

## MEIN BERGMAN

### TRÄUMEN WIRD MAN DÜRFEN

Am 14. Juli 2018 jährte sich der hundertste Geburtstag Ingmar Bergmans. Er war einer der großen Auteur-Regisseure des 20. Jahrhunderts. Als er 2007 verstarb, hinterließ er über vierzig Filme. Zu den meisten schrieb er selbst das Drehbuch.

Am stürmischen Himmel kreist ein Raubvogel. Ein Chor ist zu hören – Dies Irae. Der Ritter Antonius Block und sein Knappe Jöns ruhen sich auf den Steinen der Küste aus. Der Ritter geht zum Wasser und wäscht sich das Gesicht. Ein Schachbrett steht auf einem Felsen. Er dreht sich um und da steht plötzlich in Großaufnahme ein Mann, der ganz in Schwarz gekleidet ist – der Tod. Ich weiß nicht mehr, wie alt ich war, als ich zum ersten Mal *Das siebente Siegel* gesehen habe. Ich schätze so um die 15. Von diesem Tag an ließ ich nie wieder einen Bergman Film aus. Später habe ich einige der Filme in Seminaren unterrichtet, und der Anfang des Films mit dem Ritter, der mit dem Tod Schach spielt, funktionierte immer, um die Studenten für Bergman zu gewinnen. Plötzlich war: “Was, ein schwarz-weiß Film?” kein Thema mehr. Aber was hatte ich eigentlich verstanden? Ich vermute, ziemlich wenig bis nichts. Natürlich waren mir die Vorlagen bekannt: der Tod, der gerne Schach spielt, die Hexe, die mit dem Teufel Umgang hat, die Flagellanten und die kleine heilige Familie der Gaukler, die die einzigen sind, die am Ende davonkommen, denn auch der Atheist und Humanist Jöns wird sterben, wenn auch “unter Protest”. Der junge Bergman liebt eben das Theater, die Clowns und Scharlatane, den Raum der Phantasie und Masken, der aber immer wieder von Rationalisten herausgefordert, wenn nicht sogar bedroht wird. Mein Verstand konnte mir damals nicht helfen. Es war das Gefühl, dass hier etwas Besonderes auf der Leinwand entstanden war. Sicher hatte es auch etwas mit den Bildern des großartigen Kameramanns Gunnar Fischer zu tun. Ich wäre um eine Erklärung verlegen gewesen, hätte mich jemand gefragt, warum von diesem Zeitpunkt an, meine Wahrnehmung von Kino und Film eine andere war. Es fragte aber niemand und so konnte ich über die Jahre die Filme immer wieder anschauen und immer wieder neue Erkenntnisse gewinnen. Es hat lange gedauert, bis ich glaubte, ich wüsste endlich, dass es hier um die letzten Dinge geht.

Zuerst waren es die Objekte und einzelne Szenen, denen ich auf die Spur kam. Das *memento mori* der tickenden Uhren, die wilden Erdbeeren, die Momente des Glücks bedeuten, auch wenn es tragischerweise nicht immer erkannt wird; und natürlich die Spiegel, die unser Gesicht falsch wiedergeben. *Wie in einem Spiegel* heißt ein Film aus dem Jahr 1961, und *Von Angesicht zu Angesicht* der von 1975. Da hatte Bergman die Frage nach der Existenz Gottes noch nicht ganz aufgegeben, aber sie war bereits in den Hintergrund gerückt. Jetzt geht es um Identität und das wahre Ich, das verzweifelt versucht, die Maske abzunehmen, um endlich erkannt zu werden. Es geht um den Abgrund, der Menschen von einander trennt, und um den Sinn unserer Existenz überhaupt. Daher die Großaufnahmen von Gesichtern, als ob sie von uns die Antwort erwarteten. Der Künstler Johan Borg (*Die Stunde des Wolfs*, 1968) sagt am Ende: "Der Spiegel ist zerschlagen. Aber was spiegeln die Scherben? Können Sie mir das sagen?" Doch ich greife vor. All das war mir überhaupt nicht klar, als mich *Licht im Winter* (1963) faszinierte. Schließlich war mir die unerbittliche Strenge eines protestantischen Pfarrers fremd. In den Kirchen meiner Jugend hingen bunte Bilder und dicke kleine Engel musizierten an den Decken. Vielleicht waren es die Verzweiflung und die Einsamkeit seines an Gott irre gewordenen Dieners, die mich berührten. Vielleicht war es aber auch nur die Entdeckung einer anderen Daseinsform, die Erkenntnis, dass sich mir trotz guten Willens manche Dinge nie erschließen werden.

Als *Persona* (1966) erschien, war ich alt genug, um nicht nur intuitiv seine Bedeutung zu errahnen. Jetzt konnte ich bereits verstehen, dass es psychische Befindlichkeiten gibt, die zum Identitätsverlust bis zur Sprachlosigkeit führen. Die Schauspielerin Elisabet Vogler verstummt mitten in der Vorstellung von *Elektra*. Sie legt die Maske ab, aber was liegt dahinter? Auf "Erholung" mit der ihr zugeteilten Krankenschwester Alma soll sie zu sich finden. Alma begegnet dem hartnäckigen Schweigen mit intimen Details aus ihrem Leben. Sie redet sich um Kopf und Kragen. Wer ist die Stärkere? Oder gibt es gar keinen Sieger. Denn je mehr Alma ihre eigene Biografie auf Elisabet projiziert und sich mit ihr identifiziert, desto weiter öffnet sich der Graben zwischen ihnen. Schließlich reagiert Alma mit Gewalt auf diesen psychischen Machtkampf, um eine Reaktion herauszufordern. Sie droht mit einem Topf siedenden Wassers bis Elisabet bittet, sie zu verschonen. Nur unter

Todesangst spricht sie ein paar Worte. In einer Traumsequenz übernimmt Alma das Lebensnarrativ der Schauspielerin, bis auf der Leinwand ihre Gesichter verschmelzen. Wer je diesen Film gesehen hat, kann dieses Bild nicht vergessen. Am Ende, bevor sie wieder abreisen, spricht Elisabet Alma ein einziges Wort nach: "nichts".

1968 und 1969 entstehen die Filme *Die Stunde des Wolfs*, *Schande*, und *Passion*. Es sind düstere Werke. Es geht um Gewalt und Sadismus. Im ersteren um Gewaltphantasien und die Erniedrigung eines Menschen. Die Schande ist ein Krieg, den niemand versteht, der aber alle zugrunde richtet. Und die Passion Annas findet keine konstruktive Richtung. Im Gegenteil. Und wer letzten Endes die Tiere quält, bleibt unerkant. Obwohl diese dunkel grundierten Werke meinem damaligen Lebensgefühl nicht entsprachen – ich war eher optimistisch und Sadismus verstehe ich bis heute nicht – faszinierten mich diese drei fast als Einheit zu verstehenden Filme. In allen dreien hören wir Teile der Sarabande von Bachs Partita Nr. 3 in A-Moll. Auch das habe ich erst viel später gemerkt, dass sich durch Bergmans ganzes Werk nicht nur manche symbolträchtigen Objekte immer wieder finden, sondern viel subtilere Verbindungen, nicht zuletzt durch Musik, ein geschlossenes Opus bilden. Sein letzter für das Fernsehen gedrehte Film heißt *Sarabande* (2003). Damit schließt sich ein Kreis, der mit *Szenen einer Ehe* (1974) begonnen hatte. Das in Hassliebe verbundene Ehepaar, Marianne und Johan, erinnert an die Paare, die in Strindbergs Dramen einander verbal zerfleischen. Neunundzwanzig Jahre später sind die beiden zwar älter, doch es hat sich nicht viel geändert. Man kann die heftigen Streitereien, die am Ende zur Scheidung führten, auch als einen Versuch sehen, Nähe herzustellen, den anderen im wahrsten Sinne des Wortes bis aufs Blut zu quälen, um an seine Essenz heranzukommen. Dr. Vergerus in *Das Gesicht* (1958) sezirt den vermeintlichen Leichnam des Magnetiseurs Vogler aus ähnlichen Gründen. Doch in der bloßen Materie verbergen sich keine Geheimnisse. Der Moment der Todesangst, den Vergerus erfährt, wird durch den von ihm verachteten Vogler durch Illusion und Trick hergestellt. Noch gewinnen die Schauspieler. Das soll sich aber in späteren Filmen ändern. Die *Szenen einer Ehe* habe ich meinen Studenten nur einmal gezeigt. Der Film hat sie verstört. Ich hatte zu spät begriffen, dass man Zwanzigjährigen ihre romantischen Vorstellungen nicht madig machen darf.

*Wilde Erdbeeren* (1957) ist einer meiner Lieblingsfilme. Ich kann zu jeder Zeit das Gesicht Victor Sjöströms vor meinem inneren Auge aufrufen. Obwohl ich jung war, als ich den Film zum ersten Mal sah, empfand ich diese Weise von Liebe und Tod als magisch. Die Trauer um ein verlorenes Glück wird durch Melancholie gemildert. Am Ende des Tages muss es gut sein. Schließlich machen es die jungen Leute vielleicht einmal besser, wenn auch die Argumente zwischen dem angehenden Theologen und dem angehenden Arzt keine Versöhnung zweier Weltanschauungen versprechen. So, glaube ich, hielt Bergman seine Selbstgespräche. An zweiter Stelle meiner Liste der Favoriten steht *Schreie und Flüstern* (1973). Es liegt wohl auch an den wunderbaren Schauspielerinnen Liv Ullman, Ingrid Thulin und Harriet Andersson. Einen großartigen Beitrag leistet auch der Kameramann Sven Nykvist. Die Farbe rot dominiert. Bergman meinte einmal, dass er sich die Seele rot vorstelle. Jetzt stehen bei Bergman fast immer die Frauen im Vordergrund. Die sterbende und furchtbar leidende Agnes<sup>1</sup>, der Name sagt schon alles, versucht vergeblich, Liebe, die über den Tod hinaus geht, von ihren zwei Schwestern einzufordern. Die schöne aber oberflächliche Maria schläft bezeichnenderweise ein, als sie die Nachtwache übernehmen soll. Die kompetente und verantwortungsvolle Karin ist eine tragische Figur, denn sie scheint gefühllos. Die Schwestern merken nicht, dass sie tief unglücklich ist. Wenn sie zum Sprechen ansetzt, kommt oft kein Ton heraus, als ob es für ihr Elend keine Worte mehr gäbe. Nur die Magd Anna ist fähig, die Tote, die über schreckliche Kälte klagt, als Pieta in ihre Arme zu nehmen. Ich war in sexuellen Dingen damals noch etwas naiv. In diesem Film habe ich zum ersten Mal bewusst wahrgenommen, dass sich durch Bergmans ganzes Werk ein nicht zu übersehender Strang an Perversionen und sexuellem Sadismus zieht. Manches Mal stößt es mich ab, wie in *Aus dem Leben der Marionetten* (1980) und *The Touch* (1971). Manches Mal scheint es mir, es müsse so sein, wie in *Das Schweigen* (1971) und *Die Jungfrauenquelle* (1960).

Wer hat die Antworten auf letzte Fragen? Die Kunst oder die Religion? Mit der Religion und seinem Pastorenvater schien Bergman spätestens seit *Schande* abgeschlossen zu haben. Einem solchen Schluss widerspricht *Fanny und Alexander* (1982), sein letzter Kinofilm, die Kurzfassung einer vierteiligen Fernsehserie. Sicher, die Schauspieler mit all

---

<sup>1</sup> Das Lamm (Gottes).

ihren menschlichen Fehlern sind eine bessere Familie als der grausame Stiefvater, den Bergman buchstäblich im von ihm so oft beschworenem Höllenfeuer umkommen lässt. Doch auch er und all das, wofür er steht, sind Teil des Erbes. Alexander wird auch ihn nicht loswerden. Ich sehe den Film in größeren Abständen immer wieder gern. In der Schauspielerfamilie Ekdahl sind sie alle noch einmal als Wunschvorstellungen oder Zitate versammelt: die Männer, die fremdgehen, aber immer verständnisvolle und nachsichtige Frauen haben; ein Ehepaar, das trotz seines Hasses nicht voneinander los kommt; der Vater, der Geschichten erfindet und versteht, dass Imagination in einem Kind nichts mit lügen zu tun hat und dazu noch die Disziplinversuche der Mutter sabotiert; die über alles geliebte Großmutter, bei der man Schutz findet; der lustige Onkel, der den Kindern nette Schweinereien bietet; das Kindermädchen, mit dem man Kissenschlachten veranstalten kann und der Magier Isak Jacobi, der wie der Magnetiseur Albert Emanuel Vogler die Kunst beherrscht, Illusionen herzustellen. Am Ende sind es die Frauen, die die Ärmel aufkrepeln und das Theater am Leben erhalten. Schließlich gibt es ein neues Stück von Strindberg, *Ein Traumspiel*, in dem es heißt: "Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht." Eine perfektere Beschreibung des Kinos gibt es nicht. Auch das wirkliche Leben gehört ohne Konflikte nun dazu. Alexanders Mutter und das Kindermädchen Maj haben je eine Tochter geboren. Interessanterweise werden beide ohne Väter aufwachsen. Alles gut also? Ist der Zwiespalt zwischen Maske und Sein überwunden? Werden sie eins wie die Gesichter in Persona? Hat der 64 Jahre alte Drehbuchautor und Regisseur mit seinem Leben und Werk Frieden geschlossen? Bedeuten die Bretter der Bühne die Welt oder ersetzen sie sie gar? Das wollte ich glauben. Ich wünschte mir, dass die Dämonen gebannt waren, weil mich manche Filme an den Rand der Schmerzgrenze brachten. Ich denke an *Herbstsonate* (1978), in dem wie öfter bei Bergman das ungeliebte Kind ein Leben lang leidet, und dieser Mangel an Zuwendung nie wieder wettgemacht werden kann. Hier wurde mir endgültig klar, dass sich seine eigenen Ängste und psychischen Nöte in Frauenfiguren spiegeln. Liv Ullmann erzählte, dass sie und Ingrid Bergman als Mütter von Töchtern während der Dreharbeiten immer wieder darauf hinwiesen, dass es solche monströsen Mütter und weinerliche, hasserfüllte Töchter kaum gibt.

Noch schlimmer kommt es in dem Fernsehfilm *Dabei: ein Clown* (1997). Wir befinden uns buchstäblich in einem Irrenhaus in Uppsala, der Geburtsstadt Bergmans. Es ist das Jahr 1925, und das Kino steckt noch in seinen Anfängen. Der androgyne und unheimliche Clown Rigmor (rigor mortis?) ist nun ein verführerischer Todesbote. Der Patient Carl Ackerblom träumt davon, einen Film zu drehen. Er soll *Freuden eines Freudenmädchens* heißen. Es ist die Geschichte der Wiener Prostituierten Mizzi Veith und ihr fiktives Verhältnis mit dem Komponisten Franz Schubert. Mit einer kleinen Truppe zieht er mit der Erlaubnis des zuständigen Psychiaters los, um Vorstellungen zu geben. Es geht alles schief. In einem kleinen Ort ist kaum Publikum da und der Sicherungskasten fängt zu brennen an. Man gibt nun die Handlung als improvisiertes Theaterstück. Die Figuren tragen die Kostüme früherer Bergman Filme, zum Beispiel das der masochistischen Märta aus *Licht im Winter*. Am Ende schneidet sich Ackerblom die Pulsadern auf und seine Verlobte Pauline will, falls er sterben sollte, auch in den Tod gehen. Ist das das letzte Resümee des Neunundsiebzighjährigen? Theater und Film scheitern. Die Illusion besetzt nun der schreckliche Rigmor. Es ist ohnehin alles immer dieselbe Leier. Ich sage das bewusst, denn man hört den ganzen Film hindurch die letzten Töne von Schuberts Leiermann.

Aber Moment mal. Carl ist in der Psychiatrie, weil er bei einem Wutausbruch Pauline schwer verletzt hatte. Mir reichte es. Dass psychisch kranke Menschen in vielen der Filme vorkommen, wissen wir seit *Wie in einem Spiegel*, in dem Gott der kranken Karin als Spinne erscheint. Aber dass gewalttätige Männer anstatt ins Gefängnis zu gehen, in die Psychiatrie überwiesen werden, verstörte mich. In *Aus dem Leben der Marionetten* tötet Peter Egermann stellvertretend für seine erfolgreiche Ehefrau eine Prostituierte und vergeht sich an ihrer Leiche. Die Diagnose lautet, dass es eine triebgesteuerte Tat war. Das freudsche Es also dient als Ausrede. Auch Peter wandert ins Irrenhaus und nicht in den Knast. Seit einer Weile machte sich in den Filmen eine Frauenfeindlichkeit, um nicht zu sagen bössartiger Frauenhass breit. Ich war nicht nur schwer enttäuscht, sondern wütend. Mein Idol stürzte vom Sockel. Gab es dafür schon vorher Andeutungen und ich hatte sie nur nicht wahrgenommen? War es mein reiferes Alter, das mich Dinge sehen ließ, die ich nicht bemerkt hatte? War ich auf einen argen Weiberfeind hereingefallen? Oder war es

eher der Fall, dass hier ein Genie schonungslos und ehrlich das Wagnis eingegangen war, das, was wir im wirklichen Leben nicht umsetzen können, in höchste Kunst zu verwandeln. Es verbirgt sich dahinter die Wut eines gekränkten Kindes. Nur im geschützten Raum der Psychiatrie kann sich die erfolgreiche und scheinbar ausgeglichene Jenny aus *Von Angesicht zu Angesicht* in das verängstigte Kind verwandeln, das die Dunkelheit fürchtet aber zur Strafe immer in einen Schrank eingesperrt wird. Ob damit eine Katharsis erzielt wurde, bleibt offen. Am Ende meldet sich die Frau, die ironischerweise selbst Psychiaterin ist, wieder zur Arbeit, als ob nichts gewesen wäre. Der Mensch Bergman war, so erzählen es solche, die es wissen müssen, sensibel und empfindlich. Gewalt lag ihm fern. Damit gab ich mich wieder zufrieden. Ein kleiner Rest des Unbehagens ist aber geblieben.

Meine schwedischen Freundinnen Ulla und Inger hassen Bergman. Da kann ich noch so viele Argumente zu seinem Vorteil hervorkramen, sie wollen nichts von ihm wissen. Er ist ihnen viel zu düster und bedrückend. Selbst seine durchaus wunderbaren Komödien lassen sie nicht gelten. Wem gefiele nicht *Das Lächeln einer Sommernacht* (1955)? Ich habe es vor kurzem wieder im Kino gesehen, und ich finde, es hat nichts von seinem Zauber verloren. Und wenn schon von Zauber die Rede ist, dann muss man unbedingt an die, meiner Meinung nach beste Interpretation von Mozarts *Zauberflöte* denken. Auch das Märchenhafte gehört zu Bergman. Im Hörspiel *Fisch. Farce für den Film* (1950) bekommt ein Filmpionier von einem Fisch drei Wünsche frei, und damit läuft sein Leben so aus dem Ruder, dass es von einem seiner eigenen Slapstick Filme inszeniert sein könnte. Man sagt, "die Unschuld ist dem Teufel ein Gerstenkorn im Auge". Daher schickt der Teufel Don Juan auf die Erde, um eine Jungfrau zu verführen. Auch Leporello ist mit von der Partie. *Das Teufelsauge* (1960) erinnert an die klassische französische Salonkomödie. Don Juan muss sich geschlagen geben, doch Leporello hat bei der Mutter der Unschuld mehr Glück. Schwächer fand ich immer *Lektion in Liebe* (1954) und *Ach, diese Frauen* (1964). Da können meine Freundinnen sagen, was sie wollen. Bergman hatte durchaus Sinn für Humor.

Ein anderer Aspekt von Bergmans Werk, den es so nicht noch einmal gibt, sind die Schauspieler, die oft auch Schauspieler spielen, also eine doppelte Maske tragen.

Seine eingeschworene Truppe wurde mir über die Jahre so vertraut, dass ich dachte, sie zu kennen. Angefangen mit Naima Wifstrand, Max von Sydow, Gunnel Lindblom, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, Liv Ullman, Erland Josephson, Sif Ruud, Bengt Ekerot, Gertrud Fridh bis zu den bereits erwähnten Ingrid Thulin und Harriet Andersson und einige mehr: In meinen Phantasien war das meine mit allen menschlichen Fehlern, Schwächen und letztendlich erstaunlichen Stärken ausgestattete Familie. Ich war mit dabei. Träumen wird man wohl noch dürfen.