

## Ingmar Bergmans «Abendmahlsgäste»

Zur Aufführung des Films im Zürcher Kino Piccadilly



Ingrid Thulin als Märta Lundberg, die Lehrerin, und Gunnar Björnstrand als Pastor Thomas Ericsson in Ingmar Bergmans «Nattvardsgästerna» (Abendmahlsgäste)

ms. Drei Filme, in den Jahren 1960 bis 1963 entstanden, hat Ingmar Bergman, Schwedens unstrittener Filmkünstler, zu einer Trilogie geführt, die das eine Thema, zu welchem Bergman Denken und Gestalten immer hingedrängt haben, abwandelt: das Thema, daß Gott schweigt und unter diesem Schweigen der geforderte Glauben unsicher wird und zerbricht. «Wie in einem Spiegel» (1960) setzt gegen die Zerstörung des Glaubens die Hoffnung, daß die Liebe zu den Menschen das Sinnbild der Liebe Gottes zu sein vermöge; daß in jener Liebe, und sei sie noch so schwach, sich die Liebe Gottes und damit Gottes Existenz beweise. Der Film «Die Abendmahlsgäste», 1962 geschaffen, geht dramaturgisch von dieser als Hoffnung sich darbietenden Erkenntnis aus und raubt dem Menschen auch sie, stürzt ihn in die Verzweiflung des völligen Bewußtseins, daß Gott den Menschen verlassen hat. Im dritten Film, «Das Schweigen» (1963), der demnächst bei uns ebenfalls zu sehen sein wird, engt Bergman dann das Bild des Menschen, dessen Probleme in den beiden ersten Teilen der Trilogie geistige gewesen sind, auf die Existenz im Physischen ein, auf die bloße Sexualität und damit eine Existenz, die die Transzendenz leugnet und in welcher der Mensch dem Tod anheimgegeben wird.

Entscheidend für das Verständnis der drei Filme ist, daß sie, als Ausdruck eigenen religiösen Suchens Bergmans und als Kritik an modernen Menschen, nicht begriffen werden können, wenn man nicht wahrnimmt, daß gegen das Bild des gottfernen Menschen stets die Wahrheit gesetzt ist, daß Gott existiert. Und zwar der Gott der Christen. Bergmans Problematik ist nicht zu verstehen, wenn man sie außerhalb der Wahrheit auffaßt, daß die Welt durch Gott sinnvoll eingerichtet worden ist und daß das Böse, an dem die Menschen leiden, zu Gottes Heilsplan gehört. Die Existenz eines persönlichen Gottes, mag sie sich auch verhüllen, bestimmt die Art des Suchens und Ringens, des Verzweifels und Hoffens, welche sich in Bergmans Filmen ausdrückt.

In «Wie in einem Spiegel» ist diese Wahrheit vielleicht noch nicht so klar ersichtlich gewesen. Die Auffassung, Bergman denke sich, indem Liebe sich an den Menschen durch die Menschen erfüllt, einen unpersönlichen Gott, ließ sich vor jenem Film noch vertreten. Eindeutig wird Bergmans Haltung aber in «Die Abendmahlsgäste». Ohne die Existenz des persönlichen Gottes der Christen wäre das Thema sinnlos. Und Bergman leugnet Gott nicht; denn auch dann wäre das Thema unmöglich. Er verzweifelt — insoweit man die Figur des Pastors Thomas Ericsson als Schlüsselfigur für sein eigenes Suchen und Denken nehmen darf — unter dem Schweigen Gottes.

Für Ericsson, den Pastor, hatte sich Gottes Existenz so lange bewahrt, als seine Frau lebte, in deren Liebe und in der Liebe zu der er den Beweis für die Existenz Gottes erlebt hatte. Seit sie aber tot ist, ist sein Glaube zerfallen. Das Wort seiner Predigt hat keine Überzeugungskraft mehr, die Kirche ist leer. Und in dem Maße, als er in der Trauer und der Verzweiflung über den Tod seiner Frau seine eigene Erlebnisfähigkeit, seine Empfindungskraft und sein Gefühl ausdörft, verschwindet hinter dem Schweigen auch Gott. Weil es für ihn keine Liebe im Menschlichen mehr gibt, seit er einmal liebte, findet er auch keinen Weg zu der anderen Frau, die jetzt, als Geliebte nur noch der Sinne, um ihn ist, zu Märta Lundberg, der Lehrerin, die ihn täglich mit ihrer Liebe bedrängt, mit ihrer Stärke auch, von der sie glaubt, daß der Mann an ihr sich aufrichten könnte.

Märta selbst erscheint als Ungläubige, jedenfalls wird sie als solche eingeführt, am Ende aber betet sie um den Glauben. Für sie ist, obwohl sie nicht an Gott glaubt, die Feier des Abendmahls, der sie beiwohnt, eine Feier wirklich der Liebe, denn sie liebt. In ihrem Erleben spiegelt sich ein Abglanz der Zuversicht, daß Gott in der Liebe sich beweise, jener Zuversicht also, die der Pfarrer selbst verloren hat. Gerade durch diese Begegnung mit der Lehrerin erfährt der Pfarrer vollends, daß er seinen Glauben verloren hat. Aber ein anderes Erlebnis mußte ihn auf diese Wahrheit vorbereiten, vor welcher er sich lange gehütet hatte. Es ist sein Scheitern, als er versucht, dem an Gottes Allmacht und Güte zweifelnden Fischer Jonas Persson Trost zuzusprechen. Jedes Wort, das ihm die Lehre und die Praxis des Tröstens eingegeben, erscheint ihm schal, und als Jonas Selbst-

mord begeht, stürzt die letzte, nur noch dünne Wand ein.

Er steht vor dem Nichts, vor den Ruinen seines Glaubens. Die Verzweiflung macht ihn böse, ungerecht, hochmütig; und die Erkenntnis, daß der Mensch, wenn Gott nicht existiert, für alle seine Beschwerden des Lebens einfache Lösungen findet, die Erkenntnis, daß das Leben aus Natur verdorben ist und der Tod ein Ausatmen, ein Ende ohne Jenseits, das alles klar macht und alles, vor allem das Böse, rechtfertigt — diese Erkenntnis läßt ihn gegenüber Märta, seiner Geliebten, verletzt werden.

Seinem Hochmut, auf den er um so stolzer ist, als er ihn rechtfertigen kann als intellektuelle Redlichkeit, erwächst aber Widerstand. Er kommt von einer Seite, auf welcher er den Widerstand nie vermutet hätte, vom Kirchendiener, einem buckeligen, von Rheumaschmerzen geplagten Mann, der ein Armer im Geiste ist. Der Kirchendiener leidet Schmerzen, und er meint, daß die Schmerzen Christi am Kreuz nicht schlimmer gewesen seien als die Schmerzen unendlich vieler, die in schwerem Todeskampf starben. Daß also die Passion Christi nicht in diesem physischen Schmerz bestanden haben und überhaupt nicht in ihm beschlossen sein könne. Daß Jesus vor seinem Tod ein paar entsetzliche Minuten zweifelte, daß er unter Gottes, des Vaters, Schweigen litt, das war seine Passion. Damals muß Christus am meisten gelitten haben, und in der Wiederholung dieses Leidens besteht die eigentliche Imitatio Christi.

Daß der Mensch unter dem Schweigen Gottes leidet, ist also seine Größe so sehr wie der Glaube, der zu seiner Sicherheit zunächst dieses Zweifels bedarf. Indem der Mensch zweifelt, bestätigt er die Liebe Gottes zu seiner Schöpfung. Im Zweifel ist die Wurzel, aus ihm erst bricht der Glaube auf, wenn nur um den Glauben gebetet wird.

In solcher Erschütterung tritt Thomas Ericsson, der Pastor, wiederum vor den Altar, und wenn er in dreimaligem Anruf des Heiligen die Herrlichkeit Gottes lobt, so vollzieht er nicht freventlich oder mechanisch den Ritus, den ihm sein Amt aufgibt, sondern vollbringt den Lobpreis Gottes, der in der Verzweiflung Christi am Kreuz den Zweifel des Menschen in seine Gnade aufgenommen hat. Pfarrer Ericsson ist, als er, am Ende des Films, ein zweites Mal vor den Altar tritt, nicht mehr der, der er war, als er, am Anfang des Films, zum erstenmal den Gottesdienst feierte und das Abendmahl austeilte.

Ingmar Bergman versichert uns nicht der Unverbrüchlichkeit des Glaubens. Er gibt keine Antwort, die als Rezept dienen könnte. Er entläßt nicht in die Sicherheit. Aber er entläßt auch nicht in die Verzweiflung, denn er erkennt eben die Verzweiflung über Gottes Schweigen als unauslösbaren Teil der menschlichen Existenz. Mögen des Pfarrers Worte «Heilig! Heilig! Heilig!» auch in der leeren Kirche verklingen, sie sind keine Frage, sie sind eine Feststellung, die unanfechtbar ist. Verstünde Bergman diese Worte anders, hätte er sie als mechanischen Vollzug des Gottesdienstes durch einen Pfarrer aufgefaßt, der nun eben nichts anderes gewöhnt ist als seinen Beruf, so wäre der ganze Film wertlos. Nur indem der Pfarrer den Sinn seiner Verzweiflung erkennt und indem er ihn begreifen lernt am schlichten Wort eines im Geiste einfachen Mannes, erschließt sich auch aus dem Film ein Sinn.

Bergman stellt die Fragen in jener Strenge der Selbstprüfung, die der Protestantismus, und in besonderem Maße wohl der Pietismus Schwedens, gelehrt hat. Sein Film ist ein Zeugnis des Protestantismus gerade in dieser Gewissensstrenge, mit der er dem in protestantischen Glaubenskreisen so gern und oft auch unbedacht verwendeten Selbstverständnis des Menschen als des gottunmittelbar gewordenen Menschen entgegentritt; mit der er diese Gottesunmittelbarkeit ernst nimmt; mit der er seinen Helden, den Pastor, aus den Gefährnissen der seinen Hochmut begründenden intellektuellen Redlichkeit hinwegführt in die Situation der Demut, die sich im Gebet um den Glauben aufschließt. Und wenn Hoffnung in diesem Film Bergmans ist, so ist sie in dieser Gewissensstrenge geborgen, mit der er — oder sein Held — den Maßstab für jene Beunruhigung aufstellt, von welcher der moderne Mensch vor dem Schweigen Gottes betroffen ist. Den Maßstab für den Ernst dieser Beunruhigung, die, in ihrer Art, das Zeichen der

religiösen Situation des Menschen von heute ist, einer Beunruhigung, in welcher man es sich ebenso wenig wird bequem machen dürfen wie in der Beunruhigung eines problemlos gewordenen Glaubens. Die Ehrlichkeit, ja die Schamlosigkeit, mit welcher Bergman seine Gestalten in die Situation des Verzweifels und des Suchens stellt, ist eine Bestätigung des in den Grund seines Wesens verankerten Protestantismus. Nicht um den Menschen im sozialen Bezug kümmert sich Bergman. Die einzige Kategorie seiner Beschäftigung mit dem Menschen ist die der Unmittelbarkeit vor Gott.

\*

Diese geistige Gestalt Bergmans muß vorab erkannt werden. Dann wird es müßig, darüber sich zu streiten, wie viel an seinem persönlichen Wesen und in der Folge an seiner Kunst auf ein Konto des Neurotischen gebucht werden soll. «Die Abendmahlsgäste» sind ein Film, der von Bergmans psychischen Schwierigkeiten weit weniger an sich trägt als andere Filme, als vor allem «Das Schweigen». Es ist eine ins Geistige gewendete Welt, die aus dem Film spricht, und dieser Welt konform ist die künstlerische Gestalt dieses Werkes. Deshalb überrascht es, daß Bergman das Versagen des Glaubens bei dem Fischer Jonas mit Politik begründet — die Chinesen haben die Atombombe! Das ist eine unnötige Aktualisierung und Spekulation, die nichts hinzufügt, nur als Naivität befremdet.

Bergman hat stets eine Neigung zur Abstraktion besessen, in ihr wog er seine andere Neigung, die zur naturalistischen Kräßheit, aus. Dem Sinn der werkdiagnostischen Beziehungen innerhalb dieser Trilogie entspricht es, daß «Die Abendmahlsgäste» in der Abstraktion am weitesten gehen, so ein Gegengewicht schaffend zu dem voraufgegangenen und dem nachfolgenden Film, der, schon vom Thema her, die naturalistische Wirklichkeit anstrebt.

Freilich ergibt es sich auf diesem Weg, daß Bergman zuweilen von den Möglichkeiten des Mediums, das der Film ist, allzu stark abrickt. Er setzt das Bild statisch ein, gibt die Figuren der Gestalten im theatermäßig konzipierten Raum. Auch darin drückt sich eine gewisse Theaterneugier aus, daß Bergman die Einheit der Zeit beachtet — die Geschichte spielt an einem einzigen Tag —, während es Filmkünstlern in der Regel genügt, die Einheit der Handlung zu wahren; allerdings nimmt er keine Rücksicht auf die Einheit des Ortes (höchstens der Ortschaft).

Aber entscheidender als diese — bei Bergman begreifliche — Theaterneugier, die seine Filme schon immer als mitprägendes formales Element ausgezeichnet hat, ist die Sprödigkeit, der nüchternen Ernst des Bildes als integrierter Ausdruck der geistigen Welt, die mit diesem Film gemeint ist. Erst in der Form vollendet sich die religiöse Problemstellung, zu welcher sich Bergman aufgemacht hat; erst in der Form wird sie relevant, nämlich künstlerisch überzeugend, müßte sie doch, für sich, als theologische Auseinandersetzung genommen, in den Schatten eines religiösen Denkens treten, das für sich selbst besteht. Erst dadurch, daß das, was Ingmar Bergman beunruhigt, im Film Kunstwerk wird, gewinnt es die Kraft, aus diesem Schatten herauszutreten.

## Festival der Heiterkeit in Wien

g. r. Filmfestivals tragen nur allzu oft einen tierischen Ernst zur Schau: man diskutiert darüber, weshalb eine gewisse Nation einen bestimmten Film gerade für dieses und nicht für jenes Festival nominiert habe; man fällt über die Organisatoren her, weil sie angeblich oder tatsächlich eine Tendenz bezwugen, und an der Gala-Soiree debattiert man über die Zusammensetzung der Jury, über deren Urteil und über andere tiefgründige Probleme, und man drängelt sich zu den Stars vor, die Plattitüden als letzte Weisheiten von sich geben. Einzig amüsant und komisch sind die Starlets und jene, die es werden wollen. Doch damit berührt man bereits die inoffizielle Seite der Veranstaltung.

Der Vorschlag, einmal den umgekehrten Weg zu gehen, wurde schon längst gemacht, und zwar für Locarno, das, unserer Eishockeymannschaft an den Olympischen Spielen nicht unähnlich, zwar zur A-Gruppe gehört, dafür aber an letzter Stelle steht; doch verwirklicht wurde er in Wien. Die 4. Wiener Filmfestwoche hieß, wie schon vergangenes Jahr, «Festival der Heiterkeit», trug den Untertitel «Viennale» und fand vom 5. bis 13. März statt. Es wurden keine Filme prämiert, und so mußte denn auch keine Jury bestellt werden; es wurde kein Filmball veranstaltet und kein Star-rummel inszeniert, und selbstverständlich konnte man auf den unfreiwilligen Humor von gerne-großen Filmsternen verzichten.

Im Hauptprogramm wurden Filme der neuesten Produktion gezeigt. Eröffnet wurde das Festival mit «Le soupriants» von und mit Pierre Etaix, der 1963 u. a. mit dem Prix Louis Delluc und mit dem Preis des Office catholique du cinéma ausgezeichnet wurde. Anschließend folgte Tony Richardson «Tom Jones», dessen Hauptdarsteller, Albert Finney, mit dem Volpi-Pokal ausgezeichnet wurde. Als nächster stand der japanische Film «Sanna no aji» («Ein Herbsttag») von Yasujiro Ozu auf dem Programm. Das italienische Lustspiel «Il diavolo», von Gian Luigi Polidoro inszeniert, an der Berlinale 1963 ex aequo mit einem japanischen Film mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, löste auch in Wien Heiterkeitsstürme aus, was vor allem auf das Konto des Hauptdarstellers Alberto Sordi geschrieben werden kann. «Dragées au poivre» figurierte bereits auf verschiedenen Festivals als offizieller Beitrag Frankreichs. Jacques Baratier, Drehbuchautor und Regisseur, macht sich so ungefähr über alles lustig, was mit Show-Business und mit aktuellen Schlagworten zu tun hat. Noch grotesker ist das Erstlingswerk von Adolfo Mekas, «Hallelujah, the Hills». Der Film, der 1963 am Festival Locarno gezeigt worden war, hat inzwischen massive Kürzungen erfahren, was ihm sehr wohl bekommen ist. Mekas setzt die Tradition fort, die mit «Helzapoppin» ihren Anfang genommen hat, und kultiviert den «höheren Filmbödsinn» in erfrischender Weise. Als weiterer Spielfilm stand «I basilischi» auf dem Programm, für welchen Lina Werthmüller in Locarno das Silberne Segel erhalten hatte.

In «Abschied von den Tauben» vermittelt der Regisseur und Drehbuchautor J. Segel ein Stück

## Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehforschung

(Mitg.) Zur Mitgliederversammlung dieses Jahres hatte der Intendant des Zweiten Deutschen Fernsehens die Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehforschung nach Mainz eingeladen. Der Vorstand beriet über die Erweiterung der Aufgaben der Geschäftsführung und des Sekretariates durch die Vermehrung der Forschungsvorhaben, der Veröffentlichungen und der Zusammenarbeit mit dem Ausland.

Nach dem Geschäftsbericht des Stellvertretenden Vorsitzenden, Prof. Dr. Feldmann, hat die Gesellschaft in den 11 Jahren ihres Bestehens 11 Bände Forschungen und 4 Hefte Fachschriften veröffentlicht, auf großen Tagungen über die Ergebnisse der Wissenschaften von den Massenmedien berichtet und auf der Jubiläumstagung in München im Oktober 1963 Vertreter der Presse und der Rundfunkanstalten zur Darlegung der Grundsätze und Erfahrungen der Film- und Fernsehkritik sowie der Programmgestaltung des Fernsehens eingeladen.

Prof. Feldmann betonte in der Versammlung, der Vorwurf der Wissenschaftsfeindlichkeit der Rundfunkanstalten, der in der Presse erhoben worden sei, trafe nur zu, falls sich die Intendanten einer engeren Zusammenarbeit mit den Vertretern der Fachwissenschaften an den Hochschulen versagten. In Deutschland habe indessen eine Anstalt Forschungsmittel zur Verfügung gestellt und eine weitere die Tagung der Gesellschaft unterstützt. Im Ausland unterhielten große Sendeanstalten eigene Forschungsinstitutionen.

Der Vorstand beriet ferner über die Beteiligung an der wissenschaftlichen Bearbeitung der Wettbewerbsfragen, an der Beratung der Gründung der Film- und Fernsehakademie und an der Organisation der Internationalen Gesellschaften für Film- und Fernsehforschung und Kommunikationswissenschaft. Mit der Gesellschaft für Publizistik wird eine engere kollegiale Zusammenarbeit angestrebt.

Die Mitgliederversammlung zeigte besonderes Interesse für die Ausdehnung der Beziehungen zum Ausland und die Beschaffung von Mitteln und Arbeitsplätzen für die Forschung, diskutierte die Abgrenzung zwischen Publizistik und Kommunikationswissenschaft und ließ sich über die laufenden Forschungsarbeiten unterrichten. Intendant Prof. Dr. Holzamer erstattete einen ausführlichen Bericht über die Lage seiner Anstalt und wies auf die Unentbehrlichkeit wissenschaftlicher Forschungen für eine qualifizierte Gestaltung des Fernsehprogramms hin.

Das Zweite Deutsche Fernsehen zeigte den Mitgliedern den Bergman-Film «Das Schweigen», über den seine Fachreferenten mit den anwesenden Professoren ausführlich diskutierten.

sowjetischen Alltags. Trotzdem ist der Film nicht alltäglich. Er ist es schon deshalb nicht, weil er Kritik an den Methoden gewisser Beamter, in diesem Fall des Mannes vom Gaswerk, übt, der Wohnungen aufsucht und vorgibt, es sei etwas nicht in Ordnung, dann den angeblichen oder tatsächlichen Mangel gegen ein gutes Trinkgeld behebt — und nun nicht etwa wegen Korruption bestraft wird, sondern sich zum Guten bekehren läßt. Der Film, im Großen realistisch, in Details jedoch zu Idealismus neigend, ist von feinem Humor durchzogen. Er repräsentiert einen Stil, den wir bis jetzt bei den Sowjetrussen nur selten haben feststellen können.

«Kral Kral» («König der Könige»), der tschechoslowakische Beitrag, ist schon in seinem Originaltitel auf einem Wortspiel aufgebaut. Kralu ist der Name des Helden, der als Monteur einst im Orient war, dort einem Sultan das Leben gerettet hat und nun von diesem als sein Nachfolger bestimmt wird. Natürlich fliebt im Sultanat Erdöl; es geht schließlich um den Vertrag mit einer amerikanischen Oil Company. Martin Frič gelang es trotz einer unübersichtlichen Tendenz des Drehbuchs, den Film recht amüsant zu inszenieren.

«Fantare» schließlich hieß der niederländische Beitrag, in welchem sich Bert Haanstra, der Schöpfer unvergeßlicher Kurzfilme, an den Spielfilm gewagt hat. Er hätte das besser lassen sollen, denn dieser Streifen, bei dem es um innere Zwistigkeiten bei einer Blechmusik geht, lebt von Zaunpfehlhumor, der sogar deutsche und österreichische «Lauchschlager» in den Schatten stellt.

Unter den Beiprogrammfilmen waren einige bemerkenswert. So fand der Schweizer Film «In wechselndem Gefälle» von J. Seiler und Rob Gnant großen Anklang. Besonders gute Aufnahme fand der bundesdeutsche Streifen «Die Nashörner», ein Zeichentrickfilm nach dem gleichnamigen Stück von Ineseco. Die Oesterreicher zeigten einen Fernsehfilm als Uraufführung: «Der Fall Gandaras». Jörg Mauthe schrieb das Drehbuch nach einer Kurzgeschichte von Karel Capek, und Wolfgang Glück inszenierte den Kurzspielfilm.

Neben diesem Hauptprogramm wurde in einem anderen Kino eine Retrospektive durchgeführt, in der Filme aus den Jahren 1931 bis 1955 gezeigt wurden. Hier nun konnten die Veranstalter aus dem vollen schöpfen, und die Besucher hatten Gelegenheit, gute alte Bekannte wiederzusehen: «Die 13 Koffer des Herrn O. F.» (Granowsky), «Mr. Deeds Goes to Town» (Capra), «Le dernier milliardaire» (Clair), «Roman d'un tricheur» (Guitry), «Eine Stadt steht Kopf» (Gründgens), «Wesjolje Robjata» (Alexandrow; auch unter den deutschen Titeln «Fröhliche Burschen» und «Die ganze Welt lacht» bekannt), «Simão, o Caolho» (Cavalcanti), «Unfaithfully Yours» (Sturges), «Roma, città libera» (Pagliero), «An Ideal Husband» (Korda). Zum Gelingen der Retrospektive trug die Cinémathèque Suisse das Ihrige bei.

Es war ein wirkliches Festival der Heiterkeit; man kann den Veranstaltern, nämlich dem Verband österreichischer Filmjournalisten und dem Kulturamt der Stadt Wien, vor allem aber dem Organisator, Dr. Sigmund Kennedy, der keine Arbeit scheute, nur gratulieren und wünschen, daß die «Viennale» zu einer Tradition werde.