



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„INGMAR BERGMANS THEATER & FILME  
IN DEUTSCHLAND“

Kammerspielästhetik in

*Aus dem Leben der Marionetten* (1980)

und *Dom Juan* (1983)

Verfasserin

Catharina May

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Elisabeth Büttner



# INHALT

|       |                                                        |    |
|-------|--------------------------------------------------------|----|
| 1.    | EINLEITUNG                                             | 5  |
| 2.    | HISTORISCH-BIOGRAPHISCHE ANNÄHERUNG                    | 10 |
| 2.1   | Kindheit                                               | 10 |
| 2.2   | „Lebensbegleiter“ Strindberg                           | 12 |
| 2.3   | Erster Aufenthalt in Deutschland                       | 13 |
| 2.4   | Weg ans Theater                                        | 18 |
| 2.5   | Durchbruch als Filmregisseur                           | 23 |
| 2.6   | „Now I will leave Sweden“                              | 24 |
| 2.7   | Das Münchner Residenztheater                           | 26 |
| 3.    | BERGMANS THEATER- UND FILMARBEIT IM EXIL               | 29 |
| 3.1   | Inszenierungen am Residenztheater                      | 29 |
| 3.2   | Filme in der Zeit von 1976 – 1985                      | 41 |
| 4.    | THEATER VERSUS FILM                                    | 48 |
| 4.1   | The magic <i>Triangle</i>                              | 48 |
| 4.2   | Vorbereitung                                           | 52 |
| 4.3   | Nahaufnahmen                                           | 53 |
| 4.4   | Das Kammerspiel als Bindeglied                         | 53 |
| 5.    | VERGLEICHENDE INTERMEDIALE ANALYSE                     | 60 |
|       | AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980) & DOM JUAN (1983) |    |
| 5.1   | Entstehungszusammenhang                                | 61 |
| 5.1.1 | DOM JUAN                                               | 61 |
| 5.1.2 | AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN                          | 64 |
| 5.2   | Analyse des Narrativen                                 | 66 |
| 5.2.1 | Das Drehbuch von MARIONETTEN                           | 66 |
| 5.2.2 | Die Stückfassung von DOM JUAN                          | 69 |
| 5.2.3 | Themen                                                 | 70 |
| 5.2.4 | „Focal point of energy“                                | 76 |

|       |                                            |     |
|-------|--------------------------------------------|-----|
| 5.3   | Analyse des Visuellen                      | 78  |
| 5.3.1 | Bild/ Bühne                                | 79  |
| 5.3.2 | Kostüme                                    | 84  |
| 5.3.3 | Licht                                      | 87  |
| 5.3.4 | Musik                                      | 90  |
| 5.4   | Exkurs: Kleist ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER | 91  |
| 6.    | CONCLUSIO                                  | 93  |
| 7.    | BIBLIOGRAPHIE                              | 96  |
| 7.1   | Literaturverzeichnis                       | 96  |
| 7.2   | Kritiken                                   | 98  |
| 7.3   | Filmographie                               | 104 |
| 7.4   | Aufführungsnachweis                        | 106 |
| 7.5   | Internetquellen                            | 106 |
| 7.6   | Abbildungsverzeichnis                      | 107 |
| 7.7   | Abstract                                   | 111 |
| 7.8   | Curriculum Vitae                           | 113 |

## 1. EINLEITUNG

„The thing I like most about a theater performance is that it exists for a few evenings, perhaps a season. And then it's gone, (...).“<sup>1</sup>

Da Ingmar Bergmans Worte oft von einem ironischen Unterton getragen werden, vermutet man ihn auch in dieser Äußerung. Doch was viele Theaterregisseure bedauern, nämlich die Flüchtigkeit ihrer Inszenierungen, ist für Bergman offenbar der stärkste Anziehungspunkt. Ein Leitgedanke dieser Arbeit ist, dieser recht außergewöhnlichen Einstellung auf den Grund zu gehen, denn hinter der zitierten Äußerung des schwedischen Theater- und Filmregisseurs Ingmar Bergman (1918-2007) verbirgt sich weit mehr als nur die Feststellung, dass Theater im Gegensatz zum Film ein flüchtiges Medium ist.

Nur wenige Regisseure arbeiten so fortdauernd parallel bei Film und Theater wie er es tat. Damals waren zwar fast alle Filmregisseure auch am Theater beschäftigt, haben sich dann aber auf ein Medium spezialisiert. Bergman tat dies nicht. Sein Werk kann als der fortdauernde Prozess gesehen werden, die perfekte Symbiose beider Medien zu erzielen. Diese Arbeit versucht diesen Prozess sichtbar zu machen. Welche filmischen Stilikonen transplantiert Bergman in seine Theaterarbeiten? Welche Eigenschaften des Theaters macht sich Bergman bei seiner Filmarbeit zu Nutze?

„Die Wahrheit unserer Interpretation ist (...) zeitgebunden. (...) Die Filme legen von der grausamen Veränderbarkeit der künstlerischen Wahrheit Zeugnis ab.“<sup>2</sup>

Bergman schaut nicht gern auf seine Produktionen zurück. Jede seiner künstlerischen und privaten Entscheidungen steht in einem zeitlichen und räumlichen Kontext. Da sich dieser permanent verändert, ist es für ihn uninteressant, seine vergangenen Entscheidungen zu rekonstruieren und sogar mitunter eine regelrechte Qual, sie noch einmal rekapitulieren zu müssen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, Cambridge: Cambridge University Press<sup>2</sup> 1992. S. XViii.

<sup>2</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Laterna Magica. Mein Leben. Autobiographie*, Berlin: Alexander Verlag 2011; (Orig. *Laterna Magica*, Stockholm: Norstedts Förlag 1987). S. 346-347.

<sup>3</sup> Vgl. Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002. S. 36.

Inzwischen sind jedoch zahlreiche Bücher erschienen, sowohl wissenschaftliche als auch von Bergman selbst verfasste, die eben aus solchen Reflektionen schöpfen. Es ist ein ambivalentes Verhältnis: einerseits scheut sich Bergman vor der Rückschau, andererseits ist es eben gerade die Vergangenheit, besonders seine Kindheit, aus der Bergman immer wieder seine Inspiration bezieht:

„Die Welt der Kindheit ist immer die unterste Schublade meiner Werkstatt gewesen.“<sup>4</sup>

Für einen sich ständig verändernden Blickwinkel ist der Arbeitsprozess im Theater für ihn ideal. So sagt er über seine Profession: „Das Filmemachen ist nur mein Hobby. Mein Beruf ist Theaterregisseur.“<sup>5</sup> Um die Verknüpfung von Bergmans *Beruf* und *Hobby* soll es in dieser Arbeit gehen. Neben allgemeinen Schlussfolgerungen, die das gesamte Werk betreffen, wird dies anhand von zwei ausgewählten Produktionen vertiefend dargestellt: dem Film AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980) und der Theaterinszenierung DOM JUAN (1983).

Der Einfachheit halber werde ich im Folgenden den Film AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN in abgekürzter Form mit MARIONETTEN betiteln.

Bergman inszenierte viele Theaterstücke mehrmals, wobei jede Inszenierung in einem neuen zeitlichen und biographischen Kontext entstand. Er hat im Verlauf seiner Karriere viele unterschiedliche Ästhetiken und Stilmittel ausgeschöpft, wodurch sein Werk schwer zu kategorisieren ist. Aus dem Drang, sich immer wieder neu zu erfinden, resultiert, dass es keine typische Filmästhetik gibt, die seinem Werk zuzuordnen ist. Der Journalist und Filmkritiker Hanns-Georg Rodek schrieb in seinem Nachruf<sup>6</sup>:

„Direkt auf die grüblerischen *Szenen einer Ehe* folgte die zuckerwattelleichte *Zauberflöte*, auf das existenzielle *Schweigen* der spöttische *Ach, diese Frauen*, auf das komödiantische *Lächeln einer Sommernacht* das metaphysische *Siebente Siegel*. Nein, dieser Bergman ist bis zum heutigen Tage Respekt einflößend geblieben, unkategorisierbar, nicht zu fassen.“<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Bergman, Ingmar/ Jörg Scherzer (Übers.), *Bilder*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991; (Orig. *Bilder*, Stockholm: Norstedts Förlag 1990). S. 38.

<sup>5</sup> Müller, Andreas. „Ein neues Leben in Deutschland: Gespräch mit dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman“, *Kölner Stadtanzeiger*, 26. Juni 1976.

<sup>6</sup> Bergman starb am 30. Juli 2007 auf der Insel Farö.

<sup>7</sup> Rodek, Hanns-Georg, „Ingmar Bergman - Der weiße Clown ist tot“, *Die Welt*, 30. Juli 2007.

Um den Rahmen etwas enger zu fassen, werde ich mich vorrangig mit Bergmans Arbeiten während seines selbst gewählten Exils in Deutschland beschäftigen. Er lebte und arbeitete von 1976 bis 1985 in München, nachdem er in seinem Heimatland Schweden zu Unrecht der Steuerhinterziehung beschuldigt wurde und daraufhin das Land verließ. In diesen knapp zehn Jahren hat er überwiegend am Residenztheater München gearbeitet und dort elf Inszenierungen<sup>8</sup> zur Premiere gebracht. In dieser Zeit entstanden auch ein paar seiner (vor allem in Deutschland) bekanntesten Filme, so auch MARIONETTEN.

Diese Eingrenzung erscheint mir sinnvoll, da er am Residenztheater auf bewährte Arbeitsweisen zurückgriff, insofern sind diese *Musterinszenierungen* durchaus aufschlussreich über Bergmans Stil per se. Dies gilt auch für seine Filmarbeit, gerade für seinen Film MARIONETTEN, in dem er zum ersten Mal ohne sein gewohntes schwedisches Schauspielensemble drehte, sondern auf Schauspieler vom Residenztheater zurückgriff.

Bei der Beschäftigung mit den Arbeiten von Bergman fällt eine weitere interessante Verbindung zwischen Film und Theater auf: In den letzten Jahren wurden Bergmans Filme über 200 Mal auf der ganzen Welt auf die Bühne gebracht. Ein Schwerpunkt zeichnet sich dabei wiederum in Deutschland ab.<sup>9</sup> Zu den Klassikern, die immer wieder zu sehen sind, zählen PERSONA (1966)<sup>10</sup>, SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (1973; SZENEN EINER EHE)<sup>11</sup>, HÖSTSONATEN (1978; HERBSTSONATE)<sup>12</sup> und MARIONETTEN<sup>13</sup>.

Aus dieser Entwicklung schlussfolgere ich, dass Bergmans Filme als *theatral* gelten, in dem Sinne, als dass sie leicht für die Bühne adaptiert werden können.

---

<sup>8</sup> DAS TRAUMSPIEL (1977), DREI SCHWESTERN (1978), HEDDA GABLER (1979), TARTUFFE (1979), YVONNE DIE BURGUNDERPRINZESSIN (1980), NORA (1981), FRÄULEIN JULIE (1981), SZENEN EINER EHE (1981), DOM JUAN (1983), AUS DEM LEBEN DER REGENWÜRMER (1984), A HEARSAY (1984).

<sup>9</sup> <http://ingmarbergman.se/en/sets>, letzter Zugriff am 10. Januar 2015.

<sup>10</sup> zum Beispiel in der Inszenierung von Amélie Niermeyer am Residenztheater München, Premiere 20. Juli 2012.

<sup>11</sup> zum Beispiel in der Inszenierung von Jan Bosse am Schauspielhaus Stuttgart, Premiere 25. Oktober 2013.

<sup>12</sup> zum Beispiel in der Inszenierung von Jan Bosse am Schauspielhaus Stuttgart, Premiere 20. Dezember 2014.

<sup>13</sup> zum Beispiel in der Inszenierung von Philip Tiedemann am Theater in der Josefstadt Wien, Premiere am 5. März 2009.

Abgesehen davon scheinen sie auch noch typisch deutsche Themen zu verhandeln. Anders ist die "Bergomanie" in Deutschland zu Beginn der achtziger Jahre nicht zu erklären. Doch was ist typisch deutsch? Gibt es typisch deutsche Themen? Der Journalist Rodek sieht die europäische Euphorie um Bergman in seinem Verständnis für die Gefühlswelt des Bürgertums begründet:

„Durch Bergmans Werk zieht sich ein tiefes Verständnis für die Gefühlswelt des Bürgertums; und weil dieses von Schweden bis Italien, von Deutschland bis Spanien ähnlich fühlte und – obzwar zeitlich verschoben – in die gleichen Krisen schlidderte, fand sich ganz Europa in Bergmans Filmen wieder.“<sup>14</sup>

Ein weiterer zentraler Begriff für die Analyse von Bergmans Arbeiten ist der des *Kammerspiels*. Interessant ist, dass dieser von Strindberg verwendete Begriff für eine Reihe seiner 1907 geschriebenen und im Stockholmer *Intima Teatern* aufgeführten Stücke<sup>15</sup>, sowohl in Bergmans Theaterproduktionen, als auch, und das ist das besondere, in einigen seiner Filme verhandelt wird. Sowohl auf narrativer, als auch auf visueller Ebene ist die Konstruktion der Kammerspiele als Leitgedanke zu verstehen. Dies wird in der vorliegenden Arbeit ergründet und folglich begründet.

Stig Björkman, schwedischer Autor, Filmkritiker und Regisseur, hat 1990 zusammen mit Olivier Assayas, einem französischen Regisseur und Drehbuchautor, ein mehrtägiges und später in einem Buch veröffentlichtes Interview mit Bergman geführt.<sup>16</sup> Björkman bezeichnet darin den ersten Kammerspielfilm *SÅSOM I EN SPEGEL* (1961; *WIE IN EINEM SPIEGEL*) als den markantesten Wendepunkt im filmischen Schaffen Bergmans. „Sie erfinden hier eine neue Art Filme zu drehen...“<sup>17</sup> sagt Björkman.

Neben *WIE IN EINEM SPIEGEL* gehören *NATTVARDSGÄSTERNA* (1962; *LICHT IM WINTER*) und *TYSTNADEN* (1963; *DAS SCHWEIGEN*) zu der so

---

<sup>14</sup> Rodek, Hanns-Georg, „Ingmar Bergman - Der weiße Clown ist tot“, *Die Welt*, 30. Juli 2007.

<sup>15</sup> *WETTERLEUCHTEN* (Premiere 30. Dezember 1907), *GESPENSTERSONATE* (Premiere 21. Januar 1908), *BRANDSTÄTTE* (Premiere 5. Dezember 1907), *DIE GROSSE LANDSTRASSE* (Premiere 19. Dezember 1907), *TOTENTANZ* (Premiere 8. Oktober 1905) in: Rühle, Günther, *Theater in Deutschland 1887-1945: Seine Ereignisse, seine Menschen*, Frankfurt am Main: Fischer 2007. S. 481.

<sup>16</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002.

<sup>17</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S.78.



genannten Kammerspiel-Trilogie<sup>18</sup>, deren Filme sich vordergründig mit Glaubensfragen beschäftigen.

Im zweiten Kapitel möchte ich auf einzelne wichtige Punkte in Bergmans Leben eingehen und diese mit seinem Werk verknüpfend darstellen. Im Zuge dessen wird es auch um August Strindberg (1849-1912) gehen, seinen „Lebensbegleiter“<sup>19</sup>. Er ist der von Bergman am häufigsten inszenierte Autor.<sup>20</sup> Bei der vergleichenden Lektüre der Biographien offenbaren sich etliche Parallelen, sowohl auf künstlerischer, als auch auf privater Ebene.

Bevor ich im Hauptteil der Arbeit die Inszenierung DOM JUAN (1983) am Residenztheater München und MARIONETTEN (1980) vergleichend analysiere, werde ich einleitend einen Überblick über seine Theater- und Filmproduktionen während seines Exils in geben. Ausserdem möchte ich im vierten Kapitel auf die konstituierenden Elemente von Film und Theater, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede, sowie die bereits angesprochene Kammerspielthematik eingehen, die als verbindender Grundgedanke zu verstehen ist.

Hinweis zur sprachlichen Gleichstellung:

Alle Begrifflichkeiten und Formulierungen schließen die weibliche Form mit ein, auch wenn dies nicht extra gekennzeichnet wird.

---

<sup>18</sup> Bergman sagt, es gibt keine Trilogie: „Die Trilogie war eine Erfindung für die Meiden.“ in: Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002. S. 79ff.

<sup>19</sup> Müller, Andreas. „Ein neues Leben in Deutschland: Gespräch mit dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman“, *Kölner Stadtanzeiger*, 26. Juni 1976.

<sup>20</sup> Bergman inszenierte insgesamt 20 Mal Strindberg für die Bühne. Vgl.: Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 473-762.

## 2. HISTORISCH-BIOGRAPHISCHE ANNÄHERUNG

In den folgenden sieben Unterkapiteln zeichne ich Bergmans Biographie und deren Interaktion mit seiner künstlerischen Arbeit nach.

### 2.1 Kindheit

Geboren an einem Sonntag, dem 14. Juli 1918 in Uppsala, erfuhr Ernst Ingmar Bergman als Sohn von Erik Bergman (1886-1970), einem lutherischen Pastor, und Karin Bergman (1889-1966), geborene Åkerblom, eine streng religiöse Erziehung. Für ihn, seinen älteren Bruder Dag (1914-1984) und seine jüngere Schwester Margareta (1922-2006) gehörten Bestrafungen, wie das Schlagen mit dem Rohrstock oder das Einsperren in einen Kleiderschrank, zu den gängigen Erziehungsmethoden des Vaters<sup>21</sup>. Das dadurch hervorgerufene Gefühl der Demütigung<sup>22</sup> wird Bergman in zahlreichen Filmen verarbeiten.

Schon in jungen Jahren beginnt Bergman sich für die darstellenden Künste zu begeistern.



Abb. 1: Bertil Guve (*Alexander*) in FANNY OCH ALEXANDER (1982; FANNY UND ALEXANDER)

<sup>21</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*. S. 14ff.

<sup>22</sup> In einem Interview mit der Abendzeitung vom 25.6.1976 sagt Bergman über die Demütigung: „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, das Gefühl, gedemütigt zu sein.“ In: Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman: dargestellt an seiner Inszenierung von Strindberg's 'Traumspiel'*, München: Kitzinger 1980. S. 113.

In FANNY OCH ALEXANDER (1982; FANNY UND ALEXANDER), dem 1981 in Uppsala (!) gedrehten Familienepos, sehen wir dem kleinen *Alexander* (Bertil Guve) dabei zu, wie er eine Vorstellung mit seinem Puppentheater gibt.<sup>23</sup> Bergman setzt hier in seinem letzten Kinospießfilm offensichtlich seine eigene Kindheit in Szene. Bis hin zur detailreichen Ausstattung der Wohnung gleicht alles seinen Erinnerungen und alten Fotos aus seiner Kindheit.<sup>24</sup> Die Szenenbildnerin Anna Asp baute „unzählige Modelle für sämtliche Sets, jedes Ausstattungsdetail wird mit Bergmans Erinnerungen abgeglichen.“<sup>25</sup>

Wie sehr die Handlung des Films und die Erinnerung Bergmans sich decken, wird an folgendem Zitat deutlich:

„Ich kann nicht behaupten, daß es sonderlich weh tat, es waren das Ritual und die Demütigung, die wirklich schmerzten. (...) Nachdem die Schläge verabreicht waren, mußte man Vater die Hand küssen, worauf einem die Vergebung erteilt wurde. Die Sündenlast fiel zur Erde, es kam zur Befreiung und Gnade, man mußte zwar ohne Abendessen und Abendlektüre ins Bett gehen, fühlte sich aber dennoch beträchtlich befreit.“<sup>26</sup>

Was Bergman hier in seiner 1987 erschienenen Autobiographie *Laterna Magica* beschreibt, gleicht eins zu eins der Sequenz aus FANNY UND ALEXANDER.<sup>27</sup> Nicht zuletzt durch diese Kindheitserfahrungen geprägt, kehrt Bergman schon bald jeder Religion den Rücken.

„Die Idee von einem Gott Vater, der Gewissheit habe, [hat] er mit NATTVARDSGÄSTERNA (1963; LICHT IM WINTER) endgültig überwunden.“<sup>28</sup>

Nachdem Bergman seinen ersten Film, den Stummfilm BLACK BEAUTY (1921)<sup>29</sup>, im Kino gesehen hatte, wurde er von einem Fieber angesteckt, „das [ihn] seitdem nie

---

<sup>23</sup> *Fanny und Alexander*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005; (Orig. Fanny och Alexander, SE/DE/FR 1982). 00:00:30f.

<sup>24</sup> Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, Berlin: Bertz + Fischer. 2011. S. 102.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>26</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 15.

<sup>27</sup> FANNY UND ALEXANDER, 2:06:50 Min. - 2:09:30 Min.; *Alexander* wird von seinem Stiefvater *Vergérus* für eine Lüge mit 10 Stockschlägen bestraft, muss danach um Entschuldigung bitten und die Hand des Stiefvaters küssen.

<sup>28</sup> Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, S. 55.

<sup>29</sup> Bergman schreibt in *Laterna Magica*, er habe im Sture-Kino in Stockholm einen Film gesehen, der DER SCHÖNE RAPPE hieß, Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 23.; Tatsächlich lief ab dem 08.01.1938 VACKRA SVARTEN (BLACK BEAUTY) in diesem Kino, Vgl. <http://www.sfi.se/en-GB/Swedish-film-database/Item/?itemid=23298&type=MOVIE&iv=PdfGen>

mehr losgelassen hat. (...).<sup>30</sup> Seinen ersten Kinematographen ertauschte er sich von seinem älteren Bruder Dag, der diesen zu Weihnachten geschenkt bekommen hatte. Eine kleine Armee, bestehend aus 100 Zinnsoldaten, opferte Bergman für den Kinematographen „mit seinem gekrümmten Schornstein, seiner fein geformten Messinglinse und dem Gestell für die Filmrollen“.<sup>31</sup> Die Regiekarriere konnte beginnen: auf einem kleinen Puppentheater inszenierte er fortan Dramen von Strindberg und im abgedunkelten Kleiderschrank begann er das bewegte Bild für sich zu entdecken.

## 2.2 „Lebensbegleiter“ Strindberg

„Ich glaube schon, daß mein Lebensgefühl dem Strindbergs sehr ähnlich ist - aber ich bin viel glücklicher, als er war.“<sup>32</sup>

Schon früh trat der Schriftsteller und Verfasser theatertheoretischer Schriften Johan August Strindberg in Bergmans Leben:

„Ich habe mit 12 Jahren angefangen Strindberg zu lesen, mit 14 das Stück (*Traumspiel*, Anm. des Verfassers) zum ersten mal gesehen.“<sup>33</sup>

Auch wenn er den Sinn des Gelesenen damals wohl kaum verstand, spürte er, dass dieser Schriftsteller wichtig für ihn war:

„Ich will keinen Vergleich anstellen, aber Strindberg war mein Gott, und ich fühlte seine Vitalität, seinen Zorn in mir, (...).“<sup>34</sup>

Er ist nicht nur der am häufigsten inszenierte Autor von Bergman, sondern bildete auch die Vorlage für sein gesamtes Leben. Er kopierte Strindberg. Wolf Dietrich Müller schreibt in seinem Buch *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*:

„Bergman widmet sich einem Autor, der ihm zu einem zweiten Ich geworden zu sein scheint, bei dem bloße Faszination durch Identifikation verdrängt wird.“<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 23.

<sup>31</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 26.

<sup>32</sup> Kayser, Beate, „Ingmar Bergman: Ich bin glücklicher als Strindberg“, *Tageszeitung*, 23. März 1977.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 13.

<sup>35</sup> Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman: dargestellt an seiner Inszenierung von Strindberg's 'Traumspiel'*, München: Kitzinger 1980. S. 151.

Müller betreute als Regieassistent am Münchner Residenztheater Bergmans Inszenierung vom TRAUMSPIEL (1976). Er hat ihn also im sonst unzugänglichen und geschützten Rahmen der Proben erlebt, weshalb seine Beobachtungen einen wertvollen Bestandteil meines analytischen Kapitels ausmachen werden. Seine Magisterarbeit umfasst eine detaillierte Analyse der Inszenierung und geht vorwiegend auf den Probenprozess und Bergmans Arbeitsweise ein. In einem umfangreichen Kapitel („Die Strindberg-Identität“<sup>36</sup>) beschäftigt er sich außerdem mit dem starken Einfluss, den Strindberg offensichtlich nicht nur auf Bergmans Werk, sondern auch auf sein Leben ausübte. Unter anderem weist sein klar strukturierter Tagesablauf erstaunliche Parallelen zu dem von Strindberg auf.<sup>37</sup> Mit seiner letzten Frau Ingrid von Rosen (1930-1995) zog Bergman sogar in ein Haus in Stockholm, an dessen Stelle einmal ein Haus stand, in dem Strindberg mit seiner Frau Harriet Bosse (1878-1961) gewohnt hatte. Bergmans Erinnerung an die erste Nacht in diesem Haus klingt so:

„In der ersten Nacht erwachte ich von leiser Klaviermusik, die durch die Zwischenböden an mein Ohr drang. Es war Schumanns *Aufschwung*, eins von Strindbergs Lieblingsstücken. Möglicherweise ein freundlicher Gruß?“<sup>38</sup>

## 2.3 Erster Aufenthalt in Deutschland

Für Bergman war die phantasievolle Beschäftigung mit Geschichten und Abenteuern eine Zuflucht vor der harten Hand des Vaters. „Ich glaube, ich kam noch am besten davon, weil ich mich zum Lügner ausbildete“<sup>39</sup>, schreibt Bergman in *Laterna Magica*. Damit meint er neben den täglichen Schwindeleien, ohne die er die strengen Regeln seiner Erziehung nicht ertragen hätte, die Fähigkeit, sich eine andere Welt zu erschaffen. Bergman verfremdete sogar die Realität durch seine Phantasie.

---

<sup>36</sup> Vgl. Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 101-111.

<sup>37</sup> Ebenda.

<sup>38</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 312.

<sup>39</sup> Ebenda S. 17.

Um diese These zu erläutern, möchte ich auf ein einschneidendes Erlebnis in Bergmans Jugend eingehen.

„Ich fragte den Pastor, ob ich wie alle anderen den Arm ausstrecken und Heil Hitler sagen sollte. Er erwiderte: «Lieber Ingmar, das wird als mehr als eine Geste der Höflichkeit betrachtet.» Ich streckte den Arm aus und sagte Heil Hitler. Es war ein lustiges Gefühl“<sup>40</sup>

In der Familie jenes Pastors, der Bergman in die Bedeutung des Hitlergrußes einwies, verbrachte er 1936 als junger Erwachsener sechs Sommerwochen als Austauschkind. Seine Gastfamilie, eine zwölköpfige Großfamilie, lebte in ärmlichen Verhältnissen in dem kleinen thüringischen Dorf Haina. Dies ist der erste längere Aufenthalt in Deutschland, von dem Bergman neben seinen gefestigten Deutschkenntnissen eine Fotografie Hitlers mit nach Hause brachte; ein Geburtstagsgeschenk der Gastfamilie.<sup>41</sup>

Die Stimmung in Deutschland ist geprägt vom Aufstieg der Nationalsozialisten, dies bleibt auch dem jungen Ingmar nicht verborgen. Später resümiert er in *Laterna Magica* über diese Zeit:

„Als ungeimpftes und unvorbereitetes Austauschkind torkelte ich in eine Wirklichkeit hinein, die vor Idealismus und Heldenverehrung glitzerte. (...) Der äußere Glanz blendete mich. Ich sah nicht die Dunkelheit.“<sup>42</sup>

Diesem Resümee ist eine sehr eindrucksvolle Beschreibung von einem Aufmarsch der Nationalsozialisten bei einem Parteitag in Weimar<sup>43</sup> vorangestellt, bei dem Bergman Hitler sogar aus nächster Nähe erlebte.<sup>44</sup> Diese Schilderung ist sehr aufschlussreich hinsichtlich Bergmans Umgang mit Wirklichkeit, weshalb ich ihr einen genaueren Blick widmen möchte:

„Wir kamen gegen zwölf in Weimar an. Die Parade und Hitlers Rede sollte um drei Uhr beginnen. Die Stadt brodelte schon vor festlicher Erregung. Menschen in feierlicher Kleidung oder in Uniform zogen durch die Straßen. Überall spielten Orchester, die Häuser waren mit Blumengirlanden und

<sup>40</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 166.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 170.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>43</sup> Bergman schreibt in *Laterna Magica*, dass er 1934 in Deutschland war. In jenem Jahr fand jedoch kein Parteitag in Weimar statt. Meinen Recherchen zufolge muss es das Jahr 1936 gewesen sein, Bergman ist also bereits 18 Jahre alt. Eine detaillierte Darstellung meiner Recherche ist weiter unten nachzulesen.

<sup>44</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 169.

Soruchbändern geschmückt. (...) Ich und die Pastorenfamilie wurden in der Nähe der Ehrentribüne untergebracht.

Während wir in der schwülen Sonnenhitze warteten, tranken wir Bier und aßen Butterbrote aus einem fettigen Paket, das die Pastorin während der Fahrt an ihre schwellenden Brüste gedrückt hatte. Punkt drei Uhr war etwas zu hören, was einem näher kommenden Orkan glich. (...) Das Brausen wurde stärker und übertönte das Gewitter, das inzwischen begonnen hatte.

Der Regen fiel wie ein durchsichtiger Vorhang, (...). Niemand nahm von dem Gewitter Notiz, alle Aufmerksamkeit, alle Hingerissenheit, all diese Seeligkeit konzentrierte sich auf eine einzige Gestalt. (...) Jetzt wandte der Mann sich um und sah über die heulenden, weinenden und besessenen Menschen hin. Der Regen lief über sein Gesicht, und seine Uniform wurde dunkel vor Nässe. (...) Plötzlich wurde es still. Nur der Regen schlug gegen Pflastersteine und Balustraden. Der Führer sprach. Es war eine kurze Ansprache. Ich verstand nicht viel, aber die Stimme klang manchmal feierlich, manchmal spöttisch, die Gesten waren synchronisiert und sorgfältig berechnet. Als die Rede zu Ende war, riefen alle ihr «Heil», das Gewitter hörte auf, und zwischen blauschwarzen Wolkenformationen brach das heiße Sonnenlicht durch.<sup>45</sup>

Was Bergman hier beschreibt geht über die Wiedergabe einer Erinnerung hinaus. Er baut bewusst eine dramatische Handlung auf. Obgleich es sich nicht überprüfen lässt, ob der Ablauf der Ereignisse tatsächlich so in seiner Erinnerung existierte, ist durchaus annehmbar, dass er das Erlebte ausschmückte. So bricht just bei der Ankunft Hitlers ein Gewitter vom Himmel: „der Regen fiel wie ein durchsichtiger Vorhang“<sup>46</sup>. Durch die Wahl des Wortes „Vorhang“<sup>47</sup> stellt Bergman sofort eine Assoziation zum Theater her. Außerdem lässt er den jungen Ingmar die „Dunkelheit“ leibhaftig erfahren, von der er später sagen wird, dass er sie nicht sah.<sup>48</sup> Die Schilderung des Erlebten liest sich wie die *shot list*<sup>49</sup> einer Filmsequenz.

An jede Einzelheit kann sich Bergman noch rund ein halbes Jahrhundert später genau erinnern. Die zahlreichen kleinen Details, das Regenwasser auf Hitlers Gesicht,<sup>50</sup> die „Butterbrote aus einem fettigen Paket“<sup>51</sup> und die festtägliche Dekoration der ihm fremden Stadt, sind Überhöhung und Ausschmückung des Erlebten.

---

<sup>45</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 168-169.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 169.

<sup>47</sup> Ebenda.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>49</sup> *shot list* = detaillierte Auflösung einer Szene in einzelne Einstellungen

<sup>50</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 169.

<sup>51</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 168.

Bergman wechselt in seiner Darstellung sogar in den Einstellungsgrößen, einem per se filmischen Verfahren: von einer Totalen - der Ankunft der Wagen - springt er in eine Nahaufnahme - Hitlers Gesicht. Bergmans außerordentliche Fähigkeit als Schreiber liegt darin, allein mit seinen Worten die Bilder zu erschaffen, die er sonst mit visuellen Mitteln vor den Augen der Zuschauer entstehen lässt: Hitler als schwarze Gestalt im Regen, begleitet von Donner und prasselndem Regen. Er findet im geschilderten Wolkenbruch ein Bild, das einerseits der Stimmung des Kindes von damals entsprach, andererseits wie der Versuch klingt, die selbst zugegebene Blindheit in dieser Zeit in der Erinnerung zu verschleiern.

Die offensichtlich falsche Datierung seines Aufenthalts in Deutschland bekräftigt diese Vermutung. Bergman schreibt in *Laterna Magica*, dass er 1934, „[i]n dem Sommer, in dem [er] sechzehn wurde, (...)“, als Austauschkind in Deutschland war. In jenem Jahr fand jedoch kein Parteitag in Weimar statt. Hitler hielt allerdings am 17. Juni 1934 eine Rede in Gera<sup>52</sup>, allerdings nicht um drei Uhr nachmittags, wie Bergman sich erinnert<sup>53</sup>, sondern zu späterer Stunde.<sup>54</sup> Zwei Jahre später wiederum, am 4. Juli 1936, hielt Hitler anlässlich der 10-Jahresfeier des ersten Parteitags in Weimar tatsächlich eine Rede.<sup>55</sup> Nun könnte es sein, dass Bergman sich entweder im Ort geirrt hat, oder aber im Datum. Letzteres scheint der Fall zu sein, wenn man ein weiteres Detail seiner Erinnerungen heranzieht:

„In der Oper kündigte man Wagners *Rienzi* als Festaufführung mit anschließendem nächtlichen Feuerwerk an.“<sup>56</sup>

Am 5. Juli 1936, also einem Tag nach Hitlers Rede in Weimar, wurde in der Tat im Nationaltheater Weimar eine Festaufführung von Wagners *Rienzi* gegeben.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> <http://www.hitlerpages.com/pagina60.html>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

<sup>53</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 169.

<sup>54</sup> <http://www.hitlerpages.com/pagina60.html>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

<sup>55</sup> Ebenda.

<sup>56</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 168.

<sup>57</sup> [http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW\\_derivate\\_00044257/032056.tif](http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00044257/032056.tif), letzter Zugriff am 12. Januar 2015.





Abb. 2: Theaterzettel Deutsches Nationaltheater Weimar; RIENZI (5. Juli 1936)

Bergman war demnach nicht sechzehn, sondern bereits achtzehn Jahre alt, als er der Rede Hitlers beiwohnte, von der er, wie er selbst sagt, „nicht viel verstand“<sup>58</sup>.

Irrtum oder Manipulation: derartige Ungereimtheiten begegnen einem immer wieder, wenn man sich mit Bergman näher auseinandersetzt. Selbst in seiner Autobiographie gibt er dem guten Aufbau einer Geschichte den Vorrang vor der Realität. Er ist sowohl ein großartiger Geschichtenerzähler, als auch viel mehr noch ein phantasievoller Geschichtenerfinder.

Die Fähigkeit durch die Vergangenheit zu wandeln ist ein entscheidender Bestandteil seines Schaffensprozesses.

In einem Interview wehrt er sich vehement gegen den Ausdruck *Inspiration*:

„Ich glaube nicht an die Inspiration. (...) Ich glaube, dass die Inspiration eine romantische Idee ist, die Vorstellung, dass die Dinge von Gott kommen. Doch wenn man an keinen Gott glaubt, wenn man einfach an seine Arbeit und nicht an die Inspiration glaubt, dann glaubt man an die eigene schöpferische

<sup>58</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 169.

Phantasie, an seine Erfahrung, seinen Fleiß. Ich glaube an den Fleiß. Ich bin sehr pedantisch und versuche wenigstens bei meiner Arbeit ehrlich zu sein.“<sup>59</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass die Vergangenheit eine Quelle für viele seiner Ideen war. Es ist interessant, wie sich seine Biographie und die Themen seiner Filme vermischten und somit ein kaum zu entwirrendes Geflecht aus Realität und Traum, Erinnerung und Wirklichkeit entstand. Undurchschaubar für den Betrachter, undurchschaubar wahrscheinlich auch für Bergman selbst.

## 2.4 Weg ans Theater

Es ist nicht so, dass Bergman während seines Sommers in Deutschland auf eine ihm fremde Stimmung und Gesinnung traf. Auch in Schweden eiferte man dem Vorbild Deutschland nach, ebenso im Hause Bergman: Sein Bruder Dag war einer der Gründer der schwedischen nationalsozialistischen Partei, der Vater stimmte mehrmals für die Nationalsozialisten<sup>60</sup> und auch „die engsten Freunde der Familie äußerten starke Sympathien für “das neue Deutschland“.“<sup>61</sup>

Nach dem Abitur 1937 nahm er ein Studium der Literatur- und Kunstgeschichte an der Stockholmer Universität auf, brach dieses jedoch nach drei Jahren aus Geldmangel wieder ab.<sup>62</sup>



Abb. 3: Bergman als Zwanzigjähriger (in der Mitte), umringt von seinem Ensemble am *Mäster Olofsgården* (1938)

<sup>59</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 83.

<sup>60</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 170.

<sup>61</sup> Ebenda.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 81.

Am 23. April 1938 hatte seine erste Regiearbeit *OUTWARD BOUND*<sup>63</sup> am *Mäster Olofsgården*, einem kleinen Amateurtheater in Stockholm, Premiere.

Hier und auf vielen anderen kleinen Bühnen in Stockholm inszenierte er in den kommenden Jahren rund dreißig kleine Stücke<sup>64</sup>. Weitere Erfahrungen im Regiefach sammelte er als Regieassistent an der *Royal Opera*<sup>65</sup> in Stockholm und als Drehbuchautor bei der *Svensk Filmindustri*, für die er ab 1943 für zwei Jahre im *script department* arbeitete. 1944, mit gerade einmal 26 Jahren, wurde Bergman zu einem von vier Künstlerischen Leitern am Helsingborger Stadttheater. Im selben Jahr drehte der damals schon sehr erfolgreiche Regisseur Alf Sjöberg (1903-1980) *HETS* (1944; *DIE HÖRIGE*); es war die erste Verfilmung eines Drehbuchs von Bergman. Sjöberg arbeitete, wie später auch Bergman, als Theater- und Filmregisseur. Bergman selbst hatte als *scriptboy* und Regieassistent bei *HETS* die Möglichkeit, dem bedeutenden Regisseur<sup>66</sup> über die Schulter zu schauen. Er erhielt sogar die Gelegenheit, einige Szenen selbst zu drehen<sup>67</sup> - sein Debüt als Filmregisseur:

„I was told to shoot these last exteriors, since Sjöberg was otherwise engaged. They were my first professionally filmed images. I was more excited than I can describe.”<sup>68</sup>

Über das Drehbuch zu dem mit gleich acht *Charlies*<sup>69</sup> ausgezeichneten Film, sagt Bergman: „I want to describe the universal activity of evil, (...).”<sup>70</sup> Für diesen Ansatz wählte Bergman einen klaren Bezug zum Nationalsozialismus.

---

<sup>63</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong: Taschen 2008. , S. 576.

<sup>64</sup> Bergman inszenierte von 1938 bis 1944 am *Mäster Olofsgården*, am *Stockholm Student Theater*, am *Fairy Tale Theater*, am *Civic Theater*, an der *North Latin High School*, am *Dramatist Studio*, am *Folksparksteatern*, am *Boulevard Theater/Scala Theater*. Vgl. Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 473-762.

<sup>65</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 576.

<sup>66</sup> Neben Olof Molander (1892-1966) und Victor Sjöström (1879-1960) war Alf Sjöberg der bekannteste schwedische Regisseur in dieser Zeit.

<sup>67</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 577.

<sup>68</sup> Bergman, Ingmar/ Jörg Scherzer (Übers.), *Bilder*, S. 128.

<sup>69</sup> Der *Charlie* war damals das schwedische Äquivalent zum Oscar. Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tode-von-ingmar-bergman-der-subversive-pennaeleer-1.428833>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

<sup>70</sup> Bergman, Ingmar, *Filmnyheter*, no.11, 1949. Siehe: Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*. S. 19.



Abb. 4: Bergman als *scriptboy* (ganz links) am Set von HETS (1944),  
Sjöberg an der Kamera

In den zwei Jahren am Helsingborger Stadttheater (1944-1946) realisierte Bergman beachtliche neun Inszenierungen, bevor er 1946 mit KRIS (1946; KRISE) sein eigenes Debüt als Filmregisseur gab.

In dem bereits erwähnten Interview mit Assayas und Björkman erläuterte er, dass er die Inszenierungen anderer Regisseure von schwedischen Stücken meist misslungen finde; wahrscheinlich liegt darin sein Antrieb begründet, seine literarischen Landesväter vorrangig selbst zu inszenieren.<sup>71</sup>

„All but three were works by modern Swedish dramatists (...) - a fact that in itself reflects a commitment to native Swedish writing that remained characteristic of his work in the theater.“<sup>72</sup>

Eine der drei nicht-schwedischen Inszenierungen war MACBETH und feierte im November 1944 Premiere, im letzten Kriegsjahr. Im Programmbuch bezeichnet Bergman das Stück als Anti-Nazi-Drama<sup>73</sup> - von der zukünftigen Abkehr von politischen Themen war zu diesem Zeitpunkt also noch keine Rede.

In den kommenden Jahren wird Bergman seinen Arbeitseifer beibehalten und sogar noch steigern. Ab 1946 drehte er zusätzlich zu seinen Arbeiten am Theater jedes Jahr mindestens zwei Filme; ausgenommen 1951, in diesem Jahr legte eine Krise die gesamte schwedische Filmproduktion lahm.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002. S. 73.

<sup>72</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 35.

<sup>73</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 36.

<sup>74</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 229.

Nach Ende des Krieges war die Gesellschaft in zwei Lager gespalten, oft jedoch zwangsläufig auf engem Raum vereint durch Arbeit. In diesem Klima, das auch am Göteborger Theater vorherrschte, an das Bergman 1946 kurz nach Kriegsende kam, fasste er einen gewaltigen Entschluss:

„Ich verschwieg meine Verirrungen und meine Verzweiflung. Langsam reifte ein eigentümlicher Entschluss heran: *Nie mehr Politik!* Ich hätte selbstverständlich etwas völlig anderes beschließen müssen.“<sup>75</sup>

Bergman unterschrieb einen Dreijahresvertrag am Göteborger Stadttheater, das zu jener Zeit bereits einen sehr guten internationalen Ruf genoss und zu den führenden Theatern Schwedens gehörte - unter anderem durch die starke politische Ausrichtung und Aufführung erster amerikanischer Dramen.<sup>76</sup> Bergman inszenierte neben Klassikern wie CALIGULA (1946), MACBETH (1948) und ENDSTATION SEHNSUCHT (1949) viele seiner eigenen Stücke. Bei den Zuschauern sorgten diese Arbeiten jedoch für wenig Zuspruch:

„Clearly, reviewers preferred Bergman as a director of works authored by others, and Bergman himself soon became skeptical about his role as an instructor of his own plays. Once he had established himself as a scriptwriter, he would stop writing stage plays.“<sup>77</sup>

Auch Bergman selbst äußerte sich in einem Interview nicht sehr enthusiastisch über seine eigenen Stücke:

„Ich habe meine eigenen Stücke nicht oft inszeniert. Sie mißfallen mir sehr, daher erlaube ich auch keine Aufführung davon.“<sup>78</sup>

Nach einem elfmonatigen Aufenthalt in Paris 1949<sup>79</sup>, wo er Molière und die Spielweise der Comédie-Française für sich entdeckte<sup>80</sup>, inszenierte er wieder zurück in Stockholm ein paar Stücke am neu gegründeten *Intima Teatern*.

---

<sup>75</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 172.

<sup>76</sup> Vgl. Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, S. 35.

<sup>77</sup> Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, S. 36.

<sup>78</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 16-17.

<sup>79</sup> Mit seiner Geliebten Gun Hagberg flieht er für elf Monate nach Paris. Die Umstände dieses Aufenthaltes verarbeitet Bergman später in SZENEN EINER EHE (1973).

<sup>80</sup> Vgl. Marker, Frederick, J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 53.

Außerdem drehte er, um sich finanziell über Wasser halten zu können, Werbefilme, bevor er schließlich 1952 Direktor des Malmöer Stadttheaters wurde - der Höhepunkt seiner bisherigen Laufbahn. Neben seiner Theaterkarriere hatte sich Bergman zu diesem Zeitpunkt einen bedeutenden Ruf als Filmmacher erarbeitet - zehn Spielfilme waren bereits unter seiner Regie entstanden, darunter MUSIK I MÖRKER (1948; MUSIK IM DUNKELN), TILL GLÄDJE (1950; AN DIE FREUDE) und SOMMARLEK (1951; EINEN SOMMER LANG), den Jean-Luc Godard als „einen der schönsten Filme überhaupt“<sup>81</sup> bezeichnete und der kommerziell sehr erfolgreich war.

Die sechs Jahre seiner Intendanz in Malmö zählen zu Bergmans produktivster Zeit. Im Winter inszenierte er am Theater, im Frühling schrieb er Drehbücher und in der Sommerpause<sup>82</sup> verfilmte er diese. Seit seiner Direktion in Malmö wird Bergman fortan die Schauspieler aus dem Theaterensemble auch in seinen Filmen besetzen. Ein einzigartiges Künstlerkollektiv entstand: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Åke Fridell - all jene großartigen Schauspieler, die von nun an immer wieder in Bergmans Filmen spielten, waren damals im Malmöer Ensemble. Bergman avancierte zu einem der führenden Regisseure in Schweden. Vor allem seine Klassikerinszenierungen von FAUST, DON JUAN, DER EINGEBILDETE KRANKE, GESPENSTERSONATE und PEER GYNT stießen bei Publikum und Kritik auf große Resonanz. In Ihrem Buch *Ingmar Bergman. A Life in the Theater*<sup>83</sup> benennen Lise-Lone und Frederick J. Marker jene drei Autoren - Ibsen, Molière und Strindberg - als die drei Konstanten in Bergmans Werk. Sie scheinen wie die rettende Bucht, in die er sich bei jeglicher Verunsicherung zurückzog. Jedem der drei Autoren widmen Lise-Lone und Frederick Marker ein umfangreiches Kapitel und analysieren ausgewählte Inszenierungen - vorrangig verschiedene des gleichen Stückes.

---

<sup>81</sup> Jean-Luc Godard: *Bergmanorama* in *Godard on Godard: Critical Writings*, Secker & Warburg, London 1972, zitiert nach der Webseite der Ingmar-Bergman-Stiftung, <http://ingmarbergman.se/en/production/summer-interlude>, letzter Zugriff am 31. Oktober 2014.

<sup>82</sup> Theater haben in der Regel feste sechs Wochen Theaterferien im Sommer, in denen alle Mitarbeiter frei haben. Bergman drehte in diesen Wochen seine Filme.

<sup>83</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, Cambridge: Cambridge University Press<sup>2</sup> 1992.

## 2.5 Durchbruch als Filmregisseur

Parallel zu seiner Theaterkarriere gelang Bergman auch als Filmregisseur der Durchbruch auf dem internationalen Markt. Seine Filme SOMMARNATTENS LEENDE (1955; DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT), DET SJUNDE INSEGLET (1956; DAS SIEBENTE SIEGEL), SMULTRONSTÄLLET (1957; WILDE ERDBEEREN), und ANSIKTET (1958; DAS GESICHT) wurden international besprochen. Der Name Bergman steht seitdem als Inbegriff für das so genannte *Autorenkino*<sup>84</sup>.

Er war nun so bekannt, dass er sich die Themen und Produktionsorte aussuchen konnte, ohne seine Kreativität durch finanzielle Mittel begrenzen zu müssen.

Von 1956 bis 1975 drehte er 19 weitere Filme und inszenierte rund 30 Theaterproduktionen in Schweden<sup>85</sup>, Norwegen<sup>86</sup>, Dänemark<sup>87</sup> und Großbritannien<sup>88</sup>. Viele Filme feierten internationale Erfolge, wurden zu wichtigen Filmfestspielen rund um den Globus eingeladen und erhielten zahlreiche Auszeichnungen - darunter 2 Oscars für den besten fremdsprachigen Film JUNGFRUKÄLLAN (1961; DIE JUNGFRAUENQUELLE) und WIE IN EINEM SPIEGEL. Ein detaillierter Überblick dieser erfolgreichen Periode seines Schaffens ist in zahlreichen Publikationen nachzulesen und soll hier nicht weiter vertieft werden.

Ausgespart wird hier ebenso seine Entdeckung der Insel Farö als den "Ort der Orte", seine TV-Produktionen, seine fünf verschiedenen Ehefrauen und insgesamt neun Kinder und vieles mehr, um wieder auf Bergmans Weg nach Deutschland zurückzukommen.

---

<sup>84</sup> Vgl. Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, S. 38.

<sup>85</sup> Malmö Staatstheater THE POOR BRIDE (28. 01.1956), DIE KATZE AUF DEM HEISSEN BLECHDACH (19.10.1956), ERIK XIV (7.12.1956), PEER GYNT (8.3.1957), DER EINGEBILDETE KRANKE (6.12.1957), THE LEGEND (12.5.1958), URFAUST (17.10.1958), THE PEOPLE OF VÄRMLAND (19.12.1958)

Königliches Dramatisches Theater DIE MÖWE (6.1.1961), WER HAT ANGST VOR VIRGINA WOOLF? (4.10.1963), THE LEGEND (20.12.1963), THREE KNIVES FROM WEI (4.6.1964), HEDDA GABLER (17.10.1964), TINY ALICE (4.12.1965), DIE ERMITTLUNG (13.2.1966), SCHULE DER FRAUEN (20.11.1966), WOYZECK (14.3. 1969), TRAUMSPIEL (14.1.1970), SHOW (20.3.1971), DIE GESPENSTERPERSONATE (13.1.1973), NACH DAMASKUS (1.2.1974), WAS IHR WOLLT (7.3.1975)

Royal Opera THE RAKE'S PROGRESS (22.4.1961)

China Theater DON JUAN (24.2.1965)

<sup>86</sup> Nationaltheater Oslo SECHS PERSONEN SUCHE EINEN AUTOR (1.4.1967)

<sup>87</sup> Royal Theater Copenhagen DER EINGEBILDETE KRANKE (6.4.1973)

<sup>88</sup> National Theater London HEDDA GABLER (29.6.1970)

## 2.6 „Now i will leave Sweden“<sup>89</sup>

Auch wenn Bergman sich in seinen Arbeiten zunächst von politischen Themen abwendete, in seinem Leben musste er sich immer wieder mit politischen Ränkespielen auseinandersetzen - besonders durch seine wachsende Bekanntheit und dem damit verbundenen Prestige. Erfolg zieht immer Neider auf den Plan, das muss er schmerzlich erfahren, als er 1975 in Schweden der Steuerhinterziehung beschuldigt und während einer Probe zu Strindbergs *TOTENTANZ* zum Verhör mitgenommen wurde.<sup>90</sup> Die erhobenen Anschuldigungen erwiesen sich jedoch schon bald als unbegründet und die Untersuchungen wurden nach kurzer Zeit eingestellt. Diese Erfahrung der Justizwillkür wird nach dem Nationalsozialismus zum zweiten einschneidenden Erlebnis, von dem sich Bergman mental nie richtig erholen wird.

„Die Verhaftung, das war doch eine enorme Erfahrung, eine phantastische Erfahrung, das hat ja mein ganzes Leben verwandelt, (...).“<sup>91</sup>

Und an anderer Stelle:

„Die Demütigung, plötzlich abgeführt und eingesperrt zu werden, ohne sich wehren zu können, ist unbeschreiblich.“<sup>92</sup>

Infolge der Verhaftung und den heftigen Reaktionen der Öffentlichkeit<sup>93</sup> erlitt er einen Nervenzusammenbruch<sup>94</sup> und verbrachte drei Wochen in der Psychiatrie im Karolinska Krankenhaus in Stockholm<sup>95</sup>, bevor er am 21. April 1976 seinem Heimatland den Rücken kehrte<sup>96</sup>, da er sich nicht noch einmal in einem politischen Zustand verirren wollte, der für ihn unbegreiflich war. Einen Tag später, am 22. April 1976, veröffentlichte er in der schwedischen Zeitung *Expressen* einen Artikel mit

---

<sup>89</sup> Vgl. <http://ingmarbergman.se/en/production/now-i-will-leave-sweden>, Zugriff 31. Oktober 2014.

<sup>90</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 115ff.

<sup>91</sup> Müller, Andreas, „Ein neues Leben in Deutschland: Gespräch mit dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman“, *Kölner Stadtanzeiger*, 26. Juni 1976.

<sup>92</sup> Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 113.

<sup>93</sup> Vgl. Salzer, Michael, „Gesund vor Wut“, *Die Zeit*, no. 19, 30. April 1976.

<sup>94</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 124ff.

<sup>95</sup> Schober, Siegfried., „Ich fühlte mich wie im Tunnel“, *Der Spiegel* No. 20/21, 17. Mai 1976. S. 185-188.

<sup>96</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 581.



dem Titel *Now I Will Leave Sweden*<sup>97</sup>, indem er in bitter-ironischem Ton seinen Entschluss darlegte.<sup>98</sup>

Nach Stationen in Paris und Hollywood folgte Bergman bereits im September 1976 dem Ruf des damaligen Intendanten Kurt Meisel (1912-1994) ans Münchner Residenztheater und zog mit seiner mittlerweile fünften Ehefrau Ingrid von Rosen in die Titurelstrasse<sup>99</sup> im Münchner Stadtteil Bogenhausen.

Ausgerechnet Deutschland, wo es schon in seiner Jugend zu ersten Verwirrungen kam, wählte er als sein Exil.

In einem 1976 erschienenen Artikel im *Spiegel*, kurz nach Bergmans Weggang aus Schweden, fragte man ihn, ob er sich Deutschland als Exil vorstellen könnte.

Er antwortete:

„BERGMAN: Ich würde mich nicht so ungezwungen fühlen können, aus rein persönlichen Gründen. Als Kind war ich 1934 oder 1935 als Austauschjunge in Thüringen in einem kleinen Dorf. (...)

SPIEGEL: Da haben sie schlechte Erinnerungen?

BERGMAN: Nein, überhaupt nicht.“<sup>100</sup>

Zunächst standen in München ab Oktober die Dreharbeiten zu *THE SERPENT'S EGG* (1976; *DAS SCHLANGENEI*) an, nach *THE TOUCH* (1971; *DIE BERÜHRUNG*) seine zweite internationale Koproduktion, zu der die deutsche Filmförderung die bis dahin höchste vergebene Summe von 4,5 Millionen DM beisteuerte.<sup>101</sup> Diese enorm hohe Förderung zeugt davon, wie sehr Bergman schon damals in Deutschland geachtet wurde. Auch hier war er vor allem als Filmregisseur sehr bekannt und beliebt. Filme wie *GYCKLARNAS AFTON* (1953; *ABEND DER GAUKLER*), *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* (1955), *DAS SIEBENTE SIEGEL* (1957), *PERSONA* (1966) und *SZENEN EINER EHE* (1973) hatten zu diesem Ruhm beigetragen. Doch wie in Schweden waren auch in Deutschland schon vereinzelt negative Kritiken zu lesen. Sein neuester Film - *ANSIKTE MOT ANSIKTE* (1976; *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT*) -

---

<sup>97</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 581.

<sup>98</sup> Vgl. <http://ingmarbergman.se/en/production/now-i-will-leave-sweden>, Zugriff 31. Oktober 2014.

<sup>99</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 581.

<sup>100</sup> Schober, S., „Ich fühle mich wie im Tunnel“, *Der Spiegel* Nr. 20/21, 17. Mai 1976. S. 185-188.

<sup>101</sup> Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, S. 92.

wurde weder vom Publikum, noch von der Kritik gut aufgenommen.<sup>102</sup> Die immer wiederkehrenden Themen wurden als abgenutzt kritisiert:

„Er riskiert künstlerisch nichts mehr und tritt auf der Stelle; wo er vor zehn Jahren Avantgardist war, ist er heute Konformist. Seine einst aufstörenden Streifzüge ins Unbewusste und Verdrängte und Verborgene sehen jetzt so routiniert und gleichförmig aus (...).“<sup>103</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Kritik scheint es unwahrscheinlich, dass Bergman sich in Deutschland ein neues Publikum zu erobern hoffte. Vielmehr zeugt der Entschluss, Schweden zu verlassen, davon, wie sehr er unter dem ihm entgegengebrachten Misstrauen gelitten haben muss. Er berichtet nicht nur in seiner Autobiographie *Laterna Magica* ausführlich darüber<sup>104</sup>, er kommt auch immer wieder in Gesprächen und Interviews darauf zu sprechen. Es ist ein entscheidender Wendepunkt in seinem Leben, den er auch in seinen künstlerischen Arbeiten thematisiert und der wichtige neue Impulse geliefert hat. Das Motiv des Aussenstehenden, über den ein Urteil gesprochen wird, findet sich in deutlicher Form in *MARIONETTEN* wieder.

## 2.7 Das Münchner Residenztheater

„Die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum ist so gut wie nicht vorhanden, die Bühne fängt nie an, und der Zuschauerraum hört nie auf, oder umgekehrt.“<sup>105</sup>

Auch wenn es in diesem Zitat von Bergman anders klingt, fand er im Münchner Residenztheater das „bayerische Gegenstück zum Königlichen Schauspielhaus in Stockholm“<sup>106</sup>. Es verfügte über drei Bühnen, in etwa die gleiche Anzahl an Mitarbeitern, Produktionen und finanziellen Mitteln. Bergman wird in den kommenden zehn Jahren an diesem Haus elf Produktionen zur Premiere bringen, mit Schauspielern, die nach seiner Ansicht „neben den russischen (...) die besten der Welt sind.“<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl. Schober, Siegfried, „Schaf im Wolfspelz“, *Der Spiegel*, no. 23, 31. Mai 1976.

<sup>103</sup> Ebenda.

<sup>104</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 115ff.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 332.

<sup>106</sup> Ebenda.

<sup>107</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 63.

Im vorletzten Jahr des zweiten Weltkrieges, am 18. März 1944, wurde das von Francois Cuvilliés (1695-1768) erbaute Residenztheater von mehreren Spreng- und Brandbomben getroffen. Das Rokokothheater brannte vollständig nieder.<sup>108</sup>

Eine erste Interimsspielstätte, das *Theater am Brunnenhof*, wurde am 18. Mai 1946 mit der Premiere von NATHAN DER WEISE in der Regie von Arnulf Schröder (1903-1960) eröffnet. Der erste Leiter des Bayerischen Staatsschauspiels nach dem Krieg war Paul Verhoeven (1901-1975). Da jedoch die Größe und Ausstattung dieser Interimsspielstätte nicht lange dem damaligen Anspruch genügte, wurde der Wiederaufbau des Residenztheaters ab 1948 stärker vorangetrieben. Es entstand am alten Fleck. Obwohl die noch erhaltenen Grundmauern in den Neubau integriert wurden, erinnerte bei der Eröffnung kaum etwas an den pompösen Rokokobau des *Alten Residenztheaters*, was stark kritisiert wurde.<sup>109</sup> Das *Neue Residenztheater* ist ein 1951 eröffnetes Haus, das nach nur zweijähriger Bauzeit am Ort des alten, barocken Hoftheaters entstand, jedoch mit diesem rein optisch nicht mehr viel gemein hatte. Deshalb wurde 1958 auch das *Cuvilliétheater*, das *Alte Residenztheater*, an anderer Stelle wiedereröffnet. Als dritte, ebenfalls kleinere Spielstätte, konnte außerdem der *Marstall* bespielt werden.

Die Eröffnungsinszenierung des *Neuen Residenztheaters* war DER VERSCHWENDER (1951; Regie: Bruno Hübner). Bis heute gilt das Haus als eine der richtungsweisenden Bühnen im deutschsprachigen Theaterraum.

Kurt Meisel (1912-1994), der Bergman 1976 ans Haus holte, war von 1972 bis 1983 Intendant des Hauses und bestrebt, dessen internationalen Ruf zu festigen und zu pflegen.<sup>110</sup> Beide verband die gleiche Herangehensweise an Klassikerinszenierungen:

„Er [Kurt Meisel, Anm. des Verfassers] wollte grundsätzlich Theater für das Publikum machen und war nicht bereit, einer Anerkennung zuliebe Klassiker zu morden.“<sup>111</sup>

Aufgrund Bergmans hoher Bekanntheit wurden steigende Zuschauerzahlen erwartet. Meisel gehörte zu den Direktoren, die stets die höchste Auslastung der

---

<sup>108</sup> Faber, Monica/ Loni Weizert, ...*Dann spielten sie wieder. Das Bayerische Staatsschauspiel 1946-1984*, München: Bruckmann 1986. S. 11.

<sup>109</sup> Ebenda.

<sup>110</sup> Vgl. Faber, Monica/ Loni Weizert, ...*Dann spielten sie wieder* S. 68.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 68.

Zuschauerkapazitäten anstreben, unter anderem durch ein breit gefächertes Repertoire:

„Es lag ihm daran, eine repräsentative Mischung von klassischen, süddeutsch-österreichischen und modernen in- und ausländischen Stücken im Repertoire zu haben.“<sup>112</sup>

Frank Baumbauer trat 1983, mit erst 38 Jahren, die Nachfolge von Meisel als Schauspielendirektor an. Er arbeitete aber bereits seit elf Jahren in verschiedenen Positionen am Haus, begann als Regieassistent und leitete dann acht Jahre das Künstlerische Betriebsbüro. Er konnte Bergmans Arbeiten am Haus also bis dato gut verfolgen.<sup>113</sup> Baumbauers Leitung stand für einen neuen künstlerischen Wagemut am Haus.

„Künstlerisch viel zu riskieren, hält er bei unserem subventionierten Theatersystem für wünschenswert und wichtig.“<sup>114</sup>

Von dieser Neuorientierung wurden auch die kommenden Arbeiten Bergmans beeinflusst.

---

<sup>112</sup> Faber, Monica/ Loni Weizert, ...*Dann spielten sie wieder*. S. 68.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 72.

### 3. BERGMANS THEATER- UND FILMARBEIT IM EXIL

Bergman inszenierte während seines Exils in München von 1976-1985 sowohl für die Hauptspielstätte, das *Residenztheater*, bis heute liebevoll *Resi* genannt, als auch für die kleineren Spielstätten, das *Cuvilliestheater* und den *Marstall*.

Neben den Theaterproduktionen entstanden in gewohnt bergmanscher Weise in den Sommermonaten insgesamt sechs Filme. Nur zwei davon wurden jedoch de facto in Deutschland gedreht: DAS SCHLANGENEI (1977) und MARIONETTEN (1980).

Das quantitative Verhältnis von Theater- und Filmproduktionen spricht dafür, dass er auch in Deutschland seine Arbeitsgewohnheiten beibehielt, auch wenn er in Schweden wesentlich produktiver war. In der Regel inszenierte er dort vier Stücke pro Spielzeit und drehte ein bis zwei Filme in den Theaterferien. In München kam er nur auf ein bis zwei Stücke pro Spielzeit, wobei zu erwähnen ist, dass er ab 1984 auch wieder parallel in Schweden am Theater inszenierte.<sup>115</sup>

Dieses Kapitel umfasst einen Gesamtüberblick seiner Arbeiten dieser Periode, dabei werde ich jedoch stärker auf seine Tätigkeit am Theater eingehen, da die Filme bereits in zahlreichen Publikationen detailliert besprochen worden sind. Bei der Betrachtung seiner Theaterarbeit muss ich mich in erster Linie auf die Kritiken stützen. Sein Wirken wurde sehr aufmerksam und kontinuierlich von der Presse verfolgt.

#### 3.1 Inszenierungen am Residenztheater

Von den elf Inszenierungen am Residenztheater sind neun auf der großen Hauptbühne herausgekommen, sowie eine, der DOM JUAN (1983), im *Cuvilliestheater*<sup>116</sup> und die Adaption von seinem eigenen Film SZENEN EINER EHE (1981) auf der kleinsten Bühne, dem *Marstall*. Im Schnitt ist das eine Inszenierung im Jahr, selten zwei. Bergman hat sich also Zeit genommen für seine Arbeiten in München.

---

<sup>115</sup> So zum Beispiel den KING LEAR am Königlichen Dramatischen Theater in Stockholm, Premiere 9. März 1984.

<sup>116</sup> Nach der Premiere bei den Salzburger Festspielen am 27.7.1983 wurde die Inszenierung ans *Cuvilliestheater* übernommen.



Abb. 5: Christine Ostermayer (*Agnes*), Nikolaus Paryla (*Advokat*), Annemarie Wernicke (*Lina*), Kurt Meisel (*Offizier*) in EIN TRAUMSPIEL (1977) am Residenztheater München

Die meisten der elf Stücke hat er schon einmal inszeniert, manche sogar schon mehrfach. EIN TRAUMSPIEL (Premiere 19. Mai 1977), in der Übersetzung von Peter Weiss, ist bereits Bergmans dritte Inszenierung dieses Stücks.<sup>117</sup> Schon der Probenprozess dieser ersten Inszenierung wurde von der „anbetungsbereiten“<sup>118</sup> Öffentlichkeit genau verfolgt. Das Interesse an dem berühmten Schweden war enorm, die erste Premiere wurde mit Spannung erwartet. Bergman sorgte schon im Vorfeld für ausreichend Diskussionsstoff, denn das Münchner Publikum bekam zum ersten Mal die Gelegenheit, Einblicke in die Probenarbeit am Theater zu erlangen. Seit seiner Inszenierung von WOYZECK (1969) am *Dramaten* in Stockholm gehörte es für ihn zum üblichen Prozedere, mehrere öffentliche Proben abzuhalten; die erste manchmal schon einen Monat vor der Premiere. Bergman wollte damit den Vorgang Theater transparenter machen - „zeigen wie die Illusion auf der Bühne handwerklich erarbeitet wird.“<sup>119</sup>

Zu Bergmans Inszenierungsansatz in EIN TRAUMSPIEL schreibt die Münchner Kritikerin Ute Fischbach:

„Er will (...) das 1901 entstandene und metaphysisch hochinterpretierte Strindbergstück wieder auf realistischere Ebenen zurückholen.“<sup>120</sup>

<sup>117</sup> 1963 verfilmte Bergman das Stück fürs Fernsehen mit Ingrid Thulin in der Hauptrolle; Premiere der ersten Theaterinszenierung am 14.1.1970 am Königlichen Dramatischen Theater in Stockholm.

<sup>118</sup> Seidenfaden, Ingrid, „Ein nordisches Klagelied“, *Bayerische Staatszeitung*, 27. Mai 1977.

<sup>119</sup> k.A., „Traumspiel-Probe bei halboffener Tür“, *Münchner Merkur*, 22. April 1977.

<sup>120</sup> Fischbach, Ute, „Bergmans erste Münchner Premiere“, *Münchner Merkur*, 18. Mai 1977.

Die Erwartungen des Publikums, von Bergmans metaphysischen und oft sogar surrealistischen Filmmotiven beeinflusst, wurden also jäh enttäuscht.

Auch konnten sich nicht alle Schauspieler mit der neuen Situation der öffentlich abgehaltenen Proben, die in den Zeitungen als „spektakulär“<sup>121</sup> angepriesen wurden, arrangieren: Walter Schmidinger (1933-2013), in der Rolle des *Advokaten* besetzt, gab sogar nach der ersten öffentlichen Probe seine Rolle zurück.<sup>122</sup> Er war offenbar in eine Depression gestürzt. In einer Zeitungsmeldung hieß es: „Strindbergs Traumspiel regt ihn [Walter Schmidinger, Anm. d. Verfassers] auf. Er bezieht alles auf seine Person, auf seine Situation.“<sup>123</sup>

Durch diese Komplikationen vorgewarnt erbat sich Bergman für die nächste Produktion ungewöhnlich viel Probenzeit: insgesamt 14 Wochen<sup>124</sup> probte er Tschechows *DREI SCHWESTERN* (Premiere 22. Juni 1978); in den Titelrollen besetzte er Christine Ostermayer (*Mascha*), Ursula Lingen (*Olga*) und Christine Buchegger (*Irina*).



Abb. 6: Ursula Lingen (*Olga*), Christine Buchegger (*Irina*), und Christine Ostermayer (*Mascha*) in *DREI SCHWESTER* (1978) am Residenztheater München

Bergman inszenierte das Stück zum ersten Mal - wahrscheinlich veranschlagte er auch deshalb diese lange Probenzeit, in der es wieder drei öffentliche Proben gab.

<sup>121</sup> Fischbach, Ute, „Bergmans offene Proben“, *Münchner Merkur*, 16. Mai 1977.

<sup>122</sup> Für ihn übernahm Nikolaus Paryla.

<sup>123</sup> k.A., „Das „Traumspiel“ wurde Wahrheit“, 9. Mai 1977.

<sup>124</sup> In der Regel wird eine Inszenierung in 6-8 Wochen erarbeitet.

Jedoch auch diese dreieinhalb-stündige Inszenierung<sup>125</sup> fiel bei Kritik und Publikum durch. Zwar wurden die drei Hauptdarstellerinnen lobend hervorgehoben, aber Beschreibungen wie textlastig, spannungslos und pathetisch überwogen weitgehend:

„Nein, Bergman ist mit Tschechow ganz und gar nicht zu Rande gekommen. Er sucht ihn symbolisch zu vertiefen, wo es nichts zu vertiefen gibt. Und er mißtraut ihm da, wo ihm nicht zu mißtrauen ist.“<sup>126</sup>

Mit TARTUFFE (Premiere 13. Januar 1979) zog sich Bergman wieder auf bekanntes Terrain zurück. Es ist seine sechste Inszenierung eines Molières. Sie erwies sich „als eine leichthin komödiantische, auf harmlos spaßige Unterhaltung gezielte Interpretation, der eigentlich nicht ganz so harmlosen Komödie.“, schrieb George Salmony nach der Premiere.<sup>127</sup> Weiter schrieb er, es fehle an „Gewicht, Hintergrund [und] Profil.“<sup>128</sup> Bergman inszeniert den TARTUFFE ganz historisch, mit „seidenknisternden Stadttheaterkostümen“<sup>129</sup> und karger Wanderbühne.<sup>130</sup>



Abb. 7: Susanne Uhlen (*Marianne*), Walter Schmidinger (*Orgon*) und Gaby Dohm (*Dorine*) in TARTUFFE (1979) am Residenztheater München

<sup>125</sup> Bergman hat in der Übersetzung von Peter Urban keine Striche vorgenommen!

<sup>126</sup> Schmidt-Mühlisch, Lothar, „Bezweifeltes erneut bezweifelt“, *Die Welt*, 24. Juni 1978.

<sup>127</sup> Salmony, George, „Schäumende Schurkenposse“, *Abendzeitung*, 15. Januar 1979.

<sup>128</sup> Ebenda.

<sup>129</sup> Ebenda.

<sup>130</sup> Bühne und Kostüme entwarf Charlotte Flemming.



Einmal mehr brach er mit dem Illusionismus der deutschen Theaterkultur jener Zeit, indem er die Vorgänge hinter der Bühne sichtbar machte: Techniker und Requisiteure richteten vor den Augen der Zuschauer die Szenerien ein, unbenutzte Stellwände wurden einsehbar an den Seiten abgestellt, sogar die Scheinwerfer waren deutlich sichtbar an der Bühnenrampe platziert.

Man könnte vermuten, Bergman blieb seinem Inszenierungsstil treu, indem er sich an Molières Aufführungspraxis orientierte. Doch Lise-Lone Marker verzeichnet vielmehr „a new, deconstructive impulse in his interpretative approach to this playwright. (...) [H]is production of *Tartuffe* can be seen as his most extravagantly farcical Molière revival.“<sup>131</sup> Doch am interessantesten ist folgende These:

„(...), the extremeness of the interpretation was clearly deliberate, intended (and taken up) as a challenge to accepted critical and popular assumptions about these two contrasted but related comedies.“<sup>132</sup>

In Bergmans Inszenierung wird nicht der hinterhältige Betrüger *Tartuffe* entlarvt und bloßgestellt, sondern die Absurdität einer Gesellschaft angeklagt, in der so ein Heuchler überhaupt erst aufblühen kann<sup>133</sup> - auf die Spitze getrieben durch die Motive des *theatrum mundi*. Bergman versuchte also mitnichten dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, er forderte ihn im Gegenteil regelrecht heraus.

Auch wenn ihn die Kritiken abermals sehr enttäuscht haben mussten, zeugten sie auch von den extrem hohen Erwartungen, die man an ihn stellte. Bergman selbst schreibt über die Situation:

„Ich habe in meinem Leben nie so viele schlechte Kritiken erhalten wie während meiner neun Jahre in München. Inszenierungen, Filme, Interviews und andere öffentliche Äußerungen wurden mit einer Verachtung und einer gelangweilten Infamie behandelt, die fast schon faszinierend war.“<sup>134</sup>

Doch das Blatt wendete sich mit seiner nächsten Inszenierung. *HEDDA GABLER* feierte am 11. April 1979 eine umjubelte Premiere. Bergman inszenierte auch dieses Stück bereits zum dritten Mal.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 144.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>133</sup> Vgl. ebenda, S. 146.

<sup>134</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 340.

<sup>135</sup> Premiere der ersten Inszenierung am 17. Oktober 1964 am *Dramaten* in Stockholm, Premiere der 2. Inszenierung am 29. Juni 1970 am *Royal National Theatre* in London.

Im Gegensatz zum TARTUFFE orientierte er sich hier jedoch sehr stark an seiner vorherigen Inszenierung desselben Stücks, aufgeführt 1964 am *Dramaten* in Stockholm.<sup>136</sup>



Abb. 8: Gertrud Fridh in der Titelrolle in HEDDA GABLER (1964) am *Dramaten* in Stockholm



Abb. 9: Christine Buchegger in der Titelrolle in HEDDA GABLER (1979) am Residenztheater München

Die Fotografien belegen, wie sehr sich die Inszenierungen ähnelten. Der Besetzungstyp der Hauptrolle ist identisch, ebenso wie das Kostüm und die Maske. Auch wenn die Nahaufnahme nicht viel von der Ausstattung offenbart, kann man erkennen, dass auch diese sich in ihren geraden Formen und Linien glichen. Die Ausstattung für diese Inszenierung übernahm Max Goldberg (genannt Mago), ein schwedischer Szenenbildner, der schon in Schweden zu Bergmans festem Team zählte.<sup>137</sup>

Der Theaterkritiker Armin Eichholz nennt Bergman in der Premierenkritik im *Münchener Merkur* einen „liebende[n] Nachlaßverwalter“<sup>138</sup> und führt aus:

„An nichts anderem interessiert als an Ibsens unendlicher Genauigkeit der Seelenausmalerei, präsentiert er eine psychoanalytische Sieben - Personen-Studie von hohem schauspielerischen Rang. (...) Von den Münchner Bergman-Premieren ist dies die schauspielerisch ergiebigste.“<sup>139</sup>

<sup>136</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg.)/ Bengt Wanselius (Hg.), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 503.

<sup>137</sup> Max Goldberg stattete auch Bergmans Stockholmer HEDDA GABLER (1964) aus.

Vgl. <http://ingmarbergman.se/en/collaborators/mago>, letzter Zugriff am 13. Januar 2015.

<sup>138</sup> Eichholz, Armin, „Der Ibsen-Mensch ist aufregend genug, wenn man ihn aus der Nähe betrachtet“, *Münchener Merkur*, 14./15./16. April 1979.

<sup>139</sup> Ebenda.

Für diese psychoanalytischen Studien war Bergman bekannt und geliebt - was bisher nur in seinen Filmen zu sehen war, konnte nun auch im Theater *erlebt* werden.

„Mit dieser Ibsen-Inszenierung am Residenztheater hat Ingmar Bergman endlich an die Intensität seiner großen Filme angeknüpft.“<sup>140</sup>

Da sich die Seelenzustände nach Bergmans Ansicht am eindrucklichsten im Gesicht widerspiegeln, agierten die Schauspieler vorrangig an der Rampe<sup>141</sup>. Für ihn, der es vom Film gewohnt war, die Regungen im Gesicht durch Nahaufnahmen einzufangen, war diese „Rampen-Inszenierung“ typisch.

Er lieferte mit dieser Inszenierung endlich das Bild ab, das die Öffentlichkeit schon vor seiner ersten Premiere von ihm hatte. Kritik und Publikum reagierten nahezu erleichtert. Die in der Titelrolle brillierende Christine Buchegger, die „noch kein Regisseur zu solcher Intensität und Konzentriertheit geführt [hat] wie Ingmar Bergman“<sup>142</sup>, wird ein Jahr später die Hauptrolle in *MARIONETTEN* übernehmen. *HEDDA GABLER* wurde 43 Mal gespielt.

Von diesem Erfolg verführt wagte Bergman sich mit seiner nächsten Inszenierung wieder auf unerprobtes Terrain: Sein erster Gombrowicz *YVONNE DIE BURGUNDERPRINZESSIN* hatte am 10. Mai 1980 mit Andrea-Maria Wildner in der Titelrolle Premiere. Robert Atzorn war in der Rolle des *Prinz Phillipp* zu sehen, nach *TARTUFFE* seine zweite Besetzung bei Bergman.

Eine zweite Inszenierung der *YVONNE* wird Bergman 1995 in Stockholm machen.<sup>143</sup> Dreißig Jahre zuvor wurde es von Alf Sjöberg auf der gleichen Bühne für Schweden uraufgeführt.<sup>144</sup>

Nachdem das Stück 1964 am Theater Dortmund in deutscher Sprache uraufgeführt wurde (Regie: Walter Czaschke), ist es in den sechziger und siebziger Jahren in ganz Europa gespielt worden. Viele Inszenierungen setzten sich auf politisch- und gesellschaftskritischer Ebene mit dem 1938 erstmalig publizierten Stück auseinander. Ganz anders Bergmans Zugang. In seiner burlesken Inszenierung standen die

<sup>140</sup> Gliewe, Gerd, „Filmische Großaufnahmen im roten Samt-Salon“, *Tageszeitung*, 14.-16. April 1979.

<sup>141</sup> Vgl. Eichholz, Armin, „Der Ibsen-Mensch ist aufregend genug, wenn man ihn aus der Nähe betrachtet“ *Münchner Merkur*, 14./15./16. April 1979.

<sup>142</sup> Gliewe, Gerd, „Filmische Großaufnahmen im roten Samt-Salon“, *Tageszeitung*, 14.-16. April 1979.

<sup>143</sup> Premiere am 24. November 1995 am *Dramaten* in Stockholm.

<sup>144</sup> Die schwedische Uraufführung von *YVONNE DIE BURGUNDERPRINZESSIN* in der Regie von Alf Sjöberg fand 1965 am Königlichen Dramatischen Theater in Stockholm statt.

verschiedenen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten von Theater im Mittelpunkt, inspiriert von Gombrowicz selbst, der in seinem Stück Anleihen an viele große Dichter wie Shakespeare und Büchner machte, so der Kritiker Hans Schwab-Felisch.<sup>145</sup> Durch die ausgestellte und überhöhte Spielweise, unterstützt durch den Einsatz von Masken, die die „versteinerte, gesichtslose Gesellschaft“<sup>146</sup> assoziieren ließen, rückt die Form in den Vordergrund und gibt der Inszenierung Züge einer Groteske, einer Farce.<sup>147</sup>



Abb. 10: Gaby Dohm (*Königin Margarethe*), Hans Zander (*Kammerherr*), Klaus Guth (*König Ignaz*) und Robert Atzorn (*Prinz Philipp*) umringen die sterbende Andrea-Maria Wildner (*Yvonne*) in *YVONNE DIE BURGUNDERPRINZESSIN* (1980) am Residenztheater München

Karl Ude schreibt in seiner Kritik, dass die Schauspieler in *YVONNE* wie „Marionetten“<sup>148</sup> agieren; eventuell ist die Inszenierung von Bergmans gleichzeitiger Vorbereitung für seinen Film *MARIONETTEN* beeinflusst?

<sup>145</sup> Schwab-Felisch, Hans, „Unter Larven ein fühlend Herz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Mai 1980.

<sup>146</sup> Ebenda.

<sup>147</sup> Ebenda.

<sup>148</sup> Ude, Karl, „„Yvonne“ muß an einer Gräte sterben“, *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Mai 1980.

Die Gestaltung des Bühnenbilds - der „makaber dunkle[n] Szenerie“- und der Kostüme übernahm die Schwedin Gunilla Palmstierna-Weiss. Wie Mago hatte auch sie schon mehrfach mit Bergman in Schweden zusammengearbeitet; sie wird später auch seine Inszenierung von DOM JUAN (1983) ausstatten!

Schlagzeilen machte YVONNE durch die Umbesetzung der drei Hauptrollen (*König Ignaz, Königin Margarete, Prinzessin Yvonne*), ausgelöst durch „künstlerische Meinungsverschiedenheiten“ zwischen Bergman und Walter Schmidinger (besetzt als *König Ignaz*), woraufhin dieser abermals eine Bergman-Produktion verließ,<sup>149</sup> was diesen Umbesetzungsreigen zur Folge hatte.

YVONNE markiert die Halbzeit von Bergmans Wirken am Residenztheater - die Kritik zieht Resümee. Auffallend ist dabei die gespaltene Reaktion: Was einige Kritiker als „glanzvolle Wiederkehr“<sup>150</sup> und „überragende, formal zwingende und in ihrer Aussagekraft bannende Theaterarbeit“<sup>151</sup> des „Meisterregisseur[s]“<sup>152</sup> bezeichnen, wird bei anderen zur „oberflächliche[n] Inszenierung“<sup>153</sup> ohne „Regie-Konzept“<sup>154</sup> abgewertet. Rose-Marie Borngässer verzeichnet eine Diskrepanz zwischen den „hochstilisierten“, „symbolisch überhöhen Momentbildern“ und dem Fortgang des Geschehens, das ihrer Meinung nach in den Hintergrund rückt, wodurch der „Gesamtzusammenhang (...) verloren“<sup>155</sup> geht. Die Aufführung wird nur 32 Mal gespielt.

Am 30. April 1981 kam Bergmans großangelegte Trilogie von NORA, FRÄULEIN JULIE und SZENEN EINER EHE heraus. Strindberg und Ibsen wurden nacheinander auf der großen Bühne gespielt, die dreieinhalb Stunden Version seines erfolgreichen und beliebten TV-Films SZENEN EINER EHE (1976) auf der nahegelegenen Bühne des kleinen *Marstalls*. Drei Stücke an einem Abend, drei Stücke aus schwedischer Feder, drei Stücke mit weiblichen Heldinnen, vereint durch den Konflikt mit sich, den Männern und der Gesellschaft.

---

<sup>149</sup> Rei, „Residenztheater: Proben-Probleme mit Ingmar Bergmans „Yvonne““, k.A., 21. März 1980.

<sup>150</sup> Vgl. Schwab-Felisch, Hans, „Unter Larven ein fühlend Herz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Mai 1980.

<sup>151</sup> K.R., „Die Magie des Ingmar Bergman“, *Bayerische Staatszeitung*, 16. Mai 1980. S.80ff.

<sup>152</sup> Kaiser, Joachim, „Wie Bergmans Kunst Faszination erzwingt“, *Süddeutsche Zeitung*, 16. Mai 1980.

<sup>153</sup> May, Rolf, „Nichts als ein opulenter Scherz. Residenztheater: Ingmar Bergman inszeniert Gombrowicz „Yvonne““, *Az München*, 12. Mai 1980.

<sup>154</sup> Gliewe, Gerd, „Ein hatschertes Deppenkind“, *Abendzeitung*, 12. Mai 1980.

<sup>155</sup> Borngässer, Rose-Marie, „Gräten für die Kröte“, *Die Welt*, 14. Mai 1980.

Bergman war nun bereits seit fünf Jahren am Haus und riskierte mit diesem Abend viel - letztlich kam es zum Bruch mit dem damaligen Intendanten Kurt Meisel.

Obgleich Bergman sowohl die Figuren, den Text und die Handlungsorte aller drei Produktionen extrem minimierte, kam es zu finanziellen Problemen, die Bergmans Kündigung nach sich zogen.

„Das Haus, dem Du loyal verbunden bist, während du dem Chef gegenüber diese Verbundenheit nicht aufbringen kannst, ist in einer katastrophalen Lage - entstanden durch die Ausweitung und durch die zusätzlichen Bedingungen Deiner drei Inszenierungen, die unsere finanziellen Möglichkeiten über die Maßen überfordert haben.“<sup>156</sup>

In den Spielzeiten 1981/82 und 1982/83 inszenierte Bergman nichts am Residenztheater.

„Im Juni 1981 wurde ich fristlos gefeuert. Meine Vorstellungen wurden aus dem Repertoire genommen, und ich erhielt Hausverbot. (...) Nach einem halben Jahr war ich wieder im Hause. Der alte Chef war zurückgetreten.“<sup>157</sup>

Erst mit DOM JUAN (1983) kehrte Bergman ans Residenztheater zurück, das seit Beginn der Spielzeit 1983/84 von dem neuen Schauspielregisseur Frank Baumbauer geleitet wurde. Das ursprünglich für die Salzburger Festspiele inszenierte Stück feierte dort am 27. Juli 1983 Premiere und zog dann nach neun Vorstellungen auf die kleine Bühne des *Cuvilliétheaters* (Premiere am 18. September 1983), wo es weitere 64 mal gespielt wurde.

Eine absolute Ausnahme bildet Bergmans vorletzte Arbeit am *Resi*. Zum ersten Mal inszenierte er dort ein zeitgenössisches Stück. Der Zweiakter AUS DEM LEBEN DER REGENWÜRMER seines Landsmannes Per Olov Enquist feierte am 4. Mai 1984 auf der großen Bühne die deutsche Erstaufführung.

---

<sup>156</sup> Kurt Meisel an Ingmar Bergman, München, 13. Juni 1981, In: Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, Berlin: Bertz + Fischer 2011, S. 91.

<sup>157</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 339-340.



Abb. 11: Heinz Bennent (*Andersen*) und Christine Buchegger (*Johanne Luise Heilberg*) in *AUS DEM LEBEN DER REGENÜRMER* (1984) am Residenztheater München.

Das Stück erzählt die historisch belegte Begegnung des Schriftstellers *Hans Christian Andersens* (Heinz Bennent)<sup>158</sup> mit der Schauspielerin und Regisseurin *Johanne Luise Heilberg* (Christine Buchegger).<sup>159</sup> Das „Puppenstuben-Bühnenbild“<sup>160</sup> entwarf Marik Vos, die zuvor die Ausstattung bei *FANNY UND ALEXANDER* gemacht hatte und schon bei vielen früheren Bühnenproduktionen Bergmans beteiligt war.

Während das Stück bei der Presse durchfiel - der Kritiker C. Bernd Sucher bezeichnet es als „läppisches Konversationsstück“ und „mageres Stücklein“<sup>161</sup> - wird besonders die Leistung von Christine Buchegger lobend hervorgehoben:

„Bergman hat dem Text zuviel aufgebürdet. Daß die Aufführung, die mit durchaus konventionellen Theatermitteln auskommt, dennoch nicht zerfiel, verdanken wir Christine Buchegger.“<sup>162</sup>

Bei Gert Gliewe ist außerdem zu lesen:

„Des Autors Dreier reduziert der Regisseur zum Solo. Eine galant-gönnerhafte Hommage an die Kraft der Frau. Echter Bergman, so gesehen.“<sup>163</sup>

<sup>158</sup> Wieder einmal verkrachte sich Bergman vor Probenbeginn mit Schmidinger, der deshalb wieder nicht in dieser Inszenierung zu sehen war. Nachzulesen in: May, Rolf, „Am liebsten auf einem Berg sitzen“, *Tageszeitung*, 4. Mai 1984.

<sup>159</sup> Gliewe, Gerd, „Wenn einer sein Gebiß verliert“, *Abendzeitung*, 20. März 1984.

<sup>160</sup> Gliewe, Gerd, „Unterwegs zu sich selbst“, *Abendzeitung*, 7. Mai 1984.

<sup>161</sup> Sucher, C. Bernd, „Ingmar Bergman inszeniert Frauen“, *Süddeutsche Zeitung*, 7. Mai 1984.

<sup>162</sup> Ebenda.

<sup>163</sup> Gliewe, Gerd, „Unterwegs zu sich selbst“, *Abendzeitung*, 7. Mai 1984.

Bergmans „grandioser Schlußpunkt“<sup>164</sup>, die Inszenierung von JOHN GABRIEL BORKMAN (Premiere 31. Mai 1985), war wieder ein Ibsen. Neben Hans-Michael Rehberg in der Titelrolle - „eine Sternstunde seiner an Höhepunkten nicht armen Schauspielkarriere“<sup>165</sup> - besetzte er Christine Buchegger (*Gunhild Borkman*), Tobias Moretti (*Erhart Borkman*), Rita Russek (*Fanny Wilton*) und Heinz Bennent (*Vilhelm Foldal*). Abermals entwarf Palmstierna-Weiss das Bühnenbild und die Kostüme. Die neue deutsche Fassung (Dramaturgie: Heinrich Gimmer) des selten gespielten Stückes hatte Bergman durch zahlreiche Striche zu einem „Skelett eines bürgerlichen Faustus-Dramas“<sup>166</sup> verknappt. Die Kritik nahm die Abschiedsinszenierung höchst unterschiedlich auf. Während die Kritikerin Eva-Elisabeth Fischer verhalten bleibt -

„(...) [V]on „Nora“ einmal abgesehen, verließ man nach Bergman-Abenden im Staatsschauspiel das Theater stets mit dem Gefühl, er sei doch ein wesentlich besserer Film- als Theaterregisseur. Auch „John Gabriel Borkman“ bewirkte keine Abschiedstränen.“<sup>167</sup> -

findet Ingrid Seidenfaden, wenn auch nicht alle Inszenierungen des Schweden, diese doch durchaus gelungen:

„Selten hat man Ibsen so spannend erlebt und als so gegenwartsnah empfinden können. (...) Die Erinnerung an seine ein knappes Jahrzehnt umspannende Münchner Theaterarbeit bleibt zwiespältig. Aber der Schlußpunkt, den er nun setzte, hat Größe.“<sup>168</sup>

Joachim Kaiser relativiert da noch einmal:

„Es war kein ganz großer Abschied, doch für brillante Theatralik dankte das Publikum beeindruckt.“<sup>169</sup>

<sup>164</sup> KR, „Bergmans grandioser Schlußpunkt“, *Bayerische Staatszeitung*, 7. Juni 1985.

<sup>165</sup> Ebenda.

<sup>166</sup> Seidenfaden, Ingrid, „Kein Verständnis für Gescheiterte“, *Abendzeitung*, 3. Juni 1985.

<sup>167</sup> Fischer, Eva-Elisabeth, „Im Tragödienstadl“, *Rheinischer Merkur*, 8. Juni 1985.

<sup>168</sup> Seidenfaden, Ingrid, „Kein Verständnis für Gescheiterte“, *Abendzeitung*, 3. Juni 1985.

<sup>169</sup> Kaiser, Joachim, „Wilde Träume von späten Triumphen“, *Süddeutsche Zeitung*, 3. Juni 1985.



### 3.2 Filme in der Zeit von 1976–1985

Bergman drehte sechs Filme während seines Exils. Bis auf AFTER REPETITIONEN (1983; NACH DER PROBE) waren die Filme dieser Periode, abgesehen von dem kommerziellen Misserfolg von DAS SCHLANGENEI (1977), im In- und Ausland sehr erfolgreich gewesen.<sup>170</sup> Auch Bergman selbst zählt sie zu seinen besten.<sup>171</sup> Liegt das an der mittlerweile über vierzigjährigen Erfahrung des routinierten Regisseurs? Für Bergman, der in Schweden vorrangig mit immer demselben künstlerischen und technischen Ensemble arbeitete, waren es in Deutschland durchaus erschwerte Produktionsbedingungen, denn er brauchte einige Zeit, bis er ein vergleichbares Team um sich aufgebaut hatte.

DAS SCHLANGENEI (1977), Bergmans erste Arbeit in Deutschland, wurde von Oktober bis Dezember 1976 zu einem großen Teil in den Bavaria Filmstudios in München gedreht. Die eigens dafür erbaute *Bergmanstraße*, ein kompletter Berliner Straßenzug, ist auch in Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980) zu sehen.

Es war bereits Bergmans vierzigster Film. Ursprünglich sollte er in Schweden realisiert werden, durch seinen Weggang änderten sich diese Pläne jedoch.<sup>172</sup>

Da es sich um eine Deutsch-Amerikanische Koproduktion handelte, war der Cast international besetzt. Der Amerikaner David Carradine übernahm die männliche Hauptrolle (*Abel Rosenberg*), die "Bergman-Schauspielerin" Liv Ullmann die weibliche (*Manuela Rosenberg*) und zahlreiche deutsche Theaterschauspieler waren in Nebenrollen besetzt. Der Beginn von Bergmans Engagement am Residenztheater und die Vorbereitungen für DAS SCHLANGENEI überschnitten sich. Mit der Besetzung von Walter Schmidinger (*Solomon*), Heinz Bennent (*Hans Vergéus*), Gaby Dohm (*Frau mit Kind*) und weiteren Ensemblemitglieder vom *Resi* verfuhr Bergman also gemäß seiner bisherigen Arbeitsweise in Schweden und besetzte "seine" Theaterschauspieler auch in seinen Filmen.

---

<sup>170</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*. S. 460-496.

<sup>171</sup> Vgl. Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 60ff.

<sup>172</sup> Vgl. Törnqvist, Egil, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995. S. 154.

DAS SCHLANGENEI thematisiert die prekären wirtschaftlichen und sozialen Zustände in Berlin zur Zeit der Inflation Ende 1923. Die Handlung ist zeitlich präzise auf die turbulenten Tage zwischen dem 3. und 11. November eingegrenzt, die letzten Tage vor dem Novemberputsch, Hitlers gescheitertem Versuch der Machtergreifung.

Die jüdisch-amerikanischen Artistenbrüder *Max* (Toni Berger) und *Abel Rosenberg* (David Carradine) versuchen sich im von Armut und Arbeitslosigkeit überschatteten Berlin über Wasser zu halten. Nach *Max'* Ermordung gerät *Abel* mit *Max'* Witwe *Manuela* (Liv Ullmann) in die Hände des Arztes *Vergéus*, der ihnen zwar eine Wohnung auf seinem Klinikgelände besorgt, jedoch nur, um sie für seine wissenschaftlichen Experimente zu missbrauchen. Bergman thematisiert hier wie so oft seine eigene Situation. Mit dem Zustand in Berlin, gezeichnet durch die Inflation und der zusammenbrechenden Ordnung der Dinge, erschafft Bergman ein Bild vom damaligen Schweden, aus dem er floh. Die Realität kam ihm wie ein Traum vor, aus dem er nicht mehr aufwachen konnte.

„Das Wichtigste ist, daß ich litt, ich war in einer schwierigen Situation, weit von meinem Land entfernt, in das ich nicht zurückkehren wollte. In Schlangenei hatte ich bereits versucht, dieses Leiden auszudrücken, doch das war unmöglich. Der ganze Film war ein gigantischer Irrtum.“<sup>173</sup>

Bergman benennt diesen Irrtum genauer: mit dem Voyeur *Vergéus* hat er neben den Künstlern mit ihren finanziellen Problemen eine Ebene zuviel im Drehbuch untergebracht.<sup>174</sup> Anstatt sich auf eine Problematik zu konzentrieren, vermischt er diese zwei Handlungsmotive zu einem konstruierten Gefüge.

„In Aus dem Leben der Marionetten fand ich dagegen eine Möglichkeit, eine Form, meine Leiden künstlerisch präzise umzusetzen, meine Angst und meine Schwierigkeiten in einer präzisen Form zu verarbeiten. Ich mag diesen Film.“<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 60.

<sup>174</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 461.

<sup>175</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 60.

Auch wenn DAS SCHLANGENEI ein kommerzieller Misserfolg war<sup>176</sup>, so machte Bergman hier seit HETS einen Film, der in einem klaren politischen Kontext stand. In einem Interview sagte er:

„Ich habe vielleicht ein Gefühl von dem, was kommen wird, und das zeigt der Film.“<sup>177</sup>

In *Laterna Magica* beschreibt er einen surrealistischen Traum, in dem er durch Berlin wandelt.<sup>178</sup> DAS SCHLANGENEI bezeichnet er als einen Versuch, diese Stadt aus seinem Traum zu gestalten. Er resümiert:

„Im *Schlangenei* begab ich mich in ein Berlin, das niemand wiedererkannte, nicht einmal ich selbst.“<sup>179</sup>

Der *Kammerspielfilm* DIE HERBSTSONATE (1978), von September bis November 1977 in Oslo gedreht, wurde nicht zuletzt durch die herausragende schauspielerische Leistung von Ingrid Bergman (1915-1982) ein großer Erfolg. In *Laterna Magica* beschreibt Bergman den nicht immer von Harmonie begleiteten Entstehungsprozess dieses Films,<sup>180</sup> denn die bereits international sehr bekannte Ingrid Bergman hatte ihre ganz eigenen Vorstellungen von der Umsetzung ihrer Rolle und hielt damit nicht hinterm Berg<sup>181</sup>. Nach einer eher zufälligen Begegnung der zwei Namensvettern bei den Filmfestspielen in Cannes 1973<sup>182</sup>, bei der sie sich für einen gemeinsamen Film verabredet hatten, vergingen noch gut vier Jahre, bis beide ihr Vorhaben in die Tat umsetzten.

Das Setting bewegt sich in einem eng abgesteckten Rahmen und wird von den üblichen „Motive[n] und Konflikte[n]“<sup>183</sup> vorangetrieben. In einem kleinbürgerlichen Haus in Norwegen lebt *Eva* (Liv Ullmann) mit ihrem Mann *Viktor* (Halvar Björk), einem Pastor, und ihrer behinderten Schwester *Helena* (Lena Nyman), um die sich *Eva* schon seit Jahren allein kümmert. *Eva* holte ihre Schwester aus einer

---

<sup>176</sup> Vgl. Törnqvist, Egil, *Between Stage and Screen*, S. 155.

<sup>177</sup> Müller, Andreas, „Ein neues Leben in Deutschland: Gespräch mit dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman“, *Kölner Stadtanzeiger*, 26. Juni 1976.

<sup>178</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 181.

<sup>179</sup> Ebenda, S. 182.

<sup>180</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 248ff.

<sup>181</sup> Ebenda.

<sup>182</sup> Vgl. Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, Berlin: Bertz + Fischer 2011. S. 84.

<sup>183</sup> Blumenberg, Hans C., „Katzenjammer“, *Die Zeit*, 27. Oktober 1978. S. 56ff.

Privatklinik zu sich, in der sie von ihrer Mutter *Charlotte* (Ingrid Bergman) untergebracht wurde, da sie sich ausschließlich auf ihre Karriere als Pianistin konzentrieren wollte. Als *Charlotte* nach sieben Jahren auf *Evas* Drängen zu Besuch kommt und mit dieser Situation konfrontiert wird, entfaltet sich ein Konflikt zwischen *Eva* und *Charlotte*, der eine komplizierte Mutter-Tochter-Beziehung offenbart und einhergeht mit Anschuldigungen und Vorwürfen, die weit in die Vergangenheit zurückreichen.

Der beklemmende, beengende und offenbar aussichtslose Zustand, in dem sich die Figuren im Film befinden, wird durch die vielen Groß- und Nahaufnahmen visuell unterstützt. Die Kamera<sup>184</sup> kommt den Gesichtern der Figuren teilweise so nah, als wolle sie die Gedanken und Erinnerungen abbilden, die in den Köpfen herumgeistern.



Abb. 12, 13, 14: Ingrid Bergman (*Charlotte*) und Liv Ullmann (*Eva*) in HERBSTSONATE (1978)

HERBSTSONATE, den Hans Blumenberg in seiner mit „Katzenjammer“<sup>185</sup> betitelten Kritik in der *Zeit* als ein „Wunschkonzert, ein Potpourri beliebter und bewährter“<sup>186</sup> Klänge bezeichnet, schließt visuell und thematisch also an Bergmans frühere Filme an:

„Nicht ein einziges der düsteren Motive, mit denen Bergman je seinen Exegeten quälte, fehlt in diesem Film, der manchmal so aussieht, als habe ihn ein besonders brillanter Bergman-Parodist gedreht.“<sup>187</sup>

Nicht nur für diesen Film kehrte Bergman aus seinem Exil nach Skandinavien zurück, auch den Sommer verbrachte er immer wieder auf „seiner“ Insel Farö, wo er sein kleines abgeschiedenes Domizil errichtet hatte.

<sup>184</sup> Der Kameramann war auch hier wieder Sven Nykvist (1922-2006).

<sup>185</sup> Blumenberg, Hans C., „Katzenjammer“, *Die Zeit*, 27. Oktober 1978. S. 56ff.

<sup>186</sup> Ebenda.

<sup>187</sup> Ebenda.

1979 entstand dort FARÖ-DOKUMENT, sein zweiter Dokumentarfilm über diese Insel. Im Vergleich zum 1969 entstandenen ersten Teil ist er im Grundton viel optimistischer. Der Film zeigt einen Querschnitt des Lebens auf der Insel und thematisiert aktuelle Entwicklungen, wie das zunehmende Verbleiben der jungen Faröer auf ihrer Insel.

In den Theaterferien 1982 drehte Bergman AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN. Da ich im 5. Kapitel detailliert auf den Film eingehen werde, soll er hier nur der Vollständigkeit halber in der Aufzählung nicht fehlen.

Bergmans Abschied als Spielfilmregisseur könnte fulminanter kaum sein, als mit dem 1983 erschienenen und mit vier Oscars ausgezeichneten Familienporträt FANNY UND ALEXANDER.

„After *Fanny and Alexander* there'll be no more feature films for me. I have never enjoyed myself so much and have never worked so hard. *Fanny and Alexander* is the sum total of my life as a filmmaker. Feature films are for the young, both physically and mentally. If I write something, someone else will have to direct it. But I have nothing against directing for TV - 60 minutes or so.“<sup>188</sup>

Der finnlandschwedische Schriftsteller, Filmregisseur und Schauspieler Jörn Donner, damaliger Leiter des Schwedischen Filminstituts und ausführender Produzent von FANNY UND ALEXANDER, erinnert sich, dass Bergman den Film in den Bavaria Studios in München drehen wollte. Die gesamte schwedische Crew und die Schauspieler sollten dafür nach München geholt werden. Für das Schwedische Filminstitut war eine Produktion solchen Ausmaßes jedoch nicht finanzierbar. Auch Bergman begann an seiner Idee zu zweifeln und ließ sich, geleitet von der aufkommenden Sehnsucht nach Schweden, davon überzeugen, dass Stockholm der bessere Drehort für den Film sei.<sup>189</sup> Die Drehzeit dauerte von September 1981 bis März 1982, fiel also genau in jene Zeit, in der Bergman nicht am Residenztheater inszenieren konnte, da er von Meisel entlassen worden war. Der dreistündige Film (die TV-Version ist sogar über fünf Stunden lang) erzählt einen Ausschnitt aus dem Leben der großbürgerlichen Theaterfamilie *Ekdahl*.

---

<sup>188</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 496.

<sup>189</sup> Ebenda, S. 485.

Im Mittelpunkt steht das Schicksal von *Emilie Ekdahl* (Ewa Fröling), die nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes *Oscar* (Allan Edwall) den Bischof *Vergérus* (Jan Malmsjö) heiratet und daraufhin mit ihren Kindern *Fanny* (Pernilla Allwin) und *Alexander* (Bertil Guve) zu ihm zieht. Doch der enthaltsame und streng religiöse Lebenswandel der Familie *Vergérus* stellt sowohl *Emilie* als auch die Kinder auf eine harte Probe.

In *FANNY UND ALEXANDER* gibt es offensichtliche Parallelen zu Bergmans eigener Familie. Wie bereits erwähnt ist der kleine *Alexander* als Alter Ego von Bergman zu betrachten. Elemente und Motive wie das Theatermilieu, Bergmans Geburtsstadt Uppsala, sowie der streng religiöse Stiefvater *Vergérus* verweisen natürlich eindeutig auf Bergmans Biografie. Der Film ist eine Symbiose aus Erinnerung/Wahrheit und Sehnsüchten/ Träumen. Bergman inszeniert seine Erinnerung und fügt jenes hinzu, woran er sich vermutlich gern erinnert hätte. So erschafft er in seiner Erinnerung ein neues Bild und macht es auf ewig abrufbar.

„Wie ein Schloßherr führt er uns noch einmal durch seine Welt, spielt alle seine Leitmotive an, ausgeführt von vielen seiner Lieblingsschauspieler.“<sup>190</sup>

In seinem letzten Exil-Film *NACH DER PROBE* (1984) setzte sich Bergman mit seinem Beruf auseinander.

„*Nach der Probe* hat viel mit meiner Haltung, meiner Beziehung zur Bühne, zu diesem schmutzigen, zwielichtigen, grausamen Beruf zu tun.“<sup>191</sup>

Neben wenigen Kommentaren in Interviews, seiner Autobiographie *Laterna Magica* und seinem Buch *Bilder*<sup>192</sup> ist *NACH DER PROBE* eine wertvolle Quelle, aus der man mehr über die theoretischen und theaterpraktischen Ansichten des Theaterregisseurs Bergman erfährt. In dem Film sieht man den Regisseur *Henrik Vogler* (Erland Josephson) zwischen zwei Proben zum *Traumspiel* (!) auf der leeren Bühne sitzen, in Gedanken versunken über sich selbst, seine Proben, seinen Beruf. Das plötzliche Auftauchen der jungen Schauspielerin *Anna Eggerman* (Lena Olin) - sie spielt die Hauptrolle im *Traumspiel* - reißt ihn aus seinen Gedanken. Unter einem Vorwand sucht sie die Nähe zu ihrem Regisseur. Es entspinnt sich ein Gespräch

---

<sup>190</sup> Blumenberg, Hans C., „Am Abend der Gaukler“, *Die Zeit*, no. 38, 16. September 1983.

<sup>191</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 28.

<sup>192</sup> Bergman, Ingmar/ Jörg Scherzer (Übers.), *Bilder*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991. (Orig. *Bilder*, Stockholm: Norstedts Förlag 1990).

zwischen ihnen, in dem sich Gegenwart, Vergangenheit, Traum und Realität vermischen. Bergman reflektiert hier über eine Situation, die er selbst immer wieder erlebt hatte:

„On the dark, empty stage of a theater during quiet hour between four and five in the afternoon, much can return to haunt you.“<sup>193</sup>

NACH DER PROBE wurde eigentlich fürs Fernsehen produziert, kam jedoch gegen den Widerstand von Bergman sowohl in Deutschland, als auch den USA, in die Kinos. Es war der letzte Film, den er gemeinsam mit seinem langjährigen Kameramann Sven Nykvist drehte.

„If once in a while I miss working in film, it really is just the collaboration with Sven that I miss.“<sup>194</sup>



Abb. 15: Sven Nykvist (Kamera), Lena Olin (*Anna Egermann*), Erland Josephson (*Henrik Vogler*) und Ingmar Bergman am Set von NACH DER PROBE (1984)

<sup>193</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 518.

<sup>194</sup> Ebenda, S. 519.

#### 4. THEATER VERSUS FILM

„There has always been a short distance between my work in the theater and my work in the film studio. Sometimes it has been an advantage and sometimes it has been a burden, but the distance had always been small.“<sup>195</sup>

Diese kurze Distanz birgt für Bergman die Möglichkeit, seine Erfahrungen, die er am Theater machte, auch für seine Filme zu nutzen. Ebenso umgekehrt: für bewährte filmische Stilmittel versucht er eine Entsprechung im Theater zu finden. So erzielt er zum Beispiel die Wirkung der für seine Filme typischen Nahaufnahmen im Theater durch die Position der Figuren im Raum oder durch den Einsatz des Lichts. In den nächsten Abschnitten geht es um eben jene Parallelen, die Bergmans Werk so einzigartig machen, da kaum ein anderer Regisseur so gezielt Film und Theater zu verbinden verstand, wie er. Dabei wird es auch um seine grundsätzlichen Ansichten zu den beiden Medien gehen und deren konstitutive Elemente.

##### 4.1 The magic *Triangle*

Der offensichtlichste Unterschied zwischen Film und Theater besteht in der Präsenz und Funktion des Zuschauers. Wie Lise-Lone und Frederick Marker im ersten Kapitel ihres Buches „*Ingmar Bergman. A Life in the Theater*“ herausarbeiten, betrachtet Bergman das Verhältnis von Zuschauer, Darsteller und Text als „*Triangle*“.<sup>196</sup>

Durch die leibliche Anwesenheit des Zuschauers kommt die Aufführung erst zu Stande. Ein Film muss natürlich auch gesehen werden, um seine Botschaft zu verbreiten, jedoch kommt es nicht zu einer in diesem Sinne aktiven Interaktion zwischen Zuschauer und Dargestelltem. Die Zuschauer haben nicht wie im Theater die Möglichkeit in das Geschehen einzugreifen. Damit ist kein Eingreifen im Sinne von Unterbrechung gemeint, sondern in Form von körperlicher, leiblicher Antizipation und folglich Beeinflussung der darstellenden Körper.

---

<sup>195</sup> Vgl. Marker, Frederick, J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 1.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 3.



Dennoch weist Bergman auch dem Kinzuschauer eine mitwirkende Rolle zu:

„Ich glaube, es ist sehr wichtig, auch im Kino mit dem Publikum zu kommunizieren, es mitwirken zu lassen.“<sup>197</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Gedanke der Schauspielerin Gunnel Lindblom, die in zahlreichen Filmen von Bergman spielte.<sup>198</sup> Sie sagt, die Resonanz, die der Schauspieler im Theater vom Publikum bekommt, wird beim Dreh von Bergman selbst geleistet. Bergman ersetzt das Publikum.<sup>199</sup>

In dem von Bergman definierten *Triangle* wird der Regisseur als konstituierendes Element vernachlässigt. Der große Einfluss Strindbergs, der dem Regisseur gleichfalls nicht zwangsläufig eine tragende Rolle bei einer Inszenierung zuwies<sup>200</sup>, macht sich auch hier bemerkbar.

”LISE LONE MARKER: (...) Strindberg thought the actors ought to be able to do their own.

INGMAR BERGMAN: Yes. Sometimes it is very good to have a director, but sometimes it is not necessary.”<sup>201</sup>

Allerdings bilden die Stücke von Ibsen, Strindberg und Molière eine Ausnahme für ihn: „For them you must have a director, I think.”<sup>202</sup> Es sind jene Autoren, die er selbst mit Vorliebe inszenierte.

Wie bereits angesprochen gehörte es zu Bergmans Inszenierungsablauf öffentliche Proben abzuhalten. Dies untermauert, dass er das Publikum als einen der drei Hauptbestandteile von Theater ansah. Viele Tage, manchmal sogar Wochen<sup>203</sup> vor der Premiere fand bereits eine erste öffentliche Probe statt.

---

<sup>197</sup> Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, S. 55.

<sup>198</sup> Unter anderem zu sehen in DAS SIEBENTE SIEGEL (1956) als *Mädchen*, in WILDE ERBEEREN (1957) als *Charlotta Borg*, in DIE JUGFRAUENQUELLE (1959) als *Ingeri*, in DAS SCHWEIGEN (1963) als *Anna* und in SZENEN EINER EHE (1973) als *Eva*.

<sup>199</sup> Gunnel Lindblom: „Er ist ein wunderbarer Zuhörer. Und zuhören bedeutet nicht nur auf die Worte zu achten, die du aussprichst, sondern auch auf das was du ausdrücken willst, mit deinem Gesicht und mit deinem Körper und was immer du hast. Im Theater bekommt man durch die Zuschauer eine Reaktion. Aber mit Bergman als Filmregisseur, da wusstest du, dass es von ihm kommt. Er war unser ganzes Publikum. Und ein sehr gutes dazu.” In: *Die Frauen in Ingmar Bergmans Filmen. Dokumentation*, Regie: Raganelli, Katja, VHS-Video 1993.

<sup>200</sup> Vgl. Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1888”, In: Strindberg, August/ Emil Schering (Verdt.), *Elf Einakter*, München: Müller 1917.

<sup>201</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 15.

<sup>202</sup> Ebenda.

<sup>203</sup> Die erste öffentliche Probe zu EIN TRAUMSPIEL (1977) in München fand am 23. April, also einen Monat vor der Premiere am 19. Mai, statt. Vgl. Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 132ff.

Die Reaktionen des Publikums konnten dann in die noch laufenden Proben einbezogen werden. Manchmal fanden die öffentlichen Proben sogar ohne Kostüme und Requisiten statt, da dies laut Bergman noch interessanter für die Zuschauer war.<sup>204</sup>

Zum ersten Mal hielt er während seiner Inszenierung von WOYZECK (1969) am *Dramaten* in Stockholm öffentliche Proben ab. In einem Artikel der *Zeit* war damals folgendes zu lesen:

„Ingmar Bergman verlangte, daß künftig alle Plätze einheitlich nur 5 Kronen kosten, daß die Proben öffentlich und frei zugänglich sein sollten und daß die Trennung zwischen Publikum und Bühne aufgehoben werde.“<sup>205</sup>

In der Probe von WOYZECK am 27.2.1969 fanden die täglich abgehaltenen öffentlichen Proben jedoch ihr jähes Ende, als Bergman den Theaterkritiker Bengt Jahnsson ohrfeigte. Dieser hatte mehrere schlechte Kritiken über Bergmans Arbeiten veröffentlicht.<sup>206</sup> Als Bergman ihn nun im Zuschauerraum sitzen sah, nahm er seine Forderung - die Aufhebung der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum - förmlich selbst in Hand:

„I suddenly thought that it would feel great to hit him. He was sitting in the auditorium and I was sitting on stage during the *Woyzeck* rehearsals at Dramaten. He has always asked for dedicated theater; now he knows what it's about.“<sup>207</sup>

Von nun an veränderte sich der Charakter der öffentlichen Proben. Es wurden nun einzelne Termine festgesetzt, an denen ein Durchlauf zu sehen war, der in der Regel nicht unterbrochen wurde. Bergman saß dabei meist inmitten des Publikums und nahm die Regungen desselben wie ein Seismograph auf.<sup>208</sup> Während seine Schauspieler in Schweden dieses Verfahren schon gewohnt waren, musste sich das Münchner Ensemble erst an diese Praxis gewöhnen. Für einige wurde es zur regelrechten Tortour.

---

<sup>204</sup> Vgl. Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 14.

<sup>205</sup> von Vegesack, Thomas, „Stockholm-das Theater probt den Aufstand“, *Die Zeit*, 11. - 14. März 1969.

<sup>206</sup> Vgl. Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*, S. 451.

<sup>207</sup> Ebenda.

<sup>208</sup> Vgl. Kayser, Beate, „Theater findet im Herzen des Publikums statt“, *Tageszeitung*, 25. April 1977.

Michael Degen, der in der Rolle des Dichters in EIN TRAUMSPIEL besetzt war, schrieb über seine Erfahrungen der ersten öffentlichen Probe folgendes:

„Ja, das Publikum hat uns schon - na, irritiert will ich nicht sagen -, aber es war schon eine zusätzliche nervliche Belastung. Aber das gehört eben zu Bergmans Arbeitsweise. Er wird sicher in den nächsten Tagen noch viel ändern, und das will er dann immer wieder durch den Backofen jagen. Bergman muß diese Distanz offenbar möglichst früh haben: Wir halten es für zu früh, uns dem auszusetzen. Aber die Karten für nächsten Samstag sind schon gedruckt....“<sup>209</sup>

Bergman wollte jedoch ungern darauf verzichten. Zu dieser Zeit war dies durchaus keine gängige Theaterpraxis. Ganz im Gegenteil wurde die Meinung des Publikums sogar heruntergespielt, schließlich sollte man nicht fürs Publikum inszenieren, die Befriedigung des Publikumsgeschmacks wurde eher als Anbiederung betrachtet. Lag gerade in diesem hohen Stellenwert, den er dem Publikum zuwies, der Schlüssel für seinen Erfolg? Die Inszenierungen bekamen zwar vorwiegend schlechte Kritiken, im Rückblick werden sie dennoch als weltweit bedeutende Arbeiten gefeiert. Er selbst sagte folgendes zu den öffentlich abgehaltenen Durchläufen:

„I like that very much. I almost die and the actors, too, almost die, but we have found it is very healthy. Because slowly the actors acquire an unneurotic relationship to the spectators, to the audience.“<sup>210</sup>

In der starken Einbeziehung des Publikums ging er aus heutiger Sicht einen großen Schritt in Richtung des postdramatischen Theaters. Der Zuschauer ist bei ihm nicht nur abgeschottet im dunklen Raum zu denken, nur eine rezeptive Haltung einnehmend. Die klare räumliche Trennung blieb zwar bestehen, jedoch war er stets daran interessiert, einen kleinen, intimen Raum zu schaffen, indem sich Zuschauer und Schauspieler näher kommen konnten als gewöhnlich. Die Theatermaschinerie war für das Publikum einsehbar, die Illusionswirkung trat in den Hintergrund.

---

<sup>209</sup> Degen, Michael, In: Kayser, Beate, „Theater findet im Herzen des Publikums statt“, *Tageszeitung*, 25. April 1977.

<sup>210</sup> Marker, Frederick, J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 14.

## 4.2 Vorbereitung

Charakteristisch für die Arbeit beim Film ist eine genaue und langwierige Vorbereitung. Durch den hohen technischen, personellen, finanziellen und organisatorischen Aufwand wird jede Einstellung bis ins Detail vorher bedacht und geplant. Diese gründliche Vorbereitung war bei Bergman beinahe zwanghaft. Auch für seine Inszenierungen am Theater bereitete er sich in dieser ausführlichen Weise vor, was zweifelsohne nur die wenigsten Regisseure machten.

„Ich bereite mich bis ins kleinste Detail vor, zwingen mich, jede Szenerie aufzuzeichnen. Wenn ich zu einer Probe gehe, muß mir jeder Augenblick der Vorstellung klar vor Augen stehen. Meine Anweisungen müssen deutlich, brauchbar und nach Möglichkeit anregend sein. Nur wenn man gut vorbereitet ist, bleibt Raum für Improvisation.“<sup>211</sup>

Durch seine Theaterarbeit wusste Bergman, dass ein langwieriger Probenprozess einen intensiven Austausch über das Verständnis einer Rolle und deren Situation ermöglichen konnte. So probte er auch beim Film jede Szene eines Drehtags schon vorher mit den Schauspielern durch. Manchmal wurde nur kurz vor dem Dreh am Set geprobt, manchmal begannen die Proben aber auch schon Wochen vor Drehbeginn, wie bei *HERBSTSONATE*.<sup>212</sup> Er probte dafür jede Szene in einem Ausmaß, wie es sonst nur im Theater üblich war. Aufgrund des finanziellen Aufwands waren Proben zwar bei jedem Filmdreh üblich, - jeder Meter Film war schließlich teuer - normalerweise waren das aber nur kurze Proben am Set, bei dem sich die Schauspieler einen Überblick über die Situation verschaffen sollten. Bergman jedoch besprach jedes Detail ganz genau. Es wurde sowohl über den technischen Ablauf gesprochen - welchen Bildausschnitt die Kamera zeigt, wo der Kopf hingedreht werden muss et cetera - als auch über die Motivation der Figuren. Die Schauspieler hatten dadurch die Möglichkeit, sich ein umfassendes Bild ihrer Figur und deren Entwicklung zu machen. Da Filme in der Regel nicht chronologisch gedreht werden, ist es für die Filmschauspieler schwer, die Entwicklung ihrer Figur

---

<sup>211</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 210.

<sup>212</sup> Auf der beigelegten DVD zu dem Buch *The Ingmar Bergman Archives* ist ein Making Off von dem Film *HERBSTSONATE* zu sehen: *Behind the scenes of Autumn Sonata*. In diesem Making Off ist Bergmans Arbeitsweise zu sehen - seine langen Proben vor Drehbeginn.

nachvollziehen zu können. Diese Form des Rollenstudiums ist am Theater üblich, beim Film bis dahin ungewöhnlich.

#### 4.3 N a h a u f n a h m e n

Die Seele einer Figur spiegelt sich für Bergman am deutlichsten im Gesicht wieder.<sup>213</sup> Im Film konnte er sie durch Nahaufnahmen in den Fokus rücken; auf der Bühne musste er dafür andere Mittel finden. Er bevorzugte deshalb stets kleine Spielstätten für seine Inszenierungen. Zwischen Publikum und Schauspieler sollte Nähe herrschen, sonst konnten die Zuschauer nicht jede Regung im Gesicht wahrnehmen. Die Hauptachse der Schauspieler war in seinen Inszenierungen nach vorn gerichtet, so konnten die Gesichter mittels spezieller Lampen, die extra in der letzten Parkettreihe installiert waren,<sup>214</sup> möglichst hell ausgeleuchtet werden. Ausserdem positionierte er die Schauspieler auf kleinen Podesten, um sie so in den Mittelpunkt des Geschehens zu rücken.



Abb. 16: Podest im TRAUMSPIEL (1970) am Dramaten in Stockholm in einer Inszenierung von Ingmar Bergman

#### 4.4 D a s K a m m e r s p i e l a l s B i n d e g l i e d

Sowohl für den Film, als auch für das Theater, fand Bergman in der Dramenform des *Kammerspiels* die Entsprechung für seine theoretischen Ansichten. Unter der Intendanz von Max Reinhardt wurden am 8. November 1906 die *Kammerspiele* als kleinere Spielstätte des *Deutschen Theaters* in Berlin eröffnet.

<sup>213</sup> Vgl. Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 17.

<sup>214</sup> Vgl. Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 38.

Gleichzeitig wird der Begriff des *Kammerspiels* als ein Gattungsbegriff für die deutsche Dramatik von ihm eingeführt. Als Subgenre des Stummfilms weitete sich der Begriff des Kammerspiels in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts auch auf den Film aus; Bergman war gerade geboren.

Die *Kammerspiele* des *Deutschen Theaters* sollten einen direkteren Kontakt zwischen der Bühne und dem Publikum ermöglichen. Bereits drei Jahrzehnte zuvor, um 1890, ist zum ersten Mal die Rede von einem „Intimen Theater“.<sup>215</sup> Und Strindberg formulierte wiederum schon 1888 seine Überlegungen zu einer „neue[n] Form für den Inhalt“<sup>216</sup> in der Dramatik in dem Vorwort zu seinem Stück FRÄULEIN JULIE<sup>217</sup>. Marianne Streisand liefert mit ihrer Habilitationsschrift *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900*<sup>218</sup> eine detaillierte begrifflich-diskursive Analyse von *Intimität*, in der sie darauf verweist, dass „«Intimität» einen kulturgeschichtlich wichtigen Zeitraum der Moderne besetzt und als eine kunsttheoretische Kategorie mitgeprägt hat, (...)“<sup>219</sup> Nicht nur in allen Stilrichtungen der Literatur ist von dem als modern postulierten Begriff der *Intimität* die Rede, auch im Theater wird der Terminus auf etliche Bereiche angewendet:

„Für die Kommunikation über Inhalte, einzelne Momente, Strukturen und Wirkungen des Dramas ebenso wie für Stimmungen, Spielweisen und Macharten von Aufführungen, für Bühnenverhältnisse, für Theaterarchitektur wie für das Publikum wurde der Terminus «intim» anwendbar.“<sup>220</sup>

Doch zurück zu Strindbergs Überlegungen: Er sprach sich für eine neue Dramenform aus, die den sich ändernden Ansprüchen an Literatur und Theater gerecht werden sollte.<sup>221</sup> Er betonte, dass er nicht versucht hat „etwas Neues zu machen – denn das kann man nicht – sondern nur die Form nach den Forderungen zu modernisieren, die nach meiner Meinung, die neuen Menschen der Zeit an diese Kunst stellen werden.“<sup>222</sup>

<sup>215</sup> Streisand, Marianne, *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 133.

<sup>216</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 308.

<sup>217</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, In: Strindberg, August/ Emil Schering (Verdt.), *Elf Einakter*, München: Müller 1917.

<sup>218</sup> Streisand, Marianne, *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>220</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>221</sup> Vgl. Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 307ff.

<sup>222</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 308.

*Kammerspiele* sollen Gefühle beim Zuschauer erwecken. Er soll sich vordergründig in die Lage des Protagonisten hineinversetzen können. Dies geschieht durch psychologisch genaue Beobachtung von Situationen und deren Darstellung in einem so genannten intimen Raum.

Strindberg gründete zusammen mit dem Schauspieler August Falck (1882-1938) 1907 das *Intima Teatern*<sup>223</sup> in Stockholm, welches sich sowohl durch eine kleine Bühne (6m x 6m) als auch einen kleinen Zuschauerraum (150 Plätze) auszeichnete, auf der diese Art der Darstellung, reduziert auf meist nur einen Schauplatz und eine geringe Anzahl von Darstellern, am Besten verwirklicht werden konnte. Konzentration durch Reduktion sind hier die Schlagwörter.

Bergman orientierte sich sowohl stark an den theoretischen Überlegungen Strindbergs, als auch an der Form der Umsetzung. Oft bevorzugte auch er kleine Spielstätten für seine Inszenierungen. Streisand schreibt über den Bühnenraum:

„(...) [M]an sprach vom Zuschauerraum als von einem Raum, der die «Intimität und Intensität der Bühnenwirkung erhöhen» sollte.“<sup>224</sup>

Bergman ging sogar so weit, dass er durch aufwendige Umbaumaßnahmen großen Bühnen den Charakter eines intimen Theaters verlieh, wie beispielsweise bei seiner Inszenierung des TRAUMSPIELS am Residenztheater. Dafür ließ er sich in den großen Bühnenraum eine Kopie des Kammerspielraumes vom Marstall hineinbauen.<sup>225</sup>

Neben der Form ist es vor allem der thematische Schwerpunkt der Kammerspiel-dramatik, der sich bei Bergman nicht nur in der Wahl seiner Theatertexte, sondern auch besonders deutlich in seinen Filmen wiederfindet. Im Mittelpunkt stehen bei ihm oft psychologische Vorgänge, sowie die Konfrontation und Auseinandersetzung von Personen mit sich selbst und/oder ihrer Umgebung.

Die folgenden Worte Strindbergs könnten somit ebenso gut aus Bergmans Feder stammen:

„Ich finde die Lebensfreude in den starken, grausamen Kämpfen des Lebens, und es ist mir ein Genuß, etwas zu erfahren, etwas zu lernen.“<sup>226</sup>

<sup>223</sup> Vgl. <http://www.strindbergsintimateater.se/om-teatern>, letzter Zugriff am 14. Januar 2015.

<sup>224</sup> Streisand, Marianne, *Intimität*, S. 134.

<sup>225</sup> Vgl. Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 150.

<sup>226</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 309.

„«Außer sich» und «in sich» sollte nicht nur der Schauspieler, sondern die gesamte, komplexe Institution des Theaters nun das «Intime» suchen“<sup>227</sup>, heißt es bei Streisand. Das «Außer sich» können andere Menschen sein, aber auch abstraktere Dinge wie die Gesellschaft, die Natur oder die Zeit.

Als einen der zeitgenössischen Ansprüche, denen Strindberg mit seinen Dramen gerecht werden will, stellt er die Mannigfaltigkeit der Motive heraus. Eine Handlung resultiert für ihn immer aus dem Zusammenwirken von zahlreichen Einflüssen.<sup>228</sup>

Auch diese Auffassung spiegelt sich in Bergmans Arbeiten wieder.

Strindberg lehnte für seine Dramen den Begriff des *Charakters* einer Figur ab.<sup>229</sup> Unter Charakter verstand man damals den “fertig“ ausgebildeten Menschen, unter charakterlos wurden jene mit einem unsteten Lebenswandel bezeichnet.<sup>230</sup> Diese Begrifflichkeit hat sich bis heute sehr gewandelt; heute versteht man darunter die Gesamtheit aller psychischen Eigenschaften. Diese sind nicht als starres Gebilde wie einst zu verstehen. Der Charakter eines Menschen ist fortwährend in der Entwicklung, mit jedem Erlebnis verändert er sich. Dem steht der von Strindberg so genannte „bürgerliche Begriff von der Unbeweglichkeit der Seele“<sup>231</sup> gegenüber, der damals auf das Theater übertragen wurde. In ablehnender Haltung demgegenüber zieht Strindberg folgendes Fazit:

„Ich glaube darum nicht an einfache Theatercharaktere.“<sup>232</sup>

Die Beschreibung eines Charakters ist dadurch gekennzeichnet, dass ein Individuum über ein anderes urteilt; es ist demnach eine höchst subjektive Einschätzung, die sich in dem Begriff des Charakters manifestiert. Daraus resultiert, dass der Charakter aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln auch anders wahrgenommen werden kann.

Dies macht eine allgemeine Charakterbeschreibung zu einem höchst fragwürdigen, aber dennoch umso spannenderen Unterfangen. Ein Mensch besitzt nicht nur eine Charaktereigenschaft, sondern wird im Gegenteil durch die unterschiedlich starke Ausprägung vieler Eigenschaften charakterisiert. In jedem Menschen stecken Anlagen zu sowohl ”positiven“, als auch ”negativen“ Eigenschaften.

<sup>227</sup> Streisand, Marianne, *Intimität*, S. 135.

<sup>228</sup> Vgl. Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 310.

<sup>229</sup> Vgl. ebenda, S. 311.

<sup>230</sup> Vgl. ebenda.

<sup>231</sup> Ebenda.

<sup>232</sup> Ebenda.



Ohne dieses Grundverständnis sind die Charaktere in Bergmans Filmen und Stücken nicht zu denken. Gerade das Hin- und Hergerissen sein zwischen diesen beiden Polen macht die Figuren bei ihm so interessant, wie sie sich da so schwankend und wankend an ihrem Dasein abmühen, stets im Kampf mit einem Extrem des Charakters.

Besonders deutlich wird dies in seinem Film *MARIONETTEN*. In den Traumdarstellungen darin werden folgende Worte von Strindberg ins Bild gesetzt:

„Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich, Zeit und Raum existieren nicht.“<sup>233</sup>



Abb. 17: Traumdarstellung in *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN* (1980)

Zurückkommend auf Strindbergs Überlegungen zu einem *intimen Theater* möchte ich weitere Überschneidungen mit Bergmans ästhetischen Ansichten darlegen, wobei besonders interessant ist, was Strindberg in dem kleinen Absatz zur Dekoration und Beleuchtung sagt:

„Was nun die Dekorationen angeht so habe ich der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene entlehnt, und glaube damit im Hervorbringen der Illusion etwas gewonnen zu haben; denn dadurch, daß man nicht das ganze Zimmer und das ganze Meublement sieht, wird einem die Gelegenheit gegeben es zu ahnen; will sagen, die Phantasie wird in Bewegung gesetzt und vervollständigt.“<sup>234</sup>

„Sollte nicht genügend starkes Seitenlicht (mit Reflektoren oder dergl.) dem Schauspieler dieses neue Hilfsmittel schenken: die Mimik durch das größte Vermögen des Gesichts zu unterstützen: das Augenspiel?“<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Strindberg, August, „Traumspiel“, In: Strindberg, August/ Artur Bethke (Hg.), *Ausgewählte Dramen in Drei Bänden, Band 3*, Rostock: VEB Hinstorff Verlag 1983. S. 267.

<sup>234</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 319.

<sup>235</sup> Ebenda, S. 320.

Bergmans Inszenierungen sind eindeutig von Strindbergs theoretischen Schriften beeinflusst: sowohl sein naturalistischer Ausstattungstil, als auch die Art der Beleuchtung mit Fokus auf die Gesichter der Schauspieler zeugt davon. Bereits in einer Kritik zu seiner Inszenierung von *MACBETH* (1944) am Helsingborger Stadttheater wird seine Arbeit mit dem Begriff des Kammerspiels in Zusammenhang gebracht.<sup>236</sup>

Marianne Streisand bringt Strindbergs Formulierungen auf den Punkt:

„Der Blick auf das Seelische war für ihn das «Moderne» an seinem Werk. Darin äußerte sich ein neues, differenziertes Interesse für die Probleme und Themen des individuellen Erlebens, für die Nuancen und Disparitäten gedanklicher und emotionaler Prozesse. Er sprach von seinem «modernen psychologischen Drama», weil er wahrgenommen habe, daß «der psychologische Verlauf die Menschen unserer Zeit am meisten interessiert». In diesem psychologischen Drama, das er geschaffen hatte, seien die «Seelen (Charaktere) Konglomerate vergangener und gegenwärtiger Kulturstufen.»<sup>237</sup>

Die Erzählstruktur von *MARIONETTEN* erreicht jenen „Blick auf das Seelische“<sup>238</sup> durch die zahlreichen Vor- und Rückblicke, die das Handlungsmotiv der Hauptfigur investigativ beleuchten. Bergman formuliert im Vorwort seines Drehbuchs folgende Frage:

„Warum entsteht bei einem in jeder Hinsicht wohlangepaßten und etablierten, saturierten Menschen eine Kurzschlußreaktion?“<sup>239</sup>

Bei Strindberg konnte Bergman dazu einen Hinweis finden:

„Ein Ereignis im Leben - und dies ist eine ziemlich neue Entdeckung! - wird gewöhnlich von einer ganzen Reihe mehr oder weniger tief liegender Motive hervorgerufen.“<sup>240</sup>

Aktualität gewinnt diese Fragestellung aufgrund der zunehmenden medialen Auswertung von Gewalttaten.

---

<sup>236</sup> Vgl. Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 36.

<sup>237</sup> Streisand, Marianne, *Intimität*, S. 136.

<sup>238</sup> Ebenda.

<sup>239</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983. S. 284.

<sup>240</sup> Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 310.

Nicht nur in dem Vorwort zu seinem Skript zu *MARIONETTEN* formulierte Bergman seine Absichten; es war üblich für seine Film- und Theaterarbeit, dass er dem Ensemble vor Beginn einer neuen Produktion seine Konzeption mitteilte und über seine Motive sprach.<sup>241</sup> Im Theater gibt es dafür die Konzeptionsprobe, auf der dem Ensemble üblicherweise ein umfassendes Bild über die verschiedenen Bereiche der Inszenierung präsentiert wird. Anhand eines Bühnenbildmodells und durch Kostümskizzen werden die Ideen veranschaulicht. Auf diesen Proben legte Bergman seine Herangehensweise und Motivation für den jeweiligen Stoff dar. Wie wichtig Bergman diese Konzeptionsproben waren wird in folgender Erinnerung an die Probe vom *TRAUMSPIEL* deutlich:

„Als ich nach München kam, glaubte ich der deutschen Sprache einigermaßen mächtig zu sein. Ich wurde eines besseren belehrt. (...) Ich stotterte, suchte nach Worten, rührte Artikel und Syntax durcheinander, errötete, schwitzte und dachte, wenn ich das hier überlebe, werde ich mit allem fertig.“<sup>242</sup>

Was die Funktion des Zuschauers anbelangt vertreten Bergman und Strindberg unterschiedliche Ansichten. Strindberg wollte in dem intimen Raum die Zuschauer visuell ganz verschwinden lassen.<sup>243</sup> Sie sollten das Geschehen auf der Bühne in keiner Weise beeinflussen. Die Schauspieler sollten nicht ins Publikum spielen und auch sonst so tun, als ob der Zuschauer wirklich nicht da wäre. Streisand schreibt:

„Es ist der Tendenz nach der Versuch, die physische Präsenz des Zuschauers abzuschaffen.“<sup>244</sup>

Könnte Strindbergs Vorstellung vom Verschwinden des Zuschauers schon auf das neue Medium Film vorausweisen? Zu dem Zeitpunkt, als Strindberg seine Ansichten formulierte, ist der Film ja noch im Geburtsvorgang.

In den Filmen Bergmans wiederum richten sich die Schauspieler oft direkt in die Kamera, als ob sie durch das Objektiv direkt zu den Zuschauern sprechen würden. Bergman denkt das Publikum immer mit, egal ob an- oder abwesend.

---

<sup>241</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 334-335.

<sup>243</sup> Vgl. Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, S. 321.

<sup>244</sup> Streisand, Marianne, *Intimität*, S. 138.

## 5. VERGLEICHENDE INTERMEDIALE ANALYSE AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980) & DOM JUAN (1983)

Für die vergleichende Analyse von MARIONETTEN und DOM JUAN habe ich folgende Schwerpunkte gesetzt:

Nach dem Entstehungszusammenhang der Werke und dem Inhalt des Films/Stücks werde ich in der Analyse des Narrativen auf das Drehbuch/die Stückfassung, die Figuren und Figurenkonstellationen, sowie die Themen- und Motivwahl eingehen. Anschließend beschäftige ich mich in der Analyse des Visuellen mit dem Aufbau des Bildes/dem Bühnenraum, der Lichtgestaltung und den Kostümen. Die Wahl der Schwerpunkte richtet sich nach dem Hauptanliegen der Arbeit: filmische Elemente im Theater und theatrale Elemente im Film aufzuzeigen.

Von der Aufführung des DOM JUAN wurde im Auftrag des ZDF 1984 eine Aufzeichnung im Fernsehstudio München angefertigt. Bergman selbst führte Regie. Fünf Kameramänner sind im Abspann zu lesen; ein technischer Aufwand, der über die üblichen Aufzeichnungspraktiken von Theaterproduktionen weit hinausging, wie auch Bergman bestätigt:

„Das ist nicht so eine der üblichen Aufzeichnungen, sondern wird eine Fernsehfassung, denn ich finde die üblichen Aufzeichnungen nicht besonders schön, weil die Schauspieler nicht wissen: spielen sie für die Kamera oder spielen sie für die Leute, die so ungefähr 20 Meter weit wegsitzen.“<sup>245</sup>

Heutzutage werden Inszenierungen in der Regel mit maximal zwei Kameras aufgezeichnet, eine für die Totale und eine für Nahaufnahmen. Die Aufführung wird dabei an ihrem regulären Aufführungsort abgefilmt und nicht extra wie bei DOM JUAN in einem Studio aufgebaut. Da Bergman die Aufzeichnung selbst einrichten konnte, resultiert etwas sehr Interessantes daraus: Er verfremdet seine eigene Inszenierung, arbeitet vorrangig mit Nahaufnahmen und klammert somit den ganzheitlichen Blick des Zuschauers weitgehend aus. Er inszeniert seine Inszenierung erneut. Die Organisation der Figuren im Raum und auch ihre Blickrichtung ist augenscheinlich nach dem Bildausschnitt und dem Kamerastandpunkt ausgerichtet.

---

<sup>245</sup> Bergman, Ingmar, in: TSR, „Von den Freuden des Voyeurs“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. April 1985.

Die Schauspieler spielen hier nicht für die Zuschauer, sondern für die Kamera - immer wieder blicken sie direkt in diese hinein.

Die Aufzeichnung ist also je nach Gesichtspunkt der Analyse differenziert zu betrachten. Sowohl die Arrangements und Aktionsrichtungen der Figuren, als auch die Lichtgestaltung werden in der Aufnahme mitunter stark verfälscht sein. Ebenso werden durch die Möglichkeit des Schnitts die Umbauten in der Aufnahme ausgespart. Im Theater sind jene Mechanismen sichtbar.

## 5.1 Entstehungszusammenhang

Bei den Dreharbeiten von MARIONETTEN entsprachen die Produktionsbedingungen in vielerlei Hinsicht denen, die Bergman sonst in Schweden hatte. Er hatte seinen bewährten Kameramann Sven Nykvist an seiner Seite, kannte seine Besetzung aus vorheriger Zusammenarbeit am Theater und mittlerweile konnte er sich auch gut auf Deutsch verständigen.

Ebenso war es mit seiner Inszenierung von DOM JUAN vier Jahre später. Es war bereits seine achte Produktion in München.

Beide Arbeiten standen nicht mehr unter dem Druck, der Kritik und Öffentlichkeit etwas beweisen zu müssen.

### 5.1.1 DOMJUAN

DOM JUAN am Residenztheater war bereits Bergmans dritte Inszenierung dieses Stücks. Er hatte es zuvor schon zweimal in Schweden inszeniert, 1955 am *Intiman Teatern* in Malmö und 1965 am *China Theatre* in Stockholm. Die ursprünglich für die Salzburger Festspiele inszenierte Aufführung (Premiere am 27. Juni 1983), wurde nach neun Vorstellungen ans Bayerische Staatsschauspiel übernommen und hatte dort am 18. September 1983 in der kleinen Spielstätte des *Cuvilliestheaters* Premiere. Dort wurde sie insgesamt 64 Mal gespielt und landete somit auf Rang 28 von 478 der meist gespielten Stücke in den Jahren zwischen 1946 bis 1985 am Residenztheater.<sup>246</sup> Es war also eine sehr erfolgreiche Produktion.

---

<sup>246</sup> Vgl. Übersicht im Anhang von: Faber, Monica/ Loni Weizert, ...*Dann spielten sie wieder*, S. 262.

Es ist für Bergmans Arbeit in München nicht ungewöhnlich, dass er auf Stücke zurückgreift, die er schon einmal in seinem Heimatland inszeniert hatte.

„I have plays that follow me, that pursue me through the years, and my view of these changes. I discover new attitudes toward the text and create new performances.“<sup>247</sup>

Neben den im Zitat beschriebenen Beweggründen spielte sicher auch der Aspekt des *Fremd-Seins* eine entscheidende Rolle in der Stückwahl. Es ging ihm wohl weniger darum, es neu zu betrachten, als sich auf sicherem Terrain zu bewegen.

Während den ersten Inszenierungen am Residenztheater hatte er noch große Probleme mit der ihm fremden Sprache. Auch wenn er selbst sagte, dass er ganz gut deutsch sprechen und verstehen konnte<sup>248</sup>, so gelang es ihm dennoch nicht in gewohnt assoziativer Weise mittels Wortbeiträgen auf den Proben einzugreifen:

„Die ersten Jahre wurden schwierig. Ich fühlte mich wie ein Invalide, den man seiner Arme und Beine beraubt hat, und sah ein, daß das rechte Wort zum sekundenschnell vorüberfliegenden rechten Augenblick mein bestes Instrument bei der Schauspielerführung gewesen war. Das Wort, das den Arbeitsrhythmus nicht durchbricht, das die Konzentration des Schauspielers und mein eigenes Zuhören nicht stört. Das schnelle, effektive Wort, das intuitiv geboren wird und genau paßt. Mit Zorn, Trauer und Ungeduld mußte ich einsehen, daß sich dieses Wort in meinem geplapperten Konversationsdeutsch nicht hervorbringen ließ.“<sup>249</sup>

In einer Dokumentation des Bayrischen Rundfunks<sup>250</sup> über die Arbeit am TRAUMSPIEL (1976), Bergmans erster Inszenierung in München, ist dieses Suchen und Kämpfen um das „effektive“<sup>251</sup> Wort wunderbar zu beobachten. Immer wieder helfen die Kollegen „ihrem“ Regisseur mit den richtigen Worten aus.

---

<sup>247</sup> Kayser, Beate, „Ingmar Bergman: Ich bin glücklicher als Strindberg“, *Tageszeitung*, 23. März 1977.

<sup>248</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 334.

<sup>249</sup> Ebenda, S. 335.

<sup>250</sup> *Ingmar Bergman inszeniert "Ein Traumspiel" von August Strindberg. Dokumentation.* Regie: Fritz Schuster. Bayerischer Rundfunk 1977.

<sup>251</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 335.

Mit den Stücken Molières setzte sich Bergman zum ersten Mal während seines elfmonatigen Aufenthaltes in Paris 1949 intensiv auseinander:

„Am einschneidendsten war die Begegnung mit Molière. Ich hatte mich in literaturgeschichtlichen Seminaren mühsam durch einige seiner Stücke hindurchgekämpft, hatte aber nichts verstanden und fand alles verstaubt und gleichgültig. (...)“

Das Erlebnis war unbeschreiblich. Die trockenen Alexandriner erblühten und ließen einen frischen Wind wehen. Die Menschen auf der Bühne gingen direkt in meine Sinne hinein, in mein Herz. (...) Mein seelischer Blutkreislauf, der früher an Strindberg angenabelt gewesen war, öffnete auch Molière eine Arterie.<sup>252</sup>

Tief beeindruckt und begeistert wird Bergman nun neben Strindberg, Ibsen und Shakespeare auch immer wieder Molière inszenieren; insgesamt acht Mal: drei Mal den DON JUAN, drei mal DER EINGEBILDETE KRANKE<sup>253</sup> und jeweils ein Mal TARTUFFE<sup>254</sup> und DIE SCHULE DER FRAUEN<sup>255</sup>.

In der Münchner Inszenierung besetzt Bergman in den männlichen Hauptrollen Michael Degen als *Dom Juan* und Hilmar Thate als seinen Diener *Sganarelle*, sowie in den weiblichen Birgit Doll als *Elvire* und Gundi Ellert als *Charlotte*. Das Bühnen- und Kostümbild entwirft Gunilla Palmsterna-Weiss. Sie ist bereits eine langjährige berufliche Wegbegleiterin von Bergman, die neben vielen Theaterstücken auch schon zahlreiche Filme von ihm ausgestattet hatte.

Im Mittelpunkt der Handlung steht der adlige Frauenheld *Dom Juan*, der jedes junge Herz in seinem Umfeld erobert, egal ob darin adliges Blut fließt oder nicht. Dabei geht er skrupel- und gewissenlos ans Werk; sobald ein Herz gewonnen ist, lässt er es ebenso schnell für ein nächstes fallen. So ergeht es auch *Donna Elvire*, die zuvor von *Dom Juan* aus einem Kloster entführt und anschließend geheiratet wird. Nachdem auch sie von ihm verlassen wurde, fordern ihre Brüder *Dom Juan* zum Duell heraus. Auch aus diesem geht er als Sieger hervor, soll es jedoch nicht mehr lange bleiben. Seine letzte Herausforderung naht: Bei einem Essen mit dem Standbild des

---

<sup>252</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 222-223.

<sup>253</sup> 6. Dezember 1952 Malmöer Staatstheater; 6. April 1973 am Königlichen Theater Kopenhagen, 17. Februar 1995 am Dramaten in Stockholm.

<sup>254</sup> 13. Januar 1979 Residenztheater München.

<sup>255</sup> 25. Dezember 1983 als TV-Schauspiel.

Komturs, der ebenfalls von *Dom Juan* getötet wurde, wird sein Schicksal besiegelt. Er fährt mit ihm in die Hölle hinab.

### 5.1.2 AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN

„Aus diesem totgeborenen Riesen [*Love without Lovers*, Anm. des Verfasser] schnitt ich ein Beefsteak heraus, das zu einem Fernsehfilm wurde und *Aus dem Leben der Marionetten* hieß. Er stieß weitgehend auf Ablehnung, gehört aber zu meinen besten Filmen, eine Ansicht, die von wenigen geteilt wird.“<sup>256</sup>

Zweifelsfrei sind es nicht nur „wenige“, die diesen Film für besonders gelungen halten. Er drehte ihn in der Spielzeitpause 1979, ausschließlich mit Schauspielern aus dem Ensemble des Residenztheaters. Die wenigsten von ihnen hatten zuvor schon einmal vor der Kamera gestanden; auch der Hauptdarsteller Robert Atzorn feierte hier sein Filmdebüt.

„I found it was fascinating, not only to work with actors who had not been before the camera before, but also to have a film without a plot. Just to make an investigation, like an operation: very, very clear, very simple, very sterile, but not to find the truth.“<sup>257</sup>

Bergman muss sich an den Beginn seiner Filmkarriere versetzt gefühlt haben, doch diesmal führte er die Schauspieler als erfahrener Hase vor der Kamera.

Die Hauptfiguren des Films, das Ehepaar *Peter* und *Katarina Egermann*, erschienen schon in *SZENEN EINER EHE* in einer kleinen Sequenz zu Beginn des Films.

Eingeladen zu einem Abendessen bei *Johan* (Erland Josephson) und *Marianne* (Liv Ullmann) sind sie während des gesamten Abends in einen Streit verwickelt. *Peter* zitiert in dieser Szene folgenden Satz von August Strindberg, der die Beziehung von *Peter* und *Katarina* auf den Kopf trifft:

„Ich frage mich, ob es etwas gibt, das schrecklicher ist als ein Mann und eine Frau, die einander hassen.“<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 357.

<sup>257</sup> Jones, G. William, *Talking with Ingmar Bergman*, Dallas: Southern Methodist University Press 1983. S. 65.

<sup>258</sup> Zitat aus *Szenen einer Ehe*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005 ; (Orig. Scener ur ett äktenskap, Schweden 1973). 00:15:50 Min.





Abb. 18: Katarina (ganz rechts) und Peter Egermann (2. von links) bei Johann und Marianne zu Gast in SZENEN EINER EHE (1973)

In LOVE WITHOUT LOVERS (1977), einem nie realisierten Drehbuch von Bergman, tauchen die *Egermanns* erneut auf:

„In einem großangelegten und insgesamt mißlungenen Drehbuch (*Liebe ohne Liebhaber*) erscheint die eheliche Katastrophe Peters und Katarinas als eins von mehreren Motiven.“<sup>259</sup>

Schließlich sind sie die Hauptfiguren in MARIONETTEN, „von deren gegenseitiger Zerstörung“<sup>260</sup> der Film erzählt.

Die Handlung des Films erstreckt sich über einen Zeitraum von 2 Monaten.

Sie beginnt mit dem Mord an der Prostituierten *Katharina Krafft* (Rita Russek), genannt *Ka*, durch *Peter Egermann* (Robert Atzorn), einem Geschäftsmann um die Vierzig, der auf eigenen Wunsch über Nacht mit ihr in einem Bordell eingeschlossen wird. Nach einem kurzen Liebesspiel und *Peters* Versuch einen Ausgang aus dem Bordell zu finden, erwürgt er *Ka* brutal und vergewaltigt sie anschließend.

Danach ruft er seinen Psychater (und Freund der Familie) *Mogens Jensen* (Martin Benrath) an und gesteht die Tat. Dieser kommt sofort zum Bordell und leitet die weiteren Schritte ein.

Es folgt eine außergewöhnliche Investigation, die die Ursache für den Mord in der psychischen Konstitution von *Peter Egermann* zu ergründen versucht.

<sup>259</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983. S. 283.

<sup>260</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 357.

Dabei steht in erster Linie das soziale Umfeld im Fokus der Ermittlungen. Angehörige, Freunde und der Psychiater werden verhört. Außerdem werden in Rückblenden die letzten Wochen vor der „Katastrophe“<sup>261</sup> gezeigt - vor allem Situationen und Gespräche zwischen *Egermann* und seiner Frau, die ja ebenfalls *Katarina* heißt (!), nur ohne das stumme h geschrieben. Wir sehen eine Beweisführung die besagt, dass ein Individuum unter dem Einfluss der gesellschaftlichen Umwelt bestimmte Verhaltensmuster aufbaut.

Der Film ist in deutscher Sprache gedreht und hat eine Spieldauer von 103 Minuten.

## 5.2 Analyse des Narrativen

Neben dem Drehbuch von MARIONETTEN und der Stückfassung von DOM JUAN werde ich in diesem Kapitel auf die Themen und Motive der zu vergleichenden Werke sowie Bergmans Inszenierungsansatz eingehen.

### 5.2.1 Das Drehbuch von MARIONETTEN

Das Drehbuch<sup>262</sup> zu MARIONETTEN verfasste Bergman, wie bei fast allen seinen Filmen, selbst. Er schrieb es 1979 abgeschottet auf der schwedischen Insel Farö, auf die er sich regelmäßig in den Theaterferien zurückzog, so auch während seines Exils in Deutschland. Es umfasst 100 Seiten und ist in 13 Kapitel unterteilt, wovon jedes mit einer Kapitelüberschrift versehen ist:

1. Ein Gespräch auf hohem Niveau
2. Peter geht zum Arzt
3. Gespräch mit Cordelia Egerman, Peters Mutter
4. Die Stunde des Wolfs

---

<sup>261</sup> In den Zwischentiteln im Film wird die Tat als „Katastrophe“ betitelt: „Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis.“ in: *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005; (Orig. Ur marionetternas liv, Deutschland/Schweden 1980).

In dem Interview-Buch *Gespräche mit Ingmar Bergman* bezeichnet Bergman den gegen ihn erhobenen Verdacht der Steuerhinterziehung und die sich daran anschließende Untersuchung ebenfalls als Katastrophe.

Vgl.: Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002, S. 64.

Diese begriffliche Gleichsetzung lässt eine Parallele zwischen Peters Situation in MARIONETTEN und Bergmans Situation während der Steueraffäre vermuten.

<sup>262</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983.

5. Zwischenspiel
6. Katarina und Tim
7. Gespräch mit Tomas Isidor Mandelbaum
8. Peter Egerman diktiert ein Memorandum
9. Peter Egerman schreibt an Professor Jensen
10. Szene
11. Katarina Egerman besucht ihre Schwiegermutter
12. Peter und Ka
13. Abschließendes Gespräch auf hohem Niveau

Neben der ausführlichen Beschreibung der Räumlichkeiten, der Einrichtung und der Requisiten geht er in seinem Drehbuch auch auf das Aussehen seiner Charaktere und deren Gefühlszustand ein. Diese Beschreibungen sind in Kursivschrift abgedruckt und vermischen sich teilweise mit Absätzen, die später im Film gesprochen werden und wiederum in Normalschrift geschrieben sind.

Diese in Prosa verfassten Absätze sind vereinzelt von poetischer Qualität:

*„Er versucht vergebens von dem seltsamen Augenblick zu erzählen, in dem er zum ersten mal einsah, daß er seine Frau töten wollte. Die schmalen Lippen formen Worte, die ungesagt bleiben.“*<sup>263</sup>

Auffällig ist, das Bergman manchmal sogar innerhalb eines Satzes von Normal- in Kursivschrift wechselt:

*„Nicht jetzt, jetzt ist es etwas anderes, ein vollkommenes Schweigen, eine vollkommene - ich stehe hinter ihr, nicht nahe, zwischen uns sind sicher ein paar Meter. Sie hat sich dem großen Spiegel zugewandt, der die ganze Wand rechts vom Fenster bedeckt.“*<sup>264</sup>

Es erscheint wie ein Wechsel vom gesprochenem Wort zur bildlichen Illustration. Bergman legt in seinem Drehbuch die Figurenzeichnung fest und gibt auch den Rhythmus der Szenen vor, indem er zum Beispiel Sprechpausen in den Dialogen angibt.

---

<sup>263</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983, S. 290.

<sup>264</sup> Ebenda, S. 296.

Im Vergleich zwischen Drehbuch und Film sind einige Unterschiede festzustellen. Auch im Film werden am Beginn eines neuen Kapitels Überschriften eingeblendet, wobei sich diese von den ursprünglichen im Buch unterscheiden. Außerdem stellt Bergman den eigentlich 13 Kapiteln einen Prolog voran, in dem der Mord an der Prostituierten *Ka* gezeigt wird. Im Buch wird der Mord sowie die anschließende Vergewaltigung nicht näher beschrieben. Die Begegnung von *Peter* und *Ka* findet im Drehbuch erst im vorletzten Kapitel statt und endet mit dem Satz von *Ka*: „Jetzt sollst du schlafen.“<sup>265</sup>. Die Tat im Anschluss wird nicht erzählt. Der Film jedoch beginnt mit diesen Worten und der sich anschließenden Gewalttat.

Die Reihenfolge der Kapitel im Film ist also eine andere als die im Buch. Die folgende Aufstellung gibt die Kapitel des Films wieder und dahinter in Klammern die des Buchs zum Vergleich:

1. Prolog (Ermordung von Ka)
2. (1) Zwanzig Stunden nach dem Mord spricht Mogens Jensen, Professor der Psychiatrie, mit dem Vernehmungsleiter.
3. (2) Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis.
4. (3) Eine Woche nach dem Mord führt der Vernehmungsleiter ein Gespräch mit Peter Egermanns Mutter.
5. (4) Fünf Tage vor der Katastrophe verbringen Katarina und Peter Egermann eine schlaflose Nacht.
6. (8) Peter diktiert einen Brief an seine Sekretärin.
7. (6) Vier Tage vor der Katastrophe bereitet Katarina Egermann ihre Modenschau vor.
8. (7) Drei Tage nach dem Mord findet ein Gespräch zwischen Tim und dem Vernehmungsleiter statt.
9. (9) Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben (der Brief wurde nie abgeschickt).
- 10.(10) Zwei Tage vor der Katastrophe droht Peter Egermann Selbstmord zu begehen.
- 11.(11) Drei Wochen nach der Katastrophe besucht Katarina Egermann Peters Mutter.
- 12.(12) Peter und Ka
- 13.(13) Nach vier Wochen diktiert der Professor der Psychiatrie Mogens Jensen spätabends eine vorläufige Zusammenfassung
14. (5) Epilog (Egermann in der Psychiatrie)

---

<sup>265</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983, S. 376.

Sowohl im Buch, als auch im Film sind die Kapitel nicht chronologisch angeordnet. In jedem Kapitel wird eine abgeschlossene Situation verhandelt, die für sich selbst stehen kann. Diese offene Form erlaubte es Bergman, die Reihenfolge der Szenen im Film erneut umzustellen. In Abhängigkeit von der Reihenfolge erscheinen die Handlungen und Aussagen der Personen in einem neuen Zusammenhang. Im Vergleich von Drehbuch und Film wird deutlich, dass etliche Passagen im Film fehlen, die Dialoge stark gekürzt und teilweise auch umgestellt sind.

### 5.2.2 Die Stückfassung von DOM JUAN

DOM JUAN (Originaltitel: *Dom Juan ou le Festin de pierre*) ist eine französische Komödie in fünf Akten von Jean-Baptiste Poquelin Molière (1622-1673), die den ausschweifenden Lebenswandel des Fraueneroberers Dom Juan thematisiert, der durch sein Benehmen schließlich in der Hölle landet.

Die Vorlage für Molières *Dom Juan* ist das Stück *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*<sup>266</sup> (*Der Verführer von Sevilla oder Der steinerne Gast*), verfasst von dem spanischen Mönch Gabriel Téllez, der unter dem Pseudonym Tirso de Molina bekannt wurde. Auch italienische und französische Bearbeitungen des Don-Juan-Motivs sind damals schon gespielt worden.<sup>267</sup>

Das Stück wurde am 15. Februar 1665 im Palais-Royal in Paris uraufgeführt. Nach nur fünfzehn Vorstellungen wurde auch dieses Stück, wie schon viele andere von Molière vorher, verboten. Es war in erster Linie die *Bettlerszene* und der darin geäußerte Atheismus Dom Juans, die diese scharfe Reaktion auslöste.<sup>268</sup>

Die unterschiedliche Schreibweise des Stücks, DON JUAN & DOM JUAN, beruht auf den vielen Bearbeitungen des Don Juan - Motivs. Im französischen Original wird

---

<sup>266</sup> Vgl. Bulgakow. Michail, „Das Leben des Herrn de Molière“, In: Programmheft zu *Dom Juan* (1983), Residenztheater München.

<sup>267</sup> Ebenda.

<sup>268</sup> *Dom Juan* trifft in dieser Szene auf einen Bettler am Wegesrand, der den ganzen Tag unerlässlich für das Wohlergehen der guten Menschen zu Gott betet, nämlich für jene Menschen, die ihm Almosen geben. Als *Dom Juan* sagt, dass es dem Bettler doch dann sehr gut gehen müsse, verneint er dies jedoch, er lebe im Gegenteil in größter Armut. Da ihm seine Bemühungen so schlecht gelohnt werden, will *Dom Juan* ihm ein Goldstück schenken, jedoch nur, wenn der Bettler auf Gott fluchen würde. Als der Bettler das verweigert, gibt ihm *Dom Juan* dennoch das Goldstück, „aus Liebe zur Menschheit“ wie er sagt. Vgl. Molière, Jean-Baptiste, *Komödien. Don Juan oder der steinerne Gast. Die Lästigen. Der Arzt wider Willen*. Zürich: Diogenes-Verlag 1975.

Don Juan mit einem "m" geschrieben. In der von Heinz Schwarzinger bearbeiteten Fassung übernimmt Bergman diese Schreibweise.

Bereits in den ersten Kritiken nach der Premiere in Salzburg ist zu lesen, dass von dem „mythischen Frauenverführer“ und den „Mechanismen erotischer Strategien“<sup>269</sup> kaum noch etwas zu sehen ist:

„Drastisch und ordinär tilgt Bergman schon zu Beginn jeden Verdacht, er werde in der Folge von Verführung erzählen, von der Unwiderstehlichkeit eines Herzensbrechers.“<sup>270</sup>

In seinem Buch *Molière. Don Juan*<sup>271</sup> arbeitet David Whitton unter anderem die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der drei DON JUAN - Inszenierungen von Bergman heraus. Natürlich ist jede von den vorigen beeinflusst, die Münchner bezeichnet Whitton jedoch als die düsterste.<sup>272</sup> *Don Juan* tritt als leere Hülle seiner selbst auf, ein „tired seducer“<sup>273</sup>, der sich mühsam dahinschleppt. Während seine vorherigen Bearbeitungen das possenhafte und ironische des Stücks heraushoben, könnte diese Inszenierung ein Abbild von Bergmans wechselhafter und von Problemen begleiteter persönlicher Situation gewesen sein. Nicht nur aus seinem Heimatland wurde er vertrieben, auch vom Residenztheater musste er sich 1981 für zwei Jahre verabschieden, nachdem er sich wie bereits erwähnt mit dem damaligen Intendanten Kurt Meisel überworfen hatte.

### 5.2.3 Themen

Die Themen, mit denen sich Bergman während seines Exils in Deutschland beschäftigt, schließen an seine vorherigen an, es kommen jedoch auch neue hinzu. Bemerkenswert ist, dass die Filme immer aktuell wirken, auch wenn sie schon Jahrzehnte alt sind. Wie bereits erwähnt sind es die großen Themen des Lebens, die

---

<sup>269</sup> Krontorad, Paul, „Ein Zyniker als Jedermann“, *Theater Heute*, 9/83, S. 14.

<sup>270</sup> Ebenda, S.15.

<sup>271</sup> Whitton, David, *Molière: Don Juan (Plays in Production)*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

<sup>272</sup> Die erste Inszenierung 1955 am Malmöer Staatstheater bezeichnet Whitton als ironisch, die zweite im Stockholmer Dramaten als possenhafte, ganz in der Tradition der commedia dell'arte. Vgl. Whitton, David, *Molière: Don Juan (Plays in Production)*. Cambridge: Cambridge University Press 1995. S. 124.

<sup>273</sup> Ebenda.

er in erster Linie verhandelt: Beziehung, Liebe, Tod, Eifersucht, Sex, Kontrollverlust, Traum/Wirklichkeit, Wahrheit/Lüge, Maske/Demaskierung, Religion/Glaube.

Als eines der wichtigsten neuen Themen im Exil wird für Bergman die Sprache als Mittel zur Verständigung und das Misslingen der Verständigung trotz sprachlicher Vollkommenheiten. So etwa ergeht es den Figuren in *MARIONETTEN*. Es dreht sich vermehrt um den Menschen an sich, um seine Funktions- und Handlungsweisen, die bis ins kleinste Detail auseinandergenommen und seziiert werden.

Um die Liebe und ihre Bedingungen kreisen Bergmans Filme und Inszenierungen per se. Wie sie in Hassliebe ausarten kann, zeigt er in *MARIONETTEN* bei *Peter* und *Katarina*. Es geht nicht ohne Liebe, es geht nicht mit ihr. Man glaubt den anderen zu kennen und steht plötzlich vor einem Fremden.

In *DOM JUAN* leidet die Titelfigur unter dem Anblick eines frisch verliebten Paares (*Pierrot* & *Charlotte*). Da ihm selbst das Glück einer harmonischen Beziehung verwehrt bleibt, intrigiert er in diese, obwohl er eigentlich nie ernsthaft an *Charlotte* interessiert ist. In Bergmans Inszenierung instrumentalisiert er dazu seinen Diener *Sganarelle*, der nun statt seiner die berühmte Szene - ein Mann nimmt es mit zwei Frauen gleichzeitig auf - darbietet und die Dorfmadchen mit diesem Verstellspiel an der Nase herumführt. Das die Liebe ein oft ermüdendes, weil immer präsent Thema abgibt, wird in einem Gespräch zwischen *Pierrot* (Gerd Anthoff) und *Charlotte* (Gundi Ellert) deutlich. Sie unterhalten sich ausführlich über ihre Liebe zueinander, was jedoch in einem für beide ermüdenden und qualvollen Dialog kulminiert. *Pierrot* ist von dem immer gleichen Thema so gelangweilt, dass ihm sogar ein Gähnen entfährt, obgleich er derjenige war, der das Thema überhaupt zur Sprache brachte. Es ist wie ein Zwang: man will nicht, aber man muss darüber reden.

Die Ehe als ehrbare Instanz wird weder im *DOM JUAN* noch in *MARIOENETTEN* anerkannt; im Vordergrund steht Triebbefriedigung - Lügen und Betrügen gehört zum Alltag. *Dom Juan* wechselt die Frauen wie Bettwäsche, egal ob er verheiratet ist oder nicht, und auch die *Egermanns* nehmen es nicht so ernst mit ihrem ehelichen Gelübde:

„Katarina hat mich betrogen, und ich habe sie betrogen. Das hat mit der Sache nichts zu tun. (...) Am besten ist es gewesen, wenn jeder den anderen betrogen hatte.“<sup>274</sup>

Allerdings ist *Dom Juans* Erscheinung bei Bergman alles andere als die eines flammenden Verführers wie Molière ihn erdachte; er ist gezeichnet vom Alter und Überdruß des Lebens. Die Titelfigur ist mit ihrem Regisseur gealtert. Der expositorische Lobgesang auf das Leben und das Lieben klingt *Dom Juan* nur in den Mund gelegt. *Sganarllles* Replik „Ihr habt das wohl auswendig gelernt“<sup>275</sup>, ist hier bitterernst gemeint, so wenig passen die Worte aus dem Mund *Dom Juans* zu seinem Verhalten. Sein Blick ist nicht im Diesseits. Verschwommen, fast schon somnambul blickt er durch alles was ihn umgibt hindurch. Er hat den Glauben an Alles verloren, nichts ist ihm mehr wichtig, nicht einmal seine geliebten Frauen. Willenlos lässt er sich im 4. Akt sogar von seinem Diener füttern. Jeglicher Don-Juanismus wird in Bergmans Inszenierung von *Sganarelle* übernommen, beide tauschen an den entscheidenden Stellen sogar ihre Rollen!

Was *Dom Juan* nicht verloren hat, ist sein Hang zum Lügen. Kaum ein anderer Charakter der Weltliteratur lügt sich so schonungslos durchs Leben wie er, egal ob er dabei sich selbst oder seine Mitmenschen hinters Licht führt. Kein Wunder also, das Bergman sich für diesen Charakter interessierte.

In *MARIONETTEN* tritt das Lügen sehr viel subtiler in Erscheinung, auch wenn es kompositorisch direkter kaum sein könnte: Als der Psychiater *Mogens* im Verhör danach gefragt wird, ob *Peter Egermann* zu Depressionen neige, oder ob familiäre Fälle in dieser Richtung bekannt wären, verneint *Mogens* dies und gibt zu Protokoll, dass keine besonderen Auffälligkeiten aufgetreten seien, die nicht mit den üblichen Behandlungsmethoden kuriert werden könnten (Cognac vor dem Schlafengehen und Spaziergänge).<sup>276</sup> Durch einen harten Schnitt wird der Zuschauer direkt mit dem Gegenteil konfrontiert: Wir sehen wie *Peter* seinem Psychiater *Mogens* davon erzählt, dass er seit geraumer Zeit den Wunsch verspüre, seine Frau Katarina umzubringen -

---

<sup>274</sup> Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, S. 290-291.

<sup>275</sup> Zitat aus *DOMJUAN*.

<sup>276</sup> Vgl. *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman.



als Übertitel wird eingeblendet: "Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis."<sup>277</sup>.

Warum erwähnt *Mogens* das nicht im Verhör? Hat er es vergessen? Stuft er es tatsächlich als normale Phantasie und als nicht weiter erwähnenswert ein?

Bereits ab dieser Szene beginnt man sich als Zuschauer zu fragen, ob dem Bild oder dem Wort zu trauen ist. Eines muss Lügen.

Ein Hinweis auf den Umgang mit Wahrheit und Lüge wird wenig später von *Katarinas* bestem Freund *Tim* (Walter Schmidinger) nachgereicht:

„Dann haben Sie zwei widerstreitende Eindrücke erhalten. Ist das nicht wahnsinnig interessant?“<sup>278</sup>

Diesen Konter liefert *Tim*, nachdem ihn der Polizist im Verhör darauf hinweist, dass im Gegensatz zu seiner Aussage, dass *Peter* und *Katarina Egermann* ein gutes Verhältnis miteinander gehabt haben, Peters Mutter das Gegenteil behauptete.

Diese provozierenden Gegendarstellungen sind auch ein wiederkehrendes Motiv in Bergmans autobiographischen Schriften. Nicht selten begegnet man in zwei unterschiedlichen Quellen gegensätzlichen Darstellungen von Ereignissen.

Vor allem Einschätzungen und Meinungen hinsichtlich künstlerischer Entscheidungen und Ansichten divergieren zum Teil extrem. Auch hier stellt sich die Frage, ob Bergman dies bewusst oder unbewusst konstruiert hat. Tat er es, um sich, wie *Tim* sagt, "interessanter" zu machen? Oder ist es wie mit seiner Distanz zu seinen künstlerischen Produkten: Die Sichtweise auf die Dinge ändert sich, somit ändert sich auch die Erinnerung an Geschehnisse. Hiermit wiederum ist der Bogen geschlagen zu den Aussagen der Angehörigen. Ist das, was sie zu Protokoll geben über die Beziehung der *Egermanns*, über den Gesundheitszustand von *Peter* und ihrer eigenen Beziehung zu ihm identisch mit dem, was sie vielleicht vor dem Mord zu Protokoll gegeben hätten? Inwiefern beeinflusst der Mord an der Prostituierten und die sich daran anschließenden Vorgänge die Sicht auf *Peter*?

---

<sup>277</sup> Vgl. *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman.

<sup>278</sup> Zitat aus: *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman, 00:54:00 Min.

„Das, was ich jetzt erzählt habe, ist vielleicht auch nicht die Wahrheit.“<sup>279</sup>

Indem *Tim* diesen Satz ganz offen ausspricht, bei einem Verhör, bei dem man für gewöhnlich dazu angehalten wird, genau diese, eben die Wahrheit, zu sagen, spielt er einerseits mit der Situation, andererseits mit dem Verständnis von Geschichte und Vergangenheit.

Geschichte kann durch Erinnerung gebildet werden. Fakten spielen dabei wenn möglich eine wesentliche Rolle. Bei einer Befragung, deren Ziel die soziale/emotionale Einschätzung eines Menschen ist, kann auf keine Fakten zurückgegriffen werden.

Bergman thematisiert damit, inwiefern ein Urteil über andere durch äußere Einflüsse, in diesem Fall Aussagen von Angehörigen und Freunden, verändert werden kann. Dies steht für mich in einem engen Zusammenhang zu seiner Erfahrung, eines Vergehens beschuldigt worden zu sein und sich der Kritik darüber ausgesetzt gefühlt zu haben.

Ein Unterschied gibt es allerdings: Es besteht kein Zweifel, dass *Peter Egermann* den Mord begangen hat, Bergman jedoch wurde zu unrecht der Steuerhinterziehung beschuldigt. Der entscheidende Punkt liegt also nicht in der Schuld an sich, sondern in ihrer Verhandlung. Allein durch die Beschuldigung kann das Leben derart aus den Fugen geraten, dass die soziale Stellung einer Person in Gefahr gerät.

Das Thema des Rufmords ist im heutigen Medienzeitalter von wachsender und uneingeschränkter Aktualität. Hierin liegt begründet, warum die Filme von Bergman niemals an Aktualität verlieren: Sie verhandeln Grundmotive gesellschaftlichen Miteinanders.

Was *Peter Egermann* und *Dom Juan* verbindet, ist ihr Hinwegsetzen über tradierte Normen der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang ist es erstaunlich zu beobachten, wie emotionslos die Personen in *Egermanns* Umfeld auf den Mord reagieren. Die Tat an sich lässt keinen Grund zur Beunruhigung erkennen. Es sind also nicht die Normen und deren Grenzen die hier befragt und falsifiziert werden.

---

<sup>279</sup> Zitat aus: *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman, 00:59:00 Min.

Sowohl in DOM JUAN als auch in MARIONETTEN wird keine Handlung entfaltet, sondern ein Zustand beleuchtet.

Ein immer wiederkehrendes Motiv in Bergmans Filmen ist die Darstellung von theatralen Praktiken. In fast allen Filmen wird früher oder später ein kleines Schauspiel dargeboten. Sie haben immer eine zentrale Bedeutung, unabhängig davon, ob sie das Grundthema des Films motivisch aufgreifen und zusammenfassend darstellen, oder ob sie für den Fortgang des Films überhaupt keine Rolle spielen. Nicht selten kommen die Charaktere in den Filmen überhaupt aus dem Theater- oder Zirkusmilieu, manchmal ist sogar der ganze Film in diesem angesiedelt.

Jedoch auch in Filmen ohne generellen Bezug zum Theater agieren die Figuren früher oder später auf einer Bühne. So zum Beispiel in WIE IN EINEM SPIEGEL:



Abb. 19: Gunnar Björnstrand (*David*), Harriet Andersson (*Karin*) und Max von Sydow (*Martin*) auf der Bühne im Garten in WIE IN EINEM SPIEGEL (1961)

Ganz spontan wird hier ein Schauspiel auf einer kleinen Bretterbühne im Garten aufgeführt. Was für den Zuschauer vorerst eine Irritation darstellt, scheint für die Filmcharaktere nichts außergewöhnliches zu sein. Es ist wie ein allabendliches Ritual, das nichts besonderes verheißt. Indem die Charaktere in eine Rolle schlüpfen, wird eine weitere Dimension eröffnet. Ohne dass weitere Figuren auftreten müssen, werden Gegenpositionen geschaffen. Durch die gespielten Rollen können zusätzliche Sichtweisen und Meinungen dargestellt werden. Durch dieses Spiel im Spiel können die Figuren ihre Antagonisten selbst erschaffen.

In *MARIONETTEN* findet die Ermordung der Prostituierten *Ka* ebenfalls auf einer Bühne statt, zumindest in erweiterter Form, nämlich auf einem Podest, auf dem sich sonst die Prostituierten präsentieren. Durch die Form, die Größe und die Positionierung im Raum erhält das Bett den Charakter einer Bühne. Auf diesem spielt sich der entscheidende "Akt" ab, der im restlichen Verlauf des Films untersucht wird. Ebenso ist der Laufsteg für *Katarinas* Modenschau eine Bühne.



Abb. 20: Rita Russek (*Katharina Krafft*) kurz vor ihrer Ermordung in *MARIONETTEN* (1980)



Abb. 21: Models in *Katarinas* Modenschau in *MARIONETTEN* (1980)

Sowohl für *Peter*, als auch für *Katarina*, spielen sich demnach entscheidende Dinge auf einer Bühne ab. Außerdem sind beide Szenen verfremdet dargestellt: *Peters* Bühne ist durch die Farbe rot hervorgehoben; die Bilder vom Laufsteg sind in Zeitlupe gefilmt. Ein weiterer Gegensatz fällt auf: *Ka* ist die ganze Zeit nackt, während die Models auf dem Laufsteg in die schönsten Stoffe gehüllt sind. Der Unterschied dieser beiden Welten könnte drastischer nicht sein - bilden sich hier zwei völlig divergierende Phantasien ab?

#### 5.2.4 „Focal point of energy“<sup>280</sup>

Laut Bergman gibt es auf jeder Bühne einen so genannten „focal point of energy“. Das ist jener Punkt, an dem die Schauspieler „best and most affectively located“ sind.<sup>281</sup> Dieser „magic point“<sup>282</sup> liegt auf jeder Bühne an einem anderen Fleck.

Es ist ein Punkt, den Bergman genau bestimmen kann. Ist dieser Punkt erst einmal lokalisiert, richtet Bergman die ganze Inszenierung auf ihn aus, beziehungsweise um

<sup>280</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 16.

<sup>281</sup> Ebenda.

<sup>282</sup> Ebenda.

ihn herum. In *Laterna Magica* beschreibt er, wie er am Malmöer Stadttheater zum ersten Mal auf diesen vorteilhaften Bereich der Bühne gestoßen ist:

„Durch Experimente fanden wir heraus, daß der Bühnenraum etwa einen Meter hinter dem Soffleurständer einen akustisch wie optisch vorteilhaften Punkt besaß. Von diesem Punkt aus konnte man sich ein paar Meter zur Seite und einige Meter in die Tiefe bewegen: Wir erhielten somit ein Rechteck von knapp sechs Metern Breite und vier Metern Tiefe. Außerhalb dieser Spielfläche nahm die Möglichkeit des Schauspielers rasch ab, auf den Zuschauer einzuwirken.“<sup>283</sup>

Es liegt nicht an einem einzigen Effekt, der diesen Punkt ausmacht - wie zum Beispiel der Akustik - es handelt sich eher um eine Art Aura, die von diesem Platz ausgeht.<sup>284</sup> Sehr häufig ist dieser Bereich in den fertigen Inszenierungen von Bergman auch dadurch zu erkennen, dass dort ein kleines Podest platziert ist.

Nicht unwesentlich ist hierbei der Effekt, der eintritt, sobald eine Figur dieses Podest betritt. Sie wird herausgehoben aus dem Rest des Geschehens und ist hierdurch wie durch eine Nahaufnahme in das Zentrum gerückt. Die Akzentuierung mittels der Podeste war zu einem Stilmittel in den Inszenierungen Bergmans geworden.<sup>285</sup>

Für ihn steht das gesprochene Wort klar im Mittelpunkt seiner Arbeit. Daneben ist für ihn als Regisseur die Choreographie der Figuren im Raum die Hauptaufgabe, so auch in DOM JUAN:

„In Molière, you see, you must be very precise – at every moment, at all times you must be absolutely precise. And at the same time you must be very open, direct, vulgar, brutal, and sensitive. It has to be all of that. And you must forget about psychology; everything comes from the choreography, from the rhythm. Molière is almost impossible to translate, you know. When you translate Molière you have to be very free.“<sup>286</sup>

Durch die Positionierung im Raum wird die Motivation der Figuren beeinflusst, denn dadurch wird bestimmt, welche Figur was hört und sieht.

---

<sup>283</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 241.

<sup>284</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 16.

<sup>285</sup> Ebenda, S. 124.

<sup>286</sup> Ebenda, S. 10.

Die Beziehung zwischen *Sganarelle* und *Dom Juan* ist ein Schlüsselmoment im Stück. Bei Bergman wird diese durch die erste Szene bestimmt, in der *Sganarelle* *Dom Juan* nackt sieht.<sup>287</sup> Diese Szene steht so nicht im Text, Bergman hat sie erfunden. Er bestimmt das Verhältnis zwischen den beiden Figuren: *Sganarelle* kennt den Unmaskierten *Dom Juan*, er kann ihn mit seinem Benehmen nicht mehr blenden. Durch diesen Beginn wird die ganze Beziehung der beiden Figuren in ein anderes Licht gerückt. Auch der Zuschauer ist in das Geheimnis eingeweiht. Und ebenso weiß auch *Dom Juan*, das *Sganarelle* sein wahres Ich kennt.

In Bergmans Filmen findet die Demaskierung oft in Form von gespaltenen Persönlichkeiten ihren Ausdruck. Solche Charaktere sind zum Beispiel in *WIE IN EINEM SPIEGEL* und *SOMMAREN MED MONIKA* (1953; *DIE ZEIT MIT MONIKA*) zu finden. Nicht selten gibt es zwei Charaktere, die jeweils einen extremen Pol einer Persönlichkeit verkörpern. In *SZENEN EINER EHE* sehen wir dies zum Beispiel an den Charakteren von *Johan/Marianne* und *Peter/Katarina* bei dem bereits erwähnten Abendessen. Anders in *MARIONETTEN*: Hier wird die gespaltene Persönlichkeit durch das Umfeld erzeugt. *Peter Eggermanns* Krankheitsbild entsteht erst durch die Reaktionen der über ihn Urteilenden.

### 5.3 Analyse des Visuellen

Besonders auf der visuellen Ebene sind bei Bergmans Filmen und Theaterinszenierungen zahlreiche Überschneidungen auszumachen, die seinen Stil entscheidend prägen. Um einen angemessenen Vergleich herstellen zu können habe ich mich für drei Schwerpunkte entschieden, die sowohl im Film, als auch im Theater visuell entscheidend sind: Zunächst gehe ich auf die Gestaltung der Bühne/ des Bildes ein, anschließend auf die Kostüme und zuletzt auf die Beleuchtung. Weitere Faktoren, wie beispielsweise den Filmschnitt, vernachlässige ich aufgrund der mangelnden Vergleichsmöglichkeit zum Theater. Dafür möchte ich einen kurzen Abschnitt zum Einsatz von Musik anfügen.

---

<sup>287</sup> Whitton, David, *Molière: Don Juan*, S. 129.

### 5.3.1 Bild / Bühne

Die Franzosen Louis Jouvets (1887-1951) und Jean Meyer (1914-2003) waren zwei der bedeutendsten Regisseure, Schauspieler und Theaterleiter in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. An den Pariser Theatern (zum Beispiel am Comédie-Française, Théâtre du Palais-Royal und der Comédie des Champs-Élysées) inszenierten sie neben anderen Autoren immer wieder Molière.<sup>288</sup> Was Bergman bei seinem Besuch 1949 in Paris von ihnen sah, muss ihn stark beeindruckt haben,<sup>289</sup> denn stilistisch sind seine DOM JUAN-Inszenierungen an diese Arbeiten angelehnt.<sup>290</sup> Wie bereits erwähnt kam Bergman zu jener Zeit erstmalig mit Molières Dramen in Berührung. Wie seine französischen Kollegen stattete er seine künftigen Inszenierungen dieser Stücke stets in einem klassisch-historischen Stil aus. Die Hinwendung zu einem an die elisabethanische Theaterkultur angelehnten Inszenierungsstil schwebte Bergman allerdings schon während seines Studiums vor.<sup>291</sup> Durch die Reduktion des Bühnenbilds und die offenen Umbauten zwischen den Szenen wollte er in erster Linie eine größere Transparenz des Geschehens hinsichtlich der Illusionswirkung erreichen.<sup>292</sup>

Wie in den meisten seiner Filme war die Ausstattung auch in seinen Inszenierungen weitgehend naturalistisch. Bergman verwehrte sich jeglichem Symbolismus. Er wollte den Stücktext nicht in einen neuen Zusammenhang stellen, ihm ging es um die Intention des Autors. Bergman bezeichnete den Hang zum Symbolismus als Stilmerkmal der damaligen Theaterproduktion in Deutschland.<sup>293</sup> Durch ihn führen die Regisseure über die Köpfe der Schauspieler und Zuschauer hinweg eine Konversation mit den Kritikern. Dieser Symbolismus resultierte nach seiner Ansicht aus einem Überangebot an Theater.<sup>294</sup> Durch die zahlreichen Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Inszenierungen entstand bei dem Publikum eine Art

---

<sup>288</sup> In *Laterna Magica* erinnert sich Bergman an eine Aufführung von DER MENSCHENFEIND am Comédie-Française 1949, wahrscheinlich hat er jedoch DER GEIZIGE (1949) in der Regie von Jean Meyer (1914-2003) dort gesehen, im Spielplan der Comédie-Française ist diese Aufführung für das Jahr 1949 aufgeführt. Vgl.: <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=381>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

<sup>289</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 162.

<sup>290</sup> Whitton, David, *Molière: Don Juan*, S. 134.

<sup>291</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 42.

<sup>292</sup> In DOM JUAN werden die Möbel sogar während der Szene von den Schauspielern selbst von der Bühne weggetragen.

<sup>293</sup> Vgl. Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S.19.

<sup>294</sup> Ebenda.

Überdruss, der stets mit neuen Ideen gefüttert werden wollte. Bergman jedoch reihte sich in diesen Trend nicht ein, für ihn gehörte Symbolismus nicht ins Theater.

„My intention is not to be a renewer. I want only to present the plays and to make them live in the heart of the audience. That is my only intention.“<sup>295</sup>

Die Räume in MARIONETTEN sind sehr übersichtlich gehalten: Bett, Tisch, Stuhl, Couch, Teppich, Gläser, Lampen et cetera. Da die Einstellungsgröße vorrangig eine Nahe oder Halbnahe ist, ist generell nicht viel vom Hintergrund zu sehen. Meist sind nur Personen im Bildausschnitt: Oberkörper, Köpfe oder Detailaufnahmen der Gesichter. Bei größeren Bildausschnitten fallen die vielen kahlen Wände auf, vor denen oft ein einzelnes exponiertes Möbelstück steht.



Abb. 22: Robert Atzorn (*Peter Egermann*) in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)



Abb. 23: Heinz Bennent (*Arthur Brenner*), Christine Buchegger (*Katarina Egermann*) und Robert Atzorn (*Peter E.*) in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)

Bergman versucht nicht durch aufwendige Details den Eindruck zu vertuschen, dass es sich lediglich um ein aufgebautes Filmset mit unechten Wänden und leeren Schränken handelt. Wie im Theater tritt die Illusionswirkung in den Hintergrund. Überhaupt ist MARIONETTEN ganz im Stil des bereits diskutierten *Kammerspiels* gedreht. Der Film besteht fast ausschließlich aus Interieurszenen.<sup>296</sup> Ohne Probleme kann die Ausstattung jeder Szene auf einer Bühne eins zu eins nachgebaut werden. Auch bei DOM JUAN befinden sich keine überflüssigen oder unbenutzten Gegenstände auf der Bühne. Sobald *Sganarelle* zu Beginn des ersten Akts seine Mahlzeit beendet hat, wird sein Geschirr sogar samt Tisch während der Szene von zwei Mägden abgeräumt.<sup>297</sup> Nur einzelne Elemente bestimmen den Handlungsort.

<sup>295</sup> Vgl. Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S.19.

<sup>296</sup> Gegen Ende des Films sehen wir *Katarina* mit dem Auto an dem Haus von *Peters Mutter* vorfahren. Es ist die einzige Außenaufnahme des Films.

<sup>297</sup> Vgl. DOM JUAN, Studioaufzeichnung, Regie: Ingmar Bergman, ZDF 1984.





Abb. 24, 25: Die Schauspieler Hilmar Thate (*Sganarelle*), Michael Degen (*Dom Juan*) und Birgit Doll (*Elvire*) auf dem kargen Bretterboden in DOM JUAN (1983) am Residenztheater München

Nicht die Dekoration, sondern die Worte schmücken ihn aus - es entsteht eine *Wortkulisse*. Diese Fokussierung auf den Text ist ein wesentliches Merkmal in Bergmans Arbeiten. Im Theater stehen die Schauspieler durch die Reduktion der Ausstattung im Mittelpunkt, beim Film wird dieser Effekt durch die Nahaufnahmen der Gesichter verstärkt.

Bei dem Arrangement der Fernsehaufzeichnung von DOM JUAN schöpft Bergman diese zusätzliche Möglichkeit aus. Es gibt nur wenige Momente, in denen die gesamte Bühne zu sehen ist, meist werden die sprechenden Personen in Nahaufnahmen gezeigt, wodurch andere Figuren vollkommen ausgeklammert werden, obwohl sie weiterhin auf der Bühne sind und eigentlich am Geschehen teilnehmen. Dieser Eingriff in den Blickwinkel des Zuschauers verfälscht den Eindruck der Inszenierung enorm und erschwert zudem die Analyse.



Abb. 26, 27, 28: Der Blick in die Kamera; Michael Degen (*Dom Juan*) und Hilmar Thate (*Sganarelle*) in DOM JUAN (1983)

Auch in MARIONETTEN lässt Bergman die Personen direkt in die Kamera blicken. Im Theater bezeichnet man das Spiel ins Publikums als Durchbrechen der vierten Wand. Noch deutlicher kann die Verabredung des als-ob nicht gestört werden. Der Zuschauer wird aus seiner Illusion herausgerissen und gleichzeitig direkt mit in das Geschehen einbezogen.

Dieses Stilmittel auch im Film einzusetzen ist für die achtziger Jahre noch sehr ungewöhnlich, wenn auch nicht ganz neu.



Abb. 29, 30, 31: Christine Buchegger (*Katarina E.*) und Robert Atzorn (*Peter E.*) in *MARIONETTEN* (1980)



Abb. 32: Jean Seberg in *A BOUT DE SOUFFLE* (1960)

Abb. 33: Anthony Perkins in *PSYCHO* (1960)

Abb. 34: Malcolm McDowell in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971)

Der tatsächliche Ort der Handlung konstituiert sich für Bergman im Theater nicht durch das reale, materielle Bühnenbild, sondern in erster Linie durch die Vorstellungskraft der Zuschauer.

Diese Zurückhaltung hinsichtlich der Ausstattung ist wiederum von Strindberg inspiriert:

„(...) Strindberg himself realized it. He wrote about it to August Falck at the Intimate Theatre: „Couldn’t we play *A Dream Play* with just a curtain.?” And of course we can play it that way (...).“<sup>298</sup>

Neben dem im Zitat erwähnten Vorhang ist bei *DOM JUAN* dann doch noch das ein oder andere Mobiliar hinzugekommen. Wenn der rote spanische Stoffvorhang (bemalt mit Säulen und Masken) zu Beginn des Stücks zur Seite gezogen wird, kommt eine Wanderbühnen-Spielfläche - eine circa 4x3 Meter große Bretterbühne - zum Vorschein, die hinten mit einer roten Wand begrenzt ist.

<sup>298</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, a life in the theatre*, S. 21.



Abb. 35.: Vorhang in DOM JUAN (1983)



Abb. 36: Bretterbühne in DOM JUAN (1983)

An den Außenmauern der Bühne sind vier Balkone zu sehen, zwei links und zwei rechts. Der gesamte Hintergrund ist in ein dunkles rotes Licht getaucht, wodurch das holzfarbene Podest inmitten des leeren Raumes stärker in den Vordergrund tritt. Für Bergman ist so ein Podest „[the] absolutely archetypal theater, the very oldest form of theater“.<sup>299</sup> Auf ihm stehen je nach Handlungsort ein paar Möbel: ein Bett, ein Tisch, Stühle oder Kleiderständer. Szenenwechsel werden durch verschiedene Prospekte an der hinteren Bühnenwand sowie weitere einzelne Dekorationselemente realisiert. Der Fluss im zweiten Akt ist beispielsweise durch ein blaues Bodentuch markiert und wird erst durch *Charlottes* (Gundi Ellert) Spiel zum kühlen Nass bestimmt.



Abb. 37, 38: Gundi Ellert (*Charlotte*) wäscht sich im Fluss die Beine in DOM JUAN (1983) am Residenztheater

David Whitton kommt hinsichtlich des Bühnenbildes von DOM JUAN zu folgendem Schluss:

„Less constrained by the motif of historical reconstruction, it supplied a timeless and highly flexible theatrical space.“<sup>300</sup>

<sup>299</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 24.

<sup>300</sup> Whitton, David, *Molière: Don Juan*, S. 134.

Historisch betrachtet geht Bergmans Bretterbühne auf die Wanderbühnen zu Molières Lebzeiten zurück. Der schnelle Auf- und Abbau war damals oberstes Interesse, jedes zusätzliche Requisit und Möbelstück musste von einem Ort zum nächsten transportiert werden, weshalb die Ausstattung aus so wenig wie möglich bestehen musste.

Eine auffällige Überschneidung zwischen MARIONETTEN und DOM JUAN ist die dominante Verwendung der Farbe Rot. In beiden Fällen löst sie Assoziationen zu Liebe, Sex, Blut und Bedrohung aus. In MARIONETTEN ist das Bordell und der darin stattfindende Mord in Rot getaucht. Nur diese erste Szene des Films und der Schluss sind überhaupt in Farbe gedreht, wodurch das Rot vom Beginn lange in Erinnerung bleibt und eine tragende Rolle einnimmt. Das tiefe, dunkle Rot des Bühnenhintergrunds bei DOM JUAN erinnert sehr stark an diesen komplett roten Raum im Bordell von MARIONETTEN. In beiden Fällen wirkt die starke künstliche Färbung wie eine Warnung; sofort ist klar: es wird etwas tragisches geschehen. Sowohl *Dom Juan*, als auch *Peter Eggermann* sind Möder; und in beiden Fällen hat ihr Morden etwas mit Triebbefriedigung zu tun.

### 5.3.2 K o s t ü m e

Die Kostüme in DOM JUAN sind historisch gehalten. Jede Figur trägt ihrem Stand entsprechende Kleidung. *Dom Juan* wird von seinem Diener in ein prächtiges barockes Kostüm aus goldener Seide und Satin gekleidet. Zu der Kniehose und der ebenfalls goldenen Strumpfhose trägt er eine über und über bestickte und mit Spitze verzierte Jacke. Den kahlen Kopf schmückt eine herrliche Perücke. Sowohl *Sganarelle*, als auch *Charlotte*, *Pierrot* und die anderen Figuren niederen Standes tragen einfache Gewänder aus Leinen und Baumwolle in gedeckten, unauffälligen Farben.



Abb. 39: Michael Degen (*Dom Juan*) in der Mitte im gelben Barockkostüm in DOM JUAN (1983)



Abb. 40: Gundi Ellert (*Charlotte*) und Gerd Anthoff (*Pierrot*) in einfachen Gewändern in DOM JUAN (1983)

Seine Noch-Ehefrau *Elvire* (Birgit Doll) trägt ein bodenlanges, schweres, schwarzes Samtkleid mit Tüllkragen. Bis oben hin verschlossen erscheint sie in der Farbe der Trauer. Sie trauert um ihren Vater, den *Dom Juan* ermordet hat und um ihre Liebe zu *Dom Juan*, den sie trotz allem vergöttert, der seinerseits jedoch schon die nächste Eroberung vor Augen hat.



Abb. 41: Birgit Doll (*Elvire*) in schwarzem Gewand in DOM JUAN (1983)



Abb. 42: Birgit Doll (*Elvire*) wird von Michael Degen (*Dom Juan*) entkleidet in DOM JUAN (1983)

Wenn *Dom Juan* *Elvire* im vierten Akt wie aus alter Gewohnheit ganz nebenbei entkleidet, steht sie als Sinnbild seines einstigen Begehrens in einem tief ausgeschnittenen roten Kleid vor ihm. Gleichsam gehört sie bereits der Vergangenheit an und verschmilzt farblich mit dem Hintergrund, löst sich förmlich in ihm auf.

In recht kurioser Kostümierung erscheinen die Brüder von *Elvire*. Sie tragen bunte Strumpfhosen und Röckchen, kombiniert mit einem verzierten Ritterpanzer vor der Brust und langen bunten Federn an den Helmen. Die alberne Wirkung dieser Figuren wird durch die französischen Bärtchen und die übertrieben ausgestellte Spielweise noch verstärkt.



Abb. 43, 44: Erich Hallhuber (*Dom Carlos*) und Michael Degen (*Dom Juan*) in DOM JUAN (1983)

Insgesamt entstammen die Kostüme keiner klaren historischen Epoche. Die Farb- und Stoffwahl unterstreicht meist den Charakter und Stand der Figur und trägt maßgeblich zu deren Wirkung bei. Die uneinheitliche Zusammenstellung erinnert an die Kostümierung zu Molières Zeiten - damals wurde alles zur Verkleidung verwendet, was gerade zur Verfügung stand.

In MARIONETTEN tragen die Figuren zeitgenössische Mode. Die Männer tragen Anzüge, die Frauen kleiden sich je nach Geschmack und beruflicher Position. Die erfolgreiche und selbstständige Geschäftsfrau *Katarina Egermann* trägt einen Hosenanzug; *Peter Egermanns* Sekretärin hat ein biederer Blümchenkleid an.

*Peter* selbst trägt bei der Arbeit einen Anzug, in der Freizeit eine legere Bomberjacke. *Katarina Egermann* trägt meistens einen Rollkragenpullover, der die Unnahbarkeit ihres Wesens unterstreicht. Für ihre Modenschau wiederum entwirft sie ausschließlich elegante Abendkleider!



Abb. 45: Robert Atzorn (*Peter E.*) im Anzug in MARIONETTEN (1980)



Abb. 46: Die Sekretärin von *Peter Egermann* in MARIONETTEN (1980)





Abb. 47: Christine Buchegger (*Katarina E.*) im Hosenanzug in *MARIONETTEN* (1980)



Abb. 48: Christine Buchegger (*Katarina E.*) im Rollkragenpullover in *MARIONETTEN* (1980)

Sowohl im Film als auch im Theater bestimmen die Kostüme wesentlich den Charakter der Figuren. Die Farben und Stoffe sind aufeinander abgestimmt. Ein umgebundenes Tuch bedeutet mehr als nur einen praktischen Schutz vor Kälte. Bei *Katarina Egermann* bedeutet es zugleich Verslossenheit, emotional, wie körperlich.

### 5.3.3 Licht

Durch die technischen Vorraussetzungen einer Kamera, dem Einfallwinkel des Lichts in die Linse, ist bereits jedem Hobbyfotograf die Bedeutung einer künstlichen Lichtquelle bewusst. Bevor das Filmbild das Auge des Zuschauers erreicht, muss es erst mit einer künstlichen Linse eingefangen werden. Besonders durch die Zusammenarbeit mit seinem langjährigen Kameramann Sven Nykvist lernte Bergman, dass durch das Licht ein Motiv nicht nur ausgeleuchtet wird, sondern eine ganz eigene Wirkung kreiert werden kann. Während den Dreharbeiten zu *LICHT IM WINTER* (1962) versuchte Nykvist zum ersten Mal durch den Einsatz von künstlichem Licht ganz bewusst eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Seine Art der Beleuchtung wird in den weiteren Jahren zu seinem Markenzeichen.

Über die Zusammenarbeit mit Nykvist und die Bedeutung des Lichts für Beide schreibt Bergman in *Laterna Magica*:

„Es kommt gelegentlich vor, daß ich das Ende meiner Filmarbeit betrauere. Das ist ein natürliches Gefühl und geht schnell vorüber. Am meisten vermisse ich die Zusammenarbeit mit Sven Nykvist. Das liegt möglicherweise daran, daß wir beide restlos von der Problematik des Lichts gefesselt sind. Das milde, gefährliche, traumhafte, lebendige, tote, klare, diesige, heiße, heftige, kahle, plötzliche, dunkle, frühlingshafte, einfallende, nach außen dringende, gerade,

schräge, sinnliche, bezwingende, begrenzende, giftige, beruhigende, helle Licht. Das Licht.“<sup>301</sup>

Besonders eindrücklich gestaltet Nykvist die Traumszenen in *MARIONETTEN*. *Peter* und *Katarina* schweben darin wie in einem Vakuum. Das Bild scheint vollkommen überbelichtet, dennoch sind die Personen deutlich zu erkennen. Der Raum besteht aus nichts anderem als einem gleißenden Licht.



Abb. 49, 50, 51: Gleißendes Licht in den Träumen in *MARIONETTEN* (1980)

Interessant ist, dass die Räume in *MARIONETTEN* oft so gestaltet sind, dass sie auch von oben Licht bekommen, wie im Theater. Das Wohnzimmer, das Büro von *Peter*, sowie das Atelier von *Katarina* sind mit beleuchtenden Deckenelementen versehen.



Abb. 52, 53, 54: In jedem dieser Räume in *MARIONETTEN* (1980) kommt Licht von oben

Im Theater spielt die Beleuchtung eine gleich bedeutende Rolle. Sie kann den Fokus der Aufmerksamkeit lenken, vergleichbar mit der Ausrichtung der Kamera beim Film. Das Licht bestimmt maßgeblich den Blickwinkel des Publikums. Dunkel ausgeleuchtete Stellen treten in den Hintergrund, Spots lassen Personen und Situationen hervortreten. Aufgrund der arrangierten Fernsehaufzeichnung von *DOM JUAN* ist es schwierig, gesicherte Rückschlüsse auf die Beleuchtung zu ziehen. Mit Sicherheit hat Bergman die einzelnen Einstellungen erneut ausgeleuchtet, zumal die Lichtquellen durch den eingeschränkten Bildausschnitt anders positioniert werden konnten. Das einzige, was mit Sicherheit der Originalbeleuchtung entspricht,

<sup>301</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 311.



ist der mit einem kräftigen rubinrot vollständig ausgeleuchtete Bühnenhintergrund. Die Figuren, die meist aus der Bühnentiefe auftreten, scheinen wie aus der Hölle zu kommen.

Interessante Gesichtspunkte zur Bedeutung des Lichts im Theater sind in Müllers Aufzeichnungen zu Bergmans TRAUMSPIEL - Proben am Residenztheater nachzulesen. Müller schreibt dort unter dem Kapitel *Beleuchtung*:

„Ausgehend von der Präferenz des Filmregisseurs soll auch die Beleuchtung der Bühne Gesicht und Augen des Schauspielers hervorheben und damit nahebringen.“<sup>302</sup>

Wie Strindberg experimentierte auch Bergman mit neuen Scheinwerferpositionen - immer auf der Suche nach der bestmöglichen Ausleuchtung des Gesichts, denn in ihm spiegelt sich die Regung der Seele am Besten wieder.<sup>303</sup> Da sowohl die Rampenbeleuchtung als auch das Licht von oben Schatten um die Augen erzeugt, ließ Bergman extra „sechs Scheinwerfer in der letzten Parkettreihe [aufstellen], deren Lichtbündel sehr flach direkt über den Köpfen der Zuschauer auf die Bühne zielen.“<sup>304</sup> Die helle Ausleuchtung des Gesichts hat demnach sowohl im Theater als auch beim Film für ihn oberste Priorität. Im Theater soll dadurch außerdem der fehlende Effekt der Nahaufnahme substituiert werden.

Bergman benötigt für insgesamt 54 Beleuchtungseinstellungen beim TRAUMSPIEL gerade einmal 2 Beleuchtungstage. Seine umfassenden Kenntnisse über die Wirkung und Einrichtung des Lichts resultierten nicht zuletzt aus seinen Erfahrungen als Filmregisseur. Schon bei seinem ersten Drehtag lernte er, dass es von Vorteil ist, die technischen Aspekte beim Film auch selbst zu verstehen und möglichst sogar zu beherrschen.

„Die ersten Drehtage waren wie ein Alptraum. Mir ging schnell auf, daß ich in einem Apparat gelandet war, den ich keineswegs im Griff hatte.“<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 38.

<sup>303</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>304</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>305</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 94.

### 5.3.4 M u s i k

Auch wenn Bergman sich selbst als unmusikalisch bezeichnete<sup>306</sup>, legen seine Arbeiten vom Gegenteil Zeugnis ab. Der Einsatz von Musik ist zwar oft minimal gehalten - dennoch ein extrem wichtiger Bestandteil seiner Ästhetik.

„Rhythm is the most important. That is the most important of all. Also in film.“<sup>307</sup>

Bergmans Rhythmus-Begriff ist nicht per se an Musik gebunden - er meint damit in erster Linie das Zusammenspiel von Bewegung und Sprache des Schauspielers.

In einem Seminar mit amerikanischen Filmstudenten<sup>308</sup> erzählt er, dass beim Dreh im Studio kaum gesprochen wird. Bei der Führung der Schauspieler verlässt er sich ganz auf seine Intuition und sein Gehör; er schließt sogar die Augen und beurteilt nach dem Gehörten, ob die Szene gelungen ist oder nicht.

Er benutzte in seinen Filmen vor allem bereits vorhandene klassische Kompositionen, vorrangig von Johann Sebastian Bach. Musik ist für ihn keine zusätzliche Ebene, die unter dem Gesprochenen liegt, sondern steht für sich allein, ersetzt die Sprache, wo diese nicht ausreicht, die Emotionen auszudrücken.

„(...) I think that film itself is music, and I can't put music in music. ..., I think everything on the sound track must complete the image - voices, noises, music, all are equal.“<sup>309</sup>

In *MARIONETTEN*, der um die Problematik der Sprache und Kommunikation kreist, verzichtet Bergman fast gänzlich auf Musik. Lediglich ein paar Szenen, sowie die Zwischentitel und der Abspann, sind mit Musik unterlegt. Innerhalb der Szenen wird Musik fast immer innerdiegetisch eingesetzt. Im Bordell kommt sie von einem Tonbandgerät, bei der Modenschau und in einer Bar spielt ein Pianist im Hintergrund. Ausnahmen bilden *Peters* Schilderung eines Traumes in der 9. Szene („Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben“) und das letzte

<sup>306</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 295.

<sup>307</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, S. 10.

<sup>308</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9tR4qFsyp1Q>, Zugriff am 01.09.2014.

<sup>309</sup> Kaminsky, Stuart, bearbeitet von Ingmar Bergman, *Essays in Criticism*, London/ Oxford/ New York: Oxford University Press 1975, S. 112.

Bild des Films, in dem ein kleiner Teddybär in *Peters* Hand gezeigt wird. In Szene 9 erzählt *Peter* von einem Traum, in dem er träumte, zu träumen. Diese Traumbilder sind mit extradiegetischer Musik unterlegt, die der in den Zwischentiteln ähnelt.

Auch bei DOM JUAN beschränkt sich der Einsatz von Musik fast ausschließlich auf die kurzen Pausen zwischen den Szenen. Wenn der rote Vorhang für einen schnellen Umbau vorgehalten wird, treten Musiker mit Trommeln und Trompeten vor ihn und spielen einen Tusch. Wie in MARIOENETTEN kommt keine zusätzliche Musik vom Band. Die einzige weitere Musik spielt *Sganarelle* im dritten Akt auf einer Mundharmonika.

#### 5.4 Exkurs: Kleist: ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER

Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater*<sup>310</sup>, 1810 erstmals in den *Berliner Abendblättern* abgedruckt, thematisiert den Verlust von Anmut und Grazie der Schauspieler, die sich ihrer selbst bewusst geworden sind. Auf gut sieben Seiten gibt Kleist ein fiktives Gespräch mit einem Herrn C., einem Tänzer, wieder.

„Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.“<sup>311</sup>

Das Gespräch dreht sich um die *Regulierung* von Bewegungen. Was Kleist hier an Marionetten vorführt, soll auch für die Schauspieler aus Fleisch und Blut gelten.

Herr C. sagt über die *Regulierung* folgendes:

„Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“<sup>312</sup>

Der Versuch, den Schwerpunkt einer *Figur* zu finden, wird von Bergman durch die Arbeit an MARIOENETTEN auf verschiedenen Ebenen dargestellt: sowohl das

---

<sup>310</sup> Kleist, Heinrich von, „Über das Marionettentheater“, In: Sembdner, Helmut (Hrg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München: dtv- Verlag 2001.

<sup>311</sup> Kleist, Heinrich von, „Über das Marionettentheater“, S. 339.

<sup>312</sup> Ebenda.

Verhältnis von Regisseur und Schauspieler, als auch von Schauspieler und Rolle sind vom Suchen und Finden eines solchen Schwerpunktes bestimmt.

Einerseits will Bergman den Schauspieler Robert Atzorn "regieren", andererseits will Robert Atzorn seine Rolle, also *Peter Egermann*, "regieren". Noch dazu kommt, dass der Charakter *Peter Egermann* selbst verzweifelt versucht, seinen Schwerpunkt zu finden. Für ihn manifestiert sich dieser im gewohnten Alltag, aus dem er, wie von unsichtbarer Hand gelenkt, ausbricht.

*Peters* Ausruf zu Beginn des Films „Alle Wege sind verschlossen.“<sup>313</sup>, den er kurz vor ihrer Ermordung zu *Ka* sagt, zeugt von seinem Gefühl, passiv einem Schicksal ausgeliefert zu sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Erscheinen von *Peters* Psychiater *Mogens Jensen* als erster am "Tatort"; *Peter* hatte ihn telefonisch über die Tat informiert. Wie ist er so problemlos in das Bordell hineingekommen, wo doch alle Türen verschlossen sind?

Es ist auffallend, dass die Figuren in Bergmans Filmen den Schauspielern oftmals wie auf den Leib geschrieben sind. Zwischen ihm und seinen Darstellern herrscht in der Regel eine große Vertrautheit, mit zahlreichen weiblichen Darstellerinnen führte Bergman sogar ein intimes Liebesverhältnis.<sup>314</sup>

Ist die Nähe zu seinen Schauspielern eine Bedingung für die filmischen Bestleistungen? Will Bergman den Schwerpunkt seiner Schauspieler regieren, sowie sie eine Figur regieren sollen?

Es wäre interessant Bergmans Ansichten zur Schauspieltheorie mit Kleists Äußerungen eingehender zu vergleichen. Es bleibt festzuhalten, dass Bergmans Umgang mit den Schauspielern und seine Arbeitsweise von einer Art Zurückhaltung und Sensibilität geprägt war, die seine besonders eindruckliche Ästhetik entscheidend beeinflusst hat.

---

<sup>313</sup> Zitat aus *Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman.

<sup>314</sup> Vgl. Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*.

## 6. CONCLUSIO

Stilistisch greifen die Arbeiten von Ingmar Bergman die Konzeption des *Kammerspiels* auf, so wie August Strindberg es in seinem Vorwort zu *Fräulein Julie* entworfen hat. Bergman ließ sich nicht nur künstlerisch von seinem Landsmann leiten, auch sein persönlicher Lebenswandel weist auffällig viele Gemeinsamkeiten mit Strindbergs auf. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist Bergmans Streben nach der bestmöglichen Umsetzung der *Kammerspielform* als beinahe zwanghaftes Credo zu sehen, aus dem eine einzigartige und eindruckliche Ästhetik resultiert.

„Bergman widmet sich einem Autor, der ihm zu einem zweiten Ich geworden zu sein scheint, bei dem bloße Faszination durch Identifikation verdrängt wird.“<sup>315</sup>

Wie in Schweden inszenierte er auch in Deutschland vorrangig Strindberg, Ibsen und Molière. Neben der Stückauswahl sind auch die Inszenierungen selbst sehr ähnlich zu seinen bisherigen, auch wenn sie hier bei Kritik und Publikum meist auf Ablehnung stießen:

„Bergman bewies, versteckt hinterm Buch, wie ein Stück lebendiger Literatur exekutiert und in ein totes Literaturtheater verwandelt werden kann.“<sup>316</sup>

Bergman, der sich trotz ablehnender Kritiken künstlerisch immer treu geblieben ist, schreibt über seine Zeit in Deutschland:

„Ich habe nie in meinem Leben so viele schlechte Kritiken erhalten wie während meiner neun Jahre in München. (...) Es gab jedoch Ausnahmen!“<sup>317</sup>

Mit seinen Filmen schien er beim deutschen Publikum den richtigen Nerv getroffen zu haben, auch wenn er sich bei ihnen stilistisch ebenso treu blieb, wie bei seinen Theaterarbeiten. Die ideale Umsetzung für Strindbergs Forderung nach einer „neue(n) Form“ fand Bergman schon früh in der Nahaufnahme.

---

<sup>315</sup> Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman: dargestellt an seiner Inszenierung von Strindberg's 'Traumspiel'*, München: Kitzinger 1980. S. 151.

<sup>316</sup> Kaiser, Joachim, „Von der Belanglosigkeit zur Ballade“, *Süddeutsche Zeitung*, 24./25. Juni 1978.

<sup>317</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 340.

Sie ist für ihn das ideale Mittel für eine psychologisch genaue Beobachtung von Situationen.

„I would like once in my life to make a 120-minute picture with just one close-up. (...) Perhaps I'm wrong, but to me the great gift of cinematography is the human face.“<sup>318</sup>

Im Theater findet er die adäquate Entsprechung der Nahaufnahmen in der Konzentration auf den Text.

„Faszination und Suggestion der Nahaufnahme werden mit Hilfe der Kammerspielform ”transplantiert“.“<sup>319</sup>

Durch die einfache Bretterbühne und das karge Bühnenbild in DOM JUAN stellt er zwischen Bühne und Zuschauerraum ein ähnlich intimes Verhältnis her, wie durch die Nahaufnahmen im Film.

Eine weitere Gemeinsamkeit seiner Film- und Theaterarbeit ist das Zurückwerfen des Publikums auf sich selbst. Im Theater durchbricht er die Illusion durch Offenlegung der Mechanismen derselben; im Film lässt er die Schauspieler direkt in die Kamera spielen, was einen ähnlich aufrüttelnden Effekt hat.

„(...) the true theatrical creation must always remind the audience that it is watching a performance.“<sup>320</sup>

Außerdem betont Bergman immer wieder, dass das Publikum generell einen wichtigen Bestandteil für die Entstehung seiner Produktionen ausmacht. Besonders im Theater war dies damals eine ungewöhnliche Sichtweise.

Seine Arbeiten erweisen sich als ein Kaleidoskop von Situationen, die Bergman selbst erlebt hat. In kaum einem Werk ist nicht mindestens ein *Bergman* vertreten. In seinem Exilfilm AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN sehen wir ihn in *Peter Egermann*, dem Angeklagten, über dessen Schuld verhandelt wird; in DOM JUAN

---

<sup>318</sup> Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong: Taschen 2008. S. 477.

<sup>319</sup> Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman*, S. 98.

<sup>320</sup> Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, Ingmar Bergman, *A Life in the Theater*, S. 4.

tritt er uns als gealterter *Dom Juan* vor Augen, seiner Libido überdrüssig geworden, fast sogar dem Leben selbst.

Als Bergman sich 1976 in München niedergelassen hat war er 56 Jahre alt. Ein großer und sehr erfolgreicher Teil seiner Karriere lag bereits hinter ihm. Diese ging einher mit einer Veränderung der Sicht auf den Sinn des Lebens, begleitet von der Abwendung vom Glauben. In *Laterna Magica* beschreibt er diesen Prozess, der ihm, ausgelöst von einer zu starken Narkose, mit voller Wucht bewusst geworden ist:

„Vor zwanzig Jahren mußte ich mich einer Operation unterziehen. (...) Wegen eines Fehlers erhielt ich eine zu kräftige Betäubung. Sechs Stunden meines Lebens sind weg. Ich kann mich nicht an Träume erinnern, die Zeit hörte auf zu existieren: sechs Stunden, sechs Sekunden oder die Ewigkeit. (...) Die verschwundenen Stunden gaben einen beruhigenden Bescheid: Du wirst absichtslos geboren, lebst ohne Sinn, das Leben ist sein eigener Sinn. Wenn du stirbst verlöschst du. Aus einem Sein wirst du in ein Nicht-Sein verwandelt.“<sup>321</sup>

Aus dieser Einsicht resultiert nicht zuletzt Bergmans fortwährende Thematisierung der Bedingungen menschlichen Miteinanders, oder wie Joachim Kaiser es ausdrückt:

„Er entspringt einem Lebensgefühl, das sich, weil es dem Himmel nicht mehr trauen kann, umso verzweifelter um die Menschen bemüht.“<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> Bergman, Ingmar, *Laterna Magica*, S. 277.

<sup>322</sup> Kayser, Beate, „Ingmar Bergman: Ich bin glücklicher als Strindberg“, *Tageszeitung*, 23. März 1977.

## 7. BIBLIOGRAPHIE

### 7.1 Literaturverzeichnis

- Assayas, Olivier/ Stig Björkman, *Gespräche mit Ingmar Bergman*, Berlin: Alexander Verlag 2002.
- Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Laterna Magica. Mein Leben. Autobiographie*, Berlin: Alexander Verlag 2011; (Orig. *Laterna Magica*, Stockholm: Norstedts Förlag 1987).
- Bergman, Ingmar/ Stig Björkman (Hg) *Bergman über Bergman: Interviews über das Filmemachen; von "Die Hörige" bis "Szenen einer Ehe"*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1987; (Orig. *Bergman om Bergman*, Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag 1970).
- Bergman, Ingmar/ Jörg Scherzer (Übers.), *Bilder*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991; (Orig. *Bilder*, Stockholm: Norstedts Förlag 1990).
- Bergman, Ingmar/ Hans-Joachim Maas (Übers.), *Szenen einer Ehe / Herbstsonate / Aus dem Leben der Marionetten - Filmszenarien*, Berlin: Volk & Welt 1983.
- Bergman, Ingmar/ Verena Reichel (Übers.), *Sonntagskinder*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996.
- Bleibtreu, Renate, *Ingmar Bergman im Bleistift-Ton. Ein Werkporträt*, Hamburg: Rogner & Bernhard 2002.
- Duncan, Paul (Hg)/ Bengt Wanselius (Hg), *The Ingmar Bergman Archives*. Hong Kong: Taschen 2008.
- Faber, Monica/ Loni Weizert, ...*Dann spielten sie wieder. Das Bayerische Staatsschauspiel 1946-1984*, München: Bruckmann 1986.
- Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, Berlin: Bertz + Fischer 2011.
- Jatho, Gabriele(Ed.): *Ingmar Bergman. Essays, Daten, Dokumente*, Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek, Berlin: Bertz + Fischer Verlag 2011.
- Jones, G. William, *Talking with Ingmar Bergman*, Dallas: Southern Methodist University Press 1983.
- Kaminsky, Stuart, bearbeitet von Ingmar Bergman, *Essays in Criticism*, London/ Oxford/ New York: Oxford University Press 1975.



- Kleist, Heinrich von, „Über das Marionettentheater“, In: Sembdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München: dtv-Verlag 2001.
- Koebner, Thomas, *Ingmar Bergman: eine Wanderung durch das Werk*, München: edition text + kritik 2009.
- Lazar, Helga, „Kammerspielästhetik als Spiegel bürgerlicher Moral“ / Dipl.-Arb., Universität Wien 2011.
- Long, Robert E., *Ingmar Bergman. Film and Stage*, New York: Abrahams 1994.
- Marker, Frederick. J./ Lise-Lone Marker, *Ingmar Bergman, A Life in the Theater*, Cambridge: Cambridge University Press<sup>2</sup> 1992.
- Molière, Jean-Baptiste, *Komödien. Don Juan oder der steinerne Gast. Die Lästigen. Der Arzt wider Willen*. Zürich: Diogenes-Verlag 1975.
- Müller, Wolf Dietrich, *Der Theaterregisseur Ingmar Bergman: dargestellt an seiner Inszenierung von Strindberg's 'Traumspiel'*, München: Kitzinger 1980.
- Oliver, Roger W. (Hg.), *Ingmar Bergman: der Film, das Theater, die Bücher*, Rom: Gremese 2001.
- Rühle, Günther, *Theater in Deutschland 1887-1945: Seine Ereignisse, seine Menschen*, Frankfurt am Main: Fischer 2007.
- Schaub, Miriam, „Ein schmerzloser sauberer Schnitt? Zweifel an den psychoanalytischen Erklärungen in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN. In: Jaspers, Kristina (Hg)/ Nils Warnecke (Hg), *Ingmar Bergman: von Lüge und Wahrheit*, Berlin: Bertz + Fischer 2011.
- Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.
- Simon, John, *Ingmar Bergman Directs*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1972.
- Strindberg, August/ Emil Schering (Verdt.), *Elf Einakter*, München: Müller 1917.
- Strindberg, August, „Abhandlungen. „Fräulein Julie“ 1988“, In: Strindberg, August/ Emil Schering (Verdt.), *Elf Einakter*, München: Müller 1917.
- Strindberg, August, „Traumspiel“, In: Strindberg, August/ Artur Bethke (Hg.), *Ausgewählte Dramen in Drei Bänden, Band 3*, Rostock: VEB Hinstorff Verlag 1983. S. 267-341.
- Streisand, Marianne, *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

Törnqvist, Egil, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1995.

Weise, Eckhard, *Ingmar Bergman: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Whitton, David, *Molière: Don Juan (Plays in Production)*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.

## 7.2 K r i t i k e n

1969

von Vegesack, Thomas, „Stockholm-das Theater probt den Aufstand“, *Die Zeit*, 11. - 14. März 1969.

1970

Beer, Otto F., „Ein „Traumspiel“ ohne Traum-Spiel“, *Süddeutsche Zeitung*, 20./21. Juni 1970.

1971

Schwab-Felisch, Hans, „Gespaltene Menschen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. Juni 1971.

Rühle, Günther, „Aufklärung, Alptraum und Leid“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Mai 1970.

1976

Salzer, Michael, „Der Fall Bergman“, *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Mai 1976. S. 1-2.

Salzer, Michael, „Gesund vor Wut“, *Die Zeit*, no. 19, 30. April 1976.

Schober, Siegfried., „Ich fühlte mich wie im Tunnel“, *Der Spiegel* no. 20/21, 17. Mai 1976. S. 185-188.

Schober, Siegfried, „Schaf im Wolfspelz“, *Der Spiegel*, no. 23, 31. Mai 1976.

Müller, Andreas. „Ein neues Leben in Deutschland: Gespräch mit dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergman“, *Kölner Stadtanzeiger*, 26. Juni 1976.

1977

- Eichholz, Armin, „Göttertochter in Szenen einer Ehe“, *Münchner Merkur*, 21. Mai 1977.
- Fischbach, Ute, „Bergmans offene Proben“, *Münchner Merkur*, 16. Mai 1977.
- Fischbach, Ute, „Bergmans erste Münchner Premiere“, *Münchner Merkur*, 18. Mai 1977.
- Fischbach, Ute, „Schon vor 9 Uhr wollen sich viele einen Platz sichern“, *Münchner Merkur*, 25. April 1977.
- Fischbach, Ute, „Strindbergs „Traumspiel“ ohne Schmidinger“, *Münchner Merkur*, 10. Mai 1977.
- Fischbach, Ute, „Die Arbeit am „Traumspiel““, *Münchner Merkur*, 29. September 1977.
- Glaser, Michael, „Bergmans Traumspiel“, *Abendzeitung*, 19. Juni 1970.
- Graeter, Michael, „34 Vorhänge für Ingmar Bergman“, *Abendzeitung*, 21. Mai 1977.
- Grafe, Frieda, „Ganz zu schweigen von all diesen Frauen“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. April 1977.
- H.L., „Weiter mit Bergman“, *Abendzeitung*, 10. Mai 1977.
- Hensel, Georg, „Gedankenflucht eines Schlaflosen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Mai 1977.
- Kaiser, Joachim, „Wie Bergman das Traumspiel verwirklichte“, *Süddeutsche Zeitung*, 21. Mai 1977.
- Kayser, Beate, „Ingmar Bergman: Ich bin glücklicher als Strindberg“, *Tageszeitung*, 23. März 1977.
- Kayser, Beate, „Theater findet im Herzen des Publikums statt“, *Tageszeitung*, 25. April 1977.
- Kayser, Beate, „Indras Tochter muß vor der Burgruine träumen“, *Tageszeitung*, 21. Mai 1977.
- Müller, Andreas, „Seelenqualen und eine geplatzte Hose“, *Abendzeitung*, 25. April 1977.
- Niemeyer, Kai, „Traumspiel im Krematorium“, *Abendzeitung*, 17. Mai 1977.
- Salmony, George, „Es ist ein Jammer um die Menschen“, *Abendzeitung*, 21./22. Mai 1977.
- Seidenfaden, Ingrid, „Ein nordisches Klagelied“, *Bayerische Staatszeitung*, 27. Mai 1977.
- k.A., „München: Bergman macht offene Proben“, *Abendzeitung*, 22. April 1977.
- k.A., „Das „Traumspiel“ wurde Wahrheit“, 9. Mai 1977.
- k.A., „Bergman besetzt um“, *Die Welt*, 11. Mai 1977.
- k.A., „Traumspiel-Probe bei halboffener Tür“, *Münchner Merkur*, 22. April 1977.

k.A., „TV-Film: Wie Bergman in München arbeitet“, *Abendzeitung*, 29. September 1977.

## 1978

Eichholz, Armin, „Bergmans „Drei Schwestern““, *Münchner Merkur*, 23. Juni 1978.

Fischbach, Ute, „Was Ingmar Bergman mit Tschechows „3 Schwestern“ macht“, *Münchner Merkur*, 5. Juni 1978.

Fischbach, Ute, „Drei Schwestern, die nach Moskau wollen“, *Münchner Merkur*, 22. Juni 1978.

Gliewe, Gerd, „Cechovs „3 Schwestern““, *Tageszeitung*, 23. Juni 1978.

Gliewe, Gerd, „Versäumtes Leben am Vorabend der Revolution“, *Tageszeitung*, 24./25. Juni 1978.

Henrichs, Benjamin, „Szenen keiner Inszenierung“, *Die Zeit*, no. 27, 30. Juni 1978.

Hensel, Georg, „Nicht länger warten sie auf Moskau“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Juni 1978.

Kaiser, Joachim, „Von der Belanglosigkeit zur Ballade“, *Süddeutsche Zeitung*, 24./25. Juni 1978.

B.K., „Bergman bleibt“, *Tageszeitung*, 14. Januar 1978.

Nennecke, Charlotte, „Eine Gesellschaft im Niedergang“, *Süddeutsche Zeitung*, 22. Juni 1978.

Niemeyer, Kai, „Ruhe vor dem Sturm in einem Polizeistaat“, *Abendzeitung*, 19. Juni 1978.

Niemeyer, Kai, „Drei Schwestern“, *Abendzeitung*, 22. Juni 1978.

Schmidt-Mühlisch, Lothar, „Bezweifeltes erneut bezweifelt“, *Die Welt*, 24. Juni 1978.

Seidenfaden, Ingrid, „Fein musizierte Traurigkeit“, *Bayerische Staatszeitung*, 30. Juni 1978.

k.A., „Drei Schwestern“, *Abendzeitung*, 23. März 1978.

k.A., Photo, „Gewaltiges Interesse“, *Süddeutsche Zeitung*, 21. Juni 1978.

k.A., Photo, „Schlangen für Bergman“, *Tageszeitung*, 21. Juni 1978.

k.A., Photo, *Süddeutsche Zeitung*, 19. Juni 1978.

k.A., „Öffentliche Proben“, *Abendzeitung*, 3./4. Juni 1978.

## 1979

Borngässer, Rose-Marie, „Wenn Hedda Gabler vor dem Spiegel die Pistole hebt“, *Die Welt*, 17. April 1979.

Eichholz, Armin, „Wenn Wände, Hüllen und Pointen fallen – Wer hat Angst vorm nackten Tartuffe“, *Münchener Merkur*, 15. Januar 1979.

Eichholz, Armin, „Der Ibsen-Mensch ist aufregend genug, wenn man ihn aus der Nähe betrachtet“, *Münchener Merkur*, 14./15./16. April 1979.

Fischbach, Ute, „Ingmar Bergman und die Horror-Lady“, *Münchener Merkur*, 11. April 1979.

Gliewe, Gerd, „Keine Sekunde gefährlich“, *Tageszeitung*, 15. Januar 1979.

Gliewe, Gerd, „Filmische Großaufnahmen im roten Samt-Salon“, *Tageszeitung*, 14.-16. April 1979.

Kaiser, Joachim, „Bergmans Sünden wider Molières Geist“, *Süddeutsche Zeitung*, 15. Januar 1979.

Menck, Clara, „Tartuffe oder: Der Unheilige und sein Narr“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. Januar 1979.

Salmony, George, „Schäumende Schurkenposse“, *Abendzeitung*, 15. Januar 1979.

Salmony, George, „Bacchantin im Bürgerheim“, *Abendzeitung*, 14./15./16. April 1979.

Schmidt-Mühlisch, Lothar, „Ein Scheinheiliger als Hanswurst“, *Die Welt*, 15. Januar 1979.

Schwab-Felisch, Hans, „Die Welt bleibt draußen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. April 1979.

Seidenfaden, Ingrid, „Tartuffes Bauchlandung“, *Abendzeitung*, 29. November 1979.

Seidenfaden, Ingrid, „Die echten Tränen waren obszön“, *Abendzeitung*, 12. Januar 1979.

Seidenfaden, Ingrid, „Kaputte Gesellschaft“, *Bayerische Staatszeitung*, 19. Januar 1979.

Seidenfaden, Ingrid, „Ein Regisseur ist ein Voyeur“, *Abendzeitung*, 11. April 1979.

Seidenfaden, Ingrid, „Menschen in der Schicksalsfalle“, *Bayerische Staatszeitung*, 20. April 1979.

Skasa, Michael, „Tote Seelen in der Asche“, *Süddeutsche Zeitung*, April 1979.

## 1980

Borngässer, Rose-Marie, „Gräten für die Kröte“, *Die Welt*, 14. Mai 1980.

Eichholz, Armin, „Bergmans heißer Flirt mit Yvonne“, *Münchener Merkur*, 12. Mai 1980.

Fabrizius, Robert, „Mord mit Gräten“, *Rheinischer Merkur*, 16. Mai 1980.

Gliewe, Gerd, „Ein hatschertes Deppenkind“, *Abendzeitung*, 12. Mai 1980.

Kaiser, Joachim, „Wie Bergmans Kunst Faszination erzwingt“, *Süddeutsche Zeitung*, 16. Mai 1980.

K.R., „Die Magie des Ingmar Bergman“, *Bayerische Staatszeitung*, 16. Mai 1980.

May, Rolf, „Nichts als ein opulenter Scherz. Residenztheater: Ingmar Bergman inszeniert Gombrowicz „Yvonne““, *Az München*, 12. Mai 1980.

May, Rolf, „Am Samstag: Bergmans 5.“, *Tageszeitung*, 10./11. Mai 1980.

May, Rolf, „Fast alle Unarte(n)“, *Tageszeitung*, 9. Mai 1980.

Rei, „Residenztheater: Proben-Probleme mit Ingmar Bergmans „Yvonne““, k.A., 21. März 1980.

Schwab-Felisch, Hans, „Unter Larven ein fühlend Herz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Mai 1980.

Seidenfaden, Ingrid, „Zu feige für die Liebe“, *Abendzeitung*, 10./11. Mai 1980.

S.Z., „Yvonne wird Königin“, *Süddeutsche Zeitung*, 21. März 1980.

Ude, Karl, „„Yvonne“ muß an einer Gräte sterben“, *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Mai 1980.

k.A., „Ingmar Bergman inszeniert Yvonne“, *Münchner Merkur*, 1./2. März 1980.

k.A., „Bergmanns „Yvonne, Prinzessin von Burgund““, *Münchner Stadtanzeiger*, 23. Mai 1980.

k.A., „„Yvonne“ ohne König Schmidinger“, *Abendzeitung*, 22./23. Mai 1980.

## 1983

Blumenberg, Hans C., „Am Abend der Gaukler“, *Die Zeit*, no. 38, 16. September 1983.

Eichholz, Armin, „Zum Teufel mit dem Senior-Helden der Liebe“, *Münchner Merkur*, 20. August 1983.

Gliewe, Gerd, „Dem Dom Juan das Kinn gerückt“, *Abendzeitung*, 29. Juni 1983.

Gliewe, Gerd, „Bergmans Molière im Cuvilliéstheater“, *Abendzeitung*, 17./18. September 1983.

k.A., „Kahlgeschorener, eitler „Macho““, *Abendzeitung Theater Journal*, September 1983.

k.A. TSR, „Von den Freuden des Voyeurs“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. April 1985.

k.A., „Dom Juan“, *Tageszeitung*, 27. Juli 1983.

Seidenfaden, Ingrid, „Bergmans „Don Juan“ kommt auch nach München“, *Abendzeitung*, 18. Februar 1983.

Kruntorad, Paul, „Ein Zyniker als Jedermann“, *Theater Heute*, no. 9, 1983, S. 14-16.

k.A., „Null Innenleben“, *AZ München*, 29. Juli 1983.

## 1984

Eichholz, Armin, „Dichter und Diva im gleichen Dreck“, *Münchner Merkur*, 8. Mai 1984.

Gliewe, Gerd, „Wenn einer sein Gebiß verliert“, *Abendzeitung*, 20. März 1984.

Gliewe, Gerd, „Frau mit starken Wurzeln“, *Abendzeitung*, 4. Mai 1984.

Gliewe, Gerd, „Unterwegs zu sich selbst“, *Abendzeitung*, 7. Mai 1984.

Hensel, Georg, „Hans Christian Andersen, die mechanische Nachtigall“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Mai 1985.

Kracht, Olaf, „Bergman probt die Regenwürmer“, *Münchner Merkur*, 20. März 1984.

Kr, „Bedeutungsvoll tickt die Wanduhr“, *Bayrischer Staatsanzeiger*, 11. Mai 1984.

Macher, Hannes S., „Der dressierte Märchenonkel“, *Rheinischer Merkur*, 11. Mai 1984.

May, Rolf, „Heinz Bennent kommt für Walter Schmidinger“, *Tageszeitung*,  
2. Februar 1984.

May, Rolf, „Am liebsten auf einem Berg sitzen“, *Tageszeitung*, 4. Mai 1984.

May, Rolf, „Das Leben der Regenwürmer“, *Tageszeitung*, 5./6. Mai 1984.

May, Rolf, „Häubchen für den Kahlkopf“, *Tageszeitung*, 7. Mai 1984.

Nennecke, Charlotte, „Dichter und Schauspieler im Clinch“, *Süddeutsche Zeitung*,  
4. Mai 1984.

Schmidt-Mühlisch, Lothar, „Einsam des Nachts unter Sternen“, *Die Welt*, 7. Mai 1984.

Seidenfaden, Ingrid, „Diva und Dichter im neurotischen Tanz“, *Abendzeitung Theater Journal*, Mai 1984.

Sucher, C. Bernd, „Ingmar Bergman inszeniert Frauen“, *Süddeutsche Zeitung*,  
7. Mai 1984.

## 1985

Eichholz, Armin, „Ingmar Bergmans nobler Abschied von München“, *Münchner Merkur*,  
5. Juni 1985.

Fischer, Eva-Elisabeth, „Im Tragödienstadl“, *Rheinischer Merkur*, 8. Juni 1985.

Hensel, Georg, „Schnee im Haar und Eis im Herzen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,  
3. Juni 1985.

Kaiser, Joachim, „Wilde Träume von späten Triumphen“, *Süddeutsche Zeitung*,  
3. Juni 1985.

May, Rolf, „Rufer aus der Gruft“, *Tageszeitung*, 3. Juni 1985.

Schmidt-Mühlisch, Lothar, „Weltreich des Lichts aus veruntreuten Geldern“, *Die Welt*, 3. Juni 1985.

Seidenfaden, Ingrid, „Kein Verständnis für Gescheiterte“, *Abendzeitung*, 3. Juni 1985.

KR, „Bergmans grandioser Schlußpunkt“, *Bayerische Staatszeitung*, 7. Juni 1985.

## 1987

Jenny, Urs, „Hals über Kopf durch den Abgrund des Lebens“, *Der Spiegel*, no. 38, 14. September 1987.

## 1988

Michaelis, Rolf, „Leise schreit das kluge Tier“, *Die Zeit*, no. 29, 15. Juli 1988.

## 2007

Rodek, Hanns-Georg, „Ingmar Bergman - Der weiße Clown ist tot“, *Die Welt*, 30. Juli 2007.

## 7.3 Filmographie

*Abend der Gaukler*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Warner Home Video 2008; (Orig. *Glycklarnas afton*, Schweden 1953).

*Aus dem Leben der Marionetten*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005; (Orig. *Ur marionetternas liv*, Deutschland/ Schweden 1980).

*Ausser Atem*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Video, Studiocanal 2007; (Orig. *A bout de souffle*, Frankreich 1959).

*Clockwork Orange*, Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Home Video 2001; (Orig. Großbritannien 1971).

*Das Lächeln einer Sommernacht*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Sommarnatterns leende*, Schweden 1955).

*Das Schweigen*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Tystnaden*, Schweden 1963).



*Das siebente Siegel*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Det sjunde inseglet*, Schweden 1957).

*Die Frauen in Ingmar Bergmans Filmen. Dokumentation*, Regie: Raganelli, Katja, VHS-Video 1993.

*Die Stunde des Wolfes*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2006; (Orig. *Vargtimmen*, Schweden 1968).

*Die Zeit mit Monika*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2006; (Orig. *Sommaren med Monika*, Schweden 1953).

*Fanny und Alexander*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005; (Orig. *Fanny och Alexander*, SE/DE/FR 1982).

*Herbstsonate*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Höstsonaten*, Deutschland, Großbritannien 1978).

*Hets*, Regie: Alf Sjöberg, Schweden 1944.

*Ingmar Bergman inszeniert "Ein Traumspiel" von August Strindberg Dokumentation*. Regie: Fritz Schuster. Bayerischer Rundfunk 1977.

*Ingmar Bergman – über Leben und Arbeit*, Regie: Jörn Donner, DVD-Video, Arthaus 2007; (Orig. *Ingmar Bergman: Om liv och arbete*, Schweden 1998).

*Licht im Winter*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2005; (Orig. *Nattvardsgästerna*, Schweden 1963).

*Musik im Dunkeln*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Tartan Video 2006; (Orig. *Musik i mörker*, Schweden 1948).

*Nach der Probe*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2006; (Orig. *Efter repetitionen*, Schweden/ Deutschland 1984).

*Persona*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. Schweden 1966).

*Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, DVD-Video, Universal Pictures Video 2003; (Orig. USA 1960).

*Schreie und Flüstern*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Viskningar och Rop*, Schweden 1972).

*Schande*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2006; (Orig. *Skammen*, Schweden 1968).

*Szenen einer Ehe*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Universum Film GmbH 2005; (Orig. *Scener ur ett äktenskap*, Schweden 1973).

*Von Angesicht zu Angesicht*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2009; (Orig. *Ansikte mot ansikte*, Schweden 1976).

*Wie in einem Spiegel*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal 2006; (Orig. *Såsom i en spegel*, Schweden 1961).

*Wilde Erdbeeren*, Regie: Ingmar Bergman, DVD-Video, Studiocanal Ingmar Bergman Edition [10 DVDs] 2005; (Orig. *Smultronstället*, Schweden 1957).

## 7.4 A u f f ü h r u n g s n a c h w e i s

Molière, Jean Baptiste: *Dom Juan*, Landestheater Salzburg. Premiere 27. Juli 1983.

Übernommen an das Residenztheater München. Premiere 18. September 1983.

Regie: Ingmar Bergman. Bühne und Kostüme: Gunilla Palmstierna-Weiss. Musik: Rudolf G. Knabl. D: Michael Degen (Dom Juan), Hilmar Thate (Sganarelle), Birgit Doll (Elvire), Erwin Faber (Gusman), Erich Hallhuber (Dom Carlos), Klaus Guth (Dom Alonso), Franz Kutschera (Dom Louis), Gundi Ellert (Charlotte), Olivia Grigolli (Mathurine), Gerd Anthoff (Pierrot), Franz Kollasch (Herr Dimanche), Hans Quest (Bettler)

Aufzeichnung: *Dom Juan*, Studioaufzeichnung, Regie: Ingmar Bergman, ZDF 1984.

## 7.5 I n t e r n e t q u e l l e n

Graff, Bernd, „Der subversive Pennäler“, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tode-von-ingmar-bergman-der-subversive-pennaeler-1.428833>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

Website vom Intima Teatern in Stockholm:

<http://www.strindbergsintimateater.se/om-teatern>, letzter Zugriff am 14. Januar 2015.

<http://www.hitlerpages.com/pagina60.html>, letzter Zugriff am 12. Januar 2015.

Homepage der Ingmar Bergman Stiftung:

<http://ingmarbergman.se/>, letzter Zugriff am 16. Januar 2015.

Theaterzettel von RIENZI, 5. Juni 1936:

[http://archive.thulb.unijena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW\\_derivate\\_00044257/032056.tif](http://archive.thulb.unijena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00044257/032056.tif), letzter Zugriff am 10. Oktober 2014.

Website der Comédie-Française:

<http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=381>

Ingmar Bergman in einem Gespräch mit amerikanischen Filmstudenten vom American Film Institute (1975):

<https://www.youtube.com/watch?v=9tR4qFsypIQ>

Website des Swedish Film Instituts zum Filmstart von BLACK BEAUTY 1938:

<http://www.sfi.se/en-GB/Swedish-film-database/Item/?itemid=23298&type=MOVIE&iv=PdfGen>

## 7.6 A b b i l d u n g s v e r z e i c h n i s

Alle Film Stills aus Filmen von Ingmar Bergman und Bilder von seinen

Theaterinszenierungen sind der Seite der Ingmar Bergman Stiftung entnommen:

<http://ingmarbergman.se/>

Abb. 1:

Film Still aus FANNY UND ALEXANDER (1982)

Abb. 2:

Theaterzettel von RIENZI, Aufführung am 5. Juni 1936 im Nationaltheater Weimar:

[http://archive.thulb.unijena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW\\_derivate\\_00044257/032056.tif](http://archive.thulb.unijena.de/ThHStAW/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00044257/032056.tif)

Abb. 3:

Bild des Ensembles am *Mäster Olofsgården* (1938)

Abb. 4:

Film Still aus HETS (1944)

Abb. 5:

Foto aus der Aufführung von TAUMSPIEL (1977)

Abb. 6:

Foto aus der Aufführung von DREI SCHWESTERN (1978)

Abb. 7:

Foto aus der Aufführung von TARTUFFE (1979)

Abb. 8:

Foto aus der Aufführung von HEDDA GABLER (1964)

Abb. 9:

Foto aus der Aufführung von HEDDA GABLER (1979)

Abb. 10:

Foto aus der Aufführung von YVONNE DIE BURGUNDERPRINZESSINN (1980)

Abb. 11:

Foto aus der Aufführung von AUS DEM LEBEN DER REGENWÜRMER (1984)

Abb. 12-14:

Film Still aus HERBSTSONATE (1978)

Screenshot

Abb. 15:

Foto von den Dreharbeiten zu NACH DER PROBE (1984)

Abb. 16:

Foto aus der Aufführung von TRAUMSPIEL (1970)

Abb. 17:

Film Still aus AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)

Screenshot

Abb. 18:

Film Still aus SZENEN EINER EHE (1973)

Screenshot

Abb. 19:

Film Still aus WIE IN EINEM SPIEGEL (1963)

Screenshot

Abb. 20-23:

Film Stills aus AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)

Screenshots

Abb. 24-28:

Films Stills aus der Studioaufzeichnung von der Aufführung von DOM JUAN (1983)

Screenshots

Abb. 29-31:

Film Stills aus AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)

Screenshots

Abb. 32:

Film Still aus A BOUT DE SOUFFLE (1960)

Screenshot

Abb. 33:

Film Still aus PSYCHO (1960)

Screenshot

Abb. 34:

Film Still aus A CLOCKWORK ORANGE (1971)

Screenshots

Abb. 35-44:

Films Stills aus der Studioaufzeichnung von der Aufführung von DOM JUAN (1983)

Screenshots

Abb. 45-54:

Film Stills aus AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980)

Screenshots

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 7.7 A b s t r a c t deutsch

Die Arbeit beschäftigt sich mit stilistischen und ästhetischen Parallelen zwischen Ingmar Bergmans (1918-2007) Theaterinszenierungen und seinen Filmen. Sein Werk kann als der fort dauernde Prozess gesehen werden, die perfekte Symbiose beider Medien zu erzielen. Dieser soll durch die vergleichende Analyse seines Films AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980) und seiner Theaterinszenierung DOM JUAN (1983) am Münchner Residenztheater beleuchtet werden. Welche filmischen Stilistiken transplantiert Bergman in seine Theaterarbeiten? Welche Eigenschaften des Theaters macht sich Bergman bei seiner Filmarbeit zu Nutze? Beide Werke sind in Deutschland entstanden - er lebte und arbeitete hier knapp zehn Jahre (von 1976 bis 1985), nachdem er sein Heimatland Schweden nach einer (fallen gelassenen) Anklage der Steuerhinterziehung verlassen hatte.

Nach einem Überblick zu Bergmans Leben und Werk, rücken im dritten Kapitel seine Arbeiten in Deutschland in den Fokus. Im vierten Kapitel werden konstitutive Elemente von Film und Theater im Allgemeinen erläutert, wobei der Schwerpunkt auf der Darstellung stilistischer Parallelen von Bergmans Film- und Theaterarbeit liegt. Es wird außerdem die These aufgestellt, dass er in beiden Medien die Konzeption des *Kammerspiels* sowohl auf narrativer, als auch auf visueller Ebene aufgreift. Es ist ebenfalls Teil des vierten Kapitels diese Behauptung in Bergmans Werk zu ergründen und folglich zu begründen. Im fünften Kapitel wird die aufgestellte These schließlich durch die Analyse von AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN und DOM JUAN untermauert und abschließend mit einem Exkurs zu Heinrich von Kleists 1810 erschienenem Aufsatz *Über das Marionettentheater* ergänzt.

## A b s t r a c t   english

The thesis deals with the stylistic and aesthetic parallels of Ingmar Bergman's (1918-2007) directorial work in the theatre and the cinema. His oeuvre can be regarded as an ongoing search for a symbiosis of these two medias. This pursuit will be made evident in the comparing analysis of his movie *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN* (1980) and his version of the play *DOM JUAN* (1983) at the Münchner Residenztheater. What cinematic devices are transplanted into his theatre work? What attributes of the theatre does he use in his movies? Both productions were developed during his almost ten year long 'exile' in germany (1976 – 1985) – Bergman had left his homeland sweden after being wrongfully accused of committing tax fraud.

Following an overview of his life and work, chapter three will concentrate on his time in germany. Chapter four deals with general constitutive elements of both theatre and film, with a focus on the stylistic parallels of Bergman's work in both medias and their respective symbiotic relationship.

It will also establish the assumption that Bergman applied the concept of the *Kammerspiel* in both narrative and in visual form to film as well as to the theatre. This hypothesis will be provided with evidence in chapter five during the comparison and analysis of *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN* and *DOM JUAN*, and will be supplemented with an excursion to Heinrich von Kleist's essay *Über das Marionettentheater* from 1810.



## 7.8 Curriculum Vitae

Catharina May

geboren am 23.11.1984 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz)

### Ausbildung

|                |                                                                                    |
|----------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 03/2008 - dato | Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien |
| 2005 - 2007    | Studium der Germanistik und Philosophie (Magister) an der TU Dresden               |
| 06/2004        | Abitur                                                                             |

### berufliche Laufbahn

|                   |                                                                                                                                    |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| seit 08/2013      | Regieassistentin am Berliner Ensemble                                                                                              |
| 01/2013 - 08/2013 | Regieassistentin beim MDR, "Schloss Einstein" (Block 193+198),<br>Regie: Severin Lohmer                                            |
| 08/2012           | Gründungsmitglied von Restfilm, Verein zur Förderung des Österreichischen Kurzfilms                                                |
| 08/2011 – 11/2011 | Produktionsassistentin bei "Die Vermessung der Welt"<br>Regie: Detlev Buck                                                         |
| 11/2010 – 02/2011 | Regieassistentin bei "Die Banalität der Liebe" am Theater<br>Nestroyhof Hamakom Wien<br>Regie: Michael Gruner                      |
| 12/2007 – 02/2008 | Regieassistentin bei "Der Hungerkünstler geht" am<br>Gerhart-Hauptmann-Theater Zittau<br>Regie: Piotr Kruszczyński                 |
| 08/2007 – 11/2007 | Produktionsassistentin bei der Boje Buck Produktion "Robert<br>Zimmermann wundert sich über die Liebe"<br>Regie: Leander Haussmann |