



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Tod als (Gegen-)Spieler?

Eine Untersuchung des Films ‚Det sjunde inseglet‘ “

Verfasserin

Claudia Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

„Der Tod ist ein Spiegel, in dem der ganze Sinn des Lebens reflektiert wird.“¹

(buddhistische Weisheit)

¹ Rinpoche 2003, S. 30.

INHALTSVERZEICHNIS:

1.	Einleitung.....	6
2.	Die Angst vor dem Tod – eine Existenzfrage?.....	11
2.1.	Das Problem mit dem Tod	11
2.1.1.	Der Tod als etwas Endgültiges	11
2.1.2.	Der Tod als etwas Unvorstellbares	13
2.1.3.	Die Angst vor dem eigenen Tod	15
2.2.	Der Tod, die Angst und Søren Kierkegaard	16
2.2.1.	Die Entstehung der Angst bei Søren Kierkegaard	17
2.2.2.	Die Todesangst überwinden	18
2.3.	Die Darstellung des Todes als Spieler	20
2.3.1.	Die Allegorie des Todes	21
2.3.2.	Der Tod, das Spiel und der <i>Homo ludens</i>	22
3.	Der Tod spielt Schach in <i>Det sjunde inseglet</i>.....	24
3.1.	Von der Idee zum Film oder Die verschiedenen Zugänge Ingmar Bergmans	26
3.1.1.	Ein frühhistorischer Zugang: Das Mittelalter als Sujet	26
3.1.2.	Ein realhistorischer Zugang: Die 1950er Jahre	29
3.1.3.	Ein filmhistorischer Zugang: Der Film <i>Körkarlen</i> (1921) als schwedisches Vorbild	30
3.1.4.	Ein theatraler Zugang: Das Theaterstück <i>Trämålming</i> als Vorlage	32
3.2.	Die Figur des personifizierten Todes in <i>Det sjunde inseglet</i>	34
3.2.1.	„Auftritte“ des Todes	34
3.2.2.	Der Tod als (Gegen-)Spieler	37
3.2.3.	Der Tod als Weißclown	39
3.2.4.	Der Tod als Tänzer	42
3.3.	Beziehung der Filmfiguren zum Tod	43
3.3.1.	Ritter Block und sein Knappe Jöns	44
3.3.2.	Schauspielgruppe Jof, Mia und Skat	46
3.3.3.	Die Frau des Ritters und das ‚stumme‘ Mädchen	48
3.4.	Verschiedene Aspekte in Bezug auf den Tod im Film	50
3.4.1.	Der philosophische Aspekt in <i>Det sjunde inseglet</i>	50
3.4.2.	Der religiöse Aspekt in <i>Det sjunde inseglet</i>	52
3.4.3.	Hervorgehobene ästhetische Aspekte	55

4.	EXKURS: Der Tod spielt auch mit Karten – <i>Die Geschichte vom Brandner Kaspar</i>.....	60
4.1.	Der literarische Ursprung des Films: <i>Die Gschicht von Brandner-Kasper</i> (1871)	61
4.2.	<i>Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben</i> (1975) Das Theaterstück von Kurt Wilhelm	62
4.3.	<i>Die Geschichte vom Brandner Kaspar</i> (2008) Der Film von Joseph Vilsmaier	64
5.	Resümee – Am Ende Schachmatt?.....	66
	Quellenverzeichnis.....	72
	• Bibliographie	72
	• Filme	81
	Anhang.....	82
	• Filmdaten von <i>Det sjunde inseglet</i>	82
	• Abbildungen	83
	• Zusammenfassung	92
	• Lebenslauf der Autorin	93

1. EINLEITUNG

Ritter: „Wer bist du?“

Tod: „Ich bin der Tod!“

Ritter: „Kommst du, um mich zu holen?“

Tod: „Ich bin schon lange an deiner Seite gegangen.“

Ritter: „Das weiß ich.“

Tod: „Bist du bereit?“

Ritter: „Mein Körper ist bereit, ich nicht!“²

Mit diesem Dialog beginnt die Begegnung des Menschen mit dem personifizierten Tod im Film *Det sjunde inseglet* (dt.: *Das siebente Siegel*) von dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman aus dem Jahre 1957. Der Ritter wird dem Tod ein Spiel ums' Leben vorschlagen und dieser geht tatsächlich darauf ein. Denn Bergmans Tod ist ein Spieler! Die beiden spielen eine Partie Schach, wobei schon zu Beginn des Films erahnt werden kann, wer am Ende ‚Schachmatt‘ gesetzt wird. Um Unklarheiten zu beseitigen, der Tod ist es nicht (so viel sei schon vorweggenommen). Was mich an dem Film u.a. so fasziniert, dass ich darüber sogar meine Diplomarbeit verfasse, ist die Darstellung des Todes als Spieler.³ Ich habe schon viele Filme von, mit und über den Tod gesehen, aber noch nie habe ich eine Personifikation des Todes als Spieler entdecken können. Schon bei der ersten Betrachtung des Films, haben sich mir folgende Fragen aufgedrängt: Der Tod als Spieler? Ist das eine Neu-Interpretation von Bergman? Wenn nicht, woher kommt diese Darstellungsart? Gibt es eine bestimmte Tradition dafür? Wenn man mit dem Tod ums' Leben spielt, kann man so ein Spiel überhaupt gewinnen? Wenn nicht, warum spielt der Ritter (der Protagonist im Film, Anm. C.W.) trotzdem? Welche anderen Personifizierungen des Todes gibt es noch im Film?

² *Das siebente Siegel* 2009 (DVD), TC 00:03:29 – 00:03:45.

³ Dass diese Art der Darstellung nicht nur bei mir Interesse geweckt hat, sondern auch eine internationale Faszination ausübt, zeigt eine aus Korea stammende, wissenschaftliche Publikation von Denise Ming-yueh Wang über *Det sjunde inseglet* und die darin vorkommenden Todesdarstellungen, publiziert von der MEMESAK – der *Medieval and Early Modern English Studies Association of Korea*. (siehe Wang 2009). In ihr werden – so wie u.a. auch in dieser Diplomarbeit – die Todesbilder von Bergman untersucht, was einerseits deutlich macht, dass Ingmar Bergmans Bekanntheit weit über den westlich-europäischen Kontinent hinausgeht und andererseits auch zeigt, dass der Tod und seine Darstellung als Forschungsgegenstand international von Bedeutung sind.

Aus diesen Überlegungen heraus, hat sich eine zweigeteilte Forschungsfrage entwickelt, welche im Titel der Diplomarbeit *Der Tod als (Gegen-)Spieler?* visuell zur Geltung gebracht worden ist. Es wird einerseits nach ‚dem Tod als Spieler‘ und andererseits nach ‚dem Tod als Gegenspieler‘, im Sinne eines dramaturgischen Antagonisten, gefragt. Dass sich diese beiden – Spieler und Antagonist – nicht so einfach voneinander trennen lassen, zeigt das deutsche Wort ‚Gegenspieler‘ sehr deutlich, welches den ‚Spieler‘ schon visuell in seinem Namen trägt. Der dramaturgische Gegenspieler – Antagonist – wird dabei als Widersacher verstanden, der gegen den Protagonisten spielt, um ihn am Erfolg seiner Handlungen zu hindern. Er dient v.a. dazu, Spannung aufzubauen und aufrecht zu halten. Ein Gegenspieler in einem klassischen Brett-, Karten-, Würfel- oder Gesellschaftsspiel, versucht zwar nicht notwendigerweise Spannung zu erzeugen – obgleich ein spannungsgeladenes Spiel einen besonderen Reiz hat –, dieser will (meist) nur gewinnen und den anderen am Siegen hindern. Ein Spiel kann ohne Gegenspieler nicht gespielt und folglich auch nicht gewonnen werden. Ausgehend von der Betrachtung des personifizierten Todes als Spieler, lautet die Forschungsfrage: Wie wird der Tod im Film *Det sjunde inseglet* dargestellt, warum lässt ihn Bergman in dieser Gestalt ‚auftreten‘ und woher kommt diese Art der Todesdarstellung? Im Bezug auf den Tod als Gegenspieler, stellt sich folgende Frage: Welche Beziehung haben die Filmfiguren zu der spielenden Todesgestalt und welche Auswirkungen hat der Tod als Antagonist auf die Dramaturgie des Films?

Ziel der Arbeit ist es, die verwendeten Bergmanschen Todesbilder im Film *Det sjunde inseglet* aufzuzeigen und deren Funktion(en) für die Menschen im Film, wie auch im realen Leben, kritisch zu beleuchten. Desweiteren besteht eine Absicht der Arbeit, einen Zusammenhang zwischen der Angst vor dem Tod und der Darstellung des Todes als Spieler darzulegen und herauszufinden, inwiefern dieser ‚Spielertod‘ zur Überwindung des Todesangst beiträgt oder sie kontraproduktiv verstärkt. Um die Darstellungen des Todes untersuchen zu können, ist eine qualitative Filmanalyse unter besonderer Berücksichtigung der Szenen, in denen der personifizierte Tod in Erscheinung tritt, vorgenommen worden. Von einem Sequenz- und Einstellungsprotokoll für den ganzen Film konnte abgesehen werden, da dies für die Forschungsfrage als nicht zwingend notwendig erachtet worden ist. Um filmästhetische und strukturelle Merkmale

wesentlicher Szenen dennoch zu erkennen, ist ein selektives Einstellungsprotokoll angefertigt worden. Dadurch können Bedeutungsebenen und Sinnzusammenhänge genauer untersucht und veranschaulicht werden; gleichzeitig wird der Blick auf bestimmte Details geschärft.⁴

Zu Beginn der Arbeit folgt ein theoretischer Teil über die Angst vor dem Tod und das große Problem, welches wir Menschen mit dem Tod und dem Sterben an sich haben. Dieses Kapitel soll, im Hinblick auf die fokussierte Betrachtung des Todes als Spieler und Gegenspieler im Film *Det sjunde inseglet*, eine Vorarbeit leisten, um sich auf die Thematik einstellen zu können. Besonders die Angst vor dem Tod im Zusammenhang mit der Frage nach dem Sinn der menschlichen Existenz wird hier näher betrachtet, denn sie ist nicht nur in Bergmans Film allgegenwärtig.⁵ Die Endgültigkeit und Unvorstellbarkeit des Todes wird hier ebenso behandelt wie die Angst vor dem Tod, der Ursprung dieser und mögliche Überwindungsmechanismen für die Todesangst. Auch auf die Entstehung des Todes in der Bibel, auf Søren Kierkegaards Entstehung der Angst und dessen Existenzphilosophie, welche Ingmar Bergman in besonderer Weise geprägt hat, wird näher eingegangen. Als Abschluss dieses theoretischen Teils, werden die ikonographischen Wurzeln des Todes als Spieler untersucht und eine Verbindung zwischen Johan Huizingas *Homo Ludens*⁶ und dem spielenden Tod hergestellt, um anschließend die Darstellung des Todes bei Ingmar Bergman näher analysieren zu können.

Der nächste Teil - der Hauptteil der Arbeit – befasst sich mit dem Tod als Spieler und Gegenspieler in *Det sjunde inseglet*. Zu Beginn dieses Teils wird der Frage nach Bergmans verschiedenen Inspirationsquellen und Vorbildern, welche ihn bei der Entwicklung und Entstehung des Films beeinflusst haben, nachgegangen. Dabei wird das Mittelalter als Handlungszeit, die 1950er Jahre als Entstehungszeit des Films, der schwedische Film *Körkarlen* (dt.: *Der Fuhrmann des Todes*)⁷ von Victor Sjöström als filmisches Vorbild und

⁴ Vgl. Hickethier ⁴2007, S. 33-36.

⁵ Die Allgegenwart und Vielfalt der Todesthematik – sowohl in der realen als auch in der fiktiven Welt – musste gezwungenermaßen zu einer Einschränkung der verwendeten Bezugsquellen führen. Es wurde daher eine Auswahl getroffen, welche sich auf den europäisch-westlich orientierten Raum beschränkt, da Bergman selbst aus diesem stammt und dementsprechend kulturell geprägt worden ist.

⁶ Huizinga 1997.

⁷ *Der Fuhrmann des Todes* 2008 (DVD).

Bergmans Einakter *Trämålning* (dt.: *Gemälde auf Holz*)⁸ kurz vorgestellt. Im nächsten Kapitel werden die verschiedenen Todesbilder Bergmans – allen voran der Tod als Spieler – untersucht, aber auch die Darstellungen des Todes als Clown und Tänzer werden analysiert. Der tanzende Tod lässt sich dabei durch die im Mittelalter vorherrschenden Totentänze erklären, welche die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod postulieren. Dementgegen besitzt der ‚clowneske‘ Tod keine solcherlei geartete historische Tradition, er ist vielmehr persönlich motiviert, weil Bergman Angst vor Clowns – besonders vor Weißclowns – gehabt hat.⁹ Bergman staffiert seinen Tod jedoch nicht mit einem Clowns-Kostüm aus, er verwendet lediglich die weiße Gesichtsfarbe um ihn also ‚Clown‘ zu markieren. Auf diese Todesdarstellungen folgt ein Kapitel über die Beziehungen und Einstellungen der Filmfiguren zum Tod, dem dann ein Kapitel über die philosophischen und religiösen Bezüge im Film folgt. Einige ästhetische Aspekte werden diesen Hauptteil abschließen. Bergman gibt zu, dass ihm mit *Det sjunde inseglet* kein filmisches Meisterwerk gelungen ist, wie ihm einige Kritiker auch vorgeworfen haben, aber es für ihn „[...] einer der wenigen Filme [ist], die meinem Herzen wirklich nahestehen.“¹⁰ Einen richtigen Grund für diese Bevorzugung nennt er nicht, aber er hält den Film „[...] für unneurotisch, vital und willensstark. Außerdem behandelt [er] sein Thema mit Lust und Leidenschaft.“¹¹ Marc Gervais – ein kanadischer Priester, Filmprofessor und ‚autorisierter‘ Biograph von Bergman – schreibt in seiner Biographie *Ingmar Bergman. Magician und Prophet*¹² über den Film *Det sjunde inseglet* folgendes:

„[...]t is a medieval fresco worked out in time. It is an apocalyptic vision of the ending of one civilization addressed to another (ours) on the verge of extinction. Here is a film filled with biblical quotations, morality play figures, religious symbols, archetypal images, medieval iconography, [...] but shot through with intellectual ideas in a dialogue straight out of theatre, theology, and philosophy.“¹³

⁸ Bergman 1961.

⁹ Vgl. Bergman 1991, S. 210.

¹⁰ Ebda., S. 208.

¹¹ Ebda., S. 208 f.

¹² Gervais 1999.

¹³ Ebda., S. 50.

Da der Titel der Arbeit *Der Tod als (Gegen-)Spieler?* lautet, und der Tod nicht nur in Schweden gerne spielt, widmet sich der nächste Teil der Arbeit einer bayerischen Geschichte über den ‚Boankramer‘ – so die Bezeichnung der Bayern für ihren Tod – und dessen Verfilmung seines Spiels ums‘ Leben. Der Film *Die Geschichte vom Brandner Kaspar*¹⁴ wurde von dem Münchner Joseph Vilsmaier 2008 gedreht, mit Michael Herbig in der Rolle des Boankramers.¹⁵ Dieser Teil wird als Exkurs angeführt, da ihm nicht so viel Platz wie Bergmans Film eingeräumt wird, er nichtsdestotrotz den Tod als Spieler zeigt, und darauf aufmerksam gemacht werden soll, wie mit ‚dem Knochensammler‘ in einer Komödie umgegangen wird – im Unterschied zu Bergmans Film.

Als finaler Zug der Diplomarbeit werden im Resümee die Ergebnisse der Diplomarbeit präsentiert und daran erinnert, dass das ‚Spiel‘ namens Leben für jeden durch den Tod beendet wird, man davor allerdings nicht zu viel Angst haben sollte, denn: „Wichtig in dieser Welt ist es nicht, Fragen zu stellen, sondern zu leben.“¹⁶ wie Jacques Siclier richtigstellt. In diesem Sinne...

...MÖGE DAS SPIEL BEGINNEN

¹⁴ *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* 2008 (DVD).

¹⁵ Der Boankramer im Film fungiert in erster Linie als Begleiter, der die Menschen von der Erde in den Himmel bringt, wo diese dann vor ein göttliches Gericht gestellt werden und für ihre Sünden entweder im Fegefeuer büßen müssen, oder gleich ins Paradies gelangen können.

¹⁶ Siclier 1963, S. 81.

2. DIE ANGST VOR DEM TOD – EINE EXISTENZFRAGE ?

Die Angst vor dem Tod ist schon so alt wie die Menschheit selbst und beeinflusst bewusst und unbewusst die Menschen und deren Beziehungen zueinander. Sie beeinflusst aber auch die Beziehung des Menschen zu sich selbst, indem sie ihn zwingt, sich seiner eigenen Existenz bewusst zu werden und zu fragen, was bei einer zukünftigen Nicht-Existenz des eigenen Selbst mit diesem Bewusstsein passiert. Existiert man auch noch, wenn man nicht mehr lebt? Gibt es gewissermaßen ein ‚Sein‘ nach dem Tod, dem Nicht-mehr-Sein? Die Angst vor dem Tod und die Frage nach dem Sein und Nicht-Sein, nach dem Sinn des Lebens, spielen auch in *Det sjunde inseglet* eine wesentliche Rolle, weswegen diese Überlegungen auch als Ausgangspunkte für das folgende Kapitel verwendet worden sind, um das Problem der Menschen mit dem Tod näher beleuchten zu können.¹⁷

2.1 Das Problem mit dem Tod

2.1.1 Der Tod als etwas Endgültiges

„Gewöhne dich auch an den Gedanken, daß es mit dem Tode für uns nichts auf sich hat. Denn alles Gute und Schlimme beruht auf Empfindungen; der Tod aber ist die Aufhebung der Empfindung. [...] Wer also sagt, er fürchte den Tod, nicht etwa weil er uns Schmerz bereiten wird, wenn er sich einstellt, sondern weil er uns jetzt schon Schmerz bereitet durch sein dereinstiges Kommen, der redet ins Blaue hinein.“¹⁸

Wenn der Tod die ‚Aufhebung der Empfindung‘ ist – wie Epikur in diesem Zitat meint – und nur ein existierendes Wesen empfinden kann, kann man daraus schließen, dass er nicht an eine Existenz, an ein Weiterleben nach dem Tod glaubt. Für ihn ist der Tod etwas Endgültiges, der zwar das Leben beendet, aber keineswegs negativ beurteilt werden sollte. Nicht der Tod oder seine

¹⁷ Den Tod in seiner ganzen Gesamtheit darzustellen, würde im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich sein, liegt auch nicht im Fokus des Interesses. Für eine umfassende Beschäftigung mit dem Thema ‚Tod als Gesamtphänomen‘ empfiehlt sich Philippe Ariès umfangreiche *Geschichte des Todes*. Siehe Ariès 2009.

¹⁸ Diogenes 1968, S. 103.

körperlichen Auswirkungen machen den Menschen Sorgen, sondern die Angst vor den Konsequenzen, die der Tod mit sich bringt: „[Die] Angst, sich ‚selbst‘ als bewußtes Individuum zu verlieren [...]“¹⁹. Diese Angst vor dem Verlust des Bewusstseins der eigenen Existenz, kann sich als Todesangst manifestieren, welche durch das Wissen um die Unumkehrbarkeit des Todes verstärkt wird. Der Tod vollendet das Leben so wie die Menschen es kennen, er setzt durch seine Endgültigkeit Grenzen, welche – einmal überschritten – nie mehr passiert werden können.²⁰

Bei dem Tod handelt es sich nicht um einen Zeitabschnitt ‚nach‘ dem Leben, sondern um das Ende des Lebens an sich. Es kann nicht zuerst das Leben sein und danach der Tod folgen, denn der Tod ist ein finaler Zustand und bleibt als dieser auch definitiv bestehen.²¹ Durch diese Beschaffenheit als etwas Endgültiges bekommt der Tod einen Charakter verliehen, welcher beängstigend und/oder auch befreiend wirken kann: beängstigend, im Bezug auf den eigenen, als auch auf den Tod der anderen²²; befreiend im Verhältnis zum eigenen Tod, da durch ihn das Sein vom Nicht-Sein hervorgehoben wird. Dieses Nicht-Sein macht den Menschen Angst, weil damit oft die Begriffe Ewigkeit und Unbekanntheit verbunden werden.²³ Ersterer impliziert das bewusste Wissen für die zeitliche Unbegrenztheit der Ewigkeit tot zu ‚sein‘, eine Vorstellung, die für die meisten Menschen erschreckend ist, da es sich bei der Ewigkeit um ein zeitliches Phänomen handelt, welches keinen Anfang und kein Ende kennt. Diese Vorstellung um die Unwissenheit der ‚exakten‘ Zeit, wie lange man selbst weiß, dass man tot ‚ist‘, verstärkt die Angst vor dem Tod.

¹⁹ Eismann 1987, S. 26.

²⁰ Vgl. Meyer 1982, S. 98.

²¹ Vgl. Tugendhat 2004, S. 58.

²² Bei dem Tod der anderen muss man jedoch differenzieren zwischen dem Tod von nahestehenden, geliebten Personen und den von unbekanntem. Nach Joachim E. Meyer macht der Tod eines nahestehenden Menschen persönlich betroffen und durch diese Betroffenheit ist man in der Lage zu trauern. Durch diese Trauer kann die Realität, die Endgültigkeit des Todes verleugnet werden, wodurch der finale Charakter zerstört wird um die Illusion, der Tote kann jederzeit wieder zurückkommen, aufrecht zu erhalten. Der Tod eines Fremden dagegen löst keine Trauer aus, da die emotionale Verbundenheit fehlt. Er lässt einen ‚nur‘ erschrecken über den Tod an sich. Die Anonymität der unbekanntem Toten führt zu einer allgemeinen *Memento mori*-Situation, welche aber gleichzeitig durch das *Carpe diem*-Momentum aufgehoben werden kann. Die Endgültigkeit des Todes bleibt bestehen. Vgl. Meyer 1982, S. 59.

²³ Vgl. Eismann 1987, S. 38.

Walter Eismann versucht in *Die Angst und der Tod*²⁴ die Angst vor dem ewigen Nicht-Sein als unbegründet darzustellen, da die Endgültigkeit des Todes ein Fortschreiten der (Lebens-)Zeit verhindert, denn „[...] die Ewigkeit der immer weiterlaufenden Zeit [reduziert sich] für den Betreffenden selbst zu einem Nichts [...]“.²⁵ Während die Toten für die anderen immer als ‚Tot-Seiende‘ bewusst vorhanden sind – sofern man sich ihrer erinnert und ihnen gedenkt – bleiben sie dadurch auf irgendeine Art existent. Ihre Existenz begründet sich auf ihrem Tot-Sein. Für den Einzelnen aber, gibt es nur das Lebend-Sein, welches ihm durch den Tod genommen wird. Der Ewigkeitsanspruch des Todes gilt, nach Eismann, nicht für den Toten selbst, da für ihn die Zeit ab seinem Tod stillsteht, und er folglich auch nicht die Zeitspanne der Ewigkeit erreichen kann und deswegen davor auch keine Angst mehr haben braucht.²⁶

2.1.2 Der Tod als etwas Unvorstellbares

„Das angeblich schaurigste aller Übel also, der Tod, hat für uns keine Bedeutung; denn solange wir noch da sind, ist der Tod nicht da; stellt sich aber der Tod ein, so sind wir nicht mehr da.“²⁷

Der Tod, dieses ‚schaurige Übel‘, und ihm nahestehende Themen werden in der Gesellschaft nicht wegen ihrer Unbedeutendheit tabuisiert, sondern wegen der Unvorstellbarkeit sowohl des eigenen, als auch des Todes der anderen. Selbst in Todesanzeigen findet man selten das Wort ‚Tod‘, sondern es werden Euphemismen wie ‚von uns gegangen‘ oder ‚friedlich entschlafen‘ verwendet, um die Angst vor dem Tod nicht durch das Wort selbst zu vergrößern. Friedhöfe – die Orte der Toten – haben früher zusammen mit der Kirche das Zentrum des gesellschaftlichen Lebens gebildet, nun werden sie an den Rand der Städte gedrängt und demensprechend umgestaltet, damit die Friedhofs-Besucher nichts bzw. so wenig wie möglich an den Tod erinnert.²⁸ Die Unvorstellbarkeit

²⁴ Eismann 1987.

²⁵ Ebda., S. 40.

²⁶ Vgl. Ebda., S. 39 f.

²⁷ Diogenes 1968, S. 103 – 105.

²⁸ Vgl. Biser 1990, S. 11. Der Friedhof als abgelegener Ort der Ruhe und Stille war nicht immer so ein verlassenener Ort. Im Mittelalter war der Friedhof der Brennpunkt des sozialen Lebens, ein *locus publicus*, ähnlich dem antiken Forum. Die Friedhöfe wurden häufig besucht, es gab neben Wohnmöglichkeiten auch Gelegenheiten Waren wie Brot und Bier zu kaufen und verkaufen. Der Friedhof diente den

des Todes spiegelt sich auch in der Nichtdarstellbarkeit des eigenen Lebensendes wider, denn

„[ü]ber den Tod sprechen wir stets als Lebende, immer in Unkenntnis, in Spekulationen, in Phantasien der Angst oder Erlösung. Er markiert eine Grenze, die wir nur von einer Seite her kennen, einen Zustand absoluter Irreversibilität, einen Punkt voller Unschärfe, auf den wir uns stetig zubewegen.“²⁹

Erst durch diese ‚aufgezwungene‘ einseitige Betrachtungsweise des Todes wird diese ‚Unschärfe‘ sichtbar und die Menschen werden vor ein Darstellungsproblem gestellt, welches nicht erst seit der Verwendung moderner Medien wie Fotografie und Film in die Kulturgeschichte Einzug gehalten hat. Das Darstellungsproblem beruht u.a. auf der Tatsache, dass man den eigenen Tod nicht ‚erleben‘ kann. Durch Inszenierungen des Sterbens auf Theaterbühnen oder in Filmen kann diese Nichtdarstellbarkeit, die Unvorstellbarkeit des eigenen Endes aufgehoben werden und indem man ein Theaterstück oder einen Film wiederholt betrachtet, scheint die Endgültigkeit des Sterbens aufgehoben und der Tod wird zu einem ‚reversiblen‘ Akt.³⁰ Was in der Realität unumkehrbar ist, wird im Medium Theater und Film möglich: Durch die Inszenierung kann der Tote lebendig werden und erneut sterben und das so oft wie erwünscht und notwendig. Der Tod wird durch die inszenierte Darstellung für die Menschen vorstell- und antizipierbar.

Die Unvorstellbarkeit des eigenen Todes hängt aber auch mit einem Glaubensverlust in der heutigen Zeit zusammen. Die Menschen sind sich zwar der Endlichkeit des irdischen Lebens immer bewusst gewesen, haben aber – durch religiöse oder spirituelle Jenseitsvorstellungen³¹ – an ein Leben nach dem Tod geglaubt, welches der Todesvorstellung den Schrecken genommen hat. Heutzutage scheinen diese Glaubensvorstellungen zunehmend aus dem öffentlichen Leben zu verschwinden, was zu dem Problem führt, dass der Großteil der Menschen, die sich als rationale Lebewesen betrachten, den Tod

Menschen als Ort der Zusammenkunft und war Stätte des Vergnügens. Erst das Konzil von Rouen (1231) verbot das Tanzen auf den Friedhöfen. Vgl. Ariès 2009, S. 83 – 92.

²⁹ Wahlert 1993, S. 19.

³⁰ Vgl. Ebda., S. 22.

³¹ So glaubt man im Christentum zum Beispiel an ein Weiterleben der Seele nach dem Tod im Himmel oder in der Hölle – je nachdem, welches Leben man geführt hat. Buddhisten und Hindus hingegen, glauben an die Reinkarnation der menschlichen Seele nach dem Tod in ein anderes, materielles Wesen.

als „[...] vollständige Vernichtung des Daseins zu akzeptieren [hat], ohne sich darauf in antizipatorischer Weise einstellen zu können.“³² Durch den Glaubensverlust beginnt eine Suche nach dem Sinn des Lebens und die Unvorstellbarkeit des Todes entwickelt sich zu einer Angst vor dem Tod.

2.1.3 Die Angst vor dem eigenen Tod

Die Angst vor dem eigenen Tod findet man schon im Gilgamesch-Epos, dem ältesten Dokument über den Tod, beschrieben. In ihm wird König Gilgamesch durch den Tod eines geliebten Menschen, bewusst, dass auch er irgendwann sterben muss. Er erkennt zum ersten Mal die Unvermeidlichkeit des Todes und es überkommt ihn eine große Angst:

„Gilgamesch – um Enkidu, seinen Freund,
weint er bitterlich und läuft in der Steppe umher.
„Auch ich werde sterben, und werde nicht auch ich dann so wie Enkidu sein? –
Trübsal ist eingekehrt in meinen Leib.

Ich begann, den Tod zu fürchten, und so laufe ich in der Steppe umher.
Bis hin vor Uta-napishti, den Sohn Ubar-Tutus,
werde ich, am Wege mich haltend, eilig gehen! -
Zu den Durchgängen der Berge gelangte ich eines Nachts.

Löwen sah ich. Da geriet ich in Angst.
Ich erhob mein Haupt und bete dabei zu Sin,
zu *Ishtar*, dem strahlenden Licht der Götter, gehen da meine Bittgebete:
<Sin und Ishtar, mich erhaltet doch gesund!>“³³

Doch die Götter schützen Gilgamesch nicht vor dem Eintritt des Todes, am Ende muss auch er sterben:

„[...]
„Was soll ich nur machen, Uta-napishti, wohin soll ich nur gehen?
Mein *Fleisch* – das packte sich »Der Räuber«.
In meinem Schlafgemach da wohnt der Tod,
und wohin ich mich auch wenden mag, da ist er schon, der Tod.“³⁴

Der Tod ist ein Ereignis, das nicht abwendbar ist. Wer geboren wird, muss auch irgendwann sterben, das Menschwerden impliziert die Eigenschaft ‚sterblich‘ zu sein und somit auch den Tod und die Angst davor. Als psychisch stabiler

³² Meyer 1982, S. 18.

³³ Maul 2005, S. 119, Vers 1 – 12.

³⁴ Ebda., S. 149, Vers 243 – 246.

Mensch, lebt man dennoch nicht in ständiger Todesangst – dies wäre für die menschliche Psyche nur schwer zu ertragen – sondern die Angst wird umso größer, je näher der Tod bevorsteht.³⁵ Durch die Todesnähe wird dem Menschen das Ende des Lebens bewusst und der Gedanke daran, nicht mehr am Leben zu sein, nicht zu wissen was nach dem Tod ist, scheint vielen unerträglich. Für die Angst vor dem Nichtsein gibt es jedoch keine biologische Notwendigkeit wie Ernst Tugendhat betont.³⁶ Diese Erkenntnis der ‚Nicht-Notwendigkeit‘ führt aber nicht gleichzeitig zur Verminderung oder Bewältigung der Angst, weswegen die Frage nach der Überwindung der Todesangst weiterhin besteht.

2.2 Der Tod, die Angst und Søren Kierkegaard

Beschäftigt man sich mit der Todesangst, muss man auch der Frage nach der Entstehung des Todes nachgehen. Im Christentum wird die Entstehung des Todes durch die alttestamentarische Geschichte des Sündenfalls erklärt. Vor dem Fall sind Adam und Eva unsterblich, erst durch die Sünde werden sie sterblich.³⁷ Durch den Sündenfall sind sowohl das Böse, als auch der Tod in die Welt gekommen. Gott verkündet Adam die Botschaft, denn er allein hat den Tod in die Welt gebracht: „Durch einen einzigen Menschen kam die Sünde in die Welt und durch die Sünde der Tod und auf diese Weise gelangte der Tod zu allen Menschen, weil alle sündigten.“³⁸ Durch die Gleichsetzung der Sünde mit dem Sterben bzw. dem ersten sündigen Menschen mit dem Tod, wird Adam von Karl Guthke als erste Personifikation des Todes gedeutet.³⁹ Der Zusammenhang zwischen der Sünde und Tod wird auch in der bildenden Kunst des Mittelalters deutlich. Dort wurde der Tod vielfach als Gerippe dargestellt, in dessen Bauch und Augenhöhlen Schlangen herumkriechen. Eine Anspielung auf den biblischen Mythos und darauf, „[...] daß der Tod als Lohn der Sünde gedeutet wurde [...]“⁴⁰, ist hier unübersehbar.

³⁵ Vgl. Tugendhat 2004, S. 48.

³⁶ Vgl. Ebda., S. 51ff.

³⁷ Vgl. <http://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose2>, 1.Mose 2, 17.

³⁸ <http://www.bibleserver.com/text/EU/R%C3%B6mer5>, Röm. 5, 12.

³⁹ Vgl. Guthke 1997, S. 51.

⁴⁰ Ohler 1990, S. 266.

2.2.1 Die Entstehung der Angst bei Søren Kierkegaard

Der Verbindung des Sündenfalls mit dem Tod bedient sich auch Søren Kierkegaard in seinen Überlegungen. So erklärt er, u.a. die Entstehung der Angst mit Hilfe des Sündenfalls bzw. betrachtet er die „Angst als Voraussetzung der Erbsünde und als rückwärts gewendete Erklärung der Erbsünde in Richtung auf deren Ursprung“.⁴¹ Der Sündenfall hat für Kierkegaard, welcher hier religiöse und psychologische Konzepte miteinander verschmelzen lässt, eine existenzbestimmende Funktion: Durch den Sündenfall erhielt der Mensch die Erkenntnis von seiner eigenen Sterblichkeit und so auch das Wissen um den eigenen Tod.⁴² Durch die Sünde – und als deren Folge der Beginn des freien Willens zwischen Gut und Böse wählen zu können – entstand im Menschen eine Gefühl der Angst: Angst vor der Erwartung der Sünde einerseits und dessen Erlösung andererseits. Die Erlösung von der möglicherweise begangenen Sünde kann in ein Nichts führen, dass das Individuum „[...] sowohl liebt wie fürchtet; denn dieses ist allezeit das Verhältnis der Möglichkeit zur Individualität.“⁴³ Nur durch die Freiheit des Menschen als einziges Individuum um seine Existenz zu wissen, kann der Mensch aus dem Nichts heraustreten und mit der Wirklichkeit in Bezug bleiben. Zu dieser Wirklichkeit gelangt man aber nur, wenn man die Angst akzeptiert, denn „[...] [d]ie Angst ist die Möglichkeit der Freiheit, [...] indem sie alle Endlichkeiten verzehrt, alle ihre Täuschungen aufdeckt.“⁴⁴

Der Begriff der Angst ist für Kierkegaards Existenzphilosophie von großer Bedeutung. Er beginnt über seine persönlichen Ängste, seine Daseinsangst in Verbindung mit seinem Glauben, in seinen Tagebüchern⁴⁵ zu schreiben, bis er den Gedanken über die große ‚Angst vor dem Nichts‘ als elementare Antriebskraft des menschlichen Individuums entwickelt und so nachfolgende Existenzphilosophen wie Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre oder Karl Jaspers

⁴¹ Kierkegaard 1984, S. 44.

⁴² Das Wissen um den eigenen Tod hat im Existentialismus eine spezifische Bedeutung. So weiß der Mensch als einziges Lebewesen, dass er sterben muss und durch dieses Wissen erfährt er gleichzeitig um seine Existenz. Diese Erfahrung – welche jedem Individuum zugrunde liegt – widerspiegelt sich entweder in einer Angst vor dem Sein oder vor dem Nicht-Sein. Vgl. Choron 1967, S. 231 f.

⁴³ Kierkegaard 1984, S. 51.

⁴⁴ Ebd., S. 141.

⁴⁵ Kierkegaard / Haecker (Hrsg.) 1948.

maßgeblich beeinflusst hat.⁴⁶ Kierkegaard setzt den konkreten Menschen in den Fokus seiner Philosophie und

„[...] erst der, welcher die Angst der Möglichkeit durchgemacht hat, erst der ist dazu gebildet, sich nicht zu ängstigen, nicht weil er den Schrecknissen des Lebens entginge, sondern weil diese immer schwach bleiben im Vergleich zu den Schrecken (sic!) der Möglichkeit.“⁴⁷

Die Angst der Möglichkeit, zu der auch die Todesangst gezählt wird, ist eine metaphysische und wird immer größer sein als die Angst vor den endlichen Dingen der realen, äußeren Welt. Angst entsteht aus dem Inneren des Menschen und ist für Kierkegaard ein Ausdruck des Mensch-Sein, der sich von seinem Naturwesen löst und zu etwas Höherem bestimmt ist. So sieht Kierkegaard in der Angst vor den unendlichen Möglichkeiten eine Sünde begehen zu können nichts Unvollkommenes, sondern einen Schutz- bzw. Abwehrmechanismus die Wirklichkeit erleben zu können.⁴⁸ Nicht nur die Angst, sondern auch der Tod nimmt in der Philosophie Kierkegaards eine große Stellung ein. Erst durch den Gedanken an den eigenen Tod wird der Mensch sich seiner eigenen Existenz bewusst und erkennt seine Nichtigkeit.⁴⁹ Auf dieser Erkenntnis beruht der Sinn des Lebens und die große Angst vor dem Nichts bzw. dem Nicht-Sein, wird durch den Tod bedeutend. Die Reflexion des eigenen Todes führt dabei zu einem endlichkeitsbewussten Leben und durch die daraus gewonnene Sinnhaftigkeit des Todes kann bei Kierkegaard die Angst vermindert bzw. sogar überwunden werden.⁵⁰

2.2.2 Die Todesangst überwinden

Der Tod wird mit dem Ende des irdischen Lebens gleichgesetzt, und das Ende von etwas ruft immer auch gewisse Ängste in den Menschen hervor. Die Ungewissheit was ‚danach‘ ist oder auch nicht ‚ist‘, kann sich zu einer Todesfurcht manifestieren, welche es zu überwinden gilt. Während der Tod früher als „[...] das dunkle Tor zu einem lichten Neubeginn [...]“⁵¹ angesehen

⁴⁶ Vgl. Richter 1984, S. 149.

⁴⁷ Kierkegaard 1984, S. 143.

⁴⁸ Vgl. Richter 1984, S. 179.

⁴⁹ Vgl. Lohner 1997, S. 263.

⁵⁰ Vgl. Ebda., S. 263.

⁵¹ Biser 1990, S. 10.

wurde und sich die Angst eher auf das konzentrierte, was danach geschieht, so sind heute nicht der Tod oder das Sterben das, wovor man sich am meisten fürchtet, sondern die Todesangst selbst. Gegen den Tod kann man in der realen Welt nicht gewinnen, aber die Angst davor kann man besiegen.⁵² Todesängste können dabei individuelle Ausprägungen mit sich bringen, jedoch ist allen Menschen „[...] das Ringen nach einer Lösung [gemeinsam], die dem Lebenden schon, nicht nur dem Toten, ein gewisse Ruhe gewährt in der Angst vor allem Unbekannten.“⁵³

Für die Überwindung der Todesangst ist es zu Beginn einmal notwendig sich mit dem Tod allgemein auseinanderzusetzen. Dies kann durch die Betrachtung des Todes als persönliches Schicksal geschehen, welches einem irgendwann widerfahren wird. Oder durch den Tod eines geliebten Menschen, welcher verschiedene Gefühle wie Schmerz, Schuld und Sinnlosigkeit hervorbringen kann. Eine dritte Möglichkeit der Auseinandersetzung ist, den Tod als alltägliches Ereignis zu betrachten, welches unterschiedliche Reaktionen bei den Menschen hervorruft.⁵⁴ Für alle Begegnungen mit dem Tod muss jedoch beachtet werden, dass – auch wenn er noch so sehr eine persönliche Erfahrung ist – er immer auch ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis darstellt.⁵⁵ Die mit dem Tod eines Menschen zusammenhängenden Fragen nach dem Ritual der Bestattung bzw. der weiteren Vorgehensweise mit dem toten Körper sind streng an gesellschaftliche Regeln und Normen gebunden und werden diese nicht eingehalten, müssen die lebenden Hinterbliebenen mit (rechtlichen) Sanktionen rechnen. Dadurch werden die Toten als „Herren und Hüter der gesellschaftlichen Ordnung“⁵⁶ angesehen, und der Tod kann als Teil einer funktionierenden Gesellschaft akzeptiert werden. Wird der Tod als gesellschaftliches Phänomen akzeptiert, kann er auch als persönliches hingenommen werden und die Angst vor ihm überwunden werden.

⁵² Vgl. Choron 1967, S. 79.

⁵³ Simonett 1945, S. 8.

⁵⁴ Vgl. Descola 2004, S. 235.

⁵⁵ Philippe Descola weist darauf hin, dass der Tod wahrscheinlich das einzige Ereignis ist, das in allen Gesellschaften ritualisiert worden ist und jeder ritualisierte Tod in einer Gesellschaft immer eine Verschiebung und Neubesetzung der sozialen Rollen bedeutet. Vgl. Ebda., S. 236.

⁵⁶ Ebda., S. 238.

Für die Überwindung der Todesangst ist es, nach Ernst Tugendhat, notwendig, sich selbst und seine Bedeutung für die Außenwelt zu relativieren. Wenn man stirbt und aufhört zu existieren, hört damit auch die subjektive, interne Welt auf zu existieren. Für die objektive, externe Welt ist dies unbedeutend. Deswegen fordert Tugendhat auf, schon in jungen Jahren den Glauben an die eigene Wichtigkeit und Bedeutung für die externe Welt zu relativieren, denn nur so kann sich auch die Angst vor dem Nichtsein reduzieren und die Todesangst überwunden werden. Man soll sich aus dem Fokus dezentrieren, um zu erkennen, „[...] daß man nur ein Mittelpunkt unter vielen ist, und man wird sich seiner Geringfügigkeit bewußt.“⁵⁷

2.3 Die Darstellung des Todes als Spieler

„Die Bilder des Todes [...] sind Zeichen einer leidenschaftlichen Liebe zur hiesigen Welt und eines schmerzlichen Bewußtseins des Scheiterns, zu dem jedes Menschenleben verurteilt ist – und eben dieses Scheitern muß jetzt ins Auge gefaßt werden.“⁵⁸

Der heutige Mensch ist im Laufe seines Lebens ständig mit Gefühlen des ‚Scheiterns‘ konfrontiert – sei es auf privater Ebene, wenn zum Beispiel Beziehungen in die Brüche gehen, oder auf beruflicher, wenn man aus irgendeinem Grund seinen Job verliert, oder auch, wenn man ‚nur‘ bei einem Spiel verliert. Die Möglichkeiten des Scheiterns – sowohl in großen, als auch in kleinen Dingen - scheinen unendlich. Das Scheitern wird dabei umso schlimmer erfahren, je größer die Erwartungen an einen Erfolg gewesen sind. Das erfolgreich Erreichte wird dabei aber nie als genug empfunden, und ein erneutes Scheitern ist vorprogrammiert.⁵⁹ ‚Leben‘ bedeutet aber auch mit diesen Erfahrungen des Scheiterns umgehen zu können bzw. zu lernen Optionen zu finden, wie man Scheitern auch als neue ‚Chance‘ betrachten kann. Scheitern – wie es Philippe Ariès im oben genannten Zitat verwendet – impliziert für ihn auch den Tod.⁶⁰ Durch den Tod bzw. das Sterben ‚scheitert‘ der Mensch am Leben und dieses ‚letzte‘ Scheitern soll einem bewusst werden – auch wenn dies schmerzlich vonstatten geht. Im Gegensatz dazu wurde in

⁵⁷ Tugendhat 2004, S. 62.

⁵⁸ Ariès 2009, S. 168.

⁵⁹ Vgl. Ebda., S. 178.

⁶⁰ Vgl. Ebda., S. 178.

der griechischen Antike das Sterben als tiefer Schlaf, aus dem es kein wahrnehmbares Erwachen gibt, betrachtet. Der Gott des Schlafes – Hypnos – und der Gott des Todes – Thanatos – haben den Entschlafenen nach seinem Tod in ein unbekanntes Land gebracht ohne das Bewusstsein des Toten zu aktivieren.⁶¹ Durch das Bewusstwerden des eigenen Sterbens, wird der Tod jedoch zu einem „drastischen Subjekt“⁶², zu dem man eine persönliche Betroffenheit empfindet. Um diese Betroffenheit auszudrücken und das ‚letzte‘ Scheitern für den Menschen angenehmer zu machen, wurde der Begriff ‚Tod‘ allegorisiert und hat Gestalt angenommen.

2.3.1 Die Allegorie des Todes

In der Literatur und der bildenden Kunst tritt ab ca. 1350 die Allegorie des Todes als Person in Erscheinung. Er wird dabei als ‚König Tod‘ mit einer Krone dargestellt. Durch dieses Attribut wird dem Tod eine gewisse Macht zugesprochen. Dieser Tod wird im Spätmittelalter in eine Gesellschaftsschicht aufgenommen, welche sich durch Autorität und Machtanspruch auszeichnet.⁶³ ‚Der‘ Tod erscheint als eigenständig Handelnder, dem die Menschen ohnmächtig gegenüberstehen. Der Tod wird zur „omnipräsenten Figur der Endlichkeit“⁶⁴ und ist ein allgegenwärtiger Zeitgenosse – er kann jederzeit einen geliebten Menschen oder gar einen selbst holen. Darauf wollte man im Mittelalter vorbereitet sein, weswegen man sich in sogenannten Sterbebüchlein darüber informiert hatte, wie der Tod den aussehen könnte. Der Tod wurde ‚der‘ Tod – eine Personifizierung, welche, unabhängig von Alter, Geschlecht und Stand, jeden zu sich holen konnte.⁶⁵ Ihm wurde eine Gestalt gegeben um den Menschen die Angst vor dem Sterben zu nehmen.⁶⁶

⁶¹ Vgl. Simonett 1945, S. 10.

⁶² Wehle 1993, S. 222.

⁶³ Vgl. Guthke 1997, S. 59 ff.

⁶⁴ Haas 1989, S. 178.

⁶⁵ Vgl. Imhof 1991, S. 12.

⁶⁶ Das Todesproblem wurde damit zwar nicht gelöst, aber ein Weg gefunden, den Menschen die Angst davor zu nehmen bzw. zu relativieren. Die Meisterung der Todesfurcht und „[...] die Neutralisierung oder Widerlegung des scheinbar unvermeidlichen Schlusses, unser kurzer Aufenthalt auf Erden sein ein sinnloser Witz, eine absurde Tragikomödie [...]“ sind zwei wichtige Aspekte des Todesproblems nach Choron. Choron 1967, S. 27.

Die Figur des Todes erinnert an die Undarstellbarkeit dessen, was sie repräsentiert – den Tod. Christian Kiening beschreibt die Todesfigur als ein Zeichen der Vergänglichkeit, das durch ihre ‚Verkörperung‘ des Lebensendes eine große Macht und Faszination über den Menschen erlangt.⁶⁷ Er legt auch dar, dass

„[e]ine personifizierte Figur [...] häufig nur scheinbar nach Art und Weise einer menschlichen Figur [agiert]. Meist besitzt sie spezifische Konturen, die ihren Konstruktionscharakter ausweisen, bewegt sie sich in einem Chronotopos, der ihre Besonderheit hervorhebt. Sie fungiert als Abkürzung für komplexe Sachzusammenhänge, vermag aber auch, oszillierend zwischen Agens abstractum und konventionalisiertem Zeichen, mehrdeutige Repräsentationseffekte zu erzeugen.“⁶⁸

In den Bildern, die sich die Menschen vom Tod machen, werden nicht nur soziokulturelle Todesvorstellungen und gesellschaftliche Auffassungen hervorgebracht, sondern auch persönliche Vorstellungen von einem möglichen Leben nach dem Tod, vom Sinn des Lebens, sichtbar. So unterschiedlich die Darstellungen des Todes auch sind – sei es als Schnitter, Sensenmann oder auch als Spieler – eines haben alle Todesdarstellungen gemeinsam: Sie zeigen die Vergänglichkeit des Menschen, die Endlichkeit der menschlichen Existenz.⁶⁹

2.3.2 Der Tod, das Spiel und der *Homo ludens*

Der personifizierte Tod kann viele Gestalten annehmen, eine davon ist die Inszenierung als Spieler, welche nun im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird. Die ikonographischen Wurzeln des Todes als Spieler sind im Mittelalter zu suchen, jedoch war die Ikonographie der Zeit keineswegs einheitlich. Der Tod konnte sowohl als Skelett oder Kadaver auftreten, jedoch auch in Personifikation eines Sensenmannes, Jägers, Spielmannes oder Tänzers. Er wurde in mittelalterlichen Vanitas-Darstellungen u.a. als Karten- oder Würfelspieler gezeigt, um auf die Vergänglichkeit von Glück und Erfolg im

⁶⁷ Vgl. Kiening 2003, S. 20. Christian Kiening merkt in seiner Untersuchung über die Todesfigur an, dass es ‚die‘ Geschichte des Todes, wie sich von Philippe Ariès beschrieben wird, nicht gibt. Die Entwicklung vom gezähmten über den verwilderten bis hin zu dem ins Gegenteil verkehrten Tod ist nicht linear verlaufen, sondern abhängig von verschiedenen sozialen Gruppen und deren Umgang mit dem Tod. Deswegen besitzt Ariès *Geschichte des Todes* für Kiening lediglich einen Modell-Charakter für den Umgang mit dem Tod in der westlichen Kultur des Abendlands. Vgl. Ebda., S. 14.

⁶⁸ Ebda., S. 20.

⁶⁹ Vgl. Dracklé 2001, S. 4.

Leben hinzuweisen. Erst in der frühen Neuzeit vereinheitlichte sich das Bild des Todes zur Skelett-Gestalt mit Sense.⁷⁰ Nach Gert Kaiser geht die Darstellung des Todes als Spieler auf den Glauben zurück, dass Spielleute bis zum Beginn der Neuzeit als *ministre Satanae*, als Diener Satans, gegolten haben, weil sie durch ihr Spiel die Menschen von Gott fernhielten. Der Tod wurde auch als solcher angesehen, da er die Menschen aus dem Leben fort- und zu sich holt.⁷¹

Den Tod als Spieler zu personifizieren, könnte auch mit dem Spieltrieb des Menschen zusammenhängen, denn der Tod könnte nicht spielen, wenn der Mensch sich nicht auf das tödliche Spiel einlassen würde. Die kulturelle Bedeutung des Spiels bzw. Spielens für den Menschen wurde von dem niederländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga in seinem Werk *Homo Ludens*⁷² aus dem Jahre 1938 beschrieben.⁷³ Huizinga liefert darin keine Definition von ‚Spiel‘, sondern fasst allgemeine Grundbedingungen zusammen: Ein Merkmal eines Spiels ist das ‚freie Handeln‘; Spielen ist immer freiwillig, ein befohlenes Spiel ist kein Spiel mehr; das Spiel kann jederzeit unterbrochen bzw. unterlassen werden – es ist keine physische Notwendigkeit oder sittliche Pflicht. Das alles impliziert die Freiheit des Spiels frei zu sein.⁷⁴ In *Det sjunde inseglet* ist das Spiel mit dem Tod für den Menschen eine Möglichkeit noch etwas Zeit zu gewinnen, es wird von dem Menschen vorgeschlagen und im Laufe des Films des Öfteren unterbrochen. Die Freiwilligkeit der beiden Spieler ist vorhanden, und man könnte analog zum *Homo ludens* auch vom spielenden Tod als *Mors ludens* sprechen. Dass das Spiel nicht das gewöhnliche oder ‚eigentliche‘ Leben ist, führt Huizinga als ein weiteres Kennzeichen an. Spielen unterbricht das alltägliche Leben, es lässt den Spielenden auf eine Ebene treten, wo er so tun kann als-ob.⁷⁵ Bei einem Spiel mit dem Tod als Gegenspieler, wird nicht nur der Alltag unterbrochen, sondern auch das Leben, den der Tod gewinnt immer (wie man im nächsten Kapitel sehen kann).

⁷⁰ Vgl. Kiening 2003, S. 21.

⁷¹ Vgl. Kaiser 1982, S. 65.

⁷² Huizinga 1997.

⁷³ Huizinga hebt darin die kulturelle Funktion des Spiels hervor, indem er der Frage nachgegangen ist, wie viele spielerische Merkmale frühere Kulturererscheinungen in sich tragen. Ihm geht es nicht darum, das Spiel als Ursprung der Kultur nachzuweisen, sondern die Bedeutung des spielenden Menschen für das Entstehen von Kultur(en) aufzuzeigen. Er misst dem *Homo ludens* die gleiche Bedeutung für die Entwicklung der Kultur bei, wie dem *Homo sapiens* oder dem *Homo faber*. Vgl. Kolb 1990, S. 226.

⁷⁴ Vgl. Huizinga 1997, S. 16.

⁷⁵ Vgl. Ebda., S. 17.

3. DER TOD SPIELT SCHACH IN *DET SJUNDE INSEGLET*

„*Das siebente Siegel* ist eine Allegorie mit einem sehr einfachen Thema: der Mensch, seine ewige Suche nach Gott und dem Tod als einziger Sicherheit.“⁷⁶ Mit diesen Worten beschreibt Ingmar Bergman seinen Film *Det sjunde inseglet* (dt. *Das siebente Siegel*) aus dem Jahre 1957. Die Suche nach Gott und dem Sinn des Lebens als ein ‚sehr einfaches Thema‘ darzustellen – wie Ingmar Bergman es hier tut – ist keineswegs nur eine kleine Untertreibung. Viele Vertreter von den verschiedensten Religionen, Philosophien und Kulturen haben sich schon seit Anbeginn der Zeit mit diesem Thema auseinandergesetzt und noch immer keine allgemeingültigen Antworten auf die damit einhergehenden Fragen wie: Was ist der Sinn des Lebens? Worin begründet sich die menschliche Existenz? Gibt es einen Gott? Was passiert nach dem Tod? u. ä. gefunden. ‚Einfach‘ ist das Thema sicher nicht, aber mit einer Sache hat Bergman durchaus recht und zwar, dass der Tod uns allen als einzige Sicherheit gewiss ist.⁷⁷ Wenn Bergman das Thema seines Films *Det sjunde inseglet* auf den Menschen ‚reduziert‘, so wird sich diese Arbeit auch damit beschäftigen. Sie tut dies aber über den Umweg eines anderen, nicht minder spannenden Gegenstands: Den personifizierten Tod als Spieler, welcher den Menschen in gewisser Weise impliziert.

Der Titel des Films – *Det sjunde inseglet* – bezieht sich auf eine Textstelle in der Bibel, wo am letzten Tage der Menschheit die sieben Siegel des Buches der Weisheit geöffnet werden, um allen Menschen Gottes Plan zu offenbaren.⁷⁸ Die Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes dient als Rahmen für den Film, zu Beginn wird sie von einer Stimme zitiert:

„Und als das Lamm das siebente Siegel brach, entstand im Himmel eine Stille, die erst nach einer halben Stunde endete. Und die sieben Engel, die die sieben Posaunen hatten, machten sich bereit in ihre Posaunen zu stoßen.“⁷⁹

⁷⁶ Bergman 1963, S. 7.

⁷⁷ Vgl. Ebda., S. 7.

⁷⁸ Vgl. <http://www.bibleserver.com/text/LUT/Offenbarung5>, Offenbarung 5 – 8.

⁷⁹ *Das siebente Siegel* 2009 (DVD), TC 00:01:10 – 00:01:29. Die folgenden Time-Codes – wenn nicht anders angegeben – stammen alle aus dieser Filmquelle und werden zur besseren Lesbarkeit nicht mehr extra als solche ausgewiesen. Time-Codes anderer Filme werden als solche gekennzeichnet werden.

Das Zitat bzw. die Bibelstelle wird dann unterbrochen und erst am Ende des Films wieder aufgenommen und abgeschlossen. Als zweiter Rahmen der Erzählung dient das Schachspiel, welches am Filmanfang kurz nach der Bibelstelle begonnen, und am Schluss kurz vor der Wiederaufnahme der biblischen Geschichte um das siebente Siegel, beendet wird. Auf dieses Spiel wird im Kapitel ‚Der Tod als (Gegen-)Spieler‘ noch näher eingegangen.

Der Schauplatz des Film ist das spätmittelalterliche Schweden zur Zeit der großen Pestepidemie.⁸⁰ Der Ritter Antonius Block und sein Knappe Jöns befinden sich auf dem Heimweg von den Kreuzzügen. Die Leiden und Qualen, die er dort gesehen hat, haben ihn verzweifeln lassen. Er hat den Glauben an Gott verloren und versucht diesen wieder zu finden. Zu dieser Zeit begegnet ihm der Tod in Person und will ihn zu sich holen. Block erbittet einen Aufschub und fordert ihn, den Tod, zu einem Schachspiel heraus. Der Tod nimmt die Herausforderung an, da er gerne spielt und sich seines Sieges sicher ist. Mit der gewonnenen Zeit, möchte der Ritter eine letzte bedeutsame Sache erledigen, um seinem Leben am Ende noch einen Sinn zu geben. Sie spielen mit Unterbrechungen, während sich der Ritter auf dem Heimweg befindet, welcher sich als „Weg in den Tod“⁸¹ herausstellt. Der Tod setzt ihn Schachmatt und gewinnt! Der Ritter ist über seinen Aufschub trotzdem froh und stirbt am Ende mit dem Wissen, dass er durch sein Spiel (und einem kleinen Trick) einer Schauspielfamilie – zumindest vorerst – das Leben gerettet hat.

⁸⁰ Die Pest verursachte ein Massensterben in Europa seit ihrem Ausbruch 1348. Sie konnte in zwei Hauptformen auftreten: Lungenpest, welche durch Tröpfcheninfektion übertragen wird, und der Beulenpest, welche durch den Rattenfloh übertragen wird. Während erstere einen raschen Tod innerhalb weniger Tage zu Folge hat, dauert es bei der Beulenpest wesentlich länger und ein hilfloses Warten auf den Tod stellt sich ein. Dieses Warten kann aber, nach Gert Kaiser, auch zu einer veränderten Geisteshaltung führen: *Carpe diem* – nutze den Tag, denn es könnte ja dein letzter sein. Vereinzelt gibt es sogar Berichte von ausgelassenen Festen und Ausschweifungen der Pestkranken. Vgl. Kaiser 1982, S. 28 – 32. Nach Skandinavien kam die Pest über Norddeutschland und hier vor allem über die Hansestädte zu den nordischen Hafenstädten, da diese durch den Handel im direkten Kontakt standen. Im Vergleich zu Italien oder Frankreich breitete sich die Pest in Skandinavien langsamer aus: Einerseits, weil die Menschen rechtzeitig davor flohen; andererseits, weil die Besiedelung in Nordeuropa dünner war als in Mittel- oder Südeuropa. Die Mortalitätsrate scheint deswegen niedriger als anderswo. Wer es sich allerdings nicht leisten konnte zu fliehen, der konnte nur abwarten. Vgl. Bergdolt 2011, S. 84 f.

⁸¹ Kiening 2003, S. 176.

3.1 Von der Idee zum Film oder Die verschiedenen Zugänge Ingmar Bergmans

Bevor nun näher auf die Figuren und den Tod als Gegenspieler und seine Darstellung als ‚tatsächlichen‘ Spieler eingegangen wird, soll gezeigt werden, welcher verschiedener Zugänge sich Ingmar Bergman für seinen Film *Det sjunde inseglet* bedient hat: einem frühhistorischen, indem er das Mittelalter als Sujet verwendet; einem realhistorischen, wenn er die in den 1950er Jahren – der Entstehungszeit des Films – vorherrschende Todesangst thematisiert; einem filmhistorischen und einem theatralen Zugang.

3.1.1 Ein frühhistorischer Zugang:

Das Mittelalter als Sujet

„Dieser Film [*Det sjunde inseglet*, C.W.] gibt nicht vor, ein realistisches Bild Schwedens im Mittelalter zu sein. Er ist ein Versuch moderner Poesie, der die Lebenserfahrungen eines modernen Menschen in eine Form übersetzt, die sehr frei mit den mittelalterlichen Gegebenheiten umgeht.“⁸²

Ingmar Bergman versucht mit seinen Filmen über das Mittelalter - *Det sjunde inseglet* und *Jungfrukällan* (dt. *Die Jungfrauenquelle*)⁸³ – ein Stück der eigenen, schwedischen (Vor)-Geschichte zu rekonstruieren. Die historischen Gegebenheiten im Detail zu zeigen ist für ihn aber nicht primär, wesentlicher ist „[...] den Eindruck einer fremden Welt zu erzeugen, ohne dass diese zu völliger Versenkung einlode.“⁸⁴ Das Mittelalter wird in Filmen häufig auf wenige Elemente beschränkt: Ritter, edle Burgfräuleins, Turniere und Festspiele mit Rüstungen und Waffen. Bis auf den Ritter findet man keine dieser Elemente in Bergmans *Det sjunde inseglet*. „[F]arbenprächtig und aktionsgeladen, dynamisch und klangvoll [...]“⁸⁵, so beschreibt Christian Kiening das Mittelalterbild der Populärkultur. Man kann nicht von ‚einem‘ Mittelalterbild sprechen, denn so viele Filme es über das Mittelalter gibt, so viele

⁸² Bergman 1963, S. 7.

⁸³ Die Jungfrauenquelle 2006 (DVD).

⁸⁴ Kiening 2006 b, S. 250.

⁸⁵ Kiening 2006 a, S. 3.

verschiedene Bilder über das Mittelalter gibt es auch. Kiening nennt drei Eigentümlichkeiten, welche sich durch den Mittelalterfilm ergeben: erstens eignen sich die verwendeten Geschichten und Stoffe über Heldentum, Liebe, Glaube und Macht hervorragend um Vergangenheitsnostalgie und Zukunftsorientiertheit zu vereinen; zweitens wird der Einsatz einer „vormodernen Logik“⁸⁶ durch die dargestellten Körper zur Geltung gebracht, welche bestimmten Codes folgen, diese gleichzeitig aber auch aufzuheben versuchen; drittens kann durch das Mittelalter eine spezifische Sinnlichkeit ausgedrückt werden, welche im Bezug auf Authentizität und Vergegenwärtigung diskutiert werden kann.⁸⁷ Für Regisseure wie Bergman bietet das Mittelalter eine filmästhetische Entfaltung: Einerseits kann man eine historische Epoche sinnlich vergegenwärtigen, andererseits kann man auch abstrakte Ideen und Gedanken als konkrete Erlebnisse für andere erfahrbar machen.⁸⁸

Obwohl *Det sjunde inseglet* kein realistisches Bild des (skandinavischen) Mittelalters zeigt, so greift es doch Themen auf, die zu der Zeit omnipräsent waren, wie z. B. Pest, Kreuzzüge, Religiosität, Hexenverbrennungen und Geißlerbewegungen. Der Film zeigt eine ‚Geißler-Szene‘⁸⁹, wo eine Gruppe von Geißlern die Passion Christi nachspielt, um die Menschheit von den Sünden und der Pest zu reinigen. Sie tragen ein großes Kreuz mit Christus und peitschen sich selbst aus. Die umstehenden Menschen knien sich ehrfürchtig nieder und einer der Mönche hält einen Totenschädel gen Himmel und spricht eine Bußpredigt. Dieser gleicht dabei „[...] einer an Sarkasmus und Menschenverachtung kaum mehr zu überbietenden Publikumsbeschimpfung [...]“⁹⁰ und Bergman zeigt, [...] dass die gemeinsame Todesbedrohung nicht zur Solidarität angesichts des gemeinsamen Schicksals führt, sondern zu

⁸⁶ Was genau Kiening unter einer ‚vormodernen‘ Logik versteht, wird nicht näher erläutert. Er führt als Beispiel dieser Eigentümlichkeit den Unterschied zwischen kaum bekleideten, muskulösen Körpern in der Antike und den Rokoko-Kleidern und perückentragenden Hofdamen des 18. Jh. an. Während in Filmen über die Antike der Körper betont in Szene gesetzt wird, spielt in historischen Filmen über das Barock- bzw. Rokokozeitalter das Verkleiden bzw. das Kostüm eine wesentliche Rolle. Vgl. Kiening 2006 a, S. 101.

⁸⁷ Vgl. Ebda., S. 100 f.

⁸⁸ Vgl. Ebda., S. 4 ff.

⁸⁹ Vgl. TC 00:35:35 – 00:40:51.

⁹⁰ Sauer/ Leisch-Kiesel 2005, S. 71.

Demütigung und Quälerei.“⁹¹ Durch die Geißelung fühlen sich die Gläubigen in Stände, Krankheiten wie der Pest, welche als Strafe Gottes angesehen wurde, und dem Tod trotzen zu können.⁹²

Auch Wandmalereien von solchen Geißelungen werden im Film gezeigt, als der Knappe Jöns in einer Szene auf einen Kirchenmaler trifft.⁹³ Dieser malt nicht nur einen Geißlerzug, sondern auch Pestkranke und einen Totentanz. Auf die Frage warum er denn so schreckliche Dinge male, antwortet dieser: „Alles was nach Tod riecht, zieht mehr als nackte Frauenzimmer!“⁹⁴ Der Kirchenmaler hat sich daran gewöhnt, den Menschen mit seinen Bildern Angst zu machen, er lebt nach dem *Carpe-Diem* Prinzip. Johan Huizinga ist der Ansicht, dass das spätmittelalterliche Bild des Todes v.a. durch den Begriff der Vergänglichkeit geprägt gewesen ist. Die Volksprediger versuchten den Tod in ihren Predigten einfach, unmittelbar und wirksam darzustellen.⁹⁵ Das *Vanitas*-Motiv und das mittelalterliche *Memento mori* werden von Bergman visuell umgesetzt – so findet man Todessymboliken wie Totenschädel (**Abb.1**), Totenmasken (**Abb.2**), oder aber auch Tote am Wegesrand (**Abb.3**) in den einzelnen Einstellungen im Film, welche direkt an den Tod und dessen Folgen erinnern.

Unter Bergmans Todesdarstellungen findet man auch den Tod als Tänzer, eine für das Mittelalter typische Darstellungsart, wo der Tanz die Allmacht des Todes und die Ohnmacht des Menschen deutlich unterstreicht. Die mittelalterliche Bezeichnung ‚Totentanz‘ birgt jedoch ein Missverständnis in sich, denn bei einem Totentanz handelt es sich nicht um einen Tanz der Toten miteinander, sondern „[...] um einen Tanz des personifizierten Todes mit Lebenden [...] mit Sündern, an die der Tod mit der unwiderruflichen Aufforderung, ihm zu folgen, herantritt.“⁹⁶ In den Totentanzdarstellungen des Mittelalters bleibt keiner verschont – Papst und König, Arme und Reiche, Alte und Junge – alle müssen mit ihm tanzen, ob sie wollen oder nicht. Irritierend an den Totentänzen ist, dass der Tod ‚tanzt‘. Durch sein Tanzen, sein ausgelassenes Herumgehüpfe, wird er

⁹¹ Sauer/ Leisch-Kiesl 2005, S. 71.

⁹² Die Geißlerzüge, welche ihren Ursprung im 13.Jahrhundert hatten, haben einen vorbeugenden Charakter gehabt. Durch die öffentlichen Geißelungen wollten die Klosterbrüder und Mönche die Strafe Gottes auf sich lenken, um für die sündige Menschheit Buße zu tun. Vgl. Kaiser 1982, S. 33.

⁹³ Vgl. TC 00:16:08 – 00:18:17.

⁹⁴ TC 00:16:30 – 00:16:33.

⁹⁵ Vgl. Huizinga / Köster (Hrsg.) ¹²2006, S. 194.

⁹⁶ Guthke 1997, S.69.

zum „Inbegriff des Lebendigen“⁹⁷, er imitiert die Lebenden und stellt sie bloß. In dieser Umkehr – der Tod wird zum aktiv Bewegenden, während der, der mit dem Tod tanzt, ruhig und passiv daneben steht – wird der Tanz, als ursprünglich lebensbejahende Bewegungsfolge, zum Symbol für den Tod verkehrt. Nach Kaiser beruht der Totentanz darauf, „[...] daß das Totengerippe die intensivste Form des Lebens, den Tanz, nachäfft, daß der Tod eine burleske Imitation des Lebens betreibt.“⁹⁸

3.1.2 Ein realhistorischer Zugang:

Die 1950er Jahre

„Bergman has often been criticised – especially by the younger generations of Swedish film-makers – for ignoring the realities of the society round about him, for being too concerned with man’s relationship to God or to his personal conscience. By an ironic paradox, this very quality has enabled Bergman to capture a worldwide audience [...]“⁹⁹

Die zeitgenössischen Kritiker der 1950er loben *Det sjunde inseglet*, bei den Filmfestspielen in Cannes erhält er 1957 sogar einen Sonderpreis. Die heutigen Reaktionen sind aber nicht nur positiv, so behauptet Eckard Weise z.B., dass „[...] [d]as siebente Siegel der am meisten überschätzte Film Bergmans ist.“¹⁰⁰ Dem Film gelingt es zwar „[...] durch beeindruckende Bilder in der Tradition früher nordeuropäischer Kirchenmalerei, die Schrecken des Mittelalters aufleben zu lassen [...]“, jedoch werden diese Bilder durch die „[...] sehr

⁹⁷ Kaiser 1982, S.52.

⁹⁸ Ebda., S. 67. Um die Ambivalenz des ‚tanzenden‘ Todes besser verstehen zu können, muss der Zusammenhang Tanz und Religion kurz näher betrachtet werden. Bis ins 7. Jahrhundert wurde angemessenes Tanzen ‚in‘ der Kirche toleriert, es wurde sogar in den liturgischen Rahmen miteinbezogen. Erst ab dem apodiktischen Wort Augustinus von Hippo wurde der Tanz in der Kirche und dessen kultisch-ekstatische Form verurteilt und missbilligt. Die Ausgelassenheit und betonte Körperlichkeit des Tanzens sollte unterbunden werden und so wurde im Konzil von Rouen (1231) auch verboten, im Friedhofsbereich zu tanzen. Zusammenhängend mit dem Sittenverfall und der Sündhaftigkeit der Tanzenden, wurde mit dem tanzenden Tod auch der Teufel assoziiert. Diese Verbindung zeigen auch die Instrumente, die der Tod in den Totentänzen häufig spielt, die sogenannten Teufelsinstrumente. Darunter fallen Flöten- und Blasinstrumente wie Fistula bzw. Tibia oder der Dudelsack, aber auch eine Reihe von Schlaginstrumenten wie Trommel, Tamburin und Pauke. Auch die linksgerichtete Bewegung – der Tod zieht die Lebenden immer von rechts nach links – in den Totentänzen widerspiegelt das enge Verhältnis von Tod und Teufel. Vgl. Kaiser 1982, S. 60 ff.

⁹⁹ Cowie 1985, S. 39.

¹⁰⁰ Weise 1987, S. 64.

wortreich gestaltete philosophische Konstruktion [...]“¹⁰¹ in ihrer Wirkung wieder zerstört.

Bergman ist dabei das Produkt des zur Zeit der 1950er Jahre vorherrschenden Modernismus und seiner nach christlichen Traditionen geprägten Erziehung. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, versteckt er den dadurch mit sich bringenden Konflikt aber nicht, sondern zeigt ihn öffentlich. In seinen Filmen, v.a. in *Det sjunde inseglet*, reflektiert er die kulturellen Auseinandersetzungen der Moderne mit den christlich-religiösen Traditionen und den nie überwundenen Zwiespalt, in dem er sich dadurch befunden hat.¹⁰² Die Menschen der Nachkriegszeit hatten – ebenso wie die Menschen des Mittelalters – den Tod ständig vor Augen. Durch die Angst vor einem erneuten Krieg, war auch die damit zusammenhängende Angst vor dem Tod groß. Bergman nahm diese Angst und setzte sie in *Det sjunde inseglet* in die Zeit der Kreuzzüge zurück, wo die Menschen nicht nur durch Kriege, sondern auch durch Krankheiten, wie die Pest, massenweise gestorben sind.¹⁰³ Die rekonstruierte, religiöse Ikonographie des Mittelalters kann nicht über die existenziellen Ängste und Zweifel der 1950er Jahre und auch Bergmans hinwegtäuschen:

„During the 1950's, [...] I needed a severe and schematic conception of the world to get away from the formless, vague and the obscure, in which I was stuck. So I turned to the dogmatic Christianity of the Middle Ages with its clear dividing lines between Good and Evil. Later I felt tied by it, I felt as though I were imprisoned.“¹⁰⁴

3.1.3 Ein filmhistorischer Zugang:

Der Film *Körkarlen* (1921) als schwedisches Vorbild

Für Bergman war der schwedische Regisseur und Schauspieler Victor Sjöström ein großes Vorbild. Bei Bergmans Film *Smultronstället* (dt.: *Wilde Erdbeeren*)¹⁰⁵, welcher – wie *Det sjunde inseglet* – im Jahr 1957 uraufgeführt

¹⁰¹ Weise 1987, S. 62.

¹⁰² Vgl. Gervais 1999, S. 50.

¹⁰³ Vgl. Koebner 2009, S. 57.

¹⁰⁴ Cowie 1985, S. 58 f.

¹⁰⁵ *Wilde Erdbeeren* 2005 (DVD).

wurde, arbeitete er mit Victor Sjöström zusammen. Dieser übernahm die Hauptrolle im Film und Bergman beschreibt die Arbeit mit seinem Idol mit folgenden Worten:

„In den Drehpausen bildeten wir einen Ring um Victor. Wie neugierige Kinder verlangten wir, er solle von alten Zeiten erzählen, von seiner Arbeit, von den anderen Regisseuren [...] und von der alten Filmstadt. Er erzählte bereitwillig und amüsant.“¹⁰⁶

1912 kam Victor Sjöström zu *Svenska Bio*, der schwedischen Filmgesellschaft, welche 1919 die berühmte *Svensk Filmindustri* (SF) mitbegründet hat.¹⁰⁷ Sjöströms Film *Körkarlen* (dt.: *Der Fuhrmann des Todes*)¹⁰⁸ von 1921 war einer der ersten dort gedrehten und beruht auf der gleichnamigen Novelle von Selma Lagerlöf aus dem Jahre 1912.¹⁰⁹ In der Geschichte trifft ein Mann, David Holm, zu mitternächtlicher Stunde am Friedhof auf einen Fahrer einer Kutsche, den Fuhrmann des Todes. Dieser lenkt seine Kutsche direkt aus den Wellen des Meeres heraus und wird ikonographisch mit den Attributen des Todes bestückt: Sense, Kapuzenmantel, gekrümmte Haltung. In Erscheinung tritt der Fuhrmann in jeder Einstellung des Films als Doppelbelichtung, um seine metaphysische ‚Gestalt‘ hervorzuheben. Er befindet sich auf einer anderen, nicht-realen Ebene, welche sich von der wahrnehmbaren Wirklichkeit abgrenzt, aber dennoch ein Teil Filmraums ist.¹¹⁰ Victor Sjöström und dieser Film hatten einen entscheidenden Einfluss auf Bergman ausgeübt, wie er schreibt:

„Er hatte den Film gemacht, der mir von allen Filmen am meisten bedeutete. Zum ersten Mal habe ich ihn gesehen, als ich fünfzehn war. Heute sehe ich ihn mindestens einmal jeden Sommer, entweder allein oder gemeinsam mit Jüngeren. Ich sehe deutlich, wie *Der Fuhrmann des Todes* meine Berufsausübung bis in Einzelheiten beeinflusst hat.“¹¹¹

¹⁰⁶ Bergman 1987, S. 214.

¹⁰⁷ Vgl. Cowie 1985, S. 5 f.

¹⁰⁸ *Der Fuhrmann des Todes* 2008 (DVD).

¹⁰⁹ Vgl. Cowie 1985, S. 14.

¹¹⁰ Vgl. Echle 2009, S. 89.

¹¹¹ Bergman 1991, S. 22.

3.1.4 Ein theatraler Zugang: Das Theaterstück *Trämålming* als Vorlage

Die Beschäftigung mit dem Tod begann bei Bergman schon relativ früh in seiner Kindheit, wie er selbst schreibt. Seinen Umgang mit dem Tod und den Toten beschreibt er in seiner Autobiographie *Mein Leben*¹¹² folgendermaßen:

„Durch die Freundschaft mit dem Hausmeister des Krankenhauses, der die Transporte zwischen Krankenhaus und Grabkapelle besorgte, bekam ich viele gute Geschichten zu hören und durfte mir viele Leichen in verschiedenen Stadien der Verwesung ansehen.“¹¹³

Diese Geschichten und seine Großmutter – wie er weiter schreibt – prägten sein Verständnis vom Tod und seine ‚Faszination‘ für dieses Thema:

„Großmutter erzählte von der Welt, vom Leben, aber auch vom Tod (der mich stark beschäftigte). Sie wollte wissen, was ich dachte, hörte genau zu [...] Sie ließ mich als eine eigene, ganz wirkliche Person ohne Maske gelten.“¹¹⁴

Die theatrale Basis für den Film *Det sjunde inseglet* war der von Bergman selbst verfasste Einakter *Trämålming* (dt. *Das Gemälde auf Holz*)¹¹⁵. Es wurde als Übungsstück für das Theater geschrieben und auch mehrmals erfolgreich in Stockholm aufgeführt. Bergman versuchte für den Schauspielunterricht annähernd gleichgewichtete Rollen und Monologe zu schaffen. Die Anzahl der Rollen war dabei von der Schülerzahl abhängig.¹¹⁶ Als Inspirationsquelle dienten ihm v.a. Erinnerungen an seine Kindheit und die Zeit, die er wegen seines Vaters – dieser war protestantischer Pastor – oft in Kirchen verbracht hatte. Auf Altargemälden, bemalten Fenstern oder Wandbildern in Kirchen entdeckte er z. B. den schachspielenden Tod¹¹⁷; oder den Tod, der einen

¹¹² Bergman 1987.

¹¹³ Ebda., S. 20.

¹¹⁴ Ebda., S. 32.

¹¹⁵ Bergman 1961.

¹¹⁶ Vgl. Bergman 1991, S. 205.

¹¹⁷ Als konkret benannte Vorlage für den schachspielenden Tod, hatte Bergman das spätmittelalterliche Wandfresko *Der Tod spielt Schach* (**Abb. 4**) von Albertus Pictor, in der Kirche von Täby gedient. Die Inschrift des Wandfreskos ist leider nicht mehr erkennbar, hat aber gelautet: ‚Ich spiele dich matt‘. Vgl. Cornell 1981, S. 62. Im Film selbst, verschweigt Bergman seine kunsthistorische Quelle nicht und lässt ‚Albertus Pictor‘ als den Kirchenmaler auftreten, mit welchem sich der Knappe Jöns über gemalte Bilder vom Tod und dessen angsteinflößende Wirkung auf die gläubigen Menschen unterhält. Jöns nennt ihn auch ‚Pictor‘ (TC 00:22:55).

Lebensbaum umsägt – Todesdarstellungen, die in *Det sjunde inseglet* von großer Bedeutung werden.¹¹⁸

Trämålming beginnt mit einem Erzähler, welcher erklärt, dass das nun folgende Theaterstück durch ein Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert inspiriert worden ist, welches sich in einer kleinen Kirche in Småland befindet.¹¹⁹ Wie auch in *Det sjunde inseglet*, spielt die Pest eine große Rolle im Theaterstück. Neben der Pest findet man in *Trämålming* auch schon die brennende Hexe¹²⁰, den Schmied und seine Frau Lisa¹²¹, Karin, die Frau des Ritters¹²² und natürlich auch den Ritter Antonius Block und seinen Knappen, welche sich gerade auf der Heimreise befinden, nachdem sie 10 Jahre auf einem Kreuzzug im Hl. Land gewesen sind.¹²³ Die Vorgeschichte des Ritters hat Bergman genauso in *Det sjunde inseglet* übernommen, jedoch hat im Theaterstück noch der Knappe die Rolle des Protagonisten inne, während im Film der Ritter diese dann übernimmt. Ein großer Unterschied zwischen Theaterstück und Film ist, dass im Stück der Tod nicht persönlich auftritt, sondern seine Befehle von einem kleinen Mädchen ausgeführt werden.¹²⁴ Das Schachspiel ist demnach auch noch nicht vorhanden.

Für das Drehbuch des Films wurde das Stück so adaptiert, dass sich Bergmans Intentionen völlig verschoben haben. Es wurde eine Art Roadmovie, das sich ungezwungen durch Raum und Zeit bewegt. So wurde u.a. der Fokus von dem Knappen Jöns im Stück auf den nach Gott suchenden Ritter Antonius Block verlagert; das Schachspiel mit dem Tode ist auch neu hinzugekommen und findet man so nicht im Theaterstück.¹²⁵ Der damalige Chef der *Svensk Filmindustri*, Carl Anders Dymling, welcher das Film-Manuskript das erste Mal abgelehnt hatte, willigte – bei wiederholter Anfrage von Bergman – nur dann in die Produktion ein, wenn sie billig und schnell vonstatten ginge. So hatte Bergman nur 36 Tage Zeit, konnte aber – aufgrund der guten Wetterlage –

¹¹⁸ Vgl. Bergman 1991, S. 205.

¹¹⁹ Vgl. Bergman 1961, S. 140.

¹²⁰ Vgl. Ebda., S. 141.

¹²¹ Vgl. Ebda., S. 144.

¹²² Vgl. Ebda., S. 145.

¹²³ Vgl. Ebda., S. 141.

¹²⁴ Vgl. Ebda., S. 149.

¹²⁵ Vgl. Cowie 2008, S. 58. Im Drehbuch steht, dass der Ritter das Schachspiel erst nachdem er mit dem Tod gesprochen hat, auspackt. Im Film wird das Schachbrett mit den darauf aufgebauten Figuren durch eine Einblende schon viel früher gezeigt (**Abb.5**).

täglich von Sonnenaufgang bis zum Abend drehen.¹²⁶ Die Dreharbeiten zu *Det sjunde inseglet* begannen am 2. Juli 1956 und endeten am 24. August 1956, wobei Bergman die wichtigen Rollen allesamt mit ‚seinen‘ Ensemble-Mitgliedern aus dem Malmöer Stadttheater besetzte, wo er zu der Zeit als Regisseur tätig war.¹²⁷

3.2 Die Figur des personifizierten Todes in *Det sjunde inseglet*

Ritter: „Wer bist du?“
Tod: „Ich bin der Tod!“

Ritter: „Kommst du, um mich zu holen?“
Tod: „[...] Bist du bereit?“¹²⁸

Mit diesen Worten beginnt der Dialog des Ritters mit dem Tod bei ihrer ersten Begegnung am Strand. Gleich zu Beginn des Films wird der Tod als Gegenspieler introduziert, als „vertraut-unvertraute Figur“¹²⁹, als „anwesende Abwesenheit“¹³⁰, und Epikurs Ansicht über den Tod, dass er, solange der Mensch existiert, nicht da ist, und wenn der Tod da ist, wir als Mensch nicht mehr existieren,¹³¹ wird auf eine allegorische Zwischenebene gehoben. Der Tod tritt auf, ‚obwohl‘ der Ritter noch lebt/existiert, sein Auftritt führt zu einem Nachdenken nach dem Warum. Aus diesem Grund werden nun der erste Auftritt und die folgenden des Todes genauer betrachtet und analysiert.

3.2.1 „Auftritte“ des Todes

Noch bevor der Tod zum ersten Mal erscheint, kündigt die nicht-diegetische Musik seinen Auftritt an. Ein Chorgesang stimmt das *Dies Irae*¹³² an, eine Sequenz, welche den Tod im Film ab diesem Zeitpunkt immer vorankündigt

¹²⁶ Vgl. Bergman 1991, S. 206 ff.

¹²⁷ Vgl. Cowie 2008, S. 58 f.

¹²⁸ TC 00:03:29 – 00:03:41.

¹²⁹ Kiening 2006 b, S. 258.

¹³⁰ Ebda., S. 258

¹³¹ Vgl. Diogenes 1968, S. 103 – 105.

¹³² Das *Dies Irae*, auch ‚Totensequenz‘ genannt, ist eine Sequenz, welche in der Liturgie an Allerseelen, bei Begräbnissen und Totenmessen gesungen wurde. Entstanden im 13. Jahrhundert, wurde sie in Deutschland ab 1570 ein festgeschriebener Bestandteil der Requiemesse. Sie wurde wahrscheinlich von Anfang an für die liturgische Totenfeier gedichtet, und der mit ziemlicher Sicherheit in Betracht kommende Verfasser ist der Franziskanermönch Thomas von Celano. Vgl. Haas 1989, S. 73.

wird. Nach diesem apokalyptischen Auftakt, hört man eine männliche Voice-Over Stimme, welche aus der Bibel zitiert – wie oben bei der Erklärung des Titels *Det sjunde inseglet* schon erwähnt. Diese ent-körperte Stimme wird später dem Tod zugeordnet, welcher kurz danach seinen ersten diegetischen Auftritt hat.¹³³ Die Figur des Todes steht plötzlich am Strand (**Abb.6**), davor erzeugten die Musik und der wolkenverhangene Himmel eine Endzeitähnliche Stimmung und in einem Moment der Stille taucht der Tod auf, zwischen Sein und Nicht-Sein, umhüllt von einem schwarzen Kapuzenmantel mit einem weiß-geschminkten Gesicht, dem in der nächsten Einstellung – durch die Nahaufnahme – eine besondere Beachtung widerfährt. (**Abb.7**) Durch das Weiß und die reduzierte Mimik des Todes wirkt es wie eine Maske – eine Totenmaske.

„Wer bist du?“ fragt der Ritter die schwarzgekleidete Person, welche gerade hinter ihm aufgetaucht ist. „Ich bin der Tod“ antwortet diese. So beginnt die Konversation zwischen den beiden. Bergman dekonstruiert hier schon die Figur des Todes, indem er die Grenzen zwischen Nicht-Wahrnehmbaren und Wahrnehmbaren, Illusion und Repräsentation auflöst. Zuerst zeigt die Kamera den Tod in einer Halbtotale von vorne. Dann schwärzt sich das Bild für einige Sekunden, und danach befindet sich die Kamera hinter dem Tod auf den Ritter gerichtet. Sie hat den Blick des Todes eingenommen. Wurde zuerst der Tod vom Lebenden – dem Ritter – betrachtet, so blickt man nun ‚durch‘ den Tod auf das Leben. Der Blick des Todes wird durch die Schwärze des Bildes wieder ausgelöscht und die Grenze zwischen Leben und Tod durch die Grenze von Bild und Nicht-Bild verdoppelt.¹³⁴ Das Schachspiel beginnt gleich bei dieser ersten Begegnung¹³⁵, und so wie die Arbeit der Frage nach dem Ursprung der Darstellung des Todes als Spieler nachgeht, so interessiert sich auch der Tod, woher der Ritter denn wisse, dass er, der Tod, gern Schach spiele. Der Ritter antwortet kurz: „Ich habe es auf Bildern gesehen, ich habe davon gehört!“¹³⁶

¹³³ Während Gott im Film abwesend ist – keine Stimme hat – nimmt dieses Voice-Over die baldige Anwesenheit des Todes vorweg. Der Tod hat nicht nur eine Gestalt, einen Körper bekommen, sondern auch den Platz des abwesenden Gottes eingenommen. Durch seine materielle Erscheinung verkörpert er Gottes Abwesenheit im Film. Vgl. Blackwell 1997, S. 75 f.

¹³⁴ Vgl. Ebda., S. 182.

¹³⁵ Vgl. TC 00:04:22.

¹³⁶ TC 00:04:03- 00:04:05.

Der zweite Auftritt des Todes findet in der ‚Beicht-Szene‘¹³⁷ statt, wo der Ritter dem Tod unabsichtlich seine Pläne verrät. Hier wird die Etablierung des Todes als Gegenspieler weiter vorangetrieben, was im Kapitel ‚Der Tod als (Gegen-) Spieler‘ detailliert ausgeführt wird. Das dritte Mal erscheint der Tod nach der Erdbeer-Milch Szene und sie spielen die begonnene, aber wieder unterbrochene, Partie Schach weiter.¹³⁸ Der Ritter kann den Tod zum ersten Mal ‚Schach‘ setzen und sagt: „Unser Spiel macht mir Spaß.“¹³⁹ Auffallend ist, dass dieses Mal der Tod auf der rechten Seite sitzt (**Abb.9**), während der Ritter zu Beginn (**Abb.8**) und am Ende (**Abb.10**) des Spiels auf der ‚guten‘ rechten Seite sitzt¹⁴⁰. Bis jetzt wurde der Tod als isolierte Figur etabliert, welche nur mit dem Ritter interagiert hat. Bei seinem vierten Auftritt¹⁴¹ interagiert er nun auch mit einer anderen Person, einem Schauspieler, und versucht dabei einen Baum, auf dem der sich versteckt, mit einer Säge umzusägen. Diese Art der Darstellung hat Bergman auch auf mittelalterlichen Wandbildern gesehen, wo der Tod gerade einen Lebensbaum umsägt.¹⁴² Während der Tod den Baum bearbeitet, entwickelt sich ein Gespräch zwischen ihm und dem Schauspieler, das die ironische Seite des Todes zeigt:

Skat (Schauspieler): „[...] Wer bist du?“

Tod: „Deine Zeit ist abgelaufen, ich säge deinen Baum um.“

Skat: „Aber, aber, ich habe keine Zeit!“

Tod: „Du hast keine Zeit?“

Skat: „Ich muss zu meiner Vorstellung.“

Tod: „Die fällt aus wegen eines Trauerfalls!“¹⁴³

[...]

In seiner letzten Verzweiflung fragt Skat den Tod, ob es keine Sonderregelung für Schauspieler gibt? Nicht in diesem Fall, sind die letzten Worte die der Tod für den Schauspieler übrig hat und sägt weiter, bis der Baum fällt.

¹³⁷ TC 00:18:32 – 00:22:22.

¹³⁸ TC 00:56:21 – 00:57:40.

¹³⁹ TC 00:57:08 – 00:57:09.

¹⁴⁰ Im Mittelalter wurde die linke Seite dem Teufel zugeschrieben. Vgl. Kaiser 1982, S. 60 ff.

¹⁴¹ TC 01:06:33 – 01:08:08.

¹⁴² Vgl. Bergman 1991, S. 205.

¹⁴³ TC 01:07:25 – 01:07:40.

Der nächste kurze, fünfte, Auftritt des Todes folgt, als die ‚Hexe‘ verbrannt wird¹⁴⁴. Dieser ist nur insofern relevant, da der Ritter hier angibt, nie mit dem Fragen, dem Suchen nach Antworten aufzuhören. Ein bedeutungsschwerer Auftritt des Todes ist der sechste, wo das Schachspiel zu Ende gespielt wird.¹⁴⁵ Dieser wird auch im Kapitel ‚Der Tod als (Gegen-) Spieler‘, näher betrachtet, sei hier der Vollständigkeit halber, nur erwähnt. Nach dem Spielende tritt der Tod noch ein letztes Mal in der Burg auf (**Abb.11**), um den Ritter und seine Gefolgsleute zu sich zu holen. Wie zu Filmbeginn am Strand, steht er in seinem schwarzen Kapuzenumhang da und bewegt sich nicht. Ist er vor dieser Szene immer nur jeweils mit einer Person in Kontakt getreten, begegnet er nun einer ganzen Gruppe, wobei er mit keinem spricht und keine Interaktion stattfindet.¹⁴⁶ Durch diese Kommunikationsverweigerung verliert er als Gegenspieler zwar an Präsenz, es steigert jedoch seine metaphysische Transzendenz. Um die verschiedenen Darstellungen des Todes in *Det sjunde inseglet* untersuchen zu können, wird der Tod wieder auf die bewusst wahrgenommene Gegenwart zurückgeholt und seine Personifikation als Spieler, Gegenspieler, Clown und Tänzer betrachtet.

3.2.2 Der Tod als (Gegen-)Spieler

Der Tod als Spieler ist in den Schachspiel-Szenen des Films zu lokalisieren.¹⁴⁷ Die angebotene Schachpartie um das Leben des Ritters vermittelt nur die Illusion einer Chance für Block. Nicht, weil der Tod ein besserer Spieler ist oder weil er betrügt, gewinnt er, sondern, weil Block im Prinzip gegen sich selbst spielen muss, denn sein Gegner, der Tod, ist in ihm. Noch bevor der Tod das erste Mal am Strand auftritt, hat Block das Spielbrett schon vorbereitet (**Abb.5**), als ob er ihn, den Tod, schon erwartet hätte.¹⁴⁸ Sie treffen sich dreimal um miteinander zu spielen – am Anfang, in der Mitte und am Ende – bei dem

¹⁴⁴ TC 01:13:23 – 01:13:36.

¹⁴⁵ TC 01:19:02 – 01:21:49.

¹⁴⁶ Vgl. Kiening 2003, S. 182.

¹⁴⁷ Die filmische Darstellung des Todes als Schachspieler in *Det sjunde inseglet* ist nicht das erste Mal für Ingmar Bergman gewesen. In *Sommarlek* (dt.: *Einen Sommer lang*) von 1951 (dt. 1953), symbolisiert die Randfigur Mimi Pollak den Tod und spielt auch Schach – jedoch nicht mit dem Protagonisten oder der Protagonistin, sondern mit einem Pastor. Bergman lässt sie in dem Augenblick auftreten, als die Protagonistin ihren ersten Streit hat. Vgl. Björkman / Manns / Sima 1976, S. 81 f.

¹⁴⁸ Vgl. Kiening 2003, S. 180.

sechsten Auftritt des Todes, dem Ende des Schachspiels, gelingt es dem Ritter, den spielenden Tod zu überlisten, denn – obwohl er verliert – wird „[...]“ der Augenblick seiner Niederlage im Schachspiel [...] zum Augenblick seines Triumphes.“¹⁴⁹ Durch das ‚angeblich‘ unabsichtliche Umwerfen der Figuren auf dem Brett, wird der Tod abgelenkt und die Schauspielfamilie, welche wegen der Niederlage des Ritters wie alle seine Gefolgsleute sterben hätte müssen, kann flüchten. Diese Flucht bleibt vom Tod unbemerkt, da er so auf das Spiel und seinen Sieg fokussiert ist. Narrativ spannend ist, dass genau in diesem Moment der Flucht der Ritter den Tod fragt, ob ihm jemals etwas entginge und dieser antwortet: „Nichts auf der Welt entgeht mir. Gar nichts, Antonius Block.“¹⁵⁰

Eine Analogie zwischen Schachspiel und Leben wurde v.a. im Mittelalter gern verwendet. Jeder Mensch spiele dabei – wie die Figuren auf dem Schachbrett – eine bestimmte Rolle im Leben und wird am Ende des ‚Spiels‘ vom Tod ‚Matt‘ gesetzt. Nach dem Spiel ist es egal, ob Bauer oder König, Pferd oder Läufer, denn „[...]“ jede Figur [ist] ein gleiches Stück Holz [...] und sie verschwindet in demselben dunklen Sack.“¹⁵¹ Überträgt man die Regeln des Schachspiels auf die Filmfiguren, so zeigt sich, dass der Ritter – gekennzeichnet durch das Kreuz auf seinem Kostüm – den König symbolisiert. Wird der König im Spiel Schachmatt gesetzt, bedeutet das auch das Ende für alle anderen Figuren; wird der Ritter im Film nun Schachmatt gesetzt, stirbt nicht nur er, sondern auch seine ganze Gefolgschaft. Jof hingegen ist ein Springer, dieser kann als Einziger – neben dem König im Ausnahmefall der Rochade – über Schachfiguren springen. So wie sich der Springer frei auf dem Schachbrett bewegen kann, so kann Jof im Film zwischen der filmischen Realität und seinen Visionen hin und her springen.¹⁵² Er ist z. B. der Einzige, der nicht stirbt, den Tod trotzdem sehen kann. Eine Interaktion findet nicht statt.¹⁵³ Durch sein Spiel mit dem Tod hat der Ritter zwar nicht gewonnen, immerhin das Leben der Familie retten können und dies war ja der eigentliche Grund für das Spiel: Noch etwas Zeit zu gewinnen um etwas Sinnvolles zu machen.

¹⁴⁹ Sauer/ Leisch-Kiesl 2005, S. 75.

¹⁵⁰ TC 01:20:28 – 01:20:32.

¹⁵¹ Vgl. Seifert 1989, S. 11 7.

¹⁵² Vgl. Holland 1959, S. 270.

¹⁵³ Vgl. Echle 2009, S. 103.

Als Gegenspieler erscheint der Tod paradox, Freund und Feind zugleich, jedoch auch wie jemand mit dem man handeln kann. Durch das Spiel kann der Ritter noch etwas Zeit gewinnen, welche er dazu nutzt um Fragen zu stellen – Fragen über den Sinn des Lebens, über die Existenz von Gott, und über seine Angst, seine Zweifel an den Glauben. Der Tod gibt ärgerlicherweise keine Antworten. Ob es Taktik oder Kalkül ist, sei dahingestellt, dass der Tod als Gegenspieler berechnend und maliziös ist, kann in der ‚Beicht-Szene‘ beobachtet werden. In der Kirche, im Beichtstuhl wird deutlich, dass der Tod im Film keineswegs als ‚Diener Gottes‘ zur Erfüllung des Heilplans agiert. Er weiß von Gottes Plan nichts, wie er beteuert; er hat sich durch die Beichte des Ritters nur einen Vorteil für das Spiel erhofft. Als persönlicher Gegenspieler handelt er gegen den Ritter, versucht zu gewinnen und dafür ist ihm jedes Mittel recht, auch das heilige Sakrament der Beichte zu missbrauchen. Block nennt ihn deswegen einen „Verräter“.¹⁵⁴ Durch die eingenommene Kameraperspektive zu Gunsten der Zuschauer, wird die Grenze der Wahrnehmung verschoben. Nicht wie bei Dialogen üblich, wird mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren gearbeitet, sondern eine Perspektive gewählt, welche es den Zuschauenden erlaubt mehr zu sehen als der Protagonist. Block blickt zuerst zu Jesus auf dem Kreuz und weiß nicht zu wem er beichtet, das Gesicht des Todes ist für die Zuschauer schon erkennbar (**Abb.12**). Durch das die beiden trennende Gitter scheint es so, als wäre der Ritter „[...] visuell eingefangen von den Stäben oder ihren Schatten wie von seinen Fragen und Zweifeln.“¹⁵⁵ (**Abb.13**).

3.2.3 Der Tod als Weißclown

Schon bei den mittelalterlichen Mysterienspielen schminkte man sich mit weißer Farbe das Gesicht um die Toten darzustellen. Bergman verwendet die Gesichtsfarbe des Weißclowns, um seinen Tod in *Det sjunde inseglet* zu kennzeichnen (**Abb.7**) und sich selbst mit seiner Angst vor Clowns und seiner Todesangst zu konfrontieren:

„Daß ich plötzlich den Mut zusammennahm und den Tod als den weißen Clown gestaltete, als eine Figur, die Konversation betrieb,

¹⁵⁴ TC 00:22:04.

¹⁵⁵ Kiening 2003, S. 183.

Schach spielte und eigentlich keine Geheimnisse hatte, war der erste Schritt im Kampf gegen die Todesangst.“¹⁵⁶

Für Bergman sind Weißclowns an der Grenze zwischen „Tod und destruktiver Sexualität“¹⁵⁷, zudem kommt, dass er in seiner Kindheit große Angst vor dem Weißclown gehabt hat:

„Ich hatte unglaubliche Angst vor dem weißen Clown, der immer dabei ist. Ich weiß nicht, warum. Vielleicht, weil er ein Mensch war und gleichzeitig auch nicht. Die anderen Clowns waren immer lustig, aber der weiße Clown war schrecklich furchterregend. Er war immer gemein. Er war gefährlich und verfolgte die anderen Clowns.“¹⁵⁸

In der späteren TV-Produktion *Larmar och gör sig till* (dt.: *Dabei: ein Clown*)¹⁵⁹ von 1997, greift Bergman die Darstellung des Todes als Clown noch einmal auf. Hier tritt ein weiß geschminkter Clown – gespielt von der Schauspielerin Agneta Ekman – als personifizierter Tod in einem Traum oder einer Vision des Protagonisten auf.¹⁶⁰ Das bleiche Gesicht mit den dunklen Augen erinnert stark an den schachspielenden Tod in *Det sjunde inseglet*. Dieses Mal belässt er es jedoch nicht bei einer weißen Clowns-Maske, sondern fügt noch ein passendes Clowns-Kostüm hinzu. Der Clown in *Larmar och gör sig till* verkörpert einen „sehr provokante[n] und flegelhafte[n] Tod“¹⁶¹ Bergman sieht darin einen Nachfolger des Todes aus *Det sjunde inseglet*.

Wenn der Tod im Film *Det sjunde inseglet* als Weißclown dargestellt ist – was er nach Bergman ja ist – könnte der Ritter mitunter als dessen Gegenspieler, als ‚dummer August‘ angesehen werden?¹⁶² Welche Parallelen lassen sich zwischen diesen beiden Gegensatzpaaren finden? Zwischen Weißclown und August besteht eine gegenseitige Abhängigkeit, so wie auch zwischen Tod und Ritter, wobei der Clown als ‚Herr‘ über den dummen August verfügen kann.

¹⁵⁶ Bergman 1991, S. 210.

¹⁵⁷ Bergman 1991, S. 35.

¹⁵⁸ Björkman 2008, S. 194.

¹⁵⁹ *Dabei: ein Clown* 2008 (DVD).

¹⁶⁰ Vgl. Koebner 2009, S. 176.

¹⁶¹ Vgl. Björkman 2008, S. 194.

¹⁶² In der Welt der Clowns – der Clownerie – ist die Harmonie der Umwelt gestört, es werden Aggressionen und Triebe befreit, die sonst nicht gestattet sind. Die Dualität Clown und August erzeugt ein ambivalentes Verhältnis. Sowohl der Weißclown, als auch der August, bieten den Zusehenden ein Identifikationspotential: „Der Clown bietet eine entfremdete Identifizierung mit einem anscheinend makellosen Wesen, während der August eine verzerrte Identifizierung erlaubt, da er ärmer und dümmer ist als der Ärmste und Dümme unter den Zuschauern.“ Eberstaller 1971, S. 6.

Diese Position ist dem Clown aber nur in der Beziehung zum August inne, denn erst das ‚scheinbare‘ Knechtsein des August, ermöglicht ihm sein Dasein. In Wirklichkeit ist der August freier als der Clown, da er die Macht-Verhältnisse jederzeit aufheben kann, aufgrund der ‚Faszination‘, welcher der Clown auf den August ausübt, unternimmt er diesen Versuch aber nicht. Ein weiteres Argument für die abhängige Beziehung zwischen Clown und August ist, dass der Clown für den August als eine Art Über-Ich-Gestalt fungiert. Während der August kindisch und primitiv, auch aggressiv sein darf, muss der Clown stets rational denken und als moralische Instanz vorhanden sein. Die Existenz des Augusts ist für den Clown notwendiger als umgekehrt, da sich der Clown sonst entfremden und seine aggressiven Postulate gegen sich selbst wenden würde. Der August schwächt diese ab und lenkt sie auf sich. Um keinen existenziellen Verlust zu erleiden, ist der Clown ‚gezwungen‘, den August zu beherrschen.¹⁶³

Eine Existenz des Clowns ohne August, wäre undenkbar, könnte aber der dumme August ohne Gegenspieler, ohne Clown, einfach so weiterspielen? Nach Gerhard und Susanne Eberstaller würde das Fehlen einer starken Über-Ich-Figur, wie sie der Clown repräsentiert, dazu führen, dass der August seine Aggressionen und seine Zerstörungslust deutlicher ausleben kann, diese aber dann letztendlich gegen sich selbst richten würde. In einer ‚revolutionären‘ Übergangszeit würde er dann ohne Clown leben, sich nach dieser jedoch einen neuen ‚Gegenspieler‘ suchen, mit dem sich das alte Spiel wiederholen wird.¹⁶⁴ Übertrüge man diese Situation auf den Tod und den Ritter im Film, fällt auf, dass der Tod – so wie der Weißclown – als Personifikation nur so lange existiert, wie der Ritter am Leben ist. Stirbt er, so verliert auch der Tod seine Gestalt. Jedoch könnte der Ritter/Mensch nicht ohne den Tod existieren, bzw. möglicherweise existieren, aber sich seiner Existenz nicht bewusst sein. Das Macht-Verhältnis zwischen Tod und Ritter scheint – anders als bei Clown und August – ausgeglichener, aber nicht unproblematischer.

¹⁶³ Vgl. Eberstaller 1971, S. 10 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Ebda., S. 13 f.

3.2.4 Der Tod als Tänzer

Ingmar Bergman zeigt den Tod als ‚Tänzer‘ in nur einer Szene, aber in dieser symbolisiert der Totentanz das Sterben des Protagonisten – Antonius Block – und seiner Gruppe, weswegen diese Darstellung als letzte hier noch kurz behandelt wird. Am Ende der Reise, nachdem das Schachspiel schon verloren ist und der Ritter nur mehr auf den Tod wartet, kommt er auf sein Anwesen, seine Burg, wo ihn seine Frau Karin schon erwartet. Sie hat gehört, dass er sich auf der Heimreise befindet und ist deswegen nicht – wie alle anderen – vor der Pest geflüchtet, sondern geblieben. Die mitgereisten Gäste werden noch ein letztes Mal gemeinsam an einem Tisch sitzen und ein letztes gemeinsames Abendmahl essen, bevor der Tod eintritt und sie alle mitnimmt. Die Kommunikation in der Szene ist auf das Wesentliche reduziert. Durch diese Reduzierung der Sprache erhält der Augenblick des Abschieds vom Leben etwas Elementares.¹⁶⁵ Es werden keine großen, poetischen Reden mehr gehalten bei der finalen Konfrontation mit dem Tod. Haben alle ihre letzten Worte gesprochen, folgt erst der Totentanz (**Abb.14**) – so viel Respekt erweist der Tod den Menschen. Jof, der mit seiner Frau Mia und seinem Sohn Mikael vor dem Tod fliehen konnte, kann diesen Tanz sehen und beschreibt ihn seiner Frau mit folgenden Worten:

„Ich seh‘ sie, Mia, ich seh‘ sie wirklich! Am Horizont über dem dunklen Gewitterhimmel – ich seh‘ sie alle dahinfahren. Den Schmied mit seiner Lisa, den Ritter und Raval und Jöns und Skat. Der gestrenge Herr Tod bittet zum Tanz. Sie halten sich an den Händen, sie tanzen hinter ihm her, wie er es will und er selber geht voran, der Herr mit Sense und Stundenglas [...]“¹⁶⁶

Im mittelalterlichen Totentanz war jeder Stand vertreten, dies sollte die Egalität des Todes widerspiegeln. Die einzelnen, sozialen Gruppen und Berufsfelder waren aber nicht alle von Anfang an in den Totentänzen vorhanden. Für diese

¹⁶⁵ Vgl. Sauer/ Leisch-Kiesel 2005, S. 78.

¹⁶⁶ TC 01:30:47 – 01:31:21. Auch wenn der Tod im Film nie mit Sense oder Stundenglas auftritt – seine Attribute sind immer er schwarze Kapuzenmantel und das ‚Weiß‘ seines Gesichts (und in der Wald-Szene die Säge, mit der er den Baum, auf dem der Schauspieler Skat sitzt, umsägt) –, wird er von Jof mit diesen zwei Gegenständen als Tanzender beschrieben. Sie gelten als bekannte Todessymbole, mit welchen der Tod im Mittelalter und teilweise auch noch heute typisiert worden ist.

hier vorliegende Arbeit ist interessant, dass sich die Figur des Spielmanns erst im Laufe der Zeit in den Totentänzen entwickelt hat, da seine Stellung in der mittelalterlichen Gesellschaft, in der vorgegebenen Ständeordnung, schwer integrierbar war. Als Recht- und Ehrloser war er einst nicht einmal den niedrigen Ständen zuordenbar, sein Ansehen und seine Privilegien innerhalb der Gesellschaft stiegen jedoch und er bekam einen festen Platz in der mittelalterlichen Ständeordnung. Erst nach dieser Fixierung im späten 14. Jahrhundert, kam er in verschiedenen Totentänzen vor. Der tanzende Tod und der Spielmann gehörten nach mittelalterlicher Ständeauffassung dem gleichen Stand an – dem der Spielleute – wodurch eine seltsame Ambivalenz entsteht, wenn der Tod einen aus ‚seinem‘ eigenen Stand holt.¹⁶⁷ Aber dies zeigt nur noch deutlicher, dass vor dem Tod alle gleich sind – auch die, die schon als ‚gleicher‘ betrachtet werden. Das ist die Ironie des Todes.

3.3 Beziehung der Filmfiguren zum Tod

Die Figuren bei Bergman werden typisiert: Der nach Sinn suchende und zweifelnde Ritter, der zynische Knappe, das ‚stumme‘ Mädchen, der dümmliche Schmied und seine Frau Lisa, die lebensfrohe etwas naive Schauspielfamilie und deren Prinzipal Skat. Sie verkörpern unterschiedliche Weltanschauungen und Lebenshaltungen, bilden komplementäre Paare wie z.B. der Ritter Block und sein Knappe Jöns. Der eine ist ein Zweifler, der nach dem Sinn des Lebens sucht, der andere ein Nicht-Gläubiger, der seine Unsicherheit und Angst vor dem Tod aber auch nicht verstecken kann.¹⁶⁸ Zusammen erzeugen sie ein Bild einer Gesellschaft, welche sich mit der begrenzten Zeit des Menschen auf der Erde unterschiedlich auseinandersetzt. Alle werden konkret mit dem Tod konfrontiert, jedoch nur die Schauspielfamilie überlebt diese Begegnung. Diese unterschiedlichen Begegnungen und Anschauungen der Figuren mit dem Tod werden nun näher betrachtet um das Verhältnis der Lebenden zum Tod zu erfahren. Dabei werden die Lebensphilosophien der Figuren immer paar- bzw. gruppenweise betrachtet, um die Unterschiede der ‚Typen‘ besser herausfiltern zu können.

¹⁶⁷ Vgl. Hammerstein 1980, S. 100.

¹⁶⁸ Vgl. Kiening 2003, S. 174.

3.3.1 Ritter Block und sein Knappe Jöns

Bergman verbindet das Motiv des heimkehrenden und sinnsuchenden Helden mit der Jedermann-Thematik¹⁶⁹ – jeder kann/wird vom Tod geholt, es gibt keine Ausnahmen. Durch das Schachspiel gewinnt der Ritter Antonius Block noch etwas Zeit, der Tod gewährt ihm einen Aufschub. Da der Ritter dem Tod – seinem Gegenspieler – gleich zu Beginn des Films begegnet, kann er die übrige (Film-)zeit über den Sinn des Lebens nachdenken. Antonius Block wird als Zweifler und Existentialist charakterisiert, „[...] der Glaubensfanatiker, der das physische und psychische Leiden als etwas Unwesentliches im Verhältnis zu einer außerirdischen Erlösung empfindet.“¹⁷⁰ Er ist eine Figur der Kontraste: Er will einerseits glauben, andererseits Gewissheit; er betet zu Gott, spielt aber mit dem Tod; er sucht nach Antworten, spricht selbst aber sehr monologistisch. Kiening bezeichnet ihn als ‚Fremdkörper‘ in der Welt.¹⁷¹

Im Vergleich zu dem sinnsuchenden Ritter, ist der Knappe Jöns eher diesseitsorientiert und genießt sein Leben, so lange es noch geht. Er beschreibt sich selbst als gewöhnlichen Mann, der gewöhnliche Gedanken hat; seine Taten jedoch bezeichnet er als edel und noch während er das sagt, versucht er das stumme Mädchen gewaltsam zu küssen.¹⁷² In der gleichen Szene erfahren die Zuschauer auch, dass er verheiratet ist, aber die Hoffnung hat, dass seine Frau schon tot ist. Warum er das hofft, erfährt man nicht. Jöns scheint mit seinen Aussagen gern provozieren zu wollen, dies fällt v.a. durch seine oft derben Lieder auf, die er singt um den frommen Ritter zu ärgern:

„Saufen und Weiber,
kreischende Leiber,
das ist, was mir gefällt!
Das ist meine Welt!

Oben sitzt der Herrgott,
der die Nase hoch hat,
und unten Bruder Satan,
nimmt sich der Seelen gern an.“¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. Kiening 2003, S. 174.

¹⁷⁰ Björkman / Manns / Sima 1976, S. 140.

¹⁷¹ Vgl. Kiening 2006 b, S. 253.

¹⁷² Vgl. TC 00:30:09.

¹⁷³ TC 00:05:52 – 00:06:17.

Vor dem Tod fürchtet sich Jöns nicht, weder als er einen Toten nach dem Weg fragen will, noch als der Tod am Ende direkt vor ihm steht. Er stellt sich auch nicht vor wie die anderen, sein Kommentar lautet nur: „Ich werde still sein, aber unter Protest!“¹⁷⁴ Bergman zeichnet den Ritter und Knappen als eindeutiges Gegensatz-Paar aus: Der eine wohlgeboren, der andere einer niederen sozialen Schicht angehörig; der eine elegant und eloquent, der andere vulgär und volkstümlich; der eine enthaltsam und asketisch, der andere fordernd und ungehalten; der eine geistig orientiert und ein Kopfmensch, und der andere ein Gefühlsmensch.¹⁷⁵ Dennoch sind sie nicht als Gegenspieler im traditionellen Sinn zu bezeichnen. Sie haben zwar verschiedene Ansichten und Eigenschaften, handeln aber nicht konträr; sie kämpfen auf der gleichen Seite gegen einen gemeinsamen Feind, gegen den Tod – der eine direkt, indem er mit ihm Schach spielt, der andere indirekt als dessen Begleiter und Weggefährte.

Bergman kann sich sowohl mit dem zweifelnden Ritter, als auch mit dem provokanten Knappen identifizieren. In der Kirchenwandmalerei-Szene fragt Bergman in Form des Knappen Jöns nach „Sinn und Funktion appellativer Bildlichkeit“¹⁷⁶. Während der Maler nur seinen Auftrag erfüllt, und u.a. einen Totentanz an die Wände malt, distanziert sich Jöns vom Einsatz der Bilder als warnende Abschreckungsbeispiele wie es in der mittelalterlichen Kirchenmalerei Brauch gewesen ist. Er muss gleichzeitig anerkennen, dass die Bilder emotional beladen werden und so alte Ängste genommen, aber auch neue entstehen können. Kiening ist der Ansicht, dass bildliche Repräsentationen vergangener Bildtraditionen eine transparente und immanente Authentizität vertreten können. Medien, die das Vergangene zeigen, werden selbst als Medium in einen historischen Kontext gesetzt und handlungsimmanent. So können Vergangenheit und Gegenwart durch den Einsatz ihrer spezifischen Medien aufeinander bezogen werden, aber ebenso von einander abgegrenzt werden.¹⁷⁷

¹⁷⁴ TC 01:29:29 – 01:29:31.

¹⁷⁵ Vgl. Ketcham 1986, S. 65.

¹⁷⁶ Kiening 2006 a, S. 93.

¹⁷⁷ Vgl. Kiening 2006 a, S. 94 f.

3.3.2 Schauspielgruppe Jof, Mia und Skat

Die Schauspielgruppe – bestehend aus dem Ehepaar Jof und Mia, ihrem kleinen Sohn Mikael und dem Prinzipal Skat – ist lebenslustig und auch etwas naiv. Sie ziehen von Ort zu Ort, um einerseits Theater zu spielen und ihre Kunst zu präsentieren, und andererseits, um vor den Gefahren der Pest zu fliehen. Jof und Mia sind glücklich mit ihrer Arbeit und ihrem Leben, wünschen sich für ihren kleinen Sohn eine schöne Zukunft:

Mia: „Ich wünsche nur, dass es Mikael später besser hat!“

Jof: „Einer, der das unmöglichste Kunststück fertig bringt.“

Mia: „Was für ein Kunststück meinst du?“

Jof: „Die Sache mit den beiden Bällen, die in der Luft stehen bleiben!“

Mia: „Das ist doch unmöglich!“

Jof: „Ja, für uns ist das unmöglich, aber nicht für den da.“¹⁷⁸

Jof setzt große Hoffnungen in seinen kleinen Sohn: Diese zwei Bälle, die in der Luft stehen bleiben, zeigen seine Phantasie, etwas physikalisch Unmögliches vollbringen zu können. Nur, weil es bis jetzt noch keinem gelungen ist, heißt das nicht, dass sein Sohn dieses ‚Kunststück‘ nicht fertigbringt. Er lebt nach dem Motto: ‚Du kannst alles schaffen, solange du nur fest genug daran glaubst.‘ Dieser Glaube und seine Visionen helfen ihm mit der Situation des Spätmittelalters – Hungersnot, Pest, Krieg – fertig zu werden. Er hat u.a. eine Vision von der Gottes Mutter Maria mit ihrem Kind¹⁷⁹, sieht als Einziger – neben dem Ritter – das Spiel mit dem Tod im Wald und beschreibt Mia den finalen Totentanz, vor dem sie noch rechtzeitig fliehen konnten. Der Tod kann der Schauspielfamilie nichts anhaben, sie sind die einzigen aus der Gruppe, welche den Ritter begleitet haben und noch am Leben sind. Sie sind dem Tod – vorerst – entkommen. Jofs Visionen zeigen ihm eine den anderen verborgene ‚Wirklichkeit‘, seine Frau Mia macht sich Sorgen um ihren Mann, hält auch nicht

¹⁷⁸ TC 00:12:58 – 00:13:18.

¹⁷⁹ Vgl. TC 00:09:53 – 00:10:10.

viel von seinen Phantasien: „Das Volk hat nichts übrig für Leute mit zu viel Phantasie!“¹⁸⁰, hat dennoch Verständnis dafür, wie dieser kurze Dialog zeigt:

Jof: (erzählt von seiner Marienerscheinung)

„Kannst du das verstehen?“

Mia: „Nein, aber denk ruhig, was du willst!“¹⁸¹

(und sie streichelt ihm dabei sanft über seine Wange)

Vergleicht man die Sprache des Ritters und die der Schauspielfamilie, fällt auf, dass Block oft in existentiellen Monologen verhaftet bleibt, während Mia und Jof miteinander kommunizieren und in ihrer Leichtigkeit des Seins, einen Zustand besingen, der so nicht der Realität entspricht, sie jedoch erträglicher macht. Dies kann man in der Erdbeer-Milch Szene¹⁸² sehr deutlich beobachten. Bei selbst gepflückten Walderdbeeren und frisch gemolkener Milch sitzen der Ritter, Jof und Mia, Jöns und das stumme Mädchen zusammen und genießen das Leben. Der Ritter spricht über die Schönheit des Augenblicks und – zum ersten Mal – lächelt er.¹⁸³

Antonius Block: „Ich werde diese Stunde nie vergessen. Die Stille nicht. Die Dämmerung. Die Schalen und Erdbeeren. Die Schale mit Milch. Eure Gesichter im Abendlicht. Mikael, der im Wagen liegt und schläft. Jof mit seinem Saitenspiel. Auch an das, woran wir gesprochen haben, werde ich mich erinnern. Ich umfasse diese Erinnerung mit beiden Händen, ebenso vorsichtig, als wäre sie eine Schale frisch gemolkener Milch. (er trinkt von der Schale). Und ich werde mich an das Glück erinnern. An die stille Zufriedenheit.“¹⁸⁴

Mit diesen Worten beendet er die Schönheit des Augenblicks und verlässt die Gruppe, welche bei Speis und Trank, und Jofs Lautenspiel, sitzen bleibt. Er wird nach dieser Lobpreisung des Moments, sein Spiel ums' Leben mit dem Tod fortsetzen.

Der Prinzipal Skat hat kein so großes Glück wie Jof und Mia. Er stirbt noch vor allen anderen, weil der Tod seinen Baum umsägt. Bergman hat die Figur einfach und banal konstruiert, jedoch hat Erik Strandmark – der Schauspieler

¹⁸⁰ TC 00:50:02 – 00:50:04.

¹⁸¹ TC 00:11:27 – 00:11:32.

¹⁸² Vgl. TC 00:51:36 – 00:56:10.

¹⁸³ Vgl. Echle 2009, S. 97.

¹⁸⁴ TC 00:55:05 – 00:55:57.

des Skat – daraus „[...] einen mittelalterlichen Gaukler [...], einen schroffen, burlesken, hartgesottenen, trockenen und mürrischen Kerl [gemacht], ganz anders, als ich [Bergman, C.W.] es mir je vorgestellt hatte.“¹⁸⁵ Und dieser mittelalterliche Gaukler hat im Film drei Todesbegegnungen: Einmal spielt er selbst den Tod (**Abb.2**) bzw. ist es geplant, dass er den Tod in einem Theaterstück spielt; ein zweites Mal spielt er seinen Selbstmord vor, um vor den Konsequenzen einer kleinen Liebesaffäre zu flüchten;¹⁸⁶ und ein drittes Mal begegnet ihm der Tod höchstpersönlich im Wald und tötet ihn, als den ersten, der mit dem Tod – neben dem Ritter – interagiert.¹⁸⁷ Obwohl Skat stirbt, bleibt sein Übergang vom Leben zum Tod unsichtbar.

3.3.3 Die Frau des Ritters und das ‚stumme‘ Mädchen

Die Frau des Ritter, Karin, begegnet dem Tod in ‚ihrem‘ Haus, sie ist es auch die die begonnene Bibelstelle vom Anfang des Films, am gemeinsamen Esstisch nun zu Ende vorliest:

Karin: „Und als das Lamm das siebente Siegel brach, entstand im Himmel eine große Stille, die erst nach einer halben Stunde endete. Und die sieben Engel, die die sieben Posaunen hatten, machten sich bereit in ihre Posaunen zu stoßen. *(es klopft an der Tür und Jöns geht nachschauen)*. Und der erste der Engel stieß in seine Posaune, da kam Hagel und Feuer vermischt mit Blut und das wurde nieder auf die Erde geschüttet und der dritte Teil der Erde verbrannte und der dritte Teil der Bäume brannte ab und alles Gras verbrannte. Und der zweite der Engel stieß in seine Posaune, da war es wie ein großer brennender Berg, der ins Meer gestoßen wurde und der dritte Teil des Meeres wurde zu Blut. *(Unterbrechung durch Ritter und Jöns)*.

Und der dritte Engel stieß in seine Posaune, da fiel vom Himmel ein gewaltiger Stern, brennend wie eine Fackel – und der Name des Sterns war Malheur.“¹⁸⁸

Nachdem sie den Namen des Sterns genannt hat, tritt eine Stille ein und der Tod steht plötzlich im Raum. Bezieht man die Anfangs- und Schlusssequenz aufeinander, sind dazwischen ca. 90 Filmminuten, welche Bergman der

¹⁸⁵ Björkman / Manns / Sima 1976, S. 114.

¹⁸⁶ Vgl. TC 01:05:15 – 01:05:23.

¹⁸⁷ Vgl. TC 01:06:33 – 01:08:08.

¹⁸⁸ TC 01:25:57 – 01:27:40. Vgl. <http://www.bibleserver.com/text/EU/Offenbarung8>, Off. 8, 1-11.

biblischen halben Stunde im Zitat entgegengesetzt. Die Linearität der Erzählung wird durch diesen Rahmen spezifisch strukturiert, es entsteht ein „reflexives Moment der temporalen Struktur“¹⁸⁹.

Das ‚stumme‘ Mädchen, bzw. die junge Frau, hat gegen Ende des Films eine wichtige Funktion inne: sie richtet die letzten direkt gesprochenen Worte an den personifizierten Tod. Sie zeigt dabei keine Angst, sondern scheint erleichtert über sein Erscheinen. Die Figuren in *Det sjunde inseglet* drücken sich – abhängig von ihrer sozialen Rolle – verbal und nonverbal unterschiedlich stark aus. Bergmans männliche Personen (Ritter Block, Knappe Jöns, Schauspieler Jof) neigen zu Selbstgesprächen, während sich die weiblichen Figuren wie Mia und Karin weniger durch Abstraktheit und Gesprächigkeit, als durch Kompromissbereitschaft zwischen Stille und Sprache ausdrücken.¹⁹⁰ Deutlich wird diese Bereitschaft bei dem ‚stummen‘ Mädchen, welches der Knappe zu Beginn rettet, und welches den Rest des Films wenig bis gar nicht spricht. Erst als sie am Ende direkt vor dem Tod kniet, spricht sie die Worte: „Det är fullbordat!“¹⁹¹ – zu Deutsch: Es ist vollbracht! Diese Worte wurden von Bergman nicht ohne Bedacht gewählt, denn es sind eben diese auch die letzten Worte, welche Jesus am Kreuz kurz vor seinem Tode gesprochen hat.¹⁹² Das ‚stumme‘ Mädchen ist nicht stumm, sie hat die Stille bzw. die Abwesenheit der Sprache, dem Sprechen nur vorgezogen. Ihre ersten Worte im Film sind gleichzeitig die bedeutungsschwersten – nicht nur für sie, sondern für die gesamte Gruppe, welche sich im Haus des Ritters Antonius Block versammelt hat – und sie spricht sie im vollen Bewusstsein aus.¹⁹³

Für Bergman sind die gesprochenen Worte essentiell um den Charakter seiner Figuren zu formen bzw. dem Publikum verständlich zu machen. Die

¹⁸⁹ Vgl. Echle 2009, S. 110 f.

¹⁹⁰ Vgl. Blackwell 1997, S. 73.

¹⁹¹ TC 01:29:50 – 01:29:51.

¹⁹² Vgl. <http://www.bibleserver.com/text/LUT/Johannes19%2C30>, Joh. 19, 30.

¹⁹³ Im klassischen Hollywoodfilm wurde gerne auf Stereotypen von männlicher und weiblicher Verwendung von Sprache zurückgegriffen. Der Mann wurde dabei mit Sprechen identifiziert, während die Frau den Part des Zuhörens übernehmen sollte. Sie wurde als Spiegelfläche für die männliche Sprache verwendet, hatte selbst aber keine Stimme. Bei Ingmar Bergman hat – wie im Falle des ‚stummen‘ Mädchens – die Frau zu Beginn zwar auch keine eigene Stimme, hat sich aber bewusst dafür entschieden und fungiert keineswegs als bloße Zuhörerin. Sie bevorzugt die Stille. So wie auch Gott dem Ritter keine Antwort gibt, gibt sie auch keine. Sie verwendet die Stille als Kommunikationsmittel, als Machtinstrument, dass erst durch den Tod – durch sie selbst – gebrochen wird. Vgl. Blackwell 1997, S. 74 f.

gesprochenen Worte zeigen das Wesen der Figur, das, woran er/sie glaubt: Der Ritter spricht oft in langen, gut überlegten Sätzen mit philosophischem Hintergrund. Mia hingegen, äußert sich eher spontan und ohne viel darüber nachzudenken wie gut und schön das Leben nicht ist. Der Knappe Jöns spricht in kurzen, zynischen Sätzen, während Jofs Äußerungen sehr bildhaft und poetisch sind. Der Tod spricht wenig, gibt nichts von sich Preis – er symbolisiert die Nichtigkeit des Seins, das absolute Nichts.¹⁹⁴

3.4 Verschiedene Aspekte in Bezug auf den Tod im Film

3.4.1 Der philosophische Aspekt in *Det sjunde inseglet*

Jede Figur in *Det sjunde inseglet* vertritt, nach Meinung von Marc Gervais, einen anderen philosophischen Standpunkt. Der sich dadurch evozierende Konflikt kann mit der großen Existentialmus-Krise der 1950er Jahre, der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, der Zeit in der der Film entstanden ist, verglichen werden.¹⁹⁵ Der Ritter widerspiegelt einen nach rationalen Beweisen/Antworten suchenden Zweifler, der seinen Glauben an Gott verloren hat. Die Erlebnisse seiner Zeit – Kreuzzüge, Krankheiten und Hungersnöte – haben ihn desillusioniert. Sein Knappe dagegen vertritt die Ansichten eines Existenzialisten nach Sartre. Er ist sich der Absurdität des Universums bewusst, versucht diese auch gar nicht erst zu hinterfragen, sondern lebt mit der bewussten Einstellung, dass nach dem Tod nichts ist bzw. der Mensch und die Religion nicht wissen können, was danach ist.¹⁹⁶ Durch dieses Nicht-Wissen-Können genießt er das Diesseits mit all seinen materiellen Vorzügen. Er wird von Bergman dennoch nicht als der ‚böse‘ Nicht-Gläubige, welcher Gott durch Lust und Maßlosigkeit ersetzt hat, dargestellt, so wie es der mittelalterliche Stereotyp verlangt.¹⁹⁷ Die Figur des Todes entspricht auch nicht dem mittelalterlichen Todesbild, Bergman stellt ihn nicht als ‚Diener‘ oder ‚Knecht‘ Gottes, oder einer sonstigen moralischen Instanz vor. Der Bergmansche Tod

¹⁹⁴ Vgl. Gervais 1999, S. 203.

¹⁹⁵ Vgl. Ebda., S. 52.

¹⁹⁶ Vgl. Ebda., S. 52.

¹⁹⁷ Vgl. Ketcham 1986, S. 59.

ist, was er ist: Das unvermeidliche und unerbittliche Ende des Lebens.¹⁹⁸ Er gibt keine Antworten auf ihn gestellte Fragen, da er selbst unwissend sei, wie er selbst behauptet.¹⁹⁹

Dem Tod entgegengesetzt ist die Schauspielfamilie Jof und Mia mit ihrem kleinen Sohn Mikael. Ihr Universum besteht aus Leben, Liebe und einem gewissen Sinn für die Schönheit des Seins. Sie werden in der Literatur als Modell der Heilige Familie betrachtet, welches durch die Namensgebung Jof und Mia – Josef und Maria – und ihrem kleinen, unschuldigen Sohn nicht weit hergeholt ist. Es verwundert auch nicht, dass diese kleine Heilige Familie am Ende dem Tod entkommt.²⁰⁰ Durch die Rettung der Familie entzieht sich Bergman dem philosophischen Konflikt und nimmt keine konkrete Stellung ein. Bergman stellt zwar die Fragen, beantwortet sie aber nicht bzw. lässt verschiedene Meinungen im Raum stehen, denn

„everyone has his or her truth, and the whole filmic text, complete with its distanciation techniques, irony, and elements of mystification, becomes the arena for a contest between differing visions of life – and with that, different interpretations of the film.“²⁰¹

Eine der wohl wichtigsten Fragen in Bergmans Film *Det sjunde inseglet* ist die Frage nach dem Sinn des Lebens. Bergman befindet sich – wie sein Ritter – auf der Suche nach dem ‚richtigen‘ Weg, will sich aber auf keine Richtung festlegen, sondern seine Suche mit Hilfe seiner Filmfiguren visualisieren.²⁰² Dass seine Figuren ihren Standpunkt oft durch ironische Äußerungen relativieren, wie es z. B. bei dem Knappen Jöns häufig der Fall ist, bestärkt Bergman, sich nicht mit einer Ansicht oder Meinung identifizieren zu müssen.²⁰³ Eine gewisse Angst vor dem Tod, vor der Sinnlosigkeit des Lebens, ist aber allen Figuren – auch Bergman selbst – gemein. Seine eigene Todesangst konnte er durch den Film thematisieren:

„Meine Todesfurcht war weitgehend mit meinen religiösen Vorstellungen verbunden gewesen. [...] Plötzlich erkannte ich, *so ist es*. Der Gedanke,

¹⁹⁸ Vgl. Ketcham 1986, S. 59.

¹⁹⁹ Vgl. TC 01:21:41.

²⁰⁰ Vgl. Gervais 1999, S. 52.

²⁰¹ Ebda., S. 57.

²⁰² Vgl. Ebda., S. 112.

²⁰³ Vgl. Ebda., S. 215.

man werde vom *Sein* verwandelt zum *Nichtsein* läßt sich unter Mühen denken. Für einen Menschen in konstanter Todesfurcht ist er außerordentlich befreiend. [...] Zuerst *ist* man und dann ist man *nicht*.²⁰⁴

In diesem Sein und Nicht-Sein widerspiegelt sich Bergmans existentialistische Betrachtungsweise der Welt, welche er auch auf den Film übertragen hat. Religiöse Existentialisten, wie z. B. Kierkegaard einer gewesen ist, bemessen den Glauben anhand religiöser Erfahrungen subjektiver Individuen. Der Fokus wird auf den konkreten Menschen und seine Weltanschauung gelegt, und nicht auf Gott oder andere übernatürliche Erscheinungen.²⁰⁵ Findet sich in der Weltanschauung eines Individuums ein ‚Konzept‘ von Gott – in welcher Weise auch immer – wird dieses natürlich berücksichtigt, um den Sinn des Leben zu ergründen. In der Religiosität und durch den Glauben finden manche Menschen sogar Lösungen für das Problem der Sinn- und Bedeutungslosigkeit des menschlichen Lebens.²⁰⁶ Für Bergmans sinnsuchenden Ritter gilt dies nicht, er findet keine Antworten in seinem Glauben. Existentialistische Philosophien und religiöse Haltungen haben einen grundlegenden Zug gemeinsam: sie unterscheiden zwischen irrationaler Erleben und rationalem Begreifen oft sehr willkürlich – je nach spezifischer Ausrichtung – und es fehlt meist das gegenseitige Verständnis für die Dogmen der anderen. Statt Gemeinsamkeiten zu suchen und positiv herauszustreichen, fördern und fordern sie die Unterschiede der einzelnen Ausrichtungen.²⁰⁷

3.4.2 Der religiöse Aspekt in *Det sjunde inseglet*

In den Bergman-Filmen von 1956 – 1962 findet eine intensive Beschäftigung mit der Religion bzw. religiösen Themen statt. In *Det sjunde inseglet* setzt sich Bergman mit der Suche nach Gott, der Frage nach dem Sinn des Lebens und einem möglichen Leben nach dem Tod auseinander. In seiner Arbeitsbiographie *Bilder*²⁰⁸ ordnet Bergman den Film *Det sjunde inseglet* unter das Kapitel ‚Unglaube – Glaube‘ ein, neben Filmen wie *Såsom i en spegel* (dt.:

²⁰⁴ Bergman 1991, S. 210.

²⁰⁵ Vgl. Pamerleau 2009, S. 114.

²⁰⁶ Vgl. Ebda., S. 114.

²⁰⁷ Vgl. Meinertz 1955, S. 41 f.

²⁰⁸ Bergman 1991.

Wie in einem Spiegel)²⁰⁹ und *Nattvardsgästerna* (dt.: *Licht im Winter*)²¹⁰. Die religiöse Problematik Glaube – Unglaube spiegelt Bergmans eigene Glaubenskrise wider, in welcher er sich zur Zeit der Entstehung des Films befunden hat. Auf der einen Seite steht die naive „kindliche Frömmigkeit“²¹¹ – im Film verkörpert durch den Knappen Jöns – auf der anderen Seite befindet sich der rationale Ungläubige, der nach Antworten suchende Ritter Block/Bergman.²¹² Er verarbeitet in *Det sjunde inseglet* seine frühkindlich, manifestierten Glaubensvorstellungen, welche ihm von seinem Vater aufgelegt worden sind und welche ihn bis zu seinem Tod nicht losgelassen haben. Die Annahme, dass sich Glaubensfragen rational nicht lösen lassen, legt der Film nahe. Bergmans Religiosität wirkt zudem einschüchternd und bedrohlich, ihr kann man sich nur durch einen aktiven Lebenswillen widersetzen.²¹³

In *Det sjunde inseglet* findet man sowohl die Welt des Sichtbaren und Verbalen, als auch die Welt des Unsichtbaren und des Abwesenden. In die Rolle des am größten Abwesenden tritt dabei Gott als Objekt des religiösen Zweifels.²¹⁴ Die Existenz Gottes wird von Bergman nicht infrage gestellt, aber er zweifelt daran, dass der Mensch durch Gott einen Erkenntnisgewinn erfahren kann. Der Film zeigt philosophische Ansätze, bevorzugt aber keinen individuellen. Er liefert Ideen und Haltungen, bezieht aber keine direkte Stellung dazu.²¹⁵ Auf der einen Seite ist Bergman im Film sehr antiklerikal eingestellt – der ‚Nutzen‘ einer göttlichen Existenz wird kritisiert, denn wenn es einen Gott gibt, kann er nichts für seine Gläubigen tun; zudem wird eine junge Frau dem christlichen (Aber-)Glauben geopfert und als ‚Hexe‘ verbrannt und der Tod höchstpersönlich tritt in dieser Szene als Mönch auf; und als Höhepunkt wird die Apokalypse, der Tag des Jüngsten Gerichts, heraufbeschworen ohne auf Erlösung hoffen zu können. Auf der anderen Seite, sind es die Fragen nach Glaube, Hoffnung, Liebe mit welchen sich seine Figuren auseinandersetzen (und nicht nur mit dem Tod, Leiden und Sterben). Zudem verwendet er ebenso positivbesetzte, religiöse Symbole, wie z. B.: Madonna mit Kind, oder die Heilige Familie, welche vom

²⁰⁹ *Wie in einem Spiegel* 2006 (DVD).

²¹⁰ *Licht im Winter* 2005 (DVD).

²¹¹ Bergman 1991, S. 209.

²¹² Vgl. Ebda., S. 209.

²¹³ Vgl. Sauer/ Leisch-Kiesl 2005, S. 79.

²¹⁴ Vgl. Blackwell 1997, S. 72.

²¹⁵ Vgl. Siclier 1963, S.81.

Tod verschont bleibt.²¹⁶ Die Bibelstelle, welche im Film zweimal zitiert wird – das erste Mal am Strand vom Tod im Off, das zweite Mal von Karin, der Frau des Ritters, beim gemeinsamen (letzten) Abendmahl – stammt aus der Offenbarung des Johannes und kann als Höhepunkt des endzeitlichen Geschehens betrachtet werden. Nach einer Zeit der Stille folgen sieben Visionen, welche jeweils von einem Engel mit der Posaune eingeleitet werden. Die Apokalypse ist noch nicht gekommen, sie wird aber als Deutungsmuster für die Zuschauer konstituiert.²¹⁷

Der Großteil der Filmfiguren stirbt am Ende oder auch schon früher wie z. B. die als Hexe verurteilte Frau, oder Skat, der Schauspieler auf dem Baum. Nur die Schauspielfamilie überlebt, jedoch ist ungewiss wie lange. Die Probleme und Gefahren des Mittelalters sind nicht geringer geworden: die Pest und andere Krankheiten wüten immer noch im mittelalterlichen Schweden; die Nahrungsmittel, welche den Hunger stillen könnten, sind immer noch spärlich; und Kriege und Kämpfe um Macht wird es wohl geben, solange die Menschheit existiert. Dennoch kann die kleine Schauspielfamilie glücklich sein, denn sie lebt. Bergman evoziert eine starke religiöse Parallelität zwischen der Schauspielfamilie und der Heiligen Familie um Josef, Maria und Jesus. Von Beginn an wird Mia – die Namensähnlichkeit mit Maria ist wie bei Jof/Josef nicht unbeabsichtigt – als eine Madonnen-Figur, eine Art Heilige Mutter typisiert.²¹⁸ Bevor man Mia mit ihren Sohn Mikael das erste Mal spielen sieht, hat Jof die Vision von der Heiligen Jungfrau Maria und dem kleinen Jesuskindlein auf der Waldwiese. Durch die unmittelbare zeitliche Nähe der Szenen (der Erscheinung und dem Spielen der Mutter mit dem kleinen Kind), wird Mia von Beginn an als Madonna mit Kind konnotiert.²¹⁹

Bergman zeigt eine „ästhetische Bearbeitung von religiösen Erfahrungen“²²⁰, welche er selbst erlebt hat. Er wendet sich gegen abstrakte Ideen und theoretische Systeme der Theologie und versucht konkrete Bilder zu gestalten, an welche geglaubt werden kann. Für Bergman sind Religion und Ästhetik eng miteinander verbunden. Eine Unterscheidung ist aber dringend notwendig, da

²¹⁶ Vgl. Gervais 1999, S. 213 f.

²¹⁷ Vgl. Kiening 2003, S. 177.

²¹⁸ Vgl. Gervais 1999, S. 214.

²¹⁹ Vgl. Ebda., S. 207.

²²⁰ Sauer/ Leisch-Kiesl 2005, S. 326.

diese Verbindung nur solange als etwas Gutes betrachtet werden kann, solange keiner durch den anderen instrumentalisiert wird. Beide sind jeweils autonome Bereiche und ein Missbrauch des einen durch den anderen, führt zugleich zur Abwertung beider: „[D]ie Kunst verliert ihre geheime Kraftquelle, die sie speist, und die Religion ihre Ausdruckskraft.“²²¹

3.4.3 Hervorgehobene ästhetische Aspekte

„And the way in which so much of this is presented, Death quite naturally being surrounded by somewhat expressionistic effects – the extreme contrasts, the dark costumes, the disorienting of space into the more or less abstract, complemented by confrontational editing, and of course the added „Dies Irae“ motifs – makes the negativity inescapable.“²²²

Diese ‚expressionistischen Effekte‘, die Marc Gervais hier versucht zu beschreiben, hat Bergman den Stummfilmen der 1920er Jahre aus Deutschland und Skandinavien entnommen. Wie die deutschen Expressionisten Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Wegener oder auch Fritz Lang, produzierte Bergman eine Mise-en-Scene, welche sich durch einen schnellen Wechsel von großen, dunklen Schatten und hell erleuchteten Flächen kennzeichnet, um so den dramatisch-grotesken Effekt zu steigern.²²³ Obwohl viele Szenen genauso gedreht worden sind wie sie geplant waren, hatte Bergman in *Det sjunde inseglet* bei der letzten Szene – dem Totentanz (**Abb.14**) – durch ‚Glück‘ die richtige Wetterstimmung einfangen können, um diesen Tanz mit dem Tod apokalyptischer wirken zu lassen. Leider waren zu dem Zeitpunkt, als der Himmel sich verdunkelte und eine dichte Wolkendecke über den Himmel zog, die Schauspieler nicht mehr am Set in der Filmstadt *Filmstaden* im Süden von Stockholm, weswegen Bergman Laien als Darsteller verwenden musste, die mit dem Tod auf dem Hügel Richtung Himmel tanzten.²²⁴ Durch die Weite der Kameraeinstellung sind keine Gesichter erkennbar, sondern nur die Silhouetten

²²¹ Sauer/ Leisch-Kiesl 2005, S. 327.

²²² Gervais 1999, S. 205.

²²³ Vgl. Stubbs 1975, S. 62.

²²⁴ Hierbei sei angemerkt, dass Bergman es gewohnt war, (fast) nur mit Berufsschauspielern zu arbeiten, da diese das ‚Schauspielen‘ gelernt haben und komplexe Geschehen und Konflikte besser ausdrücken konnten als Amateure. Vgl. Björkman / Manns / Sima 1976, S. 75.

der Filmfiguren und auch ‚Text‘ haben die Personen keinen – sie sind tot. Es wird in dieser Totentanz-Szene nur von Jof gesprochen, der den Totentanz als Vision sieht. Der Austausch der Schauspieler durch Laiendarsteller fällt daher nicht auf. So wurde eines der metaphorischsten Todesbilder im Film von Bergman ‚nur‘ improvisiert, hat dadurch aber keinen Schaden genommen, sondern durch den ‚zufälligen‘ Zustand des Himmels eine besondere Ästhetisierung erfahren, welche so nicht geplant hätte werden können. Auch in der Anfangssequenz des Films, als die Off-Stimme das Bibelzitat vorträgt, und ein Vogel kreischend über den Strand fliegt, haben wir einen solchen wolkenverhangenen Himmel, der das dramatische Ende des Films in gewisser Weise vorankündigt. So wie Bergman den verbalen Rahmen mit dem Bibelzitat aufspannt, funktioniert dies auch auf visueller Ebene. Der Wolkenhimmel zu Beginn des Films (wie in **Abb. 8** erkennbar) gleicht dem des letzten Totentanzes.

Bergman zeigt in *Det sjunde inseglet* „[e]in düsteres Mittelalter beschworen in bedrückend schönen Schwarz-weiß-Bildern, aber auch aufgelockert durch Burleskes und Komisches, durch die Fröhlichkeit der Schauspielerfamilie, durch pointierte Dialoge.“²²⁵ Da Bergman den Film zu einer Zeit gedreht hat, als Farbfilme²²⁶ schon möglich und durchaus üblich gewesen sind, und er sich trotzdem für eine Realisierung in Schwarz-Weiß entschieden hat, kann als ästhetisches ‚Statement‘ betrachtet und deswegen auch in diesem Kapitel diskutiert werden. In einem Interview äußert er sich dazu wie folgt:

„Bei einem Stummfilm laden Sie die Leute ein, in ihrem Inneren Stimmen zu hören und sie mit Ihnen zu erschaffen. Wenn man einen Schwarzweißfilm dreht, was ja das allerschönste ist, lädt man sie ein, Farben zu sehen.“²²⁷

Die bewusste Reduktion von Farbe und in Schwarz-Weiß zu drehen, betont die Dualität, welche im Mittelalter vorgeherrscht hat: Gut und Böse, Himmel und Hölle, Leben und Sterben, Sinn und Krise. Es wird aber auch eine gewisse

²²⁵ Kiening 2003, S. 172.

²²⁶ Die Verbreitung von Farbfilmen fand im Wesentlichen erst nach dem Zweiten Weltkrieg statt, obwohl das Technicolor-Verfahren schon in den frühen 1930er Jahren verwendet wurde. Eine kleine Anzahl von Filmen der 1920er hatten auch schon einzelne Technicolor-Sequenzen, nur war das Verfahren damals noch nicht ausgereift und nur auf zwei Farben aufgebaut. Außerdem war die Verwendung sehr kostspielig, was eine Realisierung eines Farbfilms mit diesem Verfahren zu dieser Zeit fast unmöglich gemacht hat. Vgl. Bordwell / Thompson 2008, S. 458.

²²⁷ Assayas / Björkman 2002, S. 55.

Einheitlichkeit geschaffen durch „eine Welt verbunden in den Nuancen des Graus.“²²⁸ Zudem können die Zuschauenden durch die Schwarz-Weiß-Ästhetik auch eine gewisse Distanz zum Gezeigten wahren. Sie laufen nicht so schnell Gefahr, die illusionierte Welt auf der Leinwand als real anzuerkennen. Auch die visuelle Gestaltung des personifizierten Todes ist geprägt von den starken Kontrasten des Schwarz-Weiß. Durch den schwarzen Kapuzenmantel und dem meist dunklen Hintergrund vor dem die Auftritte des Todes stattfinden (**Abb.13**), wird das grelle Weiß des Gesichts zusätzlich betont und hervorgehoben. Das Schachbrett mit seinen schwarz-weißen Feldern und schwarz-weißen Figuren passt sehr gut in die Zweiteilung der Welt des Mittelalters. Dass dem Tod die Farbe Schwarz bei dem Schachspiel zugeworfen wird, kommentiert er mit „Das trifft sich gut, ich liebe Schwarz“²²⁹ relativ trocken.

Die Filmsprache Bergmans hat sich im Laufe seiner Schaffensperiode verändert. Während er vor *Det sjunde inseglet* eine traditionelle Filmsprache betreffend Drehbuch, Schnitt, Kamera(bewegungen), Licht und Musik verwendet hat, hat er mit *Det sjunde inseglet* einen neuen Gebrauch der ‚alten‘ Filmsprache der 1920er – wie oben bereits erwähnt – gefunden. Durch die traditionelle Filmsprache und das Einhalten von bestimmten Regeln, konnte er seine Filmtechniken etablieren und professionalisieren. Mit der neuen ‚alten‘ Sprache arbeitet er mit bestehenden Systemen/Techniken und arrangiert sie neu. Er wechselt zwischen den verschiedenen stilistischen Konventionen hin und her um einen neuen Effekt zu erzielen. Für das Publikum erweist sich dieses „ästhetische Experiment“²³⁰ als anspruchsvoll gelungen. Es ‚glaubt‘ an die von Bergman inszenierten Szenen mit ihrer ganzen Künstlichkeit. Und es akzeptiert die entstandene Nähe und sieht gleichzeitig die offenen Stellen im Stil, die absichtlichen Symbole und kulturellen Konnotationen Bergmans. Das Publikum erkennt, dass es sich um etwas künstlich Erschaffenes handelt, und glaubt es trotzdem. Dies macht für Gervais den Reiz von Bergmans komplexer Filmsprache aus.²³¹

²²⁸ Kiening 2006 b, S. 280.

²²⁹ TC 00:04:32 – 00:04:35.

²³⁰ Gervais 1999, S. 202.

²³¹ Vgl. Gervais 1999, S. 200ff.

Die Filmsprache Bergmans, v.a. in den Filmen der 1950er Jahre, ist unmittelbar mit der Arbeit seines Kameramanns Gunnar Fischer verbunden, mit welchem er von 1948 bis 1960 insgesamt 12 Filme gedreht hat, darunter auch *Det sjunde inseglet*. Über die Zusammenarbeit mit Bergman berichtet Fischer in einem Interview mit Birgitta Steene, dass

„Ingmar [...] ein Gefühl der Kontrolle über die, mit denen er arbeitete [brauchte]. Er musste spüren, dass sein Wille gilt. Die Schauspieler stellten sich selten dagegen, denn in seinen Filmen besetzt zu werden, galt ja als Qualifikation. Aber er konnte oft ganz schön hart sein. Verbale Wutausbrüche waren normal und nicht selten demütigend. Das war nervig, denn er verlangte enorm viel. Während der Zeit, in der man mit ihm arbeitete, konnte man nie entspannen, man stand ständig unter Druck. In gewisser Weise war das [gut], in gewisser Weise aber wieder nicht [...] Ich halte es jedenfalls nicht für gut, in so einer Spannung arbeiten zu müssen.“²³²

Bergman betrachtet die Kamera als objektiven Beobachter, welche nur in Ausnahmefällen aktiv am Geschehen eingreifen darf.²³³ Eine solche Szene, wo die Kamera als ‚Teilnehmer‘ spürbar ist, ist z.B. die Beicht-Szene²³⁴ in der Kirche, wo der Ritter dem Tod seine Pläne verrät, da er ihn unabsichtlich für einen Beichtvater hält. Die Kamera positioniert sich dabei so, dass sie zwischen Ritter und Tod/Beichtvater Platz nimmt und so den Zuschauenden erlaubt, mehr zu sehen und zu wissen als der Protagonist. Eine andere Szene, die Erdbeer-Milch Szene²³⁵, zeigt hingegen Bergmans Kamera-Ideal. Die Kamera beobachtet in langen Einstellungen, bleibt passiv und vom Zuschauenden unbemerkt, um die Idylle des Augenblicks nicht zu zerstören.

Det sjunde inseglet ist insgesamt sehr stark stilisiert und durchkomponiert, seine produzierte Künstlichkeit durchaus beabsichtigt, wie Bergman in einem Interview von 1968 erzählt:

„Produziert man ein Kunstwerk, versucht man es auf alle möglichen Weisen in den Griff zu bekommen und man bemüht sich – oft hilflos –, sich selbst darüber klar zu werden, was man eigentlich gemeint hat. Es ist das unabsichtliche Spiel, das so ernst und wichtig und dennoch so

²³² Steene 2008, S. 78.

²³³ Vgl. Bergman 2008, S. 61.

²³⁴ TC 00:18:32 – 00:22:22.

²³⁵ TC 00:51:36 – 00:56:10.

zufällig und so gleichgültig und so sinnlos ist – dessen man sich im Laufe der Jahre immer stärker bewußt wird, finde ich.“²³⁶

Wie dieses abschließende Kapitel zeigt, legt Bergman großen Wert auf die Ästhetik seiner Filme, auf die Anbringung seiner eigenen ‚Handschrift‘. Seine Werke sind immer durch eine gewisse Bergmansche Ästhetik gekennzeichnet. Auch wenn er *Det sjunde inseglet* selbst nicht für ein ästhetisches Meisterwerk hält, ist er dennoch stolz, mit den wenigen Mitteln und der wenigen Zeit, die ihm dafür zur Verfügung gestanden sind, ein Kunstwerk mit viel Liebe und Phantasie produziert zu haben.²³⁷ Er erzählt keine gewöhnliche Geschichte, die auf dem Prinzip von Ursache und Wirkung beruht, sondern er konzentriert sich auf große metaphysische Fragen, deren Antworten im Verborgenen bleiben. Gott antwortet nicht und der Tod weiß nichts. Die abstrakte Idee des Todes wurde allegorisiert und ästhetisiert und in einem antirealistischen Dekor des Mittelalters um ein Spiel ums Leben gebeten.²³⁸ Der Gewinner des Spiels steht jedoch schon vor Beginn desselben fest, was die Frage aufwirft, warum der Tod die Herausforderung annimmt? Die Frage würde wohl nur er selbst beantworten können. Fest steht, hätte er das Angebot des Ritters, eine Partie Schach mit ihm zu spielen, abgelehnt und ihn gleich mitgenommen, wäre es ein ziemlich kurzer Film geworden – demnach ein guter Schachzug Bergmans, den Tod das Spielangebot nicht abweisen und die Figuren ziehen zu lassen.

²³⁶ Björkman / Manns / Sima 1976, S. 127 f.

²³⁷ Vgl. Assayas / Björkman 2002, S. 84 f.

²³⁸ Vgl. Siclier 1963, S. 84.

4. EXKURS: DER TOD SPIELT AUCH MIT KARTEN - DIE GESCHICHTE VOM BRANDNER KASPAR

Dass der Tod nicht nur gern Schach spielt, wie die Untersuchung des Films *Det sjunde inseglet* gezeigt hat, sondern ab und zu auch mal ein Kartenspiel über Leben und Tod entscheiden lässt, zeigt das bayrische Theaterstück *Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben*²³⁹ von Kurt Wilhelm aus dem Jahre 1975, welches 2008 von Joseph Vilsmaier unter dem Titel *Die Geschichte vom Brandner Kaspar*²⁴⁰ verfilmt worden ist. Der ‚Boanlkramer‘ – wie der Tod in Bayern liebevoll genannt wird – wird dabei von dem aus München stammenden Schauspieler und Komiker Michael Herbig gespielt. Im Unterschied zu Bergmans *Det sjunde inseglet* handelt es sich beim Brandner Kaspar nicht um eine Tragödie, sondern um eine Komödie, weswegen der Umgang mit dem Tod auch ein dementsprechend anderer ist. Die Darstellung des Todes als Spieler bleibt jedoch vorhanden. Aus diesem Grund räumt die Arbeit dieser Art der Darstellung am Ende auch noch ein wenig Platz ein, um zu zeigen, dass der Tod als Spieler nicht nur todernst sein muss, sondern auch komisch sein kann.²⁴¹ Der Film von Joseph Vilsmaier beruht zwar auf dem Theaterstück Kurt Wilhelm aus den 1970ern, dieses wiederum basiert auf der Erzählung *Die Gschicht von Brandner-Kasper*²⁴² von Franz von Kobell aus dem Jahre 1871. Vilsmaier bezieht sich mit seinem Filmtitel auf diesen literarischen Ursprung, weswegen eine summarische Betrachtung der Geschichte von von Kobell notwendig erscheint, um deren Einfluss auf das Theaterstück und folglich auch auf den Film zu zeigen und auch die Veränderung der Darstellung des Todes als Spieler anschaulich zu machen.

²³⁹ Wilhelm 2000.

²⁴⁰ *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* 2008 (DVD).

²⁴¹ Über den Tod zu lachen und ihn nicht allzu ernst zu nehmen, kann auch eine Möglichkeit sein sich der Todesangst zu stellen und diese zu überwinden. Die im Film hier aufgezeigte Alternative scheint in Bayern – zumindest im ‚Bayern‘ des Films – zu funktionieren, obwohl die Angst vor dem ‚Boanlkramer‘ nicht verschwunden ist, ist der Umgang mit ihr ein leichter geworden ist.

²⁴² Kobell 1985. Bei Franz von Kobells Geschichte findet man den Namen Brandner Kaspar ‚Kasper‘ geschrieben, erst Kurt Wilhelm hat den Namen zu Brandner ‚Kaspar‘ verändert. Um Verwirrungen auszuschließen, sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Arbeit die Schreibweise von Kurt Wilhelm - Kaspar - bevorzugt, es sich aber um denselben Brandner handelt.

4.1 Der literarische Ursprung des Films: *Die Gschicht von Brandner-Kasper (1871)*

Franz von Kobells *Die Gschicht von Brandner-Kasper* ist kurz und konzentriert sich auf zwei Figuren: Den Brandner Kaspar und den Boankramer. Der Tod wird bei seinem ersten Auftritt dabei mit folgenden Worten beschrieben: „Jetz kimmt da an elendiger Loda rei, zaundürr, daß er grad klappert hat, und bloach und hohlauget, an abscheuliga Kerl.“²⁴³ - Im Gegensatz zu dem kränklich erscheinenden Tod, wird der Brandner Kaspar mit folgenden Worten eingeführt: „Der Kasper is a fleißiger braver Mo gwest und lusti und schneidi [...] und no in sein fünfiasiebzigtstn Jahr hat ihm weiter nix gfeit an der Gsundheit, und hat gjaagert und geschoßn wier a Fufzger.“²⁴⁴ Er hat keine offensichtliche Angst vor dem Tod, findet aber durchaus immer etwas wofür es sich (noch) zu leben lohnt, als er mit dem Tod über den richtigen Zeitpunkt zum Sterben verhandelt.²⁴⁵ Der Brandner Kaspar schlägt dem Boankramer dann vor, um sein Leben zu spielen. Erstaunlich hierbei ist, dass er vom Tod nicht verlangt, nie sterben zu müssen, sondern ihn lediglich um zusätzliche 15 Jahre bittet.²⁴⁶ Der Tod, nach einigen angebotenen Gläschen Schnaps schon leicht betrunken, willigt in dieses Spiel ums' Leben ein. Durch einen kleinen Betrug, welchen der Tod erst später bemerkt, gewinnt allerdings der Brandner. Der Tod hält sich jedoch an die Abmachung, denn er will sein Wort nicht brechen, aus Angst, dass ihn dann noch weniger Menschen mögen.²⁴⁷ Erst als sein Scheitern im bayrischen Himmel bekannt wird, versucht er den Brandner mit einem Blick ins Paradies zum „Dableiben“ bzw. Sterben zu überreden und schafft es, denn als der Brandner Kaspar dort oben seine längst verstorbene Frau und seine Söhne erblickt, bleibt er gerne und „[...] will nix mehr wißn von der Welt drunt [...]“.²⁴⁸

²⁴³ Kobell 1985, S. 5. In den Zitaten aus *Die Gschicht von Brandner-Kasper* wurde die Orthographie von Franz von Kobell beibehalten um den phonetischen Eindruck des bayerischen Dialektes aufrecht zu erhalten. Auf eine Übersetzung in die deutsche Standardsprache wurde verzichtet.

²⁴⁴ Ebda., S. 5.

²⁴⁵ Der Tod wird hier in die Rolle eines Händlers gedrängt, mit dem man feilschen kann, vor dem man aber keine Angst haben muss. Vgl. Pörnbacher (Hrsg.) 1985, S. 82.

²⁴⁶ Vgl. Kobell 1985, S. 7.

²⁴⁷ Vgl. Ebda., S. 11.

²⁴⁸ Ebda., S. 15.

4.2 *Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben* (1975)

Das Theaterstück von Kurt Wilhelm

Kurt Wilhelm²⁴⁹ nimmt nun diese Geschichte von Franz von Kobell und entwickelt daraus ein Theaterstück in sieben Bildern, wobei v.a. das zweite Bild (*Der Boankramer*) für die Arbeit bedeutend ist, da es sowohl den ersten Auftritt des Todes, als auch das entscheidende Spiel enthält. Die Idee um das Leben zu spielen, kommt dabei – wie auch bei *Det sjunde inseglet* – vom Menschen. Während der Tod bei Bergman gerne spielt, geht der Boankramer auf das Spiel nur deswegen ein, weil er schon etwas betrunken ist und ihm die Geselligkeit des Brandner Kaspars Spaß macht. Wilhelm anthropomorphisiert ‚seinen‘ Tod, indem er ihn sich nach menschlicher Nähe und Wärme sehnen lässt – ein Wesenszug, welcher bei Franz von Kobell noch nicht vorhanden gewesen ist. Der Tod wurde von Wilhelm zu einem ‚Knecht‘ des Jenseits gemacht, der vom Menschen bemitleidet werden kann.²⁵⁰

Das erste Mal erscheint der Tod nur kurz zu Beginn vom ersten Bild, als bei einer Treibjagd, ein fehlgeleiteter Schuss den Brandner Kaspar nur streift und nicht tötet. Dieser beschreibt den Schützen mit fast genau denselben Worten wie auch Franz von Kobell ‚seinen‘ Boankramer beschrieben hat: „[...] A schwarzer Kerle wars, hohlaugert und sper.“²⁵¹ Gesprochen hat er mit dem Tod an dieser Stelle noch nicht. Der erste ‚richtige‘ Auftritt des Todes findet im zweiten Bild, spätnachts, statt, und wird von Wilhelm so beschrieben:

„Vor der Tür steht im geisterhaften, blauen Licht eine schwarze Gestalt. Schwarze Lederhosen, groteske, unmöglich verknitterte Stiefel, ein schwarzes Wams, darüber eine schwarzer, halblanger Umhang, eine schwarze Zipfelmütze und darüber ein schwarzer, verbeulter Hut mit einer langen Feder daran.“²⁵²

Diese Gestalt tritt nun in die Hütte des Brandner Kaspars, welcher zwar keine Angst, aber ein gewisses Unbehagen über diesen Besuch verspürt. So wie auch bei von Kobell fragt der Boankramer, ob er nicht mit ihm mitkommen

²⁴⁹ Kurt Wilhelm war der Urugroßneffe von Franz von Kobell, weswegen ihn, neben der Faszination rund um den Brandner Kaspar und den Boankramer, auch familiäre Motive zu einer Neufassung des Stoffes veranlasst haben. Auch fand er die bisherigen Dramatisierungen – v.a. die erste von Joseph Maria Lutz von 1934 – zu antiquiert und ungeeignet als Komödie. Vgl. Wilhelm 2000, S. 16 f.

²⁵⁰ Vgl. Ebda., S. 27.

²⁵¹ Ebda., S. 162.

²⁵² Ebda., S. 166.

wolle. Sein Tonfall ist dabei pathetisch und wirkt durch die Verwendung von altmodischen Formulierungen wie z. B. ‚es ist dir aufgesetzt‘ oder ‚das hab ich nicht bedenket‘ befremdlich. Er wird jedoch umgänglicher, als ihm der Brandner Kaspar etwas zu trinken anbietet. War der Brandner Kaspar bei Franz von Kobell „lustig und schneidig“²⁵³, so sind ihm diese Eigenschaften auch bei Kurt Wilhelm nicht abhanden gekommen: „Der Brandner Kaspar hat, das sei ausdrücklich vermerkt, bei der göttlichen Verteilung des Humors offensichtlich dreimal ‚hier‘ geschrien. Er ist ein ausgesprochenes Schlitzohr [...]“.²⁵⁴ Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass er den Tod zum Kartenspiel überreden kann, auch wenn dieser gar nicht spielen will.

Im zweiten Bild findet man neben dem ersten Auftritt auch die Spielszene, welche damit beginnt, dass der Brandner Kaspar die Karten mischt um dem Boankramer zu zeigen, wie das geht. Dieser behauptet nämlich, nicht mischen zu können, was sich, als er es selbst probiert, als richtig herausstellt. Es fallen ihm alle Karten aus der Hand und auf den Boden. Während der Boankramer mit dem Aufheben beschäftigt ist, steckt der Brandner Kaspar heimlich den Gras-Ober²⁵⁵ ein. Das Spiel, welches er dann vorschlägt, ist sehr simpel: jeder Spieler bekommt einen Kartenstoß und wer den Gras-Ober in seinem hat, gewinnt. Der Boankramer weiß allerdings nicht, wie der Gras-Ober aussieht, was zeigt, dass er keine großer Kartenspieler ist. Aber er glaubt, den Brandner Kaspar schlagen zu können, indem er alle Karten bis auf drei oder vier in seinen eigenen Stapel nimmt. So denkt er, ist die Wahrscheinlichkeit am größten, dass er den Gras-Ober haben wird. Dass der Brandner Kaspar die gesuchte Karte vor dem Spiel eingesteckt hat, hat er nicht mitbekommen und seine unerwartete Niederlage erstaunt ihn umso mehr. Als fairer Verlierer hält er sich aber an den Spieleinsatz und lässt den Brandner Kaspar am Leben. Der Sieg verschafft diesem noch ein paar zusätzliche Lebensjahre, welcher er anfangs genießt, jedoch später – noch vor Ablauf seiner Frist – willigt er ein, mit dem Boankramer mitzukommen, da seine liebe Enkelin durch einen Unfall vor ihm stirbt und er lieber tot ist als allein auf der Welt.

²⁵³ Kobell 1985, S. 5.

²⁵⁴ Wilhelm 2000, S.161.

²⁵⁵ Der Gras-Ober ist eine Spielkarte beim deutschen Blatt und entspricht der Pik-Dame im französischen.

4.3 Die Geschichte vom Brandner Kaspar (2008)

Der Film von Joseph Vilsmaier

Im Film von Josef Vilsmaier erscheint der Tod dem Brandner Kaspar das erste Mal, als dieser gerade auf seinem Hof arbeitet. Mit Nebelschwaden, welche sich langsam über die Berggipfel stehlen, steht er plötzlich neben einem kahlen Baum und einer kleinen Kirche. Nahe genug um von Brandner gesehen, aber zu weit weg, um erkannt zu werden. Der Brandner versucht mit der schwarzen Gestalt zu sprechen, er fragt sie, ob sie was von ihm wolle, aber die Gestalt antwortet nicht. Sie steht einfach nur da und bewegt sich nicht – wie der Tod bei seinem ersten Auftritt in *Det sjunde inseglet*. Genauso plötzlich wie die schwarze Gestalt erschienen ist, ist sie auch schon wieder verschwunden und der Brandner Kaspar erklärt ihr Erscheinen als Imagination seines Verstandes.²⁵⁶ Kurze Zeit später erscheint ihm diese Gestalt noch einmal während einer großen Treibjagd. Er erblickt sie seelenruhig am Horizont stehend, hinter ihr die von der Sonne glühenden Berge (**Abb.15**). Durch diese Lichtstimmung wirkt es so, als wolle Vilsmaier vorwegnehmen, dass Brandner der Gestalt ‚ins Licht‘ folgen wird, es zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht weiß.

Das dritte Mal tritt der Tod als der auf, der er ist - der Boankramer. Im Gegensatz zu den anderen beiden Malen – Erscheinen am Tag – ist es hier dunkel und spätnachts. Jetzt ist es auch er, der den Brandner zuerst anspricht und während er bei von Kobell noch höflich an der Tür klopft, bei Wilhelm in der Tür wartet, so taucht er im Film plötzlich mitten in der Bauernstube auf. Der Brandner erkennt ihn als die Gestalt von der Treibjagd wieder und bedroht ihn mit seiner Waffe.²⁵⁷ Anders als bei von Kobell und Kurt Wilhelm, ist es im Film der Brandner Kaspar, welcher den Tod zuerst bei seinem Namen ‚Boankramer‘ nennt. Daraufhin erklärt die Gestalt, dass er hier in Bayern so genannt wird – „[...] Boankramer; so heißt man mich in Bayern. Der Knochensammler – lustig, göh?“²⁵⁸ Die Spielszene im Film verläuft ansonsten ähnlich wie in Wilhelms Theaterstück.

²⁵⁶ Vgl. *Die Geschichte vom Brandner Kaspar 2008* (DVD), TC 00:07:10 – 00:07:23.

²⁵⁷ Vgl. Ebda., TC 00:18:35 – 00:18:37.

²⁵⁸ Ebda., TC 00:19:23 – 00:19:28. Zu dieser Erklärung wurde von Joseph Vilsmaier deswegen bewegt, da nicht alle Zuschauenden den Tod unter dem Namen ‚Boankramer‘ kennen. Außerdem hat Vilsmaier den bayerischen Dialekt etwas vereinfacht um den nicht-bayerisch sprechenden Deutschen die

Der Tod im Film wird durch den Schauspieler Michael Herbig verkörpert (**Abb.16**). Dass dessen Charaktere häufig von einer gewissen Tragik-Komik geprägt sind, ist für die Figur des Boankramers nur förderlich. Obwohl er eine bestimmte Macht hat, wird der Boankramer in Bayern nicht ernst genommen, weder auf Erden vom Brandner Kaspar, noch im Himmel von der Engelschar oder den Heiligen. Dies nagt an seinem Selbstbewusstsein, weswegen er im Film oft lächerlich-weinerlich erscheint, sich darüber beschwert, dass er keine Freunde hat und es einfach niemandem Recht machen kann. Will er wen holen, ist dieser noch nicht bereit, und will jemand unbedingt geholt werden, ist es meist noch nicht Zeit dafür. Mit diesem Dilemma muss der Boankramer leben lernen.

In Bayern ist der Tod kein ‚guter‘ Spieler, aber ein fairer. Im Gegensatz zum Brandner Kaspar, welcher nur durch Betrug, gegen ihn gewonnen hat, hält sich der Boankramer an die Spielregel und den Wetteinsatz. Betrachtet man nur das Spiel, scheint es so, als verkörpere der Tod in diesem Spiel ums Leben das Gute und der Brandner Kaspar wird zum Bösen. In Wirklichkeit aber, gibt es hier weder gut noch böse – der Brandner Kaspar hat einfach Angst zu sterben und versucht durch Betrügen noch etwas Zeit zu gewinnen; der Boankramer hingegen will nur seine ‚Arbeit‘ machen und kann doch nichts dafür, dass sich die Menschen vor ihm fürchten. Er will sie vom ‚Jammertal‘ des Lebens erlösen, und versucht ihnen den Abschied so angenehm wie möglich zu machen: „Tu ich sie doch geleiten in zarter Gnade und die Luft erfüllen mit sanfter Musik auf ihrem Wege, wenn’s wollen, auf daß sie sollen getrostet sein.“²⁵⁹ Dennoch haben die Menschen Angst vor dem Tod, weil ihnen die Ungewissheit vor dem, was ‚danach‘ ist bzw. nicht ist, Sorgen bereitet. Diese Angst versucht der Boankramer zu verstehen, und zeigt dem Brandner Kaspar, was ihn nach dem Sterben erwartet. Seine Angst vor dem Tod hat dieser dadurch überwunden und kann nun ruhig sterben. Hätte er seine Todesangst früher bewältigt, wer weiß, ob er dem Tod dann überhaupt das Spiel ums Leben vorgeschlagen hätte.

Verständlichkeit zu erleichtern. Vgl. Michael Bully Herbig (Boankramer) im Interview. *Die Geschichte vom Brandner Kaspar 2008* (Extra-DVD). TC 00:00:01:52 – 00:02:00.

²⁵⁹ Wilhelm 2000, S.167.

5. RESÜMEE

AM ENDE SCHACHMATT ?

Spielt man ein Spiel, gibt es meist einen Favoriten, einen besseren Spieler. Auch wenn der Unterschied oft nur marginal erscheint, finden sich selten zwei vollkommen gleich starke Spieler gegenüber - sei es, weil der eine mehr Spielpraxis hat oder eine bessere Taktik, oder weil er im entscheidenden Moment einfach nur mehr Glück hat. In *Det sjunde inseglet* ist der klare Favorit, der übermächtige Gegner, der personifizierte Tod – ein Spiel gegen ihn kann nur verloren werden. Warum entscheidet sich der Mensch – in diesem Fall der Ritter – dennoch für das Spiel gegen ihn, wenn er weiß, wie gering seine Chancen auf einen Sieg sind? Weil er dadurch glaubt, noch etwas Zeit zu gewinnen – zumindest für die Dauer des Spiels – und die Hoffnung auf einen Sieg, auf einen Aufschub des Endes, nur durch das Spiel gewahrt bleibt. Spiele er nicht, wäre sein Leben vorbei.

Bergmans Darstellung des Todes als Spieler hat seine ikonographischen Wurzeln im Mittelalter, ist aber auch persönlich motiviert. Es gibt zwar eine Todesbilder-Tradition, aber es ist nirgendwo festgeschrieben, an welches ‚Bild‘ des Todes man glauben soll bzw. wie man sich den Tod vorzustellen hat. Wenn der Tod für jeden Menschen eine individuelle Erfahrung ist, ist es dann nicht auch seine Darstellung? So wie es ‚den‘ Menschen und ‚das‘ Leben nicht gibt, so gibt es auch ‚den‘ Tod und seine Darstellung nicht. Und wer sagt denn, dass es ein ‚männlicher‘ Tod sein muss? Der Tod könnte auch als alte Frau oder kleines Kind dargestellt sein.²⁶⁰ Damit soll nur herausgestrichen werden, Bilder vom Tod gibt es viele, allein Bergman verwendet mindestens fünf verschiedene in *Det sjunde inseglet*: Spieler, Clown, Tänzer, Mönch, Schnitter, usw. Bergman hat durch ‚seine‘ Darstellungen des Todes nicht nur die Konfrontation mit seiner Todesangst gewagt, sondern sich auch seiner Angst vor Clowns gestellt – einer Angst, die nicht jeder Zuschauer mit ihm teilt. Visuelle Darstellungen können Menschen helfen sich mit ihren Ängsten – auch mit der Todesangst – auseinanderzusetzen und sie im Idealfall auch zu überwinden. Diesen Zweck erfüllt auch *Det sjunde inseglet* für Ingmar Bergman.

²⁶⁰ Wer sich für das ‚Geschlecht‘ des Todes interessiert, dem sei Karl Guthkes Buch *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur* empfohlen. Siehe Guthke 1997.

Im theoretischen Teil der Arbeit über die Angst vor dem Tod und das Problem, welches die Menschen mit dem Sterben und dem ‚Danach‘ haben, wurde festgestellt, dass der Tod, als etwas Endgültiges und Unvorstellbares, den Menschen auch zur Suche nach dem Sinn des Lebens zwingt. Die Angst vor dem Tod ist auch gleichzeitig eine Angst vor dem Leben und dem Verlust des Bewusstseins und der Kontrolle durch den Tod. Der finale Zustand des Todes löst eine Angst im Menschen aus, die er versucht zu bewältigen. Diese Bewältigung kann mithilfe von Todesdarstellungen erfolgen. Zur allgemeinen Darstellung des Todes im Film, schrieb Rudolf Arnheim:

„Im Film überspitzt sich die Frage nach der Darstellung des Todes aus zwei Gründen. Er ist die naturnahste und er ist die dem Publikum ergebenste Kunst. Im Film ist das Sichtbare nicht wie auf dem Theater bloße Augenergänzung des Gesprochenen, sondern Selbstzweck. Der Film belehrt das Auge über die Wirklichkeit.“²⁶¹

Auch wenn das Sichtbare im Film, nach Arnheim, ihren Zweck in sich selbst hat, die Todesdarstellungen im Film *Det sjunde inseglet* haben ihren Selbstzweck aufgegeben und eine Funktion übernommen – die Funktion, die Angst vor dem Tod zu visualisieren und zu vermindern. Dadurch, dass ein Film wiederholt betrachtet werden kann, scheint die Endgültigkeit des Todes aufgehoben, er wird ‚reversibel‘.²⁶² Auch wenn dadurch der reale Tod nicht abwendbar ist, löst dieser Gedanke für die Dauer des Films eine Erleichterung aus. Es wird im Film zwar gestorben, aber ist der Film zu Ende und betrachtet man ihn erneut, sind alle wieder lebendig. Der Tod wurde besiegt.

Die Todesdarstellungen in *Det sjunde inseglet* sind einerseits vom Mittelalter geprägt – da dies die Zeit ist, in der die Handlung stattfindet – andererseits von Bergmans persönlichen Erinnerungen und Vorstellungen. Im Mittelalter war der Tod ein allgegenwärtiger Zeitgenosse und er wurde in dieser Zeit auch ‚der‘ Tod – eine Personifizierung, welche unabhängig von Alter, Geschlecht und Stand jeden zu sich holen konnte, feststellbar in den mittelalterlichen Totentänzen. Dem Tod wurde eine Gestalt gegeben, um den Menschen die Angst vor dem Sterben zu nehmen und um am Ende ihres Lebens fragen zu können: „Tod, wo

²⁶¹ Arnheim 2004, S. 123.

²⁶² Vgl. Wahlert 1993, S. 22.

ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?“²⁶³ Das Spiel des Todes im Film von Bergman erfüllt eine ähnliche Funktion. Es gibt den Filmfiguren und auch dem Publikum die Möglichkeit, über den Tod nachzudenken und zu überlegen, was die Sinnsuche im Leben bringen kann. Auch wenn der Ritter bis zum Spiel/Filmende nicht findet, was er sucht, d.h. keine Antworten auf seine Fragen bekommt, so kann er am Ende seines Lebens doch noch etwas positives bewirken, indem er die kleine Schauspielfamilie vor dem Tod rettet. Sein Spiel ist zwar schon verloren, aber nicht das der anderen. Er hofft bis zuletzt, dass es einen wahren Sieg über den Tod gibt. Er zweifelt zwar an Gott, aber er „[...] verzweifelt nie vollkommen, so lange er lebt.“²⁶⁴

Durch das Spiel mit dem Tod wird der Mensch auch an die Vergänglichkeit der Zeit, seiner Lebenszeit, erinnert. So wie das Leben, kann das Spiel nicht unendlich lange vonstatten gehen – es hat einen klaren Anfang und ein fixes Endes. Die Spieldauer ist begrenzt wie auch die Lebenszeit. Durch das Schachspiel kann Bergman ‚Zeit‘ allegorisieren und das Verrinnen dieser durch den Fortgang des Spiels und die immer weniger werdenden Schachfiguren am Brett visualisieren.²⁶⁵ Durch die Darstellung des Todes als Spieler kann Bergman sowohl den Begriff der ‚Zeit‘, als auch den Tod allegorisieren. Der spielende Tod wird zum Symbol des Seins und der Vergänglichkeit des Lebens. Zug um Zug wird sich der Ritter des Spiels/Lebens-Endes immer bewusster und kann nichts gegen den Fluss der Zeit unternehmen. Das Spiel Film kann zwar kurzfristig unterbrochen werden, das Leben schreitet aber dennoch voran, und dieses muss immer zu Ende ‚gespielt‘ werden.

Dass der Tod nicht nur in Schweden spielt, sondern auch in Bayern, hat *Die Geschichte vom Brandner Kaspar*, von Joseph Vilsmaier 2008 verfilmt, gezeigt. Vilsmaiers Film basiert auf dem Theaterstück *Der Brandner Kaspar und das ewig‘ Leben* von Kurt Wilhelm. Wie auch bei Bergman, wird das Spiel ums‘ Leben hier vom Menschen vorgeschlagen, der Tod nimmt die Herausforderung nur an. Der bayerische Tod – der Boankramer – ist kein regelmäßiger und v.a. kein guter Spieler, er muss sich sowohl das Kartenmischen, also auch die Karten selbst vom Brandner Kaspar erklären lassen. Aber er ist ein fairer

²⁶³ <http://www.bibleserver.com/text/EU/1.Korinther15%2C55>, 1. Korinther 15, 55.

²⁶⁴ Landsberg 1973, S. 71.

²⁶⁵ Vgl. Baldo 1987, S. 376.

Spieler. Im Gegensatz zum Brandner, welcher durch einen Betrug gegen ihn gewinnt, hält sich der Boankramer an die Spielregeln und den Wetteinsatz – auch dann noch, als er von dem Betrug erfährt.

Der Boankramer bezeichnet sich selbst als „Geleiter in zarter Gnade“²⁶⁶, wenn die Sterbenden dies wünschen. Der personifizierte Tod übernimmt hier die Funktion eines Sterbebegleiters, der einem die Sorgen und Ängste genau davor nimmt, was er eigentlich personifiziert – den Tod. Bergmans Tod hat diese Funktion nicht inne, er nimmt keine Ängste, er vergrößert sie, indem er keine Fragen beantwortet und nur auf seinen Vorteil bedacht ist. Deswegen kämpft der Ritter in *Det sjunde inseglet*, nachdem das Schachspiel schon verloren ist, weiterhin mit seinen Zweifeln und fleht Gott um Hilfe. Der Brandner Kaspar sieht am Ende dagegen ein, dass es keinen Sinn hat sich gegen den Tod zu stellen und vor dem Sterben Angst zu haben, denn – wie Arthur Imhof es treffend zum Ausdruck bringt:

„Nur wer ein leeres Leben lebt und lebte, schreit immer noch nach mehr. Wer dagegen vierzig, fünfzig, sechzig erfüllte Jahre hinter sich hat, wird eher bereit sein, auch dann schon mit seinem Leben abzuschließen und Sterben und Tod gelassen hinnehmen – wenn es denn sein muß.“²⁶⁷

Ein sinnerfülltes Leben zu haben, kann also die Angst vor dem Tod und dem Sterben vermindern. Diesen ‚Sinn‘ allerdings zu finden, ist – wie der Ritter Antonius Block eindrucksvoll gezeigt hat, immer mit einer mehr oder weniger erfolgreichen Suche verbunden, einer Suche nach Antworten auf existentielle Fragen. Fragen wie: Was ist der Grund der menschlichen Existenz? Woher komme ich? Wohin gehe ich? Was ist der Sinn des Lebens? - dass diese Fragen nicht so einfach zu beantworten sind, liegt in der Komplexität des Menschen. Viele befinden sich ihr ganzen Leben lang auf der Suche und finden keine Antworten – so wie Block – jedoch, macht allein das Stellen der Fragen nicht schon einen Teil der Antwort aus? Reflektiert man über einen möglichen Sinn des Lebens, geht man zumindest von der Annahme aus, dass es einen ‚Sinn‘ in welcher Form auch immer geben muss und auch wenn man diesen nicht erkennt, ist er vorhanden!

²⁶⁶ Vgl. Wilhelm 2000, S. 167.

²⁶⁷ Imhof 1991, S. 174.

In dem litauischen Märchen *Frau Holles Apfelgarten*²⁶⁸ tritt der Tod auch als Spieler auf. Er wird als Geliebter von Frau Holle dargestellt, welcher die Menschen in ihren Garten bringen soll. Eine alte Frau weigert sich aber und fordert den Tod zu einem Kartenspiel um ihr Leben auf – wie auch der Brandner Kaspar – und als der Tod dreimal verloren hat, verlässt er die alte Frau. Etwas später bietet er ihr an, sie könne sich den Garten der Frau Holle doch einmal ansehen und wenn es ihr nicht gefällt, dann bringt er sie wieder zurück auf die Erde – so wie es auch der Boankramer dem Brandner Kaspar versprochen hat. Als die alte Frau oben bei Frau Holle ist, wird sie traurig und meint, dass sie nicht dazugehöre, weil sie alt und runzlig ist und alle anderen so jung und schön. Da erwidert der Tod, dass sie nur durch eine Berührung seiner Liebsten, der Frau Holle, auch wieder so jung und schön werden wird und die alte Frau springt voller Vorfreude in den Garten. Am Ende klagt sie den Tod noch an, warum er ihr nicht vor dem Spiel gesagt hat, was sie nach dem Leben erwarten wird: „[W]eshalb sagst du mir denn das nicht gleich und läßt mich noch drei Mal mit dir Karten spielen?“²⁶⁹ Dass im Nachhinein der Mensch, der mit dem Tod ums Leben gespielt hat, nicht unbedingt glücklicher ist als davor, hat auch schon der Brandner Kaspar gezeigt. Durch seinen Sieg hat er zwar noch ein paar schöne Jahre auf der Erde verbringen dürfen, aber am Ende bleibt er doch lieber tot und würde sogar die angedrohten Fegefeuer-Qualen auf sich nehmen, als wieder zurück zu gehen.

Vergleicht man Bergmans *Det sjunde inseglet* und *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* fällt auf, dass keines der beiden Spiele fair gewonnen wird. Die Wahl des Spiels wird beide Male vom Menschen getroffen – in *Det sjunde inseglet* wird Schach gespielt, während der Brandner Kaspar dem Boankramer ein einfaches Kartenspiel vorschlägt. Ob Kurt Wilhelm, als er ‚sein‘ Theaterstück über das Spiel ums‘ Leben schreibt, Bergmans Film gekannt hat, ist nicht bekannt, Ingmar Bergman hat 1975 eine Aufführung von *Der Brandner Kaspar und das ewig‘ Leben* in München besucht und folgendes in einem Interview darüber gesagt: „Ich mußte damals hier am *Schlängenei*-Film arbeiten. An einem Abend gingen wir ins Theater zum Brandner Kaspar. Ich

²⁶⁸ Früh 2009.

²⁶⁹ Früh 2009, S. 72.

war hingerissen. Obwohl ich nur fünf Prozent des Textes verstanden habe.“²⁷⁰
Bergman war also begeistert – hingerissen – von der bayerischen Umsetzung des Todes als Spieler, obwohl er – aufgrund der Sprache des bayerischen Dialekts – wenig verstand. Im übertragenen Sinne kann man nun fragen: Braucht es ein vollkommenes, hundertprozentiges Verständnis, um das Spiel des Todes zu verstehen oder genügt es, nur eine Ahnung, eine vage Vorstellung davon zu haben, was auf der ‚Bühne Leben‘ passiert? Der Ritter würde antworten, er bräuchte Gewissheit, Bergman dagegen genügt ein Eindruck davon. Welche Einstellung man bevorzugt, bleibt jedem selbst überlassen, es gibt kein ‚Richtig‘ oder ‚Falsch‘. Sicher ist nur, dass der Tod keinen zurücklässt und das Spiel ums‘ Leben – wie in *Det sjunde inseglet* – zu Ende ist, wenn er die letzten Worte spricht.

SCHACH MATT

²⁷⁰ Ingmar Bergman, zit. n. Wilhelm 2000, S. 86.

QUELLENVERZEICHNIS:

Bibliographie:

Ariès 2009

Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen übersetzt von Hans Henschen und Una Pfau. München: dtv¹²2009.

Arnheim 2004

Rudolf Arnheim: Der Tod im Film (1932). In: ders. / Helmut H. Diederichs (Hrsg.): *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 122 – 124.

Assayas / Björkman 2002

Olivier Assayas / Stig Björkman: *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Aus dem Französischen übersetzt von Silvia Berutti-Ronelt. Berlin: Alexander 2002.

Baldo 1987

Jonathan Baldo: Narrative Foiled in Bergman's „The Seventh Seal“. In: *Theatre Journal*, 39, 3, 1987, S. 364 – 382.

Becker 1976

Ernest Becker: *Die Überwindung der Todesfurcht. Dynamik des Todes*. Olten: Walter-Verlag 1976.

Bergdolt 2011

Klaus Bergdolt: *Der Schwarze Tod. Die Große Pest und das Ende des Mittelalters*. München: C.H. Beck³2011.

Bergman 1961

Ingmar Bergman: ‚Wood Painting‘. A morality play. Aus dem Schwedischen übersetzt von Randolph Goodman und Leif Sjöberg. In: *The Tulane Drama Review*, 6, 2, 1961, S. 140 – 152.

Bergman 1963

Ingmar Bergman: *Das siebente Siegel. Drehbuch*. Mit einem Vorwort des Autors und einem Nachwort von Jacques Siclier. Aus dem Schwedischen übersetzt von Tabitha von Bonin. Hamburg: Marion von Schröder 1963. (Cinemathek - Ausgewählte Filmtexte, Bd. 7, Hrsg. Enno Patalas).

Bergman 1987

Ingmar Bergman: *Mein Leben*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Hans-Joachim Maass. Hamburg: Hoffmann und Campe 1987.

Bergman 1991

Ingmar Bergman: *Bilder*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Jörg Scherzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.

Bergman 2008

Ingmar Bergman: Jeder Film ist mein letzter Film. In: Paul Duncan (Hrsg.) / Bengt Wanselius: *Das Ingmar Bergman Archiv. Begleitband*. Köln [u.a.]: Taschen 2008, S. 60 – 62.

Biser 1990

Eugen Biser: Fallen wir ins Nichts? Überlegungen zu einer Hermeneutik des Todes. In: *Archive for the Psychology of Religion*, 19, 1, 1990, S. 9 – 17.

Bordwell / Thompson 2008

David Bordwell / Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. Boston [u.a.]: McGraw-Hill 2008.

Björkman 2008

Stig Björkman: In Gegenwart eines Clowns. Larmar och gör sig till (1997). „Ich lasse mich nur von meinem Lustprinzip leiten“. Interview mit Ingmar Bergman. In: Paul Duncan (Hrsg.) / Bengt Wanselius: *Das Ingmar Bergman Archiv. Begleitband*. Köln [u.a.]: Taschen 2008, S. 193 – 194.

Björkman / Manns / Sima 1976

Stig Björkman / Torsten Manns / Jonas Sima: *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen von Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Wolfgang Butt / Justus Grohmann / Christian Henning. München / Wien: Carl Hanser 1976.

Blackwell 1997

Marilyn Johns Blackwell: *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House 1997.

Borst 1993

Arno Borst: Zusammenfassung. In: ders. [u.a.] (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz: Univ.-Verlag 1993, S. 391 – 404. (Konstanzer Bibliothek, Bd. 20).

Bragg 1993

Melvyn Bragg: *The Seventh Seal. (The Sjunde Inseglet)*. London: British Film Institute 1993. (BFI Film Classics Series, o. Bd. A.).

Choron 1967

Jacques Choron: *Der Tod im abendländischen Denken*. Aus dem Englischen übersetzt von Renate und Klaus Birkenhauer. Stuttgart: Klett 1967.

Cornell 1981

Henrik Cornell: *Albertus Pictor. Sten Stures und Jacob Ulvssons Maler. Seine Stellung innerhalb der europäischen Kunst. Seine Bedeutung in Schwedens künstlerischem und religiösem Leben*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1981.

Cowie 1985

Peter Cowie: *Swedish Cinema, from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*. Stockholm: Swedish Institute 1985.

Cowie 2008

Peter Cowie: Das siebente Siegel. Det sjunde inseglet (1957). Eine Art Roadmovie. In: Paul Duncan (Hrsg.) / Bengt Wanselius: *Das Ingmar Bergman Archiv. Begleitband*. Köln [u.a.]: Taschen 2008, S. 58 – 60.

Descola 2004

Philippe Descola: Mit den Toten leben. Aus dem Englischen übersetzt von Wiebke Meier. In: Friedrich Wilhelm Graf / Heinrich Meier (Hrsg.): *Der Tod im Leben. Ein Symposium*. München: Piper 2004, S. 235 – 268.

Diogenes 1968

Laertius Diogenes: Epikur entbietet dem Menoikeus seinen Gruß. In: ders.: *Epikur. Griechisch-Deutsch*. Hamburg: Meiner 1968, S. 101 – 115. (Leben und Meinungen berühmter Philosophen, Diogenes Laertius, Bd. 10, Philosophische Bibliothek, Bd. 266).

Dracklé 2001

Dorle Dracklé: In Memoriam: Der Tod als Sicht auf das Leben. Zur Einleitung. In: ders. (Hrsg.): *Bilder vom Tod. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Münster / Hamburg / London: LIT 2001, S. 1 – 7. (Interethnische Beziehungen und Kulturwandel. Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik, Bd. 44, Hrsg. Prof. Dr. Jürgen Jensen / Universität Hamburg).

Eberstaller 1971

Gerhard Eberstaller / Susanne Eberstaller: *Clown und August. Ein Beitrag zum Herr- und Knechtverhältnis*. Wien: Gerhard Eberstaller 1971. (Ludi, Schriften zum Theater, Heft 1.)

Echle 2009

Evelyn Echle: *Dance Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: ibidem-Verlag 2009. (Film- und Medienwissenschaft, Bd. 6, Hrsg. Irmbert Schenk/ Hans Jürgen Wulff).

Eismann 1987

Walter Eismann: *Die Angst und der Tod. Versuch eines Ansatzes, inwiefern die Angst vor dem Nichtsein als unbegründet einsichtig gemacht werden kann*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1987.

Ferm 2005

Olle Ferm (Hrsg.): *Chess and allegory in the Middle Ages. A collection of essays*. Stockholm [u.a.]: Sällskapet Runica et Mediaevalia 2005. (Runica et Mediaevalia, Scripta minora, Bd. 12).

Früh 2009

Sigfried Früh: Frau Holles Apfelgarten. In: dies.: *Rauhnächte. Märchen, Brauchtum, Aberglaube*. Waiblingen: Stendel ¹⁴2009, S. 70 – 72.

Gervais 1999

Marc Gervais: *Ingmar Bergman. Magician and Prophet*. Montreal [u.a.]: McGill-Queen's University Press 1999.

Guthke 1997

Karl S. Guthke: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: C.H. Beck 1997.

Haas 1989

Alois M. Haas: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

Hammerstein 1980

Reinhold Hammerstein: Der Spielmann in der Ständereihe. In: ders.: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern, München: Francke 1980, S. 99 – 111.

Hickethier 2007

Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler ⁴2007.

Holland 1959

Norman N. Holland: "The Seventh Seal". The Film as Iconography. In: *The Hudson Review*, 12, 2, 1959, S. 266 – 270.

Huizinga 1997

Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Bibliogr. ergänzte Neuauflage, 123. – 125. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Huizinga 2006

Johan Huizinga / Kurt Köster (Hrsg.): *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Stuttgart: Kröner ¹²2006. (Kröners Taschenausgabe, Bd. 204).

Imhof 1991

Arthur E. Imhof: *Ars Moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute*. Wien, Köln: Böhlau 1991. (Kulturstudien Bibliothek der Kulturgeschichte, Bd. 22, Hrsg. Hubert Ch. Ehalt / Helmut Konrad).

Kaiser 1982

Gert Kaiser (Hrsg.): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt am Main: Insel 1982.

Ketcham 1986

Charles B. Ketcham: *The influence of existentialism on Ingmar Bergman. An analysis of the theological ideas shaping a filmmaker's art*. Lewiston / Queenston: The Edwin Mellen Press 1986. (Studies in Art and Religious Interpretation, Bd. 5).

Kiening 2003

Christian Kiening: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Wilhelm Fink 2003.

Kiening 2006 a

Christian Kiening: Mittelalter im Film. In: ders. / Heinrich Adolf (Hrsg.): *Mittelalter im Film*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 3 – 101. (Trends in Medieval Philology, Bd. 6, Hrsg. Ingrid Kasten [u.a.]).

Kiening 2006 b

Christian Kiening: Ingmar Bergman. Das siebente Siegel (1957) und Die Jungfrauenquelle (1960). In: ders. / Heinrich Adolf (Hrsg.): *Mittelalter im Film*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 249 – 281. (Trends in Medieval Philology, Bd. 6, Hrsg. Ingrid Kasten [u.a.]).

Kierkegaard / Haecker (Hrsg.) 1948

Søren Kierkegaard / Theodor Haecker (Hrsg.): *Die Tagebücher. 1834 – 1855*. Olten: Hegner 1948.

Kierkegaard 1984

Søren Kierkegaard: *Der Begriff Angst*. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay «Zum Verständnis des Werkes» herausgegeben von Liselotte Richter. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1984. (eva-Taschenbuch, Bd. 21).

Kierkegaard 2005

Søren Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*. Aus dem Dänischen übersetzt von Hans Rochol. Hamburg: Meiner 2005. (Philosophische Bibliothek Sonderausgabe, Bd. 470.)

Kobell 1985

Franz von Kobell: Die Gschicht von Brandner-Kasper. In: Franz von Kobell / Karl Pörnbacher (Hrsg.): *Die Gschicht von Brandner-Kasper. Schnadahüpfln, Gedichte und Jagdskizzen*. Mit 16 Illustrationen von Franz von Pocci. Stuttgart: Reclam 1985, S. 5 – 15.

Koebner 2009

Thomas Koebner: *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. München: Richard Boorberg 2009. (Film-Konzepte Sonderband 2009).

Kolb 1990

Michael Kolb: *Spiel als Phänomen – das Phänomen Spiel. Studien zu phänomenologisch-anthropologischen Spieltheorien*. Sankt Augustin: Academia-Verl. Richarz 1990.

Körtner 1994

Ulrich Körtner: Der verwilderte Tod. Gesellschaftliche und theologische Aspekte des heutigen Umgangs mit Tod und Sterben. In: Werner Frank (Hrsg.) / Arbeitergemeinschaft der Ev. Religionslehrer/innen an Allgemeinbildenden Höheren Schulen in Österreich / Institut für Religionspädagogik an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien: *Das Kino und der Tod*. Wien: HTU Wirtschaftsbetrieb 1994, S. 31 – 52. (Schulfach Religion, 1994, Nr. 3-4).

Landsberg 1973

Paul Ludwig Landsberg: *Die Erfahrung des Todes*. Nachwort von Arnold Metzger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Lohner 1997

Alexander Lohner: *Der Tod im Existentialismus. Eine Analyse der fundamentaltheologischen, philosophischen und ethischen Implikationen*. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1997.

Macho 1987

Thomas H. Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

Maul 2005

Stefan M. Maul (Übers.): *Das Gilgamesch-Epos.* Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: C.H. Beck 2005.

Meyer 1982

Joachim E. Meyer: *Todesangst und das Todesbewußtsein der Gegenwart.* Zweite, ergänzte Ausgabe. Berlin / Heidelberg / New York: Springer 1982.

Meinertz 1955

Josef Meinertz: Das Sein und das Nichts, Die Angst, der Tod und die Zeit. Grundzüge des Existierens und Grundprobleme der Tiefenpsychologie. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 9, 1, 1955, S. 32 – 55.

Ohler 1990

Norbert Ohler: *Sterben und Tod im Mittelalter.* München, Zürich: Artemis 1990.

Patschovsky 1993

Alexander Patschovsky: Tod im Mittelalter. Eine Einführung. In: Arno Borst [u.a.] (Hrsg.): *Tod im Mittelalter.* Konstanz: Univ.-Verlag 1993, S. 9 – 24. (Konstanzer Bibliothek, Bd. 20).

Pamerleau 2009

William C. Pamerleau: *Existentialist Cinema.* Chippenham / Eastbourne: Palgrave Macmillan 2009.

Pörnbacher 1985

Karl Pörnbacher (Hrsg.): Nachwort. In: Franz von Kobell / Karl Pörnbacher (Hrsg.): *Die Gschicht von Brandner-Kasper. Schnadahüpfln, Gedichte und Jagdskizzen.* Mit 16 Illustrationen von Franz von Pocci. Stuttgart: Reclam 1985, S. 74 – 85.

Pressler 1985

Michael Pressler: The Idea Fused in the Fact. Bergman and The Seventh Seal. In: *Literature Film Quarterly*, 13, 2, 1985, S. 95 – 101.

Richter 1984

Liselotte Richter: Zum Verständnis des Werkes. In: Søren Kierkegaard: *Der Begriff Angst.* Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay «Zum Verständnis des Werkes» herausgegeben von Liselotte Richter. Frankfurt

am Main: Europäische Verlagsanstalt 1984, S. 148 – 177. (eva-Taschenbuch, Bd. 21).

Rinpoche 2003

Sogyal Rinpoche: *Das tibetische Buch vom Leben und vom Sterben. Ein Schlüssel zum tieferen Verständnis von Leben und Tod.* Mit einem Vorwort des Dalai Lama. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage. Bern: Scherz 2003.

Sauer / Leisch-Kiesl 2005

Hanjo Sauer / Monika Leisch-Kiesl: *Religion und Ästhetik bei Ingmar Bergman und Luis Buñuel. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Medium Film.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2005. (Linzer Philosophisch-Theologische Beiträge, Bd.12).

Seifert 1989

Josef Seifert: *Schachphilosophie. Ein Buch für Schachspieler, Philosophen und 'normale' Leute.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

Siclier 1963

Jacques Siclier: Nachwort. In: Ingmar Bergman: *Das siebente Siegel. Drehbuch.* Mit einem Vorwort des Autors und einem Nachwort von Jacques Siclier. Aus dem Schwedischen übersetzt von Tabitha von Bonin. Hamburg: Marion von Schröder 1963, S. 75 – 85. (Cinemathek - Ausgewählte Filmtexte, Bd. 7, Hrsg. Enno Patalas).

Simonett 1945

Christoph Simonett: *ΘΑΝΑΤΟΣ. Ein kleines Buch vom Tod.* Zürich: Speer-Verlag 1945.

Steene 2008

Birgitta Steene: Interview mit Gunnar Fischer. In: Paul Duncan (Hrsg.) / Bengt Wanselius: *Das Ingmar Bergman Archiv. Begleitband.* Köln [u.a.]: Taschen 2008, S. 77 – 78.

Stubbs 1975

John C. Stubbs: The Seventh Seal. In: *Journal of Aesthetic Education*, 9, 2, 1975, S. 62 – 76.

Tugendhat 2004

Ernst Tugendhat: Unsere Angst vor dem Tod. In: Friedrich Wilhelm Graf / Heinrich Meier (Hrsg.): *Der Tod im Leben. Ein Symposium.* München: Piper 2004, S. 47 – 62.

Törnqvist 1995

Egil Törnqvist: *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs*. Amsterdam: University Press 1995. (Film Culture in Transition, Hrsg. Thomas Elsaesser).

Wahlert 1993

Christiane von Wahlert: Die dunkle Kammer. Präliminarien zu „Film und Tod“. In: Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius (Hrsg.): *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg: Schüren 1993, S. 17 – 24. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 10).

Wang 2009

Denise Ming-yueh Wang: Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in 'The Seventh Seal'. In: *Medieval and Early Modern English Studies*, 17, 1, 2009, S. 41 – 62.

Wehle 1993

Winfried Wehle: Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache. In: Arno Borst [u.a.] (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz: Univ.-Verlag 1993, S. 221 – 260. (Konstanzer Bibliothek, Bd. 20).

Weise 1987

Eckhard Weise: *Ingmar Bergman. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1987.

Wilhelm 2000

Kurt Wilhelm: *Der Brandner Kaspar und das ewig' Leben. Chronik eines ungewöhnlichen Erfolges. Die Erzählung. Das Theaterstück*. Kreuzlingen, München: 2000.

Für die Arbeit verwendete Homepages:

(Stand Juni 2013)

<http://www.bibleserver.com/>

<http://bergmanorama.webs.com/index.html>

<http://ingmarbergman.se/>

<http://www.ingmarbergmanarchives.se/Search/Regulations.aspx>

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/>

<http://www.sfinternational.se/director/ingmar-bergman>

Filme:

Dabei: ein Clown 2008 (DVD)

Dabei: ein Clown. (Larmar och gör sig till). SE / IT / DE / NO / DK 1997. Regie: Ingmar Bergman. 117 min. 3sat TV-Aufzeichnung.

Das siebente Siegel 2009 (DVD)

Das siebente Siegel. (Det sjunde inseglet). SE 1957. Regie: Ingmar Bergman. 92 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

Die Geschichte vom Brandner Kaspar 2008 (DVD)

Die Geschichte vom Brandner Kaspar. D 2008. Regie: Joseph Vilsmaier. 96 min. Concorde Home Entertainment. DVD.

Die Geschichte vom Brandner Kaspar 2008 (Extra-DVD)

Die Geschichte vom Brandner Kaspar. Ein Film von Joseph Vilsmaier. Extras. D 2008. Regie: Joseph Vilsmaier. 67 min. Concorde Home Entertainment. DVD.

Der Fuhrmann des Todes 2008 (DVD)

Der Fuhrmann des Todes. (Körkarlen). SE 1921. Regie: Victor Sjöström. 90 min. Arte TV-Aufzeichnung.

Die Jungfrauenquelle 2006 (DVD)

Die Jungfrauenquelle. (Jungfrukällan). SE 1960. Regie: Ingmar Bergman. 86 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

Ingmar Bergman 1998 (DVD)

Ingmar Bergman: Om Liv och arbete. (dt. Ingmar Bergman – Über Leben und Arbeit.) SE 1998. Regie: Jörg Donner. 91 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

Licht im Winter 2005 (DVD)

Licht im Winter. (Nattvardsgästerna). SE 1962. Regie: Ingmar Bergman. 78 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

Wie in einem Spiegel 2006 (DVD)

Wie in einem Spiegel. (Såsom i en spegel). SE 1961. Regie: Ingmar Bergman. 90 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

Wilde Erdbeeren 2005 (DVD)

Wilde Erdbeeren. (Smultronstället). SE 1957. Regie: Ingmar Bergman. 87 min. Kinowelt Home Entertainment. Arthaus DVD.

ANHANG:

Filmdaten von <i>Det sjunde inseglet</i>:
--

Titel: *Det sjunde inseglet*
(dt. Das siebente Siegel; engl. The Seventh Seal)

Produktion: Svensk Filmindustri

Verleih: SF

Regie, Drehbuch: Ingmar Bergman

Schwedische UA: 16. Februar 1957, Stockholm (Röda Kvarn)

Deutsche EA: 24. August 1957, Lübeck (Nordische Filmtage)

Länge: 96 min

Produktionsleitung: Allan Ekelund

Kamera: Gunnar Fischer

Musik: Erik Nordgren

Ausstattung: P. A. Lundgren

Schnitt: Lennart Wallén

Darsteller: Max von Sydow.....Ritter Antonius Block
Gunnar Björnstrand.....Knappe Jöns
Bengt Ekerot.....Tod
Nils Poppe.....Jof
Bibi Andersson.....Mia
Erik Strandmark.....Skat
Åke Fridell.....Plog
Inga Gill.....Lisa
Bertil Anderberg.....Raval
Gunnel Lindblom.....stumme Frau
Inga Landgré.....Karin
Anders Ek.....Mönch
Maud Hansson.....Hexe
Gunnar Olsson.....Kirchenmaler
Lars Lind.....junger Mönch
Bengt- Åke Benktsson.....Schankwirt
Gudrun Brost.....Frau im Wirtshaus
Ulf Johanson.....Anführer der Knechte
u.a.

Abbildungen:

Abb.1 – 3: Screenshots aus *Das siebente Siegel* 2009 (DVD).

Abb. 4: Cornell 1981, S. 44.

Abb. 5 – 14: Screenshots aus *Das siebente Siegel* 2009 (DVD).

Abb.15 & 16: Screenshots aus *Die Geschichte vom Brandner Kaspar* 2008 (DVD).



Abb.1: Jof spielt auf der Laute (nach der Erdbeer-Milch Szene), TC 00:56:10.



Abb.2: Schauspieler mit Totenmaske, TC 00:14:10.



Abb.3: Toter am Wegrand, TC 00:07:03.



Abb.4: Der Tod spielt Schach, Albertus Pictor, Kirche Täby, um 1480.



Abb.5: Einblende des Schachbretts am Strand, TC 00:03:08.



Abb.6: Erster Auftritt des Todes, TC 00:03:20.



Abb.7: Gesicht des Todes, TC 00:03:51.



Abb.8: Tod und Ritter spielen Schach I, TC 00:04:22.



Abb.9: Tod und Ritter spielen Schach II, TC 00:56:42.



Abb.10: Tod spielt Schach mit Ritter III, TC 01:20:18.



Abb.11: Tod erscheint allen in der Burg, TC 01:27:58.



Abb.12: Ritter beichtet Tod I, TC 00:19:21.



Abb.13: Ritter beichtet Tod II, TC 00:20:13.



Abb.14: Totentanz, TC 01:31:14.



Abb.15: Zweites Erscheinen des Boankramers, TC 00:13:14.



Abb.16: Michael Herbig als Boankramer, TC 00:30:36.

Zusammenfassung:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung des Todes als Spieler im schwedischen Schwarz-Weiß-Film *Det sjunde inseglet* (1957) von Ingmar Bergman. Wie wird der Tod dargestellt und welche Auswirkungen hat diese ‚Gestaltung‘ auf die Filmfiguren und die dramaturgische Struktur des Films? Woher kommt diese Art der Todesdarstellung? Welche Funktion übernimmt der Tod im Film? Diese und noch weitere Fragen werden mit Hilfe einer qualitativen Filmanalyse – unter besonderer Berücksichtigung der Szenen, in welchen der Tod in Interaktion mit den Filmfiguren tritt – versucht zu beantworten. Im ersten Teil der Arbeit werden verschiedene Aspekte, den Tod betreffend, beleuchtet, um eine Basis für die von Bergman im Film aufgegriffenen Problematiken zu schaffen. Dabei wird auf die Endgültigkeit und Unvorstellbarkeit des Todes, die Todesangst und deren Überwindung genauso eingegangen, wie auf die Entstehung des Todes in der Bibel und die Existenzphilosophie von Søren Kierkegaard. Ferner wird in diesem Teil kurz eine Verbindung zwischen Johan Huizingas *Homo Ludens* und dem spielenden Tod hergestellt. Im zweiten Teil, dem Hauptteil der Arbeit, findet die Analyse des Films statt. Da der Tod nicht nur in Schweden, sondern auch in Bayern gerne spielt, folgt im Anschluss an diesen Teil ein kleiner Exkurs über *Die Geschichte vom Brandner Kaspar*, eine Geschichte vom bayerischen Tod – Boanlkramer – der ‚sein‘ Spiel ums‘ Leben allerdings verliert. Im Resümee werden abschließend die Ergebnisse der Untersuchung des Films *Det sjunde inseglet* zusammengefasst.

Lebenslauf der Autorin:

Persönliche Daten:

Name: Claudia Wagner
Geburtsdatum: 29.11.1987
Geburtsort: Waidhofen/Ybbs, NÖ

Email-Adresse: a0704319@unet.univie.ac.at

Aus- & Weiterbildung:

2011 – Bachelorstudium Universität Wien
Skandinavistik

2007 – 2013 Diplomstudium Universität Wien
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

1998 – 2007 Bundesrealgymnasium Waidhofen/Ybbs, NÖ
Abschluss mit bestandener Reifeprüfung

1994 - 1998 Volksschule Rosenau, NÖ