

DREI FILME UND EIN SCHINKEN

Ingmar Bergman

Mit einem schweren Buch über den schwedischen Modernisten und Filmregisseur Ingmar Bergman lässt Verleger Benedikt Taschen den Kaffeetisch erzittern. Als filmischer Solitär »erfand« Bergman in den Fünfzigern und Sechzigern quasi im Alleingang die Filmnation Schweden und schuf einen Werkzyklus von psychologischer Präzision. Nicht zuletzt deshalb wurde Bergman 1997 auf den Filmfestspielen von Cannes als »bester Filmregisseur aller Zeiten« geehrt – die Jury setzte sich aus Regisseuren aller Länder zusammen. Für Spex beschreibt Klaus Theweleit das opulente Buch sowie Bergmans Schlüsselfilme »Das Schweigen«, »Das siebente Siegel« und »Wilde Erdbeeren«.

TEXT: KLAUS THEWELEIT ALLE BILDER: AUS DEM BUCH »THE INGMAR BERGMAN ARCHIVES« / TASCHEN VERLAG

I.

Bewegter Wolkenhimmel in Schwarzweiß. Ein schwarzer Vogel da oben. Adler oder Geier. Eine Hollywood-Musik dröhnt herab. Eine Stimme aus dem Off deklamiert Historisches, ein Bibelzitat. Zwei Reiter kommen ins Bild, im kargen Gelände – trügen die Männer nicht Rüstungen, würde man sagen: So fangen düstere Western an. Und der Eindruck täuscht nicht. »Das siebente Siegel« von Ingmar Bergman, 1957 in den Kinos, »ist« ein Western, beziehungsweise, als Kategorie noch nicht benannt, ein »Northern« (lang bevor es »Eastern« gibt). Ein North-Western aus Schweden, ein schwarzer Western, ein Film noir. Mit Besonderheiten: »Das Duell wird nicht ausgetragen mit Colt oder Schwert, der Showdown findet am Schachbrett statt. Der Gegner des Ritters ist kein gewöhnlicher Schachspieler, es ist der Unfehlbare selbst: der Tod, dem der Ritter Antonius Block (gespielt von Max von Sydow) mit dem Vorschlag

zum Schachspiel eine kurze Frist abringt, um seine Frau zu sehen, um sein Anwesen ein letztes Mal betreten zu dürfen. Antonius kehrt zurück von einem (sinnlosen) Kreuzzug, er war zehn Jahre lang weg. Die Pest zieht durch Schweden. Sie wird alle dahinraffen. »Ich gehe schon lange an deiner Seite«, sagt der Tod. »Das weiß ich«, sagt der Ritter. Und »bekommt« die Schonfrist für die Dauer des Spiels. Der Tod spielt die schwarzen Figuren, was sonst – »Ich liebe Schwarz!« Und niemand kann ihn sehen, außer dem Ritter und, ja: Da ist noch jemand, der es kann.

Auch dies ist wie im Western: Eine Schauspielertruppe zieht durch die Gegend, im Planwagen, wie bei John Ford in »Red River«. Die junge Frau hat ein Baby, Mikal, wie der heilige Michael, sie selbst hat einen Namen, der wie Maria klingt, und ihr Mann heißt Jost. »Ja klar, Maria und Josef«, sagt Bergman in einem Interview. Diese beiden und ihr Kind

sind ›die Unschuld‹ selbst. Eines Morgens hat Jost eine Vision von der Jungfrau Maria. Natürlich glaubt ihm niemand, nicht einmal seine Mia, aber ›wir im Kino‹ haben es gesehen. Wir wissen: Er lügt nicht, er sieht auch den Tod mit dem Ritter Schach spielen. Allein diese drei, ›die Unschuld der Kunst‹, der wirklichen Kunst, werden der Pest entkommen.

Wir sind aber, seiner religiösen Oberfläche zum Trotz, nicht im Bibelfilm, wir sind in einem Roadmovie, in einem Western à la Anthony Mann. In einem Western à la John Ford. Der Ritter und sein Knappe sind eher Victor Mature und Henry Fonda in ›Faustrecht der Prärie‹ als Richard Löwenherz und Page auf dem Weg von Palästina back to Old England. Bei Bergman singt der Diener des Ritters, der Knappe Jöns, grimmige Balladenstrophen zur Lage der Welt – wie der Sänger zu Pferd in Fritz Langs Western ›Engel der Gejagten‹ von 1937 (mit Marlene Dietrich und Mel Ferrer) oder später, nach ›Das siebente Siegel‹, wie James Caan als Alan Bourdillon Traherne in Howard Hawks' ›El Dorado‹. Der Knappe Jöns ist verstrickt in lauter kleine Duelle, in welchen er die Ehre der Hilflosen verteidigt. Er rettet ein junges Mädchen vor dem Zugriff eines Vergewaltigers, des Priesterschülers, der in ›Das siebente Siegel‹ ›den Bösen‹, den ›Bad Guy‹ abgeben muss. Es gibt Ringkämpfe in Pferdeställen, Übernachtungen auf Heuböden, es gibt die typischen Kneipenszenen, nur dass der Western-Saloon hier nicht Saloon heißt, sondern Schänke; und es gibt Kinoanlehnungen zuhauf. Theodor Dreyers ›Die Passion der Jeanne d'Arc‹ wird zitiert, manchmal blitzt Eisenstein kurz auf. Immer führt das, was man sieht, den Zuschauer in Richtung ›anderes Kino‹ – und eben nicht zur ›religiösen Existenzphilosophie‹, als deren Ausdruck der Film von der Kritik jener Jahre gesehen wurde. Oder krasser ausgedrückt: nicht ›gesehen‹ wurde, sondern verbucht.

All dies sehe ich heute, beim erneuten Betrachten, als Gründe dafür, warum ich ›Das siebente Siegel‹ im Jahr 1962 auf Anhieb so mochte: Ich habe wohl den Western in ihm erkannt, das Kino-Zuckerstück, das er ist, ohne dass ich es auf Anhieb bewusst bemerkt hätte – und all das ist kein Zufall. Es ist vielmehr ein ›Fall‹. Der ›Fall Bergman‹ bestand/besteht darin, dass er mit Filmen wie ›Das siebente Siegel‹ oder auch dem Nachfolger ›Wilde Erdbeeren‹ aufs Kino bezogene ›Autorenfilme‹ machte, bevor es diesen Begriff überhaupt

gab. Also bevor die Autoren der französischen Nouvelle Vague das Filmemachen neu definierten als Arbeit von Leuten, die ›nach‹ den großen Kinoerfindern kamen, ›nach‹ Eisenstein, Gance, Renoir, Rossellini, Hawks, Hitchcock und all den anderen Meistern. Godard, Truffaut, Rivette und Kollegen empfanden sich als Epigonen, als Nachahmer der großen Alten; als ›neu‹ nur gegenüber verkrusteten Studioproduktionen des französischen Unterhaltungskinos, das sich für ›Kunst‹ halten wollte.

So revolutionierten sie das Filmemachen in Frankreich unter anderem durch das Filmen im Freien, außerhalb der Studios. Und was tut



Bergman erfand mit Filmen wie ›Das siebente Siegel‹ aufs Kino bezogene Autorenfilme, bevor es diesen Begriff überhaupt gab

Bergman in Schweden fünf bis zehn Jahre vor ihnen? Er verbringt die Vorproduktion mit dem Aussuchen geeigneter Drehorte; ›Licht aus Schweden‹ könnten seine Filme dieser Jahre ebenso gut überschrieben sein wie Frieda Grafe die Filme von Fritz Lang oder Ernst Lubitsch mit ›Licht aus Berlin‹ bezeichnete.

Wo aber hatte Bergman sein ›Kinoauge‹, seine Kinosicherheiten her? Zum einen von den italienischen Neorealisten, von Rossellini und Visconti, auch vom frühen Fellini: ›La Strada – Das Lied der Straße‹ hatte Bergman kurz nach dessen Erscheinen 1954 gesehen. Aber er verfügte nicht, wie oft von ihm beklagt, über eine Einrichtung wie die Cinéma-thèque Française, in der sich die jungen französischen Filmer täglich mit allem, was es an Film gab, vollsogen. Er kam – eine weitere Merkwürdigkeit – vom Theater. Bergman lei-

tete Häuser in Göteborg, in Malmö, später das Nationaltheater Stockholm. Von dort kommen Filmerfinder in aller Regel gerade nicht.

Aber, das erzählen die Schauspieler seiner Truppe(n), er hatte einen Projektor zu Hause. Er bemühte sich unentwegt um Filmkopien. In jeder freien Minute gab es bei Bergman Heimkino für seine Schauspieler. Seine Theaterleute werden übergangslos und ganz selbstverständlich zu den Akteuren seiner Filme. Die hohe kulturelle Bedeutung der Theater ist eine allgemeine skandinavische Besonderheit. Bei Bergman kommt als schwedische Besonderheit hinzu, dass Theaterschauspieler auch Kinoverrückte sind, ausersehen, in Bergmans Filmen zu Kino-Weltstars zu werden. Bergman hat nicht, wie die jungen Franzosen, wie die Italiener um 1960 oder auch die jungen deutschen Filmer um 1970, fünf bis sieben gleichwertige Regisseure um sich; er hat an die zehn Stammschauspieler, mit denen er jeden Schritt der Kunstarbeit diskutiert; mit denen er, was die Frauen unter ihnen betrifft, teils zusammenlebt, mit Liv Ullman sogar längere Zeit. Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, um nur einige zu nennen, werden Weltstars und bleiben doch Teil von Bergmans Schauspieltruppe. Ähnlich dem, wie John Ford seine Schauspieler als eine Art ›family‹ zusammenhielt.

Allgegenwärtig im Europa der Fünfziger war indes allein das amerikanische Kino. In Skandinavien, wo man Filme nicht synchronisiert, sondern jeder selbstverständlich Englisch lernt, sowieso. So findet man bei Bergman zwar unter den seltenen Nennungen ihm als ›Vorbilder‹ dienender Werke einen Film wie Marcel Carnés ›Der Tag bricht an‹ von 1939, den auch die Regisseure der Nouvelle Vague zu ihren Blaupausen zählten. Aber seine ›Kenntnis‹ des Kinos ist am fundiertesten in puncto amerikanischer Film. Und so ›passiert‹ Ingmar Bergman (vermutlich mehr als er selbst es gewollt oder gewusst hat) mit ›Das siebente Siegel‹ ein Western bzw. Northern mit existentialistischen Zügen. Besonders eindrucksvoll vorgeführt im Knappe Jöns, der sein Lästern über die verfahrenen irdischen Verhältnisse auch im Angesicht des Todes nicht halten will. Von der Herrin aufgefordert, endlich still zu sein, ist sein letztes Wort: ›Ich schweige. Aber unter Protest.‹ Religiös? Bewahre. Er ist der ritterliche Held, der ›Good Guy‹ des protestan-

tischen Northern, ungebrochen auch im Untergang. Nicht ohne Grund markiert dieser Film Bergmans Durchbruch in Amerika: »Das siebente Siegel« bekommt 1957 den Oscar für den besten ausländischen Film. Irgendwie war denen geläufig, was Bergman zeigte – auch wenn sie es »so« noch nie gesehen hatten.

II.

Auch was Bergman in »Wilde Erdbeeren« zeigt, hatte man »so« noch nicht gesehen. Träume im Kino, das schon... »Wilde Erdbeeren« beginnt mit einem Traum. Der alte, von Victor Sjöström, 78, gespielte Professor Eberhard Isaac Borg träumt seinen eigenen Tod am Tag, bevor er für sein Lebenswerk in der Universität von Lund ausgezeichnet werden soll. Seine Schwiegertochter (Ingrid Thulin), unglücklich verheiratet mit Borgs Sohn, einem Arzt, wird ihn dorthin im Auto begleiten. Die »Reise« führt an verschiedenen Stationen vorbei, die den Alten, einen menschenfeindlichen Zyniker, dazu bringen, frühere Phasen seines Lebens noch einmal zu durchleben.

Ingmar Bergman erzählt: »Großmutter wohnte Nedre Slottsgatan 14... in einem unheimlich alten Haus mit einer riesigen Wohnung... So hatte es gestanden, seitdem sie als frisch verheiratete Frau eingezogen war... Als ich an jenem Morgen nach Uppsala kam, hatte ich plötzlich eine Idee. Ich fuhr nach Slottsgatan 14... Ich ging in den kleinen Hof hinein, der mit Kopfsteinen gepflastert war. Dann begab ich mich ins Haus und griff nach dem

Türriegel der Küchentür, die immer noch dieses bunte Glasmuster hatte, und dabei durchfuhr mich ein Schauer, ich bildete mir ein, dass ich, wenn ich die Tür nun öffnete und die alte Köchin Lalla dort in ihrer großen Küchenschürze stünde und die Frühstücksgrütze kochte, wie sie es so oft gemacht hatte, als ich klein war, ich plötzlich einfach in meine Kindheit wiedereintreten könnte... Mir fuhr plötzlich der Gedanke durch den Kopf: Was passiert, wenn man hieraus einen Film macht, in welchem eine Person ganz real eine Tür öffnet und mit diesem Akt in die eigene, vergangene Kindheit eintritt? Und dann öffnet man eine andere Tür und betritt wieder die Wirklichkeit. Und dann geht man um eine Straßenecke und kommt wieder in eine andere Periode des eigenen Lebens – und alles ist real, lebt. Das war tatsächlich die Anregung für »Wilde Erdbeeren.«

Genauso ist der Film angelegt. Was sich das europäische Kino erst im Laufe der sechziger Jahre erarbeitet und das amerikanische erst mit David Lynchs »Mulholland Drive« im Jahr 1999 lernt, praktiziert Bergman mit leichter Hand bereits im Jahr 1957. Gestartet als Todestraum, bekommt der Film in seinem weiteren Verlauf etwas Beschwingtes – das Beschwingte einer gelingenden Psychoanalyse, einer Zeitreise, zu der sich der Alte dank der belebenden und stützenden Anwesenheit der Schwiegertochter und einer Gruppe aus drei jungen Trampnern, die sie ein Stück weit mitnehmen, verführen lässt. Fellini in Rom

wird erst acht Jahre später mit seinem ersten Farbfilm »Julia und die Geister« so weit sein, Realitäten, Orte, Fiktionen, den Traum, Visionen, Surrealisten so aneinanderzuschneiden, dass sie eine einzige Realitätsebene bilden: die des im Film »Gezeiten«. Alain Resnais gelingt dies 1963 mit »Muriel«, und Antonioni braucht bis 1966, als er mit »Blow Up« Realität und Fiktion zu vermischen beginnt. Und Luis Buñuel, in dessen 1950 in Mexiko gedrehtem Film »Die Vergessenen« es zwar einige Traumsequenzen gibt, die von »Realitätsbildern« nicht zu unterscheiden sind, macht ebenfalls erst 1967 mit »Belle de jour – Schöne des Tages« den Film, der dies endgültig zum allgemeinen Filmprinzip erhebt. Spätestens ab dem Zeitpunkt ist es überflüssig bzw. unsinnig, im Kino zwischen Realität und Traum unterscheiden zu wollen. Godard brachte es später auf die entwaffnende Formel: »Kino ist mit offenen Augen schlafen.« Agnes Varda, die vergangenes Jahr zu ihrem 80. Geburtstag geehrt wurde, liefert die Variante: »Mit offenen Augen träumen«. Vorgeführt erstmals 1957 in »Wilde Erdbeeren«.

Die zitierten Erinnerungen Bergmans an die initiale Idee zu »Wilde Erdbeeren« stammen aus dem von Paul Duncan und Bengt Wanselius editierten, fünfeinhalb Kilo schweren und in seinen Ausmaßen imposanten Buch »The Ingmar Bergman Archives«. Es ist erschienen im Taschen Verlag, ausgestattet mit über 1.200 Fotos, meist im Leinwandformat, möglich ist dies durch das Querformat

des Bandes. »Directed and produced by Benedikt Taschen«, heißt es auf der Titelseite, es handelt sich also um den »Buch-Film« von Bergmans Leben und Wirken. Erscheinungsorte: Hongkong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio. Keine reine Angeberei in diesem Fall: Die Texte des Buchs sind in Englisch. Dem Überschenken liegt ein kleinerer Band bei, ohne Bilder, mit den deutschen Übersetzungen. Heißt: Die englische Version ist für den Handel weltweit, beigelegt ist stets das Buch mit Übersetzungen in der jeweiligen Landessprache. Einmal mehr übertrifft Benedikt Taschen sich selbst im Klotzen. Ein identisch opulentes Werk ließ er bisher nur Stanley Kubrick zuteil werden. Das Vorwort stammt, selbstverständlich, von einem aus Bergmans Schauspieltruppe, von Joseph Erlandsson. Das berührt im Übrigen den einzig nennenswerten Mangel des vor Materialien überquellenden Buchs. Schauspieler-Erinnerungen, Interviews, Anekdoten von den Filmsets und Drehorten, von Drehbuch-Herkünften, von Bildern, von allem Glück und Leid der Kunstproduktion. Lediglich filmspezifische Reflexionen, wie etwa Truffaut sie seinem Interviewpartner Hitchcock in seinem Buch »Mr. Hitchcock – wie haben Sie das gemacht?« entlocken konnte, sind ein wenig rar gesät. Die Feier des allgemeinen »Genies« mit seinen »Macken« überwiegt die Feier des Filmmanns Bergman. Abgesehen davon kann man ein ähnliches Buch allerdings nur allen Filmgrößen wünschen – die wenigsten werden es erhalten.

III.

Nicht Visionen filmen, »der Film selbst muss Traumcharakter besitzen«, formuliert Bergman 1963 auf der Höhe seines Ruhmes selbstbewusst für »Das Schweigen«. Einer der vielen »Frauenfilme«, für die Bergman berühmt ist, beziehungsweise berüchtigt, heißt es über ihn doch, er sei »der Mann, der weiß, wie »die Frauen« funktionieren«. Im Präfeminismus, 1963, ging das noch. Dass »Das Schweigen« auch heute noch funktioniert, liegt daran, dass sich »der Traum« als bedrückender Albtraum darstellt. Der Film beginnt mit einer Szene in einem Eisenbahnabteil, nachts, zwei schlafende Frauen und ein vielleicht zwölfjähriger Junge im Halbschlaf. Eine Frau erwacht, hustet, spuckt Blut in ein Taschentuch, verlässt das Abteil, die andere folgt ihr. Der Junge schaut aus dem Zugfenster, auf dem Gegengleis ein langer Güterzug, der Panzer geladen hat. Es ist »Krieg«. »Das Schweigen« entfaltet sich als das präzise Psychogramm zweier Schwestern, die sich »hassen«. Die eine mit Kind, dem zwölfjährigen Johannes, aus dessen Perspektive große Teile des Films gedreht sind, die andere ohne Kind; beide ohne Mann, die eine üppig und strotzend, sexuell, etwas beschränkt – die andere mager, lun-

genkrank und intellektuell, die »frustrierte Einsamkeit« selbst, rauchend, trinkend. Beide Schwestern finden sich während dieser »Reise« gestrandet in einem Hotel eines Landes wieder, dessen Sprache sie ebensowenig verstehen wie die Kinoszahler – in »Das Schweigen« hat Bergman ein irgendwie totalitäres Kunstidiom erfunden. Der Kalte Krieg



Bergmans Filme markieren ein postamerikanisches europäisches Kino, das zwischen 1956 und 1963 auf eigenständige Füße kommt

weht herein, der Film wurde 1962 gedreht, die Kubakrise steht im Raum – im Panzer, der nachts durch die Straßen rollt, während die Schwestern streiten, wird er zur Folie des Kriegs zwischen ihnen.

Die Darstellerinnen, Gunnel Lindblom und Ingrid Thulin, schwitzen den Hass aus allen Poren aus, es ist immer zu stickig, zu heiß im Zimmer. Die Atmosphäre des Films »atmet« diesen Hass, sodass man mit dem kleinen

Jungen, der zwischen der sexuellen Körperlichkeit seiner Mutter und dem sterbenden Körper seiner Tante eingezwängt, eingeklemmt ist, schier zusammenbricht – in diesem barocken Plüsch- und Stuckhotel, durch das, wie aus einem Fellini-Film entlaufen, ein Liliputaner-Zirkus geistert. Mit dem alten, beknackten Portier, dessen Sprache niemand versteht, und seinen langen Teppichgängen ist dieses »Hotel« eine Mischung aus Szenerien des Absurden Theaters jener Jahre und Alain Resnais' »Letztes Jahr in Marienbad«, das 1961 durch Europas Kinosäle gerauscht war. Fast wirkt »Das Schweigen« wie eine Parodie auf »Letztes Jahr in Marienbad«.

»Das Schweigen« wurde berühmt – in Deutschland einer der größten Kassenerfolge – wegen seiner ausgestellten Sexszenen. Ingrid Thulin masturbiert auf ihrem Bett vor der Kamera; Gunnel Lindblom lässt sich von einem anonymen Kellner vögeln, nachdem sie in einem Varieté einem Paar zugesehen hat, das es im Kinossessel treibt. Wobei die intellektuelle Schwester ihren Schmerz damit steigert, zu glauben, sie »liebe« ihre Schwester, begehre sie sexuell; was diese heftig zurückweist: »Nein, du hasst mich!« Ausweglos. Als Studie eines selbstquälerischen Hasses zweier Frauen, zu denen keine Männersexualität passt (außer, deutet »Das Schweigen« an, der des toten Vaters, um den sie konkurrierten), hat der Film bis heute nichts von seiner bedrückenden Kraft eingebüßt.

Alle drei Filme von Bergman sind – zunächst etwas vor und schließlich zeitgleich mit der Nouvelle Vague – Entwickler eines europäischen Films, eines postamerikanischen Kinos, das zwischen 1956 und 1963 auf eigenständige Füße kommt. Und zwar vollkommen in Schwarzweiß: von »Das siebente Siegel« und »Wilde Erdbeeren« über Truffauts »Sie küsstest und sie schlugen ihn«, Godards »Außer Atem«, Alain Resnais' »Hiroshima, mon amour«, Antonionis »Der Schrei« und »Die Nacht« und Fellinis »8 1/2« bis zu Bergmans »Das Schweigen«. Zu Italien und Frankreich gesellt sich dank Bergman als drittes großes »Filmland« Schweden.

Bergman sagte gern, er denke, wenn er Interviews gebe, sie handelten von irgendwem, nur nicht von ihm. Das ist bezeichnend für seinen Status: die Apersonalität historischer Schlüsselfiguren, in deren Produktionen ein bestimmtes Zeitmoment »zu sich kommt«. Gut zu fassen in Taschens Elfpfänder. Zu überprüfen in Bergmans drei besten Filmen.

»Das Ingmar Bergman Archiv« Hrsg. Paul Duncan und Bengt Wanselius, 592 Seiten, Englisch/Deutsch, Hardcover plus DVD (Taschen Verlag)