Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 3

Artikel: Notizen zu Ingmar Bergman
Autor: Fleisher, Frederic
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161482

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

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

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

Download PDF: 16.07.2025

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

Notizen zu Ingmar Bergman

FREDERIC FLEISHER

Bergmans Filme sind sehr persönlich. Sie sind großenteils Projektionen seiner inneren Welt, was die einen schätzenswert finden, während die anderen darin seine Grenzen erkennen. Er bewegt die Menschen wie Schachfiguren, um die dramatische Wirkung zu erhöhen. Für einige sind seine Themen von allgemeinem Interesse, weil er in sich selbst hinabzusteigen wagt; sie betrachten das Individuelle als das Umfassendste. Andere halten seine Filme für das Werk eines egozentrischen Neurotikers, der den Problemen der Mitmenschen gleichgültig gegenübersteht. Bergmans Filme spiegeln ihren Schöpfer mehr, als dies bei anderen heutigen Filmschaffenden der Fall ist. Für 19 seiner 24 Filme schrieb er das Drehbuch selbst. Bei den übrigen Büchern arbeitete er eng mit den Autoren zusammen. Er nimmt an allen filmischen Arbeiten tätigen Anteil. Während der Aufnahmen bringt er Änderungen an und überwacht Ton und Schnitt. Alle technischen Aspekte des Filmens sind ihm vertraut. Er glaubt an die künftige Vereinigung von Spielleiter und Drehbuchautor in einer Person.

Liebe und Tod, die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse, zwischen Gott und Teufel, das sind Grundthemen von Bergmans Werk. Er meint dazu: «Ich stimme mit Eugene O'Neill darin überein, daß jedes Drama, das nicht von der menschlichen Beziehung zu Gott handelt, Unsinn ist. O'Neill meinte damit, daß wir nur ethische Probleme in dramatischer Form behandeln können und sollen, gleichgültig, ob es sich um eine Komödie oder um eine Tragödie handelt. Unsere ganze Existenz beruht auf der Tatsache, daß wir gewisse Dinge tun dürfen und andere nicht. Daraus entstehen die Schwierigkeiten, denen wir unser ganzes Leben lang immer wieder begegnen. Diese Wirklichkeit müssen wir spiegeln, und in ihr müssen wir uns spiegeln.»

Bergman ist tief mit Schweden verwachsen. Das Licht und die Geräusche der schwedischen Landschaft spielen in seinen Filmen eine große Rolle, und er ist sich seiner Abhängigkeit von Schweden sehr bewußt. Vor allem deshalb hat er es auch abgelehnt, im Ausland zu arbeiten. Die Verwurzelung ist seiner Ansicht nach für den Regisseur sehr wichtig. Aber trotz der starken Beziehung zu Schweden und des autobiographischen Charakters seines Werkes trennt ein Graben seine Welt und seine Probleme von jenen eines großen Teils der schwedischen Bevölkerung. Seltsamerweise isoliert ihn gerade seine ständige Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Mensch und Gott. Vielleicht ohne es zu wollen hat Bergman diese Situation in seinem letzten Film *Licht im Winter* (Nattvardsgästerna), dargestellt.

Die Schweden gehören der lutherischen Staatskirche an. Obwohl weniger als ein Prozent der Bevölkerung sich ausdrücklich von der Kirche gelöst hat, besuchen nur etwa sechs Prozent den Gottesdienst. *Licht im Winter* spielt an einem kalten und trüben Novembersonntag. Tomas Ericsson, der Pfarrer einer mittelalterlichen Kirche in der traurigen schwedischen Landschaft, beendigt seine Predigt. Im Drehbuch sagt Bergman, daß von 367 Gliedern der Gemeinde nur 9 dem Gottesdienst beiwohnen. Nachdem er eine Zeitspanne von drei Stunden beschrieben hat, endet der Film damit, daß Pastor Ericsson einen Gottesdienst in einer anderen Landkirche abhält. Daran nehmen nur die Schullehrerin, die ihn liebt, der Küster und der Organist teil, die auch beim Frühgottesdienst dabei waren.

Seit der sozialen Umwälzung der zwanziger und dreißiger Jahre ist Schweden von einem Agrar- zu einem Industrieland geworden. Viele Schweden, die in die Stadt zogen, haben die Religion zurückgelassen. Ingmar Bergman jedoch wuchs in Östermalm, dem bürgerlichen und vornehmen Quartier von Stockholm auf, das man mit dem Wien Freuds verglichen hat. Die hohen und dunklen Wohnungen mit den schweren Kristalleuchtern und düsteren Orientteppichen begünstigen Gedanken, die mit den Gefühlen für Beständigkeit und Tradition in Konflikt geraten. Manche Schweden kritisieren Bergmans Gleichgültigkeit gegenüber den Änderungen im Lande; für sie läßt seine Welt die Gültigkeit und Wirklichkeit vermissen, die sie von einem Filmschöpfer verlangen.

Vor mehr als zwanzig Jahren begann Ingmar Bergman damit, in Stockholm Liebhaberaufführungen zu inszenieren. Seine ersten Erfolge erntete er als Bühnenregisseur, und seither widmete er die meiste Zeit dem Theater. 1944 wurde er an das Stadttheater Hälsingborg berufen. Später kam er nach Göteborg und Malmö, wo er künstlerischer Berater des Theaters wurde. Nach seiner Rückkehr nach Stockholm im Jahre 1959 inszenierte er nur zwei Stücke, darunter Strawinskys *The Rake's Progress*. Während dieser Zeit schuf Bergman viele Filme und widmete sich der Wiederbelebung der schwedischen Filmindustrie.

Kürzlich hat Bergman einen dreijährigen Vertrag mit dem Königlichen Theater in Stockholm angenommen. Das ist nicht überraschend, denn Bergman hat seine Ideen immer zuerst auf der Bühne geprüft, bevor er sie auf die Leinwand brachte. Er selbst sagt von sich: «Das Theater ist meine Liebe und die Grundlage meiner Existenz. Durch das Theater kann ich Filme schaffen, aber ich könnte nie das Umgekehrte tun.»

Als Bergman zum Theater kam, entfaltete sich eine junge Generation schwedischer Schriftsteller, die an den Weltereignissen regen Anteil nahmen und ihre Enttäuschung über den Wahrheitsmangel, ihre Furcht über Gegenwart und Zukunft und ihre Verlorenheit zum Ausdruck brachten. Sie waren in den dreißiger Jahren aufgewachsen, als Kommunismus und Psychoanalyse als

Lebens- und Seelenretter ausgerufen wurden; aber durch den Krieg verloren diese Lehren an Wirkung. Der einzelne stand allein und war den Bewegungen der Macht ausgeliefert. Schreiben war eine ernste Beschäftigung, in der man sich selbst aufs Spiel setzte und eine drängende Verantwortlichkeit gegenüber der Menschheit erfuhr. Kafka, Rilke, Eliot, Faulkner, Sartre, Camus und Greene waren damals die meistbesprochenen ausländischen Autoren.

Infolge des Krieges waren nur wenige im Ausland gewesen, und viele wollten Europa sehen, sobald die Grenzen sich öffneten, um an den geistigen Bewegungen teilzunehmen. Es entstanden analytische Beschreibungen der heutigen Situation des Menschen, und wie T. S. Eliot drückten sich die Dichter nicht in einzelnen Gedichten, sondern in Zyklen aus. Der Nachkriegspessimismus äußerte sich nicht in klaren und überzeugenden Feststellungen, sondern in verschlungenen Theorien. Viele empfanden auch Schwedens Neutralitätspolitik als Schuld. Themen, welche die Verantwortung des einzelnen für die anderen und die Menschheit betrafen, waren mit gefühlsmäßigem und intellektuellem Zwiespalt geladen.

Ingmar Bergman gehörte zu dieser Generation. Aber er beteiligte sich nicht an den sozialen und politischen Ereignissen, wie das jene taten, deren Haltung in der spanischen Revolution wurzelte und im Zweiten Weltkrieg reifte. Bergman revoltierte vielmehr gegen die Religion seiner Kindheit. Entscheidend für ihn war sein Vater, der lutherischer Pfarrer war. «Wenn man in einer Gemeinde geboren und erzogen wird», sagt er, «so tut man einen frühen Blick hinter die Kulissen von Leben und Tod. Mein Vater hielt Beerdigungen, Hochzeiten und Taufen ab, gab Rat und predigte. Der Teufel war für mein Kindergemüt eine frühe Bekanntschaft; ich hatte das Bedürfnis, ihn zu personifizieren.»

Bergman beschrieb viele seiner Filme als «Moralitäten». In der Tat können die meisten seiner Werke von einem allegorischen Standpunkt aus untersucht werden. Die Personifizierung menschlicher Eigenschaften, der Streit zwischen Gut und Böse, Schuld und Unschuld sind beherrschende Züge. Als 1947 eine seiner «Moralitäten» in Göteborg gespielt wurde, sagte er: «Ich weiß, daß ich stets die eine und gleiche Situation darzustellen versuche: Gott und der Teufel. Gott hat vielleicht die Welt und den Menschen verlassen. Der Tod ist ein Vollstrecker.»

Immer war Strindberg Bergmans Lieblingsautor, und man könnte viele Parallelen finden. Strindberg fühlte, daß er selbst in einen Streit auf Leben und Tod mit himmlischen Mächten verwickelt war, während er gleichzeitig nach Gottes Existenz fragte und den Kampf zwischen Gott und Teufel als Beobachter erlebte.

Bergmans Beschäftigung mit dem Teufel spiegelt sich auch in seinem Interesse für Georges Méliès. In seinen frühen Filmen waren andere Einflüsse spürbar. Marcel Carné und Duvivier hinterließen Spuren in *Kris* (Die Krise) und *Det regnar på vår kärlek* (Es regnet auf unsere Liebe), der deutsche Ex-

pressionismus ist spürbar in *Skepp till Indialand* (Schiff nach Indien) und *Musik i mörker* (Musik im Dunkel), während der Einfluß Rossellinis und des italienischen Neo-Realismus in *Hamnstad* (Hafenstadt) zum Ausdruck kommt.

1944 debütierte Bergman auf der Leinwand mit dem Buch für *Hets* (Hetze). Der Film handelt von einem Knaben im letzten Schuljahr, einem psychopathischen Lateinlehrer, der seine eigene Angst bekämpft, indem er die Schüler terrorisiert, und einem einsamen und erschreckten Ladenmädchen. Mit Ausnahme von *Kvinna utan ansikte* (Frau ohne Gesicht) handeln alle frühen Filme Bergmans von jungen, heimatlosen Außenseitern. Sie träumen davon, sich von der Einsamkeit zu befreien, aber sie bekämpfen ohne viel Hoffnung eine intolerante Gesellschaft.

Für *Frau ohne Gesicht* schrieb Bergman das Buch, aber den Film drehte Gustav Molander, ein in den dreißiger Jahren sehr geschätzter Regisseur. Es handelt sich um eine hysterische Frau mit dem fast krankhaften Wunsch, die Männer durch ihre geschlechtliche Anziehungskraft zu tyrannisieren, sowie um eines ihrer Opfer. Bergman zeigte hier, daß die Sucht in einer Jugenderinnerung wurzelte.

1948 schuf Bergman seinen ersten selbständigen Film. In *Fängelse* (Gefängnis) bewahrt die Dirne Birgitta-Carolina ihr unschuldiges und reines Herz, aber niemand findet sich bereit, sie zu retten, so daß sie sich schließlich durch Selbstmord von den bösen Kräften der Erde befreit. Birgitta-Carolina hat ein Kind, aber ihre Schwester und ihr Kuppler, der vermutliche Vater des Kindes, bringen sie dazu, es ihnen zu überlassen. In vielen von Bergmans Filmen spielt die Geburt eines Kindes eine entscheidende Rolle. *Gefängnis* erhob auch die Frage, ob Gott tot und dem Teufel unterlegen sei. Der Film ist der Höhepunkt von Bergmans Auseinandersetzung mit der Religion. Er berührt hier viele Themen, die er später weiterverfolgt hat.

Ende der vierziger Jahre änderte sich das literarische Klima in Schweden zugunsten einer größeren Lebensbejahung. Bergmans krankhafte Intensität wich allmählich der Reife. 1951 schrieb er *Staden* (Die Stadt), sein erstes Hörspiel, worin er sich selber als Joakim Nude darstellte. Dieses surrealistische und sehr persönliche Werk spielt in einer «Ruinenstadt der Erinnerung», die Ähnlichkeit mit Uppsala hat, wo Bergmans Großmutter lebte. Im Stück sagt Joakim zu seiner Großmutter: «Ich habe mich in Frauen, in religiösen Entrükkungen und in meinem Glauben an das sogenannte künstlerische Streben begraben, aber alles war umsonst.» Und die Großmutter erwidert: «Ja, Joakim, ich sehe, daß es ziemlich schlimm steht, aber doch nicht schlimmer als damals, als du die Masern hattest. Wie viele andere leidest du an Schuldgefühlen, die du mit viel Eitelkeit umhegst... Deine Wichtigkeit erschreckt dich, mein Junge.»

Die zwischen 1949 und 1957 entstandenen Filme Bergmans spielen zum größten Teil im Sommer. Der Sommer bedeutet nicht nur eine Rückkehr zur

Kindheit, sondern auch eine Zeit sexueller Befreiung. Das lange Warten auf Licht und Wärme ist im Norden oft mit vagen Hoffnungen beladen, die selten erfüllt werden. Die ersten Zeichen des Herbstes erwecken Melancholie und Enttäuschung. In Bergmans *Sommarlek* (Einen Sommer lang) blüht die Liebe während des kurzen und intensiven nordischen Sommers auf und endet im Frühherbst mit einer Tragödie. In *Sommaren med Monika* (Die Zeit mit Monika) flieht ein junges Paar im Frühling aus der Stadt; bei der Rückkehr im Herbst ist ihre Idylle vorüber; Bergman stellt das als eine Rückkehr in die Gefangenschaft dar. In *En lektion i kärlek* (Eine Liebeslektion) zeigt eine Rückblende den sommerlichen Höhepunkt eines Eheglücks. *Sommernattens leende* (Das Lächeln einer Sommernacht) ist von den geheimen Mächten des Sommers beherrscht. In *Det sjunde inseglet* (Das siebente Siegel) und *Smultronstället* (Wilde Erdbeeren) sind die sommerlichen Erdbeeren ein Symbol des Paradieses. In der *Jungfrauenquelle* ändert das Wetter beim Raub der Jungfrau, und nach ihrem Tod beginnt es zu schneien. Die glücklichsten Szenen von *Till glädje* (An die Freude) spielen ebenfalls im Sommer. Der Herbst meint bei Bergman oft den Tod.

Einen Sommer lang war der erste Film, in dem Bergman mit Erfolg Bildsprache und Geschichte durchgehend verband. Er bewies auch sein Gefühl für den Ton, als er die Geräusche fröhlicher und erschreckter Vögel die Stimmung der eher öden Inseln wiedergeben ließ. Harmonie und Disharmonie spiegelten sich in der Beleuchtung und in den Formen.

Um diese Zeit erklärte Bergman, wenige Filmschöpfer bemühten sich darum, persönliche Frauengestalten zu zeichnen: «Ich habe mich immer für Frauen interessiert; ich beobachte sie, wenn sie sich unbeobachtet glauben, wenn sie allein sind und wenn sie mit anderen Frauen Erfahrungen austauschen. Das sind dramatische Situationen. Ich lese die Rubrik ‚Einsames Herz' und die Briefe an den Herausgeber in volkstümlichen Zeitschriften. Dann sehe ich, wie wenig ich weiß. Aber eines weiß ich: Frauen sind stärker und lebenstüchtiger als Männer. Sie geben mehr und verlangen mehr. Die Männer haben nicht die Kraft, immer im Geschehen zu stehen. Sie wollen mehr allein sein und von den weiblichen Gefühlsansprüchen ausruhen.»

In seinen nächsten Filmen beschäftigte sich Bergman dann mit liebenden Frauen und mit Frauen ohne Liebe, mit verheirateten und mit gebärenden Frauen. Sein Vertrauen wuchs, und er ließ Lustspielhaftes einfließen. Auch fühlte er sich nicht mehr gezwungen, das Offensichtliche zu zeigen, sondern wagte es, oft nur anzudeuten. Er brachte die Kamera den Menschen immer näher und beleuchtete mehr von den geistigen Reaktionen in ihren Gesichtern, ihrem Atem und ihren Augen. Es schien ihm nun, das Gesicht offenbare die Persönlichkeit besser als der nackte Körper. Er verminderte den Dialog und versuchte, nur das Nötigste an Toneffekten zu bewahren.

Kvinnors väntan (Das Warten der Frauen) brachte im Jahre 1952 einige

wichtige Neuerungen. In allen früheren Drehbüchern stand ein junges Paar im Mittelpunkt. Bergman stand gefühlsmäßig auf der Seite der Jugend, die sich gegen die ältere Generation auflehnte. Als am Ende des Films eine jüngere Schwester der Ehefrau mit einem Jungen im Motorboot wegfährt, gönnen die Verheirateten dem jungen Paar den Liebessommer.

Bergmans Sympathien entwickelten sich parallel zu seiner eigenen Reife. Zur Zeit von *Kvinnors väntan* war er 34 Jahre alt. Er betrachtete seine Personen aus größerem Abstand. Er bevorzugte nicht mehr eine Figur auf Kosten der andern und verurteilte keine. Das Leben war keine Hölle mehr.

Bergman hatte schon immer eine Vorliebe für geschlossene Räume, und in seinen frühen Filmen herrscht oft eine klaustrophobe Stimmung, zum Beispiel in der alpdruckhaften Bahnfahrt in *Törst* (Durst). Aber als er in *Kvinnors väntan* ein weltmüdes Paar mittleren Alters für eine Nacht in einem Aufzug einschloß, benützte er die Abgrenzung als eine Art Beichtstuhl, in dem er das Interesse der Personen auf ihre Beziehung zueinander einschränkte. Gleichzeitig nützte er die komischen Möglichkeiten. Während der Bahnfahrt in *Eine Liebeslektion* wird die Ehe von Dr. Erneman aufgerollt, und in *Wilde Erdbeeren* fährt Dr. Isak Borg in seinem leichenwagenähnlichen Automobil durch seine Lebenserinnerungen.

Andere Filmschöpfer haben auch bei den Geheimnissen der Frauen verweilt, aber Bergmans Originalität und Stärke liegt darin, daß er keine Definition sucht. Jede seiner Frauengestalten stellt einen Persönlichkeitstyp dar, aber keine kann mit schnellen Verallgemeinerungen erklärt werden.

1953 nahm Bergman in *Gycklarnas afton* (Abend der Gaukler) die Erniedrigung der Artisten zum Gegenstand. In dem meisterhaften Prolog stolpert ein Zirkusclown einer felsigen Küste entlang, um seine Frau vor den Folgen ihres Exhibitionismus zu retten. Der Clown, der das Wasser fürchtet, muß ins Meer hinauswaten, um seine Frau aufzuheben und nach Hause zu tragen. Die Kopie ist gebleicht, um die Brutalität der Szene zu betonen, die von blechernen Klängen und drohenden Trommeln begleitet wird.

Das Lächeln einer Sommernacht ist Bergmans leichtester und spielerischster Film. Untergründig spürt man darin die Tragödie des menschlichen Ungenügens, der körperlichen Begierde und der geistigen Einsamkeit. Die Welt der Sinne ist von geheimnisvollen Gewalten der Sommernacht durchwirkt, und der Film erinnert an Shakespeares *Sommernachtstraum*, wo die Liebesverwicklungen in einer Mondlicht- und Schattenstimmung entwirrt werden. Beim Sonnenuntergang sind die menschlichen Beziehungen am verschlungensten, und im fahlen Licht der Dämmerung werden die verwobenen Liebesgeschichten gelöst. Bergman zeigte hier die ewige Suche nach jener Liebe, die nur wenige jemals finden.

Bevor *Das Lächeln einer Sommernacht* in Cannes ausgezeichnet wurde, hoffte Bergman *Das siebente Siegel* drehen zu können. Ein Jahr zuvor war sein gleich-

namiger Einakter aufgeführt worden. Ein Kreuzfahrer kehrt nach einem sinnlosen Gemetzel im Heiligen Land auf der Suche nach Gott nach Schweden zurück. Als der Tod zu ihm kommt, verlängert er seine Frist, indem er sich zu einem Schachspiel verpflichtet. Gleich seinem Kreuzfahrer hat sich Bergman oft gefragt, ob der Tod mit Gott oder dem Teufel im Bunde stehe. Obwohl der Kreuzfahrer keine Einsicht in die Natur des Todes gewinnt, vermag er das Schachspiel lange genug hinauszuzögern, um seiner Frau und seinem Kind die Flucht zu ermöglichen. *Das siebente Siegel* spielt in einer Pestzeit. Es ist eine allegorische Übersetzung von Bergmans eigener Gottesjagd im Zeitalter der Atombombe. Der Dialog spielt in diesem Film eine untergeordnete Rolle. Seine Stärke liegt ganz im Bild. Der Graben zwischen den Generationen ist ein wichtiges Thema Bergmans. Er hat es vor allem in *Wilde Erdbeeren* behandelt. Dr. Isak Borg — man bemerkt die Initialen I. B. —, der von Stockholm nach Lund unterwegs ist, um dort den Ehrendoktor entgegenzunehmen, wird sich auf der Reise bewußt, wie sehr er sich seiner Familie entfremdet hat. Sein egozentrisches Leben hat zur Sterilität und Vereinzelung geführt. Bergman huldigte mit diesem Werk den Filmen Victor Sjöströms. Isak Borgs seelische Entwicklung erinnert stark an jene David Holms in *Körkarlen* (Der Gespensterwagen), einer Novelle Selma Lagerlöfs, die Sjöström viele Jahre früher verfilmt hatte. *Wilde Erdbeeren* ist auch ein Porträt Sjöströms, der 1916, nach dem Scheitern seiner zweiten Ehe, mit dem Fahrrad die Stätten seiner Kindheit besucht hatte. Darüber hinaus aber ist der Film sehr persönlich. Bergman schildert darin sein Verhältnis zum alten Mann. Während er ihn zuerst als kalten und trockenen Alten zeigt, gesteht er ihm am Schluß des Films durch den Mund eines jungen Mädchens seine Liebe. Die Geschichte wird in diesem Film von Dr. Borg selbst erzählt, aber die Kamera stellt sich nicht auf Borgs Standpunkt, sondern Bergmans Photographie erzählt objektiv. Die Zuhörer liefern eine dritte Interpretation des Geschehens, welche die beiden ersten kombiniert.

Wilde Erdbeeren illustriert auch Bergmans Empfindlichkeit für Kritik. Ein bekannter schwedischer Kritiker hatte sich abschätzig über *Das Lächeln einer Sommernacht* geäußert. Bergman rächte sich, indem er den Kritiker und seine Frau als das Paar im Volkswagen porträtierte, das Isak Borg über den Straßenrand hinausdrängt. Das Paar lebt in einer Strindbergschen Ehe des Hasses und der Einsamkeit.

Das siebente Siegel, *Das Gesicht* und *Die Jungfrauenquelle* spielen in der Vergangenheit, so daß Bergman nicht an einen modernen Realismus gebunden war. In *Das Gesicht*, das oft als Selbstdarstellung gedeutet wird, fragt Bergman, ob es übernatürliche Mächte gibt und ob Betrug sich mit echten dunklen Gewalten mischt. Bergman entscheidet die Frage nicht, sondern zeigt nur, daß der Mensch für die Tricks der Magier empfänglich ist. Volger, der mesmeristische Magier, zeigt auch das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft. Volgers

Stellung beruht auf seinem Geschick zur Beschwörung, aber er lebt in wahnsinniger Angst, durchschaut zu werden. Die Beziehung des Künstlers zur Gesellschaft ist ein Hauptthema Bergmans, das schon in *Abend der Gaukler* und sogar in *Das siebente Siegel* zur Sprache gekommen war.

Viele Jahre trug sich Bergman mit dem Gedanken, eine mittelalterliche schwedische Ballade von Unschuld, Raub, Mord und Rache zu verfilmen. Er bat den sehr zum Religiösen neigenden Ulla Isaksson, das Drehbuch zu schreiben. Christliches mischte sich mit Heidnischem (zum Beispiel Odins Rabe). Bergman benützte viel natürliche Geräusche und wenig Musik. Das Zentrum des Films ist die Schuld derer, die die Jungfrau rauben und ermorden, sowie die Rache des Vaters.

In früheren Filmen überlebte die Unschuld die Angriffe des Bösen. Die Zukunftshoffnung liegt in der Güte; so sagten *Gefängnis* und *Das siebente Siegel.* Aber in *Die Jungfrauenquelle* siegt das Böse über die Unschuld, und die einzige Hoffnung liegt in Gott.

Nach dieser ernsten Auseinandersetzung mit der Unschuld und dem Bösen behandelte Bergman den Gegenstand in dem Lustspiel *Djövulens öga* (Das Auge des Teufels). Satan sendet Don Juan, seinen gerissensten und erfahrensten Verführer, auf die Erde, um die unberührte Tochter eines Landpfarrers zu betören. Der Film ist zwar geschickt gemacht, doch von geringerer Bedeutung.

Um diese Zeit stellte Bergman die Bedeutung seiner Eltern für seine Entwicklung fest, «nicht nur um ihrer selbst willen, sondern weil sie um mich eine Welt errichteten, gegen die ich mich auflehnen konnte. In meiner Familie herrschte eine Atmosphäre herzlicher Gesundheit, die ich verachtete und ablehnte. Aber das strenge Mittelklassenheim lieferte mir eine Wand, gegen die ich hämmern konnte und gegen die ich mich bewähren konnte. Gleichzeitig lernte ich vieles — Tüchtigkeit, Pünktlichkeit, Sinn für finanzielle Verantwortung —, was vielleicht ‚bürgerlich', aber doch wichtig für den Künstler ist». Bergman kehrte zu dem Glauben zurück, gegen den er in seiner Jugend revoltiert hatte.

Auf diesem Hintergrund entstanden *Wilde Erdbeeren* und *Die Jungfrauenquelle* als die beiden ersten Teile einer Trilogie, die er mit *Så som i en spegel* (Wie in einem Spiegel) abschließen wollte. «Schritt für Schritt», sagte er, «habe ich mich einer klareren Sicht des Versöhnungsproblems genähert. In *Die Jungfrauenquelle* bezog ich deutlich Stellung unter mittelalterlicher Verkleidung. In diesem neuen Film ist nichts verborgen, was ich sagen will.»

Als *Wie in einem Spiegel* fertig war, nannte Bergman das Werk den ersten Teil einer Trilogie, die immer näher an die Beziehung des Menschen zu Gott heranführen sollte. Das zweite Stück ist *Licht im Winter;* den Abschluß wird *Das Schweigen* machen, das noch nicht fertiggestellt ist.

Wie in einem Spiegel zeigt vier Glieder einer Familie, die durch ihre Unfähigkeit, ihre Gefühle auszudrücken, einander entfremdet sind. Der Film umfaßt

24 Stunden und spielt an einem nachtlosen Sommertag auf einer einsamen Insel. Bergman richtet hier sein Augenmerk wie nie zuvor auf das, was sich zwischen den Personen abspielt. Karin, die Hauptgestalt, kürzlich aus einer Nervenheilanstalt entlassen, sucht die Sicherheit ihrer Kindheit und die Liebe ihres Vaters und jüngeren Bruders. Auch ihr Gatte ist ihr fremd geworden. Bevor Stimmen aus der Welt des Wahnsinns sie rufen, liest Karin im Tagebuch ihres Vaters, daß ihre Krankheit unheilbar ist und daß ihr Vater ihren langsamen Zerfall studieren will, um daraus einen Roman zu machen. (Bergman war sich einer ähnlichen Schuld bewußt, als er in *Wilde Erdbeeren* den Spuren Victor Sjöströms folgte.) In ihrem Wahnsinn glaubt Karin, Gott komme zu ihr, und als er kommt, erscheint er als eine ungeheure Spinne, die sie entführen will. Am Ende des Films sagt Karins Vater seinem Sohn, Gott sei vielleicht die Liebe.

Licht im Winter knüpft unmittelbar an *Wie in einem Spiegel* an. Karins Vater war ein egozentrischer Mann, der nicht lieben konnte. Er war ein Romanschriftsteller, der die Falschheit seiner Kunst hinnahm und sich weigerte, sie durch Opferung seiner Bequemlichkeit zu steigern. Pastor Ericsson in *Licht im Winter* ist ebenfalls auf sich selber eingestellt und will seinen Glauben nicht im Zusammenhang mit der Wirklichkeit sehen. Die Erfahrung hat seine sichere Welt und seine Überzeugung erschüttert, daß Gott ihn mehr liebe als andere. Es ist aufschlußreich, daß der gleiche Schauspieler (Gunnar Björnstrand) beide Figuren verkörpert hat.

In *Licht im Winter* geht es um religiöse Zweifel und das Ringen um Klarheit. Wie den Kreuzfahrer in *Das siebente Siegel* quält Pastor Ericsson Gottes Schweigen. Aber es mangelt ihm an Stärke und Entschlossenheit für die Suche nach dem Glauben. Seine Zweifel begannen während der spanischen Revolution, als er Schiffspriester war. Der Tod seiner Frau bedeutete für ihn eine Art geistigen Sterbens.

Während der drei Stunden eines Schneesonntags, die der Film beschreibt, prallt der Pfarrer mit der Wirklichkeit zusammen. Ein Fischer erzählt ihm, er habe in der Zeitung gelesen, die Chinesen haßten alle anderen Menschen und würden sie vernichten, sobald sie über die Atombombe verfügten. Deshalb will der Fischer Selbstmord begehen. Der Pastor ist unfähig, ihm zu helfen und redet nur von seinen eigenen Problemen und Schwächen. Er selber glaube nicht an Gott, und der Tod sei nur das Ende des Lebens. Darauf geht der Fischer fort und tötet sich.

Pastor Ericsson unterhält eine Beziehung zur Dorflehrerin. Sie glaubt nicht an Gott, aber sie durchschaut die Falschheit in Ericssons Bekenntnis. Als ein Ausschlag sie entstellt, endet die Beziehung. Darauf betet sie um eine Lebensaufgabe und findet sie in ihrer Liebe zu Tomas Ericsson. Aber der Pastor flieht vor dieser Liebe in die Erinnerung an seine verlorene Frau.

Obwohl Bergman es nicht klar sagt, deutet er doch an, daß Gott die Liebe

ist. Das zeigt sich im Nachmittagsgottesdienst, zu dem nur die Lehrerin, der Küster und der Organist erscheinen. Pastor Ericsson möchte den Gottesdienst wegen einer Erkältung absagen; der Küster läutet; die Kamera zeigt die Lehrerin, die niederkniet und um die Erfüllung ihrer Liebe betet; Ericsson entschließt sich, den Gottesdienst zu halten; die Kamera folgt ihm, als er beginnt, und zeigt dann für einen Moment das Gesicht der Lehrerin.

Anders als andere Filmschöpfer bewegt Bergman die Kamera nur wenig. Seine Bilder sind selten auffallend, aber immer wirkungsvoll. Sein Tempo ist langsam, und jede Einzelheit in jedem Bild ist bedeutsam. Als der Pastor einen Brief der Lehrerin liest, läßt Bergman sie den Brief direkt in die Kamera hineinsprechen. Sie spricht fünf Minuten und nach einer kurzen Rückblende weitere zwei Minuten lang. Bergman konzentriert sich hier, wie im ganzen Film, auf das Gesicht. Die Toneffekte sind noch mehr als früher abgebaut, und die Orgel der Kirche ist die einzige musikalische Untermalung.

Bergman ist vielleicht der geschickteste Filmregisseur überhaupt. Seine Bühneninszenierungen sind ebenso hervorragend, aber vielleicht weniger erregend, weil er sich dort fremder Werke annimmt. Bei der Arbeit spricht er mit den Leuten in persönlichem Ton und vermeidet theoretische oder analytische Erörterungen. Er verlangt unbedingte Konzentration, und vielleicht beruht sein Erfolg auch auf der Besessenheit, mit der er seiner Kunst gehört.

Der Erfolg hat zweierlei bewirkt. Einmal ist er sich der wachsenden Ansprüche bewußt, die an seine Filme gestellt werden. Zum andern erlaubt es ihm die finanzielle Unabhängigkeit, die Themen seiner Filme frei zu wählen, so daß noch viel von ihm zu erwarten ist.