

Jean Collet

## Angst und Herausforderung

Von Ijob zu Bergman

«Denken Sie an Gethsemani, Herr Pfarrer. Alle Jünger waren eingeschlafen. Sie hatten nichts begriffen (...). Und Er blieb allein. Das muß ein sehr großer Schmerz gewesen sein. Einsehen, daß niemand etwas begriffen hatte. (...) Aber das war noch nicht das Schlimmste! Als Christus ans Kreuz genagelt war und nun da angenagelt hing, schrie er inmitten seiner Schmerzen: «Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?» (...) Ein schwerer Zweifel erfaßte Christus während der Minuten vor seinem Tod. Das mußte wohl das schrecklichste aller seiner Leiden gewesen sein. Ich meine das Schweigen Gottes. Nicht wahr, Herr Pfarrer?»

Der Mann, der so spricht, ist der Küster in dem Film »Licht im Winter« (Nattvardsgästerna) von Ingmar Bergman. Der Küster ist krank und leidet an entsetzlichen körperlichen Schmerzen. Um seine schlaflosen Nächte durchzubringen, liest er die Leidensgeschichte. Er teilt dem Pfarrer seine Gedanken mit: Die Agonie Christi und seine Schmerzen sind nichts im Vergleich zur *Angst*. Weher als alles körperliche Leid schmerzt die Erfahrung, unverstanden, ausgeschlossen und verlassen zu sein. Wenn man sich nicht nur von den Menschen, sondern auch von Gott selbst verworfen fühlt, angesichts des Schweigens Gottes «gerade dann, wenn man jemanden braucht, auf den man zählen kann», gelangt man in eine Grenzsituation, in die absolute Angst (ab-solutus: abgelöst, abgetrennt), als zerreiße einem das Herz, als werde der Leib gevierteilt und aus allen Gelenken gerissen! So wäre die Kreuzigung mit ihrem Gefolge von Quälereien – zerspannte und zerschlagene Glieder, durchbohrtes Herz – nur das sichtbare Zeichen der absoluten Angst, ein Auseinanderbrechen des Seins, allein mit seiner Wahrheit, niedergestürzt, verbrannt und verfallen. «Er warf mich in den Lehm» – es ist Ijob, der spricht – «so daß ich Staub und Asche gleiche» (Ijob 30,19). Und zu den «Freunden»: «So seid ihr

jetzt ein «Nein» geworden: Ihr schaut das Entsetzliche und schaudert» (Ijob 6,21).

«Licht im Winter» (1962) ist der zentrale Film der berühmten Trilogie Bergmans, zusammen mit «Wie in einem Spiegel» (Såsom i en spegel, 1961) und «Das Schweigen» (Tystnaden, 1963). Mit 42 Jahren beschließt Bergman, drei Filme der von ihm so genannten «Regression» zu widmen: der Regression von der Gewißheit zum Schweigen Gottes, vom Glauben zur Abwesenheit Gottes. Dieser Rückschritt ist endgültig. In einem späteren Gespräch kommt Bergman zu dem Schluß: «Die Frage (nach Gott) ist nicht mehr gegeben;»<sup>1</sup> «ich habe darum aufgehört, mich mit Gott und der Welt zu befassen.»<sup>2</sup>

Ich selbst bin weit davon entfernt, diese Regression zu bedauern. Ich möchte darin das unbezweifelbare Merkmal einer aufrichtigen, gewissenhaften und tiefen Eingebung sehen. Eben weil Gott abwesend ist und nicht antwortet, weil dieses unerträgliche «Aug in Aug» mit der Angst tatsächlich besteht, kann und muß der Filmschaffende schöpferisch tätig sein. Das ist nur scheinbar ein Paradox. Es ist genau dasselbe scheinbare Paradox, das die Lektüre des Buches Ijob so schwierig macht. Auch Ijob steht der absoluten Angst gegenüber; auch er ruft zu einem Gott, der nicht antwortet: «Wie wäre ein Mensch bei Gott im Recht! Wenn er mit ihm rechten wollte, nicht auf eins von tausend könnt' er ihm Rede stehen» (Ijob 9,2f). «Schrei' ich: Gewalt! wird mir keine Antwort» (Ijob 19,7). «Ich schreie zu dir, und du erwidest mir nicht» (Ijob 30,20). Die alttestamentliche Dichtung findet ihren Widerhall in «Wilde Erdbeeren» (Smultronstället, 1957), wo der alte Doktor Isak Borg spricht: «Wo ist der Freund, den ich überall suche? Wenn der Tag anbricht, wird mein Verlangen nur noch stärker. Und neigt sich der Tag, finde ich ihn immer noch nicht, obwohl mir das Herz brennt. Ich sehe seine Spuren überall.»

Warum würde die Abwesenheit Gottes ein Kunstwerk begründen? Ganz einfach deswegen, weil der Mensch seine Gewißheiten, alles, was zu seinem Wesen gehört, was ihn aufrecht hält, was ihn bestimmt und zugleich verschlossen macht, verlieren muß, um sich auf den Weg des Schaffens und der Fruchtbarkeit zu begeben. Bergmans Größe liegt nicht darin, Filme zu schaffen, um etwas *zu sagen*, irgend etwas zu behaupten, eine «Botschaft» frei-zugeben, sondern im Gegenteil sich von der Angst frei-zumachen und den lächerlichen, jämmerlichen Hampelmann,

der wir in Wirklichkeit alle sind, auf die Leinwand zu bringen. So kehrt Bergman wieder zum wehrlosen Kind zurück, zu dieser geheimen Quelle aller geistigen Schwungkraft. Denn das Kind hat Angst, weil es allein ist, weil es weiß, daß es seinen Vater und seine Mutter verlassen muß. Das Werk wird – wie alles Lebende – aus einer schmerzlichen Trennung geboren. Sie zerreißt. Verlassen und verlassen werden – das ist die Bedingung der Geburt und des Schaffens. Diese Wahrheit ist in den Augen einer zunehmend fötalen modernen Welt unerträglich. In ihr ist ja doch alles – Politik, Institutionen, Denkweisen – dazu angetan, ewige Unterstützungsempfänger zu unterhalten, jammernde Mißgeburten, an dem «Gesellschaftskörper» klebend, dieser monströsen Gebärmutter, die nie gebiert, diesem sterilen und verstopften Bauch, der verschlingt, ohne sich je zu entleeren.

Was ist Angst? Das, was Ijobs Herz und Eingeweide treibt: «Mein Inneres kocht und kommt nicht zur Ruhe» (30,27). Es sind dieselben Empfindungen, mit denen Bergman in seinem Film «Einen Sommer lang» (Sommerlek, 1951) die Geburt der Liebesbegierde fühlbar macht: «Das steckt in der Brust. Das schnürt einem die Eingeweide und ist wie Apfelbrei in den Knien». Diese innere Not läßt Bergman in seinen tragischsten, «verzweifeltsten» Filmen hervorbrechen. Wir werden sehen, daß es sich genau um die Prüfung Ijobs handelt.

Agnes, die Heldin in «Schreie und Flüstern» (Viskningar och rop, 1972), ist von Krebs (zweifelloso Gebärmutterkrebs) befallen. Im Gegensatz zu ihren beiden Schwestern hat sie keinen Mann gekannt und war nie verheiratet. Sie wird in Kürze in ihrem Geburtshaus, dem Schloß der Familie, dem «Mutterhaus», sterben. Sie schreibt in ihr Tagebuch: «Ich habe manchmal Lust, meine Hände mir aufs Gesicht zu pressen und sie nie mehr wegzunehmen.»<sup>3</sup> Und Ijob: «Dunkel liegt auf meinen Wimpern» (16,16). «Vor Kummer ist mein Auge matt» (17,7). Agnes: «Was wird aus mir werden, aus mir und meiner Einsamkeit?» Ijob: «Nie mehr schaut mein Auge Glück. Kein Auge gewahrt mich, das nach mir sieht» (7,7f). Agnes: «Lang sind die Tage, schweigsam die Abende und schlaflos die Nächte. Was tun mit all dieser Zeit, die mich überschwemmt?» Ijob: «Leg' ich mich nieder, denke ich: «Wann wird es Tag?» Und steh' ich auf: «Wann wird es endlich Abend?» (7,4 – Herder-Bibel).

Ob Bergman für seine Agnes vielleicht durch eine Lektüre des Buches Ijob inspiriert wurde? Das ist hier ohne Bedeutung. Wir halten die Tatsache fest: Für Ijob und Agnes gibt es einen schlimmeren Schmerz als den Tod. Beide sehen sich *vernichtet*; vernichtet durch das Leiden, das sie zernagt; mehr noch durch die Freunde, die Schwestern, die sich von ihnen abwenden, sie zurückstoßen, sie verurteilen. Man kann sie nicht mehr sehen, diese beiden! Einige Zeit nach ihrem Tod erscheint Agnes ihren Schwestern: «Ich kann euch nicht verlassen. (...) Will mir niemand helfen? (...) Bleib bei mir, bis ich keine Angst mehr habe. Es ist so leer um mich herum. (...) Du mußt näherkommen.» Die Schwestern sind entsetzt und fliehen davon. Die Magd Anna allein setzt sich auf das Totenbett, nimmt Agnes auf ihren Schoß und verharrt mit ihr in dieser Haltung der Pieta. Ein flüchtiges, aber unvergessliches Bild von seltsamer Mütterlichkeit. Es ist, als ver helfe die Zärtlichkeit Annas der Agnes zum Sterben, zum Hinüberschreiten, jenseits der Angst. Geboren werden aus der Angst. Mit anderen Worten: Ein Ja zu dieser Existenz des Abwesendseins (des Geborenwerdens), dahinein einen die anderen (Gott) verbannen. Und jetzt *löst* sich wirklich etwas. Der Film kommt nach dem Tod der Agnes in einem fast befremdenden Frieden an sein Ende. Anna liest im Tagebuch der Agnes. Text und Bild des Films lassen die Harmonie unter den drei Schwestern fühlen. Agnes ist tot. Es bleiben ihr Wort und die Stimme Annas und der Film Bergmans. Es bleibt der Geist der Filmkunst und auch die Seele Agnes', der geheimnisvolle Lebensatem, der jedes aus der Angst geborene Werk belebt. Die Stimme flüstert: «Die Wesen, die ich am meisten liebte in der Welt, waren mir ganz nahe. Ich hörte sie leise sprechen.» Ein Wort, das die Trennung zugleich bekräftigt und verneint. Höchste Kunst des Spiels, das *die Anwesenheit* zum Vorschein bringt, weil sie nicht mehr ist: «Ich fühlte die Gegenwart ihres Leibes, die Wärme ihrer Hände.» Die Aussage dieser Harmonie bedarf der Vergangenheitsform der Romane, der Illusion der filmischen Darstellung, der Magie der Schauspielerei auf einer Leinwand und jenes letzten vertraulichen Geständnisses, wo der Regisseur Bergman wie seine Agnes zu sprechen scheint: «Ich wollte diese flüchtigen Augenblicke festhalten.»

Das Buch Ijob ist nicht die Apologie der Entsagung und auch nicht die aufbrechende Re-

volte. Es ist die Geschichte der menschlichen Angst, notwendige Bedingung für die Geburt zum Geist. Die Stimme Ijobs und die der Gestalten Bergmans sind eine Herausforderung an die grausige und schwindelerregende Leere, die das Leiden in uns und um uns herum aufreißt. Schweigen Gottes. Keine Antwort. Gott und die All-Macht des Bösen verfließen ineinander. Wir denken hier natürlich an den Ritter im Bergman-Film «Das siebente Siegel» (Det sjunde inseglet, 1956), an seine Schachpartien mit dem Tod. Er sucht Gott, er entdeckt nur den Tod, die Gewalttätigkeit und die Angst. Ich erinnere mich unter vielen anderen enttäuschenden Begegnungen an die kleine Hexe. Das Kind ist der Folter und dem Scheiterhaufen geweiht, «weil das Mädchen mit dem Teufel Umgang gehabt hat». Der Ritter nähert sich ihm; er will seinerseits dem Teufel begegnen, «ihm eine Frage über Gott stellen. Er muß es ja wissen, der Teufel.» Und das Kind: «Schau mir in die Augen. Siehst du ihn? – Ich sehe in deinen Augen eine starre Angst, eine leere Angst. Das ist alles.»

Bergman bemüht sich in seiner Filmarbeit vor und nach der Trilogie, diese Leere auszuloten. Und zwar mit Hilfe der Allgegenwart des Bösen. Zuweilen wird dieses sogar durch die Vertreter des christlichen Gottes entfesselt. So zum Beispiel durch den lutherischen Bischof Vergerus in «Fanny und Alexander» (1982). Er kennt nur das Gesetz. Es erlaubt ihm, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, das Gute vom Bösen. Da er auf der Seite des Gesetzes und der Ordnung steht, vereint er in sich die Rollen der drei «Freunde» Ijobs, eben jener Männer, die Ijob verdammen. So redet die Macht, jede Macht. Eine Redeweise, die das Böse herausstellt, während Ijob das Böse herausfordert. Herausstellen heißt hier bezeichnen, heißt die Geschwulst umzeichnen und eingrenzen. Herausfordern aber heißt anreizen, die Wunde berühren, öffnen, das Böse herausdrücken, das Entsetzen strömen lassen, bis zum letzten Tropfen.

Im Tagebuch der Agnes steht eine erstaunliche Bemerkung, die von Bergman in «Schreie und Flüstern» nicht festgehalten worden ist: «Also flüchte ich mich in meine Verzweiflung und lasse sie mich verzehren. Ich habe bemerkt, daß alles schwieriger wird, wenn ich versuche, sie zu meiden oder zur Seite zu drängen. Es ist besser, sich zu öffnen, anzunehmen, was einen quält oder einem wehtut, nicht die Augen zu verschließen oder sich zu drücken, wie ich das zuvor tat.»<sup>4</sup>

Das Filmschaffen Bergmans ist wie das Buch Ijob *eine Herausforderung*. Dadurch, daß Bergman dem Bösen, anstatt es zu verdrängen, Anlaß gibt auszuberechnen, entschleierte er die Wirklichkeit eines erschreckenden Spiels, wo die Größe des Menschen, sein Geist, seine Seele und Gott-haftes darin lägen, sich im Schweigen, in der Abwesenheit und in der Angst vor Gott zu vollenden. «Ja, warum nicht die Angst vor Gott erwähnen?» fragt Philippe Némo am Schluß seines lesenswerten Buches<sup>5</sup>.

Am Ende seines Filmes «Licht im Winter» zeigt Bergman die Angst Jesu und zerstört damit das Bild vom beruhigenden Gott, die Vorstellung von einem Gott, der auf unser Verlangen Antwort gäbe, der unsere Bitten widerspiegelte. In einem Gespräch mit dem Regisseur Vilgot Sjöman bemerkte Bergman mit Bezug auf «Licht im Winter»: «Ich rechne hier ab mit der Vorstellung vom lieben Gott, diesem Gott der Selbsttäuschung, diesem Gott, der Vertrauen einflößt.»<sup>6</sup>

Ich möchte auf den paradoxen Schluß dieses Films hinweisen. Er nimmt die theatralische Lösung von «Fanny und Alexander» zwanzig Jahre zuvor schon vorweg. Der Pfarrer hat sich den Hinweis des Küsters auf die innere Not Jesu angehört («Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?»); er entschließt sich, das Abendmahl in einer fast vollständig leeren Kirche zu feiern. «Mit bleichem und angsterfülltem Gesicht spricht er laut: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott der Allmächtige. Die ganze Erde ist erfüllt von seiner Herrlichkeit.»<sup>7</sup> Angst, und dennoch «der Ritus» (das wird der Titel eines anderen Films von Bergman sein). Das Spiel. Die Liturgie als Inszenierung der Herausforderung Gottes. Darstellung dieser Herausforderung, trotz allem (und trotz allen). Auch in einer menschenleeren Kirche. Wenn Gott und die *Gläubigen* abwesend sind, so bleibt doch die Zelebration, das Theater, der ewige Kampf, wo der Andere sich entzieht, damit wir ihn suchen: «Unsere Seele denkt gern, die sie suchende Seele Gottes leide wie sie die Hölle in dieser angstvollen Erwartung, angstvoll, weil sie nicht weiß, ob wir (ihr) unsere Seele übergeben.»<sup>8</sup>

Die Erfahrung Bergmans und die Prüfung seines Pfarrers erinnern hier an die Gedanken des Landpfarrers von Bernanos: «Immer mehr glaube ich, daß das, was wir Traurigkeit, Angst und Verzweiflung nennen, wie um uns selbst zu überreden, es handle sich bloß um gewisse See-

lenregungen, diese Seele selber ist. Der Mensch ist seit dem Sündenfall so beschaffen, daß er in sich und außerhalb seiner alles nur noch unter der Form der Angst erfassen kann.»<sup>9</sup>

Es ist eine selige Angst. Sie läßt uns geboren werden – spielen, sprechen. Zum Geist geboren werden, zum Theater, zum Film und zu jeglicher schöpferischen Tat. Diese Angst durchzieht «Fanny und Alexander», diesen letzten Film

Bergmans, und geleitet ihn «in die Freude» der abschließenden Zelebration (Darstellung einer Doppelgeburt). Das Gesetz tötet. Der Bischof in «Fanny und Alexander» ist ein krankhafter Mann, unfruchtbar und verderblich. Er verdirbt sich selbst. Vielleicht ist nur die Herausforderung fruchtbar. Die Herausforderung Bergmans. Die Herausforderung Ijobs. Ijob ist im Grunde ein großer Künstler.

<sup>1</sup> S. Björkman, T. Manns, S. Sima, *Le cinéma selon Bergman* (Paris 1973) 238.

<sup>2</sup> AaO. 350.

<sup>3</sup> Notizen Bergmans zum Drehbuch für «Schreie und Flüstern»: *L'Avant-scène cinéma* Nr. 142 (Dez. 1973) 15.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Philippe Némo, *Job et l'excès du mal: Collection Figures* (Paris 1978).

<sup>6</sup> Heft zu «Licht im Winter»: *Cahier du cinéma*, Nr. 165 (Donnerstag, 20. Juli 1961).

<sup>7</sup> Ingmar Bergman, *Une trilogie* (Paris 1964) 196.

<sup>8</sup> Philippe Némo, aaO. 233.

<sup>9</sup> Georges Bernanos, *Tagebuch eines Landpfarrers*.

Aus dem Französischen übersetzt von Arthur Himmelsbach

## JEAN COLLET

1932 geboren. Doktorat des 3. Zyklus. Lehrt Filmwissenschaft und Kommunikation an den Universitäten Paris 7 und Dijon. Programmberater am Institut National de l'Audiovisuel in Paris. Seit 1966 redigiert er die Filmchronik der Zeitschrift «Etudes». Veröffentlichungen: Jean-Luc Godard (Editions Seghers, Paris 1963, <sup>2</sup>1972); *Le cinéma en question* (Ed. du Cerf, Paris 1972); *Le cinéma de François Truffaut* (Ed. Lherminier, Paris 1977); *Le cinéma et le sacrifice de Narcisse: Lumière et Vie* Nr. 146; *Le cinéma, l'incertitude et la Foi: Foi et Vie* Nr. 2, April 1981; *L'illusion cybernétique: dire ou montrer: Recherches et débats, nouvelle série* Nr. 2 (Themaheft «Art et société»), 1981. Anschrift: 17, allées Henri Sellier, F-92800 Puteaux, Frankreich.