

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

Artikel: Gleichnisse
Autor: Linz, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931488>

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: 10.01.2026

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

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, andererseits zwang er ihn, sich ernsthaft mit dem Auseinandersetzen, 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 *«Somnaren 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 Im-

provisations- und Zitiertechnik, der andere mit seiner wohl kalkulierten, 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 äktenskap»* (*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-



künders weltanschaulicher Botschaften, hat man ihn als Berater in Glaubens- und Lebensfragen konsultiert. Begman selbst hat dieser Indienstudie Vorschub geleistet, indem er in einem vielzitierten Beitrag in den «Cahiers du Cinéma» (Nr. 7/1956) erklärte, «dass die Kunst ihrer lebendigen Bestimmung beraubt wird, wenn sie vom Glauben an Gott getrennt wird».

Weitere Gründe kommen dazu: Auf Seiten des Publikums herrschte in den fünfziger Jahren eine besondere Empfänglichkeit für existentielle Entwürfe. «Sinnleere» – Hans Sedlmayrs Stichwort – ist bezeichnender Ausdruck für das geistig-moralische Vakuum nach dem Zusammenbruch der

Werte durch die Kriegserfahrung und den Mangel an ethischen Perspektiven insbesondere im Wirtschaftswunderland BRD.

Die Grundüberzeugung, dass der Mensch seine ewige Bestimmung im Offenbarungsglauben findet, so Romano Guardini in seiner als «Orientierungshilfe» gedachten Schrift «Das Ende der Neuzeit» (1950), teilten nicht wenige. Das Wissen um Bergmans Herkunft aus einem protestantischen Pfarrhaus, das die Kritik unablässig hervorkehrte, musste da wie Wasser auf die Mühlen wirken. Festzuhalten ist davon, dass das autobiografische Stigma Bergman nach eigenem Bekunden wie die Gezeiten des Meeres, also jederzeit, nur unterschied-

Problemfilm mit philosophischer Qualität: Bengt Ekerot als Tod in «Det sjunde inseglet» (Das siebente Siegel).

lich intensiv, zu schaffen macht. Wir können also einen ständigen moralischen Antrieb des Regisseurs annehmen.

Die moralistische Ausrichtung der deutschsprachigen Filmkritik, die im Gefolge einer verkürzten Rezeption von Siegfried Kracauers Buch «Von Caligari bis Hitler» (1958) bis Anfang der siebziger Jahre über der «Botschaft» eines Films seine Ästhetik vernachlässigte, musste diese Optik zwangsläufig überbetonen.

In einem Extrembeispiel der wortfixierten Sicht gerät Bergmans «*Nattvardsgästerna*»



Metaphorische Spiegelungen der Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Menschen: «Såsom i en spegel» (Wie in einem Spiegel) mit (v. l.) Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson, Lars Passgard und Max von Sydow.



(*Licht im Winter*, 1962) zu einem reinen Wort-Kunstwerk: «Nun auf einmal steht man vor dem nackten Gedanken. Wo bleibt denn da der Film?» Indem hier die Film-Form Wort geworden sei, sei nun Schluss mit der «katholischen Ikonografie» der Filme davor, die Bergmans «protestantischem Bekenntnis» gegenläufig sei, meinte Wilfried Berghahn.

Sinngebende Signaturen ihrer Zeit

Wie eng im Fall Bergman «Ausage» und Ästhetik verknüpft sind, illustriert der Hinweis Eric Rohmers im Blick auf «*Det sjunde inseglet*» (*Das siebente Siegel*, 1957), wonach Bergmans Leistung weniger in der «Originalität (seiner) Philosophie» beruhe als in der «genauen Art, die Leinwand zu präparieren, um sie darauf in all ihren Nuancen zu übertragen». Rohmer war nicht der einzige, der Bergmans sogenannten «Ideen»- oder «Problem»-Filmen

philosophische Qualität zusprach. Im deutschen Sprachraum kommen Hans Stempel und Martin Ripkens im Überblick über Bergmans Schaffen bis zu «*Licht im Winter*» in Betracht der fortschreitenden Weiterentwicklung unter Einschluss des Autobiografischen sowie des dozierenden und moralisierenden Impulses zur gleichen Wertung: ein «philosophisches Bekenntnis».

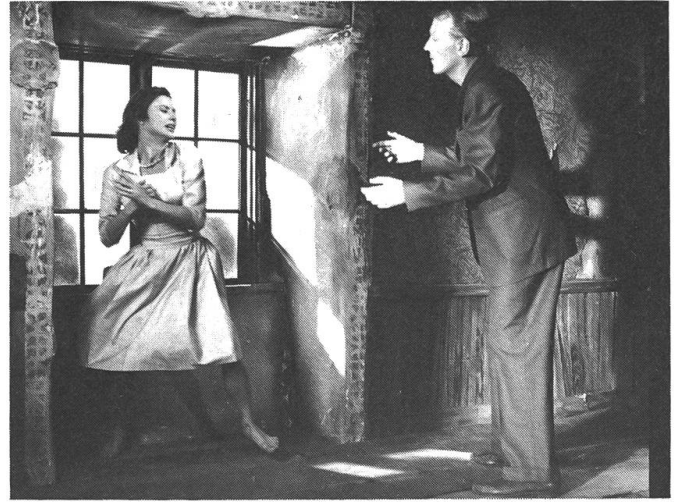
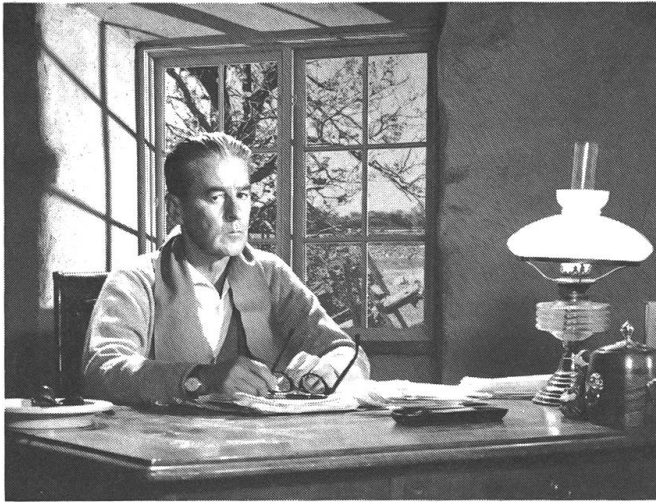
Was man reichlich hochgegriffen Bergmans «Philosophie» nennt, mag zutreffender als dessen Sinn für virulente Geistesmoden jener Zeit, allen voran Existentialismus und Psychoanalyse, bezeichnet werden. In welchem Ausmass es Bergman gelang, seine Zeit in Bilder zu fassen, belegt beispielsweise Frieda Grafes Einschätzung: «Er machte Filme, die Sartre hätte machen mögen».

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Wirkung der Bergman-Filme nicht nur jener Epoche quer durch die Bevölkerungsschichten und über Länder und Kontinente hinweg sind die Bilder, mit denen Bergman diesen Sinn zur Anschauung brachte. Eingehend und einfach zugleich, wurden sie begriffen als Sinnbilder, als sinngebende Signaturen ihrer Zeit. «Die Sehnsucht der Helden, ihre verzweifelten Anstrengungen und ihr Scheitern stehen als Gleich-

nis», befand Enno Patalas, nachdem er «*Gycklarnas afton*» (*Abend der Gaukler*, 1953) gesehen hatte; «(...) eine Allegorie auf die Begegnung des Menschen mit dem Tod», so der Eindruck Theodor Kotullas von «*Das siebente Siegel*». Auch in vergleichsweise glaubensfernen Sujets und Szenen Bergmans tauchen unvermittelt theologische Anspielungen auf. So stilisiert beispielsweise Vergérus den Ausgang von Voglers Magie-Vorstellung in «*Ansikte*» (*Das Gesicht*, 1958) zur Probe auf die Existenz Gottes.

Kommunion – Kommunikation

Einen Höhepunkt der theologischen (Selbst-)Reflexion Bergmans vermeinte mancher Kritiker in den Filmen «*Såsom i en spegel*» (*Wie in einem Spiegel*, 1961), «*Nattvardsgästerna*» (*Licht im Winter*, 1962) und «*Tystnaden*» (*Das Schweigen*, 1963), Bergmans sogenannter erster Trilogie, wahrnehmen zu können. Aus der zeitlichen Distanz und den nachfolgenden Filmen aus betrachtet, erweist sich der Einsatz der Rede von Gott und jener der Liturgie als metaphorische Spiegelung der Zustände, auf die es Bergman immer ankam und vor allem ankommt: die Kommunikation zwischen den Menschen.



«Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenn ich's stückweise: dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin.» Dem Paulus-Wort (1 Kor, 13), so erkennen wir heute, ist nicht nur der Titel «Wie in einem Spiegel» abgewonnen, sondern auch «Von Angesicht zu Angesicht», der seinerseits «Szenen einer Ehe» im zugespitzten Moment der Krisen-Erfahrung fortführt.

Die Möglichkeit und die möglichen Erscheinungsweisen von «Liebe», die in der Schlusssequenz von «Wie in einem Spiegel» der (Dichter-)Vater seinem Sohn in der Krise als Antwort auf den verlangten Gottesbeweis gibt, erweist sich als zwischenmenschliche Auslegung der theologischen Versprechung im Titel.

Man kann wie Wilfried Bergahn in «Licht im Winter» «negative Theologie» am Werk sehen. Man «muss» jedoch keineswegs wie dieser Interpret «Bergmans «Abendmahlsgäste», wenn man ihn recht verstehen will, als eine filmische Exegese dieses Satzes (Berghahn zitiert Kierkegaards «Die Krankheit zum Tode»; M. L.) lesen». In der Überbetonung des Dialogs übersieht man nämlich die positive quasi-musikalische Formierung der beiden Hauptperso-

nen, des «ungläubigen» Pfarrers Thomas – nomen est omen – und seiner Möchtegern-Freundin Martä, um das Leitmotiv «Kommunion», das als sinnbildhafte Eingangssequenz dem Film seinen angemessenen Originaltitel «*Nattvardsgästerna*» (*Abendmahlsgäste*) gibt. Dann übersieht man die Intensität des filmischen Ausdrucks, wie er vor allem in der Sequenz positive Gestalt gewinnt, in der Martä in Grossaufnahme – dem zentralen Stilprinzip des späteren «Von Angesicht zu Angesicht» – die Worte sprechend erscheint, die Thomas als ihren Brief liest. Dann übersieht man den Sieg des Lichts im Kampf mit dem Dunkel, der für Sven Nykvist, dem Hauptkameramann Bergmans seit «*Wie in einem Spiegel*», «religiöse Züge» trägt. Und man überhört die Musik Bachs, die den Interaktionen der Protagonisten in den Filmen der Trilogie strukturierend Halt gibt. Das Schlussbild von «*Das Schweigen*» hält als einzig kommunikables Wort in einer Welt der Anti-Kommunikation «Bach» auf einem Zettel fest, den der Junge mit sich fortträgt. Ein Filmbild, das Musik und Wort-Schrift zugleich beschwört und dem Motiv «Kind» in die Hand gibt, das als «Prinzip Hoffnung» auch die düstersten Bergman-Filme erfüllt – und sei es als Warten auf ein Kind wie in «*Die*

Stunde des Wolfs» oder als (unerfüllter) Wunsch nach einem Kind wie in «*Skammen*» (*Schande*, 1968).

Am Ende von «*Die Stunde des Wolfs*» erscheint Alma, Fortführung der vampiristisch von einem nicht mehr kreativen Menschen bedrohten Alma aus «*Persona*» (1966), wie ein menschlicher Abglanz jener märchenhaften Pamina im «Zauberflöten»-Puppenspiel, insofern sie als werdende Mutter ihre personale Ganzheit und Gesundheit in der Auseinandersetzung mit den destruktiven Mächten der Finsternis strahlend bewahrt hat. Noch deutlicher wird «Mütterlichkeit» als Inbegriff der menschlichen Werte, die den Grundbestand der christlich-abendländischen Zivilisation ausmachen, in Gestalt der Eva in «*Schande*» evoziert, in dem Bergman-Film also, der nicht zufällig als humane Antwort auf Godards «*Weekend*», jenen zynischen Abgesang auf alle Werte, begriffen wurde.

In dieser symbolträchtigen Linie der Bergman-Filme wird «*Die Zauberflöte*» als die positive Erfüllung jener Motive sichtbar, wie sie in dieser ungebrochenen Klarheit ein Bergman-Drehbuch nie erlaubt hätte. Dank Schikaneders Vorlage kann Bergman den Zweikampf von Licht und Finsternis personifizieren, macht daraus Ehe-

Als Experte für «Lebenshilfe» in Anspruch genommen: «Szenen einer Ehe» mit Liv Ullmann und Erland Josephson.

drama und Geschlechterkampf und spielt im grossen und ganzen das grosse Drama der Dialektik der Aufklärung durch, den ständigen Kampf des Menschen mit seiner Natur. Dass er sein Werk als Feier der Harmonie und des Friedens versteht, zeigt er schon während der Ouvertüre, wenn er in Grossaufnahme Gesichter aller Hautfarben und jeden Alters in den Blick rückt. Bergmans «Zauberflöte» erscheint wie eine wunderbare Allegorie auf sein eigenes Werk im Gewand des Märchens.



Bergmans Selbstverständnis als Künstler

In der Feierstunde der Frankfurter «Goethepreis»-Verleihung 1976, in der Grenzsituation seines «Exils», in diesem existentiell schwerwiegenden Augenblick, gelingt es Bergman, mit poetischen Mitteln sein Kunstverständnis darzulegen: «Nein, Wörter und Gedanken blieben liegen. Sie sind nichts zum Vorzeigen. Ich lebe in einem Strom von Gefühlen, Stimmungen, Träumen und Bildern, die ganze Reisetasche ist voll davon.» «Ich bin kein Analytiker, ich bin intuitiv.»

Wie schwer Bergman ein solches Bekenntnis fällt, das er in seiner «Dank-Rede» nolens volens in Worte fassen muss, zeigt die Art und Weise, wie er es vorbringt: Er trägt es nicht selbst vor, sondern legt es – «In diesem Zusammenhang hatte ich vor kurzem einen Traum...» – dem Dichterfürsten Goethe als Ratschlag für den Debütanten Bergman auf der deutschen Bühne in den Mund: «Als ich (Bergman; M. L.) mein Anliegen

stammelnd vorgetragen hatte, lächelte er sein sarkastisches Lächeln und sagte: «Meine lieben Landsleute sind sehr konkret und sehr philosophisch. So (...) rate ich Ihnen, um jeden Preis konkret zu sein. Erzählen Sie Ihren neuen Freunden, was Sie in Ihrem Gepäck mitbringen. Sie wollen sicher wissen, was für eine Person auf ihren Märkten und Vergnügungsplätzen ihren Teppich ausrollen und ihre Künste zeigen will.» Ein komplexer Kunstgriff, mit dem Bergman sich in seiner Wort-Erklärungs-Not soweit salviert, dass er sich erklären kann. Dreifach verpackt und abgesichert, spricht sich Bergman frei aus dem Zufluchtsort der Imagination: In der Gestalt des Traumdeuters weist er sich aus als Meister der Phantasie, der einerseits das Reich der Imagination verteidigt gegen den Zugriff der Begriffs-Logik, die in letzter Konsequenz – Bergman spricht es in seiner Rede aus und hat es am eigenen Leib erfahren – Staats-Macht heisst. Indem er sich autorisiert mit der Macht-Fülle des Über-Vaters Goethe,

der als Dichterfürst/Intendant und Wissenschaftler sowie Politiker im Dienst des Herzogs von Weimar in Personalunion die Gegensätze zusammengezwungen und ausgelebt hat, traut er sich andererseits zu, dem Bedürfnis nach Analyse entgegenzukommen; allerdings nur ein Stückweit. Psychologisch nämlich bedeutet sein Sprechen mit Goethe eine «Identifikation mit dem Aggressor», also letztlich eine Abwehr-Reaktion, wie uns Anna Freud, die Tochter des Meisters der Traumdeutung, in ihrer Schrift «Das Ich und die Abwehrmechanismen» lehrt. Immerhin treibt sein poetischer Selbstschutz Bergman zu einem ironischen Selbstzitat, mit dem er sich als Filmschöpfer bekennt und sich dem Realitätsanspruch in Gestalt des Publikums stellt, das versessen ist auf Erklärungen, das «sicher wissen» will. Augenzwinkernd rückt er ein Selbstporträt als Künstler heraus und ruft seinen Zuhörern damit ins Gedächtnis, dass er seit «Gefängnis» (1948) nicht müde geworden ist, seine Profession und damit seine Exi-

stenz zu hinterfragen – siehe «Till glädje» (An die Freude, 1949), «Gycklarnac aften» (1953), «Vargtimmen» (1968), «Skammen» (1968), «Riten» (Der Ritus, 1969), «En Passion» (1969), «Das Schlangenei» (1977), «Höstsonaten» (Herbstsonate, 1978).

Die von Bergman evozierte Szene zeigt den Magier Vogler aus «Das Gesicht» (1958), jenen Ausbund der Dialektik der Aufklärung, der mit seinem «magischen Heilstheater» hin- und hergerissen ist zwischen Demaskierung und Possenspiel, Rationalität und Irrationalität, Mesmerismus und Magie. Mit traumwandlerischer Sicherheit beschwört Bergman den Film und die Gestalt, in denen am prägnantesten Schlüssel-Motive (s)einer Existenz für die Kunst zum Ausdruck kommen: das Doppelspiel des schönen Scheins zwischen Illusion und Desillusion, Ausdruck und Rede, Betörung und Erkenntnisgewinn, Verzauberung und Heilung; der Widerstreit Künstler-Bürger zwischen Abenteuer und eingebildeter Sicherheit, Demütigung und Selbstzufriedenheit als Selbstbetrug, Einsatz für ein Ideal und Gehorsamspflicht, Ethos und Ehre, Wahrheit und Gesetz, Selbstverwirklichung und Selbstvernichtung. Es ist kein Zufall, dass Bergman ausgerechnet auf den Vogler aus «Das Gesicht» zurückgreift. Die Eingebung ist vielmehr diktiert von der Psycho-Logik der Lebensumstände, die sein Dasein damals bestimmten.

Sein Traum ist bedingt durch das Trauma, das er erlitten hat und dem er es buchstäblich zuschreiben hat, dass er vor dem Fest-Publikum in der Frankfurter Alten Oper steht. In seiner Preisrede macht sich Bergman zum Anwalt der «ewigen Fragen»: «Es ist vielleicht eine Banalität zu behaupten, dass es eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst ist, diesen

so oft unterdrückten, verstummten Gefühlen Ausdruck zu geben: Das heisst sich nicht nur mit den zeitgebundenen, sondern auch mit den ewigen Fragen zu beschäftigen. Meine Furcht umfasst also die Verarmung der Gefühle, das Schweigen der Menschen, ihre heimlichen verborgenen Schmerzen. Ich glaube (ich möchte jedenfalls glauben), dass der Film hier seine grösste Aufgabe hat: ich möchte, dass er ein Spiegel der Gesellschaft sein soll, in dem die Menschen sich selbst und einander erkennen. Ich möchte, dass er selbst die heimlichsten menschlichen Ge-

fühle deutlich macht, Gefühle, die starke Kräfte in unserer Gesellschaft so leicht verleugnen.»

Damit kennzeichnet er eine Haltung, die philosophisch genannt werden darf: ein Leben lang in ständiger Selbstreflexion in seinem Beruf dem lebendigen Gedächtnis der Gesellschaft dienen; Erinnerungen wach halten, Selbsterkenntnis und Verständnis des Gegenüber fördern; unterdrückten und verdrängten Gefühlen Ausdruck verleihen. Ein vorbildliches Stück philosophischer Praxis, die – in der Sprache der Sozialwissenschaften und der Sozialphilosophie unserer Zeit – dazu beiträgt, eine «vernünftige Identität» heutzutage auszubilden und gegen alle Zwänge zu behaupten. Bezeichnenderweise wurde Bergman insbesondere im Anschluss an seine Filme «Szenen einer Ehe» (1972) und «Von Angesicht zu Angesicht» (1975) als Experte für «Lebenshilfe» in Anspruch genommen. Er beschwört «Wunschbilder des erfüllten Augenblicks» und seine Helden gleichen Ernst Blochs «Leitfiguren der Grenzüberschreitung» (Faust, Don Juan, Odysseus), die das «Prinzip Hoffnung» im Ringen um «Identität» wachhalten. ■

Bergmans Selbstverständnis

«Ich möchte einer der Künstler sein, die an der Kathedrale bauen... Ob ich gläubig bin oder ungläubig, Christ oder Heide, ich möchte mit allen helfen, die Kathedrale zu bauen, weil ich Künstler bin und Handwerker, und weil ich gelernt habe, Gesichter in Stein zu schlagen, Glieder und Körper.» (Filmkritik 1/62, S. 25)

Seit dem Jahr 1962 sei Gott kein Thema mehr für ihn, erklärte Ingmar Bergman in München im Gespräch mit einer bundesdeutschen Tageszeitung. Nach dem Grund gefragt, sagte er: «Das Problem hat damals aufgehört, brisant zu sein. Es ist nicht mehr schöpferisch für mich». Auf die Frage seines Gesprächspartners, welche Auswirkungen das auf seine Filme habe und welche Rolle die Liebe und die Beziehungen der Menschen zueinander dann noch in ihnen spielten, meinte der schwedische Regisseur wörtlich: «Ein Beispiel: In dem Film «Aus dem Leben der Marionetten» (1980) machte ich ein Experiment. Ich nahm von all den handelnden Personen die Liebe weg. Dann schaute ich mit Konsequenz an, was mit diesen Menschen passierte - es war die Hölle. Vielleicht sagt das über meine Beziehung zur Religion und zur Liebe mehr aus als alles andere.» (epd Kirche und Film 3/81)