Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 13

Artikel: Zerbrochene Spiegel
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931487

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thema: Ingmar Bergmann

Thomas Christen

Zerbrochene Spiegel

Um die Person Ingmar Bergmans, der am 14. Juli seinen 70. Geburtstag feiern kann, ist es in den letzten Jahren, nach seinem Abschied von der aktiven Filmarbeit, eher still geworden, auch seine Filme sind kaum mehr auf der Leinwand zu sehen. Ein gegenläufiger Trend ist in der Filmpublizistik zu beobachten: Innert kurzer Zeit erschienen verschiedene Publikationen zu Leben und Werk des Regisseurs, darunter auch seine Autobiografie «Mein Leben» (Hamburg 1987, Hoffmann & Campe). Ein scheinbar abgeschlossenes Werk (jedenfalls behauptet dies der Regisseur selbst, allerdings hat er dies in den letzten 20 Jahren schon öfters getan) ruft offenbar eine Vielzahl von Interpreten auf den Plan.

Die Interpretation von Bergmans Gesamtwerk wie auch der einzelnen Filme und die Beurteilung seines Stellenwertes innerhalb der Filmgeschichte sind alles andere als einheitlich. Zwar war dies in den sechziger und frühen siebziger Jahren, also zur Zeit der Entstehung jener Filme mit der grössten Publikumsresonanz, noch ausgeprägter. Fast jeder seiner Filme spaltete Kritik (und zum Teil auch das Publikum) in zwei sich heftig bekämpfende Lager. Und eine Zeitlang galt es in (Links-)Intellektuellenkreisen als schick, Bergman schlecht zu finden. Aufschlussreich ist es, dass sich gerade anhand der Kontroversen um Bergmans Filme gleichsam zwei unterschiedliche Positionen der Filmkritik und Filmbewertung ausmachen lassen: eine mehr psychologisch, zum Teil auch religiös und humanistisch orientierte Richtung, deren Vertreter Bergman einen hohen Stellenwert einräumten, gepaart auch mit jenen Kreisen, die sich vor allem für die Ästhetik des Films und ihre Entwicklung interessierten, auf der einen Seite. Im Gegenlager befand sich eine mehr soziologisch, politisch, gesellschaftlich orientierte Richtung, die mit den Filmen des Regisseurs Mühe bekundete und die sich in einer entsprechend negativen Bewertung artikulierte. Auch wenn diese Gräben heute wieder stärker zugeschüttet sind, finden wir beispielsweise in Richard Rouds Nachtrag zu Jan Dawsons positiv ausgerichtetem Artikel in dem 1980 erschienenen Lexikon «Cinema. A Critical Dictionary» den symptomatischen Schlusssatz: «Obwohl die Interpretationen seines Werkes voneinander abweichen, scheint es (ausser mir) niemanden zu geben, der den geringsten Zweifel daran hegt, dass Bergman einer der bedeutendsten Regisseure der Filmgeschichte ist.»

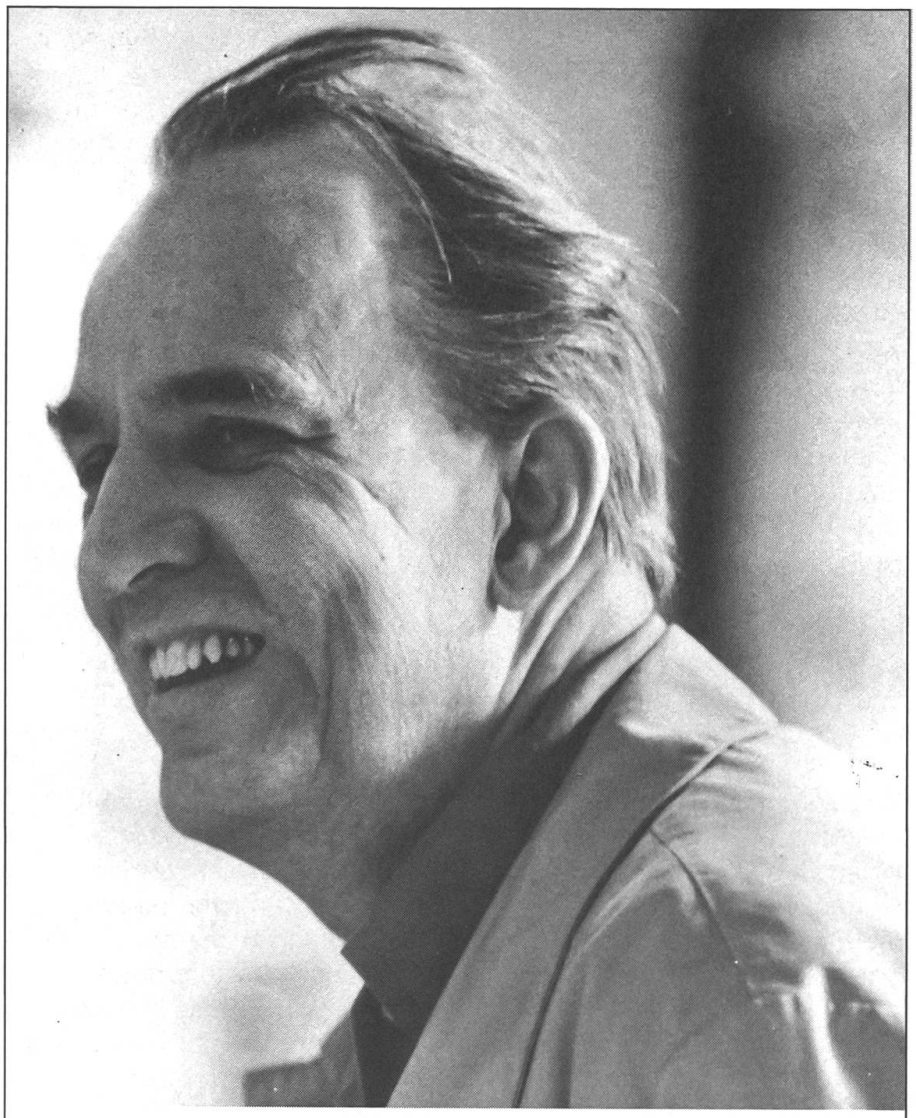
Brechung der Kinofiktion

Auf der dunklen Leinwand erscheint ein kleines, hell erleuchtetes Rechteck. Projektionsgeräusche sind hörbar. Eine Kohlenbogenlampe erzeugt gleissendes Licht. Die Maschine setzt sich in Bewegung, der Filmstreifen schnurrt unaufhörlich 24 mal in der Sekunde am Lichtfenster vorbei, das das Einzelbild – für Sekundenbruchteile nur – gleichsam zum Leben erweckt und uns die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung vermittelt. Dann tauchen, jeweils nur für kurze Zeit, bewegte Bilder auf der Leinwand auf, zunächst Markierungszeichen, Ziffern aus dem Vorspann, als hätte der Vorführer die Lichtklappe zu früh geöffnet, dann Ausschnitte, wie aus verschiedenen anderen Filmen stammend. Schliesslich der Titelvorspann – schwarze Schriftzeichen auf weissem Grund, dazwischen immer wieder die erwähnten Einsprengsel. Danach entwickelt sich aus der kontur- und gestaltlosen Helle der Leinwand langsam das Bild einer Wand mit Türe, aus der eine Krankenschwester Richtung Kamera in den Raum tritt. Die eigentliche Handlung – die Geschichte zwischen zwei Frauen, der Krankenschwester und ihrer Patientin – beginnt nun.

Ungefähr in der Mitte des gleichen Films, in einem dramatischen Höhepunkt, ereignet sich folgendes: Alma, die Pflegerin, hat ihrer Patientin Elisabet Vogler, einer berühmten Schauspielerin, die mitten in einer «Elektra»-Aufführung einen Zusammenbruch erlitten hat und seither in Stummheit verharrt, eine Glasscherbe in den Weg gelegt und wartet nun darauf, dass die barfussgehende Elisabet auf diesen spitzen Gegenstand tritt (und dabei vielleicht auch wieder einen Laut von sich gibt). Alma kehrt hier gleichsam

auch den Spiess um, nachdem sie aus einem Brief von Elisabet an ihren Mann erfahren hat, dass diese sie als Studienobjekt betrachtet. Nach einer Konfrontation der Gesichter der beiden Frauen – Alma beobachtend, Elisabet schmerzverzerrt – «zerreisst» plötzlich der Film, das Bild spaltet sich, bleibt im Lichtkanal hängen, schmilzt schliesslich unter der Hitze des Projektionsstrahlers bis zur Unkenntlichkeit. Für einige Augenblicke taucht nun gleichsam wieder das auf, was unter der Oberfläche liegt – Einsprengsel aus ganz anderen Kontexten, Bilder, wie wir sie bereits von der Schilderung des Filmbeginns her kennen. Nach diesem Einschub, der zunächst wie eine Projektionspanne aussieht und beim ersten Mal wohl das Herz jedes Operateurs stocken lässt, kehrt der Film wieder zu einem primären Handlungsstrang zurück.

Die beiden geschilderten Szenen stammen aus Bergmans *«Persona»* (1966), einem der rätselhaftesten und faszinierendsten Filme aus dem umfangreichen Oeuvre des Regisseurs. Was hier stattfindet, ist eine bewusste Brechung der Kinofiktion. Indem der Film immer wieder auf sich selbst verweist, denkt hier das Kino gleichsam über sich selbst nach, wie der Kritiker der «Cahiers du Cinéma» es zutreffend formulierte – und der Zuschauer ist eingeladen, dasselbe zu tun. Tatsächlich ist ein solches Verfahren nicht selten bei Bergman zu finden; in jenen Filmen, die der berühmten Trilogie – *«Såsom i en spegel» (Wie in einem Spiegel, 1961), «Nattvardsgästerna» (Licht im Winter/Abendmahlsgäste, 1963), «Tystnaden» (Das Schweigen)* – nachfolgen, sind solche Metastrukturen geradezu charakteristisch. Zu Beginn von *«Vargtimmen» (Die Stunde des Wolfs, 1968)* hören wir, während der Titelvorspann läuft, Anwei-



Ingmar Bergman

Geboren am 14. Juli 1918 in Uppsala (Schweden) als Sohn eines Pastors. Studium an der Universität von Stockholm. Zunächst Theaterregisseur und Drehbuchautor. 1944 dreht Alf Sjöberg «Hets» (Raserei/Die Hörige) nach einem Drehbuch von Bergman. 1945 realisiert er seinen ersten eigenen Film: «Kris» (Krise). In der Folge entstehen bis 1982 über 40 Filme. Daneben arbeitet Bergman – zumeist in den Wintermonaten – an der Inszenierung von Theaterstücken. 1976 wird er wegen eines angeblichen Steuervergehens verhaftet, verlässt daraufhin Schweden und lebt in der Bundesrepublik Deutschland. 1978 kehrt er in seine Heimat zurück. Für «Smultronstället» (Wilde Erdbeeren, 1957) und «Jungfrukällan» (Die Jungfrauenquelle, 1960) erhält er den «Academy Award» (Oscar) für den besten fremdsprachigen Film. 1982 erklärt Bergman nach Beendigung von «Fanny och Alexander» seinen Rückzug aus der Filmarbeit. 1984 realisiert er eine Fernsehfassung seiner Bühneninszenierung «Efter repetitionen» (Nach der Probe). In den letzten Jahren hat Bergman verschiedene Theaterstücke inszeniert, darunter auch Ibsen und Strindberg. Dass er die Filmarbeit doch nicht ganz lassen kann, zeigt der Umstand, dass er 1986 mit «Karins Gesicht» einen weiteren, allerdings nur kurzen Dokumentarfilm über seine Mutter gedreht hat.

Anlässlich von Bergmans 70. Geburtstag zeigt das Erste Deutsche Fernsehen (ARD) seit dem Juni eine Retrospektive, die einige der wichtigsten Filme des schwedischen Regisseurs enthält. In den nächsten Wochen folgen noch vier Filme, jeweils montags um 23 Uhr: «Persona» (1966) am 11. Juli, «Vargtimmen», (1966) am 18. Juli, «Skammen» (1968) am 25. Juli und «En passion» (1969) am 1. August.

sungen, wie sie unmittelbar vor Drehbeginn gegeben werden. Dann sehen wir Liv Ullmann, die Hauptdarstellerin, wie sie direkt zur Kamera, zum Zuschauer spricht. In *«En passion» (Eine Passion, 1969)* legen die Darsteller sogar einmal ihre Rolle ab und signalisieren so die Distanz zwischen Schauspieler und Figur. Es ist gleichsam so, als würde der Spiegel, den der Film vorzugeben scheint, zerbrochen, jedenfalls für kurze Zeit, um zu bewirken, dass das Verhältnis zwischen Zuschauer und dem Bild, das der Film vorzeigt, nachher nicht mehr dasselbe sein kann.

Risse und Brüche

Wenn wir diese Thematik etwas weiter fassen, so lässt sie sich in fast allen Filmen des schwedischen Regisseurs finden, beispielsweise in seiner permanenten Auseinandersetzung mit der Rolle und Funktion von Kunst und Künstler in der Gesellschaft, in seinem steten Nachdenken über das Verhältnis von Realität und jenen Zonen des Bewusst-, Halb- und Unbewusstseins, die sich bisweilen mit ihr vermischen, sei dies nun im Traum, in der Vorstellung, im Spiel von Theater und Film, im Ausser-sich-Sein bis hin zum Wahnsinn. Geht es in *«Gycklarnas afton» (Abend der Gaukler,* 1953) noch um eine direkte Konfrontation zwischen der «normalen» bürgerlichen Welt und einer Truppe von fahrenden Künstlern, so engt sich diese Thematik in den späteren Filmen immer stärker ein. Typischerweise ziehen sich die Protagonisten an einen abgeschiedenen Ort zurück – wie dies Bergman übrigens selbst zu Beginn der sechziger Jahre mit der Verlegung seines Wohnsitzes auf die Insel Fårö getan hat. In *«Die Stunde des Wolfs»* scheint die Aussenwelt nur noch aus dämonischen Halbwesen zu bestehen, die – wie aus der Fantasie des Schriftstellers Johan entsprungen – diesen in den Selbstmord zu treiben versuchen.

Bergmans Filme sind keine realistischen Filme, auch wenn sie sich bisweilen äusserst realistischer Darstellungsweisen bedienen. Die Innenwelt der Protagonisten wird immer wieder in die äussere Realität hinausgeschleudert, manchmal gleitend, kaum wahrnehmbar, manchmal heftig, eruptiv. Auf jeden Fall ist die Harmonie zwischen Innen und Aussen gestört, ihr Gleichgewicht verschoben. Manchmal ist der Bruch so gross, der Riss derart tief, dass die Figuren sich ganz in ihre Innenwelt zurückzuziehen versuchen. Am deutlichsten wird dies in *«Persona»,* wo die Schauspielerin Elisabet Vogler die Benützung jenes Mittels verweigert, das den Kontakt zur Aussenwelt, zum anderen herzustellen vermag: die Sprache. Anstatt sich mit Lügen und Halbwahrheiten durchzumogeln, will sie lieber nichts sagen. Am Ende des Films, als es der Krankenschwester Alma endlich gelingt, dieses Schweigen zu brechen, sagt sie lediglich ein Wort: «Nichts».

Film- und Theaterarbeit

Nein, Bergmans Filme sind in der Tat nicht realistisch. Jene aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, die hier im Mittelpunkt unseres Interesses stehen, gleichen sogar auffällig Laborsituationen, alles Überflüssige ist hier – gleichsam wie in einer Versuchsanordnung – entfernt worden. Zwar geht Bergman in dieser Beziehung nicht so weit wie beispielsweise der Asket Bresson, aber er unterscheidet sich doch sehr deutlich von der üppigen Fülligkeit eines Fellini. Bergmans Reduktion auf das Wesentliche, der erwähnte Modellcharakter seiner Werke mag auch mit seiner Herkunft aus dem Theater zu tun haben, wobei zu betonen ist, dass er Theater und Film nie als zwei sich ausschliessende Tätigkeiten gesehen hat und während der gesamten Zeit als Filmregisseur immer wieder auch Theaterstücke inszeniert hat. In seiner Theaterarbeit sieht er sich eher als Übersetzer der «Vision eines anderen in Fleisch und Blut. Das ist eine Wurzel meiner Schöpfung. Aus diesen Wurzeln wächst ein Baum, das sind meine Filme. Der Film enthält eine persönliche Handschrift, er ist mein persönlicher Kontakt zum Publikum. Ich kann keinen Film zustande bringen, wenn ich nichts zu sagen habe. Im Theater ist es mir egal, ob ich etwas zu sagen habe oder nicht.»

Es wäre aber falsch, Bergmans Filmen das Etikett «theatralisch» anzuheften. Wie wir bereits gesehen haben, setzt sich der Regisseur immerzu sehr bewusst mit dem Medium Film auseinander und verwendet dazu Mittel, die ganz dem Film eigen sind. Eine gewisse Nähe zum Theater ist aber auch im Stellenwert zu sehen, den Bergman seinen Darstellern einräumt – und hierin unterscheidet er sich ganz deutlich von Bresson. Bergman ist ein äusserst begabter Führer seiner Schauspieler und Schauspielerinnen, die er zu Höchstleistungen animiert. Wichtig ist, dass er sich dabei nicht als Tyrann gebärdet, sondern zu ihnen ein partnerschaftliches Verhältnis anstrebt. Bezeichnend ist es, dass sich im Laufe der Jahre so etwas wie ein Ensemble gebildet hat: ein kleiner Kreis von Akteuren, die immer wieder – bisweilen in ganz unterschiedlichen Rollen – eingesetzt werden. Bergman scheint diese Vertrautheit und Intimität zu lie-

Gesichter werden zu Seelenlandschaften: Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand und Liv Ullmann in «Persona».

ben, ja geradezu zu brauchen. Das Spiel von Liv Ullmann und Bibi Andersson beispielsweise in *«Persona»* wird geradezu zu einem «Powerplay», zu einem Kraftakt sondergleichen.

Wille zur visuellen Gestaltung

Diese Sicherheit im Umgang mit Darstellern ermöglicht es dem Regisseur auch, buchstäblich auf sie einzugehen. Oft bewegt sich die Kamera ganz nahe bei ihnen, ihre Gesichter werden zu Seelenlandschaften. Der französische Regisseur François Truffaut spricht in diesem Zusammenhang davon, dass es bisweilen «nur noch Münder (gebe), die reden, Ohren, die lauschen, Augen, die Neugier, Begierde oder Panik ausdrükken». Im nachfolgenden Satz bezeichnet Truffaut seinen schwedischen Kollegen auch als den «am grausamsten autobiografischen Regisseur der Gegenwart». Tatsächlich weisen Bergmans Filme starke autobiografische Züge auf, er selbst betont dies immer wieder in Interviews. Aber trotzdem wäre es meiner Meinung nach falsch, diesem Umstand ein zu starkes Gewicht zu geben, das Werk gleichsam ausschliesslich unter einer psychologischen Perspektive zu betrachten, wie dies einige seiner Interpreten tun. Bergman bringt seine ganze Persönlichkeit in sein Werk ein, er ist wirklich der Autor seiner Filme, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass er fast immer seine eigenen Drehbücher verfilmt. Doch zwischen Autobiografie und dem, was wir auf der Leinwand sehen, liegt eine ausgedehnte Phase des kreativen künstlerischen Prozesses. Dieser Vorgang der Umsetzung wird begleitet von einem ausgeprägten Willen zur visuellen Gestaltung seiner Themen, Ideen und Handlungsverläufe. Oft sind es denn auch weniger die Geschichten, die einem auch nach Jahren im Gedächtnis haften bleiben, sondern bestimmte Bilder.

Eigenaussagen des Regisseurs lassen darauf schliessen, dass bisweilen auch visuelle Elemente am Anfang eines Filmprojektes gestanden sind. Bergman berichtet, dass sich die Idee zu *«Persona»* konkretisiert habe, als er Liv Ullmann und Bibi Andersson, die beiden

späteren Hauptdarstellerinnen, auf einer Fotografie nebeneinander sah und die Ähnlichkeit ihrer Gesichter bemerkte. Diese «Entdeckung» gipfelte schliesslich in einer Szene des Films, wo die beiden Gesichter visuell miteinander verschmelzen, bis schliesslich nicht mehr klar auszumachen ist, um welches Gesicht es sich handelt. Bergman gelingt es hier auf eindrucksvolle, völlig filmische Weise zu zeigen, wie sehr die Krankenschwester Alma immer mehr die Persönlichkeit ihrer Patientin in Besitz zu nehmen und ihre eigene zu verlieren droht.

Hauptthema: Kommunikationsprobleme

Bergman hat es verstanden, in fast allen seinen Werken mit hervorragenden Kameraleuten zusammenzuarbeiten, sei dies Gunnar Fischer in seinen frühen und Sven Nykvist in seinen späteren Filmen. Mit ihnen, aber auch dem Rest des Teams und den Schauspielern gab es das nicht, was die Figuren des Bergmanschen Universums so quält: Kommunikationsschwierigkeiten, die Mühe oder gar Unfähigkeit, sich mitzuteilen, verstanden zu werden, selbst zu verstehen.

Dieser thematische Strang zieht sich in all seinen Variationen durch das gesamte Werk. Das Spektrum reicht dabei von der Unverstandenheit einer jungen Generation, die in der Welt der Erwachsenen keinen Platz zu finden vermag (im Frühwerk), über die Ohnmacht, sich einem schweigenden Gott gegenüber zu sehen, den der Pastorensohn als grausam und kalt schildert (in der sogenannten Trilogie), bis hin zum Zusammenbruch der Beziehung zwischen Mann und Frau unter dem Eindruck der Unfähigkeit des Sich-mitteilen-Könnens. Die Protagonisten leiden unter dem Gefühl der Einsamkeit, des Eingeschlossenseins (auch in sich selbst). Dieses innere Empfinden findet oft seine äussere Entsprechung.

Das «huit clos»-Motiv taucht immer wieder auf. In *«Das Schweigen»* ist es zunächst das Eisenbahnabteil, dann das Hotelzimmer, in einem fremden Land, dessen Sprache die beiden Schwestern nicht verstehen. Die Perspektive der Wahrnehmung wird zudem eingeengt, da sich überall Zeichen einer Mobilmachung, eines drohenden Krieges manifestieren. Kriegerische Handlungen sind es auch, die das Paar in *«Skammen»* (*Schande,* 1968) zunächst aus ihrem Haus vertreiben, es aber immer wieder dorthin zurückkehren lassen. Am Ende dann das grauenvolle Bild einer Handvoll Menschen in einem Ruderboot, das in einer Ansammlung von ertrunkenen Soldaten steckenbleibt. In *«Persona»* bildet zunächst die Klinik, dann ein Sommerhaus den abgeschlossenen Ort der Handlung.

Dass der Wunsch, selbst der Einsamkeit zu entfliehen, mit der Umwelt in Kontakt zu treten, sich mitzuteilen, für den Regisseur Bergman eine Triebfeder seiner künstlerischen Arbeit ist - diese Vermutung ist naheliegend. Sie wird gestützt durch verschiedene Eigenaussagen. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Aufsatz mit dem Titel «Jeder Film ist mein letzter», den Bergman Mitte der fünfziger Jahre veröffentlicht hat. Er spricht darin von einem starken Bedürfnis, das er bereits

Gequält von der Einsamkeit und der Unfähigkeit, sich mitzuteilen: Kari Sylwan in «Viskningar och rop» (Schreie und Geflüster); Max von Sydow und Liv Ullmann in «Skammen» (Schande).

in seiner Kindheit verspürt habe, dem Bedürfnis nämlich, mit der Gemeinschaft in Kontakt zu treten, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken: «Es wurde stärker, je einsamer ich wurde. Es erübrigt sich zu sagen, dass der Film mein Ausdrucksmittel wurde. Ich machte mich in einer Sprache verständlich, die weiter ging als Worte, die mich im Stich liessen; weiter als Musik, die ich nicht beherrschte; weiter auch als Malerei, die mich nicht berührte. Ich war plötzlich fähig, mich mit meiner Umwelt zu verständigen, und zwar in einer Sprache, die buchstäblich von Seele zu Seele spricht, in Ausdrücken, die der Kontrolle durch den Intellekt auf beinahe wollüstige Weise entfliehen. Mit dem ganzen verkümmerten Hunger eines Kindes bemächtigte ich mich meines Mediums und während zwanzig Jahren versorgte ich, unermüdlich und in einer Art Wahn, die Welt mit Träumen, intellektuellen Anreizen, Fantasien, Anfällen von Irrsinn.»

Faszination und Seriosität Bergmans

Unter die Oberfläche, in die Tiefe gelangen, in Zonen menschlichen Daseins, wo es keinen festen Boden mehr unter den Füssen gibt, den Spiegel zerschlagen, auch mit dem Risiko, dass das «Nichts» zum Vorschein kommt – Ausdrücke wie «Traum», «Fantasie», «Irrsinn» machen deutlich, dass Bergmans «Neugier» nicht bei Äusserlichkeiten stehenbleibt.

Bemerkenswert ist, dass es dem Regisseur immer wieder gelungen ist, zum Teil ganz beachtliche Zuschauermengen für seine Werke zu interessieren. Denn es ist wahrlich keine leichte Unterhaltungskost, die dem Kinogänger da angeboten wird. Es ist schwierig, auf einen einfachen Nenner zu bringen, worin die Faszination von Bergmans Filmen besteht. Vielleicht liegt sie auch in einer Haltung begründet, die der Regisseur gegenüber seinen künstleri-

schen Produktionen, seinen schöpferischen Akten einnimmt, einer Haltung, die dem bereits erwähnten Aufsatz den Titel gegeben hat: Handle nach dem Prinzip, dass jeder Film dein letzter ist (sein könnte). Dieser Grundsatz bewahrte den Regisseur einerseits vor Übermut, Arroganz, anderseits zwang er ihn, sich ernsthaft mit dem auseinanderzusetzen, was er gerade in Arbeit hatte. Eine solche Seriosität bewahrt den Zuschauer seinerseits davor, sich auf die eine oder andere Weise verschaukelt zu fühlen.

Jean-Luc Godard hat in einer enthusiastischen Kritik zu *«Sommaren med Monika»* (*Die Zeit mit Monika,* 1952) geschrieben, dass Bergman der Regisseur des Augenblicks sei. Seine Kamera suche vor allem eines: den gegenwärtigen Moment in seiner ganzen Flüchtigkeit zu erfassen und tief in ihn einzudringen, um ihm gleichsam die Qualität von Ewigkeit zu verleihen. Das ist nicht nur schön formuliert, Godard liefert auch eine Erklärung für das Phänomen, dass sich solche Momente tief in den Zuschauer eingraben und auch noch dann präsent sind, wenn Story, Handlungsgerüst bereits in Vergessenheit geraten sind.

Was Godard und seine Kritikerkollegen, die später gemeinsam die französische «Nouvelle Vague» formierten, ebenfalls an Bergman faszinierte, ist seine Affinität zu dem, was sie als «Autorenkino» bezeichneten. Seine Filme tragen alle eine unverwechselbare Handschrift. Godard bringt dies selbst augenzwinkernd in seinen Film «Masculin-féminin» (1965) ein, wenn seine Protagonisten sich in einem Kino einen Film à la Bergman ansehen. Ansonsten unterscheiden sich die beiden allerdings ziemlich grundsätzlich voneinander: der eine mit seiner genial-chaotischen Improvisations- und Zitiertechnik, der andere mit seiner wohlkalkulierten, bis ins Detail geplanten Arbeitsweise. Aber Godard würde wahrscheinlich auch nicht nach dem Grundsatz arbeiten, dass jeder Film sein letzter sei – für ihn ist jeder Film (fast) schon der nächste ... ■

Martin Linz

Gleichnisse

Philosophische und theologische Spuren im Werk Ingmar Bergmans

Ein Film scheint aus der Reihe der über 40 Kino- und Fernsehfilme Ingmar Bergmans zu fallen. Es ist seine Adaption von Mozarts «Zauberflöte» für das Fernsehen. Der Zeitpunkt dieser Produktion scheint dem ersten Eindruck recht zu geben. 1974, zwischen *«Viskningar och rop»* (*Schreie und Flüstern,* 1972), *«Scener ur ett aektenskap»* (*Szenen einer Ehe,* 1973) und *«Ansikte mot ansikte»* (*Von Angesicht zu Angesicht,* 1976), auf dem Gipfel seines Ruhms als Filmemacher also, hatte auch dieser nimmermüde Regisseur wohl eine Atempause nötig. Was lag näher, als aus dem Schau- und Singspiel-Repertoire, das diesem Regisseur auch zur Verfügung stand, ein Prachtstück zu verfilmen. Weit gefehlt. Mit seinem Film zum 50. Jubiläum von Sveriges Radio erfüllte sich Bergman einen Wunsch aus Kindheitstagen. Was er als Zwölfjähriger mangels Geld für die Platten – die Kulissen standen schon – nicht hatte aufführen können, das wurde nun standesgemäss ein richtiger Film; nicht mehr nur – wie damals geplant – ein Puppenspiel; das wurde nun ein ganzer Film, nicht mehr nur ein Puppenspiel-Ausschnitt in einem Film, so in *«Vargtimmen»* (*Die Stunde des Wolfs,* 1966/68).

Bergmans Film *«Trollflöten»* (*Die Zauberflöte,* 1975) ist, so zeigt die Bedeutung des Sujets für sein Leben und Werk, keine Gelegenheits- und Verlegenheitsarbeit, sondern ein Bergman-Gegenstand. Dass und wie er einen grossen Stoff als Jubiläumsfeier gestaltet, der nicht von ihm selbst stammt, dem vermag man freilich im Vergleich mit den ureigenen Bergman-Vorlagen in besonderer Weise Aufschluss abzugewinnen über das, was Bergman lieb und teuer ist.

Ein metaphysischer Grübler

Seit *«Fängelse»* (*Gefängnis,* 1948/49), seinem ersten Film nach eigenem Drehbuch in dem ein Regisseur-Alter ego der Anregung einer Vater-Figur nachgeht, einen Film über die Hölle auf Erden zu machen, gilt Bergman als metaphysischer Grübler.

Der Regisseur im Film stellt fest, ein Film über die Hölle lasse sich schwerlich realisieren. Dagegen hat der Zuschauer vom Gesehenen durchaus einen Begriff von «Hölle» bekommen. Ein Kunstgriff, mit dem Bergman frühzeitig klarstellt, dass man von ihm keine Antworten erwarten darf auf Fragen nach dem Sinn des Lebens und des Todes, der Existenz oder Nichtexistenz Gottes, dem Wert des Anderen und der Kommunikation. Schlussfolgerungen hat jeder selbst zu ziehen. Trotz dieses filmischen Winks also und trotz entsprechender Äusserungen, insbesondere im Interview-Band «Bergman über Bergman», geriet Bergman nolens volens in den Rang eines Ver-