

Wirst Du nie aufhören, Fragen zu stellen?

Autor(en): **Giger, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **29 (1977)**

Heft 13

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933021>

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>



einer Alternative zur Fristenlösung, die eine bessere Problemlösung als die Abtreibung sein muss, interessiert ist, dem kann der Film die Ansatzpunkte seines notwendigen Kampfes für soziale Massnahmen aufzeigen. Umgekehrt muss man fordern, dass doch die Befürworter-Seite sich auch prinzipielle Fragen stellt, sich die Sache nicht so leicht macht, Antworten auf Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach dem Recht des in seinem embryonalen Zustand real existierenden ungeborenen Kindes stellt, dessen Lebensfrist absoluter Willkür ausgesetzt ist und in acht Minuten («Wahnsinnig!» – Allerdings!) endgültig besiegelt ist.

Die Filmkritik müsste auch auf die mediengerechte Darstellung und die Formqualität eingehen. Beides ist eher dürftig, die Kameraführung und vor allem die Tonqualität ausgesprochen mangelhaft. Wenn diese Formelemente die inhaltlichen Aussagen relativieren, sodass man die Inhalte als dürftige Versuche des Herantastens an eine viel grössere und tiefere Sache auffasst, als es der Film zum Ausdruck bringt, dann müsste man die filmische Gestaltung als den Aussagen adäquat bezeichnen.

Beda Marthy

Wirst Du nie aufhören, Fragen zu stellen ?

Stichworte zu fünf Filmen von Ingmar Bergman

Fünf Filme, zu einer kleinen Retrospektive zusammengeschlossen, sind gegenwärtig in schweizerischen Kinos zu sehen: «*Kvinnors väntan*» («*Sehnsucht der Frauen*», 1952), «*Gycklarnas afton*» («*Abend der Gaukler*», 1953), «*Det sjunde inseglet*» («*Das siebente Siegel*», 1956), «*Smultronstället*» («*Wilde Erdbeeren*», 1957) und «*Jungfrukällan*» («*Jungfrauenquelle*», 1960). Als Ergänzung ist dem Zyklus noch «*Hets*» («*Die Hörige*», 1944) von Alf Sjöberg beigefügt, zu dem Bergman das Dreh-

buch schrieb – seine erste Arbeit für den Film. Die fünf Filme werden vom Verleiher (Columbus) als «frühe» Werke angekündigt. Das stimmt nicht ganz; denn vor «*Sehnsucht der Frauen*» hat Bergman seit 1945 immerhin schon zehn Filme gedreht, kurz zuvor, 1951, «*Sommarlek*» («*Einen Sommer lang*»), den Godard einmal den schönsten aller Filme nannte. Obwohl unter den fünf Filmen drei der wichtigsten des schwedischen Regisseurs sind – «*Abend der Gaukler*», «*Das siebente Siegel*» und «*Wilde Erdbeeren*» – bleibt die Auswahl unbefriedigend. Einerseits ist es unbegreiflich, warum «*Jungfrauenquelle*» immer wieder aufgeführt wird. (Der Film ist heute kaum mehr zu geniessen, Bergman selber erklärte einmal: «... als ich diesen Film drehte, begriff ich nicht mehr, was ich machte. Von dem Resultat fühle ich mich geradezu angeekelt.») Andererseits realisierte Bergman in den fünfziger Jahren einige Filme, die, wenn man ihn verstehen will, unbedingt zu einer Retrospektive aus dieser Zeit gehörten: «*Sommaren med Monika*» («*Die Zeit mit Monika*», 1953), «*Kvinno-dröm*» («*Frauenträume*», 1955) und «*Sommarnattens leende*» («*Das Lächeln einer Sommernacht*», 1955).

Es ist zwar durchaus zu begrüessen, dass die Verleiher ältere Filme grosser Regisseure wieder herausbringen. Aber man kann es nicht oft genug wiederholen: Den Zugang zu einem Werk, besonders zu einem dermassen umstrittenen und schwierigen wie dem Bergmans, findet man erst, wenn alle oder doch wenigstens die meisten Filme bekannt sind, wenn die Entwicklung des Regisseurs nachvollziehbar wird. Solange die Verleiher die Filme jedoch vereinzelt oder zu unbefriedigenden, das «Sommerloch» überbrückenden Retrospektiven zusammengestellt herausbringen, wird man den Verdacht nicht los, dass sie gar nicht daran interessiert sind, dem Kinogänger den Zugang zu einem Werk zu erleichtern. Folgendes ist eine Beschreibung von Ausschnitten; über die Lücken wird man eines Tages hoffentlich auch noch schreiben können.

Gaukler, Fahrendes Volk

«*Abend der Gaukler*»: Ein Zirkus kommt in eine kleine Stadt. Die Artisten sind erschöpft, so erschöpft wie die Pferde, welche die Zirkuswagen stundenlang durch vom Regen aufgeweichte Wege gezogen haben. Eine Vorstellung wird geplant, die Kostüme will sich der Direktor, Albert Johansson, beim Theater der Stadt leihen. Mit seiner Freundin, der Kunstreiterin Anne, spricht er beim Theaterdirektor vor. Dieser stellt ihnen die Kostüme auch zur Verfügung, äussert sich dabei aber verächtlich über die Zirkusleute, deren Arbeit er, im Gegensatz zur Theaterarbeit, als billigen Klamauk abtut. Der Schauspieler, der im Stück, das eben geprobt wird, die Rolle des jugendlichen Helden spielt, interessiert sich für Anne, die ihn abweist. Während den Vorbereitungen zur Vorstellung besucht Johansson seine Frau, die in der Stadt einen Tabakwarenladen führt. Sein Sohn erkennt ihn nicht mehr. Johansson bittet seine Frau, wieder zu ihr zurückkehren zu dürfen. Er hat genug vom Umherziehen, er möchte sich zur Ruhe setzen. Diese Ruhe glaubt er bei ihr zu finden. In ihrem Wohnzimmer geben nur die Stundenschläge der Uhr die fortschreitende Zeit an – an den Möbeln, an all den herumstehenden Gegenständen und auch an der Frau, durch deren ernste Mine einstige Schönheit schimmert, scheint die Zeit spurlos vorbeizugehen. In diesem Zimmer scheint das Leben längst ausgezogen, der Tod noch nicht eingetroffen zu sein. Die Frau schickt ihren Mann wieder weg. Inzwischen lässt sich Anne, als ein Racheakt auf den Besuch Johanssons bei seiner Frau, vom Schauspieler verführen. In der Vorstellung am gleichen Abend macht sich der Schauspieler lustig über die Kunstreiterin. Es kommt zum Kampf zwischen Johansson und dem Schauspieler, in dem der Zirkusdirektor kläglich unterliegt. Der intellektuellere, wendigere Schauspieler wirft dem schwerfälligen, physisch viel stärkeren, aber naiven Zirkusdirektor ständig Sand in die Augen. Nach der Vorstellung will sich Johansson erschiessen, auch dies gelingt ihm nicht, der Schuss aus der Pistole geht nicht los. Schliesslich zieht der Zirkus weiter, Anne und Johansson finden sich wieder. Sie



Ein Gleichnis von der Last menschlichen Daseins: «Gycklarnas afton» (Abend der Gaukler).

wurden beleidigt, geschlagen und abgewiesen, sie waren auf der Schwelle des Todes. Indem sie weiterziehen, die ermüdende Fahrt durch die aufgeweichten Wege wieder aufnehmen, entscheiden sie sich für das Leben.

Johansson, Anne, der Clown Frost, der Kutscher und all die anderen Zirkusleute sind Verlierer. Ihre Entscheidung fürs Leben bedeutet, dass sie noch nicht zerbrochen sind an ihren Niederlagen, dass die Wunden, die sie aus den Kämpfen davontrugen, wieder heilen, dass der Schmerz sie nicht endgültig gelähmt hat. In «*Abend der Gaukler*» erzählt der Kutscher eine Geschichte über den Clown Frost: Seine Frau habe sich einmal von Soldaten dazu überreden lassen, nackt im Meer zu baden. Frost sei dazugelaufen und habe darauf seine nackte, heulende Frau unter dem Hohngelächter der Soldaten, über den steinigen Strand zum Zirkus zurückgeschleppt. Bergman beschreibt diese Geschichte in einer Rückblende. (Bergman arbeitet häufig mit Rückblenden: die Geschichten, die sich die Ehefrauen in «*Sehnsucht der Frauen*» erzählen und die Erinnerungen des alten Mannes in «*Wilde Erdbeeren*» werden in Rückblenden beschrieben. Erzählende sieht man selten lange im Bild. In diesen Rückblenden formuliert Bergman seine Aussagen oft am deutlichsten.)

Clowns und Artisten sind Spieler, die andere unterhalten und erheitern, ihr Leben aber – die Geschichten vieler grosser Clowns bestärken dies – ist vom Unglück gezeichnet. Von einem berühmten Clown erzählt man sich, eine seiner erfolgreichsten Nummern sei die gewesen, bei der ihm jemand Rasierklingen zwischen die Tasten gesteckt habe. Der Clown habe nicht aufgehört zu spielen, sondern habe versucht, zu spielen ohne sich zu schneiden. Das Publikum, das nichts von den Rasierklingen wusste, habe begeistert applaudiert. Wie wichtig Bergman die Bedeutung dessen zu

sein scheint, was die Artisten durch ihr «doppeltes Gesicht» ausdrücken, verdeutlicht die Artistenfamilie in «*Das siebente Siegel*». Der Ritter Antonius Blok kehrt im 14. Jahrhundert von einem Kreuzzug in sein Land zurück, das von der Pest verwüstet ist. Er trifft zuerst den Tod, dann kranke, von Hass erfüllte Menschen und schliesslich eine Artistenfamilie, Mann, Frau und Kind. Diese Familie, die vergnügt durch die ver-seuchte Welt zieht, rettet der Ritter vor dem Tod. Die Artistenfamilie, die in der düste-ren Welt rein wirkt, verkörpert alles Gute. In der Gestaltung der Bilder wird dies noch unterstrichen: Der Himmel ist meistens von schweren Wolken verhängt, in der Szene der ersten Begegnung des Ritters mit den Artisten aber scheint die Sonne; die sonst dunkelgraue, beinahe schwarze Landschaft ist nun hell und freundlich.

Die Frauen

In den meisten Filmen Bergmans spielen Frauen bedeutende Rollen. Aus den hier behandelten Filmen drei Beispiele: in «*Jungfrauenquelle*» wird ein junges Mädchen, das durch einen Wald reitet, um in einer Kirche Kerzen weihen zu lassen, von Hirten vergewaltigt. Am Ort des Verbrechens sprudelt später eine Quelle aus dem Boden. («*Jungfrauenquelle*» ist der erste Film, bei dem Sven Nykvist die Kamera allein führte. Er hatte schon bei «*Abend der Gaukler*» als Kameraassistent mitgearbeitet. Bergman wechselt seine Kameramänner sehr selten. Zwischen 1948 und 1960 war sein bevorzugter Kameramann Gunnar Fischer. Sven Nykvist hat von 1961 bis heute sämtliche Filme photographiert. Die Arbeit der Kamera ist für Bergman von grosser Bedeutung. Unter den europäischen Nachkriegsfilmen gehören die Bergmans sicher zu denen, deren Bilder am sorgfältigsten gestaltet sind.) In «*Wilde Erdbeeren*» wird der alte Professor (gespielt vom schwedischen Regisseur Victor Sjöström), der von seinem Landhaus unterwegs ist nach Lund, um dort von der Universität geehrt zu werden, von seiner Schwiegertochter begleitet. Die beiden mögen einander nicht. Der alte Mann hat sich abgewandt von den Lebenden, er ging bewusst in die Ein-samkeit. Die Frau ist verbittert, zwischen ihr und ihrem Mann sind die Gefühle erkal-tet, sie leben nur noch nebeneinander, nicht mehr miteinander. Die lange Autofahrt führt die beiden zusammen. Am Schluss versucht der alte Mann, die Ehe der jungen Menschen zu retten.

In «*Sehnsucht der Frauen*» sitzen vier Frauen in einem Landhaus und warten auf ihre Männer. Sie erzählen sich Episoden aus ihrem Eheleben. Die eine betrog ihren Mann und gestand es ihm noch am gleichen Abend in Anwesenheit des Liebhabers. Der Mann wollte sich darauf erschiessen. Eine andere lernte ihren Mann in Paris kennen. Er lebte dort als Maler. Die reiche Familie, aus der er stammte, missbilligte seinen Lebensstil und auch seine Braut. Die dritte fand, eingeschlossen in einem Lift, für eine Nacht wieder zu ihrem Mann. Zuerst erzählten sie sich gegenseitig von ihren Abstechern, dann kamen sie sich langsam näher, es war wie ein Wiedersehen nach Jahren. Die vierte schliesslich weiss nichts zu erzählen, das sei eben typisch für ihre Ehe, dass es nichts darüber zu berichten gäbe. Die Frauen wirken verbittert, sie sind noch nicht alt, aber sie sehen aus, als hätten sie ihr Leben schon hinter sich. Eine fünfte Frau, jung und unverheiratet, gibt den anderen unkonventionelle Ratschläge. Sie glaubt zu wissen, dass sie mit ihrem Freund ewig in Liebe verbunden sein werde. Gegen Abend treffen die Männer ein. Die junge Frau brennt mit ihrem Freund durch. Darauf meint einer der Männer, man solle die Jungen ziehen lassen, ihnen die Frei-heit dieses Sommers gewähren, sie kämen dann schon wieder zurück. Er sagt dies, als ob es selbstverständlich wäre, dass Liebende sich früher oder später erstarrten gesellschaftlichen Normen fügen würden. In diesem Landhaus sitzen Freunde und Verwandte zusammen. Alle leiden sie und vereinsamen. Aber helfen können sie ein-ander nicht mehr, weil sie sich dem Leid gefügt haben. Die Frauen haben nicht ein-mal mehr den Mut, der Verzweiflung freien Lauf zu lassen. Sie sitzen nur noch da und



Auf der Suche nach dem Sinn des Lebens sind die Fragen manchmal wichtiger als die Antworten: «Det sjunde inseglet» (Das siebente Siegel).

warten und leiden. Ihre Gefühle, die des Hasses und die der Liebe, sind erloschen. Ihr Sommer ist vorbei. Sie scheinen wie lebenslänglich Gefangene.

Der Tod

In «*Das siebente Siegel*» begegnet der Ritter am Strand dem Tod, den er zu einer Schachpartie herausfordert. Verliert er, muss er mit dem Tod gehen. Dieser begleitet Blok auf der Reise durchs Land. Bloks Weg wird gekreuzt von einer Prozession Pestverseuchter, von ekelregenden Gestalten, und von der schon erwähnten Artistenfamilie. Der an Gott zweifelnde Blok sieht in diesen drei unschuldigen Wesen eine Art Botschaft. Von nun an versucht er, den Tod von den Artisten weg zu sich zu locken. Wenn auch Bloks bohrende Fragen nach dem Sinn des Lebens nicht beantwortet werden, so scheint doch das Glück dieser Familie anzudeuten, dass der Mensch nicht auf ewig dazu verflucht sei, zu leiden und unter furchtbarsten Qualen zu sterben.

Am Anfang von «*Wilde Erdbeeren*» träumt der alte Mann von sich selber; in einer verlassenem Strasse erscheint er sich als Toter. Die Autofahrt nach Lund ist vielleicht sein letzter Ausflug. Als spüre er die Todesnähe, beginnt er, sein Leben noch einmal durchzudenken. In seinen Erinnerungen erlebt er noch einmal seine Jugend. Auf der Fahrt treffen er und seine Schwiegertochter drei junge Autostopper und später ein

streitendes Ehepaar. Der Mann besucht mit der Schwiegertochter seine Mutter. Diese Begegnungen führen ihn zum Nachdenken über sich selber.

In «*Das siebente Siegel*» fragt der Tod den Ritter: «Wirst Du nie aufhören, Fragen zu stellen?» «Nein, niemals.» «Aber Du wirst nie eine Antwort erhalten.» «Manchmal denke ich, dass die Fragen wichtiger als die Antworten sind.» Godard schrieb 1958 in «*Bergmanorama*»: «... das Kino ist kein Beruf. Es ist eine Kunst. Es ist nicht das Team. Man ist immer allein, beim Drehen ebenso wie vor der weissen Seite. Für Bergman bedeutet Alleinsein Fragen stellen. Und Filme machen, darauf zu antworten. Es ist unmöglich, auf klassischere Weise modern zu sein.» Bernhard Giger

ARBEITSBLATT KURZFILM

Fotos von Gott

Dokumentarfilm, farbig, 16 mm, Lichtton, 11 Min.; Regie: Günter Höver; Kamera: Vladimir Koci, nach Fotografien von Peter Mulder; Produktion: Deutschland 1975, Tellux; Verleih: SELECTA-Film, Fribourg; Preis: Fr. 25.—.

Kurzcharakteristik

Der Film versucht, die Frage nach Gott zu thematisieren. Ein Fotograf macht sich, durch die Frage seines kleinen Sohnes angeregt, auf die Suche nach einer fotografischen Antwort auf die Gottesfrage. Er bedient sich dabei der seinem Fach angemessenen Stilmittel. Wegen seines anspruchsvollen, oft sehr meditativen Charakters ist der Film eher für ältere Jugendliche und Erwachsene geeignet. Er setzt eine suchende Grundhaltung voraus und kann daher auch im Gottesdienst leicht einen Platz für sich beanspruchen.

Inhalt

Ausgehend von der Frage seines Sohnes, «der Papa ist doch Fotograf, warum macht er mir nicht mal ein Foto vom lieben Gott?», begibt sich der Vater auf die Suche nach entsprechenden Bildern. Er tut es mit den Stilmitteln, die sein Beruf ihm dafür zur Verfügung stellt. «Ich fing auf einmal an, abstrakte Fotos zu machen, um diesen Geist aufs Bild zu bannen. Aber schon nach kurzer Zeit fand ich diese Bilder langweilig. «Vielleicht liesse sich Gott in der Schönheit der Natur fotografieren» – eine Idee, die sich in Bildern von Blumen, Tieren und Landschaften niederschlägt. Weil auch das nicht befriedigt, wird mit der Ausschau nach neuen Spuren der Anwesenheit Gottes, auch nach neuen Methoden seiner Darstellung gesucht. Der rettende Einfall scheint die Idee vom Fotonegativ zu sein. «Ich begann, die Negativerfahrungen der Menschen zu fotografieren. Gott musste das Positiv dazu sein: Geborgenheit und Frieden, statt Angst und Aggression.»

Vor dem abstrakten Gott dieser abstrakten Begriffe wird durch Vertiefung und Bewusstseinsweiterung anlässlich einer liturgischen Feier mit den Gaben von Brot und Wein Abschied genommen. Es wird der *konkrete* Gott entdeckt: «Dieser Gott, der ein Mensch geworden ist, soll nach meinem Glauben in allen Menschen wiederzufinden sein. Also muss ich Menschen fotografieren, wenn ich ein Bild von Gott bekommen will...»

Die Entdeckung mündet in das folgende Glaubens- und Berufsgeheimnis ein: «Heute steht für mich Jesus als Idealbild hinter allen Menschen, die ich fotografiere.»