Schreie und Geflüster

Autor(en): **Vian, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **15 (1973)**

Heft 84

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-871201

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

WALTER VIAN

SCHREIE UND GEFLÜSTER

1

CRIES AND WHISPERS ist ein Film über die Liebe, aber kein Liebesfilm.

2

Jene Zuschauerin, die nach der Vorführung hinter mir ausrief: "Das ist der verständlichste Film, den ich seit Jahren gesehen habe", hatte gar so unrecht nicht. Man muss in der Tat nur zusehen, um den Film zu verstehen. Den Film verstehen bedeutet in diesem Falle aber noch nicht, ihn in seiner ganzen Komplexität auf Anhieb zu erfassen. Die abstrakte, thesenartige Auseinandersetzung mit dem Thema hat eine konkrete Ausformung erhalten, dass sie sich als einfach und leicht verständlich präsentiert - darin liegt die Grösse von CRIES AND WHISPERS.

Genaugenommen ist CRIES AND WHISPERS kein Spielfilm, dazu ist er trotz seiner konkreten Ausformung zu abstrakt. Genaugenommen ist CRIES AND WHISPERS ein E S S A Y - FILM - der Begriff muss spätestens jetzt geprägt werden.

*

Das Medium Film eignet sich (bislang) vor allem dazu, Geschichten zu erzählen. Diese Geschichten können über den unmittelbaren Sinn der Handlung hinaus Bedeutung enthalten, im Extremfall können sie sogar ausschliesslichen Gleichnischarakter annehmen - die Tatsache bleibt: es sind erzählte Geschichten.

Spielfilme - aber auch Dokumentarfilme, fasst man den Begriff 'Geschichte' nur weit genug - folgen dieser Regel. Möchte man aber, über das Erzählen von Geschichten hinaus, den Film zu einem Medium für die Diskussion, die Abhandlung, das Essay entwickeln, so gilt es vor allem: den Handlungsfaden (Narrativ) zu zerreissen und Strukturen zu entwikkeln, die andern Gesetzen folgen, als jenen der Dramaturgie.

Godard hat entscheidenden Anteil an der Entwicklung, die zu Beginn der sechziger Jahre einsetzend, den Handlungsfaden zunehmend zerstörte und damit das Erzählen von Geschichten in Frage stellte. Er war einer der eifrigsten Sucher nach neuen Strukturen und kann als Begründer des abstrakten, intellektuellen Films gelten.

Neue Formen sind nicht einfach eines Tages da. Ironischerweise waren es aber die Altmeister Bunuel und Bergman, welche die Vorarbeiten und Experimente anderer (natürlich auch eigene: man erinnert sich an den geradezu läppisch anmutenden Versuch in PASSION den Schritt zum modernen Film nachzuvollziehen, indem Darsteller vor der Kamera ihre Ausfassung von ihrer Rolle hersagen) auswertend, den Essayfilm auf einer ersten Stufe zur Vollendung brachten. Bunuels Essayfilm über die Bourgeoisie und Bergmans Essayfilm über die Liebe sind gerade in der Ausformung, die zur völligen Einfachheit zurückgefunden hat und in ihrer unmittelbaren Verständlichkeit überzeugender als Godards - wenn auch

äusserst interessante - vorläufige Zusammenfassung seiner Experimentierarbeit TOUT VA BIEN.

3

Im Gegensatz zum Spielfilm ist beim Essayfilm die Gliederung, der Aufbau, die Struktur entscheidender als die Handlung - soweit es diese Handlung als roten Faden überhaupt gibt. Zur Gliederung des Films dient in Bunuels LE CHARME DISKRET DE LA BOURGEOISIE die Strasse. Diese Strasse markiert - was bislang in keiner Kritik vermerkt wurde! - gleichsam wie die Rot-Blenden in Bergmans neuem Film, die Kapitel. (Mit dieser Strasse bzw. dem Einfügen von Portraits zwischen die Rot-Blenden werden auch zum ersten Mal solche Inserts als 'Kapitelüberschriften' konsequent visualisiert.)

Die Geschichte, oder die Handlung als roter Faden von CRIES AND WHISPERS, so wie man sie entnehmen kann, ist einfach: zwei Schwestern, Maria und Karin, sind zu ihrer Schwester Agnes gezogen und pflegen sie gemeinsam mit der Hausmagd Anna; Agnes stirbt; Maria und Karin reisen wieder ab. In diese Geschichte eingefügt sind Erinnerungen und Träume der drei Schwestern und der Hausmagd.

***

Träume! Mit Unbehagen erinnert man sich all jener Filme Bergmans, die als Alpträume und nicht anders anzusprechen sind. Alpträume, vollgestopft mit jenen lahmen Botschaften, die zur Interpretation geradezu herausfordern. Filme, die nur da als unbedenklich - unbedenklich wie eine Erzählung von Kafka - hinzunehmen sind, wo sie über die prätentiösen Ziele ihres Regisseurs triumphieren. Aber dennoch Filme, die man alle zusammen - stände man vor dieser Wahl - bedenkenlos gegen den einen, neuen, eintauschen würde.

***

Bedeutungsschwangere Symbole, die eine platte psychologische Deutung nahelegen, gibt es für einmal nicht. Bestimmte Handlungen lassen sich zwar aus dem Gesamtsusammenhang heraus als Symbole verstehen; sie gewinnen aber ihre neue, erweiterte Bedeutung aus dem Aufbau, der Struktur des Films - sie brauchen nicht interpretiert zu werden, ihr Vorhandensein festzustellen genügt.

3

Unsere These besagt, dass die Rot-Blenden den Film gliedern. Sehen wir einmal, wo diese rot eingefärbten Blenden liegen und welche Struktur des Films sich daraus ergibt. (Dazu ist es leider notwendig, den Verlauf des Films in Stichworten nachzuzeichnen.)

Nach Titel und Vorspann - weisse Schrift auf rotem Grund und damit auch als Rot-Blende ansprechbar - eröffnet der Film mit fünf Einstellungen aus einem Park, der in einem herbstlichen Morgennebel getaucht ist. Rot-Blende; sieben Einstellungen, die Uhren vorbeiziehen lassen und den Eindruck erwekken, die Zeit stehe still. Maria, die am Krankenbett von Agnes wachen sollte, ist mit dem Buch in der Hand eingeschlafen. Die Schmerzen lassen Agnes nicht schlafen, in einer Grossaufnahme - die gegen zwei Minuten! gehalten wird - sehen wir sie leiden; sie steigt aus dem Bett, stellt die Uhr nach, geht ans Fenster (Sicht auf den Park), lächelt leise über die schlafende Maria, setzt sich und schreibt in ihr Tagebuch. Anna bringt das Frühstück, Karin erscheint und spricht die ersten Worte, "Guten Tag". In einer Totale: Karin, Maria und Anna, alle in Weiss (Bild 1). Anna macht Feuer

Karin, Anna und Maria, alle in Weiss (Bild 1)

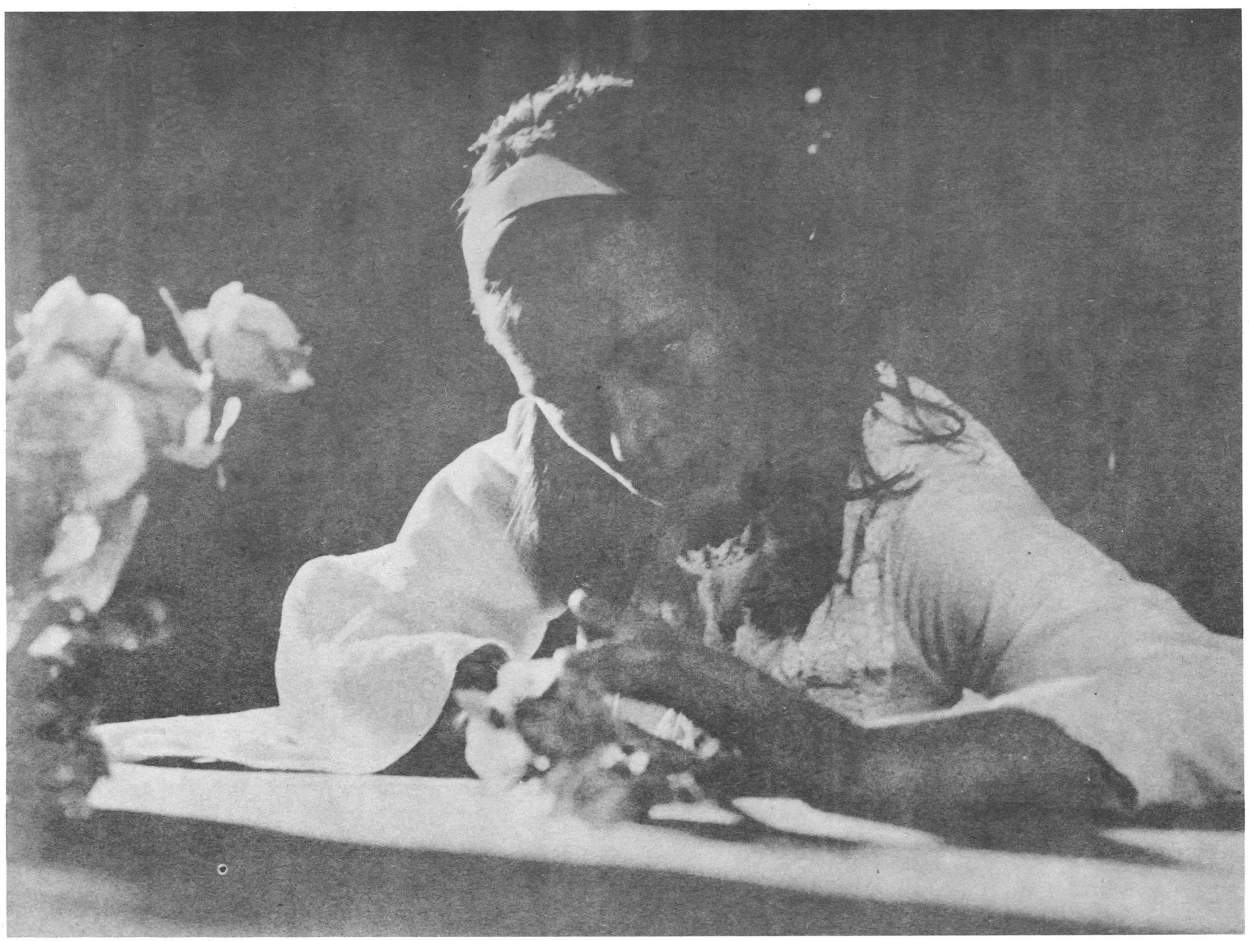
(Bild 2) Marias Gesicht mit Puppe, im Bett

(Gross) -
Rot-Blende - Puppenhaus, Marias Gesicht, sieben Details aus dem Puppenhaus, Marias Gesicht, gemaltes Bild der Mutter von den Schwestern, Marias Gesicht mit Puppe, im Bett (Bild 2), Karin bei der Buchhaltung, Anna richtet sich für den Dienst, betet vor dem Bild ihres verstorbenen Töchterleins - Musik von Chopain blendet ein -, Agnes bei weissen Rosen (Bild 3), mit Ueberblenden auf Kindheitserinnerungen: Mutter im Park, Laterna-Magica-Vorstellung, 'Begegnung' mit der Mutter - Rot-Blende -
Agnes, allein gelassen, ängstigt sich, weil sie etwas hört, aber es kommt nur der Doktor zu Besuch. Er untersucht die Kranke und verabschiedet sich. Auf dem Weg begegnet er Karin und deutet an, dass Agnes nicht mehr lange zu leben haben wird. Hinter einer Tür wartet Maria auf den Doktor, ein Flirt, von dem sich der Doktor schliesslich abwendet. Maria bleibt zurück.
Rot-Blende, Marias Gesicht (nur eine Gesichtshälfte ausgeleuchtet), Rot-Blende: Es war, so der Erzähler, vor einigen Jahren, als Annas Tochter krank war - der Doktor untersucht das kranke Mädchen, Maria lädt ihn zum Essen, schliesslich zum Uebernachten im Haus ein. Sie besucht ihn im Schlafzimmer, es kommt zu einem Gespräch, in dem sie sich gegenseitig die negativen Veränderungen, die der andere durchgemacht habe, seit der Zeit wo sie zusammen waren, vorhalten. Totale: im Vordergrund das Bett, im Hintergrund der Doktor, der Maria leidenschaftlich umarmt. Marias Ehemann, der beim Frühstück die Zeitung liest; ein belangloses Gespräch mit Maria, nach dem er sich in sein Büro zurückzieht. Maria, die ihm folgt, findet ihn um Hilfe flehend mit einem Messer in der Brust, wendet sich aber ängstlich und erschreckt ab.
Rot-Blende, Marias Gesicht (nur die andere Gesichtshälfte ausgeleuchtet), Rot-Blende.
Karin, die raucht, liest und wacht (Bild 4). Karin sagt, dass sie Geräusche höre, aber Anna hört nichts. Karin friert und zieht sich zum Schlafen zurück. Die mit einer Handarbeit beschäftigte Anna, vernimmt das Wimmern und Stöhnen von Agnes und geht zu ihr hin, um sie zu trösten; sie steigt zu ihr ins Bett und nimmt den Kopf von Agnes an ihre Brust.

Rot-Blende; die Schwestern werden von Anna geweckt und sie laufen zu dritt mitten in der Nacht hinunter zu Agnes, die einen schweren Anfall hat. Die Schwestern wollen den Doktor holen, Anna bleibt zurück. Uhren, Ueberblendungen - Stunden sind vergangen. Agnes hat einen weiteren, noch schlimmeren Anfall. Der Doktor war nicht zu Hause. Uhren, Ueberblendungen. Agnes fühlt sich besser und die Schwestern waschen sie und richten ihr Bett. Maria liest für Agnes, die dabei sanft einschläft aus Dickens 'David Coperfield'; Uhren, Ueberblendungen. Agnes beginnt zu stöhnen, Anna eilt zu ihr hin; der Anfall wird so heftig, dass Anna Angst bekommt, Karin eilt euch herbei und nimmt Agnes in ihre Arme; Maria, die in der Nähe des Bettes steht, wendet ihren Blick ab. Agnes röchelt in den Armen von Anna, die wieder zu ihr ins Bett gestiegen ist; Maria schluchtzt im Hintergrund; Anna drückt Agnes die Augen zu und richtet zusammen mit Karin die Tote her, während Maria im Hintergrund weiterhin weint. Zwei Frauen entzünden die Kerzen am Totenbett von Agnes, öffnen die Tür und lassen die Schwestern, die Hausmagd und den Pfarrer eintreten. Der Pfarrer hält eine Andacht, spricht ein paar persönliche Worte über die Verstorbene und richtet auch ein paar Worte an die Trauernden.
In einer Totale: Karin, Maria und Anna, alle in Schwarz. Karin verlässt als letzte den Raum und schliesst die Türen.

Rot-Blende, Karins Gesicht, Rot-Blende: Es war, so der Erzähler, vor einigen Jahren, als Karin mit ihrem Mann für einige Zeit auf dem

Anwesen lebte - Karin und ihr Mann sind beim Abendessen, Anna bedient die beiden. Ein Tischgespräch existiert praktisch nicht; Frederic isst genüsslich während ihm Karin etwas missmutig zuschaut - die hat aneinander geschnittenen Nah-Einstellungen vermitteln etwas von der Spannung, die zwischen den beiden liegt. Karin zerbricht ihr Glas; Frederic trinkt seinen Wein aus und zieht sich dann zum Schlafen zurück. Anna räumt ab, Karin betrachtet eine Scherbe von dem Glas und seufzt vor sich hin: "Nichts als ein Lügengeflecht." Anna wartet Karin beim Auskleiden auf, dabei lässt sie einen weichen Blick über Karins Figur gleiten, den diese nicht erträgt und deshalb mit einer Ohrfeige beantwortet, um gleich darauf dafür um Vergebung zu bitten. Nachdem Anna Karin noch die Haare gelöst hat, kann Anna gehen; Karin bleibt vor dem Schminktischchen sitzen, betrachtet sich im Spiegel, greift zur Glasscherbe und betrachtet diese - dabei wiederholt sie dreimal vor sich hinmurmelnd: "Nichts als ein Lügengeflecht" - plötzlich, mit entschlossenem Gesichtsausdruck: sie streift ihr Hemd zurück, presst die Scherbe zwischen ihre Beine, der Kopf beugt sich vor, sie stöhnt, wirft ihren Kopf zurück, ihre Zunge streicht über ihre Lippen, Schweiss netzt ihre Stirne; sie sammelt sich, steht auf und geht. Lesend erwartet sie ihr Mann, der bei ihrem Eintreten sofort die Brille weglegt; Karin setzt sich aufs Bett, er schaut, eine sehr kurze Einstellung: das Blutgeschmier auf dem Hemd und zwischen ihren Beinen, er runzelt die Stirn und Karin streicht sich mit einem Grinsen etwas von dem Blut mit der Hand ins Gesicht. Rot-Blende, Karins Gesicht, Rot-Blende.
Karin sitzt über der Buchhaltung, Maria kommt hinzu und erklärt, sie möchte, dass die beiden Schwestern Freundinnen werden, auch mal ernsthaft miteinander reden. Karin wendet sich ab und beginnt im Tagebuch von Agnes zu lesen; sie warnt Maria, die sich ihr nähert: "Berühr mich nicht!" Maria gibt nicht auf, sie streichelt Karin und versucht schliesslich ihre Schwester zu küssen. "Ich kann nicht!" schreit Karin auf, läuft weg und weint.
Rot-Blende; die Schwestern sprechen darüber, was mit Anna geschehen soll. Karin spricht während Maria einen Apfel schält, unterbricht sich aber selbst und wechselt das Thema; ja, sie habe oft an Selbstmord gedacht, sie spüre eine immerwährende Schande und diese andauernde Selbsterniedrigung ...; sie wirft ein Glas um, erschrickt und wechselt den Ton: "Diese Art von ernstem Gespräch hast du wohl nicht erwartet, ach, wie ich dich hasse!" Karin geht hinaus, Maria bleibt weinend zurück. Draussen aber beginnt Karin auch zu heulen und dann bittet sie die herauskommende Maria um Verzeihung: "Maria, schau mich an." Die beiden setzen sich zusammen, schauen sich an, lächeln, tauschen Zärtlichkeiten aus - Bachs Sarabande aus der Suite Nr. 5 untermalt die Szene.
Rot-Blende, Anna, Rot-Blende: Anna, hinter den Glasstäben eines Kinderbettes, hört ein Wimmern und Weinen; sie steht auf, kommt zu Maria, die nicht weint, geht weiter zu Karin, die tonlos redet, kommt zum Zimmer mit der Toten und geht hinein zu Agnes, die weint. Agnes verlangt nach Karin; diese kommt, sagt aber gleich, dass sie mit einer Toten nichts zu tun haben wolle. Agnes wünscht, Maria möge kommen; unsicher und zögernd nähert sie sich, setzt sich zur Toten aufs Bett und fragt Agnes, ob sie sich noch erinnere, wie sie als Kinder in der Dämmerung gespielt und dann von plötzlicher Furcht ergriffen sich gegenseitig fest gehalten hätten, so sei es doch auch jetzt; die Tote will sie zu sich ziehen, aber Maria stösst einen Schrei aus und läuft erschreckt davon. Anna steigt zu der Toten ins Bett und birgt



Agnes bei weissen Rosen (Bild 3)

(Bild 4) Karin, die raucht, liest und wacht

Agnes in ihrem Schoss (Bild 5). Rot-Blende, Gesicht von Anna, Rot-Blende.
Die Schwestern mit ihren Ehegatten; man spricht von Anna, die lauscht, was mit ihr zu geschehen habe und läutet sie schliesslich herein. Man offeriert ihr ein Andenken, aber Anna will nichts. Da nichts weiter zu tun bleibt, nimmt man Abschied und geht. Karin möchte noch einmal mit Maria ins Gespräch kommen, aber diese ist ungeduldig, da ihr Mann wartet. Karin: "Aber wir haben doch Zärtlichkeiten getauscht." Maria: "Kann man sich denn an jede blöde Kleinigkeit erinnern? Wiedersehen", und will sie küssen, aber Karin wendet sich konsterniert ab.
Rot-Blende; Anna zündet in ihrem Zimmer eine Kerze an, schlägt das Tagebuch von Agnes auf und beginnt zu lesen - Chopins Mazurka setzt ein. Die Szene wechselt in den Garten, die drei Schwestern und Anna: "An einem herrlichen Tag", so das Tagebuch, "darf ich noch einmal draussen im Garten sein und alle Menschen, die ich lieb hab, sind um mich vereint, das ist das Glück."
Titel, weiss auf rotem Grund: Und so fand Schreien und Wimmern ein Ende.

Es gibt also - sofern wir die doppelten Rot-Blenden (Rot-Blende, Portait, Rot-Blende) einmal ausklammern - sechs einfache Rot-Blenden, die den Film unterteilen. Wenn wir weiter die zweite und dritte Rot-Blende zunächst einmal vernachlässigen, so ergibt dies eine Fünfteilung des Films: die kurze Einleitung im Park (Prolog), das kurze Stück am Schluss, wieder mit dem Park, das so wie eine Schlussfolgerung aus dem Film anmutet, ein Nachwort (Epilog) und dazwischen die drei Hauptteile (I, II, III). Die sechs doppelten Rot-Blenden rahmen die drei Figuren, die sie jeweils mit dem Portait bezeichnen, ein und verteilen sich gleichmässig auf die drei Hauptteile: die Maria-Sequenz im ersten, die Karin-Sequenz im zweiten und die Anna-Sequenz im dritten Teil.

***

Es macht Sinn, was zwischen der zweiten und dritten einfachen Rot-Blende liegt, als Agnes-Sequenz zu bezeichnen, denn da werden Erinnerungen von ihr gezeigt. Ihre Sequenz wurde wohl deshalb nicht mit einer doppelten Rot-Blende aus dem Ablauf herausgelöst, weil dies die Ausgewogenheit der Struktur beeinträchtigt hätte und weil - was entscheidender ist - Agnes die bestimmte Figur für den Film ist, mit der er sich identifiziert.

***

Die angenommene Aufteilung - andere, etwa jene durch die einfachen Rot-Blenden in sieben Teile, wären denkbar, erscheinen aber weniger einleuchtend - gibt dem Film eine sinnvolle Struktur (im Anhang grafisch dargestellt), die auch von inhaltlichen Erwägungen gestützt wird - sie dürfte so falsch nicht sein.

4

Agnes ist die bestimmende Figur, mit der sich der Film sogar identifiziert - oder wenn Sie lieber wollen: durch sie wird der Gehalt des Films transportiert. Ihr Tagebuch liefert das Nachwort, in ihrer Sequenz tönt die Mazurka schon an, die dann auch den Ausgang bestimmt und nur in ihrer Sequenz verlässt die Kamera das Haus, um auch, wie bei Anfang und Schluss, im Garten zu drehen.
Agnes gibt auch den Grundton für den Verlauf des Filmes an: sie leidet, sie stirbt, sie ist abwesend. Von der nachsichtigen Betrachtung ihrer Umwelt zu Beginn, entwickelt sich der Film zum Tiefpunkt mit ihrem Tod hin, der durch die völlige Beziehungslosigkeit zwi-

schen den beiden Schwestern Maria und Karin, zum Ende des zweiten Teils, noch verstärkt wird. Im dritten Teil dann werden die Elemente aus den vorangehenden Teilen noch einaml aufgenommen, verdichtet und abgewogen. Die Beziehungslosigkeit zwischen Karin und Maria - um wenigstens ein Beispiel herauszugreifen - zunächst da, wo Karin ihrem Hass Ausdruck verleiht - was einerseits die Situation noch verschärft, anderseits aber doch schon eine Beziehung anzeigt. Diese Sequenz wird unmittelbar abgelöst und kontrastiert durch jene, in der die beiden Zärtlichkeiten austauschen - mit dem Kontrapunkt zu Chopin: Johann Sebastian Bach. Und beleuchtet wird das Geschehene von der Charakterisierung Marias im ersten und Karins im zweiten Teil her, wie die beiden beim Abschied noch einmal aufeinander treffen: Maria hat aus einer spontanen Neigung heraus, aber aufrichtig, die Zärtlichkeit ihrer Schwester gesucht; Karin hat nach einer anfänglichen Ueberwindung, wohl einmal mehr, absolute und deshalb nicht erfüllbare Ansprüche abgeleitet und muss sich deshalb nun erneut im Tiefsten verletzt fühlen.

***

Es müsste eigentlich fast selbstverständlich sein, dass Szenen wie das zu Agnes ins Bett steigen von Anna, die Selbstverstümmelung von Karin, oder der Austausch von Zärtlichkeiten zwischen den beiden Schwestern nur die bildlichen Ausgestaltungen - Symbole, wenn das Wort unbedingt sein muss! - von Gefühlen und Beziehungen sind (und deshalb nicht etwa auf lesbische Beziehungen hinweisen - dagegen spricht allein schon die Stilisierung, die etwa in der Einstellung, wo Anna Agnes im Schoss hält, direkt schon an Gemälde eines Rembrandts erinnert). Und es sind ja genau diese bildlichen Ausgestaltungen, es sind die optischen Situationen, welche Bergman für Bezeihungen und Gefühle gefunden hat, die den abstrakten Film konkret und damit allgemein verständlich machen.

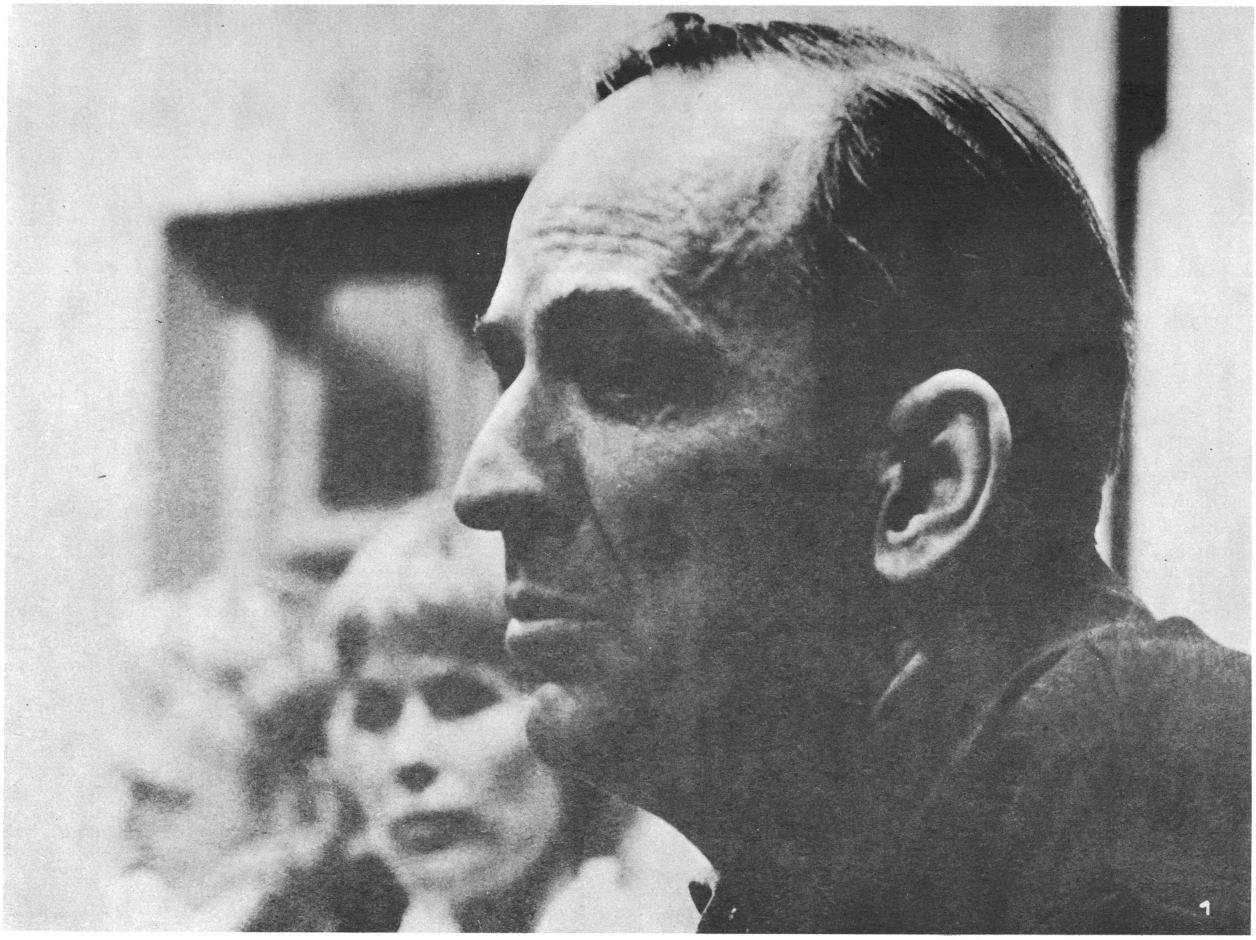
***

Die Struktur des Films legt es nahe, den Charakterisierungen der Frauen über die individuelle Figur, die sie transportiert, hinaus Bedeutung zuzumessen; oder anders herum: die Figuren haben ihre Eigenschaften nicht zufällig, sie erhielten sie im Rahmen der Struktur zugewiesen.
Maria fasst spontan Zuneigung und kann ihren Impulsen folgend aufrichtig zärtliche Gefühle hegen, aber vor jeden ernsten und verbindlichen Situation schreckt sie zurück und kann deshalb in ihren Bezeihungen keine Tiefe erreichen.
Karin setzt ihre Ansprüche - an sich selbst und an die andern - unerfüllbar hoch, wird deshalb immer wieder enttäuscht und in ihren tiefsten Gefühlen verletzt und dadurch trotz oder gerade wegen ihrer Liebesbedürftigkeit immer unfähiger, überhaupt noch zärtliche Gefühle zu empfinden.
Annas Liebe richtet sich zwar auf eine andere Person, die sie schützt und pflegt, der sie sich opfert, aber - wie insbesondere aus ihrem Traum deutlich wird - auch dies ist nicht frei von Egoismus, denn sie hebt sich damit, und sei es auch nur in ihren eigenen Augen, über all jene hinauf, die solch aufopfernden Liebe nicht fähig sind.

5

Bergman hat durch Agnes - auch bezogen auf sein Schaffen - einen Schritt getan, der aus der Hoffnungslosigkeit herausführt: Agnes wächst durch ihr Leiden über sich selbst hinaus und vermag deshalb nun schon im Selbstverständlichen das wirkliche Glück zu sehen. ●

Anna steigt zu der Toten ins Bett und birgt Agnes in ihrem Schoss (Bild 5)



I N G M A R B E R G M A N

FILMOGRAPHIE INGMAR BERGMAN'S

1944 HETS (Drehbuch)

1945 KRIESE / Kris (Db und Regie)

1946 VERREGNETE LIEBE
Det regnar pa var kärlek (Db, R)

1947 FRAU OHNE GESICHT
Kvinna utan ansikte (Db)

MUSIK IN DER FINSTERNIS
Musik i mörker (Db, R)

SCHIFF INS TRAUMLAND
Skepp till Indialand (Db, R)

1948 HAFENSTADT
Hamnstad (Db, R)

EVA (Db)

GEFAENGNIS
Fängelse (Db, R)

1949 DURST
Törst (R)

AN DIE FREUDE
Till gläd je (Db, R)

IDEE
Medan staden sover (Db-Entwurf)

1950 EINEN SOMMER LANG
Sommarlek (Db, R)

MENSCHENJAGD
Sant händer inte här (R)

1952 SEHNSUCHT DER FRAUEN
Kvinnors väntan (Db, R)

DIE ZEIT MIT MONIKA
Sommaren med Monika (Db, R)

1953 ABEND DER GAUKLER
Gyclarnas afton (Db, R)

1954 LEKTION IN LIEBE
En lektion i kärlek (Db, R)

1955 FRAUENTRAEUME
Kdinnodröm (Db, R)

DAS LAECHELN EINER SOMMERNACHT
Sommarnattens leende (Db, R)

1956 DAS SIEBENTE SIEGEL
Det sjunde inseglet (Db, R)

AM ENDE DES TAGES
Sista paret ut (DB)

1957 WILDE FRUECHTE
Smultronstället (Db, R)

1958 DEM LEBEN NAHE
Nära livet (R)

DAS GESICHT
Ansiktet (Db, R)

1959 DIE JUNGFRAUENQUELLE
Jungfrukällan (R)

1960 DAS AUGE DES TEUFELS
D jävulens öga (Db, R)

WIE IN EINEM SPIEGEL
Sasom i en spegel (Db, R)

1961 ABENDMAHLSGAESTE
Nattvardsgästerna (Db, R)

1963 DAS SCHWEIGEN
Tystnaden (Db, R)

1964 UM NICHT VON ALLEN DIESEN
DAMEN ZU REDEN (Db, R)

1967 DIE STUNDE DES WOLFS
Vargtimmen (Db, R)

1968 SCHANDE (Db, R)

1969 DAS RITUAL (Fernsehfilm)

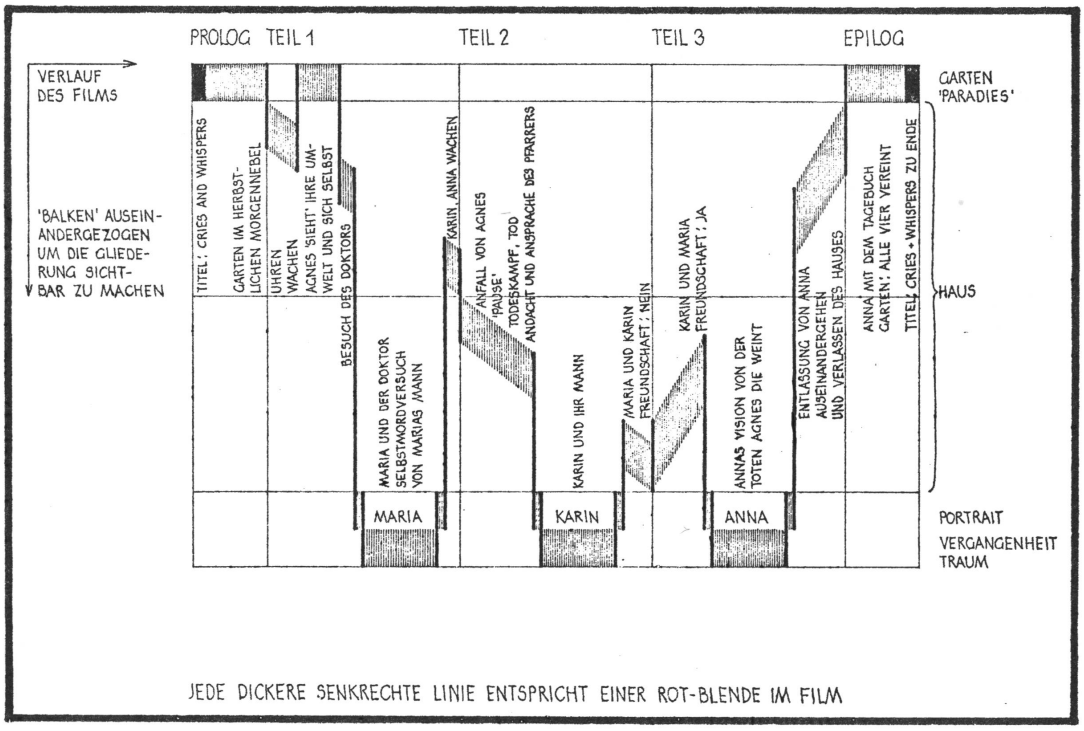
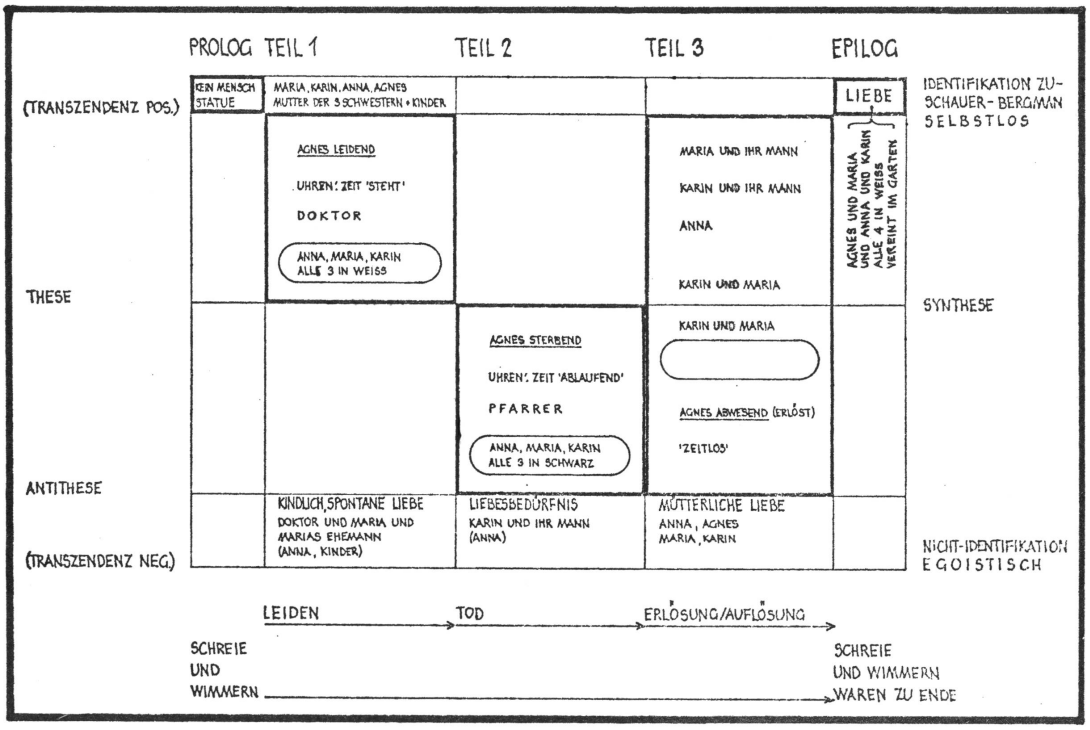
PASSION (Db, R)

1970 FAROE-DOKUMENT (Fernsehfilm)

1971 THE TOUCH

1972 SCHREIE UND GEFLUESTER

Grafische Darstellungen sind meist übersichtlicher als Texte; sie vermögen oft Strukturen und Zusammenhänge deutlicher machen. Diese Skizzen sind ein Versuch, dies für CRIES AND WHISPERS auszunützen.
Um die Skizze nicht zu stark zu beladen, wurde das Grundmuster gleich zweimal aufgezeichnet: in der ersten Skizze ging es darum, den Ablauf und die Uebersicht zu den Rot-Blenden hervorzuheben



In der zweiten Skizze ging es darum, die Bezeihungsfelder und deren ungefähren Inhalt deutlich zu machen.