Aus dem hohen Norden

Autor(en): **Christen, Thomas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **44 (1992)**

Heft 12

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-931770

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

Aus dem hohen Norden

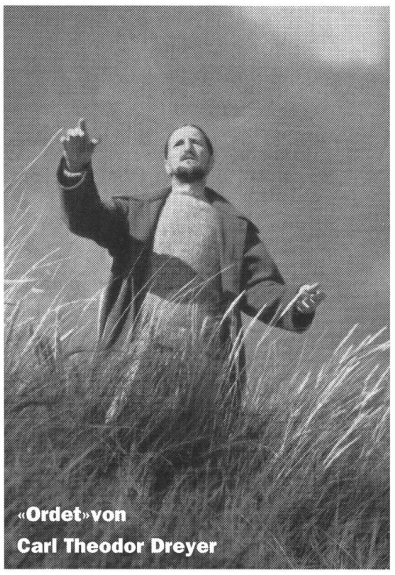
FILME VON INGMAR BERGMAN UND CARL THEODOR DREYER IM FILMPODIUM ZÜRICH.

Thomas Christen

Drei Produktionen aus den zwei nordeuropäischen Ländern Schweden und Dänemark bilden den Schwerpunkt des Dezember-Programms des filmgeschichtlichen Zyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich. Beide Staaten haben während der Stummfilmzeit einen bedeutenden Stellenwert eingenommen, gerieten jedoch mit dem Aufkommen des Tonfilms (wohl auch wegen der Sprache) etwas in Vergessenheit, isolierten sich (oder wurden isoliert). Regie führen zwei Männer, von denen der eine – Carl Theodor Dreyer – als Einzelgänger, als strenger Stilist und Unklassifizierbarer, als Grenzgänger gilt. Seit «La passion de Jeanne d'Arc» (1928) konnte er nur noch sporadisch und unter schwierigen Umständen Filme realisieren und mit dem programmierten «Ordet» (Das Wort, 1954) befand er sich fast am Ende seiner künstlerischen Laufbahn.

Der andere dagegen – Ingmar Bergmann – etablierte sich Mitte der fünfziger Jahre zum Aushängeschild des schwedischen Filmes schlechthin. «Sommarnattens leende» (Das Lächeln einer Sommernacht, 1955) und der zwei Jahre später entstandene «Smultronstället» (Wilde Erdbeeren) unterscheiden sich – zumindest äusserlich – stark voneinander. Auf der einen Seite eine frivole, spritzige Geschlechterkomödie, eine Meditation über die Liebe an sich und ihre verschiedenen Erscheinungsformen und Varianten, auf der anderen Seite der Rückblick eines alten Professors auf sein Leben, die Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Todesahnung, die Konfrontation von Innen- und Aussenwelt, Vergangenheit und Gegenwart, Phantasie und Realität. Bergmann wird später eher wegen seiner «ernsteren» Filme berühnt werden, auch wenn ihm das Komödienhafte nicht fremd ist, wie «Sommarnattens leende» anschaulich verdeutlicht. Beide Werke zeichnen sich zudem durch eine Qualität aus, die zu den Markenzeichen dieses Regisseurs gehört: seine Fähigkeit, Schauspieler und Schauspielerinnen zu führen

Dass Carl Theodor Dreyer nicht zu den vielbeschäftigten Regisseuren seiner Zeit gehörte, wundert kaum, gerade wenn man seinen Film *«Ordet»* anschaut, wobei allerdings eingeräumt werden muss, dass gerade dieses Werk zu seiner Zeit einen beachtlichen Publikumserfolg verzeichnen konnte, vor allem in Frankreich und Italien. Nicht nur seine Geschichte ist in einer fernen und fremden Gegend angesiedelt, auch die Art und Weise, wie Dreyer diese inszeniert, wie er sie in Bilder umsetzt, wirkt ausserordentlich fremdartig und erscheint einer Hollywood-Ästhetik klassischen Zuschnitts diametral entgegengesetzt. Tatsächlich ist es denn auch nicht ganz leicht, sich dieser im ländlichen Jütland angesiedelten Geschichte von gut zwei Stunden Dauer auszusetzen; einer Geschichte um Leben und Tod, Tod und Wiedergeburt, Verzweiflung und Hoffnung, Leid und Glück, die sich durch einen langsamen Erzählrhythmus mit langen Einstellungen (bis zu neun Minuten) und – so erscheint es jedenfalls auf den ersten Blick – Theatralik auszeichnet. Allerdings gelingt es dem Regisseur im Laufe des Films mit minimalen, aber wohlkalkulierten gestalterischen Eingriffen eine derart klaustrophobische Atmosphäre zu erzeugen, dass wir mit der Zeit immer stärker fürchten, der Himmel (oder zumindest die Decke) könnte über uns einstürzen.



«Ordet» von Carl Theodor Dreyer

«Ordet» erfordert – wie die meisten Filme Dreyers – Geduld, Einfühlungsvermögen, Sensibilität. Neben der Welt des sichtbaren Bildes, die auf den ersten Blick als flach, ereignislos, unspektakulär erscheint, schafft der Regisseur einen Spannungsraum ausserhalb des Bildrahmens, der sich vor allem über den sorgfältig eingesetzten Ton manifestiert – beachten wir etwa den Aufbau jener Szene, in der Inger im Kindbett stirbt. In die Nähe des Phantastischen dagegen rückt Dreyer seine Schlussszene, die

Inger im Sarg aufgebahrt zeigt, ihre Angehörigen, wie sie von ihr Abschied nehmen, und an deren Ende die Tote wieder zum Leben «erweckt» wird durch ihren Schwager Johannes, der allgemein als Irrer gilt und sich für den wiedergeborenen Christus hält. Ein Wunder? Erinnerungen an Dreyers eigenen Film «L'étrange aventure de David Grey» (Vampyr – Der Trum des Allan Gray, 1932) werden wach, und tatsächlich geht es in «Ordet» wohl weniger um die Darstellung eines Wunders, sondern um die Thematisierung der Brüchigkeit der Grenze zwischen Realität und Phantastik, physischer und psychischer Welt. Lange bevor die Tote die Augen aufschlägt, stellt sich bei den Zuschauerinnen und Zuschauern immer stärker eine Irritation ein, nimmt doch die Kamera immer wieder die Position, den Blickwinkel der toten Inger ein, so dass ihre Auferstehung nicht mehr ganz so unerwartet kommt.

«Sommarnattens leende» von Ingmar Bergmann

Bergmans *«Sommarnattens leende»* (Das Lächeln einer Sommernacht) weist darauf hin, dass er sich nicht nur auf dem Gebiet des Films, sondern ebenso auf jenem des Theaters (Schauspiel und Oper) betätigt. So können etwa Mozarts «Figaros Hochzeit» und Shakespeares «A Midsummer Night's Dream» als Einflüsse genannt werden. Vier Paare stehen im Zentrum der Handlung, in deren Verlauf sich verschiedene Konstellationen bilden: der Advokat Fredrik Egernam, verheiratet mit der wesentlich jüngeren Anne, die immer noch jungfräulich ist; sein Sohn Henrik, ein etwas linkischer Theologiestudent, ungefähr im gleichen Alter wie seine Stiefmutter; Fredriks frühere (und auch spätere) Geliebte Desirée, eine Schauspielerin; ihr Verehrer, der Graf Malcolm, ein eifersüchtiger Militärkopf; dessen Frau Charlotte sowie die Bediensteten Petra und Frid. Etwas komplizierte Verhältnisse herrschen, einzig die Beziehung der beiden Letztgenannten ist weitgehend frei von allerlei Neurosen und sonstigen Eigenheiten. Der Reigen der Liebe beginnt, als sich die Beteiligten auf dem Landsitz von Desirées Mutter treffen, und Bergmann entwickelt neben allerlei Pikanterie immer wieder Situationen, die tragisch enden könnten, wäre da nicht im letzten Augenblick die Auflösung ins Komische oder Lächerliche. Etwa wenn Henrik, der seine Stiefmutter liebt, sich vor Kummer zu erhängen versucht, durch dieses Tun aber einen Mechanismus auslöst, der ihm just die Angebetete im Bett vorführt, worauf er ihr seine Liebe gesteht und die beiden durchbrennen. Fredrik tröstet sich mit Charlotte, wird vom Ehemann erwischt und zu einem russischen Roulette gezwungen. Anstelle einer tödlichen Kugel erwartet ihn jedoch nur ein russgeschwärzter Kopf. Mit dem Schrecken davongekommen, kann er endlich in die Arme von Desirée sinken...

«Smultronstället» (Wilde Erdbeeren) gehört zum Genre des Reisefilms. Professor Isak Borg fährt zusammen mit seiner Schwiegertochter Marianne nach Lund, wo ihn eine Ehrung erwartet. Diese äusserliche Bewegung wird zum Ausgangspunkt für eine Reise ins Innere. Träume, Erinnerungen und Vorstellungen suchen den über siebzigjährigen Physiker heim, er blickt in den Spiegel seines Lebens, evoziert Vergangenes, wird gequält von Visionen des Todes – seines Todes. Borg erkennt, wie sehr er sich der Vitalität des Lebens entfremdet hat, am Ende steht gleichsam eine Katharsis, und er unternimmt den Versuch, wenigstens das Scheitern der Ehe von Marianne mit seinem Sohn, in dem er eigene Züge erkennt, zu verhindern. Mit grosser Virtuosität und Stilsicherheit verknüpft Bergman die verschiedenen Ebenen des Films. Unvergessen bleibt etwa der Alptraum, der sich an den Vorspann anschliesst und der stark psychologisierende Züge aufweist: Verlust der Orientierung, Verlust der Zeit, der menschlichen Züge. Borg erkennt sich selbst in einem umgekippten Sarg, wird von seinem «Doppelgänger» in die letzte Ruhestätte gezerrt. In den Rückblenden schafft Bergman teilweise eine weitere Referenzebene, indem er den alten Borg selbst ins Bild nimmt. Eine Rückblende «gehört» auch Marianne. Sie formuliert wohl am klarsten die Botschaft des Films: die Unmöglichkeit, das Glück über längere Zeit festzuhalten, die Erkenntnis, dass es gleichsam nur von Augenblick zu Augenblick zu bestehen vermag. ■