

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 49 (2007)  
**Heft:** 279

**Artikel:** Wie in einem Spiegel : Ingmar Bergman  
**Autor:** Jansen, Peter W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864332>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Wie in einem Spiegel

Ingmar Bergman

1

Zwei alte Männer begegnen einander in der psychiatrischen Abteilung der Universitätsklinik von Uppsala. Es sind der pensionierte Professor Osvald Vogler und der Erfinder Carl Åkerblom. Åkerblom, Dilettant auf dem Klavier und Schubert-Liebhaber, denkt über eine neue Erfindung nach, für die er den Professor Vogler zu begeistern versteht: den Sprechfilm. Bei einer Vorführung geht der Film in Flammen auf, und die beiden Männer tun das, was sie von Anfang an hätten tun können: sie führen die unselige Begegnung Schuberts mit einer Prostituierten als Theaterstück auf.

Bleibt also nach dem Kino, nach dem Ende des Kinos, nur das Theater? Lautet so das Vermächtnis eines der bedeutendsten Erfinder der Filmsprache? IN THE PRESENCE OF A CLOWN

(LARMA OCH GÖR SIG TILL, 1996), eine Fernsehinszenierung, ist einer der letzten Filme Ingmar Bergmans, nach vielen Jahren, die er Abschied genommen hatte von den unverrückbar endgültigen Bildern der filmischen oder elektronischen Aufzeichnung. Für ihn kam danach – so schien es, aber wir wissen es inzwischen besser – nur noch: Theater. Die einmalige, unwiederholbare, unwiederbringliche Erscheinung, die nie ihre Faszinationskraft auf den Mann verlor, für den alles Leben und alle Kunst unwiederbringlich sind, melancholisch dokumentiert schon in dem Bühnen-Kammerspiel-Film NACH DER PROBE (EFTER REPETITION, 1983). Doch dann überraschte er alle, und sich selbst vielleicht am meisten, als er noch einmal, 2003, einen Film inszenierte, SARABANDE

(SARABAND), in dem die späte Wiederbegegnung einstiger Lebenspartner zu einer, in aller Verwandlung, Rekapitulation von Erfahrungen wird, faktischer und fiktiver, autobiographischer und erdachter – wer kann da noch unterscheiden. Zumal da Liv Ullmann und Erland Josephson, die wichtigsten Darsteller der letzten Filme, die SZENEN EINER EHE (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP) fortzusetzen scheinen, weiser geworden, aber niemals ohne Leidenschaft, Schmerz und Trauer. Und noch einmal durchbricht der Autor die Grenze, die nur scheinbar das reale vom geträumten, das gelebte vom geschriebenen Ich trennt.





2



3

...

Er hat das Kino verwandelt von einer Sprache der Nachahmung zu einer Sprache der Meditation. Drehbuchautor der eigenen Filme, hat er in knapp einem Jahrzehnt das Kino revolutioniert. Er hat alles herkömmliche Erzählen aufgebrochen zu einem Dialog von Gegenwart und Gedächtnis, aussen und innen, Erfahrung und Vision. Er hat den Film als Film sichtbar gemacht, indem er ihn als Material herzeigte. In unendlichen Verschränkungen der Zeitebenen hat er alle Gewissheiten des Zeitlichen aufgelöst – und ihm damit auch den Stachel genommen. In seinem Kino ist das Vergängliche gegenwärtig und nicht mehr vergänglich, ist der Tod lebendig und haben Uhren keine Zeiger mehr.

...

In *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* (SOMMARNATTENS LEENDE) wird ernsthaft über Selbstmord nachgedacht. Henrik, der melancholische und von einer, wie er meint, ungehörigen Sinnlichkeit geplagte Theologiestudent, befindet sich wie sein Vater, der Advokat Egerman, die Schauspielerin Désirée und alle anderen in Liebesqualen verstrickten Männer und Frauen in einer Komödie. Die sieht zwar immer wieder so aus, als müsse sie gleich von einer Tragödie abgelöst werden. Aber der Film schafft ebenso oft den Salto ins Glück. Er heisst schliesslich wie ein Glücksversprechen, und Désirée singt «Freut euch des Lebens, solange das Lämpchen noch glüht ...» Der Film mit seinen melancholischen Ausblicken auf eine nordische Landschaft während der Zeit der Mitternachtssonne, in einen Sommer, der für Bergman immer problematisch bleibt, wird 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes ausgezeichnet und macht seinen Autor mit einem Schlag weltberühmt.

1947 hatte man ihn und seinen Film *SCHIFF NACH INDIALAND* (SKEPP TILL INDIA LAND) kaum beachtet, neun Jahre später gilt er als die grosse Entdeckung. *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* erzielt Besucherrekorde in aller Welt und sichert dem mittlerweile achtunddreissigjährigen Theater- und Filmemacher zum erstenmal in seiner Karriere eine relative Unabhängigkeit: von jetzt an kann er fast alles drehen, was er drehen möchte. Kunst und Kommerz, das alte Elendspaar des Kinos, scheinen endlich wieder einmal zusammenzupassen. Bergman gilt in der Filmindustrie als eine sichere und berechenbare Grösse. Er ist im kritischen Dialog der Zeit einer der ersten Regiestars des europäischen Kinos nach dem Krieg, ein Regisseur als Star wie Orson Welles etwa oder, etliche Jahrzehnte später, Rainer Werner Fassbinder. Ein «Bergman-Film» wird zu einer Markenbezeichnung, die bis nach Amerika ausstrahlt. Dort können Filme von Ingmar Bergman nicht nur seinen Verehrer Woody Allen in

eine gegen Hollywood gerichtete ästhetische Raselei versetzen.

*DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* ist schon der sechzehnte Film Ingmar Bergmans als Regisseur. Es geht ihm ähnlich wie Akira Kurosawa, der erst mit seinem elften Film *RASHOMON* wenige Jahre vorher in Venedig den internationalen Durchbruch erzielte.

«Ich sass auf dem Scheisshaus», erzählt Bergman, «und las die Zeitung. Da las ich: Schwedischer Film in Cannes preisgekrönt, schwedischer Film schafft Sensation oder so etwas. Was ist denn das für ein Film, zum Teufel, dachte ich: ich traute meinen Augen nicht als ich sah, dass es *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* war. (...) Es war wohl so, dass es für mich damals darauf ankam, einen Erfolg zu haben. *FRAUENTRÄUME* (KVINNODRÖM) war ein Reifall gewesen, und ich wollte mich mit Svensk Film-industri wieder versöhnen. Es war eine der schwärzesten Perioden in meinem Leben. Ich war seit ein paar Jahren Regisseur in Malmö, und ich hatte versprochen, dass der nächste Film keine Tragödie werden sollte. Ich brauchte Geld und dachte mir, es ist wohl das klügste, eine Komödie zu machen. Ich fand, es wäre eine technische Herausforderung, eine Komödie mit einem mathematischen Verhältnis zu machen, Frau-Mann, Mann-Frau ... Es sind vier Paare, und sie durcheinander zu mischen und dann die Gleichung herauszufinden ... So fingen wir nach Mittsommer an. Es war furchtbar heiss, und ich war die ganze Zeit magenkrank ... Man merkt es dem Film nicht an, dass er in einer meiner schwärzesten Perioden gemacht ist.»

Was für Bergman kein Grund ist, diesen Film zu lieben, den man auch die «Wahlverwandtschaften» als Komödie nennen könnte. Bergman aber hat andere Assoziationen. «*DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* ist der Höhepunkt in bezug auf einen durchkonstruierten Film. Er ist wie ein Stück von *Marivaux* aufgebaut, in der klassischen Manier des achtzehnten Jahrhunderts. Als ich mit der Arbeit fertig war, hat er mir keinen Spass mehr gemacht. An so etwas übt man sich und probiert seine Geschicklichkeit.»

...

Fünfundzwanzig Jahre später. Bergman dreht sein Opus 43, und dieser Film ist so umfangreich wie sonst drei oder vier seiner Filme: *FANNY UND ALEXANDER* (FANNY OCH ALEXANDER), die Geschichte einer Kindheit und die Geschichte eines Theaters, eine Geschichte voller Magie und Bezauberung, aber auch von Hass, Untreue, Lieblosigkeit und Unterdrückung. Dennoch nennt Bergman den Film «eine Liebeserklärung an das Leben». Er spielt zu Beginn des Jahrhunderts in einer schwedischen Universitätsstadt, die Uppsala sein könnte, und enthält viele Einzelheiten, die aus Bergmans Biographie bekannt sind. Der junge Alexander könnte auch der junge Ingmar sein.

«Ich begegnete der strengen Erziehung, indem ich auswich», erzählte er vor wenigen Jahren seinem Biographen Jörn Donner in einem Fernseh-interview. «Und ich schuf mir eine Identität, die für meine Eltern akzeptabel war. Ausserdem war ich ein eingefleischter Lügner. Ich log frisch und ungehemmt drauflos. Ab und zu wurde man eben ertappt und dann streng bestraft. Das war ja auch sündig und strafbar. Es ist klar, dass ich mich selbst als ein grosses Arschloch empfand. Andererseits war es eine gute Art, sich zu schützen, die einzige Art, wie ich mich retten konnte.»

Die Ähnlichkeiten liegen auf der Hand. Trotzdem widerspricht Bergman:

«Angeblich soll *FANNY UND ALEXANDER* autobiographisch sein und meine Kindheit porträtieren. Der zwölfjährige Alexander sei mein alter ego. Das ist nicht ganz richtig. *FANNY UND ALEXANDER* ist die Chronik einer Familie der Mittelklasse, in einer mittelhohen grossen schwedischen Stadt um 1910, wo man eng zusammenhält. Der Film ist ein grosser Gobelin mit einer Menge Menschen, Farben, Häusern, Wäldern, geheimnisvollen Verstecken und nächtlichen Himmeln – alles vielleicht ein wenig romantisch, aber nur soviel, dass man es noch aushalten kann.»

Und doch: es gibt kaum einen anderen Filmemacher, der wie er das eigene Leben, die eigenen Erfahrungen und Zweifel, Höhenflüge und Niederlagen zum Gegenstand seiner ästhetischen Auseinandersetzungen gemacht hätte, auf dem Theater wie im Film. Niemand anderer als der Sohn eines ebenso strengen wie engen Pfarrers hätte so selbstquälerische Filme über den Glauben und die Verzweiflung, über die Entfernung Gottes aus der Welt machen können; niemand wie der Sohn einer dominanten, selbstbewussten und kunstinteressierten Mutter konnte so starke Frauengestalten erfinden; niemand wie der Mann, der oft genug an seiner Liebesfähigkeit zweifelte, mindestens fünfmal verheiratet war und dessen Filmwerk man auch nach den Frauen periodisieren könnte, mit denen er Beziehungen unterhielt – niemand anderer als er konnte berufener sein, immer wieder und aufs neue und niemals bis zum Überdruß oder bis zur Redundanz das schwierige, wenn nicht unmögliche Zusammenleben von Mann und Frau darzustellen.

*SZENEN EINER EHE*, 1972 entstanden, fünf Stunden lang im Fernsehen und im Kino immerhin noch annähernd drei, hatte nur er schreiben und inszenieren können; denn ausdenken musste er sie sich kaum. Mit *SZENEN EINER EHE*, wie die Olympischen Spiele von Malaysia bis Chile, von Island bis Neuseeland vor einem nach Abermillionen zählenden Fernsehpublikum ausbreitet, machte sich dieser Mann zum globalen Kronzeugen der Beziehungen zwischen Mann und Frau, machte er sein eigenes Leben endgültig zum Steinbruch – und hatte die intellektuelle und moralische Selbstausbeutung ihren Gipfel erreicht.

So jedenfalls schien es, und wie noch nach fast jedem Bergman-Film konnte man glauben,



4



Niemand anderer als Bergman konnte berufener sein, immer wieder und aufs neue und niemals bis zum Überdruß oder bis zur Redundanz das schwierige, wenn nicht unmögliche Zusammenleben von Mann und Frau darzustellen.

1 Hasse Ekman und Harriet Andersson in ABEND DER GAUKLER (1953), 2 Dreharbeiten zu THE TOUCH (1971), 3 Ingmar Bergman in einer Drehpause von AN DIE FREUDE (TILL GLÄDJE, 1949), 4 Harriet Andersson und Ake Fridell in DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955), 5 Eva Dahlbeck und Gunnar Björnstrand in SEHNSUCHT DER FRAUEN (1952), 6 Börje Ahlstedt und Agneta Ekman in IN THE PRESENCE OF A CLOWN (1996), 7 FANNY UND ALEXANDER (1982), 8 Erland Josephson und Liv Ullmann in SARABANDE (2003), 9 Liv Ullmann und Erland Josephson in SZENEN EINER EHE (1972)

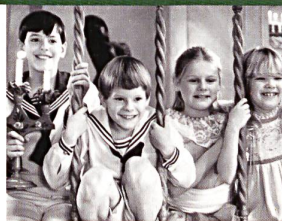
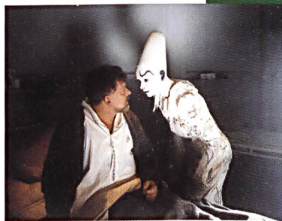
5

6

7

8

9







1



2



nun sei der Streb abgebaut und die Mine taub, der Quell versiegt, darüber hinaus sei nichts mehr zu sagen. Aber man hat das Phänomen Bergman nicht erfasst, wenn man es für erschöpfbar hält. Und so entstand, noch einmal etwa zehn Jahre später, das Drehbuch zu dem Film *DIE BESTEN ABSICHTEN* (DEN GODA VILJAN).

Immer wieder, vor allem in seinen Anfängen, hatte Bergman Drehbücher anderer bearbeitet oder Drehbücher für andere Regisseure geschrieben, und es gibt in der Filmkritik eine Lesart, die sagt: der Ruhm Bergmans sei der Ruhm eines Schreibers, weniger der eines Filmers. Und er selbst betont immer wieder die Lust, die ihm das Schreiben bereitet, das täglich regelmässige Schreiben mit der Feder oder dem Kugelschreiber, und wie erst aus seinen sagenhaften «Arbeitsbüchern» – das müssen inzwischen unzählbare Kladden sein – die szenischen Skripte entstehen. Jedenfalls: *DIE BESTEN ABSICHTEN* zu verfilmen, überliess er dem Dänen Bille August, und es ist – als ob seine eigene Lebensgeschichte nun nichts mehr hergebe – die Lebensgeschichte der Eltern, aus sozusagen pränataler Sicht, denn der Film geht zuende, sobald sich der Fötus Ingmar bemerkbar macht.

«Ich bin tief auf meine Kindheit fixiert», hat Bergman bekannt. «Es sind vollkommen klare Impressionen mit Licht und Duft. Ich kann in gewissen Augenblicken durch die Landschaft meiner Kindheit streifen. Es ist wie ein Film. (...) Ich meine mich zu erinnern, dass ich als Kind beschloss, in den Wald zu gehen und zu verschwinden und tot dazuliegen, und alle sollten traurig sein. Es ist bekannt, dass Künstler in der Regel – besonders wenn sie funktionieren, wie ich es tue – das ganze Leben hindurch einen starken infantilen Zug behalten; oder richtiger gesagt, der kreative Zug ist so tief verknüpft mit einer Art Kindlichkeit, dass man auch eine Menge marginaler Verhaltensweisen konserviert. (...) Ich empfinde es so, wenn ich ins Atelier komme oder wenn ich meine Kamera habe und die Menschen um mich herum: dann beginnen wir ein Spiel. Ich erinnere mich genau, wie es war, als ich klein war und die Spielsachen aus dem Schrank nahm. Genauso kommt es mir vor. Nur dass ich heute dafür bezahlt werde und eine Menge Menschen mich mit Respekt behandeln und tun, was ich sage, was mich dann und wann immer noch mit Verwunderung erfüllt.»

...

HAFENSTADT (HAMNSTAD), EINEN SOMMER LANG (SOMMARLEK), SEHNSUCHT DER FRAUEN (KVINNORS VÄNTAN), DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT – vier Filme aus den Jahren zwischen 1948 und 1955, und es könnten auch andere sein: immer geht es um die Liebe, um Liebesbeziehungen, und fast immer finden sich in ein und demselben Film vollkommen entgegengesetzte Behauptungen zum Thema, Skepsis und Begeisterung, Ekel und Faszination. Gerade das

aber lässt diese Filme auch heute noch unverbraucht erscheinen, weil die Diskussionen, die sie führen, nicht verbraucht sind, weil sie immer noch geführt werden. Was weniger für die Filme als gegen uns spricht. Denn für diese Filme sprechen sie selbst nur in eingeschränktem Mass und wenn man bereit ist, sie trotz ihrer thematischen Aktualität als Gegenstände der Filmgeschichte zu betrachten. Dass sie Erzeugnisse ihrer Epoche sind, geht dann weniger aus ihren Inhalten als aus ihren Formen hervor, aus dem filmsprachlichen Vokabular des ersten Jahrzehnts nach dem Krieg. *EINEN SOMMER LANG*, *SEHNSUCHT DER FRAUEN* und *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* sind Komödien oder haben komödienhafte Züge von einer Leichtigkeit, die gern so melancholisch und schwerelos wie bei Marcel Carné sein möchte, oder auf dem Theater bei Tschechow. *HAFENSTADT* dagegen war 1948, in der Blütezeit des italienischen Neorealismus, ganz im Geist von Roberto Rossellini gemacht, wie Bergman selbst bekundet hat.

«Ich hatte noch nichts Eigenes. Jedesmal, wenn ich ins Kino gegangen bin, habe ich gedacht: so müsste ich es machen, so sollte es sein, und jede Kameraeinstellung empfand ich als Vorwurf gegen meine eigenen Einstellungen. Ich schwankte richtungslos hin und her, hing mich da an, wo ich konnte, weil alle Sachen ohne mein Verschulden und ohne dass ich wusste: wie, immer nur ein und dasselbe wurden, wogegen ich nichts machen konnte. Ich war vollkommen unselbständig und vollständig ratlos und technisch hinter dem Mond.»

Und obwohl er zwischendurch stilistisch beim poetischen Realismus von Carné und Renoir, Duvivier und Clair zu Gast gewesen war, kehrt Bergman für *DIE ZEIT MIT MONIKA* (SOMMAREN MED MONIKA) noch einmal zum aktuelleren «Verismo» der Italiener zurück. Das ist 1953, und *DIE ZEIT MIT MONIKA* wird bald der Lieblingsfilm der Nouvelle Vague sein. Die jungen Kritiker der «Cahiers du Cinéma», Truffaut und Godard, Rivette und Chabrol, werden den Ruhm des Schweden verbreiten, auch wenn sie in ihren eigenen Filmen nicht unbedingt seine Filmsprache nachsprechen werden.

Auch *DIE ZEIT MIT MONIKA* ist einer jener vielen Filme Bergmans, die, ob autobiographisch oder nicht, nicht zu denken sind ohne Bergmans Leben. *DIE ZEIT MIT MONIKA*, das ist auch eine Huldigung für seine damalige Gefährtin, für Harriet Andersson, «einer kleinen wilden Revueratte mit Netzstrümpfen», wie es in einer Bergman-Monografie heisst, der «niemand» – so geht das Zitat weiter – «filmkünstlerische Qualität, nur animalische Sexualität zutraute». Immerhin entdeckten die Kritiker hinterher in Harriet Andersson eine Begabung, die sie an eine schwedische Silvana Mangano denken liess. Wild und animalisch ist der ganze Film, ein anarchistischer Protest gegen die trostlosen Regelungen einer vollkommen ver-

bürgerlichten Nachkriegsgesellschaft. Monika erscheint wie eine Schwester des Michel Poiccard aus Godards *A BOUT DE SOUFFLE* oder auch als Vorläuferin des *PIERROT LE FOU*; und später, viel später, findet Harriet Andersson noch eine Nachfolgerin in der Sandrine Bonnaire des Films *SANS TOIT NI LOI* von Agnès Varda.

Harry und Monika – sie hatten beide ihre tristen Jobs aufgegeben – kommen von den Schären zurück, wo sie den Sommer verbracht haben, frei und ungebunden und bald ohne Geld, so dass sie ihr Essen stehlen müssen. Jetzt ist Monika schwanger und der Sommer ist vorbei. Und die Geschichte wird nicht gut ausgehen. Denn natürlich ist die Stadt stärker als die beiden, die Stadt, mit der sich Ingmar Bergman nie, auch nicht in *FANNY UND ALEXANDER* oder mit *DIE BESTEN ABSICHTEN*, ausgesöhnt hat. Noch immer scheint für ihn, der seit Jahrzehnten auf der kargen Insel Farö lebt, zu gelten, was er schon 1965 in einem Radio-Interview gesagt hat:

«Schweden war ja einmal ein Bauernland. Da lebten die Menschen in kleinen Dörfern zusammen und in kleinen Städten. Und alle lebten zusammen in grossen Familien. Und dann kam diese grosse industrielle Verstädterung. Und dann fühlten die Menschen, dass es vielleicht besser in der Stadt wäre. Und sie kamen in die Stadt, und es war sehr eng in der Stadt zu leben. Die Wohnungen waren sehr klein. Die Grosseltern konnten nicht mehr mit den Kindern, mit den Eltern zusammenleben. Und im selben Augenblick kam auch diese neue – wenigstens in Schweden – diese atheistische Politik. Die schwedischen Menschen haben ja eine grosse religiöse Begabung, das kennen wir ja. Die ganze Politik sollte die Menschen von der Religion trennen. Die Menschen fingen an, an Gott zu zweifeln.»

Wenn Bergmans Filme aufs Land gehen, werden sie stimmungsvoll. Die Kamaleute Gunnar Fischer und später Sven Nykvist tragen dazu ebenso bei wie der Lieblingskomponist Erik Nordgren, wenn Bergman nicht die Klassiker und vor allem Bach zitiert. Er selbst scheut sich vor der Idylle so wenig wie Douglas Sirk, und lieben muss man in Schweden vor allem den Sommer, aber auch der Sommer ist, wie die Liebe, voller Schrecken.

«Der schwedische Sommer ist für mich tief lustbetont, besonders die Zeit um Mittsommer, aber Juli und August, besonders der Juli, sind unerhört quälend. Wenn tagaus und tagein die Sonne scheint. Im Sonnenlicht bekomme ich Klaustrophobie. Meine Alpträume sind immer in Sonnenlicht getaucht, und ich hasse den Süden, wo ich dem ununterbrochenen Sonnenlicht wie einer Drohung ausgesetzt bin ... Wenn ich einen ununterbrochen wolkenlosen Himmel sehe, dann denke ich, die Erde könnte untergehen.»

...

Zwei Jahre vor seinem Cannes-Erfolg *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* hatte Bergman *ABEND DER GAUKLER* (GYCKLARNAS AFTON)



3



3



4



5



5

Immer geht es um die Liebe, um Liebesbeziehungen, und fast immer finden sich in ein und demselben Film vollkommen entgegengesetzte Behauptungen zum Thema, Skepsis und Begeisterung, Ekel und Faszination.

1 Ingmar Bergman und Liv Ullmann bei den Dreharbeiten zu HERBSTSONATE (HÖSTSONATEN, 1977), 2 Ingmar Bergman (1958), 3 Lars Ekborg und Harriet Andersson in DIE ZEIT MIT MONIKA (1952), 4 Nine-Christine Jonsson und Bengt Eklund in HAFENSTADT (1948), 5 Maj-Britt Nilsson und Birger Malmsten in EINEN SOMMER LANG (1950)





1



2

gedreht. Aber der Film, ungewöhnlich in seiner Form und in seinen Ansprüchen, wird erst später richtig wahrgenommen, erst zu einer Zeit, als Bergman ihm, gestützt auf den Erfolg, andere filmsprachliche Zumutungen folgen lassen konnte: DAS SIEBENTE SIEGEL (DET SJUNDE INSEGLET), WILDE ERDBEEREN (SMULTRONSTÄLLET), dann DIE JUNGFRAUENQUELLE (JUNGFRUKÄLLAN) und WIE IN EINEM SPIEGEL (SÅSOM I EN SPEGEL) – für die es 1961 und 1962 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film geben sollte –, LICHT IM WINTER (NATTVARDSGÄSTERNA) und DAS SCHWEIGEN (TYSTNADEN). Schon ABEND DER GAUKLER bricht mit dem Realismus der frühen Filme, in der Form der Erzählung, in der Bild- und Lichtgestaltung, in der Musikmontage. Der Film enthält eine an die Erzähltechnik von Eisenstein gemahnende und in alptraumhaft grell gleissendes Sonnenlicht getauchte Stummfilmpassage von siebeneinhalb Minuten und eine an Strawinsky orientierte Musik von Karl-Birger Blomdahl.

An dem Gauklerpaar Frost und Alma, dem traurigen Clown und der Frau, die den Bären tanzen lässt und die Frost heimholt, indem er sie auf den Armen trägt und mit nackten Füßen wie ein bussfertiger Pilger über die glühend heißen und scharfen Steine geht – an diesen beiden handelt Bergman ein Thema, ja ein Lebensgefühl ab, das ihn immer wieder beschäftigt, etwa in DAS GESICHT (ANSIKTET) oder DIE STUNDE DES WOLFS (VARGTIMMEN), und das noch FANNY UND ALEXANDER, diese «Liebeserklärung an das Leben», verdüstern wird: die Stellung und die Einschätzung des Künstlers in der Welt. Es ist bei dem Mann, der sonst so betont nicht-politisch sein will, ein verblüffender sozialer Affekt und umso überraschender, als sein Künstler-Begriff ganz und gar dem neunzehnten Jahrhundert verhaftet zu sein scheint.

«Es ist schon möglich, dass meine Ansicht veraltet ist. Es ist klar, dass es eine modernere Auffassung von der Kunst und den Künstlern gibt, aber das Demütigungsmotiv ist so wesentlich. Eins der Gefühle, an die ich mich aus meiner Kindheit am stärksten erinnern kann, ist gerade die Demütigung; in Worten oder Handlungen oder Situationen kleingemacht zu werden. Unsere ganze Erziehung ist doch eine Demütigung und war es in meiner Kindheit in noch höherem Grade. Eine der Wunden, mit denen ich in meinem Leben als Erwachsener am schwersten zu schaffen gehabt habe, ist die Furcht, gedemütigt zu werden. Jedes Mal, wenn ich eine Rezension lese – ob sie lobend ist oder nicht –, stellt sich dieses Gefühl ein. Rezensionen können verdammt kritisch sein, ohne demütigend zu sein, weil man spürt, hier lernt man etwas, hier kommt einer, der einem direkt etwas sagt. Aber sowohl lobende als auch kritische Rezensionen können demütigend sein.»

In einer der zeitgenössischen schwedischen Rezensionen zu ABEND DER GAUKLER hatte es geheissen: «Ich weigere mich, eine Okularinspek-

tion des Erbrochenen vorzunehmen, das Ingmar Bergman diesmal hinter sich zurückgelassen hat.» Die Demütigung durch eine Rezension konnte nicht heftiger sein und tiefer in die Seele des Künstlers schneiden, der sich offenbar nie dazu überreden konnte, Kritiken seiner Filme nicht zu lesen. Es will fast scheinen, als ob Bergman sich, wenigstens zuweilen, der Demütigung nahezu masochistisch ausgesetzt hat. Denn was Demütigung war und welche metaphysischen Dimensionen sie berühren konnte, das wusste der Pfarrerssohn aus schmerzlicher Kindheitserfahrung.

«Ein grosser Teil meines sehr starken Protestes gegen das Christentum beruht auf der Tatsache, dass darin ein starkes und unauslöschliches Demütigungsmotiv steckt. Einer der Hauptpunkte ist: «Ich armer sündiger Mensch, in Sünde geboren, der ich all mein Lebtag gesündigt habe.» Unter dieser Strafe leben wir, und darunter handeln wir rein atavistisch. Ein Mensch in meiner Situation, in meiner Position ist wirklich ganzen Serien von Demütigungen ausgesetzt gewesen.»

So kommt das eine zum anderen, die Religion zum Beruf, die Gefühle zur Kreativität, die Verletzlichkeit zum Stilwillen, und so ist sie auch kein Wunder, die Verwandtschaft der Filme aus Bergmans mittlerer Periode zwischen etwa 1955 und 1970 untereinander. So verschiedene thematische und stilistische Motive sie auch anschlagen mögen: was sie miteinander verbindet, ist ein Aufbruch der Sprache zu neuen syntaktischen Erfahrungen, sind die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Gedächtnis und Erinnerung, ist die Suche nach Gott oder nach einem anderen Sinn in einer gottlosen, vielleicht von Gott verlassenen und sprachlos gewordenen Welt, der Kampf der Geschlechter und der Generationen gegeneinander, von Mann und Frau, Vater und Sohn, Mutter und Tochter, von Geschwistern, Schwestern. In diesen Filmen, zu denen auch SCHANDE (SKAMMEN), DER RITUS (RITEN) und PASSION (EN PASSION) gehören, sowie, in geradezu kreisenden, schmerzhaften Farben gedreht und fast unerträglich SCHREIE UND FLÜSTERN (VISKNINGAR OCH ROP), lassen sich Thema und Sprache, Erfahrung und Stil, Stoff und Form nicht voneinander trennen. Das verleiht ihnen die Aura der Klassizität, und fast jeder von ihnen ist zurückzuführen auf ein Grund- und Urerlebnis ihres Autors.

«An einem frühen Morgen nahm ich das Auto und fuhr von Stockholm los, bis nach Uppsala. ... Grossmutter wohnte in einem unheimlich alten Haus mit einer riesigen Wohnung. Da war ein plüschbezogenes Klo in einem langen Flur, grosse Zimmer mit tickenden Uhren, gewaltigen Teppichen und grossen Möbeln. So hatte es gestanden, seitdem sie als eben verheiratete Frau eingezogen war, mit den Möbeln und Bildern aus Italien, Statuen und Palmen zweier bürgerlicher Familien. Da lebte ich als kleiner Junge, und meine Eindrücke aus dieser Welt waren stark. Als ich an jenem Morgen nach Uppsala kam, hatte ich plötzlich eine Idee, ich fuhr nach Slottsgatan 14. Es war Herbst,

die Sonne schien etwas auf die Domkirche, und die Uhr schlug gerade fünf. Ich ging in den kleinen Hof hinein, der mit Kopfsteinen gepflastert war. Dann ging ich ins Haus und griff nach dem Türriegel der Küchentür, die immer noch dieses bunte Glasmuster hatte, und dabei durchfuhr mich ein Schauer, das Gefühl, wenn ich nun öffne, und die alte Lalla, die alte Köchin, steht da in ihrer grossen Küchenschürze und kocht die Frühstücksgrütze ... Dass ich plötzlich einfach in meine Kindheit wieder eintreten könnte. ... Dann fuhr mir der Gedanke durch den Kopf: wenn man einen Film hieraus machte, nämlich dass man ganz real eine Tür öffnet, und dann plötzlich sich in seiner Kindheit befindet, und dann öffnet man eine andere Tür und kommt wieder in die Wirklichkeit hinein, und dann geht man um eine Strassenecke und kommt in eine andere Periode seines Lebens, und alles ist real, lebt. Das war tatsächlich die Anregung für WILDE ERDBEEREN.»

Man meint die Wohnung der Grossmutter wiederzuerkennen, wenn man FANNY UND ALEXANDER sieht, und man meint, dass das Kind Ingmar Bergman seine Grossmutter nicht anders erlebt hat als die Psychotherapeutin Jenny in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (ANSIKTE MOT ANSIKTE). In WILDE ERDBEEREN ist der achtundsiebzigjährige Professor Isak Borg mit dem Wagen von Stockholm nach Lund unterwegs, wo er am fünfzigsten Jahrestag seiner Promotion von der Universität geehrt werden soll. Borg wird begleitet von seiner Schwiegertochter Marianne, die aus einer Ehekrise zu ihm geflohen war. Sie machen Halt am Sommerhaus von Isak Borgs Eltern, dem Haus seiner Kindheit. Und Borg wird nicht nur unerkant durch Szenen seiner Jugend gehen, sondern auch als der alte Professor, der er jetzt ist, bei einem Examen durchfallen, und er wird seine Jugendliebe so wiedersehen, so jung und blühend, wie sie damals war, und sie wird ihm den Spiegel vorhalten und ihm erklären, er sei ein alter ängstlicher Mann, der bald sterben werde. Da sie aber das Leben noch vor sich habe, werde sie seinen Bruder Siegfried heiraten.

1957 war das, bald zwanzig Jahre vor dem ganz ähnlich konstruierten Film LA PRIMA ANGÉLICA des Spaniers Carlos Saura, gut dreissig Jahre vor der Trivialisierung der Idee als BACK TO THE FUTURE. Bergman ist auf dem Gelände des Surrealismus, auf dem Feld von Luis Buñuel mit der Traumsequenz gleich am Anfang des Films. Diese Sequenz und ihre Symbole, die man in den fünfziger Jahren noch zu interpretieren und zu deuten unternahm, sind heute endlich nur noch das, was sie sind: die sehr kunstvoll arrangierte Darstellung eines Todestraums, wie sie sich durchaus vergleichbar am Anfang von Fellinis OTTO E MEZZO findet und wiederum zitiert von dem Bergman&Fellini-Bewunderer Woody Allen, am Anfang – es ist immer wieder der Anfang – von STARDUST MEMORIES. Die Filmgeschichte ist auch eine Geschichte der Bilder, Symbole, Metaphern – eine Geschichte der Zeichen.



3



Was die Filme miteinander verbindet, ist ein Aufbruch der Sprache zu neuen syntaktischen Erfahrungen, sind die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Gedächtnis und Erinnerung, ist die Suche nach Gott oder nach einem anderen Sinn in einer gottlosen, vielleicht von Gott verlassenen und sprachlos gewordenen Welt.

1 Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu DAS SCHWEIGEN (1962), 2 Elliott Gould, Bibi Andersson und Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu THE TOUCH (1970), 3 Kari Sylvan und Harriet Andersson in SCHREIE UND FLÜSTERN (1971), 4 Harriet Andersson und Ake Grönberg in ABEND DER GAUKLER (1953), 5 Ingrid Thulin und Gunnar Björnstrand in LICHT IM WINTER (1962), 6 Ingrid Thulin und Max von Sydow in STUNDE DES WOLFS (1966), 7 SCHREIE UND FLÜSTERN, 8 Max von Sydow und Liv Ullmann in SCHANDE (1968)

4



5



6



7



8







...

Wilde Erdbeeren gibt es immer wieder in den Filmen von Ingmar Bergman. Sie sind ein Aphrodisiakum und fast stets mit Liebeszenen verbunden oder lösen Erinnerungen aus. Ihr Geschmack hat eine ähnliche Funktion wie der warme Duft der Madeleine bei Marcel Proust. Maria führt Henrik zu der Stelle mit den Walderdbeeren, wo sie ihm sagt, dass sie niemals sterben werde. Das war in *EINEN SOMMER LANG*. Und in *DAS SIEBENTE SIEGEL*, sechs Jahre später und im Mittelalter der Kreuzzüge, ist es die Gauklerin Mia, die dem Ritter Antonius Block eine Schale mit Erdbeeren reicht, die er mit den Händen umfasst, als enthalte sie den Gral, während er schwört, diese Szene niemals zu vergessen.

Man kann *DAS SIEBENTE SIEGEL* wie *ABEND DER GAUKLER* und *WILDE ERDBEEREN* auch als Road Movie lesen. Die Heimkehr des Odysseus oder die Heimkehr des Ritters nach dem anderen, dem nicht gezeigten Road Movie namens Kreuzzug. Es ist eine beschwerliche Reise durch ein von der Pest verwüstetes, von Flagellanten und Hexen abfacklern heimgesuchtes Land, es ist nach der sinnlosen Fahrt ins Heilige Land eine Rückkehr in den Sinn: denn der Ritter wird den Tod täuschen und seinen eigenen als gloriosen Sieg verstehen dürfen, weil er mit der Täuschung nicht sein eigenes Leben rettet, sondern das einer Gauklerfamilie mit Kind. Das Paar, das an *ABEND DER GAUKLER* erinnert, heisst anspielungsreich Jof und Mia, und auch sie sind auf der Reise.

Andererseits wird auch in *DAS SIEBENTE SIEGEL* die Diskussion um die Liebe weitergeführt, auf dem anthrazitgrau ausgemalten Hintergrund als hinreissende Burleske, fast ein Satyrspiel innerhalb der Tragödie; und auch hier wird die Kunst nach ihrer gesellschaftlichen Funktion, nur dem Scheine nach im Mittelalter, befragt. Jöns, der Knappe, nicht nur ein studierter Mann, sondern wahrscheinlich Agnostiker, sucht in einer Kapelle den Maler auf, der dabei ist, ihre Altarwand mit einem Fresko zu schmücken, in dessen Mittelpunkt der Tod steht. Und der Maler, von Jöns ironisch-skeptisch nach dem Sinn seiner Arbeit befragt, bekennt sich zu der Aufgabe, mit seiner Kunst die Menschen an ihre Vergänglichkeit zu erinnern.

Bergman hat sich mit *DAS SIEBENTE SIEGEL* nicht nur, wie er sagt, von seiner Todesangst befreit. Er hat mit diesem Film und seinen gelegentlich gewaltsamen Sprüngen von der Totalen in die Nahaufnahme – wobei die konventionellen Zwischenschritte wie Halbtotale und Amerikanische Einstellung ausgespart werden – auch eine für seine Filmsprache wichtige Entdeckung gemacht. Es ist eine Syntax der Vereinfachung und Verknappung, eine geradezu lakonische Syntax, die sich dann tatsächlich in Filmen der Nouvelle Vague wiederfindet, zumal in der elliptischen Erzählweise Godards.

*«Die Totale ist ein merkwürdiges Instrument. Sie verlangt eine ungeheure Dichte und Bewusstsein. Sie darf nie planlos werden. (...) Ich glaube, dass ich in DAS SIEBENTE SIEGEL bewusst damit angefangen habe. Dort gibt es eine Szene mit einem Pestkranken, der im Wald hinter einem Baumstamm liegt und schreit. Ich hatte ursprünglich den Gedanken, eine Nahaufnahme zu machen. Dann entdeckte ich, dass gerade das Ungeheuerliche durch die Entfernung verstärkt wird. (...) Das mit den Totalen und Nahaufnahmen ist eine Ambivalenz im Regisseur selber. Du weisst, dass du eines Morgens ein starkes Bedürfnis hast, diesen Idioten auf den Leib zu rücken, sie herauszufordern, sie an die Wand zu drängen und das Letzte an Ausdruck aus ihnen herauszuquetschen. Manchmal muss man Nahaufnahmen machen, nur weil die Situation Nahaufnahmen verlangt, aber manchmal hast du rasende Lust, bis an deine Grenze und die der Schauspieler zu gehen. An manchen Tagen aber fühlst du eine grosse Unlust und Müdigkeit und möchtest am liebsten nach Hause gehen oder alle Leute anschreien und dich in die Ecke stellen und maulen. Da fühlst du plötzlich: nein, jetzt will ich in der Totalen filmen, jetzt will ich sie alle auf Abstand haben, weit weg, und plötzlich denkst du: geht das denn? Ja, das geht prima, hier ist es sogar gut, Totalen zu haben. Aber was da eigentlich abläuft – ob das innere Rhythmusgefühl den Ausschlag gibt oder ob du von persönlichen, privaten Impulsen gelenkt wirst – das musst du dir klarmachen. Du musst deine Ambivalenz als etwas Fruchtbringendes, Funktionierendes einsetzen.»*

Offener über sich selbst und analytischer über Struktur und Voraussetzungen, aber auch impulsiven Zufälligkeiten von kreativen Prozessen hat selten einer gesprochen als Ingmar Bergman in einem mehrtägigen, gelegentlich über Wochen und Monate hin unterbrochenen Interview mit drei Redakteuren der schwedischen Filmzeitschrift *«Chaplin»*. Und angeregt dazu hatte sie sicher, jede Wette, jemand, der sich seinerseits von Bergman berührt und inspiriert fand, François Truffaut mit seinem grossen Hitchcock-Interview: *«Le cinéma selon Hitchcock»* (in der deutschen Übersetzung: *Mister Hitchcock*, wie haben Sie das gemacht); Ingmar Bergman, was hast du dir dabei gedacht. So schloss sich einmal der Kreis des filmsprachlichen Einverständnisses in Europa.

Noch ein Film über eine Reise, über eine Reise in die Sprachlosigkeit ist *DAS SCHWEIGEN*, Mitte der sechziger Jahre von wahren Weltmeistern der Interpretation zu einem christlichen Melodram aus protestantischem Geist mit katholischer Ikonographie aufgenordet, meint vor allem sich selbst: die Unfähigkeit zur Kommunikation, die verlorene sprachliche Einheit, das verspielte und vertane Einverständnis des Sprechens, die Reise nach Kannitverstan.

Ein Zug fährt in das Niemandsland, im Zug ein Junge, der im Mittelpunkt des Films steht, seine Mutter und seine Tante. Es ist schwül. Die

Tante, Kettenraucherin und hungrig nach Alkohol, leidet an Hustenanfällen mit Blutstürzen, sie onaniert; die Mutter, schwitzend und lasziv, leidet an ihrer Sinnlichkeit, sie wird sich einen unbekannten Partner suchen. Es riecht nach Sperma in dem Film, und es riecht nach Pulver; Panzerrollen nicht nur mit einem Zug auf dem gegenüberliegenden Gleis Richtung Grenze; es wird noch Flugzeuflärm geben und einen Tank, der durch die Stadt und bis vors Hotel rollt. Krieg und Bürgerkrieg, orgiastische Ekstasen und der Tod, Hotelflure wie bei Alain Resnais und in Marienbad, Zwerge wie bei Fellini – und eine vollkommen fremde, eine unbekannte, eine sprachlose Sprache.

*«Die ursprüngliche Idee war»*, sagt Bergman, *«einen Film zu machen, der nach musikalischen und nicht nach dramaturgischen Gesetzen ablief. Der Film sollte assoziativ funktionieren – rhythmisch, mit Leitmotiven und Nebenmotiven. Beim Aufbau des Films dachte ich viel mehr musikalisch, als ich das früher getan hatte. Das einzige, was von Bartók, an dessen Konzert für Orchester ich gedacht hatte, geblieben ist, ist der Anfang. Mit diesem unbeweglichen Ton und dem darauffolgenden plötzlichen Ausbruch liegt er ganz nahe bei Bartók.»*

Nichts davon interessierte in der Debatte Anfang der sechziger Jahre, in der es um die theologische Deutung und auch Vereinnahmung des Films ging, womit seine Anhänger ihn tatsächlich vor der Zensur bewahren konnten, wenigstens in Deutschland. Es ging um zwei, drei Szenen und besonders um eine Einstellung von wenigen Sekunden, die seinerzeit als gewagt galten. Und in diesem tatsächlich vielsprachigen Film (damals) nicht als eine Sprache unter anderen Sprachen gelesen werden konnte, als die Sprache namens Sexualität.

Der Skandal, den *DAS SCHWEIGEN* machte, verhalf dem Film zu einer unvergleichlichen Popularität und vielen Millionen Zuschauern. Wenn die Massen irgendwo eine Ahnung von filmsprachlichen Feinstrukturen jenseits des Genre-Kinos gewonnen haben, dann in diesem Film. Er ist beherrscht von einem geradezu fanatischen Stilwillen, dem man bei Bergman ähnlich vielleicht nur noch in der Klaustrophobie des vorhergehenden Films *LICHT IM WINTER* und in der extremen Farbdramaturgie von *SCHREIE UND FLÜSTERN* begegnen kann. Er enthält Bilder, die an den Fellini von *LA DOLCE VITA* und *OTTO E MEZZO*, und Tonmontagen, die an die späten Filme von Tarkowskij, an *NOSTALGHIA* und *OFFRET*, denken lassen. Wie sich aus Bergmans einzigem Kriegs- oder zutreffender gesagt Kriegsfolgenfilm, wie sich aus *SCHANDE* Beziehungen zu Tarkowskij *STALKER* herstellen, so in *DIE STUNDE DES WOLFS* und *PERSONA* und noch einmal *LICHT IM WINTER* und *DIE JUNGFRAUENQUELLE* zu Filmen von Robert Bresson.



2



Bergman hat mit DAS SIEBENTE SIEGEL und seinen gelegentlich gewaltsamen Sprüngen von der Totalen in die Nahaufnahme auch eine für seine Filmsprache wichtige Entdeckung gemacht. Es ist eine Syntax der Vereinfachung und Verknappung, eine geradezu lakonische Syntax.

1 Ingmar Bergman und Ingrid Bergman bei den Dreharbeiten zu HERBSTSONATE (HÖSTSONATEN, 1977), 2 Bengt Ekerod in DAS SIEBENTE SIEGEL (1956), 3 Liv Ullmann und Max von Sydow in PASSION (1968), 4 DAS SIEBENTE SIEGEL, 5 Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom und Birger Malmsten in DAS SCHWEIGEN (1962), 6 Jörgen Lindström in DAS SCHWEIGEN, 7 Ingrid Thulin und Max von Sydow in DIE STUNDE DES WOLFS (1966)

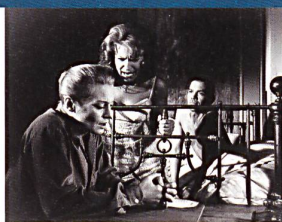
3



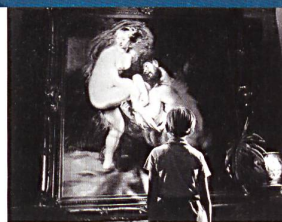
4



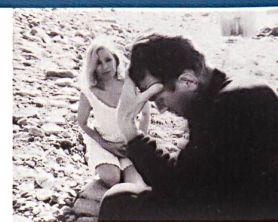
5



6



7



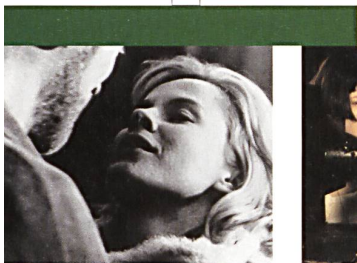




Was aber tut ein Film? Verschmelzung: der einzelnen Bilder zum Bilderfluss, von stehenden Bildern zu Bildern in Bewegung; die Verschmelzung von zum Teil weit entlegenen Orten und Zeiten zu ein und derselben Gegenwart.

1 Jörgen Lindström in DAS SCHWEIGEN (1962), 2 Max von Sydow und Bibi Andersson in EINE PASSION (1968), 3 Marie Richardson und Peter Stormare in IN THE PRESENCE OF A CLOWN (1996), 4 Victor Sjöström und Ingrid Thulin in WILDE ERDBEEREN (1957), 5 Bengt Ekerot in DAS SIEBENTE SIEGEL (1956), 6 Liv Ullmann in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (1975), 7 Liv Ullmann und Bibi Andersson in PERSONA (1965), 8 Harriet Andersson in WIE IN EINEM SPIEGEL (1960), 9 Ingmar Bergman, 10 Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu FANNY UND ALEXANDER (1981)

2



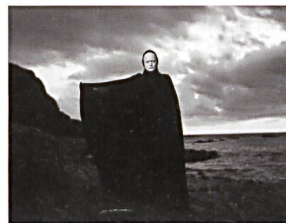
3



4



5



6



7



8







9



10

Bresson und Fellini, Bergman und Tarkowskij: da liegen ähnliche, genuin europäische Nervenstränge bloss, da wirken Prägungen durch viele Generationen nach, da emanzipieren sich religiöse Strukturierungen zu ästhetischen. Eine Musik – sie stammt von *Lars Johan Werle* –, die am Minimalismus von Béla Bartók oder Morton Feldman orientiert ist; eine Geräuschmontage, an der sich Tarkowskij hätte schulen können; Bilder, ja Bildfetzen zum Teil aus Filmen Bergmans: das ist der Anfang des Films, den er am liebsten einfach «Opus 27» genannt hätte, und wer denkt da nicht sofort wieder an Fellinis OTTO E MEZZO? Der Film PERSONA beginnt wie ein Experimentalfilm und ist ein Experiment. Das Experiment mit zwei Frauen, Schauspielerinnen, die eine verblüffende physiognomische Ähnlichkeit miteinander verbindet. Bergman hatte die Norwegerin Liv Ullmann durch Bibi Andersson kennen gelernt und bald aus der Begegnung dieser beiden einander so ähnlichen Darstellerinnen die Idee zu einem Film entwickelt, in der zwei Identitäten ineinander verschmelzen. Was aber tut Film anderes? Was ist das offenbare Geheimnis seiner Sprache, die Technik seiner Sprache und die sprachliche Technik? Verschmelzung: der einzelnen Bilder zum Bilderfluss, von stehenden Bildern zu Bildern in Bewegung; die Verschmelzung von zum Teil weit entlegenen Orten und Zeiten zu ein und derselben Gegenwart, und sei es mit der Bilder verschmelzenden Technik der Überblendung.

PERSONA ist ein fast monologischer Film. Nur Alma, die junge Krankenschwester spricht, während sich Elisabeth Vogler, die bekannte und gefeierte Schauspielerin, ins Schweigen zurückgezogen hat. Für Alma wird das Zusammensein in einem entlegenen Haus am Strand zum Alptraum. Da Elisabeth kein Wort spricht, fängt Alma an, anstelle ihrer Patientin zu sprechen. Immer näher rückt die Kamera an die Frauen heran, immer dichter geht sie auf die Gesichter und bringt in einem Trick der Verschmelzung eines der bekanntesten Bilder aus einem Bergman-Film hervor: das aus zwei halben Gesichtern zusammengesetzte Antlitz, die bildgewordene Schizophrenie. Doch diese Verschmelzung, die man auch eine reziproke Schizophrenie nennen könnte, sie kommt nicht von ungefähr. Zwei Kameras haben einen langen Monolog Almas gefilmt, den man – denn es wird nicht konventionell mit Schuss-Gegenschuss montiert –, zweimal zu hören bekommt: in einer ersten Sequenz mit Blick auf das Gesicht der zuhörenden Elisabeth und in einer zweiten Sequenz mit Blick auf die monologisierende Alma.

Vier Jahre nach DAS SCHWEIGEN entstanden, greift PERSONA auf WIE IN EINEM SPIEGEL zurück, der wiederum zwei Jahre vor DAS SCHWEIGEN entstanden war: es kann kaum ein deutlicheres Signal für die ununterbrochene Kontinuität des Werks von Ingmar Bergman ge-

ben. PERSONA gehört, wie später noch VON ANGESICHT ZU ANGESICHT, zu den Filmen der Persönlichkeitserkundung durch Persönlichkeitspaltung. Der Film bezieht sich selbst als Medium in diese Auseinandersetzung mit ein, wenn der Filmstreifen reisst, ein Projektor zu rattern beginnt, wenn der Filmstreifen verbrennt. Und das nicht nur in der Ouvertüre der Sequenz vor den Titeln.

«Über die Unterbrechung, als der Film kaputtgeht, wurde viel diskutiert. Viele Besserwisser fanden, dass die Unterbrechung blödsinnig sei und dass man das Publikum aus dem Geschehen reisse und so weiter. Ich bin genau der entgegengesetzten Auffassung. Ich glaube, wenn man das Publikum für eine Weile aus dem Geschehen reisst und es dann zurückführt, dann erhöht man die Sensibilität und die Bereitschaft, statt sie zu verringern.»

Die Filme, die mit dem Ich auf du und du gehen, stellen enorme Anforderungen an die Schauspieler, bei deren Führung Bergman wahrscheinlich von keinem anderen Regisseur der Welt übertroffen wird.

«Mit den Jahren, langsam, ganz langsam, habe ich zusammen mit den Schauspielern eine Arbeitstechnik entwickelt. (...) Denn ohne die Stärke der Schauspieler oder ihre Initiative oder ihre Anregung ... würde ich nie etwas durchführen können, was ich selber geschrieben habe. Sie nehmen es selbst in die Hand und machen es sich zu eigen. (...) Ich erlebe die Schauspieler in ihrer Lage als ausgeliefert. Immer sind sie es, die vor der Kamera stehen. Die sich bis auf die Knochen entblößen. Wir können eine Grimasse schneiden oder uns verbal aus der Affäre ziehen. Sie können das nicht. Sie stehen da mit ihrem Körper und ihrem Gesicht. Deshalb empfinde ich es als das einzig moralisch Anständige, immer, unverbrüchlich, unerschütterlich sich auf die Seite der Schauspieler zu stellen.»

Liv Ullmann, die in PERSONA nur eine einzige Textstelle hat, und die heisst «Nichts», wird in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT eine Art von Rede-Marathon zu leisten haben. Und in WIE IN EINEM SPIEGEL war es Harriet Andersson, das «Revuegirl mit den Netzstrümpfen», die «Animalische» von einst, die die Darstellung einer hoch differenzierten schizophränen Persönlichkeit mit der Kritik religiösen Wahns zu verbinden hatte. Karin hat Gesichte. Karin geht durch Wände. Karin spricht mit «den anderen», die ihr eine Begegnung mit Gott verheissen. Aber der Gott ist eine Spinne, die in sie einzudringen versucht.

WIE IN EINEM SPIEGEL ist eine fulminante Tour de force der Harriet Andersson, gegen die die männlichen Darsteller, bei aller Erfahrung und Routine, blass erscheinen müssen: das Drehbuch lässt ihnen kaum eine Chance. Ganz ähnlich vertraut das Buch zu VON ANGESICHT ZU ANGESICHT auf die dominante Präsenz von Liv Ullmann. Jenny Isaksson, Psychotherapeutin, deren Mann für mehrere Monate in Amerika ist, hat nach einer Party die nicht misszuverstehen-

de Einladung des Arztes Tomas Jacobi angenommen, mit in sein Haus zu kommen. Als sie ihn, der sie unmissverständlich anzumachen versucht, fragt, wie er sich das denn vorstelle, den Übergang aus dem Wohnzimmer ins Bett, vom Plaudern zum Geschlechtsverkehr, verzagt der Mann vor soviel nüchternem Selbstbewusstsein. Doch diese selbstbewusste Frau wird die Freundschaft von Tomas noch brauchen, wenn sie selbst nach einem Vergewaltigungsversuch in eine schwere Depression gerät und sich zu töten versucht. In ihren Träumen, die sich in nichts von den Angstvorstellungen ihrer Patienten unterscheiden, wird ihr Glauben, eine unbeschwerte Kindheit gehabt zu haben, Lügen gestraft. Und Bergman entfaltet noch einmal alle visuellen Erfahrungen früherer Filme in der souveränen Instrumentalisierung des surrealistischen Vokabulars. Keine andere filmische Sprache, so scheint es, kann geeigneter sein, die Befindlichkeit der Seele abzubilden, die Ängste und Hoffnungen in der Zwischenwelt von Wirklichkeit und Traum, von Alltag und Illusion, im Zwischenreich von Rationalität und Wahn, in den mit unseren Augen nicht messbaren Momenten zwischen den 24 Bildern in der Sekunde.

Wann immer die Filme Ingmar Bergmans der Verzweiflung, der Angst, der unüberwindbaren Einsamkeit des Menschen zugewandt sind und oft nichts als der reine seelische Horror zu sein scheinen, so entfernen sie sich doch nie von der Zuversicht, die in ihrer schieren Existenz begründet ist. Es ist die Tatsache, dass es diese Filme gibt.

Peter W. Jansen

#### Literatur (Auswahl)

Zitate aus: Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmmachen von Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima. München, Hanser, 1976

Gert H. Theunissen: Das Schweigen und sein Publikum. Eine Dokumentation. Köln, DuMont, 1964

Jörn Donner: The Films of Ingmar Bergman. From Torment to All These Women. New York, Dover, 1972

Stuart M. Kaminsky/Joseph F. Hill (Hrsg.): Ingmar Bergman. Essays in Criticism. London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1975

Peter Cowie: Ingmar Bergman. A Critical Biography. London, Deutsch, 1982

Hauke Lange-Fuchs: Ingmar Bergman. Seine Filme – sein Leben. München, Heyne, 1988

Peter M. Ladiges: Der Fall Ingmar Bergman. Eine Untersuchung. Baden-Baden, SWF Nachtstudio 13.10.1965

Frieda Patalas-Grafe: Das Missverständnis Ingmar Bergman. Die Fehleinschätzung eines Regisseurs. Baden-Baden, SWF Abendstudio 15.07.1968