

Heinz-Ulrich Schmidt

Eine theologische Filmdeutung

1988

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2202>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmidt, Heinz-Ulrich: Eine theologische Filmdeutung. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 6: Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: DAS SCHWEIGEN (1988), S. 6–16. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2202>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Heinz-Ulrich Schmidt

Eine theologische Filmdeutung

1964 war ich Schüler des Städtischen Jungengymnasiums einer Großstadt im Ruhrgebiet. Unsere Familie bewohnte damals ein für diese Gegend so typisches Gründerzeithaus. Im Rez-de-Chaussée befand sich auf der ganzen Breite der Hausfront - bis auf den Hauseingang - der Eingangsbereich eines großen Vorstadtkinos mit vielen Schaukästen, in denen gewöhnlich Bilder der laufenden Filme gezeigt wurden.

Ich erinnere mich noch daran, daß dort irgendwann im Laufe des Jahres *Das Schweigen*¹ gegeben wurde. Wir standen unter Freunden auf der gegenüberliegenden Straßenseite und betrachteten das sehr groß dimensionierte, schwarz-weiße Plakat mit dem Schriftzug "Das Schweigen". Der Älteste von uns erzählte, was dort seiner Meinung nach "so alles" zu sehen sei. Er hatte dies und jenes bei einem Gespräch seiner Eltern aufgeschnappt. Vergeblich hofften wir darauf, daß in den Schaukästen Filmbilder unserer Phantasie Nahrung geben würden.

Das Schweigen ist der erste Film, der mir nicht nur mit Titel und Namen des Regisseurs, sondern auch als "delikater" Gesprächsstoff in aller Munde bewußt geblieben ist. Bergman bemerkte in einem Gespräch zu diesem Zusammenhang: "Worum es in dem Film eigentlich ging, das ging wie gewöhnlich verloren."² Es ging wohl all denen verloren, die in der Folgezeit sich bei der Auseinandersetzung mit dem Film vor allem jenen Szenen zuwandten, die in ihrer Freizügigkeit ein gesellschaftliches Tabu brachen. Darüber geriet der Film in seiner Ganzheit notwendig in den Hintergrund. Ich selbst habe den Film dann erst mehr als zehn Jahre später gesehen - aus dem Blickwinkel der siebziger Jahre.

Nach der Fertigstellung der beiden Filme *Såsom i en spegel*³ und *Nattvardsgästerna*⁴ konnte Bergman im Jahre 1962 die Dreharbeiten für *Das*

¹ *Tystnaden*, Schweden 1963. Im vorliegenden Heft wird dieser Film mit dem deutschen Verleihtitel zitiert, weil er unter ihm in der öffentliche Diskussion bekannt ist. Alle übrigen Filme werden wie üblich mit den Originaltiteln benannt [Anm. der Redaktion].

² S. Stig Björkman u.a. (Hrsg.): *Bergman über Bergman*. München 1976, S.202.

³ *Wie in einem Spiegel* 1960/61 (dt. 1962).

⁴ *Licht im Winter* 1961/62 (dt. 1963).

Schweigen beenden. Er selbst stellte die drei Filme nachträglich in einen engen Zusammenhang. Sie bildeten so etwas wie eine Trilogie, da sie eine bestimmte Entwicklung bezeichneten⁵. Von Film zu Film ließe sich sozusagen der Prozeß der Verflüchtigung der Glaubensgewißheit nachverfolgen. *Das Schweigen* bezeichne dabei einen Endzustand, das Schweigen Gottes, die negative Ausprägung⁶.

Nun ist zu Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß der Film weder auf der Ebene der Filmhandlung noch thematisch oder motivisch direkte christliche Bezüge erkennen lasse. Sehr viel deutlicher als in den beiden vorangegangenen Filmen werden die Filmpersonen in ihren Korrelationen als Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse charakterisiert. Es findet in der Tat keine explizite Auseinandersetzung mit deutlich christlichen Fragestellungen mehr statt - wie noch in *Nattvardsgästerna*⁷. Nach theologischem Selbstverständnis freilich darf sich das Nachdenken nicht auf den durch Überlieferung und Tradition abgesteckten Rahmen beschränken; Theologie denkt über Gott nach wegen des Menschen. Es geht nicht um die Frage, ob *Das Schweigen* letztlich ein christlich motivierter Film ist. Vielmehr geht es darum zu fragen, inwieweit dieser Film als Kunstwerk bedeutungsvoll für theologisch relevantes Nachdenken sein kann, ohne gleich jedes Detail bedeutungsgeladen zu sehen.

Den Rahmen der Filmhandlung setzt das Motiv der Reise, die durch einen Hotelaufenthalt unterbrochen wird⁸. Neben dem Handlungsgerüst, das vor allem durch die Korrelationen zwischen Ester, Anna und dem Jungen Johan entsteht, durchziehen den Film leitmotivisch die labyrinthisch gezeigten Hotelflure, die "fremde Sprache"⁹ der Einheimischen, die in ei-

⁵ Vgl. Eckhard Weise: Ingmar Bergman. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 84: "Wie in einem Spiegel: Glauben als Gewißheit. Licht im Winter: Die erschütterte Gewißheit. Das Schweigen Gottes. Die negative Ausprägung."

⁶ Ebd., S. 84; vgl. auch R. Holloway: *Beyond the Image. Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Genf: (film oikumene) 1977, S.30.

⁷ Vgl. Holloway, S. 184: "In Ingmar Bergman's *Winter Light* (also known as *The Communicants*) (1962) biblical man's search for his own identity culminates in a new awareness of his own existence. (...) the film, in which a non-believing Swedish pastor is confronted by the death of God about him, but in the midst of his own disbelief continues to praise God's name."

⁸ Bei der Rückkehr von einem Urlaubsaufenthalt müssen Ester, ihre Schwester Anna und deren Sohn Johan aufgrund eines Anfalls der vermutlich lungenkranken Ester ihre Rückreise unterbrechen. Sie sind zu einem Aufenthalt in einem Hotel in einer fremden Stadt gezwungen. Nach zwei Tagen reist Anna mit Johan weiter. Sie lassen Ester allein zurück.

⁹ In einem Gedicht, das das Thema des Exils aufnimmt, findet sich bei Hilde Domin in poetischer Wendung das Thema der "fremden Sprache": "Exil / Der sterbende Mund / müht sich /

nem totalitär anmutenden (Männer-)Staat gelegene Stadt mit der darin sichtbar werdenden Kriegsmaschinerie¹⁰.

Die handelnden Personen werden durchweg ambivalent charakterisiert. Sie werden einerseits als Menschen ins Bild gesetzt, die trotz ihrer verwandtschaftlichen Beziehung bei ihren Verständigungsbemühungen zu scheitern scheinen. Die Dichte ihrer sprachlichen und non-verbale Signale dokumentiert andererseits fast eine Art Kommunikationszwang, der auf gegenseitige Abhängigkeiten und Kontaktwillen hinweist.

Im Film wird für diesen Zustand der Kommunikationsnot keinerlei Begründungszusammenhang geliefert. Er entwickelt sich auch innerhalb des Films nicht weiter, sondern wird aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlicher Nuancierung dargestellt. Bergman ist dabei kaum an einer genauen psychologischen Durchstrukturierung seiner Figuren interessiert. Ihre persönliche Geschichte wird, wenn überhaupt, nur angedeutet. In einem Dialog zwischen Ester und Anna werden sie einmal aus ihrem unterschiedlichen Verhältnis zu ihrem Vater charakterisiert¹¹. Solche Hinweise sind selten. Insgesamt bleiben die Motive und Ziele ihres Verhaltens und Handelns undeutlich. Eher plausibel werden die handelnden Personen als Spiegelbilder eines individuell vermittelten kollektiven Krisenbewußtseins: Auf der Handlungsebene korrespondieren die "lautlose" Hektik der Stadtbewohner und die Kriegsvorbereitungen der Kommunikationskrise der beiden Schwestern.

Dieser kollektive und individuelle Entfremdungszusammenhang wird in Bergmans Film auf der bildlichen und sprachlichen Ebene realisiert.

Trotz des Handlungsgerüsts kann man nicht davon sprechen, daß *Das Schweigen* eine Geschichte erzählt. In den Handlungsrahmen werden szenische Bildfolgen eingesetzt, die nicht einfach Wirklichkeit abbilden, sondern etwas Neues konstituieren. Ziel solcher szenischen Bilderfolgen ist eine besondere Form der Erfahrung, die man ästhetische Erfahrung nennen kann¹². Sie entsteht aus dem Zusammenspiel von Form und Inhalt¹³.

um das richtig gesprochene / Wort / einer fremden / Sprache." - aus: Zeitwende. Die neue Furche (Hg. v W. Böhme, F. Langenfaß u.a.). 36 (1965), S. 395.

¹⁰ Vgl. Bergman über Bergman, S.206.

¹¹ Vgl. Ingmar Bergman: *Wilde Erdbeeren und andere Filmerzählungen*. München 1977, S. 233.

¹² Dem Begriff der ästhetischen Erfahrung hat der praktische Theologe A. Grözinger in seiner Habilitationsschrift: *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*. München 1987, S. 122 ff, seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Er bestimmt die Leistung der ästhetischen Erfahrung als "Offenheit für neue, bisher nicht gekannte Erkenntnisse und Erfahrungen" (ebd., S. 131).

Bergman findet Bilder voll suggestiver Kraft, die die sprachlichen Begriffe "Entfremdung", "Angst" und "Isolation" nach ihrer bildlichen Dimension hin als Gegenstand der Erfahrung erweitern.

Durch die Kameraführung wird der Betrachter sozusagen immer in Augenhöhe zum Film gehalten. Er nimmt zwar keinen übergeordneten Standpunkt ein, wird aber durch einen insgesamt langtaktigen Schnittrhythmus und die langsame Kamerabewegung zum Beteiligten gemacht. Die Kamera arbeitet als genaues Beobachtungsorgan, das durch seine technischen Möglichkeiten feinste Nuancen registrieren kann: z.B. das Spiel der Finger bei der schlafenden Ester, das Zucken der Mundwinkel usw.

Der Betrachter ist Beteiligter (Voyeur) und distanzierter Beobachter zugleich. Die verschiedenen Erfahrungsebenen des Raumes und der Personen werden als Bilderfahrungen gegenwärtig. Bei den Szenen, in denen Anna und der junge Kellner die Nacht gemeinsam in einem Hotelzimmer zubringen, ist der Betrachter im dunklen Raum ebenso desorientiert wie das Paar. Die Zimmersituation wird quasi von der Erlebensebene her visualisiert. Man wäre nicht in der Lage, den Grundriß des Zimmers korrekt wiederzugeben. Der Film zeigt in diesen Szenenfolgen Bilder, die zwar einerseits die Enge und Stickigkeit und Abgeschlossenheit der Räume sichtbar machen, andererseits den sexuellen Akt als vitales Aufbäumen wiedergeben. Der Raumerfahrung, die der Betrachter in den Bildern erlebt, entspricht die Personenerfahrung.

Wie die Personenerfahrung im konkreten Bildgeschehen entsteht, soll im folgenden an einer einzelnen Szene aufgezeigt werden. Ausgewählt wurde die Stelle, die als einzige auf der Filmebene auf den christlichen Kontext hinweist: das kurze Stoßgebet der Ester im Verlauf ihres zweiten Anfalles.

Auslösendes Moment für den Anfall scheint Esters Schwester Anna zu sein, die im Begriff ist, auszugehen. Ester gelingt es nicht, Anna davon abzuhalten¹⁴. Anna ihrerseits beachtet die hilfeschreitenden Signale der Ester nicht. Ester bringt den Anfall in ursächlichen Zusammenhang mit ihrem Gefühl der Demütigung. Beider Gespräch ist darüber hinaus nicht nur der verbale Ausdruck eines Machtkampfes zwischen der sinnlich dominanten Anna und der geistig überlegenen Ester. Im Verlauf des Anfalls fällt Ester,

¹³ Grözinger zitiert in diesem Zusammenhang aus Prousts Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* eine Passage, in der Proust betont, daß eine ästhetische Innovation immer eine formale sei (ebd., S.124).

¹⁴ *Anna*: Ich gehe ein bißchen aus. *Ester*: Warte. *Anna*: Was ist? ... *Ester*: Nichts. Es ist nichts." Bergman, Erdbeeren, S. 209. Der Dialogtext wird im folgenden nach dieser Veröffentlichung zitiert, mit Seitenangaben im Text.

nachdem Anna weggegangen ist, aus ihrem Bett, in dem sie ursprünglich gesessen hatte. Bergman schließt folgende szenische Bildfolge an:

Ester befindet sich (auf den Knien) hinter ihrem Bett, das quer im Bild steht und wie eine Barriere zwischen Betrachter und Filmfigur gesetzt ist. Sie hat ihre Arme über das Bett ausgestreckt und hält sich mit beiden Händen an der ihr gegenüberliegenden Kante des Bettes fest.

Die Kamera ist zwischenzeitlich in Esters Augenhöhe gefahren und vermittelt den Eindruck, als hänge Ester in einen Abgrund hinab und halte sich mit letzter Kraft noch am Rande fest. Das Gesicht ist von Angst gezeichnet. In dieses Bild wird verbal eingegriffen: Ester preßt in ihrer Verzweiflung ein kurzes Stoßgebet heraus: "Guter Gott, hilf mir, daß ich auf jeden Fall zu Hause sterben kann." (210).

Unmittelbar darauf folgt - wiederum auf der verbalen Ebene - die Selbstversicherung, daß es schon besser gehe. Ester versucht anschließend, die Situation rational aufzufangen, indem sie eine plausibel klingende Erklärung für den Anfall liefert: "Es geht schon besser, ich muß versuchen, etwas zu essen, der Magen ist ganz leer, idiotisch, mit leerem Magen zu saufen." (ebd) Noch während sie den Satz zu Ende spricht, steht Ester wieder auf (wobei die Kamera zur Halbtotalen übergeht) und entlarvt damit das Bild von der über einem Abgrund Hängenden als "optische Täuschung", die der Betrachter als Wahrnehmungsbrechung erfährt.

Auf der Bildebene wird der Sprachzusammenhang zwischen dem Gebet und der Auflösung der Situation ironisch gebrochen: Das wahrgenommene Bild wird bildhaft wieder aufgehoben und damit das Gebet als ein aus der Verzweiflung geborenes Täuschungsmanöver denunziert. Das Sprachgeschehen wird also durch das Bildgeschehen erst eindeutig gemacht. Der Betrachter erfährt die individuelle Krise der Krankheit als passives Bestimmtsein und Reduktion von Lebensmöglichkeiten, wie sie in dem suggestiv wirkenden Bild eines Menschen, der in einen Abgrund hinabhängt und abzustürzen droht, hier eine geradezu physisch bedrohliche Qualität für den Betrachter gewinnt. Die Aufhebung dieser Wahrnehmung deutet aber gleichzeitig an, daß in der Filmperson Ester auch eine aktive Seite angelegt ist. Sie leistet den Durchbruch zu der "fremden Sprache" und gibt das als Vermächtnis an den Jungen Johan weiter.

Solche Bilder der Angst, Isolation und Kommunikationsnot werden immer wieder durch andere Bildfolgen kontrastiert, die Aufbrüche andeuten. Sie beziehen sich vor allem auf den körperlichen und sinnlichen Bereich: der sexuelle Kontakt zwischen Anna und dem jungen Kellner; das Paar im Variété; die sich selbst befriedigende Ester; die Neugier des Jungen; die zärtliche Zuwendung Esters zu Johan; die körperliche Abhängigkeit des Jungen von seiner Mutter Anna.

In der Rezeption des Films wurde vor allem die blanke Sexualität¹⁵ negativ hervorgehoben und als besonders schwergewichtiger Aufweis für das von Bergman negativ gezeichnete Bild des Menschen gewertet, dessen wichtigstes Movens sein Triebleben sei.

In der damals aktuellen gesellschaftlichen Situation, für die Sexualität als Tabubereich galt, wirkten die freizügigen Bilder, die Menschen bei sexuellen Handlungen zeigten, wie ein Schock. Nachträglich lesen sich diese Szenen einerseits als gewollte Provokation gegen die bürgerliche Doppelmoral, andererseits als Plädoyer für die Enttabuisierung der Sexualität und Freizügigkeit der künstlerischen Ausdrucksweise. So wurde - zwangsläufig - übersehen, daß Bergman daran gelegen war, solche vitalen Lebensäußerungen als elementaren Befreiungsdrang und -akt darzustellen: Sowohl Ester als auch Anna erleben sich auf der körperlichen Ebene besonders intensiv. Auch wenn im Film die Kommunikation zwischen den beiden Schwestern immer wieder wie abgebrochen dargestellt ist, zeigen beide gleichwohl Sehnsucht nach Verständnis und Zärtlichkeit.

Insbesondere die Figur des kleinen Johan hat Bergman mit positiven Zügen ausgestattet: In ihm verdichtet sich zeichenhaft der vitale Drang nach Verständigung und menschlicher Nähe. Im Labyrinth der Fluranlagen findet sich Johan nach und nach ein wenig zurecht; was auf der Ebene des Films als natürliche kindliche Neugier erscheint, sind kommunikative Aufbrüche nach außen. So kommt Johan bei seinen "Entdeckungsreisen" mit dem alten Hoteldiener zusammen und gerät in das Zimmer der Variété-Truppe. Spiel (mit den Liliputanern) und Trauer (die der alte Hoteldiener zeigt, als er Johan seine Familienfotos präsentiert) stiften etwas Gemeinsames jenseits aller sprachlichen Verständigungsbarrieren.

Schließlich ist am Ende des Films die Figur des Johan zeichenhafter Hinweis auf eine Öffnung. Er memoriert bei der Weiterfahrt im Zugabteil erste Worte der "fremden Sprache", die er von Ester, der Übersetzerin (!), gleichsam als Vermächtnis erbeten hatte. Es bleibt jedoch bei dieser Andeutung. Formal betrachtet kehrt der Film mit der Abfahrt von Anna und Johan am Ende wieder zu seinem Anfang zurück.

¹⁵ In dem Interviewband von Björkman u.a. wird Bergman an einer Stelle darauf angesprochen, daß verschiedene Rezensenten den Film als "sexualfeindlich" einschätzen bzw. ihm vorwerfen, daß er dort ein "reaktionäres Frauenbild" propagiere; Bergman über Bergman, S. 212. Auch wenn Bergman diese Vorwürfe mit dem Hinweis zurückwies, daß *Das Schweigen* wie auch andere Filme eine hohe physische Präsenz besitze, die über das Sexuelle hinausgehe (ebd., S. 213), wird aus heutiger Perspektive die Darstellung von Sexualität in diesem Film kritisch betrachtet werden müssen.

H. Gerber geht - in einer "Handreichung für Theologen zur Diskussion über den Film 'Das Schweigen'¹⁶ - von der Möglichkeit aus, "das Thema vom Evangelium her zu sehen und ihm die Botschaft der Gnade entgegenzusetzen". Als leitender Gesichtspunkt dient dem Autor dabei eine Textstelle aus dem Neuen Testament¹⁷, auf deren Hintergrund der Film insgesamt als Ausdruck des umfassenden Verlorenseins des Menschen zu verstehen sei. Auch der Titel des Films zeige den Komplex, den der Film meine, als "dogmatischen Tatbestand", das "Verhältnis des menschlichen Gerichtet- und Verlorenseins":

Die Schrift zeigt: Diese Leute können gar nicht anders, weil sie unter dem Verhängnis stehen. 'Schweigen' heißt in diesem Zusammenhang: Gottes Gnade ist für eine Zeitlang nicht erkennbar. (...) Das Dasein hat seinen Sinn verloren. Übrig bleiben nur unverknüpfte vitale Bezüge. Vom Glauben her rückwärts besehen ist dieser Zustand Ausdruck der Gottlosigkeit. Gottlosigkeit äußert sich unter anderem in Gestalt sittlicher Verirrungen. Sünde ist Strafe und Gericht. (...) Der Titel des Films weist also eine weitgehendere Katastrophe auf, als die einer sexuell verrückt gewordenen Welt. Anna und Ester sind Gerichtete, Prototypen unter dem Fluch Gottes.¹⁸

Dies entfalte sich innerhalb des Films in sieben Bilderfolgen. Bei der Aufzählung breite der Autor ein Bilderpanorama der Leere und Sinnlosigkeit, von Tod und Selbstzerstörung aus. Der Schrecken und die Erschütterung, die in diesen Bildern gesehen werden, sind der hermeneutische Ansatzpunkt Gerbers für die theologische Antwort. Weil er Bergmans Film als stummen Schrei nach Erlösung liest, ergibt sich die Antwort aus dem Zusammenhang des christlichen Glaubens.

Adressaten dieser Schrift sind vornehmlich kirchliche Kreise. Sie gehört zu den differenzierteren zeitgenössischen Stellungnahmen aus dem Bereich von Theologie und Kirche. Sie ist zumindest bemüht, von dem Skandal, der durch die relativ freizügige Darstellung von Sexualität hervorgerufen wurde, zum Eigentlichen des ganzen Films nach theologischer Einschätzung, so wie sie der Autor versteht, zu kommen. *Das Schweigen* ist für ihn der säkulare Ausdruck der Erfahrung der Abwesenheit Gottes. Er begreift Bergmans Film als Aufweis des modernen Bewußtseins der Daseinsleere und des Sinnverlustes und wendet ihn damit existentialistisch.

Anfang der sechziger Jahre traf *Das Schweigen* in der Bundesrepublik Deutschland auf ein gesellschaftliches Klima, das Leistungsbewußtsein und Fortschrittsdenken favorisierte. In dieses gesellschaftliche Hoch, die Ideo-

¹⁶ H. Gerber in: ders.: Die Kirche und der umstrittene Film (ergänzte Tonbandniederschrift der Synode der EKHN am 4.11.64 in Frankfurt/M.), S. 33-38.

¹⁷ Römer 1, 18-32.

¹⁸ Alle Zitate aus Gerber: Handreichung, S. 34f.

logie der Macher und des Vertrauens in die Machbarkeit von allem brach Bergmans Film als irritierender Störfall ein. Was der Film als ganzer nicht einzulösen vermochte, wurde jedoch angesichts der Reaktionen auf die "Freiheiten", die Bergman sich genommen hatte, offenbar. Er wurde verstanden als Angriff auf die geistig-moralische Verfassung der ganzen Gesellschaft, die mit Wohlanständigkeitsverhalten und Korrektheit das Trauma der Hitlerzeit nur mühsam überspielte.

Auf diesem Hintergrund ist Gerbers Interpretation weniger als Beispiel für ein willkürlich funktionalisierendes Aneignungsverfahren interessant, sondern vielmehr als Beleg dafür, wie gesellschaftliche Bedingungen, individueller Kontext, Meinungen und Kenntnisse Bedeutung (nicht nur von Kunstwerken) konstituieren.

Der Film gehört zu den Kunstgattungen, die von der Theologie, aber auch von der kirchlichen Öffentlichkeit, seit langem mit besonderem Interesse beobachtet werden. Einer zeitgenössischen theologischen Deutung wird es - wie bereits angedeutet - nicht um die Indienstnahme des Kunstwerks gehen können, sondern um dessen Wahrnehmung und die Klärung der dabei konstitutiven Bedingungen sowie um den kritischen Dialog mit der autonomen Kunst.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß Kunstwerke sprachlich nicht eingeholt werden können. Die Begegnung mit einem Kunstwerk ist als Rezeptionsvorgang zu verstehen, der an zwei Grundeinsichten geknüpft ist:

Auf der einen Seite steht der Autor/Künstler, der mit seinem Werk eine bestimmte Intention verfolgt. Deshalb entsteht es überhaupt und so, wie es ist. Diese Intention soll verstanden und (ästhetisch) erfahren werden. - Auf der anderen Seite liest der Betrachter die ihn bedingenden Faktoren mit in die formale Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerks ein und konkretisiert es dahingehend.

Es gibt daher nicht nur eine gültige Deutung, die die "Totalität" des Werkes abzudecken vermöchte. Die Deutung entsteht vielmehr aufgrund der ästhetischen Aneignung als "kommunikative Leistung"¹⁹ durch den jeweiligen Betrachter. Jedes Kunstwerk besitzt demnach ein ganzes Feld von Bedeutungen, die aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren erwachsen.²⁰

¹⁹ Vgl. Grözinger: *Praktische Theologie*, S. 125 und S. 128 ff.

²⁰ Vgl. dazu A. Mertin (*Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung*. In: A. Mertin und Horst Schwebel: *Kirche und moderne Kunst*. Frankfurt 1988, S. 146-167), der den Begriff der ästhetischen Erfahrung mit Kant (*Kritik der Urteilskraft*) und der rezeptionsästhetischen Forschung der beiden letzten Dezennien als immer wieder aufzunehmenden Prozeß der Denkarbeit, "eine besondere sinnliche Erfahrung unter einen allgemeinen Begriff zu bringen" (ebd., S. 161) liest. Mit Eco (*Das offene*

Auch eine theologische Annäherung muß davon ausgehen, daß das Kunstwerk eine anthropologische Funktion hat und auf Deutbarkeit hin angelegt ist. Es geht nicht um eine aus theologischem Interesse geführte "Umdeutung" des Kunstwerks - etwa unter der Frage: "Wie läßt sich eine künstlerische Arbeit theologisch besonders effektiv nutzen?" -, sondern darum, das Kunstwerk als Material in den Prozeß theologischen Nachdenkens einzuführen. Hier gewinnt es den Stellenwert eines Korrektivs, insofern es Kriterien der Ethik liefert.²¹ Kunstwerke stellen Reibungsverhältnisse zur Wirklichkeit her und transzendieren sie durch subjektive Gegenmodelle. Theologisches Nachdenken, das sich auf die Veränderung von Menschen und Welt richtet²², geht mit dem Interesse autonomer Kunst insofern parallel, als die Erwartung besteht, besser erkennen zu können, was die Lebenswirklichkeit bedingt. In theologischem Sinn bedeutet dies gerade auch ein Stück Abbau von Unsinn und Befreiung von Klischees.

Bergmans *Schweigen* bestätigt, was seit Caspar David Friedrichs "Landschaftsmalerei" zu den Grunderkenntnissen der Kunstbetrachtung gehört, daß auch der Realismus in der Wiedergabe der Wirklichkeit (auch wenn sie fiktiv ist) nicht ihre bloße Verdoppelung meint. Es ist davon auszugehen, daß die von Bergman inszenierte Wirklichkeit nicht abbildlich gemeint ist, sondern in den Detailstrukturen Wirklichkeit als subjektive Realität, d.h. als individuell erfahrene und damit variable Verfaßtheit erscheint. In dieser Hinsicht macht Bergmans Realismus in der Darstellung erfahrbar, daß es dem Autor/Regisseur nicht um den Nachbau, die Nachahmung bzw. Wiedererkennbarkeit der empirischen Wirklichkeit geht, sondern um Ausdruck. Dazu gehört ebenso das Überschreiten vertrauter Wahrnehmungsmuster, die durchbrochen werden von Neuem und Unvertrautem²³. Das Beispiel der Strukturierung der Personenerfahrung in der weiter oben analysierten Bildsequenz zeigt, wie sowohl durch den vom Betrachter nicht beeinflussbaren Perspektivenwechsel (durch die Kamerabewegung wird der Blick des Betrachters *gelenkt*) als auch durch die Art und

Kunstwerk, Frankfurt 1977) macht er die Bedeutung des Kunstwerks im Sinne einer "Dialektik von Form und Offenheit" von der ästhetischen Reflexionsleistung des Rezipienten abhängig; S.151.

²¹ Grözinger: *Praktische Theologie*, S. 127, bestimmt in der Auseinandersetzung mit Kierkegaard das Ästhetische und das Ethische als "dialektische Einheit". Ästhetik wird hier verstanden als notwendige Distanz zur Gestaltung der Lebenswirklichkeit.

²² Mit dem Begriff "metánoia" wird im Neuen Testament die bereits bestehende Gegenwart des alles verändernden Heils bezeichnet, das als Gottes Handeln am Menschen dem menschlichen Tun vorausläuft und im Glauben angenommen wird.

²³ Vgl. R. Volp: Indikator für Glaubwürdigkeit. Kunst und Religion - ein unbewältigtes Kriterienproblem. In: *Lutherische Monatshefte* 7 (1972), S. 359-363, hier S. 362.

Weise der Verschränkung von verbaler und bildhafter Aktionsebene aus einzelnen "Wirklichkeitselementen" ein neuer Gesamtausdruck formiert wird. Auf diese Weise werden konventionelle Vorstellungsmuster abgebaut und die damit in Zusammenhang stehenden Einstellungen zur Wirklichkeit als deren Bestätigung, Kaschierung oder Überholung sichtbar gemacht. Im *Schweigen* wird die Erfahrung von Realität thematisiert als Gefüge von Perspektivverschiebungen, die im Filmbetrachter ihre Fortsetzung finden.

Auf der Werkebene des Films *Das Schweigen* steht die Kommunikationskrise zwischen den beiden Schwestern Anna und Ester im Vordergrund. Auf dem Handlungsniveau entsteht der Eindruck, daß der in schwarz-grauen Valeurs gehaltene Film in seiner dumpf-schwülen Stimmung aus dem dargestellten Entfremdungszusammenhang sein Movens bezieht, der aus theologischer Sicht als Ausdruck von Existenzangst bzw. der Angst vor dem Tode gewertet werden kann.²⁴ Er begründet das Handeln Annas, ihre Unruhe, Aggressivität und ihren Lebensdrang sowie andererseits Esters verzweifelten, leidvollen Kampf um Selbstkontrolle, Einsicht und Zuneigung. Auf dieser Basis lesen sich die kommunikativen Aus- und Aufbrüche wie der Wunsch nach Zugewinn von Leben. Bergman strukturiert seinen Film als ein Beziehungsgeflecht von Wahrnehmungsproblemen, das die Bedingungen der Verständigung und des Verstehens thematisiert.

Aus den Stellungnahmen des Autors/Regisseurs läßt sich keine einheitliche, gültige Intention des Films herauschälen. Bergmans Aussagen schwanken zwischen der Feststellung eines inneren Zusammenhangs mit den Vorgängerfilmen *Nattvardsgästerna* und *Såsom i en spegel* als Verflüchtigungsprozeß von Glaubensgewißheit²⁵, dem Ziel, "seelische Zustände (...) und nicht nur Bilder einer äußeren Bewegung"²⁶ zu vermitteln, und der Ablehnung einer identifikatorischen Auslegung, die die Filmtrilogie in Parallele zur Passionsgeschichte Christi bringt. Etwas deutlicher konturiert Bergman seine Absichten, wenn er den Film als Ausdruck des "Zusammenbruch(s) einer Ideologie"²⁷ wertet. Außerhalb des christlichen Kontextes, auf sich selbst bezogen, erscheint Leben als Möglichkeit der freien Entscheidung und Sinnsetzung.

²⁴ Vgl. hierzu die philosophisch-theologische Erörterung des Problems der Entfremdung durch Paul Tillich: *Gesammelte Werke*. Bd. XI. Sein und Sinn. Zwei Schriften zur Ontologie. - Stuttgart 1969, S. 141-225; dazu auch E. Schwerdtfeger: *Liebe, Macht, Gerechtigkeit. Antwort auf die Entfremdung des gegenwärtigen Lebens?*. - in: *Anstöße* 3 (1979), S. 120-128, besonders S. 124 ff.

²⁵ Weise, Bergman, S. 84.

²⁶ Ebd., S.88.

²⁷ Vgl. Bergman über Bergman, S. 217.

Im Zusammenhang mit der Werkebene ergibt sich damit für den Film eine Bedeutungsverschiebung. Er zeigt sich als Abgesang auf alle Verbindlichkeiten und weist ernüchternd auf die Praxis der Lebensvollzüge selbst zurück. Die Ambivalenz der Filmpersonen, die immer in der Spannung zwischen dem Nicht-Verstehen-Können und dem Verstehen-Wollen stehen, deutet auf einen Grundkonflikt hin, der in späteren Bergman-Filmen immer wieder reflektiert wird. Dabei geht es um die Differenz zwischen der Selbst- und Fremdwahrnehmung und den daraus entstehenden konkreten Konflikten, um Isolation und Öffnung.

Wer *Das Schweigen* heute sieht, begegnet ihm notwendig unter anderen Gesichtspunkten als ein Betrachter am Beginn der sechziger Jahre. Die damalige, vorherrschend einseitige Sicht ist kaum noch nachzuvollziehen. Die zeitliche Distanz schafft veränderte Einsichten. Eine zeitgenössische theologische Deutung registriert einerseits den Bruch mit den Konventionen, den der Film seinerzeit bedeutete (darin ist er als Film auch exemplarisch für eine bestimmte Auffassung von Kunst); dies wird jedoch nurmehr deutlich, wenn die historischen Bezüge mit eingeführt werden. Andererseits ist hervorzuheben, daß der Film - trotz vorsichtig angedeuteter Gesellschaftskritik - ein individualistisches Menschenbild präsentiert. Die Befreiung von den Konventionen und Zwängen beginnt bei Bergman mit der nüchternen Wahrnehmung, daß jeder Sinn erst gesetzt sein will.

Wichtig ist, wie hier Wirklichkeit immer wieder als Konvention und damit als Oberflächenbild identifiziert wird. Im *Schweigen* wird die Frage nach der Wahrheit über mich selbst gestellt. Angesichts dessen muß sich zeitgenössische Theologie selbst fragen, ob sie eine Position formulieren kann, die einerseits die Autonomie des Menschen ernst nimmt und andererseits die daraus resultierenden Konflikte nicht zur moralischen Aburteilung nutzt.