

Im Brennpunkt des Gesprächs:

**Ingmar Bergmans «Schweigen»**

**Zauberkunststücke im Schummern**

Von Dieter E. Zimmer

Die erste Kritik über *Das Schweigen* in der ZEIT schrieb Martin Ripkens, einige Wochen vor der deutschen Erstaufführung (Nr.50/63). In der Nr.12/64 begannen wir dann, da die Debatten in der Bundesrepublik und im Ausland inzwischen hohe Wellen geschlagen hatten, mit einer Diskussion — nicht etwa in der Absicht, unseren Lesern eine einzige Auffassung zu oktroyieren, sondern um ihnen zu helfen, einen eigenen und möglichst fundierten Standpunkt zu gewinnen. Daß dabei professionelle ebenso wie nicht-professionelle Filmkritiker (Ludwig Marcuse, Peter M. Ladiges, Theo Fürstenau und Marcel Reich-Ranicki) zu Worte kamen, hatte seinen Sinn: Es handelt sich bei den «Brennpunkten der Diskussion» oft gar nicht mehr um filmische Fragen im engeren Sinne, sondern zum Beispiel um moralische oder theologische. Heute meldet sich unser Redaktionsmitglied Dieter E. Zimmer mit einem Beitrag zu Worte, der unter anderem eine Kritik der Kritik enthält — nicht in der Meinung, daß sich nicht erneut Widerspruch melden und andere Auffassungen dargelegt werden könnten.

IM ZUSAMMENHANG mit Bergmans *Schweigen* fiel oft das Wort Exhibitionismus. Sicher ist, daß der Film die ungewohnt zahlreichen Scharen seiner Kritiker zu einer lärmenden Orgie des Exhibitionismus verleitet hat.

Sie alle sind sich ihrer Sache ja, so sicher. Fast jeder meint mit schöner Zuversicht, als erster und einziger das Rätsel der Sphinx gelöst zu haben. Seht, was ich hier habe — und schon zeigt er seine Blöße, Der eine (wie Marcel Reich-Ranicki in der letzten Ausgabe der ZEIT) rechtfertigt «Nacktszenen» gegen prüde Vorwürfe, die es schon darum nicht gegeben haben kann, weil der Film keine «Nacktszenen» enthält (den Anstoß erregte anderes). Der andere (wie Ludwig Marcuse vor vierzehn Tagen) situiert die erste Koitus-Szene in einem Kino, allem ausführlichen Augenschein entgegen und nur, weil Anna es ihrer Schwester später so erzählt (es handelt sich um einen Tingeltangel namens «China-Variété»). Die Entschiedenheit der Urteilsprüche *ex cathedra* («langweilig», «geglückt», «Kunstwerk», «verlogen»), denen oft genug auch nicht der Anschein einer Begründung mitgegeben ist, ist nicht immer von einer entsprechenden Sicherheit der Beobachtung,

gerechtfertigt.

Und dann, mit wenigen Ausnahmen, diese sekundärerhafte Fixierung der Diskussion auf die drei Stellen manifestierter fleischlicher Lust und Qual — als bestehe der Film aus wenig mehr, als erschüttere er einen allgemeinen Glauben an den Klapperstorch und als enthalte er nicht mindestens einen genauso schwerwiegenden (und für meine Begriffe viel schlimmeren) Verstoß gegen die Diskretion; die Großaufnahmen der erstickenden Esther.

Schon darum fehlt mir jegliches Verständnis für die bis zum Staatsanwalt und bis in den Bundestag getragene Empörung über die angebliche Obszönität des Films, weil Sie eine unendliche Roheit dieser Gesellschaft offenbart: Die Gesichtszuckungen der Lust werden ihr zum Ärgernis, die (von Bergman allzu offensichtlich in Parallele gesetzten) Gesichtszuckungen der Sterbenden verletzen niemandes «natürliches Schamgefühl». Jene sollen gesunde Ehen gefährden und Jugendliche für ihr Leben mit Traumata behaften — aber den Tod kann man selbstverständlich mit ansehen, ohne mit der Wimper zu zucken. Die Liebe ist verpönt, das Sterben läßt ungerührt.

Es liegt mir fern, mir nun meinerseits eine Amtstracht Nr. 1 (für feierliche Anlässe) anzulegen und mit schneidender Stimme der Weisheit letzten Schluß zu verkünden. Der Film ist dunkel und bleibt es, und ich kann ihm das ganz und gar nicht zum Verdienst anrechnen. Was ich zu seinem Verständnis im folgenden unterbreiten möchte, sind lediglich Vorschläge. Vorschläge, von denen ich immerhin hoffe, daß sie einige Logik und den Augenschein für sich haben.

Nehmen wir zunächst den Titel. Wer spricht hier, spricht und schweigt? Mit großer Einmütigkeit ist behauptet worden, auch von Leuten, die dem angeblich religiösen Sinn des Films skeptisch gegenüberstehen, gemeint sei das Schweigen Gottes, das auf der «Hölle, in der wir leben» lastet. Der Vorspann, den der Verleih dem Film mit auf den Weg gegeben hat, trägt das Seine dazu bei, diese Auslegung unter die Leute zu bringen (und wäre dem Film diese Theologie nicht angedichtet worden, er wäre jetzt kaum unverstümmelt zu sehen): Er zitiert eine Dialogstelle aus einem früheren Bergman-Film, die sagt, Christus habe am Kreuz am meisten gelitten, «weil Gott schwieg». Es ist indessen höchst problematisch, wenn nicht überhaupt unzulässig, diese Äußerung einfach auf den neuen Film zu übertragen und sie als Schlüssel zu seinem Verständnis zu benutzen.

Außerdem ist es nicht notwendig. Mir scheint, der Film macht selber deutlich genug, was sein Titel meint. Als Anna mit ihrem — stummen — Beischläfer im Bett liegt, sagt sie: «Wie schön ist es mit dir. Wie schön ist es, daß wir nicht miteinander reden können.» Schnitt. Und gleich darauf die Frage des kleinen Johan an ihre Schwester: «Warum bist du Übersetzerin?» Das erste Wort, das in dem Film gesprochen wird, lautet: «Was heißt das?»

Johan fragt es, angesichts einer unverständlichen Aufschrift in dem Eisenbahnabteil. In einem ähnlichen Abteil, ganz am Ende des Films, lernt Johan die ersten Worte dieser Sprache verstehen.

Immer von neuem wird dieser Gegensatz ausgespielt: Anna, in deren Leben wenig und am liebsten gar nicht gesprochen wird, selbst ihrem Sohn weiß sie sich nur durch Liebkosungen zu nähern; und Esther, die bemühte Übersetzerin, die die Mauer des Schweigens zwischen den Menschen niederreißen möchte. Die Einkapselung des «animalischen» Menschen in Stummheit und Schweigen — und die Möglichkeit, dieses Schweigen zu überwinden: oder doch zumindest die Mühe eines Versuchs auf sich zu nehmen. Eine Notwendigkeit, Gott ins Spiel zu bringen, sehe ich nicht. Gott wird verschwiegen.

Daß gläubige Christen sich die vorgeführte Misere aus einem Schweigen Gottes erklären können, das ist ihre Sache. Daß Bergman alles mögliche gemeint haben kann, ist nicht ausgeschlossen. Wir aber haben es mit dem Film, nicht mit seinen Meinungen zu tun. (Geradezu lächerlich ist es, die Figur des alten «Oberkellners» als «Gott» zu identifizieren: diesen unheimlichen Dämon des Hotels, dessen ungewöhnlicher Güte nicht zu trauen ist, weil er sich ebenso hilfsbereit wie teilnahmslos zeigt; der kleinen Jungen nachstellt, zu Obszönitäten aufgelegt ist und sich selber so sehr bedauert.)

Die sozusagen gottlose Erklärung des Titels versteht sich meiner Meinung nach gut mit Thema und Sinn des Films. Denn hier wird, wie mir scheint, doch eine Alternative vorgeführt, eine Alternative, die zu benennen ich mich scheue, weil sie sich fast unerträglich krud anhört und mittelalterlich — aber ich fürchte, Bergman hat es genau so und nicht anders gemeint: so etwas wie «Körper und Geist», demonstriert an zwei Gestalten, quasi Narzisse und Goldmunda aus dem Norden. Das geistert durch den Film. Aber seien wir vorsichtig, sammeln wir Attribute.

Anna ist braun und dunkelhaarig; ihre Schwester Esther blaß und blond. Anna schwitzt immerzu; Esther friert. Anna ißt gern; Esther bevorzugt geistige Getränke. Anna schiebt die Zeitung, in der die einzigen verständlichen Worte «Johann Sebastian Bach» heißen, achtlos beiseite; Esther liebt «*mushick*», natürlich E-Musik, und ganz besonders Bach, Johann Sebastian (o Weltsprache ...!). Anna gilt als «die Dumme»; Esther ist «bekannt für klare Logik». Anna geht mit Männern um; Esther pflegt Umgang mit Büchern («vielen guten Büchern»). Und sie hinterläßt dem Sohn Annas als Vermächtnis einen Zettel mit «Wörtern in der fremden Sprache»; das einzige davon, das der Zuschauer ganz zum Schluß noch vernimmt, lautet so ähnlich wie «*hadschek*»; Bergman soll erläutert haben, das bedeute «Geist».

Dieser altehrwürdige Dualismus wird sowohl in den beiden Schwestern als auch in dem Verhältnis zwischen ihnen ausgefochten. Esther findet, unge-

fragt und unvermittelt, «der Same stinkt»; sie verabscheut den Akt des Geschlechts, für sie ist er schlechthin «das Böse» — aber ihr Körper, den sie nicht wahrhaben will, rächt sich, er zwingt sie zur Masturbation und bereitet ihr einen elenden Tod. Anna wiederum muß eine Menge Trotz aufbieten, um ihr Leben zu leben — sie hat ihr schlechtes Gewissen zu überwinden.

Natürlich, diese beiden, die aufeinander angewiesen wären, fallen einander auf die Nerven. Esther will alles immer ganz genau wissen, Anna flieht vor ihr, fühlt sich beaufsichtigt, bevormundet, in die Enge getrieben, gehaßt, und sie begehrt zuweilen dagegen auf, einmal so sehr, daß sie der Schwester den Tod wünscht (dein sie sie am Schluß dann auch überläßt); Esther hingegen findet ihre Liebe mißverstanden und sich selbst «gedemütigt» vom Treiben der Schwester.

Deutlicher ist das nicht zu machen. Und wem dieser Konflikt zu vage benannt war, der wende die feineren Begriffe darauf an, die die Psychoanalyse dafür gefunden hat (St. Paul und St. Sigmund dürften Bergmans Denken am nachdrücklichsten bestimmt haben). Die berühmten Drei: da gibt es die älteste psychische Provinz, das Es, den Bezirk der Triebhaftigkeit. Von ihm sondert sich im Laufe der Entwicklung das Ich ab. In der Tat, der kleine Johan, der im Begriff ist, sein Ich zu finden, unsicher noch und verwundert und mit sehr offenen Augen, ist der Sohn Annas und nicht Esthers. Und drittens tritt auf: das Über-Ich, das den «elterlichen Einfluß» fortsetzt (an Anspielungen darauf fehlt es nicht). Es ist «die dritte Macht, der das Ich Rechnung tragen muß». Dem Es und dem Über-Ich ist gemein, daß sie «die Einflüsse der Vergangenheit repräsentieren». Siehe da, auch das trifft zu; und lehrbuchgemäß hat der kleine Johan zwischen ihnen zu vermitteln — und dann noch zwischen sich und der Außenwelt. Er ist denn auch der einzige hier, der einen Blick für die Außenwelt hat.

«Eine Handlung des Ichs ist dann korrekt, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es, des Über-Ichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiß.» Das ist die Aufgabe, die dem Jungen, der als letzter versonnen im Bild gezeigt wird, mitgegeben ist. Ihm ist da in Timoka, im Hotel, hinter zugezogenen Vorhängen, etwas angedeutet worden, das die Aufgabe seines Lebens sein wird.

Wem die Sympathie dessen gehört, der sich das ausgesonnen hat, bleibt auch dein Begriffsstutzigsten kein Geheimnis: nicht der verantwortungslosen, rücksichtslosen, am Ende geradezu niederträchtigen Anna. *Hadschek!*

Auf beängstigende Weise glatt geht das auf. Ein Modell. Die Zerlegung einer Person. Die Verstoßung einer Person in eine buchstäblich fremde Welt, zu der jeder Teil auf seine Art Kontakt aufnimmt. Möglich, daß Analytiker frohlocken. Ich bin eher geneigt, einen solchen Film als das Traumgesicht eines Mannes zu bezeichnen, der am Abend zuvor zu lange im *Abriß der*

*Psychoanalyse* gelesen hat.

Was nun wäre das Ganze wert? Ist es eine wichtige Aussage zur menschlichen Situation in unserer Zeit, wie Bundesinnenminister Höcherl das im Bundestag nannte?

Jeder wird es für sich selbst zu entscheiden haben. Was mich angeht, so muß ich gestehen, daß in Szene gesetzte Theorien für mich von vornherein etwas künstlerisch Zweitrangiges haben und daß ich die Komplexe eines schwedischen Pfarrerssohns, der hypnotisiert ist von dem verführerischen Laster Sexualität und der den Geschlechtsakt in der Kirche folglich für der Verbrechen größtes hält, nicht für ein sonderlich wichtiges Problem dieser Zeit halte.

Ein wichtiges Problem, so scheint mir, ist vielmehr die gleichzeitige Befreiung und Ächtung des Sexus (mit den Verdrängungen unter der libertinen Oberfläche), die diese Epoche gezeitigt hat, ein Mißverhältnis, das zum Beispiel gerade in den Reaktionen auf Bergmans Film klar zutage getreten ist (so daß der Film in der Tat wichtig ist, aber nicht in der Weise, in der er sich wichtig macht). Nicht die Promiskuität dieser Amouren wird beanstandet, das wäre ja weltfremd und altmodisch, sondern die Vorführung von nackten (ein Kritiker sagte erschreckt: «viehischen») Tatsachen, die dem «hygienischen Ideal», das aus dem Sexus eine Art fröhlichen Sports gemacht hat (Adorno), zuwiderlaufen.

Sie, diese Tatsachen, werden entweder bekämpft (das heißt verdrängt) oder nur unter Vorwänden geduldet: daß sie hier dem Zwecke der Abschreckung dienen (das moralische Alibi) oder aber daß sie gar nicht sie selbst seien, sondern etwas qualitativ völlig anderes, nämlich reine Form, was das auch sein mag (das ästhetische Alibi, das zum Beispiel Theo Fürstenau in der letzten Ausgabe der ZEIT in Anspruch nahm). Beides zusammen aber, Empörung und aus den Verdrängungen gespeiste Lüsternheit, gestärkt von dem Bewußtsein, etwas für die Kultur zu tun, füllt mittlerweile die Kinos.

Manches noch wäre zu dem Film als Film zu sagen. Die reichliche Bestückung mit Symbolen, die wie Ostereier allerorts versteckt sind: erigierte Panzerrohre, Pistolen, Lippenstifte, Bockwürste. Der Umstand, daß auf Schritt und Tritt Bedeutung und Tiefsinn suggeriert werden, ohne daß das Versprechen immer eingelöst werden kann (Liliputaner, die historisch kostümiert in einem Kabarett vor einer Kulisse des antiken Athen Tausendfüßler spielen — bitte, meine Herren, vorwärts ...). Die stimmungsvolle Verwendung von Kriegsmaschinerien, Panzern und Düsenflugzeugen, die, wie Peter M. Ladiges beschrieben hat, den Eindruck vom Krieg als einem unvermeidbaren Verhängnis hervorrufen. Die ideologiezerfurchten Dialoge, die erörtern und erörtern, ohne daß die angebotene Alternative dadurch überzeugender würde. Die Tatsache, daß das fiktive Land, in dem der Film spielt, so realis-

tisch geschildert wird, daß ein Zuschauer wie ich in einem fort versucht ist, Maßstäbe des Alltags an das Geschehen auf der Leinwand zu legen und den Damen, die sich dort oben so sichtbarlich quälen, irgendwie praktisch zu Hilfe zu kommen, einen Arzt zu rufen, sie zu trennen, die Vorhänge aufzuziehen, ein Wörterbuch hinaufzureichen.

Ich verkenne keineswegs, wie inständig sich Bergman um Wahrheit bemüht, wie groß seine visuelle Phantasie ist, wie er seine Mittel beherrscht und so sparsam wie wirkungsvoll einsetzt. Es ist mir auch bekannt, daß er den menschlichen Problemen in einer Wohlstandsgesellschaft an die Wurzel gelangen will, der es an nichts gebricht und die dennoch nicht glücklich ist. Ich wünschte nur, daß seine Besessenheit und sein Können in den Dienst einer klareren und dringenderen Sache gestellt wären, als dieser Film es ist.

Immer wieder wurde von der Suggestionskraft seiner Bilder gesprochen, er selber ein Zauberer und Magier genannt. In der Tat, das ist er. Im Halbdunkel führt er einem betörten Publikum seine Kunststücke vor, bei denen die Liebe zum Bösen wird und Gewalttätigkeit zum Schicksal. Das Licht, fürchte ich, vertragen sie nicht.