» gegen den «Obskurantismus» zu verteidigen.

Über dieser Alternative wird das Werk vergessen. Und auch die Frage, die bei Gelegenheit dieses Films auf schärfste Weise noch einmal gestellt wird und die definitiv zu beantworten wir im Augenblick nicht fähig sind: In welchem Maße ist der Film in der gegenwärtigen Situation der breiten Besuchermassen (ohne die er nicht leben kann, da enorme Summen eingespielt werden müssen), einer sehr mittelmäßigen Situation, ein adäquates Mittel freien künstlerischen Schaffens? Hier steht das ganze Problem nicht nur der Verantwortung des Künstlers auf, der sich des Films bedient, um sich auszusprechen, sondern auch der Zensur. Wenn letztere tatsächlich nichts anderes ist als ein Hindernis wahrer Kunst, so können anderseits nur Anarchisten und Playboys jenen, welche Verantwortung für die menschliche Gemeinschaft tragen, das Recht und die Pflicht dazu abstreiten. Wenn die Zensur auch weder die Pflicht hat, die Dummheit zu schützen, noch das Recht, das Aufblühen menschlichen Strebens zu beschneiden, so bleibt es anderseits eine Tatsache, daß große Massen infolge fehlender Erziehung und Bildung noch unfähig sind zu einem vernünftigen Urteil und deshalb in äußerster Gefahr stehen, gewisse Ausprägungen, selbst edle und reine, dieses Strebens falsch zu verstehen. «Befreiung» in der konkreten menschlichen Situation kann kaum anders gelingen denn in einem Prozeß

geduldig geförderter Entwicklung und aufgeklärten Schutzes. Es muß zugegeben werden, daß bis heute, abgesehen von einigen kleinen Gruppen und Einzelinitiativen in der Erziehung, noch sehr wenige Instanzen der Filmwelt, um nur gerade diese zu nennen, mehr geleistet haben, als das breite Publikum in einer gedankenlosen Euphorie zu wiegen, die es veranlaßt, sein Geld gleichsam in einem pawlowschen Reflex bei jedem Anruf an die Sentimentalität und an ein niederes Bedürfnis nach pseudoreligiösen, pseudoerotischen und grausamen Sensationen aus der Hand zu lassen.
Es ist noch nicht so lange her, daß ein monumentales Werk wie «La dolce vita», diese ätzende Kritik moderner Lebensleere, Millionen von Menschen vorgeführt wurde. Eine loyale und intelligente Vorbereitung hätte diese befähigt, zu verstehen und zu urteilen. Statt dessen lockte man sie nach klassischem Rezept mit der Ankündigung des Bades einer üppigen Vedette und des Striptease durch eine Dame der besseren Gesellschaft. Die seltenen Verleiher und Kinoinhaber, welche den Film nicht auf solche Art verfälscht haben, mögen die Hand hochheben! Und die Kritiker, die das Recht nach künstlerischer Freiheit so betonen, diejenigen, welche diese viel schlimmeren Machenschaften als solche einer gutmeinenden Zensur bloßgestellt haben, mögen dasselbe tun. Und alle jene, welche den Film lieben und sich Rechenschaft geben über alle Formen der Dummheit, die ihn seit 60 Jahren vergiften — über alle Formen, ohne Ausnahme, ohne parteiische und sektiererische Auslassung — mögen sich gemeinsam dagegen stellen, bevor sie eine andere Kontroverse beginnen.

Wenn wir uns diesen scheinbaren Exkurs erlaubt haben, so geschah es, um die Mißverständnisse anzutönen, die ein mehr als interessantes Werk umgeben. Wir möchten die Aussagen zusammenfassen mit der Bemerkung, daß unserer Meinung nach ein Werk wie «Tystnaden» nur in einer einzigen Ebene angefochten werden kann, jener der Opportunität des eingesetzten Schaffensmediums «Film» — beim gegenwärtigen Geisteszustand des Publikums, ohne welches das Filmwerk nicht nur nicht rentabel, sondern überhaupt nicht möglich ist. Der Fall läge anders, gäbe es eine Direktfinanzierung und eine gewisse Garantie, daß das Werk normalerweise an ein Publikum gelangte, das das Werk lesen könnte. Utopie? Gegenwärtig ja. Vereinfachung des Problems? Vielleicht. Aber eine Vereinfachung, die von jemandem kommt, der soviel Liebe zum Menschen empfindet, um an die Verantwortlichkeit des Menschen zu glauben, der für die menschliche Gemeinschaft und von ihr lebt.
Auf die Frage nach dem Sinn von «Tystnaden» innerhalb seiner Trilogie gab Bergman seinen Freunden folgende Antwort: «In ‚Wie in einem Spiegel' wurde die Frage nach der Gewißheit gestellt, in ‚Licht im Winter' nach einer Ahnung, in ‚Tystnaden' handelt es sich um eine Negativkopie des Problems.» Die Antwort ist klar für diejenigen, welche die beiden ersten Werke kennen: Es geht um das Problem Gottes und der Liebe, wie auch anderer Werte, die dem Leben seinen Sinn geben. Die Idee von «Tystnaden» hat sich kristallisiert mitten in den Dreharbeiten zu «Licht im Winter». Der Film bekam seinen Platz in dem, was nun eine Trilogie geworden ist, bei Gelegenheit eines Gesprächs im Friedhof von Rättvik. Auf die Frage nach der Beziehung dieses werdenden Films zu «Licht im Winter»: Wie kann ein solcher Film eine Trilogie beschließen? antwortete Bergman: «Es ist doch klar. In ‚Wie in einem Spiegel' dominiert die Geschichte der Beziehungen zwischen Gott und der Liebe, dann kommt ‚Licht im Winter', der die Kritik dieser Idee bringt und mit einem funda-

mentalen Mißerfolg endet, mit einem Gebet nämlich zu einem Gott ohne Namen, zu einem Gott jenseits der Formel, zu jenem, der in einer lebendigen Religion zu finden ist (vertreten durch Froelig, den frommen Sakristan in diesem Film). Und dann ‚Tystnaden', noch entblößter, eine Welt völlig ohne Gott. Hier bleibt nichts mehr als die Hand, die ‚Kommunion' (Gemenskap) und die Musik. Die Hand nennt sich ‚Kasi' in der unbekannten Sprache, die in Timoka gesprochen wird. ‚Und Bach bedeutet Bach, natürlich' (dies die beiden ‚sehr wichtigen' Ausdrücke, welche die sterbende Tante Esther dem Kind zum Schreiben aufträgt).» Dann, plötzlich: «Um es klar zu sagen, Anna ist der Leib, Esther die Seele.» Er lacht und murmelt noch: «‚Tystnaden', dieser Tumult, der sich zwischen Leib und Seele erhebt, wenn Gott nicht mehr da ist.» Das Drehbuch ist einfach. Ein Abteil des Zuges, der auf der Fahrt nach Schweden in Timoka anhält, einer seltsamen Stadt, in welcher die Menschen sich unter einem bleiernen Himmel bewegen, erstickt durch die Hitze und durch die Drohungen eines totalen Krieges. Beides ist in den Straßen gegenwärtig. Die beiden Frauen und ein Knabe von neun Jahren, welche sich im Abteil befinden, kennen die Sprache dieses Landes nicht, aber sie müssen eine Rast einlegen. Esther (Ingrid Thulin), die nichtverheiratete Schwester, ist zu krank. Mit ihrer Schwester Anna (Gunnel Landblom), einer jungen, verheirateten Frau, und ihrem kleinen Sohn Johann (Jörgen Landström) bezieht sie ein Zweitklaßhotel mit großen, niedrigen Zimmern und teppichbedeckten Gängen, die ein bedrückendes Labyrinth bilden. Die einzigen Gäste scheinen eine Gruppe von Zwergen zu sein, die sich auf einer Show-Tournee befinden (die sieben Eduardini). Der einzige Diener ist ein schon bejahrter Mann, mager und dem Aussehen nach streng, aber in seiner schweigsamen Dienstbereitschaft voll eines unsagbar zarten Mitgefühls (Hakan Jahnberg). In diesem nervenbelastenden Klima, in der totalen Einsamkeit einer unbekannten Stadt und eines anonymen Hotels, ohne irgendwelche Gegenwart außer derjenigen der Hauptpersonen, spielt sich nun das Drama dieser drei Existenzen ab. Sie verwickeln sich ineinander, suchen sich mit Vehemenz freizumachen oder fiebrig sich etwas anderes zu geben als die eigene und zu häufig abscheuliche moralische Nacktheit. Esther, die immer kränker wird, klammert sich an ihre Schwester und, als sie von dieser im Stich gelassen wird, an das Kind, aber auch an den Alkohol und an ein morbides Gefühl des eigenen Leibes. Anna sucht verzweifelt nach Freiheit. Das einzige, dessen sie gewiß ist, ist der Körper mit seinem übermächtigen Appell. Geteilt von Gefühlen der Zärtlichkeit und der Zurückweisung für ihren kleinen Sohn, entflieht sie der Umklammerung durch ihre Schwester in ein aussichtsloses Abenteuer. Das Kind, neugierig und erschreckt zugleich, erforscht die seltsame Welt des Hotels, in dem alles seine Phantasie erregt. Ebenso versucht es, in die Welt seiner Tante, von der es sich gleichzeitig angezogen und zurückgestoßen fühlt, einzudringen. Dunkel ahnt es ihr Bedürfnis nach Mitgefühl und den Wunsch nach Mitteilung der eigenen armen und geheimnisvollen Erfahrungen. Auf ähnliche Weise empfindet es das Bedürfnis nach Wärme, das es in Wellen zu seiner Mutter hinstößt oder die Mutter zu ihm führt, oder beide instinktiv auseinan-

dertreibt. Wenn schließlich die Auseinandersetzung zwischen den beiden Schwestern und das Gespenst des Todes die Wesen voneinander scheidet, wird Tante Esther allein am unbekannten Ort bleiben, gepflegt von dem alten Mann, getrieben vom Wunsch, die unbekannte Sprache kennenzulernen, welche vor dem sicheren Tod einen schwachen Sieg bedeuten würde über die Einsamkeit. Anna nimmt wieder den Zug und kehrt mit dem Kind in ihr Land zurück, in einer Fluchtbewegung vor der Leere ihrer sentimentalen Begegnung, in einer Bewegung, die gleichzeitig einem Bedürfnis nach Sicherheit entspricht. Noch ist sie isoliert, in sich verschlossen und gespannt, unfähig, das Kind zu begreifen, das, so zeigt es das letzte Bild des Films, sich über den Ausdruck «sehr wichtig» neigt, welchen Tante Esther mit letzter Kraft für das Kind in der unbekannten Sprache hingeschrieben hat. Bereits kann es zwei Worte fassen, die seine ganze Aufmerksamkeit beanspruchen: «Kasi», das bedeutet die Hand, und «Bach», was Bach bedeutet.
Ein bezeichnendes Faktum. In einer langen Aussprache nach der Vorführung des Films fragten wir Bergman, warum er bei der letzten Einstellung den im Drehbuch vorgesehenen Dialog fortgelassen habe — da doch der Film gerade in seiner grausamen Eindringlichkeit sich als Verzweiflungsschrei eines Menschen zu erkennen gebe, der in seiner Art der Weltbetrachtung unaufhörlich die geheimen Wurzeln einer versteckten Zärtlichkeit bloßlege («Ja, das ist es»). Der in Frage stehende Dialog lautet: Johann: «Auf alle Fälle kann ich zwei Worte des Briefes lesen.» — Anna: «So.» — Johann: «Das eine heißt Bach, und das bedeutet Bach, siehst du. Woran dachtest du? (Pause) Das zweite ist Kasi und bedeutet Hand. Ich weiß es. Ich erinnere mich. Tante Esther hat es mir erklärt . . .» Die Antwort des Künstlers folgte sofort: «Das wäre zu deutlich gewesen. Der Zuschauer darf nicht gezwungen werden. Er soll die entscheidende Szene zwischen Esther und Johann behalten, in der sie ihm den Sinn der beiden Worte erklärt und von denen sie einige Augenblicke vorher dem Maître d'hôtel gesagt hatte, sie seien sehr wichtig.»

Diese Angst und Furcht, sich zu weit voranzuwagen, Dinge zu behaupten, die noch zu unsicher oder zu unsagbar sind, sie in leichten, abgenützten Worten untergehen zu lassen — diese Furcht bestimmt Gestalt und Gehalt der Bergmanschen Trilogie. Diese ist übrigens erst in der Genesis der sie konstituierenden Filme geboren worden. «Licht im Winter» bekam seine definitive Gestalt erst, als Bergman vor dem Finale «Wie in einem Spiegel» festzustellen glaubte, dieser Film sei noch zu sehr geprägt durch Romantizismus, durch gefühlsbeladene Aussagen und Situationen. Daß sein «Gott ist Liebe, und Liebe findet sich als Realität in der Welt der Menschen» ein zu leicht gebrauchtes Wortspiel sei. Daß es die Konflikte verdecke, den Wahnsinn Karins, diese schneidende Auflösung eines zum Leben und zur Liebe bestimmten Geistes einlulle, ohne auf den Grund des schrecklichen Dramas zu gehen und seinen inneren Sinn herauszustellen. Er hatte die heiligen Worte zwar aufrichtig gebraucht, aber ihre umfassende Bedeutung nicht erkannt. Wenn er sie auch mit Respekt und einem eigentlichen Durst, ihren tieferen Sinn zu finden, übernommen hatte, so blieben sie zu «natürlich» und mußten deshalb auch enttäuschen. Ihr sakraler Sinn hatte für einen Ungläubigen, der einen Glauben sucht, einen zu magischen Klang. Es war noch immer jene Magie, deren armen und ohnmächtigen Zauber «Die Jungfrauenquelle» einst entlarvt hatte.

Während der Dreharbeiten zu «Licht im Winter» nimmt «Das Schweigen» Form an — aus dem immer gleichen Zwang, bis ans Ende zu gehen. Thomas und Martha leiden unter dem Schweigen Gottes. Im Grunde ihres Wesens wissen sie, daß er existieren muß. Ihr Drang ist derjenige des Ritters in «Das siebente Siegel» beim Anblick der sterbenden kleinen Zauberin, die von seinem verzweifelten Knecht aufgegeben wird. «Das kann nicht sein», sagt er. Oder auch der jungen stummen Frau, die im Angesicht des Todes in Angst und Hoffnung niederkniet: «Alles ist vollbracht.»
Diese «negative» Gegenwart im Schweigen, diese Angst, Bergman wird sie bis zum Exzeß treiben, um zu sehen, ob die Hoffnung nicht Trug sei. Eine Welt, in der Gott schweigt, welche sich sich selbst überlassen glaubt und in welcher Leib und Seele konfrontiert werden mit der scheußlichen Wirklichkeit einer zur Auflösung bestimmten, die Seele erdrosselnden Materie.
Timoka liegt in bleierner Hitze, voll des Unbekannten, erstickend im wachsenden Übel: dem Krieg und seinen Attributen von Haß und Einsamkeit.
Esther und Anna, zwei Frauen («die schlimmste und die wunderbarste Kreatur Gottes»), isoliert in diesem erdrückenden Milieu und gezwungen, sich zu erforschen und den Alptraum, nichts als ein Körper zu sein, bis zum letzten leben zu müssen, und dies unter der Führung einer in die Materie vermauerten Intelligenz. Der einzige Ausweg, der sich ihrem Lebensinstinkt darbietet, besteht darin, bis zum Grunde der wahrnehmbaren Wirklichkeit vorzustoßen. Die nicht verheiratete Esther, welche bis jetzt ihr Leben gerechtfertigt zu haben scheint durch eine intellektuelle Beschäftigung und durch die eifersüchtige Bevormundung der jüngeren Schwester (von der sie glaubt, der verstorbene Vater habe sie ihr anvertraut), sieht vor dem plötzlich gegenwärtigen, sich unter dem gräßlichen Aspekt der Auflösung zeigenden Tod das «geistliche» Gerüst ihres Lebens zusammenbrechen. Beim Mangel jeglichen religiösen Haltes verkörpert sie nichts mehr als eine erbärmliche, zerrissene Leidenschaft in aufgepeitschtem Fleische, welches, auf seiten ihrer Schwester wie aus ihrem eigenen Körper, die einzige noch mögliche Gewißheit fordert: die Antwort auf sein Liebesbedürfnis, hier reduziert auf einen physischen Reflex. Das Entsetzen vor der Leere, das durch die Reaktion des Körpers entstand, die schreckliche Zerrissenheit (verursacht durch eine instinktive, sich in Haß wandelnde Zurückweisung der Schwester Anna) treibt sie zu niedrigem Ersatz, zum Alkohol. Unter dem Schweigen Gottes siecht die Seele dahin.
Anna ihrerseits ist lebendigen Wesens. Jener Zuneigung, welcher die Sinne selbst einen Anfang von Harmonie verdanken, ist sie beraubt (wir erfahren nichts über ihren Mann, müssen aber vermuten, daß zwischen den beiden Gatten eine Leere klafft). Sie sucht aus ihrer Qual auszubrechen. Ihr Kind, dieser kleine Junge, in dem sich bereits der Mann erkennen läßt, zieht sie an durch sein Verlangen nach Zärtlichkeit. In anderen Momenten stößt sie dieses Verlangen zurück. Sie ist zu sehr frustrierte Frau, um ganz einfach Mutter sein zu können. Diese zweideutige Situation irritiert sie, wie sie auch irritiert wird durch die Annäherung ihrer kranken Schwester. Sie überläßt das Kind sich selbst, revoltiert gegenüber Esther und bezeugt ihr ihren Dégoût vor der stän-

digen Einlullung und Überwachung. Sie erlebt es in dieser seelenlosen Stadt, wie in der Loge eines Variétés ein Paar sich animalischem, scheußlich abgespaltenem Geschlechtstreiben hingibt. Entsetzt und fasziniert zugleich, hat sie keine Ruhe, bis sie ihren Leib in einem hoffnungslosen Abenteuer dem unbekannten Barmann ausgeliefert hat. In einer Hingabe, von der sie Vergessen fordert, hat sie Gefallen daran, die in der fremden Sprache geflüsterten leidenschaftlichen Worte nicht zu verstehen. Indes, die Sicherheit, die sie in dieser noch verbliebenen Wirklichkeit eines auf seine primitivsten Sinnenreize zurückgedrängten Körpers suchte (die am unmittelbarsten der materiellen Ordnung entsprechen), erscheint ihr als Lüge. In ihrem Genießen, in dem das Fleischliche bewußt von der Liebe getrennt sein sollte, mischt sich zum Bewußtsein nichterfüllter Leere der Wille zur Provokation der Schwester, damit die Trennung von ihr dann um so besser vollzogen werden könne. Ihr Leib, einzige und letzte Zuflucht einer auf ihre Materialität reduzierten Welt, hat sie betrogen. Und sie flieht zurück in das ihr vertraute Land.

Eigentlich hätten die beiden Schwestern nach dieser Erfahrung, die in ihnen die letzte vermeintliche Sicherheit — den Leib und im Leib eine den Sinnen untrüglich eingehende Entsprechung auf ihr Frausein — sich selbst zerstören müssen. Aber der Lebensinstinkt, dessen Unzerstörbarkeit Bergman in der Entwicklung seines Schaffens entdeckte, stellt sich dagegen. In der äußersten Agonie schreit Esther es heraus: «Ich will nicht sterben.» Und am tiefsten Punkt ihres Lebensekels fühlt sich Anna ihrerseits unwiderstehlich getrieben, abzureisen, um jeden Preis fortzugehen.

Und das Kind bewegt sich unter ihnen, geteilt zwischen seinem Bedürfnis nach Liebe und dem erwachenden Wissensdrang, zwischen kindlicher Erschreckbarkeit (vor dem Maître d'hôtel, den Zwergen, bis hin zu der großen Angst, als es bei sich meldendem Bedürfnis das WC in dem unbekannten Haus nicht finden kann) — und seiner Neugier, die alles auskundschaften will. Dunkel ahnt es die Verwirrung seiner Mutter und versucht ihr ungeschickt Zärtlichkeit zu bezeugen. Es liegt etwas Zweideutiges darin, da in ihm bereits das Mannsein da ist, die Nymphen und Satyren eines alten Gemäldes ihn faszinieren, und die Mutter, welche diesen Zustand halb realisiert, zu sehr Weib und zu wenig Mutter ist, um mit der richtigen Nuance reagieren zu können. Das Kind ahnt, was vor sich geht, faßt aber die schreckliche Bedeutung nicht. Es fühlt Esthers Angst und Verlassenheit, will ihr helfen, so wie es selbst aus seiner Kindeseinsamkeit ausbrechen möchte. Es spielt ihr das Marionettenspiel von Kasper und der Alten vor, die sich zutode streiten — in einer Sprache, die es erfindet. Aber das Spiel, das zuerst seine Phantasieschöpfung war, endet unter Tränen in den Armen der Tante Esther, so sehr bekommt das Kind Angst vor der dunklen Gewalt und der Einsamkeit, die der Spielvollzug in ihm neu aktualisieren.

Das Kind. Vor ihm macht der Schrecken Halt. Wenn seine Mutter sich in ihre leidenschaftlichen Verirrungen verbirgt, so nicht vor Esther, sondern vor ihm. Wenn sie es manchmal abweist, so deshalb, weil seine Gegenwart einen Vorwurf bedeutet, eine lebende Mißbilligung ihrer hoffnungslos egoistischen und

unfruchtbaren Leidenschaft. Tante Esther verbirgt vor dem Kind ihrerseits ihre Trunkenheit, ihre Krankheit, ihre Angst. Aber weit mehr noch wird sie durch die Gegenwart des kleinen Johann davon befreit. Diese zeitigt in ihr das Bedürfnis, die unbekannte Sprache zu erlernen, und gibt ihr die Hoffnung auf die Mitteilbarkeit dessen, was nach der Agonie ihres Körpers und ihrer irren Sinne noch da ist: «Habe keine Angst, ich werde nicht sterben ... es geht schon ein wenig besser ... Ich habe dir einen Brief geschrieben, wie besprochen. Er ist da am Boden, du kannst ihn finden ... Johann! Es ist wichtig, verstehst du! Du mußt ihn gut lesen ... Das ist alles ... Es ist alles, was ... Du wirst es verstehen.»

Wir kennen den Brief und seine wichtigen Worte: die Hand, Bach. Der menschliche Kontakt einer zärtlichen Berührung, einer Liebkosung, welche uns bedeutet: du bist nicht allein. Die Harmonie, ausgedrückt in der so noblen, so tiefen, so religiösen Welt Bachs.

Der Zweifel, die Heftigkeit seines Strebens, alles zu wissen, alles zu erfahren, alles auszudrücken, auf den Grund der Dinge zu gehen, um den wahren Sinn des Lebens herauszupressen, hat Bergman zu den letzten Grenzen seiner Trilogie geführt. Nach einer Intuition, die er noch für zu romantisch hielt, nach der Darstellung von Menschen, die zu klein waren, um Gott zu ergreifen, in der eigenen Unfähigkeit, Ihn zu fassen, und mitten in der Unendlichkeit eines Schweigens, das er Ihm nicht vorzuwerfen wagt, wollte Bergman mit seinem Schaffen einen absoluten Grund erreichen. Dieser Abgrund ist nicht Verzweiflung. Wie bei einem Kranken, der aus einer schrecklichen Krise kommt, so erscheinen in «Tystnaden» die ersten Spuren der Hoffnung, kindlich noch und ungeschickt. Sie sind ein Geständnis der Unfähigkeit und bezeugen den Willen zur Schlichtheit. Bergman hat den Bereich des Natürlichen noch nicht verlassen. Er sieht die ersten Blumen nach einem Winter, der schwarz und hart war. Er betrachtet sie. Sie bedeuten Leben. Sie gehören nicht zur Welt der Auflösung und des Todes. Sie gehören einer andern Ordnung an. Die Materie genügt ihnen nicht. Diese «Hand» und dieser Name «Bach» beinhalten einen Frieden, welcher es erlaubt, im Augenblick das Schweigen desjenigen auszuhalten, den die Worte postulieren.

Im Drehbuch von «Licht im Winter» gibt es ein erhellendes Wort, das Bergman zuerst zu einem Leitmotiv des Films hatte machen wollen, das er dann aber aufgegeben hatte. Vielleicht, weil es ihm schien, es sei zu leicht zu rechtfertigen, es sei zu sentimental. Gegenüber Persson, dem verzweifelten Fischer, gesteht Thomas seine «Gleichgültigkeit gegenüber dem Evangelium — mein eifersüchtiger Haß Christi». In dieser Unfähigkeit, den Sinn der Inkarnation zu fassen, liegt die Grenze des Bergmanschen Suchens. Das Schweigen Gottes ist das der Erlösung vorausliegende Schweigen in einer Welt, die sich selbst ausgeliefert ist durch den Mißbrauch der Freiheit, welcher die Sünde hervorbringt und diese ihrerseits das Übel. Weit mehr als die tatsächlich vorhandenen psychologischen Komplexe, deren Bedeutung man aber nicht übertreiben sollte, erklärt diese verstümmelte Schau das religiöse Werk des Filmkünstlers. Der Christ wie der Ungläubige können sie weder verstehen noch in einem

umfassenden Sinn und in ihrer humanistischen Tiefe beurteilen, wenn sie sich keine Rechenschaft geben von dieser Optik.
«Tystnaden» ist ein aufrichtiges Werk. Es ist ebenso ein reines Werk vom künstlerischen und moralischen Standpunkt aus. Es pornographisch zu nennen wegen der Überdeutlichkeit gewisser schockierender Einstellungen, die den Schrecken einer vom wirklichen Liebesaustausch isolierten Sexualität herausschreien, übrigens in einem Kontext, der ganz eindeutig die Verzweiflung und die Einsamkeit der ihrer selbst überlassenen Materie herausstellt, wäre ungerecht. Die ganze Heftigkeit und Insistenz als künstlerisch notwendig zu bezeichnen, schiene uns gleichermaßen übertrieben. Die erwähnten Einstellungen hätten nichts an Aussagekraft verloren, wenn sie knapper gehalten worden wären. Bergman wurde hier, so scheint es uns, durch seine Gewalttätigkeit an die Grenzen des Morbiden geführt. Aber es handelt sich dabei weit mehr um Fehler des guten Geschmacks und um einen Mangel an Gleichgewicht als um morbiden Genuß.

Indes, wir sagten es zu Beginn, das Problem eines solchen Films liegt auf einer anderen Ebene. Es liegt in der Situation des Publikums, welches durch die Filmwirtschaft mit allen Mitteln zum Besuche angehalten wird — bis hin zur Ausnützung der offiziellen Einschränkungen «bjarnförbjuden» (verboten für Kinder) oder «Interdit aux moins de 18 ans» oder «Enfants non admis». Diese Heuchelei hat es vor allem auf die Jugendlichen abgesehen, die gerade die betreffende Altersgrenze überschritten haben. Damit soll gesagt sein, daß der Film, gemacht für ein wirklich reifes Publikum, welches allein fähig ist, ihn anzunehmen oder ihn zurückzuweisen gemäß den Regeln eines normalen, subjektiven Empfindens, über den Kreis, für den er bestimmt ist, hinaus wirksam sein wird. Nach Gesprächen mit vielen Jugendlichen, die in Stockholm und anderswo die Kinos gefüllt haben und öfters niedergeschlagen herauskamen, muß festgestellt werden, daß die Reaktion im allgemeinen negativ war. Zahlreich waren die Menschen, die es bedauerten, diesen Film «zu früh», «ohne Erfahrung» gesehen zu haben — die Burschen, die sich als Gegengift nachher den netten «David und Lisa» von Frank Perry oder den wunderbaren «Otto e mezzo» von Fellini anschauen gingen. («Nach diesen Filmen tanzten wir auf den Wolken.») Wir kennen eine beträchtliche Anzahl junger Schauspieler, die eifrige Bewunderer Bergmans waren und es geblieben sind, aber denen der Film als «zu schwarz» erschien, «so wenig offen», «erstickend». Eine Nachwuchsdarstellerin von 20 Jahren war die einzige, die sich ausdrücklich positiv äußerte: «Ich habe so viel gelitten in meinem Leben (getrennte Eltern, schreckliche Einsamkeit, vorzeitige Erfahrungen auf der Suche nach Mitgefühl), daß ich im Leiden dieser beiden Frauen ein Echo meiner eigenen finden konnte und im Kind ein Zeichen meiner Hoffnung. Dieser Film hat mich vor dem Selbstmord gerettet. Die Hoffnung wird hier im Grunde der Verzweiflung geboren.» Andere Reaktionen: Junge Schweden weigerten sich, diesen Film anzuschauen: «Wir verabscheuen die Mode» und «Wir haben zu viele schöne Sachen kennenzulernen, bevor wir das Leben in seiner Häßlichkeit angehen wollen.» Diese Überlegungen, die keineswegs herausgefordert wurden und in ihrer Mehrheit aus Kreisen von nichtgläubigen Jungen kamen, geben zu denken.

In der richtigen Perspektive gesehen, ist «Tystnaden» ein menschliches Dokument von hohem Wert und von einer seltenen Eindringlichkeit. Es stellt — wobei wir nicht wissen, ob dies das bewußte Ziel Bergmans gewesen war — eine schreckliche Anklage all jener dar, die sich nach dem Sozialisten Tage Lindbom, in seiner Kritik eines gewissen Materialismus, der Utopie hingeben,

himmlische Beziehungen schaffen zu können mit menschlichen Mitteln, die die Anbetung des Menschen betreiben als des Beherrschers und des Maßes von allem, in einem uniformierenden Materialismus, der ihn gerade zur Unfähigkeit verdammt. Dies könnte den Eifer einer gewissen hypermaterialistischen Kritik erklären, welche den für sie beunruhigenden Film als einen Skandal betrachtet. Aber über diese Erwägung hinaus stellt sich – und wir haben lange davon gesprochen — jenes andere Problem: Wer vom kommerziellen Verleih — dem einzig möglichen, der es gestattet, die Kosten einzuspielen und andere Vorteile daraus zu ziehen, als die Genugtuung, ein kulturelles Werk geschaffen zu haben —, wer wird sich wirklich und wirksam um die Notwendigkeit bekümmern, den Film in den geeigneten Umständen und einzig einem genügend reifen und intelligenten Publikum vorzuführen? Wenn man auf diese Frage antwortet, indem man von der Quadratur des Kreises spricht, das Verlangte als unmöglich bezeichnet, dann heißt das, daß man entweder das Werk oder den Verleih verdammt. Noch einmal sei die Verantwortung all jener zur Diskussion gestellt, die sich um den Film zu kümmern haben, nicht bloß mit einer leichten Theorie, sondern inmitten der unvollkommenen, peniblen Wirklichkeit. Mögen alle, die Stellung nehmen, dies zu tun versuchen in der Achtung jener, die zu einem gegenteiligen Urteil gekommen sind, und mit großer Aufrichtigkeit. Das Publikum und der wertvolle Film können dabei nur gewinnen.

Joseph Burvenich

Filme

I compagni (Die Genossen) III. Für Erwachsene

Produktion: Lux, Vides; **Verleih:** Emelka; **Regie:** Mario Monicelli, 1963; **Buch:** Age, Scarpelli, Monicelli; **Kamera:** G. Rotunno; **Musik:** C. Rustichelli; **Darsteller:** M. Mastroianni, R. Salvatori, A. Girardot, G. Giorcelli, F. Lulli, B. Blier, F. Périer und andere.

Mit dem Wort «Turin» verbinden sich viele Gedanken. Der ehemalige Schüler gedenkt dabei wohl jenes Schülertagebuches, das Edmondo De Amicis unter dem Titel «Il cuore» (Herz) verfaßt hat. Es schildert das Turin der achtziger Jahre aus der Sicht des patriotischen Bürgers, der, so nicht eigentlichen Reformwillen, doch ein Herz für die Armen hat, für die Arbeiter und Auswanderer[1].

Den Katholiken erinnert «Turin» vielleicht an Cottolengo, der schon 1828 sein «kleines Haus der göttlichen Vorsehung» für alle Notleidenden errichtet hatte. Wohl sicher denkt man indes an Don Bosco und sein weltumspannendes Erziehungswerk; 1841 beginnt es in Turin. Es ist nicht nur das charismatische

[1] Gestaltet im Film «Dagli Appennini alle Ande» (Folco Quilici, 1959). Im Hinblick auf die Präsenz der Kirche in jener Zeit vergleiche die Biographien von Don Bosco und Cottolengo sowie die Gestalt eines Don Orione (Duglas Hyde: Der Räuberhauptmann Gottes, Herder, 1955).