



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Farbe der Angst -
Mutter-Kind-Beziehung und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft in
zwei Filmen von Ingmar Bergman“**

Verfasser

Philip Aleksiev

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALT

Einführung	3
1. Mutter-Kind-Beziehung – Mythos und Schattenseiten	5
1.1 Herbstsonate – 1978	8
Story	
Handlungsanalyse	
Zeit – Abläufe/ Struktur(en)/ Phasen	
Themen/ Message	
1.2 Aus dem Leben der Marionetten -1980	15
Story	
Handlungsanalyse	
Zeit – Abläufe/ Struktur(en)/ Phasen	
Themen/ Message	
2. Erinnerungen	24
2.1 Herbstsonate – Figurenanalyse	27
(Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen; Maske; Kostüme)	
Eva	
Charlotte Andergast/ Die Mutter	
Der Vater & Viktor	
Lena	
2.2 Aus dem Leben der Marionetten – Figurenanalyse	39
(Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen; Maske; Kostüme)	
Peter Egermann	
Katarina Egermann	
Mogens Jensen	
Tim	
Die Mutter, Frau Egermann	
Katarina Krafft	
Der Vater	
3. Erzählmittel	
3.1 Herbstsonate	56
Schauspielführung; Zeit - Abläufe – Realtime/ Plansequenz; Kamera/ Einstellungen und Schnitt; Ton: Dialog und Geräusche; Musik; Raum und Dekor, Licht und Farben (der Angst)	

3.2 Aus dem Leben der Marionetten	61
Schauspielführung; Zeit - Abläufe – Realtime/ Plansequenz; Kamera/ Einstellungen und Schnitt; Ton: Dialog und Geräusche; Musik; Raum und Dekor, Licht und Farben (der Angst)	
4. Die Verdrängung	67
4.1 Herbstsonate	68
4.2 Aus dem Leben der Marionetten	70
4.3 Auswirkungen auf die Gesellschaft	72
4.4 Herbstsonate	73
4.5 Aus dem Leben der Marionetten	75
4.6 Ausbruch	77
4.7 Ausbrüche in den Filmen vs. Einbruch in die Freiheit	78
5. Aktualität	
5.1 Bedeutung der Filme und ihrer Themen heute	81
5.2 Neue Wege zeitloser Beziehungen	82
5.3 Übersinnliche Erfahrungen	83
Fazit	84
Filme, Literatur & Quellennachweise	86
Lebenslauf	91
Abstract	93

Einführung

In der vorliegenden Arbeit sind zwei Filme Ingmar Bergmans, *Herbstsonate* (1978) und *Aus dem Leben der Marionetten* (1980), Gegenstand der Analyse und Betrachtung. Beide Filme Bergmans sind Werke aus seiner späten Periode, in der sich der Autor und Regisseur bereits international den Namen eines großen und herausragenden Meisters in der Filmkunst gemacht hatte.

Beide Arbeiten können als zentrale Werke in seinem Schaffen gesehen werden und zeichnen sich neben der beispielhaften Darbietung seiner Schauspieler vor allem durch die präzise Charakterausarbeitung der Figuren, der analytisch-genauen psychologischen Herleitung ihrer Beziehungsgeflechte und ihrer sich daraus entwickelnden Lebensgeschichten aus.

Der Autor dieser Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die von beiden Filmen behandelte Problematik aufzugreifen, die - trotz der Erkenntnisse, die von Psychologie und Neurologie in den letzten Jahrzehnten geliefert wurden – auch heute, ob ihrer Komplexität wie dem hohen Konfliktpotential, die sie für jeden Menschen birgt, gern gemieden wird. Die Elternbeziehung der ersten Lebensjahre eines Menschen bleibt meist eine tiefe und verdrängte Wunde und avanciert dadurch zu einem Konflikt, dessen Auswirkung eine nicht zu unterschätzende Kraft auf das Leben eines einzelnen Menschen ausübt und darüber hinaus auf die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft und Kultur. Diese These lässt sich an beiden Filmen Ingmar Bergmans präzise veranschaulichen.

Eltern-Kind-Beziehungen sind ein beliebtes Thema in Bergmans Schaffen. Ihre schicksalshafte Wirkung und Ursache sind das Hauptmotiv in der *Herbstsonate* und der Blickwinkel aus dem die Untersuchung dieser Arbeit, durchgeführt worden ist.

Die Auswirkungen auf die Gesellschaft ist das zweite Hauptthema dieser Arbeit, das sich als ein Grundmotiv in *Aus dem Leben der Marionetten* wiederfindet.

Die Filmanalyse beider Filme wurde nach Werner Faulstich vorgenommen. Im ersten Teil der Arbeit wurde die Handlungsanalyse dargelegt und im dritten Teil die Erzählmittelanalyse. Auf Tabellen und Grafiken wurde dabei gänzlich verzichtet und alle Auslegungen wurden im Fließtext eingearbeitet.

Der Schwerpunkt der Betrachtung dieser beiden Bergman Filme wurde auf die Figurenanalyse gelegt, die ebenso in zwei Abschnitten - Teil zwei und Teil vier der Arbeit - unterteilt und wiedergegeben worden ist.

Ein psychologisch-philosophischer Diskurs über die in beiden Filmen behandelte Problematik sowie ihre Message, ist der Grundton der durchgeführten Analysen und das Hauptthema dieser Arbeit.

Der vierte Teil der Arbeit ist ausschließlich diesem Diskurs gewidmet und der letzte der persönlichen Stellungnahme Aleksievs zur Aktualität der beiden Filme und ihren Themen heute.

Neben Werner Faulstich wurden bei der Figurenanalyse eine Reihe psychoanalytischer Werke herangezogen, die zum Verständnis von Bergmans Figuren unverzichtbar sind. Die Arbeiten von Syd Field, Linda Segar und Jean-Claude Carriere wurden hierbei ebenso herangezogen.

1. Mutter-Kind-Beziehung – Mythos und Schattenseiten

In keiner Zeit der Menschheitsgeschichte wurde die prägende Rolle der Mutter für das Leben eines Kindes und seines Daseins in Frage gestellt oder außer Acht gelassen, und wenn, dann um Ereignisse im betroffenen Leben zu vertuschen und Ursachen für erschreckende Prozesse unauffindbar zu machen.

Die Bedeutung dieser innigen Beziehung fand ihren Ausdruck in Mythen, Tragödien und Märchen, und selbstverständlich in den neueren Literaturgattungen, in der Malerei, in der Musik, im Film und in jeder weiteren Kunstform. Spätestens seit Sigmund Freud ist die Mutter-Kind-Beziehung ein zentraler Forschungsgegenstand der Tiefenpsychologie, sowie vieler Pädagogen und nicht zu vergessen, vieler Künstler.

Durch die Mutter bekommt der Mensch sein Leben. Von dieser Frau erhält er die erste und lebensnotwendige Liebe, Nähe und Wärme; von ihrer Brust wird der kleine Mensch genährt; an der Mutter erprobt er sein Urvertrauen; an ihrer Hand lernt er gehen; seine ersten Worte richtet er voll Zärtlichkeit an dieses Wesen, seine erste und aufrichtigste Zuneigung. Die Mutter zeigt dem Kind die Welt. Sie macht es damit vertraut und leitet es dabei an, sich schließlich vollends von ihr zu lösen, um ein unabhängiger Mensch zu werden und ein eigenständiges Leben zu führen.

Diese prägende Beziehung, die sooft in Kunst und Literatur besungen wird und mit einer enormen Portion Sentimentalität besetzt ist, ist keineswegs frei von Schattenseiten. Die Mutter-Kind-Beziehung ist meist eine Fundgrube für Enttäuschungen, Verletzungen, Entfremdung, Entmutigung, Einsamkeit, Kälte, Verbitterung und Orientierungslosigkeit im Leben eines Menschen.

Schon Euripides überliefert mit seiner *Medea*, eine Mutter, die alles andere als eine Beschützerin ihrer Kinder ist, mit den Morden, die sie an ihren Jungen verübt, um Rache an deren Vater zu nehmen¹. In Sophokles *König Ödipus* ist neben dem grausamen König-Vater Laos, eine Mutter dargestellt, die ihrem Sohn wohlwissend seine Identität verschweigt, mit ihm eine Ehe führt und ihm zwei Kinder gebärt².

¹ Vgl. Euripides. 2011 1983. *Medea*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

² Vgl. Sophokles. 1996 1973. *König Ödipus*. 15. Auflage. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag.

Beide Tragödien gehen, wie Fromm nachweist, auf noch weit ältere mündliche Überlieferungen der gleichnamigen Mythen zurück.³

Der Mythos vom Ödipuskomplex, ein Begriff, der von Sigmund Freud geprägt wurde, verkehrt die Tatsachen der Tragödie von Sophokles und ihrer ursprünglichen Überlieferung.⁴ Er dichtet dem Kinde den Wunsch den Vater zu ermorden, um sich eines Rivalen, um die Liebe der eigenen Mutter, zu entledigen und diese auch sexuell in seine Macht zu bringen, zu.⁵ Selbst ein Pionier wie Sigmund Freud, der als einer unter den ersten die Kindheit als für ein ganzes Leben bestimmende Lebensphase erkannte, kann dem öffentlichen Druck seiner Zeit nicht Stand halten und opfert einen der revolutionärsten Funde seiner Arbeit dem damaligen in der ganzen Welt verfestigten Glauben von der angeborenen Bosheit des Kindes. Um den von ihm entdeckten sexuellen Missbrauch an Kindern durch ihre Eltern und Familie nicht aufdecken zu müssen, dichtet Freud diesen der infantilen Fantasie der Patienten an und entwickelt seine Triebtheorie.⁶ Nicht nur Sigmund Freud ist ein Kind seiner Zeit. Unter diesem verkehrten und belastenden Verständnis für die Seele des Kindes und damit für die eigene Identität wurden Generationen von Menschen aufgezogen. Heute, knapp hundert Jahre nach Freuds Aufstellung seiner legendären Theorie, und trotz ihrer zahlreichen Widerlegungen lebt ein Großteil der Menschen weiterhin mit verdrehten Vorstellungen von der Eltern-Kind-Beziehung. Diese Überzeugungen wären nicht weiter gefährlich, würden sie sich nicht in Maßnahmen und Haltungen in der Beziehung und der Erziehung von Eltern zu ihren Kindern ihre Wege bahnen. Ein erklärter Krieg gegen Neugeborene und Kleinkinder, schier die Verfolgung des Lebendigen im Menschen sind das Ergebnis. Die Folgen dieser Maßnahmen, Regelungen, bis hin zu Methoden in Erziehung und Beziehung für einzelne Menschen wie für ganze Gruppen von Menschen reichen von seelischen und körperlichen Schäden bis hin zu Genozide.

³ Fromm, Erich. 2007 1981. *Mythen Märchen Träume, Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag . S. 130 ff

⁴ Vgl. Fromm, Erich. 2007 1981. *Mythen Märchen Träume, Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

⁵ Vgl. Freud, Sigmund. 2000. *Traumdeutung*, Studienausgabe II, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

⁶ Vgl. Miller, Alice. 1983 1981. *Du sollst nicht merken: Variationen über das Paradies-Thema*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Psychologen, Filmschaffende und andere wache Geister, die hier als Pioniere angeführt werden sollen, haben diese schleichende Gefahren in den letzten einhundert Jahren zu erkennen verstanden und ihr Schaffen und manche von ihnen ihr Leben dem lauten Aufruf und der Warnung vor diesen heiklen und verschleierte Prozessen und Ereignissen im Privaten und in der Gesellschaft, gewidmet. Allen voran Janusz Korczak, Alice Miller, Arno Gruen, Piere Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci und Robert Bresson, um einige bekannte Namen zu nennen. Einer von ihnen, der heute nach wie vor zu den bedeutendsten Aufdeckern zählt, ist Ingmar Bergman, der einen Großteil seines Schaffens diesen Themen gewidmet hat und damit zur Aufklärung und Sensibilisierung für das frühkindliche Alter, der Mutter-Kind-Beziehung und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft beigetragen hat.

Eine weitere Arbeit Sigmund Freuds, die seinerzeit großes Aufsehen erregte und noch heute sogar unter Fachleuten das Ansehen genießt, ein Grundstein zum Verständnis der menschlichen Psyche darzustellen, stimmt bedenklich, wenn man Freuds psychoanalytische Bemerkungen über Daniel Paul Schreber⁷, als nur einen von vielen Beiträgen der Fachwelt zum Verschleiern von unmenschlichen Verbrechen an Minderjährigen durch die Pädagogik und der Verbrechen des Vaters an seinen Kindern, liest.

Zu diesem vielbesprochenen Fall und die zweifelhafte Beziehung des Daniel Paul Schreber zu Gott, Vater und seinem Psychiater, seien die Arbeiten Elias Canettis, und Alice Millers empfohlen, die für diese Arbeit im zentralen Kapitel der Figurenanalyse des Peter Egermann und Mogens Jensen (sein Psychiater) herangezogen wurden.

Es mag verwundern, aus welchem Grund soviel von Söhnen und Vätern in diesem Kapitel die Rede ist, während es den Titel Mutter-Kind-Beziehung trägt. Es ist auffällig, dass der Mann in seiner dominierenden gesellschaftlichen Rolle, sich seiner problematischen Vater-Sohn-Beziehung ablehnend gegenüberstellt, auf das er den Vater dominiert, um dann selbst die Rolle des Aggressors zu übernehmen, seine Mutter-Beziehung aber bis heute zu verleugnen wetteifert⁸.

⁷ Vgl. Freud, Sigmund. 2007 1997. *Zwei Fallberichte, „Schreber“ (Paranoia), Hatzmann“ (Teufelsneurose)*. 2., unveränderte Auflage. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

⁸ Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. 8. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co KG, München. S. 123 ff

Erst Mitte des vorigen Jahrhunderts beginnt der Schleier um den Mythos der ersten und prägendsten Beziehung im Leben eines Menschen durch Künstler und Psychoanalytiker gelüftet zu werden. Bis heute aber scheint die Infragestellung und damit Konfrontation mit der Mutter ein Tabu sondergleichen unserer Gesellschaft geblieben zu sein.

Diesem Mythos von der liebenden und nicht zu hinterfragenden Person der Mutter nimmt sich Bergman in seinem Film *Herbstsonate* an und mit *Aus dem Leben der Marionetten* geht er sogar noch einen Schritt weiter und lässt seinen Protagonisten einen gewaltsamen Mord begehen, als verzweifelte Folge-Akt eines Seelenmordes, der in seiner frühesten Kindheit an ihm verübt wurde. Zwischen Spekulationen und rationalisierenden Erklärungen für dieses Verbrechen beherrschen Ohnmacht und Ratlosigkeit die handelnden Figuren.

1.1 Herbstsonate

Originaltitel: *Höstsonaten*

1978 / BRD Schweden Großbritannien / Farbe

Buch/ Produktion/ Regie: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist;

Mit Ingrid Bergman, Liv Ullmann, Lena Nymann, Halvar Björk, Gunnar Björnstrand, Erland Josephson und anderen.

Story/ Kurzzinhalt des Films

Nach Leonardos Tod, ihrem langjährigen Lebensgefährten, gibt Charlotte der Bitte ihrer Tochter Eva nach und besucht sie in ihrem Pfarrhaus. Das erste Wiedersehen nach sieben Jahren konfrontiert beide Frauen mit ihrer verdrängten, gemeinsamen Vergangenheit.

Handlungsanalyse

Vorspann – Gemälde in Herbstfarben: rot (überwiegt) grün gelb

Musik von Händel: Sonate F-Dur, Opus I, ausgeführt von Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma.

Fade in: Eva schreibt im Wohnzimmer. Viktor, ihr Mann, erzählt wie sie einander kennen gelernt haben, von ihrer Heirat und von Evas früherem Leben. Dann liest er

aus einem der beiden Bücher, die Eva publiziert hat, folgendes vor: „One has to learn to live; I practice every day. The greatest obstacle is that I don't know who I am. I fumble in the dark. Were someone to love me for who I am, I might at last be able to study myself...“⁹. Viktor liebt sie ohne jeden Vorbehalt, doch kann er es Eva nicht so sagen, dass sie ihm glaubt.

In Viktors Arbeitszimmer liest Eva den Brief an ihre Mutter vor. Charlottes Lebensgefährte ist kürzlich verstorben und sie beide haben sich sieben Jahre nicht mehr gesehen. Eva wünscht sich ein Wiedersehen. Beide Frauen haben sich viel zu erzählen und sie will ihre Mutter verwöhnen.

Auf der Küstenstraße fährt ein Mercedes zum Pfarrhaus hinauf.

Eva beobachtet aufgeregt und ängstlich aus dem Fenster Charlottes Ankunft. Sie eilt hinaus. Überschwänglich, hastig und ängstlich begrüßen die zwei Frauen einander. Sie eilen ins Haus, in Charlottes Zimmer, wo bereits für jeden Komfort Charlottes gesorgt ist.

Charlotte berichtet von den letzten 24 Stunden vor dem Tod Leonardos, ihrem Lebensgefährten. Ihre Erzählung ist mit Aufnahmen aus dem Spital unterschritten, wo sie am Bett des Sterbenden wacht.

Charlotte beherrscht ihre Tränen. Plötzlich springt sie auf und wechselt das Thema: „Have I changed much since we last met?“¹⁰. Eva weint vor Rührung ihre Mutter wiederzusehen. Sie hat ihr etwas zu sagen: Lena, ihre sehr kranke jüngere Schwester, lebt seit zwei Jahren bei ihr in der Pfarre. Charlotte ist entsetzt. Sie besteht darauf, Lena sofort zu sehen.

Charlotte überspielt ihre Angst und stürzt sich auf Lena, umarmt und küsst sie. Eva übersetzt die Laute ihrer an den Rollstuhl gefesselten Schwester in eine verständliche Sprache. Charlotte verspricht viel Zeit mit Lena zu verbringen.

Während sie sich für das Abendessen vorbereitet, ringt Charlotte mit ihrem schlechten Gewissen und beschließt ihren Aufenthalt zu verkürzen. Parallel sind Eva und Viktor

⁹ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. Svensk Filminstitut. 2001. DVD. The Bergman collection. Tartan DVD. 3 Min 40 Sek ff

¹⁰ Ebenda 11 Min 26 Sek

montiert, während sie zum Mahl aufdecken und Eva von Charlottes großem Schauspielauftritt vor Lena berichtet.

Charlotte schreitet in einem imposanten roten Abendkleid die Treppen hinunter. Eva, Viktor und Charlotte stoßen mit Sekt an.

Nach dem Essen erhält Charlotte einen Anruf ihres Agenten, von dem sie sich durch die ihr angebotene Gage, zu einem weiteren Konzertauftritt überreden lässt.

„Now I'm happy!“¹¹ Mit diesen Worten setzt sich Charlotte ans Klavier und verführt mit Viktors Unterstützung Eva, ihr etwas vorzuspielen. Eva versucht sich an Chopin: Preludium Nr. 2, A-Moll.

Charlotte widersteht der Aufforderung Evas nicht, ihr ihre Fehler zu zeigen. Charlotte weist Eva auf ihre mangelnde Technik und ihr Sentiment hin. Danach spielt der Profi selbst das Preludium vor. Eva erklärt, die einstige kindliche Bewunderung für ihre Mutter habe in Frust umgeschlagen, doch nun wandle sich dieser wieder in Bewunderung um. „Then there`s hope“¹², schließt Charlotte.

Zum Abendspaziergang umgezogen, findet Charlotte Eva in Eriks Zimmer, dem vor Jahren ertrunkenen Sohn von Eva und Viktor. Eva erzählt von Eriks steter Präsenz, dass sie an keinen Tod glaubt, nur an unendlich viele Dimensionen der Wirklichkeit, die wir mit unseren stumpfen Sinnen nur schwer bis kaum wahrnehmen können. Ob denn Charlotte das verstehen kann, sie braucht doch nur an Beethovens *Hammerklaviersonate* zu denken. Charlotte tritt sogleich den Rückzug an und stiehlt sich aus dem Zimmer.

Spät abends, eine Diaschau mit Aufnahmen ausschließlich von Erik. Als Eva nach Lena sieht, teilt Charlotte ihre Sorgen um Eva mit Viktor. Im Gegenzug erklärt Viktor, dass Eva *seine* Stütze ist.

Charlotte lässt sich von Eva zu Bett bringen und verwöhnen. Sie erkundigt sich, ob Eva mit Viktor glücklich sei. Er hätte gesagt, Eva liebe ihn nicht. Eva maßregelt Charlotte, sie habe kein Recht sich in fremdes Leben einzumischen.

¹¹ Ebenda 24 Min 55 Sek

¹² Ebenda 32 Min 32 Sek

Charlotte hat in der Nacht einen Alptraum, aus dem sie schreiend erwacht. Eva und Charlotte treffen einander im Wohnzimmer. Eva hat Charlotte schreien gehört. Charlotte fragt Eva, ob sie sie leiden kann. Eva gibt zur Antwort: „You`re my mother.“¹³ Eine offene Auseinandersetzung, in der Charlotte und Eva zwei von einander abweichende Versionen einer Zeit, als Eva noch ein Kind gewesen war, schildern, bricht aus.

Während Charlotte sich zu erinnern glaubt, ihre Karriere unterbrochen zu haben, um eine gute Mutter und Ehefrau zu sein und auf einen sehr glücklichen Sommer anspielt, gibt Eva die Rückenschmerzen der Mutter und ihre schlechten Kritiken als Grund für ihre falsche Fürsorge an.

Evas Bericht von dem erwähnten Sommer, den sie als Schreckenszeit in Erinnerung hat, in der Charlotte ihre Tochter nach den eigenen Vorstellungen, wie ein Puppe zu modellieren versucht habe, bis Eva alles an sich als fremd und abstoßend empfunden habe, ist mit Rückblenden unterschritten.

Schreiend und weinend erinnert Eva Charlotte an die Abtreibung, zu der sie sie gezwungen habe. Charlotte habe darin die einzige Möglichkeit gesehen, wie sie ihrer achtzehnjährigen Tochter hätte aus der Patsche helfen können, verteidigt sie sich. „Do you know everything? Did you hear me and Stefan talk? Did you lie under our bed? Do you know what you`re talking about at all!“¹⁴ Viktor hört diesen Teil der Konfrontation und zieht sich gedemütigt zurück.

Charlotte erzählt, dass sie als Kind nie geliebt worden wäre, dass sie sich nicht erinnert, auch nur angefasst worden zu sein, von ihren Eltern. Als dann Eva gekommen sei, habe sie Angst vor ihren Erwartungen gehabt.

Lena fällt im Schlaf aus ihrem Bett und kriecht aus ihrem Zimmer.

Eva erinnert Charlotte an eine Osterzeit, als Lena sich in Leonardo verliebt habe. Sie haben sich geküsst und ihre Krankheit sei wie verschwunden gewesen. Charlotte aber sei wieder übereilt abgereist und nach einem langen Telefonat, sei ihr Leonardo gefolgt. In dieser Nacht hätte Lena solche Schmerzen bekommen, dass Eva am

¹³ Ebenda 46 Min 44 Sek

¹⁴ Ebenda 1 Stunde 4 Min 16 Sek ff

Morgen die Rettung rufen musste. Eva macht Charlotte offen für Lenas Krankheit verantwortlich. Charlotte bittet um Vergebung. Eva bleibt kalt.

Lena kriecht zur Treppe und ruft: „Mama komm!“¹⁵ Fade out.

Fade in: Charlotte ist übereilt abgereist. Eva hegt Selbstmordgedanken. Viktor kann Lena nicht beruhigen, nachdem er ihr sagt, dass Charlotte wieder fort sei.

Wie zu Beginn sitzt Eva am Schreibtisch und schreibt. Sie händigt Viktor den Brief an ihre Mutter aus; er möge ihn abschicken und er darf ihn lesen, wenn er will. Er liest: Eva bereut ihre Auseinandersetzung zu tiefst und bittet Charlotte um Vergebung. Es darf nicht zu spät sein.

Zeit – Abläufe/ Struktur(en)/ Phasen

Die Haupthandlung des Filmes spielt an einem Tag, einer Nacht und dem darauffolgenden Nachmittag und Abend. Die Eröffnung des Filmes, der Brief an die Mutter, findet einige Tage vor Charlottes Ankunft statt. Das Ende, der Brief an die Mutter, einige Tage nach Charlottes Abreise. Erinnerungen aus Evas Kindheit und Jugend sind als Rückblenden eingearbeitet, ebenso die letzten Lebensstunden Leonardos.

Aufbau der erzählten Zeit (nach Faulstich¹⁶):

Vergangenheit/ Die Backstory erzählt in Dialogen und Rückblenden wie folgt:

- Evas Kindheit, als Sequenz im Dialog unterschritten mit 7 kurzen Rückblenden (genauer: 1. Eva bringt Mutter Tee in den Salon; 2. Eva betrachtet sich im Spiegel; 3. Die Mutter nimmt Abschied, Eva verkriecht sich in ihrem Zimmer; 4. Eva weint auf Vaters Schoß; 5. Eva und der Vater beim Essen; 6. Vater und Onkel Otto trinken Cognac und plaudern, Eva steht in der Tür; 7. Rückkehr der Mutter)

¹⁵ Ebenda 1 Stunde 24 Min 40 Sek

¹⁶ Vgl. Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Wilhelm Fink GmbH & Co Verlag-KG, Paderborn. S. 88 ff

- Evas Erinnerung an Ostern in ihrer Jugend, als Sequenz, ein Monolog unterschritten mit 7 kurzen Rückblenden (genauer: 1. Der Abend der Ankunft im Ferienhaus, Eva Lena Charlotte Leonardo beim Gesellschaftsspiel; 2. Am selben Abend Lena und Leonardo am Tisch, Lena verliebt sich; 3. Besuch, Leonardo spielt Cello; 4. Leonardo und Lena vor dem Kamin; 5. Eva beobachtet Lena, keine Spur von Lenas Krankheit; 6. Leonardo wird unruhig, 7. Leonardo verlässt das Haus, Lena und Eva bleiben alleine, Evas Krankheit gewinnt Oberhand)

- Charlottes Bericht von Leonardos letzten Lebensstunden im Spital, als Sequenz, Monolog unterschritten mit 4 kurzen Rückblenden in denen Charlotte über den Sterbenden im Krankenhauszimmer wacht.

Gegenwart/ Das Wiedersehen nach sieben Jahren, wie folgt:

- Der Brief an Mutter/ Prolog
- Ankunft der Mutter
- Charlotte erzählt von Leonardos letzten Lebensstunden/ Eva erklärt, dass Lena im Pfarrhaus lebt
- Begegnung mit Lena
- Vorbereitungen zum Essen/ Charlottes Selbstgespräch
- Nach dem Essen, erste Konfrontation am Klavier
- In Eriks Zimmer/ Evas Welt - andere Wirklichkeiten
- Die Diaschau
- Eva bringt Charlotte ins Bett
- Charlottes Alptraum
- Nächtliche Konfrontation
- Der Morgen der Konfrontation
- Charlotte ist abgereist
- Evas Selbstmordgedanken/ Lenas Anfall
- Der Brief an die Mutter/ Epilog

Nach Faulstich lässt sich der Film in 5 Phasen wie folgt gliedern¹⁷:

1. Phase - Problementfaltung

- Der Brief an Mutter/ Prolog
- Ankunft der Mutter

2. Phase – Steigerung der Handlung

- Charlotte erzählt von Leonardos letzten Lebensstunden / Eva erklärt, dass Lena im Pfarrhaus lebt
- Begegnung mit Lena
- Vorbereitungen zum Essen/ Charlottes Selbstgespräch
- Nach dem Essen, erste Konfrontation am Klavier

3. Phase – Krise oder Umschwung

- In Eriks Zimmer/ Evas Welt - andere Wirklichkeiten
- Die Diaschau
- Eva bringt Charlotte ins Bett
- Charlottes Alptraum

4. Phase – Verzögerung der Handlung

- Nächtliche Konfrontation
- Der Morgen der Konfrontation

5. Phase – Happy End oder Katastrophe

- Charlotte ist abgereist
- Evas Selbstmordgedanken/ Lenas Anfall
- Der Brief an die Mutter/ Epilog

Themen/ Message

Die Suche nach der eigenen Identität und dem wahren Selbst, wie es Viktor mit Evas Worten aus ihrem Buch schon in den ersten Minuten wiedergibt¹⁸, ist das Hauptthema

¹⁷ Vgl. Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 88 ff

dieses Kammerspiels. “Die Entwicklung der Identität bzw. vielmehr eines Identitätsgefühls hängt von der Spiegelung durch emotional anwesende, präsente Bezugspersonen ab.”¹⁹ Die emotionale Abwesenheit der Mutter in der frühesten Kindheit und die schweren Folgen dieser terrorisierenden Beziehung sind in verschiedenen Graden an allen vier Hauptpersonen auffindbar. Evas Ringen um ihr wahres Selbst bleibt unerfüllt und so sind ihre letzten Worte, es dürfe nicht zu spät sein²⁰, wohl als Message zu verstehen sein, dass es bereits zu spät ist. Der einzige Ausweg und mögliche Lebenskompromiss den Eva eingehen kann, ist die Identifikation mit dem Aggressor.²¹

1.2 Aus dem Leben der Marionetten

Originaltitel: Aus dem Leben der Marionetten

1980/ BRD/ Farbe und SW/ In Deutscher Sprache

Buch/ Produktion/ Regie: Ingmar Bergman; Produktion: Horst Wendlandt;

Kamera: Sven Nykvist; Musik: Rolf A. Wilhelm

Mit Robert Atzorn, Heinz Bennent, Martin Benrath, Gaby Dohm, Walter Schmidinger

Story/ Kurzzinhalt des Filmes

Peter Egermann, ein erfolgreicher Manager, ermordet die Prostituierte Katarina Kraft (genannt Ka) und vollzieht danach den sexuellen Akt an seinem Opfer. Anhand von Vernehmungprotokollen und Rückblenden werden die letzten einschlägigen Ereignisse in den Wochen und Tagen vor der Katastrophe rekonstruiert und wiedergegeben.

Handlungsanalyse

Filmtitel mit Musik auf schwarzem Hintergrund, kein Vorspann. In Weiß die Aufschrift: Prolog.

¹⁸ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. Svensk Filminstitut. 2001. DVD. The Bergman collection. Tartan DVD. 3 Min 40 Sek ff

¹⁹ Vgl. Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. IMAGO Psychosozial-Verlag. S. 24.

²⁰ Vgl. Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. Svensk Filminstitut. 2001. DVD. The Bergman collection. Tartan DVD. 1 Stunde Min 28 ff

²¹ Vgl. Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 31

Fade in: Ka und Peter Egermann in Farbe. Ka streicht dem müden Peter Egermann übers Gesicht. Sein plötzlicher Kurzschluss: Peter erwürgt Ka und vollzieht den verzweifelten sexuellen Akt. An dieser Stelle wechselt das Bild zu Schwarzweiß und wird bis zum Ende des Filmes beibehalten. Fade out.

Zwischentitel auf Schwarz: Zwanzig Stunden nach dem Mord spricht Mogens Jensen, Professor der Psychiatrie, mit dem Vernehmungsleiter. Musik.

Im Gespräch mit dem Vernehmungsleiter gibt Mogens Jensen an, von Peter Egermann angerufen worden zu sein und von ihm eine Adresse bekommen zu haben, zu der er sofort geeilt ist.

Rückblende: Jensen stürzt in den Nachtclub und findet Peter Egermann in einem Sessel und Kas Leiche auf der Bühne. Er fühlt ihren Puls, danach greift er zum Telefon und wählt eine Nummer.

Wieder beim Vernehmungsleiter gibt Jensen, als Freund der Familie, Auskunft über Peter Egermanns Privatleben. Auf die Frage nach früheren Anzeichen auf Depressionen, erwidert Jensen: „Nichts Schlimmeres als das ein bisschen Valium oder Mogadan gereicht hätte“²².

Zwischentitel auf Schwarz: Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis. Musik.

In Jensens Praxis erzählt Peter Egermann von seinem Wunsch Katarina, seine Ehefrau, zu ermorden. Jensen reagiert ablehnend und versucht Peter loszuwerden. Peter berichtet von seinem Traum.

Rückblende Traum: Peter und Katarina Egermann in ihrem in weißem Licht getauchtem Schlafzimmer. Peter setzt Katarina eine Rasierklinke an den Hals.

Jensen unterbricht die Erzählung und schildert die Folgen der Tat, das Blut, das Entsetzen. Peter will gehen. Jensen bittet ihn in einer Woche zu sich, dann wird er, Jensen, nicht verabredet sein, wie heute. Peter täuscht sein Gehen vor und verweilt im dunklen Flur der Praxis. Jensen ruft Katarina Egermann an und sagt, dass er für sie die Tür offen lässt.

²² Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. Persona Film - München. 2005. DVD. Universum Film – München. 6 Min. 6 Sek ff

Katarina Egermann kommt in die Praxis, bemerkt aber Peter im Flur nicht. Jensen versucht Katarina zu verführen, sie weigert sich. Schließlich berichtet Jensen von den Zwangsvorstellungen Peters und seiner Sorge um Katarina. Sie bleibt standhaft und weigert sich zu verreisen, mit oder ohne Jensen.

Zwischentitel auf Schwarz: Eine Woche nach dem Mord führt der Vernehmungsleiter ein Gespräch mit Peter Egermanns Mutter. Musik.

Peter Egermanns Mutter, eine ehemalige Schauspielerin, berichtet dem Vernehmungsleiter von Peters behüteter Kindheit und, dass auch sie als Kind empfindsam gewesen wäre. Dann berichtet sie von Katarinas großem Einfluss auf Peter und, dass Peter sie, die Mutter, noch vor ein paar Tagen besucht habe, alles sei normal gewesen.

Rückblende: Im hellen Licht umarmen und lachen Peter und seine Mutter. Kein Ton, die Stimme der Mutter aus dem Off.

Wieder beim Vernehmungsleiter bricht Frau Egermann in Tränen aus. Sie liebt ihr Haus und will dort nie wegziehen, versichert sie.

Zwischentitel auf Schwarz: Fünf Tage vor der Katastrophe verbringen Katarina und Peter Egermann eine schlaflose Nacht. Musik.

Peter erwacht und nachdem er nicht mehr einschlafen kann, nimmt er eine Pille und in der Küche noch einen Cognac. Katarina folgt ihm und nimmt sich einen Whisky. Das Essen bei seiner Mutter steht morgen auf dem Programm. Warum Peter so unglücklich sei, will Katarina wissen. Peter berichtet von seinem Überdruß. Katarina von ihrer Vorahnung, alles zu verlieren. Die Schlaftablette beginnt zu wirken, Katarina bringt Peter ins Bett.

Zwischenbilder des Autobahnstaus am Morgen und den riesigen Bürogebäuden der Stadt.

Im Büro diktiert Peter einen Geschäftsbrief seiner Sekretärin. Sie erkundigt sich, ob alles in Ordnung sei und erinnert an das Essen bei Peters Mutter.

Zwischenbild einer Modenschau in slow motion. Musik.

Zwischentitel auf Schwarz: Vier Tage vor der Katastrophe bereitet Katarina Egermann ihre Modenschau vor. Musik.

Peter holt Katarina zum Essen bei seiner Mutter ab. Katarina besteht darauf noch einen Drink an der Hotelbar zu nehmen. Sie trinkt sich schnell einen Rausch an. Peter geht alleine. Tim, Katarinas Geschäftspartner, sammelt Katarina auf, um sie in seine Wohnung zu bringen.

In Tims Wohnung berichtet Tim von seinem verflochtenen Geliebten und, dass er krankhaft abhängig nach Nähe und Liebe sei. Katarina erzählt von der Raserei und dem Schmerz in ihrer Seele, mit der sie nicht vertraut ist. Tim sieht in den Spiegel und schildert Katarina seine Ängste, die Todesdrohung, die Schweinerei, die Gewalt. Ärzte, Liebhaber, Drogen, Alkohol, Arbeit - nichts hilft. Katarina versucht zu verstehen.

Zwischentitel auf Schwarz: Drei Tage nach dem Mord findet ein Gespräch zwischen Tim und dem Vernehmungsleiter statt. Musik.

Tim bestätigt dem Vernehmungsleiter, dass er die Prostituierte Ka gekannt habe und, dass er den Kontakt zwischen Mordopfer und Peter Egermann hergestellt habe. Weiter berichtet Tim, dass er immer schon auf Katarina Egermann wütend gewesen sei und, dass er versucht habe, Peter Egermann von seiner Frau weg zu erobern.

Zwischentitel auf Schwarz: Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben. (Der Brief wurde nie abgeschickt.) Musik.

Peter Egermann blickt in die Kamera und schildert seinen Traum, den er unter Einwirkung von Alkohol und Schlafmittel gehabt hat. Vorweg erklärt Peter der Traum würde seine Wirklichkeit widerspiegeln. In einer Parallelmontage ist Peters Traum wiedergegeben.

In dem von weißem Licht durchfluteten Raum sind nur die Gestalten von Peter und Katarina neben einander auf dem Boden liegend zu sehen. Peter versucht sie zu

erreichen, in sie einzudringen, doch alle seine Versuche misslingen. Katarina schlägt rasend zu, dann Stille. Peter berichtet von einer außersinnlichen Erfahrung. Das Entsetzliche tritt ein: Katarina ist tot. Peter erwacht. Alles ist wie gewohnt. Katarina dreht sich weg. Peter fragt mit dem Blick in die Kamera gerichtet: „Kann ich noch länger leben? Lebe ich überhaupt? Oder war der Traum, so wie er sich gestaltete, mein einziger kurzer Augenblick vom Leben, von erlebter und eroberter Wirklichkeit?“²³

Zwischentitel auf Schwarz: Zwei Tage vor der Katastrophe droht Peter Egermann Selbstmord zu begehen. Verstörende Klaviermusik und Trommeln.

Während Katarina versucht Jensen telefonisch zu erreichen, erscheint ein Geschäftspartner von Peter an der Wohnungstür. Katarina sagt, Peter will springen. Der Geschäftspartner holt Peter vom Dach. Im Wohnzimmer kommt es zur Auseinandersetzung zwischen Peter und Katarina. Sie erzählt, er habe gestern „ficken wollen“²⁴, sei aber zu betrunken gewesen, um ihn reinzukriegen. Sie habe gelacht und er habe sie gewürgt. Sie demütigen sich mit Worten und Handgreiflichkeiten. Schließlich legt sich Peter noch eine Weile hin.

Im Schlafzimmer bittet Katarina um Vergebung. Peter blockt eiskalt ab und erklärt zynisch, er will sich in die Luft sprengen.

Katarina besucht Peters Mutter in ihrem Haus. Am Eingang fehlt der Kopf eines der drei Engelsstatuen.

Zwischentitel auf Schwarz: Drei Wochen nach der Katastrophe besucht Katarina Egermann Peters Mutter.

Frau Egermann berichtet von ihrer Isolation. Sie hat Peter in der Klinik noch nicht besucht. Katarina teilt ihr ihre Einsicht mit, dass ihr Leben mit Peter ein Traum gewesen sei und nun unwiderruflich zerstört ist. Sie kann Peters Einsamkeit verstehen. Sie stellt sich die Ermordete vor und hofft, ihr Horror habe nur einen Augenblick gedauert, doch nichts hilft.

²³ Ebenda 1 Stunde 6 Min 39 Sek

²⁴ Ebenda 1 Stunde 9 Min 35 Sek ff

Zwischentitel auf Schwarz: Fünfzig Minuten vor der Katastrophe besucht Peter Egermann die Prostituierte Katarina Krafft (Ka).

Im Nachtclub wird Peter Ka vorgestellt. Der Klub wird geschlossen. Die beiden bleiben alleine. Ka hat eine ungute Vorahnung, irgendetwas ist mit Peter. Er hat Angst, er fühlt sich eingesperrt und von Ka zurückgewiesen. Er will gehen, doch alle Türen sind verschlossen. Er muss bleiben. Ka bemüht sich Peter aufzulockern. Er ist müde. Sie streicht ihm übers Gesicht. Genau wie in der Eröffnungsszene.

Zwischentitel auf Schwarz: Nach vier Wochen diktiert der Professor der Psychiatrie Mogens Jensen spätabends eine vorläufige Zusammenfassung.

In seinem Bericht verweist Mogens Jensen auf die dominante Mutter Peters, auf eine latente Homosexualität und eine in Angst umgesetzte Aggression gegen die Mutter, die in Peter Egermanns Umfeld kein natürliches Ventil gefunden haben. Sobald Peter aber sein gewohntes Milieu verlässt, ist alles möglich.

Peter spielt in der Klinik Schach gegen einen Computer, er verliert. Der Film wechselt von Schwarzweiß zu Farbe.

Zwischentitel auf Schwarz: Epilog

Peter Egermann in seiner Zelle. Außerhalb der Zelle berichtet die Krankenschwester Katarina von Peters routiniertem Alltag, dass er unter panischer Angst leidet und jede Kontaktaufnahme der Außenwelt abweist. „Nachts hat er einen (...) Teddybären neben sich im Bett. Wahrscheinlich eine Kindheitserinnerung.“²⁵ Mit diesen Worten endet der Film.

Abspann mit der Musik vom Nachtclub.

Zeit – Abläufe/ Struktur(en)/ Phasen

Der Film weist eine non lineare Erzählstruktur auf und ist in Episoden/ Kapitel

²⁵ Ebenda 1 Stunde 37 Min 14 Sek

strukturiert, die als Rückblenden vor der Katastrophe und Peters Aufenthalt in der Psychiatrie fungieren. Die erzählte Zeit ist in einem Rahmen von sechs Wochen zusammengefasst: zwei Wochen vor der Katastrophe und vier danach. In diesem Zeitraum werden zentrale Ereignisse aus Peter Egermanns Leben gezeigt, die zur Tat führten oder damit verwoben zu sein scheinen.

Der Aufbau der erzählten Zeit wie folgt, benannt nach den Kapiteln im Film (nach Faulstich²⁶):

- Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis. (Anschließend Besuch Katarinas)
- Fünf Tage vor der Katastrophe verbringen Katarina und Peter Egermann eine schlaflose Nacht.
- Vier Tage vor der Katastrophe bereitet Katharina Egermann ihre Modeschau vor. (Anschließend bei Tim in der Wohnung)
- Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben. (Der Brief wurde nie abgeschickt.) (Peters Traum)
- Zwei Tage vor der Katastrophe droht Peter Egermann Selbstmord zu begehen.
- Fünfzig Minuten vor der Katastrophe besucht Peter Egermann die Prostituierte Katarina Krafft (Ka).

- Prolog (Der Mord - Anfangssequenz in Farbe)

- Zwanzig Stunden nach dem Mord spricht Mogens Jensen, Professor der Psychiatrie, mit dem Vernehmungsleiter.
- Drei Tage nach dem Mord findet ein Gespräch zwischen Tim und dem Vernehmungsleiter statt.
- Eine Woche nach dem Mord führt der Vernehmungsleiter ein Gespräch mit Peter Egermanns Mutter.
- Epilog (Katarina besucht Peter in der Psychiatrie – Schlusssequenz in Farbe)
- Drei Wochen nach der Katastrophe besucht Katarina Egermann Peters Mutter.
- Nach vier Wochen diktiert der Professor der Psychiatrie Mogens Jensen spätabends

²⁶ Vgl. Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 88 ff

eine vorläufige Zusammenfassung.

Nach Faulstich lässt sich der Film in 5 Phasen wie folgt gliedern²⁷:

1. Phase - Problementfaltung

- Prolog (Der Mord - Anfangssequenz in Farbe)
- Zwanzig Stunden nach dem Mord spricht Mogens Jensen, Professor der Psychiatrie, mit dem Vernehmungsleiter.

2. Phase – Steigerung der Handlung

- Vierzehn Tage vor der Katastrophe besucht Peter Egermann Professor Mogens Jensen in dessen Praxis. (Anschließend Besuch Katarinas)

3. Phase – Krise oder Umschwung

- Eine Woche nach dem Mord führt der Vernehmungsleiter ein Gespräch mit Peter Egermanns Mutter.
- Fünf Tage vor der Katastrophe verbringen Katarina und Peter Egermann eine schlaflose Nacht.
- Vier Tage vor der Katastrophe bereitet Katarina Egermann ihre Modeschau vor. (Anschließend bei Tim in der Wohnung)
- Drei Tage nach dem Mord findet ein Gespräch zwischen Tim und dem Vernehmungsleiter statt.
- Peter Egermann hat einen Brief an Professor Jensen geschrieben. (Der Brief wurde nie abgeschickt.) (Peters Traum)
- Zwei Tage vor der Katastrophe droht Peter Egermann Selbstmord zu begehen.

4. Phase – Verzögerung der Handlung

- Drei Wochen nach der Katastrophe besucht Katarina Egermann Peters Mutter.
- Fünfzig Minuten vor der Katastrophe besucht Peter Egermann die Prostituierte Katarina Krafft (Ka).

5. Phase – Happy End oder Katastrophe

²⁷ Vgl. Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 88 ff

- Nach vier Wochen diktiert der Professor der Psychiatrie Mogens Jensen spätabends eine vorläufige Zusammenfassung.
- Epilog (Katarina besucht Peter in der Psychiatrie – Schlussequenz in Farbe)

Themen/ Message

In diesem Film, den Bergman selbst zu einen seiner Besten erklärte²⁸, kreist alles rund um ein gesellschaftlich prädestiniertes seelisches Gefängnis. Die Wirklichkeit ist nur ein Traum, der Alptraum aber Wirklichkeit. Geschlechterrollen, Sexualität und zwischenmenschliche Beziehungen sind nur Fallen, die jedes Streben nach Freiheit schon im Keim ersticken. Mord ist nur die letzte Konsequenz eines lange vorangegangenen Verbrechens: dem Seelenmord an einer ganzen Generation, an einer ganzen Gesellschaft, „...wahrscheinlich eine Kindheitserinnerung.“²⁹

²⁸ Vgl. Bergman, Ingmar. 2003 1987. *Laterna Magica*. Alexander Verlag Berlin. S. 357

²⁹ Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. Persona Film - München. 2005. DVD. Universum Film – München. 1 Stunde 37 Min 14 Sek

2. Erinnerungen

Ernst Ingmar Bergman, der am 14. Juli 1918 geboren wurde und am 30. Juli 2007 verstarb, gilt unangefochten als Gigant der Film- und Theaterregie und wurde im Jahre 1997 in Cannes als Bester Regisseur aller Zeiten ausgezeichnet³⁰. In seinem Schaffen und Wirken als Filmemacher in einer Dekade von über vier Jahrzehnten schuf er Filme, die weltweit für Aufsehen sorgten und Film als Kunstwerk in seiner Erzähl- und Darstellungsweise maßgeblich prägten, ihn neu definierten. Bergman fungiert bis heute für zahlreiche der anerkanntesten und erfolgreichsten Filmemacher als Vorbild und geistiger Mentor. Das Kernstück seiner Filme bilden zwischenmenschliche Beziehungen. Das Fehlen von Liebe, die Angst, die Suche nach Gott, nach einem wahren Selbst und dem Verständnis der stets ihre Formen wandelnden Wirklichkeit - in einer vor Bergman noch nie erreichten Tiefe, Präzision und klarer Orientierung im Labyrinth der menschlichen Psyche.

Wie ein Besessener und Erfinder betrieb er sein Handwerk. Skrupellos und pedantisch in seiner Genauigkeit glich er wohl mehr einem Wissenschaftler denn einem Künstler. Er arbeitet fast ausschließlich mit denselben Schauspielern, für die er stets seine Drehbücher schrieb. Und stets mit einem einzigen Kameramann, Sven Nykvist, der berühmt für seine kunstvolle und einzigartige Arbeit in der Lichtgestaltung wurde und auf der ganzen Welt gefragt war.

Wer sich in die Lektüre von Ingmar Bergmans Autobiographie vertieft, der wird schnell erkennen, woher Bergman seine Inspiration für die schweren und schwierigen Themen herzunehmen meinte, für die er Ehrfurcht von seinem Publikum erntete, und wo die Quelle dieser Inspiration lag, wie Bergman selbst in vielen Interviews mit schelmischen Lächeln bekannte.

„... aus den Tiefen meines Bewusstseins kann ich mir den Zustand ins Gedächtnis zurückrufen: den Gestank der Körperausscheidungen, die feuchten, scheuernden und kratzenden Kleider, den sanften Schein der Nachttischlampe, die Tür zum Nachbarzimmer, die einen Spaltbreit geöffnet war, die tiefen Atemzüge des Kindermädchens, tapsende Schritte, flüsternde Stimmen, die Sonnenreflexe in der Wasserkaraffe. An all dies

³⁰ <http://www.buchkritik.at/autoren/bergmann/bergmann.htm>

kann ich mich erinnern, aber nicht an Angst. Die kam erst später.³¹

Mit diesen Zeilen beginnt Ingmar Bergmans Autobiographie und liefert die zentralen Themen seines Buches: Kindheit, Krankheit, Erinnerungen und Angst.

Eine existenzielle Angst, die den Regisseur, wie er selbst immer wieder betont, Zeit seines Lebens im Leben wie im Werk verfolgte. Eine Angst, die, wie Bergman in wiederholten Passagen seiner Autobiographie erinnert, wiedergibt und analysiert, aus der brutalen Erziehung resultierte, der er als Kind ausgeliefert war.

Der folgende Eindruck aus *Laterna Magica*, der Titel seiner Autobiographie, aus dem Jahre 1987, über sein frühes Verhältnis zu seiner Mutter, mögen stark an Evas Beziehung zu Charlotte in der *Herbstsonate* erinnern:

„Das Verhältnis war trotzdem nicht unkompliziert, meine Ergebenheit störte und irritierte sie [die Mutter], meine Zärtlichkeitsbezeugungen und heftigen Ausbrüche beunruhigten sie. Sie schickte mich oft mit einer kühlen, ironischen Bemerkung weg. Ich weinte vor Wut und Enttäuschung.“³²

Nur einige Zeilen weiter berichtet Bergman, wie er schon früh ein meisterhafter Beobachter und Psychologe werden musste, genauso wie er sich in der Schauspielerei und der Verführung üben musste, um zu überleben:

„Wer beispielsweise krank wurde, durfte ihrer [der Mutter] Teilnahme sicher sein. Da ich ein kränkliches Kind mit unzähligen Gebrechen war, fand ich hier einen zwar schmerzhaften, aber unfehlbaren Weg zu ihrer Zärtlichkeit. Simulationen wurden dagegen schnell durchschaut und exemplarisch bestraft – Mutter war ausgebildete Krankenschwester.

Ein anderer Weg zu ihrer Aufmerksamkeit war gefährlicher. Ich fand heraus, dass Mutter Gleichgültigkeit und Desinteresse nicht ertragen konnte: das waren ja *ihre* Waffen. Ich lernte also meine Leidenschaft zu zügeln, und begann ein seltsames Spiel, bei dem Arroganz und kühle Freundlichkeit die wichtigsten Bestandteile waren. Ich weiß nicht mehr, wie ich mich dabei anstellte, aber

³¹ Vgl. Bergman, Ingmar. 2003 1987. *Laterna Magica*. Alexander Verlag Berlin. S. 5

³² Ebenda S. 8,

Liebe macht erfinderisch, und es gelang mir schnell, Interesse an meinem blutenden Selbstwertgefühl zu wecken.³³

Und weiter:

„Viele Jahre später, als Mutter mit ihrem zweiten Herzinfarkt und einem Schlauch in der Nase im Krankenhaus lag, sprachen wir über unser Leben. Ich erzählte von der Leidenschaft meiner Kindheit, und sie gestand, die habe sie gequält, aber nicht so, wie ich gedacht hatte. Sie habe sich besorgt einem berühmten Kinderarzt anvertraut, der sie mit ernsten Worten ermahnt und ihr den Rat gegeben habe, meine, wie er sich ausdrückte, „krankhaften Annäherung“ mit Festigkeit zurückzuweisen. Jede Nachgiebigkeit könne mich fürs Leben schädigen. Das war Anfang der zwanziger Jahre.“³⁴

Aus den obigen Mitteilungen können wir die Haltung einer Gesellschaft zu ihren Kindern erlesen und die pädagogischen Methoden ihrer Zeit aufspüren.³⁵

In seinem Bruder sieht Bergman einen starken, arroganten und intelligenten Mann, der ständig Risiken und den Krieg sucht³⁶. In dessen Lähmung, die an Lenas Krankheit in der *Herbstsonate* erinnert, erkennt Bergman eine lähmende Raserei; gelähmt von zwei überwältigenden und alles überschattenden Gestalten, die ungreifbar und erstickend sind: Vater und Mutter.³⁷

„Ihre Beziehung zu meinem Bruder war einfacher,“, schreibt Bergman, „da sie ihn ständig gegen meinen Vater in Schutz nehmen musste, der ihn mit rigoroser Härte erzog, bei der brutale körperliche Züchtigungen ein ständig wiederholtes Argument war.“³⁸

In der Beziehung zu den Eltern zieht sich ein roter und belastender Faden durch die in *Laterna Magica* wiedergegebenen Erinnerungen Bergmans, gefärbt von der Brutalität, den Strafen und der Vergeltung ihrer erzieherischen Maßnahmen. Weitere rote Fäden, an die sich Bergman erinnert sich durch sein ganzes Leben gezogen zu haben, sind die immer wieder aufs Neue unternommenen Versuche der Loslösung

³³ Ebenda S. 8 f

³⁴ Ebenda S. 9

³⁵ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

³⁶ Vgl. Bergman, Ingmar. 2003 1987. *Laterna Magica*. Alexander Verlag Berlin. S. 80.

³⁷ Vgl. Ebenda S. 80.

³⁸ Ebenda S. 8.

und der Befreiung von den Peinigern, die er liebte, das Scheitern, die daraus entspringende Verzweiflung, Hass, Krankheit, die Angst und der allgegenwärtige Tod.

Wenn man Ingmar Bergmans autobiografischer Darstellung uneingeschränktem Glauben schenkt, steht Bergmans Suche nach Identität, nach Gott, dem wahren Selbst und nach Antworten und Erklärungen für eine feindselige Welt, für die Suche und der Wirklichkeit von Generationen von Menschen, die einzig durch ihre Eltern und deren Erziehung für ihr Leben verwirrt und geschädigt worden sind³⁹. Bergmans Werk, für dessen Verständnis Bergmans Autobiografie keineswegs zwingend ist, legt davon ein erschütterndes Zeugnis ab.

2.1 Herbstsonate – Figurenanalyse

(Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen; Maske; Kostüme)

"Was mich fasziniert (...) ist wie sie einander begegnen. Ich habe viele Töchter getroffen, und ihr Verhältnis zu ihren Müttern ähnelt nicht im geringsten dem, der Söhne zu ihren Vätern."⁴⁰

Eva

Die Einführung Evas erfolgt am Anfang des Filmes durch die Augen Viktors, ihrem Ehemann, in einem Monolog, den er, mit dem Blick in die Kamera, an die Zuseher richtet: „Sometimes I watch my wife, without her being aware of my presence.“⁴¹ Während Eva im Wohnzimmer vor der schwarzweißen fast überdimensionalen Fotografie Eriks, einen Brief an ihre Mutter verfasst, berichtet Viktor, dass Eva Korrespondentin einer Kirchenzeitung gewesen sei, dass sie zwei kleine Bücher veröffentlicht habe, bevor sie einander im Bischofskonzil in Trondheim kennengelernt haben, dass er sie sehr bald gefragt habe, ihn zu heiraten und, dass Eva ihm gleich geantwortet habe, sie sei unfähig irgendjemanden zu lieben.⁴² Als sie

³⁹ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

⁴⁰ Lange-Fuchs, Hauke. 1988. *Ingmar Bergman, seine Filme – sein Leben*. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG. München. S. 243

⁴¹ Bergman Ingmar, *Autumn Sonata*, 1978. 2 Min f

⁴² Vgl. Ebenda. 2 Min 28 Sek ff

jedoch die Pfarre betreten habe, habe sie gesagt: „It’s good. I want to be here.“⁴³ Seither hätten sie ein ruhiges Leben geführt, Eva hätte ihm von ihrem Leben erzählt: von der Studienzeit, von ihrer Verlobung mit einem Arzt, der Erkrankung an Tuberkulose und ihrer Trennung. Viktor schließt mit folgenden, bereits zitierten Sätzen, die er aus Evas erstem Buch vorliest, in denen sie ihren seelischen Zustand beschreibt: „One has to learn to live; I practice every day. The greatest obstacle is that I don’t know who I am. I fumble in the dark. Were someone to love me for who I am, I might at last be able to study myself...“⁴⁴, und setzt noch hinzu, wie sehr er ihr sagen möchte, dass er sie liebe, ohne jeden Vorbehalt, doch er schaffe es nicht, er finde nicht die richtigen Worte, sodass sie ihm glaubt.

Als in der nächsten Szene Eva Viktor den Brief an ihre Mutter vorliest, entpuppt sie sich als kleines Mädchen. Ihre unsichere Körperhaltung, ihre Stimme, das wiederholte kindliche „Mama“, die Angst von der Mutter abgelehnt zu werden.

Die Unsicherheit mit der sich Eva ihren Nächsten mitzuteilen versucht, der Irrgarten aus Vorgängen in ihrer Seele und das stete Ringen um Anerkennung, sind in ihrer Stimme, Wortwahl und Körperhaltung zu lesen, der innere Konflikt sowie die weiteren mit ihren Mitmenschen, der Mutter, Viktor und der verstorbenen Erik, ihr Sohn, die noch den Film bestimmen werden, sind schon in diesen ersten Minuten angelegt und die Einführung der Figur der Eva abgerundet und abgeschlossen.⁴⁵

Im Verlauf des Filmes erfährt Eva eine Entwicklung. In dem Konflikt mit ihrer Mutter durchläuft sie und holt einen Teil ihrer Pubertät nach. Doch entwickelt sich bis zum Ende aus dem kleinen Mädchen keine reife Frau.⁴⁶

Der Beginn ihrer Entwicklung und die Revolte des kleinen Kindes gegen den übermächtigen Elternteil bannen sich an, als sie bei der Vorbereitung mit Viktor zum ersten gemeinsamen und lang erwarteten Abendessen, ihre Mutter „entblößt“ und sie in der Person Viktors direkt angreift, als sie sagt: „Those are pretty words, aren’t they? Words that don’t mean anything real. I was brought up on pretty words. Mother

⁴³ Ebenda. 2 Min 51 Sek

⁴⁴ Vgl. Ebenda. 3 Min 40 Sek ff

⁴⁵ Vgl. Seger, Linda. 2005 1997. *Von der Figur zum Charakter*. 5. Auflage. Alexander Verlag Berlin. S. 35 ff

⁴⁶ Vgl. Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 31

is never mad or disappointed or unhappy. She „feels pain“. You use words like that, too.“⁴⁷ Das komme wohl von seinem Beruf, setzt sie verächtlich nach. Viktor ist Pastor, seinen ganzen Glauben jedoch beziehe er von Eva, wie er später Charlotte gestehen wird.⁴⁸ Mit dem Rückzug Viktors, geht Eva als Siegerin dieses kleinen Dialoggefechtes hervor.

Im nächsten Augenblick als Charlotte die Treppe in einem imposanten roten Abendkleid herabschreitet, fällt die dominierende Ehefrau Eva in die Rolle des unterwürfigen und bewundernden kleinen Mädchens zurück.

Nur einige Minuten später erfolgt der erste kleine aber direkte Schlagabtausch zwischen Eva und ihrer Mutter. Als Charlotte und Viktor darauf bestehen, dass Eva ihrer Mutter ein Klavierstück vorspielt, was sie sich selbst sehr gewünscht hat. Evas Bemühen, ihrer Mutter, der weltberühmten Konzertpianistin, mit ihren holprigen Gehversuchen beim Musizieren zu gefallen, endet in einer Krise. Mit eisigkalter und erzieherischer Haltung erteilt Charlotte Eva ein Lehrstück im Klavierspiel. Danach nimmt sie sich selbst des Preludiums Nr. 2 in A-Moll an. Die Worte, die Eva danach an Charlotte richtet, spiegeln auf erschütternde Weise den Verfall ihres Gemüts, während sie der Mutter beim Klavierspiel zuhört, wieder: „As a child I admired you terribly. Then I was fed up with you and your pianos for many years. Now I’m beginning to admire you again, in a different way.“⁴⁹ Die ersten direkten und das belastete Mutter-Tochter-Verhältnis demaskierenden Worte sind gefallen. Das Aufbegehren des Unterdrückten gegen seinen Tyrannen hat eingesetzt und wird nicht mehr zu bannen sein.

Nach dieser Situation erfährt der Konflikt zwischen Eva und Charlotte seinen Umschwung⁵⁰ und seine Steigerung Schlag auf Schlag, um sich in der Mitte des Filmes, auf die Minute genau, in einer offenen Konfrontation zu entladen, dessen Auflösung⁵¹ die unvermeidliche Katastrophe ist⁵².

⁴⁷ Ingmar Bergman. *Autumn Sonata*. 1978. 20 Min 18 Sek ff

⁴⁸ Ebenda. 39 Min 43 Sek f

⁴⁹ Ebenda. 32 Min 21 Sek f

⁵⁰ Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 131.

⁵¹ Field, Syd. 2008. *Die häufigsten Probleme beim Drehbuchschreiben*. Autorenhaus Verlag GmbH, Berlin. S. 49.

⁵² Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 131.

In Eriks Zimmer, dem ertrunkenen Sohn Evas und Viktors, versucht Eva erneut eine Annäherung, als sie ihre intimsten Gedanken schildert, es gebe keinen Tod, nur unendlich viele Wirklichkeiten, die wir mit unseren stumpfen Sinnen kaum erfassen können. Sie brauche nur ihre Hand auszustrecken und Erik sei bei ihr. Charlotte müsse verstehen, sie brauche doch nur an Beethovens *Hammerklaviersonate* zu denken. Dieser Versuch bleibt nicht nur unerwidert. Er endet in einer erneuten Niederlage Evas, als Charlotte eingeschüchtert und rasch das Zimmer verlässt.

In dieser ersten Nacht des Zusammentreffens unternimmt Eva einen letzten und überanstrengten Versuch ihre Mutter zu verwöhnen und sucht ihr jeden Wunsch von den Lippen abzulesen, als sie Charlotte wie ein Kind zu Bett bringt.

Nach dem Alptraum Charlottes begegnen sich die beiden Frauen im Wohnzimmer. „Eva! You do you like me, don't you?“, fragt Charlotte. „You're my mother.“, gibt Eva zurück. „What an answer“, erwidert Charlotte, „Do you like me?“, hackt Eva nach, „But I love you!“, versichert Charlotte. „That's not true.“⁵³, berichtigt Eva ihre Mutter und leitet damit den offenen Schlagabtausch der zwei Frauen ein, der bis in die Morgenstunden währen wird.

In längeren Passagen schildert Eva das gemeinsame Leben: wie sie ihrer Mutter ausgeliefert gewesen war, wie sie für die Fehlschläge und Ängste der Mutter herhalten musste, wie sie nach ihren Vorstellungen geformt wurde, bis sich das junge Mädchen selbst zu hassen und zu verleumden begann und sich auf diese Weise völlig von sich selbst entfremdete. Als sie Charlotte daran erinnert, wie sie Eva im Alter von 18 Jahren zu einer Abtreibung gezwungen hat, bricht sie endgültig die Abwehr ihrer Mutter. „Mama ... Is the daughter's unhappiness the mother's triumph? Mummy... is my grief your secret pleasure?“⁵⁴

Eva erklärt Charlotte sie fürs Leben geschädigt zu haben, so wie Charlotte ihrerseits geschädigt ist. Einsperren solle man Menschen wie sie und unschädlich machen, denn sie seien eine Gefahr, für sich und die anderen.

⁵³ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*, 1978. 46 Min 42 Sek ff

⁵⁴ Ebenda 1 Stunde 7 Min 58 Sek f

Indem das kleine sprachlose Mädchen ihre Wut und ihren Hass offen ausspricht, entfaltet sie sich zu einem zornigen Teenager, der zum ersten Mal Boden unter den Füßen gewinnt und Sicherheit in seiner Haltung.

Nach dieser ersten und direkten Auseinandersetzung kehrt ein langer und ruhiger Moment für Eva ein. Die junge Frau ist gereift. Sie hat die Schwelle ihrer Kindheit überschritten.

Es folgt eine letzte und sehr ruhige, kühle Auseinandersetzung, eine kurze Abnabelung von der Mutter, in der Eva Charlottes Schuld an der Krankheit ihrer Schwester Lena darlegt. Als Charlotte um Vergebung, um Hilfe und um eine Berührung fleht, versagt sich Eva mit eiskaltem Blick. Das ewige Ringen um die Liebe und Anerkennung der Mutter scheint ein Ende zu haben und Eva unabhängig, gereift zu sein und des überlebensnotwendigen Gefühls einer eigenen Identität habhaft geworden zu sein.

„Bergman hat den Film wohl nicht als Darstellung von etwas Verborgenen, Unbewusstem in der Beziehung von Menschen konzipiert, das der Zuschauer entziffern müsste, er zeigt vielmehr die Aufdeckung selbst in einem Prozess der Bewusstwerdung der Akteure.“⁵⁵

Dennoch verliert Eva den Kampf um Unabhängigkeit und ihr Prozess des Erwachsenwerdens und die Entwicklung eines Identitätsgefühls bleibt unvollendet. „Die begonnene Entwicklung der beiden Frauen und ihrer Beziehung wird zurückgenommen, Eva nimmt wieder die Schuld auf sich, insofern ist Bergmans Film pessimistisch.“⁵⁶

In einem abschließenden Monolog verwehrt sich Eva den Selbstmord als Notlösung, denn Gott könnte eines Tages Verwendung für sie haben. Sie beschuldigt sich selbst ihre Mutter mit einem Hass geschlagen zu haben, der schon lange aus der Welt ist. Mit diesem Akt verleumdet sie sich selbst. Eine Fremde in der eigenen Wirklichkeit verirrt im Labyrinth ihrer Seelenqualen.

⁵⁵ Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 24

⁵⁶ Ebenda S. 31.

Eva bleibt Gefangene ihrer Kindheit, genau wie Lena die Gefangene ihrer Krankheit. Beide sind bestimmt und abhängig von dem lebensnotwendigen, unstillbaren da unerfüllten Verlangen nach der Liebe und der Spiegelung der Mutter.

Wie die unsichere Körperhaltung und die mädchenhaften Bewegungen Evas ihre emotionale und seelische Unreife wiedergeben, eine Entwicklung erfahren, bevor sie wieder in das alte Muster kippen, spiegelt auch das Kostüm Evas ihre Entwicklung wieder.

Eva wird in einem satten roten langen Kleid eingeführt, als verheiratete also reife Frau. Als ihre Mutter anreist, hat Eva die Farbe Rot mit der grünen Farbe der Jugend eingetauscht. In den Rückblenden als kleines Mädchen ist sie in hellen oder weißen Kostümen gekleidet, was als unbeschriebenes Blatt ausgelegt werden kann. In der nächtlichen Auseinandersetzung mit ihrer Mutter trägt Eva einen hellblauen Pyjama. Die Farbe wirkt kühl, ruhig aber auch mutig, da sie herausfällt und sich gänzlich von den restlichen Herbsttönen, die den gesamten Film auszeichnen, unterscheidet. Am Ende als Eva den hoffnungsvollen Brief an ihre Mutter schreibt und vorträgt, ist sie in braunen Herbstfarben gekleidet. Ihr Ausbruch aus einer Wirklichkeit der Verleumdung ist fehlgeschlagen. Sie hat sich wieder ihrer Umgebung angepasst und ihren ersten Gehversuch in blau wieder mit der trügerischen Farbe der Hoffnung eingetauscht. Der braune Ton, der sich nun in ihre Körperhaltung wie in ihrer Kleidung untergemischt hat, trägt diesem verlorenen Kampf Evas Rechnung.

Charlotte Andergast/ Die Mutter

„Diese Mutter hat das Leben der Tochter mit ihrer Persönlichkeit dominiert, war aber ohne Liebe, erfüllt nur von ihren Erfolgen und Künstlerkrisen, eines dieser begabten Monster, die alles selbstständige Leben um sich herum auslöschen.“⁵⁷

⁵⁷ Deutsche Kinemathek (Hrsg.). 2011. *Ingmar Bergman Essays, Daten, Dokumente*. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen + Internationale Filmfestspiele Berlin. Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH. S. 161. Hansen Hjertén in: Degens Nyheter (Stockholm), 9. 10. 1978. Aus dem schwedischen übersetzt von Werkle Ankerten.

Der Name Charlotte Andergast, dessen Klang im Deutschen an „eines anderen Gastes“ erinnert, erinnert zugleich an die Heimatlosigkeit der Figur. Charlotte ist ein gealtertes, nie reif und erwachsen gewordenes Mädchen. Stets beherrscht, streng zu sich selbst und immer eine der Situation angemessen Rolle vortragend erfährt Charlottes Fassade ihren ersten Riss unmittelbar, nachdem sie in der Pfarre bei Eva und Viktor angekommen ist.

Als Charlotte aus ihrem Wagen steigt, wirft sie einen verlorenen Blick in die Ferne und fasst sich an ihren schmerzenden Rücken. Die erste Umarmung mit Eva ist eine Abwehr der Angst vor Eva und ihren nicht erfolgreich verdrängten Schuldgefühlen. Bereits in der nächsten Szene beginnt die, schon seit dem Tod ihres Lebensgefährten Leonardo, zerbrechende Charlotte auseinanderzufallen. Der lange und eindringliche Bericht von Leonardos letzten Lebensstunden ist gleichsam selbstüchtig und verächtlich. Nachdem sie sieben Jahre ihre Tochter hat auf sich warten lassen, ist Selbstmitleid das Geschenk, das sie Eva mitgebracht hat.⁵⁸ Als Eva ihr eröffnet, dass Lena seit zwei Jahren in der Pfarre lebt und nachdem Charlotte den ersten Schock überwunden hat, verlangt sie Lena auf der Stelle zu sehen. „I’ve never had a taste for people who are unaware of their motives.“⁵⁹, schiebt sie Eva ihre eigene Unzulänglichkeit in die Schuhe. Charlotte hat Lena vor Jahren in eine Klinik einliefern lassen.

Vor Lenas Zimmer reißt sich Charlotte zusammen, setzt ihre Maske auf und stürzt sich mit übertriebener Freundlichkeit auf die behinderte Tochter. Der Kuss auf Lenas Stirn ist eine Verleumdung, eine Abwehr der Angst und der Schuld an Lenas Krankheit. Sie nimmt Lenas Gesicht in ihre Hände, doch versteht sie kein Wort von dem was ihre Tochter stammelt und stottert. Eva übersetzt und Charlotte übertrifft sich in großen Versprechen, viel Zeit mit Lena zu verbringen.

Schuldgefühle, Wut, Unwissenheit, Vorwürfe gegen Eva und Selbstvorwürfe, Angst und Unsicherheit beherrschen Charlottes Wesen. Sie ist in ihre eigene Falle getappt und Eva hat sie hineingelockt. Charlotte beschließt ihren Aufenthalt auf vier Tage zu verkürzen. Sie will sich aber auf keinen Fall geschlagen geben: sie zieht ein

⁵⁸ Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 25

⁵⁹ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 14 Min 41 Sek

imposantes rotes Abendkleid an, um sich gegen Eva aufzulehnen: „Eva will think I should wear something more seemly after Leonardo’s death.“⁶⁰

Erneut in eine Rolle geschlüpft und diese mit Anmut tragend, steigt Charlotte die Treppen zum Abendessen hinab. Der Auftritt ist einstudiert und die Bewunderung ihres Publikums, Viktor und Eva, unumstritten.⁶¹

Nach dem Abendessen erreicht sie ein Anruf ihres Agenten, der ihr ein Angebot für ein weiteres Konzert unterbreitet, dass sie ganz Diva nicht ablehnen kann. Gleich darauf, ihr nächster Auftritt: sie setzt sich ans Klavier, drückt fest in die Tasten und konstatiert, das Klavier sei ein schönes altes Instrument und gestimmt: „Now I’m happy!“⁶²

Das Klavier aber ist die nächste Falle, die zuschnappt. Nachdem sich Charlotte nicht enthalten kann, Eva über ihr Klavierspiel zu belehren, erntet sie Evas Feindseligkeit.

Auf der Flucht vor sich und der schmerzhaften Wirklichkeit betritt Charlotte Eriks Zimmer, in dem Eva sitzt und sie mit ihren Worten an den Tod Leonardos erinnert, an ihre eigene Vergänglichkeit und Ängste. Während Eva berichtet, wie sie Erik jederzeit berühren kann, während er in seiner eigenen Welt weiterexistiert, sitzt Charlotte daneben, unfähig ihre Tochter zu verstehen und sie an sich heran zu lassen.

Mit Entsetzen wohnt Charlotte einer Diaschau bei, die Viktor und Eva ihr zu Ehren und ausschließlich mit Aufnahmen von Erik veranstalten, eine weitere Gespensterbeschwörung⁶³. Und wieder ist Charlotte unfähig die Leiden ihrer Mitmenschen als real wahrzunehmen und zu akzeptieren. Angst, Ablehnung und Missbilligung sind die Waffen, mit denen sie tiefe menschliche Regungen von sich fernhält.

Selbst die Einsamkeit und die mit ihr einkehrenden überwältigenden Gefühle aus der Tiefe ihrer Seele sucht sie mit allen Mitteln von sich fernzuhalten, auch alle Einsichten, die sich ihr durch die Begegnung mit ihren Töchtern aufdrängen.

⁶⁰ Ebenda. 21 Min 47 Sek

⁶¹ Ebenda. 22 Min 29 Sek ff

⁶² Ebenda. 24 Min 54 Sek

⁶³ Vgl. Koebner, Thomas/ Liptay, Fabienne (Hrsg.). Sonderband 2009. *Film-Konzepte. Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. edition text + kritik München. S. 152

Schundromane, Kekse, Schokolade, Decken, Pölster, schmeichelhafte aber falsche Erinnerungen, ihre Bankkonten und Millionen, selbstbetrügerische Sorgen um Eva und Viktor, Schlaflosigkeit und Schlaftabletten.⁶⁴ Selbst die Überfürsorglichkeit Evas nimmt sie für diesen verleumderischen Dienst, als bewehrtes Mittel, entgegen.

Doch im Traum ist sie ihren Ängsten und Schuldgefühlen hilflos ausgeliefert und den verdrängten Erinnerungen an die Lügen und den schweren Enttäuschungen.⁶⁵ Ihre Seele schreit und Charlotte mit ihr. Sie kann der Konfrontation nicht länger aus dem Weg gehen, die aus ihr und in ihre Welt einbricht.

„You do like me, don't you?“⁶⁶ fragt sie Eva und leitet damit die Auseinandersetzung ein, der sie jahrelang aus dem Wege gegangen ist.

Nach und nach entladen sich Evas Hass und ihre aufgestauten und affektierten Gefühle auf Charlotte, denen sie nichts entgegenzubringen weiß, als die altbekannten Lügen und die Verkehrung der Wahrheit. Jede ihrer Verteidigungsreden entblößen sie nur noch mehr als rücksichtslos, egozentrisch, falsch und verklemmt, ein emotionaler Krüppel. Charlotte wehrt sich erbittert, jedoch zerbricht sie Stück für Stück und schließlich streckt sie die Waffen und sich auf den Boden und gibt einen erhellenden Einblick in ihre Seele und ihre Kindheit:

„... I remember very little of my Childhood. I can't recall either of my parents ever touching me, either to caress or punish. I was completely ignorant of anything to do with love, affection, touching, intimacy, warmth. Only through music did I get a chance to reveal my emotions. Sometimes when I lie awake at night, I wonder whether I've lived at all. And I wonder whether it's the same for all people, or if some people have a greater talent for living than others. Or if some people never live, but simply exist. Then I'm sized with... I'm sized with anxiety. I see an ugly picture of myself... I've never grown up. My face and my body have aged. I'm accumulating memories and experiences. But inside all of this, I haven't even been born. I don't remember any faces, not even my own. Sometimes I try to remember Mother's face, but I can't see her. I can remember that she was big and dark, with blue eyes, a large nose and full mouth. But I can't seem to get the different pieces to agree. I can't see her. In the same way, I can't see your face, or Helena's or Leonardo's. I remember having given birth to you and your sister, but all I

⁶⁴ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 39 Min 57 Sek ff

⁶⁵ Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 27

⁶⁶ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 46 Min 42 Sek

remember of the deliveries themselves is that they were painful.
But the pain, what did it taste like? I don't remember...⁶⁷

Charlotte gesteht hilflos als Mensch und Mutter gewesen zu sein, ängstlich und verloren. Als im Gegenzug Eva die Krankheitsgeschichte Lenas in Zusammenhang mit Charlottes Ignoranz und Selbstsucht bringt, fleht Charlotte um Vergebung und um Zuwendung, während sie selbst im gleichen Moment taub für die Bedürfnisse ihrer Tochter Lena bleibt, die aus dem Bett gefallen und auf den Boden kriechend ruft: „Mama, come!“⁶⁸

Charlotte flieht, wie sie es immer getan hat. Übereilt reist sie ab. Sie ist nicht erwachsen geworden, doch hat ihr Panzer einen schweren Riss bekommen. „I feel so left out of everything. I'm always homesick. But when I do come home, I realise it must be something else that I want.“⁶⁹, gesteht sie ihrem Agenten. „What was it I longed for that I didn't dare admit to myself?“⁷⁰, die Antwort auf diese Frage, die sich Charlotte zu Beginn des Filmes stellt, bleibt sie sich schuldig, denn als sie entschieden in das Fenster des nächtlichen Zuges blickt, um sich zu erkennen, sieht sie nur einen dunklen Fleck über der Lampe.⁷¹ „Eva kehrt also zurück zur Identifikation mit dem Aggressor, genau wie auch Charlotte zu ihrer alten Realitätsverleugnung zurückgekehrt ist.“⁷²

Charlottes Kostüme spiegeln ihre Psychologie, die Eva in ihren Worten „You're helplessly locked up inside yourself, holding yourself back.“⁷³ so exakt zusammenfasst, wieder, aber auch ihre Entwicklung einer erfolgreichen Frau von Welt in den Jahren der erzählten Zeit: Als junge und begehrte Konzertpianistin trägt sie ein hellgrünes weites Kleid, an ihrer Abreise und Wiederkehr der besagten Tournee einen üppigen Pelzmantel. Als reife Frau zu Ostern, Kleider und Sakko in sattem Rot. Bei Leonardo im Spital trägt sie ein gestreiftes und enganliegendes Kleid in reifem Dunkelgrün. Bei ihrer Ankunft im Pfarrhaus und bei ihrer Abreise trägt sie einen enganliegenden Anzug in strickten blassen Braungelb und einen blassen

⁶⁷ Ebenda. 1 Stunde 9 Min 40 Sek ff

⁶⁸ Ebenda 1 Stunde 21 Min 26 Sek f

⁶⁹ Ebenda 1 Stunde 23 Min 46 Sek ff

⁷⁰ Ebenda 17 Min 46 Sek f

⁷¹ Ebenda 1 Stunde 24 Min 36 Sek ff

⁷² Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen*. S. 31

⁷³ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 1 Stunde 5 Min 2 Sek

gelbgrünen Rollkragenpullover. In ihrem üppigen knallroten Abendkleid präsentiert sich die Diva zum Abendessen in der kleinen Pfarre, und damit ihr fehlendes Taktgefühl, um sich schließlich bei der nächtlichen Auseinandersetzung mit Eva, in einem roten Bademantel, als eine gewöhnliche Person und Aggressor zu entpuppen.

Viktor und der Vater

Viktor repräsentiert ohne Zweifel die Vaterfigur für Eva. Zunächst der große Altersunterschied, dann die liebevolle, ruhige und zurückhaltende Art und die Pfeife, die ihn wie Evas Vater charakterisieren. Auch Viktor ist, wie Evas Vater, von seiner Frau dominiert. Diese Eigenschaften ihres Vaters schildert Eva in ihren Erinnerungen, als sie und er ihre Zeit mit Warten auf die Rückkehr der Mutter zubrachten.

„If I could tell her one time that she *is* loved, unreservedly. But I can't say it in such a way that she will believe me. I lack the proper words.“⁷⁴ Mit diesen Worten expositioniert Victor zu Beginn des Filmes seine Beziehung zu Eva und sein unerfülltes Verlangen nach Liebe und Nähe. Ein Bedürfnis, das auch am Ende seiner Reise durch Evas Vergangenheit und ihrer Beziehung zu Charlotte, unerfüllt bleiben wird.

Auch Charlotte gegenüber zeigt er sich unsicher, schwach und resignierend. Als er Charlotte von der Lebenskrise berichtet, in der er sich seit Eriks Tod befindet und, dass sein Lebenswille und Glaube, obwohl Pastor von Beruf, an Eva hängt, schließt er mit den Worten: „Unlike you and Eva, I'm vague and insecure. It's my own fault.“⁷⁵

Obwohl er sich äußerst zurückhaltend in der Konfrontation zwischen Mutter und Tochter verhält, bleibt Viktor nicht unverschont. Zu Beginn des Filmes berichtet er, dass Eva ihm von ihrem Leben und ihrer Vergangenheit erzählt hat, sehr wohl auch von ihrer Verlobung mit einem Arzt und der Trennung⁷⁶. In der nächtlichen Konfrontation zwischen beiden Frauen muss er aber den wahren Grund für Evas emotionaler Distanziertheit und ihrer Unfähigkeit leidenschaftlich zu lieben erfahren. Sein stilles Einverständnis mit Eva, nicht weiter nach den von ihr verschwiegenen

⁷⁴ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 4 Min 11 Sek ff

⁷⁵ Ebenda 39 Min 52 Sek f

⁷⁶ Ebenda 3 Min 1 Sek ff

Ursachen zu forschen, wird gewaltsam gebrochen: Der Höhepunkt ihrer Auseinandersetzung, ihr Geschrei, weckt ihn in der Nacht und unfreiwillig muss er von der, durch Charlotte erzwungenen Abtreibung von dem Kind Evas aus ihrer Verbindung mit dem Arzt erfahren. Viktor resigniert und zieht sich gedemütigt zurück.⁷⁷

Am Ende des Filmes ist Viktor noch immer der kleine, hilflose Junge, der die gleichen Worte wie zu Beginn spricht: „Sometimes I watch my wife, without her being aware of my presence...“⁷⁸ Allerdings mit einem nun hoffnungslosem Tonfall. Er sieht sich umso hilfloser seine Frau zu erreichen, sich ihr mitzuteilen. Ihre anfangs schwierige und unausgeglichene Beziehung ist nun noch distanzierter, hoffnungsloser und unmöglicher. Sein Verlangen Eva zu erreichen, deutet auch sie als Hilflosigkeit, als sie die Erwägung sich das Leben zu nehmen abtut, in der Überlegung Lena, aber auch Viktor, würden sie brauchen.

Viktor und Evas Vater sind zwei kleine Rollen. Figuren, die nur am Rande erscheinen, ebenso wie sie nur am Rande Anteil am Leben als Väter und Ehemänner haben. Dennoch geben sie Eva einen kleinen emotionalen Halt, eine Sicherheit und eine Möglichkeit der Identifikation in der Rolle des Partners. Ein gegenseitiger Dienst der Gnade, könnte man behaupten.

Wie ihre Charaktere sind auch die Kostüme der beiden Männer: schlicht und unauffällig, der Mode ihrer Zeit angepasst, Anzüge in braunen und grauen Tönen. Die Pfeife ist ein kleines Schmuckstück, ein Attribut der Reife und Festigkeit, die beide Männer entbehren.

Lena

Lenas Entwicklung ist am augenscheinlichsten. Aus dem jungen Teenager, in den Erinnerungssequenzen von Ostern, ist aus Lena eine an ihren Rollstuhl gefesselte Frau geworden. Ihr lebenslanger Kampf um die Liebe und Anerkennung der Mutter endet auch in dieser Episode ihres Lebens mit einer vernichtenden Niederlage.

⁷⁷ Ebenda. 1 Stunde 4 Min 6 Sek ff

⁷⁸ Ebenda. 1 Stunde 26 Min 25 Sek ff

Ihre ursprüngliche und kindliche Freude bei der Ankunft der Mutter ist keineswegs blind. In der ersten Begegnung mit Charlotte warnt sie, sie habe eine Erkältung hinter sich, Charlotte soll sich in Acht nehmen⁷⁹, wohlwissend, dass ihre Mutter Angst vor Krankheiten und Kranken hat, was ihre Chancen auf Zuwendung und Nähe nicht erhöht. Sie hört gerne die Schmeicheleien und falschen Versprechen ihrer Mutter und für die kindlichen und unerfüllten Bedürfnisse ihrer Mutter sensibilisiert, beschwichtigt sie Charlotte, sie soll sich doch erst von der anstrengenden Reise ausruhen. In Anbetracht der Situation erweist sich Lena, ungeachtet ihrer Behinderung, als bei weitem reifer als ihre um Jahrzehnte ältere und welterfahrenere Mutter.

Trotz der unmenschlichen Anstrengung, die Lena unternimmt, ihre Behinderung überwindend aus dem Bett fällt und auf den Boden kriecht, um die Beachtung und Liebe ihrer Mutter zu gewinnen, bleibt ihr Kampf aussichtslos. In der Szene, als Viktor versucht Lena die überstürzte Abreise Charlottes schonend beizubringen, bekommt Lena einen hysterischen Anfall, der nicht mehr zu bändigen ist. Der seelische und damit körperliche Schaden Lenas, den Charlotte mit ihrer Absage an ihre Tochter bewirkt hat, erfährt weitere und immer schwerwiegendere Auswirkungen.

Diese kleine Nebenrolle und ihre Entwicklung veranschaulicht wohl am deutlichsten eine Mutter-Kind-Beziehung mit tragischen Folgen. Auf die Auswirkungen auf die Gesellschaft, die auch in diesem Fall nicht ausbleiben können, wird in Kapitel 4.2.1 noch genauer eingegangen werden. Im II. Teil der Arbeit sind die Figuren beider Filme soweit betrachtet und analysiert, als dass sie als Grundlage für die tieferen Analysen im IV. Teil dienen.

2.2 Aus dem Leben der Marionetten – Figurenanalyse

(Charaktere: Formen, Konstellationen, Rollen, Typen; Maske; Kostüme)

“Aus dem Leben der Marionetten heißt die Fortsetzung von Szenen einer Ehe. Nicht Gott und die dämonischen Kräfte bewegen die

⁷⁹ Ebenda 15 Min 16 Sek ff

Fäden, sondern der Marionettenspieler Bergman, der sich in der Pathologie der Seele auskennt und uns ein Lehrstück vorführen will...⁸⁰

Peter Egermann

Peter Egermann ist ein erfolgreicher Manager Anfang 40. Im München der achtziger Jahre führt er ein bequemes recht anspruchsloses Leben, wie es der Psychiater Mogens Jensen beim ersten Vernehmen der Polizei mitteilt. Gepflegt, schlank, höflich und gut erzogen, beginnt Peter seine Reise in diesem Film, um am Ende als emotionales Wrack und Mörder in der Psychiatrie zu enden.

Unmittelbar nach dem Mord gibt Mogens Jensen im Vernehmungsprotokoll weitere Auskünfte über Peter Egermann als lebenswürdigen, hochbegabten und pflichtbewussten Menschen, dann über die Mutter Peters, einer ehemaligen Schauspielerin, über den kürzlich verstorbenen Vater, über Peters tüchtige und erfolgreiche Ehefrau. Oberflächliche Aussagen, wie Peter Egermann im Laufe des Filmes vorführen wird. Auf die Frage des Vernehmungsleiters nach früheren Anzeichen von Depressionen, bestätigt Jensen Peters Medikamentenkonsum.

Erst nach dieser Einführung Jensens wird das Gesicht Peters zum ersten Mal sichtbar: ein bubenhafter junger Mann in seiner Körperhaltung und in seinem Verhalten. Während er Mogens Jensen in seiner Praxis aufgesucht hat, um ihm von seinem nicht besonders Besorgnis erregendem Alltag zu berichten und von seiner Angst und dem Wunsch seine Frau Katarina zu ermorden, geht er zugleich seinem Gespür für eine Affäre zwischen Jensen und Katarina nach. Sein Absuchen der Praxis, nach Indizien für seinen Verdacht, wirkt naiv und offensichtlich. Nachdem er Gefahr läuft sich zu verraten, täuscht er sein Gehen vor und im Flur versteckt, wohnt er der Begegnung Jensens und Katarinas bei.

„Peter ist ein Teil von mir, verstehst du das nicht? Ich trage ihn mit mir, wohin ich auch gehe. Er sitzt hier drin, so habe ich noch nie bei einem anderen Menschen gefühlt. Wenn wir Kinder hätten, wäre das vielleicht anders, so ist jeder das Kind des anderen. Nein, das stimmt nicht! Keiner von uns will klug und

⁸⁰ Essays Dokumente. S. 165. *Maria Frise in Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 5. 11. 1980

reif sein... das ist der Grund, warum wir uns streiten und uns prügeln und weinen. Keiner von uns will erwachsen sein... aber wir haben einen gemeinsamen Blutkreislauf. Unsere Nervenstränge sind auf irgendeine unheimliche Art zusammengewachsen. Kannst du das verstehen? Wenn es Peter nicht gut geht, sofort passiert mir das gleiche. Ich will zu Peter nach Hause rennen und ihn festhalten und sagen: jetzt... von jetzt an verstehe ich alles was du sagst, alles was du denkst... alles was du fühlst. Ich will ihn festhalten, bis er mich entdeckt. Woran, zum Teufel liegt es eigentlich, dass wir einander nicht sehen, obwohl wir so eng zusammenleben und ... alles von einander wissen?⁸¹

Die oben angeführte Passage aus der Unterhaltung zwischen Katarina und Jensen gibt treffend das unüberwindbare Gefängnis wieder, in dem Peter und Katarina miteinander stecken. Peters unterdrückte Stellung in deren Familienleben ist offensichtlich. Es ist erneut die dominierende Frau-Mutter-Figur, der der Mann hilflos gegenübersteht. Der einzige Ausweg, den Peter aus diesem Leben sieht, ist Katarina zu ermorden.

„Lieber Mogens... was ich jetzt zu schildern gedenke, ist kein Traum im üblichen Sinn. Obwohl das, was ich erlebt habe, sich nachts und unter der Einwirkung von Schlaftabletten und Alkohol ereignete. Wenn ich behaupte, dass ich alles bedeutend wirklicher und mit einem intensiveren Entsetzen als in der grauen Wirklichkeit meines Alltags darstellte, ... so ist das eine Banalität.“⁸²

Diese Worte schickt Peter in dem an Jensen adressierten und nie abgeschickten Brief voraus, bevor er seinen Traum schildert.

Dieser Traum ist eine komprimierte Nachbildung der bereits vorgeführten und nachkommenden Wirklichkeit und Abfolge von Ereignissen aus Peter Egermanns Alltag. Der Versuch Katarina zu erreichen, die schmerzlich ersehnte sinnliche und erfüllende – auch sexuelle – Vereinigung, Katarinas Spott und aggressive Ablehnung, die Stille und Ruhe vor dem Entsetzen nach seiner unwiderruflichen, alles

⁸¹ Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. Persona Film - München. 2005. DVD. Universum Film – München. 22 Min. 35 Sek ff

⁸² Ebenda 59 Min 31 Sek ff

besiegelnden affektierten Entladung, dem Mord. Ein macht- und kraftloser Versuch des Ausbruchs aus einer entsetzlichen Wirklichkeit.⁸³

Auch sein Versuch sich das Leben zu nehmen, stößt auf Unverständnis und endet mit dem Spott Katarinas für seine sexuelle Unzulänglichkeit. Der Wunsch sich selbst in die Luft zu sprengen, um der Wirklichkeit ähnlicher zu werden, die ihn umgibt, ist nur ein weiterer Hinweis auf den bereits in seiner frühen Kindheit an ihm verübten Seelenmord, der in dieser Beziehung nur eine Reinszenierung erfährt.⁸⁴

Die Begegnung mit Ka (Katarina Kraft), der Prostituierten, bringt Peter weder die ersehnte Befriedigung und Befreiung, noch verhilft sie ihm, sein verletztes männliches Wertgefühl wiederherzustellen. Ka will sich Peters Herrschversuch nicht unterwerfen und attackiert ihn mit kalter Ablehnung. Als er bei diesem erneut unternommenen Fluchtversuch nur verschlossene Türen vorfindet, wie in seinem Privatleben⁸⁵, bleibt ihm ein einziger Ausweg, um all seine aufgestauten Aggressionen, Ängste und sexuellen Anspannungen zu entladen: im Affekt ermordet er Ka, stellvertretend für seine Frau und seine Mutter und vollzieht anschließend den „vermutlich extatischen“⁸⁶ Sexualakt an ihr. Ein unglücklicher Versuch eines „gefühlsmäßig Sterbenden“⁸⁷ sich im Tod mit der Frau/ Mutter zu vereinen⁸⁸.

Seine letzte Station, die geschlossene Anstalt. Es wird berichtet, dass Peter mit seinen wenigen Sachen fürsorglich umgeht und, dass es ihn manchmal Stunden kostet, bis er sein Bett in die gewünschte Ordnung bringt. Er leide und werde oft von Panikattacken ergriffen. Zum Personal sei er zwar sehr freundlich, jedoch weise er jeden Kontaktversuch ab.

Peters Verhalten sowie die von den anderen Figuren über ihn getroffenen Aussagen erinnern an viele normale Mitglieder unserer Gesellschaft. Eine alarmierende Botschaft.

⁸³ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. 8. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co KG, München. S. 164 ff

⁸⁴ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. S. 237

⁸⁵ Bergman, Ingmar. 1980. *Aus dem Leben der Marionetten*. 33 Min. 42 Sek ff / 1 Stunde 29 Min 27 Sek ff

⁸⁶ Ebenda 1 Stunde 35 Min 34 Sek f

⁸⁷ Ebenda 58 Min 26 Sek f

⁸⁸ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 164 ff

Die Isolation Peters ist total. Mit den Worten „ ... wahrscheinlich eine Kindheitserinnerung.“⁸⁹, beendet die Krankenschwester ihren Bericht.

Peters Haltung wandelt sich von der anfänglichen Bubenhaftigkeit zur zunehmenden Ermüdung. Schließlich in der Psychiatrie ist er nur mehr das Gespenst seiner selbst. Sein tiefes unbewusstes Bedürfnis nach Freiheit, bleibt unbewusst und unerfüllt⁹⁰. Mehr noch, vollgestopft mit Medikamenten ist der Versuch unternommen worden Peters Selbst völlig auszulöschen⁹¹. Peter ist in seine früheste Kindheit zurückversetzt worden, in ein unüberwindbares inneres Gefängnis, woraus ihn nur der Tod erlösen kann. Darauf wird im Kapitel 4.1. und 4.1.2 noch eingegangen.

Die Kostüme, die Peter Egermann trägt, sind schlicht, geschlossen und strikt. Meist ist er in schwarzen Anzügen und Krawatte oder in engen Rollkragenpullovern gekleidet. In einem schlichten und ordentlichen Pyjama ist er in seinem ebenso schlichten und ordentlichen Heim zu sehen. Steril und verschlossen spiegeln sie die Umgebung und sein Inneres wieder.

Katarina Egermann

Dass Katarina Egermann eine tüchtige und erfolgreiche Karrierefrau ist, daran soll die Aussage des Familienfreundes Mogens Jensen beim ersten Vernehmungsprotokoll keine Zweifel lassen. Sie ist wie Peters Mutter eine besitzergreifende und willensstarke Persönlichkeit, behauptet der Psychiater in seiner vorläufigen Zusammenfassung.⁹²

Als bestimmend und willensstark darf Jensen sie in ihrer ersten Begegnung im Film erfahren, als sie seinem Werbungsversuch widersteht und ihn abweist. Ein Moment, der äußerste und stille Befriedigung in ihrem Gesicht hervorruft.⁹³ Sie hat Jensen in der Hand, wie sie auch Peter in der Hand hat.

⁸⁹ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 37 Min. 17 Sek ff

⁹⁰ Vgl. Seger, Linda. 2001 1999. *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin. S. 89 ff

⁹¹ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 14 Min. 30 Sek ff

⁹² Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 5 Min. 35 Sek ff

⁹³ Ebenda 19 Min. 46 Sek ff

Aus ihrer Schilderung der Liebe zu Peter sind deutlich ihr Besitzanspruch und ihre dominierende Vormachtstellung in deren Beziehung herauszulesen. (Der besagte Text ist im Kapitel *Figurenanalyse Peter Egermann* wiedergegeben.) Ihrem unbewussten Bedürfnis nach Freiheit steht ihr Ziel zu herrschen und Peters emotionale Abhängigkeit von sich aufrechtzuhalten entgegen.⁹⁴ Durch die Erfüllung dieses Zieles würde sie die Illusion ihrer eigenen Freiheit aufrechterhalten.⁹⁵ Doch gelingt ihr schlussendlich weder Peter zu behalten, noch sich ihrem unbewussten Bedürfnis bewusst zu werden:

„Ich sehe mit Erstaunen zurück auf unser Leben ... unsere Wirklichkeit zurück und denke, wir haben geträumt. ...gespielt, oder was zum Teufel wir getan haben. Das ist die wirkliche Wirklichkeit und die ist unerträglich. Ich denke, spreche, antworte und ziehe mich an, schlafe und esse, das ist ein täglicher Zwang, das ist eine harte merkwürdige Oberfläche. Aber unter dieser Oberfläche weine ich immerzu. Ich weine um meinetwillen. Weil ich nicht so sein darf wie früher. Was gewesen ist, kann nie wieder kommen, es ist unrettbar zerschlagen, es ist weg. Wie ein Traum. Ich weine um Peter. Ich habe mich nie in die Gefühle oder in die Gedanken eines anderen Menschen hineinversetzen können. Plötzlich glaube ich zu verstehen. Er hat sich abgewandt, kommt nie mehr zurück, sosehr wir auch nach ihm rufen. Aber das Schlimmste... Das Schrecklichste, das wovon ich kaum sprechen kann, das ist diese arme Frau. Ich sage mir, dass sie vielleicht nur einen kurzen Moment ... Angst hatte. Dass sie nicht begriff, was mit ihr geschah. Es hilft nicht. Hilft nicht.“⁹⁶

In diesen Sätzen, die Katarina bei ihrem Besuch bei Peters Mutter, drei Wochen nach der Katastrophe ausspricht, wird der Abschluss ihrer Entwicklung offenbar, die sie mit folgenden Sätzen beginnt, in denen sie ihrem Ziel und dem unbewussten Bedürfnis Ausdruck verleiht:

„Jetzt will ich etwas erzählen, dass ich eigentlich gar nicht erzählen wollte. Es ist nichts Besonderes... nur ein Gefühl. Es war gestern früh am Morgen. Ich stand im Badezimmer und wusch mich, ich rotierte die Haut mit dem Handtuch, das frisch gewaschen und hart war und gut roch. Plötzlich schlug mich eine Einsicht, oder... wie man das nennen soll! Ich sah all diese wohl

⁹⁴ Vgl. Seger, Linda. 2001 1999. *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. S. 89 ff

⁹⁵ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 53

⁹⁶ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 19 Min ff

bekanntem Dinge an, die mich umgaben und wusste, dass sie mir nicht länger gehören würden. Dass mir alles weggenommen werden würde...⁹⁷

Wie Peter ist sie dem Alkohol zugetan, und auch für sie ist er ein anerkanntes, empfehlenswertes Mittel⁹⁸, um dem Alltag zu entkommen, der auch ihr ein Gefängnis ohne Ausweg ist. Ein Leben, das sie dennoch, um jeden Preis bereit ist, aufrecht zu erhalten.

„Es ist eine unendliche Trauer Tim, verstehst du, ich habe nie... oder vielleicht ist es keine Trauer, sondern eine Art Raserei, ich weiß nicht. Menschen wie ich haben sich nie mit der Seele beschäftigt und... dann fängt die Seele an zu krankeln und dann steht man da...“⁹⁹

Als Peter versucht, sich umzubringen, ist Katarina am Scheideweg. Der Ernst der Situation ist nicht zu leugnen. Peter entgleitet ihr. Ihr ganzes Zusammenleben ist gefährdet und sie scheint dieser Entwicklung nichts entgegenzusetzen zu können. Sie bemüht sich fürsorglich zu sein. Peter tritt sie mit dem Fuß von sich. Es folgt eine letzte Auseinandersetzung, diesmal vor Publikum, Peters Geschäftspartner. Ein Theaterstück, eine exhibitionistisch-voyeuristische Situation, eine Auseinandersetzung, die Katarina verliert. Peter wendet sich endgültig von ihr ab und Katarinas Vorgefühl, die entsetzliche Einsicht, dass ihr alles weggenommen werden würde¹⁰⁰, hat sich erfüllt.

Katarina hat alles verloren. Weder hat sie ihr Ziel erreicht, noch ist ihr das innere Bedürfnis bewusst geworden. Auch muss sie mit dieser katastrophalen Entwicklung ihren Besitzanspruch an Peter, um den sie mit der Mutter hart gerungen hat¹⁰¹, an Mogens Jensen abgeben. „Nur den, den man tötet, beherrscht, oder besser, besitzt man völlig.“¹⁰²

⁹⁷ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 34 Min 18 Sek ff

⁹⁸ Ebenda 1 Stunde 34 Min 58 Sek ff

⁹⁹ Ebenda 45 Min 15 Sek ff

¹⁰⁰ Ebenda 35 Min f

¹⁰¹ Vgl. Ebenda 1 Stunde 16 Min 06 Sek ff

¹⁰² Ebenda 1 Stunde 35 Min 48 Sek ff

Aus der anfänglich mit aufgesetztem Temperament ihre fehlende Vitalität, ihre Ängste, Unsicherheiten und ein mangelndes Selbstwertgefühl überspielendes Frau, ist eine offensichtlich geknickte, ruhige und in sich gekehrte Person geworden.

Katarinas Figur, eine Diva aus der Modebranche, ist betont männlich, als Ausdruck mangelnder Wertschätzung für das eigene Geschlecht. Diese Haltung drückt sich deutlich in ihrem Zynismus sowie in ihrer strengen und geschlossenen Körperhaltung aus und in ihrer Freundschaft zu dem homosexuellen Tim, ein schwacher und in seiner Rolle als Mann unzulänglich und ein gänzlich ungefährlicher Gegner. Im Gegenzug führt Katarina ein lebhaftes Temperament vor, ist laut und aufgesetzt. Ihre Unsicherheiten spielt sie in selbstsicherer Pose herunter wie im dominanten Umgang mit Männern, ihre Schwäche und ihre körperliche und geistige Unterlegenheit¹⁰³. Mit diesem Possenspiel versteht sie es ihre Gegner zu entwaffnen und sie dadurch zu den ihr fehlenden Kindern¹⁰⁴ herabzusetzen, um sie zu beherrschen. Selbst Jensen, der Psychiater, der versucht Verhältnissen auf die Spur zu kommen¹⁰⁵, ist in diesem Spiel Katarina unterlegen¹⁰⁶.

Katarinas Kleidung ist modisch und ihrer Zeit gerecht. Doch ist diese Bekleidung hochgeschlossen, enganliegend, schlicht und verdeckt ihre Weiblichkeit.

Ihre Sprachbetonung erinnert an die einer Marionette, wie es in diesem späten Film Ingmar Bergmans als ein wiederkehrendes Merkmal zu beobachten ist.

Mogens Jensen

Mogens Jensen, Mitte 50, ist Professor der Psychiatrie und seit zwanzig Jahren ein Freund Peters. Jensen ist verheiratet, jedoch machen seine Frau und er seit Jahren getrennt Urlaub, wie er Katarina versichert, als er versucht, sie zu verführen.

¹⁰³ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 130 ff

¹⁰⁴ Vgl. Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 22 Min 35 Sek ff / 1 Stunde 17 Min 44 Sek ff

¹⁰⁵ Vgl. Ebenda 22 Min 15 Sek ff

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda 17 Min ff/ 1 Stunde 34 Min 40 Sek ff

In seiner vorläufigen Zusammenfassung analysiert Jensen Umstände und Beweggründe für die Ermordung der Prostituierten Ka durch Peter Egermann wie folgt:

„...was unseren Patienten betrifft, so haben eine dominierende Mutter und ein schlechter Kontakt zum Vater, ganz offensichtlich eine latente Homosexualität zum Ergebnis gehabt, deren sich Peter Egermann selbst kaum bewusst sein durfte, die sich aber natürlich auf seine Beziehung zu seiner Frau und zu anderen Frauen störend ausgewirkt hat. (...)

...auf diese Weise hat sich der Patient schon frühzeitig von seinem Gefühlsleben entfernt. Statt er selbst zu sein, hat er Attitüden angenommen, er hat die Rolle gespielt, die Erziehung und Umwelt ihm zugewiesen haben (...) Ein stark entwickeltes Pflichtgefühl und eine seit der Kindheit eingeübte Selbstdisziplin in Verbindung mit beachtlichem sozialen Erfolg haben den Patienten an jeder Form eines natürlichen Auslebens von Gefühlen gehindert. (...) ein gewisser Konsum von Narkotika und Alkohol (ist) ein akzeptierter, ja sogar empfehlenswerter Notausgang. (...) Nur den, den man tötet, besitzt oder besser beherrscht man völlig.“¹⁰⁷

In diesen Sätzen findet sich die exakte Psychologie und Charakteristik des Mogens Jensen selbst wieder. Die Störung zu seiner Frau spricht er selbst an, einmal indirekt¹⁰⁸ und einmal offen¹⁰⁹. Seine latente Homosexualität sowie seine Störung zu anderen Frauen stellt er in der Begegnung mit Katarina unbewusst zur Schau. Seine schwächlich-feminine Art, mit der er sich Katarina gegenüber gibt, in seinem kläglichen Versuch sie zu verführen, drückt sich betont in seiner Körperhaltung aus.¹¹⁰ Seine versuchte Verführung wirkt naiv und ungeschickt und der Druck, denn er auf die abweisende Katarina ausübt, erinnert mehr an ein aggressives Kind, das seine Mutter zu bezwingen sucht, als an einen selbstsicheren Mann.¹¹¹

Am Ende des Filmes, als er seine Zusammenfassung diktiert, ist er es, der Attitüden einnimmt und Erwartungshaltungen erfüllt. Die Situation in der Klinik wird zudem von dem Schatten einer Figur, die Jensens Untergebene ist, unterstützt, die den

¹⁰⁷ Ebenda 1 Stunde 33 Min ff

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda 3 Min 32 ff

¹⁰⁹ Ebenda 17 Min 20 Sek ff

¹¹⁰ Vgl. Ebenda 17 Min ff

¹¹¹ Vgl. Miller, Alice. 1997. *Das Drama des begabten Kindes, Eine Um- und Fortschreibung*. Neufassung. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Psychiater unbeabsichtigt bei seinem Bericht unterbricht und sofort von Jensen davondiktiert wird.¹¹² Ein beachtlicher sozialer Erfolg.

Es ist auch Mogens Jensen, der Narkotika und Alkohol als einen empfehlenswerten Notausgang betrachtet, wie er zunächst dem Vernehmungsleiter erklärt und später dem Freund Peter Egermann.¹¹³

Mogens Jensens Figur repräsentiert über den Charakter hinaus eine der mächtigsten Institutionen der Gesellschaft, die Medizin und genauer die Psychiatrie. Eine Instanz, die kaum jemand aus Mangel an Wissen und Verständnis der komplexen und undurchsichtigen Vorgänge in der Seele des Menschen in Frage zu stellen wagt. „Ich will vielleicht, dass du mich hypnotisierst. Das wäre eine Lösung.“¹¹⁴, schlägt Peter zu Beginn des Filmes vor und verleiht damit der Angst und der Hilflosigkeit Ausdruck, denen er sich – wie alle anderen Figuren dieses Films - ausgeliefert sieht, aber auch dem allgemein anerkannten Respekt und der Ehrfurcht unserer Gesellschaft vor der Psychiatrie und ihren Methoden. Nur einige Augenblicke später erklärt Jensen:

„Wenn du willst, kann ich dafür sorgen, dass du in meiner Klinik aufgenommen wirst. Dort geben wir dir alle möglichen Injektionen bis dir am Ende völlig scheißegal ist, ob du Peter Egermann oder der Kaiser von China bist. Mach dir keine Sorgen wir sind phänomenal darin, die Identitäten von Menschen auszulöschen. Kein Selbst, keine Angst. Phantastisch, nicht wahr?“¹¹⁵

Als Peter Egermann letztendlich in der Klinik gelandet ist, beherrscht Jensen ihn völlig. Er hat sich Peter symbolisch einverleibt¹¹⁶, damit seinen Rivalen um Katarina beseitigt und sich ihr als Vertrauensperson unentbehrlich gemacht.¹¹⁷ Sich aber der Verantwortung zu entziehen, zu viel gewusst zu haben und sich dadurch an dem Mord mitschuldig gemacht zu haben, sucht er beizukommen, in dem er in seiner Zusammenfassung die dominante Mutter, Erziehung und Umwelt verantwortlich

¹¹² Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 34 Min f

¹¹³ Ebenda. 6 Min f / 9 Min 46 Sek f

¹¹⁴ Ebenda 9 Min 13 Sek f

¹¹⁵ Ebenda 14 Min 27 Sek ff

¹¹⁶ Vgl. Canetti, Elias. 2006 1980. *Masse und Macht*. 30.Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH. S. 237 ff / S. 257 ff

¹¹⁷ Vgl. Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 16 Min Sek 48 ff

macht: „...ich wage zu behaupten, dass nichts passiert wäre, wenn Egermann in seinem Milieu geblieben wäre.“¹¹⁸

Auch Mogens Jensens Ziel zu herrschen und zu besitzen, steht seinem inneren Bedürfnis nach Freiheit und dem Ausbruch aus seinem seelischen und dem gesellschaftlichen Korsett entgegen. Sein Hauptziel, Katarina Egermann sexuell in seine Macht und Gewalt zu bringen, hat Jensen mit Ende des Filmes zwar nicht erreicht, dafür aber hat er ein Ersatzopfer in Peter Egermann gefunden. Das bringt ihn in gewisser Hinsicht seinem übergeordneten Ziel näher, das er an diesem Punkt des Filmes noch nicht erreicht hat. Der Gesichtsausdruck, den Jensen in der Dunkelheit des Raumes getaucht, zur Schau stellt, als er seine vorläufige Zusammenfassung diktiert, verrät mehr als Jensen zu verbergen im Stande ist.¹¹⁹ Wie auch Katarina wird Jensen sein unbewusstes Bedürfnis nach Freiheit nicht bewusst und damit hat auch diese Figur keine positive innere Entwicklung durchlaufen.

Das Kostüm Jensens variiert zwischen privatem und professionellem Auftritt und verrät einerseits seine Verklemmung (der Hut, der seinen kahlen Kopf bedeckt) und unterstreicht in der Praxis den Status einer Respektsperson: das schwarze Sakko und die strikte Krawatte. Als er Katarina empfängt, ist er leger in Hemd ohne Krawatte und heller Weste gekleidet, was seinem Auftreten noch mehr Weichheit verleiht, gegenüber dem schwarzen, engen und stilisierten Kostüm Katarinas. Am Ende des Filmes trägt er, den Vorschriften der Klinik angemessen, einen weißen Arztkittel über dem Hemd, der Weste und der Krawatte. Dieser letzte Auftritt Jensens in diesem Kostüm kann noch als Rückzug aus seinem misslungenen Versuch sich zu befreien, als er Katarina zu verführen versucht, gedeutet werden. Der private Mensch Mogens ist gescheitert und der Psychiater Jensen legt das eigene Korsett noch enger an, ergibt sich in der Posse und erstarrt umso mehr in seiner gesellschaftlichen Rolle.¹²⁰

¹¹⁸ Ebenda 1 Stunde 34 Min 56 Sek ff

¹¹⁹ Vgl. 1 Stunde 34 Min 40 Sek ff

¹²⁰ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 130 ff/ 182 ff

Tim

Tim ist der Künstlernamenname von Thomas Isidor Mandelbaum, der Geschäftspartner von Katarina Egermann. Seine Schlüsselfunktion in diesem Kammerspiel beschränkt sich nicht nur auf die Tatsache, dass er Peter Egermann und Ka mit einander bekannt gemacht hat.¹²¹ Tim ist selbstdeklariert homosexuell und auch aus diesem Grund eine zentrale Figur, da sie die Verwirrung und Überforderung aller anderen mit der eigenen Geschlechterrolle offen vorführt und spiegelt.

Unter der artifiziellen und glatten Oberfläche von T.I.M. versteckt sich eine sensible und analytische Person¹²², die sich zwar den geheimen Kräften in ihrer Seele hilflos gegenüber gestellt sieht, dennoch über einen weitgehend ungetrübteren und ungenierteren Blick auf die Wirklichkeit als die anderen Figuren verfügt. In der Mitte des Filmes blickt Tim in den Spiegel und schildert Katarina folgende Einsichten aus seinem Leben:

„Ich neige mich dem Spiegel zu und sehe in mein Gesicht hinein, das mir so ziemlich wohl bekannt ist. Und stelle fest, dass in dieser Kombination aus Blut und Fleisch und Nerven und Knochenstücken zwei völlig unvereinbare... ich weiß nicht, wie ich es nennen soll. Zwei unvereinbare... den Traum von Nähe, von Zärtlichkeit, Gemeinsamkeit, Selbstvergessenheit, von allem was lebendig ist... auf der anderen Seite die Gewalt, die Schweinerei, das Entsetzen, die Todesdrohung... Manchmal glaube ich, es handelt sich um ein und demselben Ursprung... ich weiß nicht!“¹²³

Mit diesen beiden unvereinbaren Kräften, dem Streben nach Leben und der Todessehnsucht, sehen sich die Figuren dieses Filmes konfrontiert. Weil der zentrale Austragungsort dieses ruhelosen Kampfes die eigene Seele ist, kann niemand entfliehen: „Ärzte, Liebhaber, Drogen, Alkohol, Arbeit, nichts hilft.“¹²⁴ Jeder bleibt Gefangener seiner selbst. Jeder Versuch zu entkommen, indem dieser innere wütende Kampf, diese Raserei¹²⁵, nach außen getragen wird, um dort ausgetragen zu werden,

¹²¹ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 55 Min Sek 52 ff

¹²² Vgl. Deutsche Kinemathek (Hrsg.). 2011. *Ingmar Bergman Essays, Daten, Dokumente*. S.165.

Maria Frise in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 5.11.1980

¹²³ Ebenda 49 Min 20 Sek ff

¹²⁴ Ebenda 50 Min ff

¹²⁵ Ebenda 45 Min 21 Sek ff

entpuppt sich als tragische Falle und muss zwingend in einem Fiasko enden¹²⁶. Alle Wege sind verschlossen, sagt Peter wiederholt und Tim weiß es mit folgenden, eigenen Worten auszudrücken:

„Es gibt ja gewisse kluge Leute, die behaupten die Blindheit sei total, wir bewegten uns in vorgeschriebenen Mustern und seien von Geburt an festgelegt, oder vergewaltigt. Es ist übrigens völlig gleichgültig, finden sie nicht auch?“¹²⁷

Diese Sätze lenken den Blick des Zuschauers in die früheste Kindheit Tims und legen Fragen offen, die niemand in diesem Schwarzweißfilm wirklich bemüht ist zu klären, ganz im Gegenteil, kollektiv wehren sich die Figuren dieser Geschichte gegen die Aufdeckung der wahren Ursache für die Katastrophe. „Es ist *ihre* Schuld, denkst du!“¹²⁸ Mit diesen Worten holt Frau Egermann, Peters Mutter, zum Angriff gegen Katarina und zur Selbstverteidigung aus.

Der naive Wunsch Peter von Katarina weg zu erobern, gelingt Tim in gewisser tragischer Weise, indem er Opfer und Täter zusammen bringt, andererseits jedoch verliert am Ende auch er Peter endgültig.

Als Tim im Gespräch mit dem Vernehmungsleiter hinzufügt: „Gefühlsmäßig war Peter ein sterbender Mensch. Genauso, wie jemand an Hunger oder Durst oder Blutverlust sterben kann.“¹²⁹, wirkt das Leid, das er in diesem Augenblick zur Schau trägt, als gelte es ihm selbst.

Beide Auftritte Tims, einmal mit Katarina in seiner Wohnung und zum Zweiten das Gespräch mit dem Vernehmungsleiter, lassen zwei kontroverse Persönlichkeiten erkennen. Zuerst der „Künstler“ Tim, der seine Homosexualität überstilisiert und arrogant zur Schau stellt, dreist genug zu behaupten ist, er hätte eine gute Mutter sein können und seinen Neid auf Frauen in Sätzen auszudrücken weiß, wie: „Die meisten Schwulen mögen Frauen. Nicht weil wir selbst, nun besonders feminin wären, nein. Aber weil wir einen besseren Kontakt zu unseren Gefühlen haben.“¹³⁰ Dann wieder

¹²⁶ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. S. 130 ff

¹²⁷ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 50 Min ff

¹²⁸ Ebenda 1 Stunde 17 Min 40 Sek ff

¹²⁹ Ebenda 58 Min 26 Sek ff

¹³⁰ Ebenda 44 Min 58 ff

kämpft und ringt Tim mit seiner Homosexualität vor dem Vernehmungsleiter. Die unsichere Haltung, der Versuch bürgerlich normal und männlich zu wirken, die harte und direkte Wortwahl sowie seine Anstrengungen emotionale Regungen zu unterbinden und zu unterdrücken, lassen den zerbröselnden, kleinen und gewöhnlichen Mann, Thomas I. Mandelbaum erkennen.

Seine überstilisierte feminine Art ist ein Deckmantel für seinen zerstörerischen Hass gegen Frauen. Die Rache an Katarina, die er an ihr stellvertretend für die an der eigenen Mutter, zu vollführen bestrebt ist¹³¹, ist gescheitert, indem er aus diesem Konkurrenzkampf um Peter als Verlierer ausgeht.

Seinem Bedürfnis nach Freiheit ist er sich zwar bis zu einem gewissen Grad bewusst geworden, in dem er es mit Liebe und Nähe gleichsetzt, jedoch ordnet er diesem gleich wieder einen illusorischen Charakter zu, in dem er vor Katarina bekennt: „All das mit Nähe ist nur ein Traum.“¹³²

Tims Kleidung variiert in der oben beschriebenen Art. Einerseits ist er modisch, bunt, den Künstler zur Schau tragend gekleidet und andererseits „stinknormal“ in einem gewöhnlichen Anzug und Krawatte vor dem Vernehmungsleiter.

Es ist Tim, der sich von allen Figuren ihres unbewussten Bedürfnisses am Meisten bewusst wird. Tims Wunsch nach Nähe und Liebe, setzt Bergman mit dem Bedürfnis seiner anderen Figuren nach Freiheit gleich. Ein Grundmotiv, das sich in vielen Bergman Filmen finden lässt. Liebe ist bei Bergman das Äquivalent für Freiheit und sogar für Gott.

Die Mutter

Peters Mutter, Frau Egermann, die ehemalige Schauspielerin, bekommt in diesem Film zwei kurze Auftritte. Sie wird unmittelbar nachdem Katarina von der Nabelschnur, durch die sie sich mit Peter verbunden fühlt, berichtet, eingeführt.

¹³¹ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. S. 212 ff

¹³² Ebenda 49 Min 14 f

Ihr Anblick ist erschreckend.¹³³ In diesem dunklen Raum, in ihrem opulenten Pelz und dem einzelnen schwarzen Handschuh an ihrer Hand, dem engen Bildausschnitt, durch die Brille des Vernehmungsleiters am Rande und dem Licht der Nachttischlampe in ihrem verzweifelten Gesicht wirkt die Mutter Peters mächtig und bedrohlich. „Ich bin so hilflos.“¹³⁴, schnauft sie und gibt Angaben zu Peters Person. Sie hebt hervor, dass sie mit ihm nie Schwierigkeiten gehabt hätte. Als Kind sei er immer angepasst gewesen und hätte die besten Zeugnisse nach Hause gebracht, kränklich wäre er gewesen, nicht so robust wie seine beiden Geschwister. Aber auch sie sei einmal als Kind empfindsam gewesen, stellt sie mit Nachdruck klar.

Angewidert erinnert sich Frau Egermann, dass Peter an den Nägeln gekaut hätte. Dass Katarina von Anfang an zu viel Einfluss auf Peter gehabt hätte, erklärt sie weiter. Was die Eltern sagten oder dachten, zählte nicht mehr. Zuletzt beteuert sie, nichts Ungewöhnliches bemerkt zu haben, dass sie bei seinem letzten Besuch über die Reparaturen an ihrem Haus gesprochen hätten und, dass Peter gemeint hätte, sie wohne in einer richtigen Bruchbude, doch sie liebe ihr altes Haus und sie würde nie hier weg ziehen, gesteht sie unter Tränen.

Frau Egermanns äußeres Erscheinungsbild weist große Ähnlichkeiten mit dem Katarina Egermanns auf.

Der zweite Auftritt der Mutter ist der Besuch Katarinas drei Wochen nach der Katastrophe. Es sind weder das Schicksal des Opfers, noch die Qualen ihres Sohnes, die sie interessieren, jedoch ihr eigenes Gefängnis; diese Hölle, aus Einsamkeit und Schande. „Es ist *ihre* Schuld, denkst du!“, unterstellt sie Katarina. „Du hast mein Verhältnis zu Peter immer mit kritischen Augen gesehen.“¹³⁵ Als Katarina erwidert, dass Frau Egermann ihrer Ehe mit Peter ebenfalls kritisch gegenüber gestanden hätte, verteidigt sich diese:

„Ich bin seine Mutter, Katarina. Ich stehe ihm näher als jeder Mensch. Ich habe ihn geboren und erzogen, er ist ein Teil meines Lebens. Du hast keine eigenen Kinder, Katarina, du kannst die Gefühle einer Mutter nicht verstehen.“¹³⁶

¹³³ Vgl. Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 23 Min 50 Sek ff

¹³⁴ Ebenda 24 Min f

¹³⁵ Ebenda 1 Stunde 17 Min 40 Sek ff

¹³⁶ Ebenda 1 Stunde 17 Min 50 Sek ff

Sie kennt Katarinas wunden Punkt und sticht gezielt in das Herz ihrer Rivalin um Peter. Konsequenter und entschieden sträubt sich die Mutter die eigenen peinigen Gefühle an sich heranzulassen oder auch für jemandens anderen Gefühle oder Seelenvorgänge empfänglich zu werden. Eine Haltung, die sie von Anfang bis zum Ende konsequent beibehält. Sie verweigert die Tatsache der Katastrophe anzunehmen oder anzuerkennen genau wie ihren persönlichen Verlust von Peter. „Ich bin seine Mutter, Katarina. Ich stehe ihm näher als jeder Mensch.“¹³⁷ In ihrer Isolation kann sie die Welt von sich fernhalten und ringt mit jedem Einbruch von draußen, wie es der Besuch Katarinas am Ende darstellt.¹³⁸

Die Kostüme Frau Egermanns präsentieren eine prächtig gealterte und einst sehr vermögende Diva, dessen Lebenswirklichkeit in einer vergangenen Zeit stehegeblieben ist.

Katarina Krafft

Es verwundert nicht, dass in diesem Film Bergmans, indem der Kampf der Geschlechter gegeneinander ausgetragen wird und durch die elterliche Beziehung der frühen Kindheit bestimmt ist, auch Katarina Krafft, genannt Ka, enorme Ähnlichkeiten mit Katarina Egermann aufweist, sowie mit Frau Egermann, der Mutter selbst.

Ka ist eine einfache und ungebildete Frau. Ihre schlampige Art und die lockere, einfache Redensart charakterisieren sie ebenso wie ihre instinktive Sensibilität. „Irgendetwas an dir ist komisch“¹³⁹, wiederholt sie. Als sie schließlich Peter fragt: „Hast du irgendwie Angst?“¹⁴⁰, hat sie ins Schwarze getroffen.

Dennoch wird sie das Opfer Peters. Im Zwiespalt zwischen ihrer professionellen Pflicht, ihre Kunden zu befriedigen und ihrer schlechten Vorahnung, gibt sie ihrem rationalen Urteilsvermögen und ihrem unbewussten Drang zu herrschen nach. Als sie Peter völlig in ihrer Gewalt glaubt und ihm die Worte „jetzt sollst du schlafen“¹⁴¹, mit

¹³⁷ Ebenda 1 Stunde 17 Min 50 Sek ff

¹³⁸ Vgl. Ebenda 1 Stunde 16 Min 07 Sek ff

¹³⁹ Ebenda 1 Stunde 25 Min 26 Sek

¹⁴⁰ Ebenda 1 Stunde 26 Min f

¹⁴¹ Ebenda 30 Sek f

einem Lächeln und mit beiden Händen über seinem Gesicht streichelnd sagt, löst sie den besagten Kurzschluss aus. Da alle Türen bis zum Morgen verschlossen bleiben müssen, wie sie Peter versichert, kann sie ihm nicht entkommen und muss mit ihrem Leben für ein kollektives Versagen der Gesellschaft bezahlen.

Vom ersten bis zum letzten Augenblick ist Ka nur mit einem Slip, Strapse und High-Heels bekleidet. In ihrem Gesicht ist viel Make-Up aufgetragen, wie es ihrer Profession entspricht.

Der Vater

Das, was der Film von Peter Egermanns Vater „zeigt“, sind nur wenige Aussagen der handelnden Figuren. Zuerst gibt Mogens Jensen im Protokoll an, dass der Vater vor einiger Zeit gestorben sei¹⁴². Dann erklärt Peters Mutter, ebenso im Gespräch mit dem Vernehmungsleiter, dass der Vater, ihr Ehemann nach deren Hochzeit nicht wünschte, dass sie ihren Beruf als Schauspielerin weiter ausübe, was sie nie bereut habe¹⁴³. Später, in der schlaflosen Nacht, erklärt Katarina offen, was sie von Peters Eltern und deren Ehe hält, als sie folgende Worte sagt: „...deine Mama ist ein vergammeltes, altes Denkmal dieses verdammten Unterdrückerimperiums deines Vaters.“¹⁴⁴ Zuletzt erklärt Mogens Jensen in seiner vorläufigen Zusammenfassung, dass Peter einen schlechten Kontakt zu seinem Vater gehabt hätte¹⁴⁵.

Diese spärlichen Auskünfte geben genug Informationen und damit Raum für Spekulationen aber auch für Analysen der Person des Vaters über seinen sozialen Status und seinen Kompetenzen als Ehemann und Elternteil. In den Kapiteln 4.1.2 und 4.2.2 ist genauer darauf eingegangen worden.

¹⁴² Ebenda 5 Min 48 f

¹⁴³ Ebenda 26 Min 20 Sek f

¹⁴⁴ Ebenda 32 Min 24 Sek f

¹⁴⁵ Ebenda 1 Stunde 33 Min ff

3. Erzählmittel

3.1 Herbstsonate – Erzählmittel

Schauspielführung; Zeit – Abläufe – Realtime/ Plansequenz; Kamera/ Einstellungen und Schnitt; Ton: Dialog und Geräusche; Musik; Raum und Dekor, Licht und Farben (der Angst)

Die Schauspielführung ist in diesem wie in den meisten Bergman Filmen von außergewöhnlicher Präzision, Eleganz und stellt eine Meisterleistung dar. Es sind die Details und die kleinen Feinheiten, die die Gesamtdarstellungen formen, die zu einem universellen Eindruck beitragen, der den Zuschauer in die Welt der vorgeführten Personen hineinversetzt und ihm einen unverhüllten Einblick in ihre intimsten Beziehungen und ihren Seelen gewährt.

Die Herbstsonate ist ein Kammerspiel, das von seinen vier zentralen Darstellern getragen wird, allen voran von den beiden Hauptrollen Ingrid Bergman und Liv Ullman.

"Herbstsonate bietet eine Katharsis, und verantwortlich für diese befreiende Gefühlsentladung sind in hohem Maße auch Ingrid Bergman und Liv Ullmann in den Rollen der Charlotte und der Eva. Es fällt mir schwer, mir zwei perfektere Deuter von Bergmans Absichten vorzustellen."¹⁴⁶

Der Film lebt von den langen und komplexen Dialogen und Monologen seiner Figuren, die simpel, klar und mit dramaturgischer Genauigkeit inszeniert sind. Bergman räumt seinen Schauspielern den Raum ein, ihre Darstellungen zu leben und zu atmen, indem er nur selten unterbricht, um die Kamera an einer anderen Position aufzustellen. Ein Großteil der Szenen ist in Plansequenzen organisiert, wobei sich der Kameramann, Sven Nykvist, des Schwenks und des Zooms bedient, um die Kontinuität der Szenen zu wahren und gleichzeitig eine neue Perspektive auf die jeweilige Situation zu eröffnen. Durch diese Machart erzielt Bergman eine geballte Spannung, da er beim Zuseher die Illusion in realer Zeit der Situation beizuwohnen erzeugt.

¹⁴⁶ Lange-Fuchs, Hauke. 1988. *Ingmar Bergman, seine Filme – sein Leben*. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG. München. S. 245. (Stieg Björkman, in Chaplin, Stockholm, Oktober 1978, 158)

Die Einstellungen der Kamera spiegeln einerseits die zeitlichen Abfolgen der erzählten Geschichte wider und andererseits variieren sie die Spannung der Situation und verdichten zeitgleich den emotionalen Zustand der Figuren: Die Erinnerungen an Evas Kindheit, an ihre Jugend (das Osterwochenende) sowie Charlottes Erinnerungen an Leonardos letzten Stunden im Spital sind in statischen Totalen gehalten.

Die nächtliche Auseinandersetzung zwischen Eva und Charlotte hingegen ist fast ausschließlich in Nah- und Großaufnahmen gedreht. Die Kamera ist mit großer Sparsamkeit und wiederholt in kaum merkbarer Bewegung den handelnden Figuren folgend eingesetzt, um sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Bei dem letzten Gefecht der Tochter mit ihrer Mutter friert die Kamera schließlich scheinbar ein. Als Eva ihre Mutter beschuldigt, für die Krankheit Lenas verantwortlich zu sein, wird die Situation in einfachen statischen Schuss – Gegenschuss Großaufnahmen wiedergegeben und mit den Totalen des Osterwochenendes über einige Minuten hinweg unterschritten.

Der Ton zeichnet sich durch Einfachheit aus und dient ausschließlich dem Zweck der Bild- und Situationsuntermalung im Sinne der dargestellten oder abgebildeten Wirklichkeit¹⁴⁷. Wenn Charlotte vom Straßenlärm berichtet, der durch die offenen Fenster des Spitals eindringt, ist der Straßenlärm einer Großstadt zu hören.¹⁴⁸ Wenn Eva vom Osterwochenende berichtet, gibt der Ton exakt die Situation wieder: vergnügtes Gesellschaftsspiel oder Leonardos Cellosolo¹⁴⁹. Der Ton, der die Erinnerungen Evas und Charlottes wiedergibt und untermalt, hält die gebührende Entfernung der zeitlichen Distanz ein, der geschilderten Situationen zum aktuellen Geschehen im Film. Er ist nur in der Ferne hörbar, während die Erzählstimme Evas oder Charlottes etwas lauter und dominanter darüber liegt.

Ein zusätzliches Mittel, dessen Bergman sich bedient, sind die Erzählstimmen der Protagonistinnen aus dem Off. Der Ton zeichnet sich durch seine durchdringende Stille aus, die diesen vorwiegend durch seinen Dialog/ Monolog getragenen Film begleitet, und auf die am Ende des Filmes, als der Boden des Wohnzimmers unter den Schritten Viktors Evas knarrt, noch ein letztes mal aufmerksam gemacht wird.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. Faulstich, Werner. 2008 2002. Grundkurs Filmanalyse. S. 150 f

¹⁴⁸ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 10 Min 15 Sek ff

¹⁴⁹ Ebenda 1 Stunde 14 Min 22 Sek ff/ 1 Stunde 15 Min 28 Sek ff

¹⁵⁰ Ebenda 1 Stunde 26 Min 42 Sek ff

Musik wurde in diesem Kammerspiel nur eingesetzt, wenn ihre reale Quelle auch sichtbar ist. Nie, um Szenen Stringenz oder Spannung zusätzlich zu verleihen, die Buch, Schauspieler oder Regie nicht in eigener Konsequenz zusammengebracht hätten.

Die verwendete Musik im Vorspann stammt von Georg Friedrich Händel; Sonate F-Dur, Opus I, ausgeführt von Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Anner Bylsma. Am Klavier, (einer der Höhepunkte des Filmes): Frédéric Chopin: Preludium Nr. 2, A -Moll, ausgeführt von Käbi Laretei und das Bach Suite Nr. 4 in Ess-Dur, in der Osterwochenendsequenz, ausgeführt von Claude Genetay.

Wie der Filmtitel andeutet und der Ölfarbauftrag im Vorspann und Händels Musik ankündigt, dominieren die Herbstfarben Rot, Grün, Gelb und Braun das Dekor, die Kostüme und das Licht diesen schweren und melancholischen Film.

Die Farben der Herbstsonate unterstützen und transportieren die verschiedenen Lebensabschnitte der Protagonisten ebenso wie die Phasen in deren Beziehungen. Jung oder unreif sind sie in Grün gekleidet, dann in Rot oder dunklem Grün in reiferen Abschnitten ihres Lebens und schließlich Braun und Dunkelgelb im Herbst ihres Lebens.

Eindrucksvoll ist das fortwährend wandernde und sich je nach Tages- oder Nachtzeit verändernde Licht. Ein Glanz- und Musterstück der langjährigen, gemeinsamen Arbeit zwischen Nykvist und Bergman.

Die Lichtsetzung zielt darauf ab einen realistischen Eindruck zu vermitteln, um Authentizität zu wahren. Lediglich das Sonnenlicht wird zu verschiedenen Tageszeiten nachgestellt und durch elektrische Lichtquellen verlängert und verstärkt. Die dramatische Wirkung des Lichtes in jeder Szene wird von realistischen Lichtverhältnissen bestimmt und dieser Effekt wird bereits bei der Ausarbeitung des Drehbuches berücksichtigt und vorherbestimmt; d.h. Situationen wie z.B. die offene Auseinandersetzung der beiden Protagonistinnen wird in die frühen Morgenstunden versetzt, um eine realistische low-key Ausleuchtung zu legitimieren.¹⁵¹ Der Monolog Evas über Gott und den unzähligen Wirklichkeiten in Eriks Zimmer findet im oberen

¹⁵¹ Vgl. Ebenda 1 Stunde 13 Min 36 Sek ff

Stockwerk des Hauses am Nachmittag statt. Dieser Zeitpunkt begünstigt die Möglichkeit die Figuren in einem sinkenden, strahlend warmen und direktem, harten Sonnenlicht zu setzen, das den Worten Evas mehr Nachdruck und eine unanfechtbare Glaubwürdigkeit verleiht.¹⁵²

Die low-key Situation des anbrechenden Abends im Zug spielt einerseits auf den Lebensabend Charlottes an, andererseits bereitet es den Zuseher auf das Ende des Filmes vor. Es erlaubt völlig unkompliziert der Protagonistin, als sie ihr Spiegelbild im dunklen Fenster zu erblicken sucht, in einem dunklen Fleck zu blicken¹⁵³ und sich eine Antwort auf ihre Erwartungen¹⁵⁴, Bedürfnissen und den Motiven ihres Handelns¹⁵⁵ schuldig zu bleiben.

Die Spitalsituation, die dem Zuseher die letzten Stunden Leonardos Leben schildert, ist umso eindrucksvoller durch das Licht gestaltet, das eine absolute Klarheit ob der Geschehnisse und dem klaren Verlauf des Lebens hin zum unabwendbaren Ende wiedergibt. Bergman und Nykvist ernennen in erster Linie die Tageslichtsituationen zum Hauptmittel, um den gewünschten dramatischen Effekt zu erzielen.¹⁵⁶

Im gesamten Film herrscht diffuses Licht vor, dass wenige und weiche Schatten werfen lässt. Eine Grundausleuchtung bestimmt jede Szene und dann ist es die Inszenierung, die tiefgehenden und komplexen Dialoge, die Gesichter der agierenden Figuren, die das Geschehen und die Dramatik, die diesen Film zu einem einzigartigen filmischen Meisterwerk und Erlebnis erheben.

Die Farbe der Angst ist in diesem Werk Bergmans Rot und die der verdrängten Schuld „schmutziges“ Gelb. Kostüme und Licht sind die Träger dieser Farben und deren Symbolik. In welchem „schmutzigem“ Gelb reist Charlotte an. Sie ist gepeinigt von Schuldgefühlen gegenüber ihrem verstorbenen Lebensgefährten. Einsamkeit quält sie. Sie ist unfähig ihre Tochter neben sich wahrzunehmen. Dann die Begegnung mit ihrer an den Rollstuhl gefesselten Tochter Lena, der gegenüber, wie wir einen Augenblick später erfahren, Charlotte schwere Schuldgefühle plagen. In

¹⁵² Ebenda 32 Min 55 Sek ff

¹⁵³ Ebenda 1 Stunde 24 Min 27 Sek ff

¹⁵⁴ Ebenda 17 Min 42 Sek ff

¹⁵⁵ Ebenda 14 Min 40 Sek f

¹⁵⁶ Ebenda 8 Min 08 Sek ff

einem Augenblick der ehrlichen Konfrontation mit sich trägt Charlotte Weiß. Nach der Auseinandersetzung mit Eva reist Charlotte überstürzt in eben demselben welken „schmutzigen“ gelben Kostüm ab, in dem sie angereist ist. Im anbrechenden Abendlicht sucht Charlotte mit aller Kraft ihre Schuldgefühle von sich fern zu halten. Gelb ist auch das Licht in Eriks Kinderzimmer, wo Eva sich ihrer Mutter mitzuteilen versucht, ihren Glauben an Gott und der Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Charlotte trägt ihr welkes Gelb und sucht den Worten Evas auszuweichen, während das Gelb des Sonnenlichtes, das durch das Fenster die beiden Frauen erfasst, von reinem und „göttlichem“ Glanz ist¹⁵⁷.

Grün ist die Farbe der Jugend oder besser der Unreife und Unschuld¹⁵⁸, die Eva anlegt, um ihrer Mutter entgegenzutreten. Blau die Farbe der Loslösung und des Todes. Eva trägt helles Blau, als sie ihre Mutter mit ihren Verbrechen konfrontiert und ihr letztlich nicht vergibt¹⁵⁹.

Rot ist die Farbe des Aggressors, der aggressiven Angst¹⁶⁰. Schon beim Abendessen erscheint Charlotte in einem imposanten Abendkleid, das sich durch sein aufdringliches Rot auszeichnet. In dieser aggressiv leuchtenden Farbe tritt Charlotte zur ersten Konfrontation gegen ihre Tochter an und zeigt unverblümt ihre Angst vor Eva. Später in der nächtlichen Konfrontation ist Charlotte in einem auffallend roten Bademantel gekleidet. In diesem Rot gibt Charlotte ihre Hilflosigkeit zu, ihre Angst vor dem Leben, vor Nähe und Berührung und ihre fast panische Angst vor Eva. In diesem selben Rot fleht Charlotte um Vergebung, um eine Berührung und um Erlösung vor ihrer qualvollen Angst.

In Rot lernen wir Eva kennen, als sie ihren Brief an die Mutter schreibt und in Rot schreibt sie ihren zweiten Brief an die Mutter am Ende des Films. Schuld und Angst dominieren ihr Wesen. Eva hat ihre begonnene Entwicklung rückgängig gemacht und identifiziert sich erneut mit der Mutter, dem Aggressor.¹⁶¹ Rot ist für Bergman die Farbe der Seele¹⁶². Und Angst ist die dominanteste „Farbe“ der offen gelegten Seelen von Mutter und Tochter in diesem Film.

¹⁵⁷ Vgl. Marschall, Susanne. 2005. *Farbe im Kino*. Schürne Verlag GmbH. Marburg. S. 67 ff

¹⁵⁸ Vgl. Ebenda S. 78 ff

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda S. 59 ff

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda S. 44 ff

¹⁶¹ Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. IMAGO Psychosozial-Verlag. S. 31

¹⁶² Marschall, Susanne. 2005. *Farbe im Kino*. Schürne Verlag GmbH. Marburg S. 246 ff

3.2. Aus dem Leben der Marionetten – Erzählmittel

Schauspielführung; Zeit – Abläufe – Realtime/ Plansequenz; Kamera/ Einstellungen und Schnitt; Ton: Dialog und Geräusche; Musik; Raum und Dekor, Licht und Farben (der Angst)

In diesem Werk, das Bergman wiederholt zu eines seiner gelungensten titulierte¹⁶³, hat er seine meisterhafte Schauspielführung zu einem absoluten Maximum erhoben. Dieser Film, dessen Handlung wie die *Herbstsonate* fast ausschließlich von den langen tiefgehenden, analytisch genauen und komplexen Dialogen und Monologen getragen wird, erzählt und enthüllt seine Untersuchung und Rekonstruktion der letzten Wochen vor und nach dem Mord an Ka, ausnahmslos in den Gesichtern, Gesten und den akzentuierten Stimmfällen seiner Protagonisten, deren Darstellung mehr verraten, als ihre Worte zu verbergen vermögen, wie schon im vorangegangenen Kapitel 2.4 anhand von einigen Beispielen analysiert wurde.

“Es gibt kaum einen Filmregisseur, der Gesichter so gekonnt benutzt hat wie Ingmar Bergman, Und es fällt mir schwer, mich an einen seiner Filme zu erinnern, der stärker darauf aufgebaut wäre als seine westdeutsche Produktion *Aus dem Leben der Marionetten*.”¹⁶⁴

Was sich in *Aus dem Leben der Marionetten* in das meisterliche Geschick Bergmans untermischt, ist seine genaue Kenntnis der menschlichen Seele und der sich tief in ihrem Inneren abspielenden Vorgänge, die nur verschlüsselt an die Oberfläche gelangen und ihren Ausdruck unter den uns bekannten Benennungen der Übertragung, der Gegenübertragung oder der Projektion finden können.

Bergman lässt den Zuseher zum Detektiven avancieren und sich aus den einzelnen verstreuten Puzzlestücken dieses filmischen Erlebnisses ein eigenes Bild der Umstände und den verstrickten Beziehungen machen.

Es bleibt ein Spiel aus Entdeckungen, Mutmaßungen und Entlarvungen, auf das sich der Zuseher einlassen muss und bei dem er die Protagonisten verloren wie Mäuse im Laufrad vorfinden wird, um fortwährend sich und seine eigenen Ängste, Ratlosigkeit und Zerrissenheit in ihnen zu entdecken.

¹⁶³ Vgl. Assayas, Oliver und Björkman, Stig. 2002. *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Alexander Verlag Berlin. S. 57 ff

¹⁶⁴ Essays Dokumente: (S. 167) *Eva af Geyerstarn in: Dagens Nyheter (stockholm), 25.1. 1981. Aus dem Schwedischen übersetzt von Wiebke Ankerten*

Der Film ist in wenigen Hauptsituationen und Sequenzen organisiert, die Bergman mit seiner Vorliebe für die reale Zeitdauer und in unauffälligen Plansequenzen inszeniert hat. Über längere Passagen bedient er sich kaum des Schnittes und setzt auf seine bewährten Fähigkeiten und auf die seiner Mitarbeiter: auf seine Schauspieler, auf deren Führung und die präzise Maßarbeit seines Kameramannes Sven Nykvist.

Der Schwenk und der gleichzeitige Zoom bleiben in diesem Film ein erprobtes Mittel und sind kaum merkbar von Nykvist eingesetzt, um auch in diesem Werk Bergmans die Plansequenzen nicht zu unterbrechen, um die eindringlichen und berührenden Dialoge und Monologe im Ganzen wiederzugeben, dabei aber neue Perspektiven zu bieten, wodurch die Spannung der Situation verdichtet und gesteigert wird. Einige Szenen sind sogar in einer einzigen Einstellung aufgenommen, ohne die Kamera zu bewegen, was zu einer enormen Dichte des Gezeigten beiträgt und für undurchdringliche Spannung sorgt.

In der geschilderten Art sind drei Schlüsselmomente des Filmes ausgearbeitet: die Vernehmung der Mutter eine Woche nach dem Mord¹⁶⁵, Tims Monolog vor dem Spiegel¹⁶⁶ und Mogens Jensen vorläufige Zusammenfassung vier Wochen nach der Katastrophe¹⁶⁷.

Während Tims Monolog eine Enthüllung und ein analytischer Blick auf die geheimen Kräfte seiner Seele ist, zeigen die beiden anderen Szenen die Abwehr der Figuren und ihre Verhüllung von Tatsachen und Umständen, die unmittelbar zu der Katastrophe beigetragen haben.

Die ehemalige Schauspielerin spielt eindrucksvoll ihre Rolle des ratlosen und armen Opfers, die sie gegen die der Täterin eingetauscht hat. Während sich Jensen seiner Autorität des Psychiaters bedient, um seine Mitwisserschaft, sein Fehlverhalten und seine eigene Rolle in diesem Beziehungsgeflecht zu verhüllen: er dreht die Lampe ab und als er fast in der Dunkelheit des Zimmers untergeht, diktiert er weiter.

Das wahre Geschehen dieses Filmes spielt sich in den Gesichtern der Figuren, in ihrer Gestik, ihren Worten und vor allem aber in ihren Tonfällen ab. Großaufnahmen und Nahe dominieren auch in diesem Film und die Gesamtdarstellung wird durch

¹⁶⁵ Vgl. Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 23 Min 57 Sek ff

¹⁶⁶ Ebenda 47 Min ff

¹⁶⁷ Ebenda 1 Stunde 33 Min ff

vergleichsweise wenige Totalen vervollständigt, wozu der Umstand, dass *Aus dem Leben der Marionetten* ein Fernsehfilm ist, beigetragen haben mag.

Die Tonspur gibt ausschließlich wieder, was das Bild zeigt. Dialoge und Monologe, die Stille der Atmosphären der Räume, den störenden Verkehrsstau der Autobahn, das Ticken der Uhren im Schlafzimmer, das Tonbandgerät beim Vernehmungsleiter und die grauenvolle Musik im Nachtclub.

Die Tonqualität jedoch weist viele Mängel auf, wie unbeabsichtigtes Rauschen oder die nicht ganz fehlerfreie Überlappung verschiedener Tonaufnahmen des Dialoges. Am deutlichsten ist dieses Manko in den Sequenzen in Jensens Praxis¹⁶⁸ und bei Tims Gespräch mit dem Vernehmungsleiter herauszuhören¹⁶⁹.

Ein einziger Toneffekt, der unter der folgenden symbolischen Bedeutung betrachtet werden kann, soll hervorgehoben werden: während Jensen seine vorläufige Zusammenfassung diktiert, zeigt das Bild den schachspielenden Peter in der Klinik; Peter bedient die Knöpfe des Schachbrettes, die Worte Jensens: „Nur den, den man tötet, *besitzt oder besser beherrscht man völlig...*“¹⁷⁰. Diese Worte werden für einen Augenblick verfälscht und eine Aufschrift auf dem Display erläutert: *you miss the mate*. Eine Deutung soll versucht werden: erstens soll diese Ton-Verfälschung darauf hinweisen, dass Jensen kraft seiner Machtposition und durch Medikamente Peter getötet hat und ihn damit völlig beherrscht, während Peter sich durch den Mord allen Menschen und emotionalen Bindungen entzieht und sich der Welt verweigert; er nimmt die Gelegenheit das Schachspiel zu gewinnen, nicht wahr.

Die Musik von Rolf Wilhelm untermalt die Zwischentitel und vermittelt einen verstörenden Eindruck; das Lied, das am Tatort (kurz nach dem Mord, zu Beginn des Filmes und am Ende, als die letzten 50 Minuten vor der Tat geschildert werden), alle Situationen begleitet, sowie den Abspann des Films, vermittelt ein einengendes und verstörendes Gefühl und die Stimme und das Stöhnen der Sängerin sind abstoßend.¹⁷¹

¹⁶⁸ Ebenda 6 Min 18 Sek ff

¹⁶⁹ Ebenda 53 Min 02 Sek ff

¹⁷⁰ Ebenda 1 Stunde 35 Min 48 Sek ff

¹⁷¹ Vgl. Ebenda 4 Min 28 Sek ff / 1 Stunde 20 Min 50 Sek ff

Die klinische Hygiene, die Ordnung und die Sparsamkeit, die das Dekor und die Räume des Filmes bestimmen, vermitteln gleichzeitig den Eindruck des Gefangenseins und einer unüberwindbaren Ausweglosigkeit. Die Gitter vor den Fenstern oder die Vorhänge, die diesen Eindruck unterstreichen, sprechen für sich. Unter der oberflächlichen Ordnung steckt ein übermächtiger Dämon, ein Chaos aus verdrängten Ängsten, Gewalt, Verleugnung und Ohnmacht.

Auch in diesem Film ist die Lichtsetzung weitgehend diffus und den Tageszeiten angepasst. Die damit einhergehende Wirkung ist bewusst bereits im Drehbuch kalkuliert worden. In einzelnen Szenen, in denen die Lichtatmosphäre von elektrischen Lampen bestimmt ist, verzichten Bergman und Nykvist weitgehend auf harte Schatten.

Eine bedeutende Rolle kommen in *Aus dem Leben der Marionetten* den Doppelungen zu, derer sich Bergman bei der Ausarbeitung der Themen Traum und Wirklichkeit, Nähe und Herrschsucht, Zärtlichkeit und Gewalt, Geschlechterrollen, Gefangensein und Ausbruch und bei ihrer Umkehrung ins Gegensätzliche bedient:

1. Im Zentrum des Filmes ein Traum, der die Wirklichkeit (den Alltag) exakt und unverschleiert wiedergibt und die Katastrophe vorweg nimmt.
2. Die Wirklichkeit, die wiederholt als Traum bezeichnet wird.
3. Die männlich dominanten Frauen und die schwachen Homosexuellen und die latent homosexuellen Männer.
4. Die Ähnlichkeit der drei Frauen und ihre Identifikation mit dem Aggressor, in der Mutterrolle, in den Beziehungen zu den Männern.
5. Zwei der mächtigsten Institutionen des Staatsapparates, die Polizei (Vernehmungsleiter) und die Psychiatrie (Jensen).
6. Zwei Figuren, die sich verantwortlich fühlen (Katarina und Tim) und zwei, die jede Verantwortung von sich zu weisen suchen (Mutter und Jensen).
7. Opfer und Täter in immer wieder umkehrenden Funktionen in verschiedenen Szenen.

Auf die hier angeführten Punkte wird noch genauer eingegangen werden.

Die Farben, in denen der Film beginnt und endet, schaffen einen Rahmen; dieser Rahmen kann als das Jetzt in der Erzählstruktur rezipiert werden, zwischen den Rückblenden, von denen manche ebenso als Vorblenden gedeutet werden können. Es lassen sich die folgenden zwei Behauptungen aufstellen: die Farben des Filmes sind die der Angst, der ungeschminkten, unverhüllten und die wie am Seziertisch die Nerven, Knochen und Fasern offengelegt. In diesem Werk Bergmans, ebenso wie in der *Herbstsonate*, ist erneut Rot die Farbe der Angst. In *Aus dem Leben der Marionetten* geht Bergman einen beachtlichen Schritt weiter und inszeniert Rot als die Farbe der unmittelbaren und unabwendbaren Todesangst. Der Raum ist in blutrotem Licht getränkt, den Peter nach dem kurzen Kampf mit Ka betritt, um die letzte und entscheidende Handlung dieser Tragödie zu vollziehen. In diesem blutroten Licht wird der Affekt ausgelebt und der graue Alltag duldet keine Schleier mehr, unter denen er alles Schmerzhafte, Angsterregende und Lebendige erstickt und zu einer einheitlichen, unkenntlichen und abgestorbenen Masse vermenget; in Blutrot inszeniert Bergman den Versuch dem eigenen undurchdringlichen inneren Gefängnis zu entkommen. Blutrot ist die Farbe der Angst vor dem Tod.

Bergman äußert sich zu den Momenten in Farbe wie folgt:

„Das hat keine Bedeutung. Ich habe den Film für das ZDF gedreht, das ihn finanzierte. Ich habe den Leuten dort gesagt, dass ich den Film in Schwarzweiß drehe, und davon waren sie nicht sehr begeistert. Sie antworteten mir: *„Natürlich Maestro, Sie machen es so, wie Sie wollen, doch andererseits werden die Fernsehzuschauer denken, dass ihr Apparat kaputt ist, oder wir werden das vor dem Film ankündigen müssen, und dann werden sie sagen: ‚Oh, ein Schwarzweißfilm‘ und einen anderes Programm einschalten. Könnten Sie den Film also, BITTE in Farbe drehen? Wir wären ihnen sehr dankbar. Aber natürlich bleibt die Entscheidung ihnen überlassen...‘* Ich sagte mir: *„Vielleicht kann ich dann so machen, dass ich mit dem Film in Farbe beginne, kein Problem, und dann zu Schwarzweiß übergehe, und niemand wird darauf achten.“* So einfach ist das.“¹⁷²

Selbst, wenn man diese Aussage Bergmans einfach mit gutem Glauben hinnimmt, fällt auf, dass Bergman die Farben für die zweite Farbsequenz am Ende seines Filmes

¹⁷² Assayas, Oliver und Björkman, Stig. 2002. *Gespräche mit Ingmar Bergman*. S. 57

dennoch sehr genau wählt. Bergman lässt Katarina Egermann vor einem in grüne Farbe überlaufenden gelben Hintergrund Peter Egermann in seiner Zelle beobachten. Damit signalisiert Bergmann den tiefen Einschnitt in Katarinas Wirklichkeit, durch die Katastrophe und ein sie belastendes Gefühl der Mittäterschaft. Peter Egermann hält einen gelben alten Teddy-Bären in seiner Hand, eine Kindheitserinnerung, wie die Krankenschwester vermutet. Grün und kalt sind die Wände seiner Zelle. Grün und kalt ist Peter Egermanns pathologische immer wieder zu Panikattacken ansteigende Angst, trotz der kläglichen Versuche sie mit allen erlaubten Mitteln zu unterdrücken und im Zaum zu halten. Ihre Herkunft unbekannt und fremd, wie ihr Ursprung in der Tiefe der Seele und ihrer bedrohlichen und lebensfeindlichen Natur.¹⁷³

Das Schwarz – Weiß des Filmes symbolisiert das Gefangensein in einem selbst auferlegten Alltag hineingezwängt im gesellschaftlichen Konstrukt, das menschenverachtende Normen unter allen Umständen aufrechterhält. Die Angst lauert hinter jeder Tür. Dargestellt durch Schwarz und Weiß, abgewehrt und unterdrückt mit Arbeit, Alkohol und Drogen nimmt sie die Ausmaße einer tickenden Zeitbombe an, einer nicht zu zügelnden Bestie, die nur auf den rechten Moment lauert, um sich in Blutrot zu entladen und ihren Schrecken über die Welt zu bringen.

¹⁷³ Marschall, Susanne. 2005. *Farbe im Kino*. Schürne Verlag GmbH. Marburg S. 78 ff

4. Die Verdrängung

Die Verdrängung frühkindlicher Traumata, der sich die Psyche eines Kindes bedient, in einem Alter in dem Körper wie Seele im Wachstum begriffen sind und den überwältigenden Gefühlen, die seelische wie körperliche Leiden oder Qualen hervorrufen, nicht standhalten könnten, ist eine Überlebensstrategie. Eine Strategie, die einen hohen Preis fordert.¹⁷⁴

Das reifende und heranwachsende Wesen wird durch verdrängte traumatische frühkindliche Erlebnisse entschieden in seiner Entwicklung gestört und nicht selten gänzlich gehindert und oftmals für sein restliches Leben behindert.

Ein ausgewachsener und zu seinen Möglichkeiten ausgereifter Mensch, der diese Verdrängungen nicht aufschlüsseln und verarbeiten kann oder darf, bleibt nicht nur ein Hindernis für sich selbst, wie die in dieser Arbeit behandelten Filme fürsorglich darlegen. Dieser Erwachsene ist eine potentielle Gefahr für seine Mitmenschen, manchmal für ganze Bevölkerungsgruppen.¹⁷⁵

Es ist weder Gegenstand noch Aufgabe der vorliegenden Arbeit diese tiefenpsychologischen Vorgänge als der Wirklichkeit entsprechend zu beweisen und anschaulich analytisch darzulegen. Der Verfasser hat sich zum Ziel erklärt, anhand der besprochenen Filme auf existenzielle Vorgänge in der Gesellschaft wie im privaten Leben eines Individuums hinzuweisen, dessen Bedeutung auch im bereits vorangeschrittenen 21. Jahrhundert weitgehend auf Ablehnung und Empörung stößt.

Dass es sich bei den angesprochenen frühkindlichen Störungen nicht um fremde Menschen handelt, die zu Gräueltaten gegen unschuldige oder zumindest schutzlose Kindern fähig sind, sondern um die eigenen Eltern, die im Namen der Liebe ihren Kindern, besagte Schäden zufügen und damit traumatisieren, erschwert die Aufdeckung und den Umgang mit dieser Tatsache umso mehr.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. S. 133

¹⁷⁵ Vgl. Gruen, Arno, 2013. *Der Fremde in uns*. S. 86

¹⁷⁶ Vgl. Miller, Alice. 1983 1981. *Du sollst nicht merken: Variationen über das Paradies-Thema*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch

Um die Eltern zu schützen und deren Liebe zu gewinnen, ist ein Kind bereit, sich selbst als den bösen triebbesetzten Täter zu erleben, Demütigungen reuevoll und dankbar hinzunehmen, die sexuellen Wünsche der Eltern als die eigenen fehlzuinterpretieren und gewalttätige Übergriffe als verdient und als Wohltat zu empfinden.

In einer Atmosphäre verlustig der notwendigen Empathie für das Innenleben eines schwächeren und emotional abhängigen Menschen bedient sich die Psyche des Kindes der Verdrängung, spaltet indessen die wahren Gefühlen von sich ab und begibt sich auf diese Weise in eine innere Isolation, die zu einem schwer zu durchdringenden Gefängnis verhärtet.¹⁷⁷

Der Schritt vom Opfer zum Täter ist oft der einzige scheinbare Ausweg aus diesem emotionalen Gefängnis. Ein Wiederholungszwang, bei dem das Opfer sich mit dem Täter, also mit dem einstigen Aggressor, identifiziert, um mit seinen verdrängten Schmerzen und Qualen leben zu können und dabei vergleichbare Qualen außerhalb seiner selbst, in seinem Opfer hervorrufen, um ihrer im anderen Herr zu werden.¹⁷⁸

Sowie die Verdrängung im einzelnen Individuum dem Überleben dient, kann diese auf einer kollektiven Ebene ihre Funktion einer Überlebensstrategie für eine ganze Gesellschaft erfüllen. Die Folgen einer solchen kollektiven Verdrängung können verheerend sein.¹⁷⁹

In den folgenden beiden Kapiteln soll dargelegt werden, wie sich diese Verdrängung in den Figuren beider Filme aufspüren und aufzeigen lässt, was weiterführend als Grundlage und Ausgangsmaterial für die Kapitel 4.2.1 und 4.2.2 dient.

4.1 Herbstsonate

Charlotte Andergasts Erinnerungen an ihre Kindheit sind blass, undeutlich, aber vor allem schmerzlich und das in einem Ausmaß, dass Charlotte sich ein Leben lang auf der Flucht vor diesen Regungen der Seele befindet.¹⁸⁰ Heimatlos und verirrt in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen, stets auf dem Sprung und auf der Suche nach

¹⁷⁷ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*.

¹⁷⁸ Vgl. Gruen, Arno, 2013. *Der Fremde in uns*. S. 58

¹⁷⁹ Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*.

¹⁸⁰ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 1 Stunde 9 Min 18 Sek ff/ 1 Stunde 24 Min 30 Sek ff

illusorischer und oberflächlicher Anerkennung und Wertschätzung, die stellvertretend für wahre und tiefe Gefühle wie Zuneigung und aufrichtige Liebe gierig verschlungen werden. Das tiefe schwarze Loch in ihrer Seele und ihre immerzu lauende Angst vor der Angst aber bleiben weiterhin bestehen. Ihre frühkindlichen ungestillten Bedürfnisse nach zärtlicher Zuwendung, Liebe und Spiegelung, weiß sie nur in ihrer Flucht vor den eigenen Töchtern abzuwehren, wie sie selbst in der nächtlichen Auseinandersetzung berichtet.¹⁸¹

Die Verdrängung Evas zeigt sich explizit in ihrer kindlichen Haltung, ihre kindliche Sehnsucht nach der noch immer idealisierten und zugleich verhassten Mutter.

Eva ist nicht fähig eine normale und gesunde Beziehung zu einem Mann aufzubauen und zu führen. In ihrer Beziehung zu Viktor hat sie die Mutter Rolle inne und damit ist sie der Aggressor, den Charlotte in Evas Leben darstellt, mit der sie sich zwangsläufig auch identifizieren muss.¹⁸²

Ihre Beziehung zu Viktor bleibt auch am Ende des Filmes unreif. Und Viktor verhält sich wie das ideale Gegenstück, denn auch er ist ein noch Kind gebliebener Mann, dessen Gesicht und Körper gealtert sind, wie Charlotte ihre Selbstwahrnehmung schildert.¹⁸³

Auf Eva überträgt Viktor seine ebenso unerfüllte Mutterliebe und seine Kommunikationsstörung. Die einstige Unfähigkeit der Mutter ihn zu spiegeln, hat Viktor introjeziert. Dadurch ist er unsicher und ängstlich geworden und überträgt nun diese frühkindliche Störung auf Eva in seiner Lähmung sich zu artikulieren, oder um mit seinen Definitionen zu sprechen: er hat die Fähigkeit eingebüßt, die richtigen Worte zu finden, so dass sie ihm glaubt¹⁸⁴. Oder genauer: so dass er sie erreicht, ...wenn sie nur erreichbar wäre.

Die Beziehungen in diesem Film sind von den verdrängten und im Unbewussten abgelagerten, schweren traumatischen Erfahrungen einer unausgeglichenen Mutterbeziehung gefärbt, in der das Kind stets in eine Elternrolle von der eigenen

¹⁸¹ Ebenda 1 Stunde 10 Min 53 Sek ff

¹⁸² Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. IMAGO Psychosozial-Verlag. S. 31

¹⁸³ Bergman, Ingmar. 1978. *Autumn Sonata*. 1 Stunde 10 Min 26 Sek ff

¹⁸⁴ Ebenda 4 Min 8 Sek ff

Mutter gedrängt wurde. Die Farbe der Ohnmacht und der Angst übertönt alle lebensbejahende Gefühle des Kindes. Auf dem Wege dieser Erkenntnisse muss Eva nach ihren ersten Schritten scheitern.¹⁸⁵

In *Aus dem Leben der Marionetten* sagt Peter: „Mama ist ein Denkmal.“¹⁸⁶ In diesen Worten schwingt das unbewusste Verlangen des abhängigen Kindes nach seiner idealisierten und für seine intensiven kindlichen Gefühlsregungen unempfindsamen und unerreichbaren Mutter. Diese Sätze drücken ebenso gut die unartikulierte und unbewusste Haltung Lenas zu ihrer Mutter aus. Unerreichbar, obwohl sie sie in ihren Armen hält.¹⁸⁷

4.2 Aus dem Leben der Marionetten

Kälte und eine diktatorische Haltung, in der stets die Drohung auf Liebesentzug, sowie permanente Missachtung der Bedürfnisse nach Empathie und Anteilnahme an der seelischen Entwicklung des Kindes, ist der Terror, den Peter Egermann in seiner Kindheit seitens beider Eltern erfahren musste. Die Folge: ein emotionales Gefängnis mit überdimensionalen und alles Lebendige abschirmende Mauern.

Diese unüberwindbare Barriere zum wahren Selbst manifestiert sich in Form von Perversionen. In einem Wiederholungszwang, in dem sich das Opfer selbst Opfer sucht, um sich durch ihre Zerstörung (weil selbst seelisch tot) lebendig, frei und real zu fühlen, reinszeniert es seine frühkindliche und tief verdrängte Traumatisierung.¹⁸⁸

„War mein Traum so wie er sich gestaltete, der einzige Augenblick von eroberter und erlebter Wirklichkeit...“¹⁸⁹, fragt Egermann in seinem Brief an Mogens, nachdem er die Ermordung Katarinas schildert.

In der Verteidigung seiner Mutter vor Katarina, die die Rolle der dominierenden Mutter der Kindheit übernommen hat, verleiht Peter Egermann überdeutlich seiner immer noch bestehenden kindlichen Abhängigkeit, weil er nie die reale Gelegenheit bekommen hat autonom zu werden, klaren Ausdruck.

¹⁸⁵ Vgl. Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. IMAGO Psychosozial-Verlag.

¹⁸⁶ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 32 Min 00 Sek ff

¹⁸⁷ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 15 Min 39 Sek ff

¹⁸⁸ Vgl. Miller, Alice. 1997. *Das Drama des begabten Kindes, Eine Um- und Fortschreibung*.

¹⁸⁹ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 06 Min 45 Sek ff

„... was unseren Patienten betrifft, so haben eine dominierende Mutter und ein schlechter Kontakt zum Vater, ganz offensichtlich eine latente Homosexualität zum Ergebnis gehabt, deren sich Peter Egermann selbst kaum bewusst sein durfte, die sich aber natürlich auf seine Beziehung zu seiner Frau und zu anderen Frauen störend ausgewirkt hat. Ah... diese Tatsache, sowie eine in Angst umgesetzte Aggressivität gegen die dominante Mutter haben in dem sozialen Umfeld Peter Egermanns kein natürliches Ventil gefunden, denn dort wird jede Form, ah, eines emotionalen Ausbruchs fast als etwas Obszönes angesehen. Auf diese Weise hat sich der Patient schon frühzeitig von seinem Gefühlsleben entfernt. Statt er selbst zu sein, hat er Attitüden angenommen, er hat die Rolle gespielt, die Erziehung und Umwelt ihm zugewiesen haben (...) Ein stark entwickeltes Pflichtgefühl und eine seit der Kindheit eingeübte Selbstdisziplin in Verbindung mit beachtlichem sozialen Erfolg haben den Patienten an jeder Form eines natürlichen Auslebens von Gefühlen gehindert. Offenbar ist er auch sehr stark an seine Ehefrau gebunden gewesen, die wie die Mutter, eine besitzergreifende und willensstarke Persönlichkeit ist. Die unerklärliche Angst und die Angst vor dieser Angst wurden in einem geschlossenen sozialen Muster ritualisiert, indem ein gewisser Konsum von Narkotika und Alkohol ein akzeptierter, ja sogar empfehlenswerter Notausgang ist. Ich wage zu behaupten, dass nichts passiert wäre, wenn Egermann in seinem Milieu geblieben wäre...“¹⁹⁰

Diese Ausführung Bergmans in der vorläufigen Zusammenfassung Jensens ist ein genauer Querschnitt durch die Gesellschaft des damaligen Deutschlands. In dieser Ausführung, die Jensen über seine Projektion auf Peter von sich selbst fernzuhalten versucht, ist eine kollektive Vergewaltigung an der Gesellschaft zu entlarven. Eine Vergewaltigung, die als solche auch Tim benennt, die in seinem Fall, noch mal eine für ihn spezifischere Bedeutung generiert.¹⁹¹

„Ich will, dass du mir erzählst, dass meine Vorstellung von Katarinas Tod eine hormonelle Angelegenheit ist. Ich will vielleicht, dass du mich hypnotisierst. Das wäre eine Lösung.“¹⁹²

In diesen Worten Peters zu Jensen wird die Hilflosigkeit, der ein Mensch ausgesetzt ist, solange er darum kämpft sein Wissen, um die wahren Ursprünge seiner Qualen in den Tiefen seiner Psyche in der Verdrängung zu halten, direkt ausgesprochen. Darin

¹⁹⁰ Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 1 Stunde 33 Min 4 Sek ff

¹⁹¹ Ebenda 59 Min 4 Sek

¹⁹² Bergman, Ingmar. 1980 *Aus dem Leben der Marionetten*. 9 Min 8 Sek ff

ist eine massenhafte und kollektiv angestrebte Haltung der Gesellschaft und ihrer Zeit deutlich spürbar. Eine Hypnose, der jede Figur in diesem Film zustrebt: Ärzte, Liebhaber, Drogen, Alkohol, Arbeit...

Keine derartige Hypnose oder gewaltsamer Ausbruch aus dem Inneren, qualvollen Gefängnis kann eine wahre Lösung bewirken.

Der verdrängte Mord an Peter Egermanns Seele in der frühen Kindheit wird hier kollektiv von der Gesellschaft begünstigt. Peters finale und endgültige Isolation, die in Bildern sowie in den abschließenden Worten der Krankenschwester wiedergegeben wird, verdeutlichen in welche Falle Peter Eggerman getappt ist. „...Wahrscheinlich eine Kindheitserinnerung.“¹⁹³

4.3 Auswirkungen auf die Gesellschaft

Erziehung eignet sich hervorragend als – für ihre Opfer undurchschaubares – Instrument, um Menschen in ihrer Entwicklung zu behindern und sie zu demoralisierten, beherrschbaren und unmündigen Bürgern heranzuziehen. Im Namen der Liebe und der guten Sitten. Wer letztendlich von den Folgeschäden solcher Erziehungsmaßnahmen profitiert, ist der Machthaber, der die Maske eines Vaters, einer Mutter, eines Lehrers oder Polizisten trägt, bis hin zum Kanzler, König oder dem Diktator.

Wie schon in Kapitel 4.1. angeführt, bleiben die Auswirkungen solcher frühkindlicher Schäden nicht auf die leidtragende Einzelperson reduziert. Diese Farben der Angst und der Gewalt produzieren wiederum Farben von Angst und Gewalt und damit neue Leitragende und so setzt sich die Kette ewig fort.

Wie die Menschheitsgeschichte eindringlich nachweist – man denke nur an die Spartaner und ihren monströsen Soldaten, die bereits als Kinder zu Vernichtungsmaschinen gedrillt wurden und von ihren Feinden gefürchtet wurden – hat die Unterdrückung und die seelische wie körperliche Züchtigung und Beherrschung von Kindern zu folgeschweren Auswirkungen in der Gesellschaft und

¹⁹³ Ebenda 1 Stunde 37 Min 11 Sek ff

in den Kulturen geführt. Terrorismus, das NS-Regime und weitere Diktaturen unserer Zeit sind bekannte Auswirkungen von verdrängten frühkindlichen Misshandlungen, die zur Lebensbedrohung für Einzelne und für ganze Bevölkerungsgruppen werden.

Bergman, der selbst zu den Kindern einer Zeit gehörte, die massenhaft unter der autoritären Erziehung ihrer Eltern litten und an deren Folgen sie ein Leben lang schwer zu leiden hatten¹⁹⁴, erhebt in beiden Filmen den mahnenden und alarmierenden Aufruf gegen diese Art von Eltern-Kind-Beziehung und die daraus resultierenden folgenschweren Auswirkungen auf die Gesellschaft.

4.4 Herbstsonate

“Herbstsonate ist ein Projektil, das sich gegen das lebenskräftigste und lebensbedrohlichste Fundament der bürgerlichen Gesellschaft richtet, gegen die traditionelle und repressive Erziehung in den ungestörten Isolierzellen der heiligen Familie. Der Film provoziert Erinnerungen anderer Stimmen und Räume; man muss nicht Laing oder Janov gelesen haben, um zu erleben, dass Bergman sich dem Augenblick der Wahrheit in seiner privaten Familiencorrida nähert.“¹⁹⁵

Am deutlichsten und klarsten sind an der Figur der Lena die Spuren und Auswirkungen zu sehen, die eine rücksichtslose, kalte und egozentrische Mutter hinterlassen hat.

Die körperliche Behinderung Lenas ist zugleich die seelische Behinderung, die Charlotte im eigenen Körper hinter allem Schauspiel und einer bröckelnden Fassade zu verbergen versucht. Was mit ihr angetan wurde, das tut Charlotte ihren beiden Töchtern an.¹⁹⁶

Die Auswirkungen von Lenas Behinderung sind für die Gesellschaft von zwiespältiger Bedeutung. Lena ist ein Pflegefall, die ohne ihre Mitmenschen nicht überlebensfähig ist. Diese Abhängigkeit bedeutet einerseits Arbeitsplatzbeschaffung und die Notwendigkeit von ausgebildeten Fachkräften, sowie die damit notwendig

¹⁹⁴ Vgl. Bergman, Ingmar. 2003 1987. *Laterna Magica*. Alexander Verlag Berlin

¹⁹⁵ Lange-Fuchs, Hauke. 1988. *Ingmar Bergman, seine Filme – sein Leben*. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG. München. (Stieg Björkman, in Chaplin, Stockholm, Oktober 1978, 158/ 184) S. 246

¹⁹⁶ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. 1 Stunde 12 Min 19 Sek ff

werdenden Ausbildungsstätten, Betreuungseinrichtungen, Spezialisten etc. Diese Kette aus Menschenkräften und gesellschaftlichen Einrichtungen, die aus einer Vielzahl ähnlicher Krankenfälle notwendig wird, lässt sich fortsetzen und ist ein bestimmender Wirtschaftsfaktor unserer Gesellschaft. Dieser Faktor wiederum mag ein nicht unbedeutender Umstand sein, der dazu beiträgt, dass Mütter wie Väter nach wie vor tabuisiert werden und ihren Verbrechen selten adäquat beigegeben wird.

Betreffend Lena, scheint es überflüssig weiter zu erörtern, welche Auswirkungen die Verdrängung von Charlottes eigener Kindheitsgeschichte für schwerwiegende Folgen in ihrer Rolle als Mutter verursacht hat, die sich wiederum für Lena als tragisch und für ein ganzes Leben auf eine monströse Weise schädigend erwiesen haben.

Evas Beziehung zu Lena betreffend, spielt nicht nur ihre Schwesterliebe mit. Der schmerzliche Verlust Eriks, den sich Eva in gewisser Weise weigert zu akzeptieren¹⁹⁷, lässt sich in ihrem Bedürfnis sich um jemanden hilfebedürftigen zu kümmern, das sie auf ihre Schwester überträgt, erkennen. Diese Tatsache soll nur am Rande an dem Einwurf anknüpfen, dass unsere Gesellschaft in gewisser Weise ihrer Kranken bedarf, sowie die Kranken ihrer Betreuer des Überlebens bedürfen.

Die gewalttätigen Übergriffe, die Eva in ihrer Kindheit erfahren musste, wie wir aus ihrer Auseinandersetzung unschwer heraushören können¹⁹⁸, sind wohl nicht Schläge und Straffen für ungehorsam. Im Namen der Liebe wird Eva nach den Launen und Vorstellungen der Mutter geformt, die in ihrer Tochter das lebendige Kind, das sie selbst einst war, zu zerstören sucht, um damit den eigenen Schmerz zu vernichten, den sie gelitten hat und noch immer leidet¹⁹⁹. Das Kind bekommt keine Chance, sich zur Wehr zu setzen, denn der Zynismus und die Arroganz der Mutter und ihr bereits schwer gestörter Narzissmus lähmen das Kind zusätzlich. Die Angst, die Mutter zu verletzen und sie auf diese Weise erneut zu verlieren, veranlassen das Kind seinen Hass gegen die Mutter, gegen das eigene Wesen zu richten.²⁰⁰

¹⁹⁷ Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. S. 26 f

¹⁹⁸ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. 1 Stunde 00 Min 54 Sek ff

¹⁹⁹ Vgl. Miller, Alice. *Am Anfang war Erziehung*.

²⁰⁰ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. 1 Stunde 1 Minute 7 Sek ff

Die Auswirkungen auf die Gesellschaft dieser Mutter-Kind-Beziehungen äußern sich in Bergmans *Herbstsonate* im Kleinen, dort wo sie überall aufzufinden sind, im privaten Rahmen. Diese Auswirkungen bleiben eher ungesehen und von der Öffentlichkeit unbeachtet.

4.5 Aus dem Leben der Marionetten

„Peter und Katarina leiden am gleichen Symptom: Sie können nicht erwachsen werden; sie stellen an den Partner die Ansprüche eines Kindes; sie wollen beschützt, bemuttert, verhätschelt werden, sind aber unfähig, für sich selbst und für den anderen die Verantwortung zu übernehmen...“²⁰¹

In *Aus dem Leben der Marionetten* finden wir die Auswirkungen der Mutter-Kind-Beziehung auf die Gesellschaft in einer erschreckenden Katastrophe wieder. Keine Entschuldigungen werden geduldet. Es helfen auch keine Verharmlosungen oder Relativierungen.

Peter Egermanns Kurzschluss, der Mord, ist ein Resultat der abgewehrten Aggression gegen die eigene Frau und ursprünglich gegen die Mutter gerichtet, die ihrem Kind ein emotionales Korsett angelegt hat, dessen sich Peter Egermann ein Leben lang nicht entledigen konnte. Um der beherrschenden Mutter zu entkommen, überträgt der erwachsene Mann die Rolle an eine ebenso dominante und herrschsüchtige Frau und reinszeniert dadurch die tragische Situation seiner Kindheit in seiner Ehe. Die Normen der Gesellschaft üben den Druck aus, den einst die Erziehung und die Erwartungshaltung der Eltern ausübten und hält ihr Opfer mit Arbeit, Alkohol und Medikamenten als Zügel in seiner gesellschaftlichen anerkannten Rolle gefangen. Auf diese Weise verwandelt sich das Opfer in einen potenziellen Täter, in eine tickende Zeitbombe.

„... Ich wage zu behaupten, dass nichts passiert wäre, wenn Egermann in seinem Milieu geblieben wäre. Die Katastrophe tritt in dem Augenblick ein, indem er mit der prostituierten Frau

²⁰¹ Deutsche Kinemathek (Hrsg.). 2011. *Ingmar Bergman Essays, Daten, Dokumente*. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen + Internationale Filmfestspiele Berlin. Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH. (*Maria Frise in Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 5. 11. 1980) S. 165.

Kontakt aufnimmt. Plötzlich ist alles möglich. Der auslösende Impuls kann eine Kleinigkeit gewesen sein, ein Wort, eine Geste, ein Tonfall. Das Mädchen wird in einem Moment emotionalen Kurzschlusses ermordet und in einem vermutlich extatischen Augenblick, vollzieht Egermann den Geschlechtsakt mit der Toten. Die Gefühlslawine ist in Bewegung geraten...²⁰²

Der despotische und tyrannische Vater Peter Egermanns, auf den die wenigen Hinweise der Figuren deuten (vgl. Kapitel 2.4), ist in der Übertragung Peters auf Jensen wiederzufinden. Die erzieherische, kalte und herrschende Haltung, die Jensen Peter gegenüber einnimmt, sowie Peters unterwürfiges und skeptisches Verhalten, spiegeln den schlechten Kontakt zum Vater wieder, wie Jensen zu berichten weiß.²⁰³ Die Methoden, die erzieherischen Riemen, derer sich der Psychiater bedient, um seine Glaubwürdigkeit wie seine Vormachtstellung zu sichern und auszuüben, sind als gute Ratschläge und als Hilfe durch Medikamente getarnt und als Werkzeuge einer gesellschaftlich anerkannten Klinik institutionalisiert. „Mach dir keine Sorgen, wir sind phänomenal darin die Identitäten von Menschen auszulöschen. Kein Selbst, keine Angst. Phantastisch, nicht wahr?“²⁰⁴, versichert Jensen Peter.

Ein weiteres Merkmal ihrer Vater-Kind-Beziehung kommt in dem Rivalitätskonflikt zum Ausdruck, der von Jensen initiiert ist und dem Versuch gilt, Katarina von Peter weg zu erobern (genauso wie sich auch Tim der Illusion hingeeben hat, Peter von Katarina weg zu erobern²⁰⁵). In dieser Beziehungskonstellation lässt sich im Film der verzweifelte Versuch eines Vaters, die Hingabe einer Mutter zu ihrem Sohn für sich zu gewinnen, aufspüren.

„...Nur den, den man tötet, besitzt oder besser beherrscht man völlig. Der Patient hat die sozialen und emotionalen Barrieren durchbrochen und ist daher ein potentieller Selbstmörder, der gleichen Norm zur Folge, die ich gerade formuliert habe: nur der, der sich selbst tötet, besitzt sich selbst vollständig.“²⁰⁶

²⁰² Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. 1 Stunde 35 Min 05 Sek ff

²⁰³ Ebenda 1 Stunde 33 Min 6 Sek ff

²⁰⁴ Ebenda 14 Min 39 Sek ff

²⁰⁵ Ebenda 58 Min 00 Sek ff

²⁰⁶ Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. 1 Stunde 35 Min 48 Sek ff

Die Mittel und die symbolischen Möglichkeiten den Akt des Tötens zu vollziehen und damit jemanden völlig und endgültig zu beherrschen sind vielfältig.²⁰⁷

Die beschriebenen Beziehungskonstellationen werfen ein anderes Licht auf Jensens letzte Zusammenfassung, wie auf seine möglichen Motive und Absichten im Fall Egermann. Sie sollen ein anderes Licht auf die Machtinstitutionen unserer Gesellschaft, ihrer Vollzieher und Vollstrecker und die damit einhergehenden Auswirkungen auf die Gesellschaft werfen.

Das Wechselspiel zwischen Opfern, die sich in Tätern verwandeln, sowie Tätern, die zu Opfern werden und das in nur Minuten- oder Sekundenabständen, wie das der Film präzise vorführt, veranschaulicht im Grunde nur die Worte Katarinas, als sie sagt: „Jeder ist das Kind des Anderen.“²⁰⁸ Eine Gesellschaft also, die aus Unmündigen besteht, aus missbrauchten und vergewaltigten Kindern, unwissende und nicht wissen wollende Opfer, potenzielle Täter, eine Gefahr für sich und ihren Mitmenschen.

Obwohl sich der zeitgenössische Mensch damit rühmt, über die verborgenen Vorgänge in der menschlichen Psyche viel Wissen zu besitzen, gleicht die kollektive Unfähigkeit diesen Teufelskreis zu durchbrechen einer Lähmung. Immer wieder von Neuem und von Neuem wird der zum Scheitern verurteilte klägliche Versuch unternommen, der Gesellschaft Riemen anzulegen, jedem Einzelnen das Korsett zuzuschnüren, auf das er in seinem Milieu bleibe, denn sonst gerät die Gefühlswave in Bewegung und alles wird möglich.

Die entscheidende Konsequenz der Auswirkungen einer traumatischen und tief verdrängten Eltern-Kind-Beziehung bleibt die kollektive Unfähigkeit einander die Liebe zu geben, die ein menschliches Wesen benötigt, um zu leben und in Folge eine an den Einzelnen interessierten Gesellschaft zu verwirklichen.

4.6 Ausbruch

Die Erziehung, die Ideale und die Konditionierung des Einzelnen erweisen sich letztendlich als gefährliche Gitterstäbe einer falschen und von außen aufgezwungenen

²⁰⁷ Vgl. Canetti, Elias. 2006 1980. *Masse und Macht*. 30. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.

²⁰⁸ Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. 22 Min 50 Sek ff

Persönlichkeit. Mit einer fremdbestimmten Persönlichkeit stellt das Leben eine lange Aneinanderreihung von qualvollen Irrtümern, unaufrichtigen Beziehungen und peinlichen Fehlschlägen dar. Jedes Hinterfragen dieser Wirklichkeit mündet zwangsläufig in einem Hinterfragen seiner (noch unbekannt) Identität und löst damit einen Konflikt aus, dessen Regelung erneut auf dem Schlachtfeld der eigenen Seele auszutragen bleibt.²⁰⁹

Wenige Menschen erfahren das Glück, diese Konditionierungen als ein fremdes Geflecht zu erkennen und in langer und mühevoller Arbeit, dieses nach und nach von sich abzulösen, um am Ende aus dieser existenziellen Auseinandersetzung mit sich und der Welt als Sieger hervorzugehen. Der Sieg ist die existentielle Erfahrung (der „Besitz“) eines eigenen wahren Selbst.²¹⁰ Meist aber erfährt der Mensch in dieser Auseinandersetzung wiederholte und bittere Niederlagen. Als letzten Ausweg aus diesem inneren Gefängnis unternimmt er eine Art Ausbruch, der immer nur gewaltsam herbeigeführt werden kann.²¹¹

Um diesem Gefängnis, dieser inneren Entfremdung zu entrinnen, schließen sich Menschen in Gruppen zusammen und ziehen in heilige Kriege, stürzen sich in gewalttätige Rebellionen und rächen sich mit noch mehr Gewalt an Einzelne oder an ganzen Gruppen.²¹²

Auch Peter Egermanns und Evas Ausbrüche sind unbeholfene und affektierte Fehlritte. Von Anfang an zum Scheitern verurteilt und mit schwerwiegenden Folgen für sich und den Anderen, um am Ende wieder in dieselbe alte Falle zu tappen, aus der es kein Entrinnen gibt.

4.7 Ausbrüche in den Filmen vs. Einbruch in die Freiheit

Der Mord an Ka ist Peter Egermanns gewaltsamer und fehlgeschlagener Befreiungsakt aus seinem inneren Gefängnis, das als Metapher für das Gefängnis einer Gesellschaft verstanden werden kann.

²⁰⁹Vgl. Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. S. 99 ff

²¹⁰Vgl. Fromm, Erich. Suzuki, Daisetz Teitaro. De Martino, Richard. 1971. *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

²¹¹Vgl. Krishnamurti, Jiddu. 2010 1973. *Einbruch in die Freiheit*. 32. Auflage. Lotos Verlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH. S. 71 ff

²¹²Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 187 ff

Doch Peters übersinnlicher und ekstatisches Erlebnis ist nicht so geworden, wie er es erwartet hat. Statt dem Leben begegnet er wieder dem Tod. Er hat die ersehnte Befreiung aus seiner Konditionierung und der Entfremdung von seiner Seele nicht erlangt; der Ausbruch aus dem Alptraum „Alltag“ und die Eroberung der Wirklichkeit sind missglückt.²¹³

Auch Evas Versuch aus dem dunklen Labyrinth ihrer Person zu entfliehen, ist ein weiterer traumatischer Fehlschlag.²¹⁴

Statt dem ersehnten Einbruch in die Freiheit bleibt beiden Figuren als einziger und letzter Ausweg, aus der Wirklichkeit einer gescheiterten Existenz - ein Abbild ganzer Generationen und ihrem verhinderten Dasein - der Tod.

„Es sind geheime Kräfte. Wie heißen diese Kräfte? Ich weiß es nicht. ... Manchmal glaube ich, es handelt sich um ein und dem selben Ursprung... ich weiß es nicht! Woher soll ich es denn auch wissen können?“²¹⁵

Mit diesen Worten schildert Tim die Quelle alles Lebendigem, die Seele. Weil sie nicht frei sein darf und unterdrückt wird, verwandeln sich ihre wundersamen Kräfte in den Ursprung allen Übels. Es sind die ungebändigten und lebenszerstörerischen Kräfte, die nach der Eroberung von Wirklichkeit und Leben im Toten streben. Doch können weder Wirklichkeit noch das Leben erobert werden, sondern einzig erlebt, im ungehinderten und freien Flug der Seele, in den Tiefen des unerforschten Unbewussten.²¹⁶

Auch wenn die diskutierten Filme fast ausschließlich von der Unterdrückung der Seele und die verheerenden Kräfte, die dadurch ins Rollen gebracht werden erzählen, sind die letzten Zeilen dieses Kapitels Bergmans intimen Gedanken und Empfindungen von der freien Seele und ihrer unerforschten Wirklichkeit gewidmet.

²¹³ Vgl. Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. S. 157 ff

²¹⁴ Vgl. Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*.

²¹⁵ Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. 50 Min 49 Min ff

²¹⁶ Vgl. Fromm, Erich. Suzuki, Daisetz Teitaro. De Martino, Richard. 1971. *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. S. 20

In den Worten Evas lässt der Meister sein Publikum wissen: „All exist within men, from the highest, to the lowest.“²¹⁷

²¹⁷ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. 34 Min 33 Sek ff

5. Aktualität

5.1 Bedeutung und Aktualität der Filme und ihrer Themen heute

Eva, Charlotte, Lena, Viktor, Peter, Tim, Jensen Frau Egermann und beide Katarinas führen eines vor: Eine Seele, die im Namen der Liebe unterdrückt wurde und zu keiner Autonomie gelangen konnte. Ihre Entwicklung wurde rücksichtslos behindert und dadurch spielen die Protagonisten in ihrem Leben bloß ungeübt Theater in fremden Rollen.

In diesem Licht betrachtet, drängt sich die Annahme auf, dies sei der Grund, warum sich Menschen vor Liebe und Nähe fürchten.

Die Angst, verletzt zu werden, ist unter diesem Gesichtspunkt insofern eine reale, als dass sie eine unbewusste Erinnerung an die ersten Beziehungen und Lebenserfahrungen ist. Wenn Liebe und Nähe mit Schmerz, Überforderung und Übertragung von Fremdverantwortung gleichgesetzt wird, ist es ein Indiz für das verdrängte Muster der Beziehung zu den eigenen unreifen Eltern²¹⁸, und die einzige Form von „Liebe“ die viele Menschen jemals kennengelernt haben.

“...aber das Vergangene ist voll von unbewältigtem Schmerz und die Kindheit wie so oft bei Bergman eine Dunkelkammer, in der höllische Erinnerungen entwickelt werden.”²¹⁹

Wenn man die Nachrichten in Zeitungen, Fernsehen, Radio und Internet unter die Lupe nimmt, so schmückt sich täglich die Berichterstattung mit Amokläufern in Schulen und auf den Straßen, Terroranschlägen, Kriege und Bürgerkriege, aber auch mit einzelnen Morden – meist von Männern an Frauen.

Im Licht der vorgenommenen Figurenanalyse mutet es überflüssig an, zu erklären oder zu betonen, dass beide Filme nichts an Aktualität eingebüsst haben. Ihre Bedeutung bleibt somit unbestritten. Ihre Rezeption weiterhin empfehlenswert für Cinephile, Filmemacher und für ein erwachsenes Publikum, das sich anhand beider Filme eine eigene Meinung zu einer noch immer umstrittenen These der Mutter-Kind-Beziehung bilden darf und soll.

²¹⁸ Vgl. Miller, Alice. 2004. *Die Revolte des Körpers*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

²¹⁹ Deutsche Kinemathek (Hrsg.). 2011. *Ingmar Bergman Essays, Daten, Dokumente. (Hansen Hjertén in: Degens Nyheter (stockholm), 9. 10. 1978. Aus dem schwedischen übersetzt von Werkle Ankerten.)* S. 161

5.2 Neue Wege zeitloser Beziehungen

Die massenhafte Revolte der Jugend gegen ihre Eltern und dem von ihnen repräsentierten autoritären Staat, die sich nach dem zweiten Weltkrieg anzubahnen begann und in den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte, um sich selbst mit dem Jahr 1968 das eigene Denkmal zu setzen, fügte der schwarzen Pädagogik, einer sadistischen Haltung gegenüber dem Lebendigen in uns Menschen, deren Wirken noch immer nicht ausgelöscht ist, erste bedeutende Risse zu. Das Verständnis für die Bedeutung der ersten Lebensjahre und ihre nicht zu leugnenden Auswirkungen auf das ganze restliche Dasein bringen eine Welle von neuen psychologischen Entdeckungen, Erkenntnissen und damit eine Explosion an Schriften und Vorschlägen für alternative Erziehungsmethoden mit sich, die bis heute nicht zum Versiegen gekommen ist.

Die Beziehung zu den eigenen Eltern und eine gnadenlose Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Kindheit fand in dieser Zeit Eingang in allen Formen der Kunst.

Der bewusste Umgang mit dem Wissen um die prägende Eltern-Kind-Beziehung, die Möglichkeiten diese einem Menschen gibt oder nimmt, ist erneut in Gefahr dem Götzendienst einer kollektiven Verdrängung geopfert zu werden.

Der Horizont, dem man einem Kind eröffnet oder eben verwehrt, ist der Horizont dem man selbst fähig ist, zu erfassen oder zuzulassen. Heute wissen wir, dass allein unsere Vorstellungen die Grenzen der erfahrbaren Realität setzen. Die verschiedensten Wissenschaften angefangen bei der Neurologie bis hin zur Physik eröffnen Horizonte von unergründeten Möglichkeiten der menschlichen Fähigkeiten. Als Einstein 1916 seine allgemeine Relativitätstheorie aufstellte, brachte er eine Lawine in Gang, die bis heute nachwirkt und wohl kaum so bald versiegen wird.

Die Annahme, dass alles möglich ist, sollte ihre wahre Bedeutung zurück gewinnen. Die modernen Wissenschaften sind mittlerweile im Stande die Behauptungen und Ausführungen von der Wirklichkeit und der Essenz unserer Seele, unserer höchsten geistigen Vorbilder wie Buddha und Jesus, auf wissenschaftlich begründbare Gesetze zurückzuführen. Die Mutter-Kind-Beziehung initiiert, begünstigt, oder verunmöglicht gar völlig bewusstseinsweiternden Erfahrungen.

5.3 Übersinnliche Erfahrungen

Wenn man Bergman Glauben schenken will, stellen beide Filme unsere materialistische Weltanschauung in Frage und deklarieren diese Wirklichkeit als trügerisch und zerbrechlich und postulieren unendlich viele andere Wirklichkeiten über dieser Einen, die wir mit unseren abgestumpften Sinnen nicht mehr fähig sind zu erfassen.²²⁰

Selbst wenn die Beweise dafür, dass in der Aussenwelt und in unsrem Inneren etwas Unvergängliches existiert, das über Raum und Zeit hinaus geht, als nicht stichfest erachtet werden, gibt es doch genügend Beweise, dass die Vorstellung und der Glaube daran, dass mit dem Ende unserer Existenz im Diesseits alles endet, unser Leben an Qualität einbüßt und dass sich dadurch erst Krankheiten, Verzweiflung, Zynismus, Angst und das Entsetzen einstellen.²²¹

Im Gegenzug beweisen Wissenschaften wie Psychologie und Neurologie, dass der Glaube an das unvergängliche Leben und der All-Einheit und daran, dass unsere Existenz ein Übergang von einer Form in eine sich fortwährend weiterentfaltenden anderen Form, die Lebensqualität steigert²²² und dass Stress (die Ursache von bis zu neunzig Prozent aller Krankheiten²²³), dadurch in viel geringerem Ausmaß entsteht.

In Anbetracht dieser neuen Erkenntnisse der Wissenschaft und der bekannten Tatsache „der Angst vor dem Tod“, die durch Machtausübung erst Eingang in die menschliche Psyche findet, die daraus wurzelnden destruktiven Impulse und Kräfte, sollte das Motto jedes Elternteils und das erklärte Ziel der Gesellschaft sein, ihre Kinder nicht nur singen, sondern auch fliegen zu lassen.

Und da auch diese Wirklichkeitserfahrung, sowie alle übersinnlichen Erfahrungen, ihren Ursprung in der Mutter-Kind-Beziehung haben, soll in Zukunft nicht von diesen als von Angst und Terror verfarbten gesprochen werden, sondern davon, dass sie die Farbe der Liebe und der Freiheit tragen.

²²⁰ Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. 34 Min 33 Sek ff

²²¹ Vgl Fromm, Erich. Suzuki, Daisetz Teitaro. De Martino, Richard. 1971. *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. S. 37 ff

²²² Vgl. Ebenda S. 37 ff

²²³ Dispenza, Dr. Joe. 2013. *Schöpfer der Wirklichkeit. Der Mensch und sein Gehirn - Wunderwerk der Evolution*. 3. Auflage. KOHA-Verlag GmbH Burgrain. S. 269 ff

Fazit

Die vorliegende Arbeit kann als Abschluss meines mehrjährigen Bestrebens und meiner Bemühungen gelesen werden, mir Orientierung über verborgene Vorgänge in der menschlichen Seele zu verschaffen und im gleichen Zuge und gerade dadurch mir ein tieferes Verständnis der Filme eines der bedeutendsten Autorenfilmers Ingmar Bergman anzueignen. „Die Farbe der Angst - Mutter-Kind-Beziehung und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft in zwei Filmen von Ingmar Bergman“, der Titel und zugleich der Gegenstand meiner Untersuchung kamen letztendlich natürlich auf.

Als ich meine Recherche zur Literatur über die beiden von mir ausgewählten Filme *Herbstsonate* und *Aus dem Leben der Marionetten* aufnahm, fiel mir auf, wie vergleichsweise wenig gerade über diese beiden Filme geschrieben worden war. Bis auf einige Kritiken, die unmittelbar nach dem Erscheinen der Filme veröffentlicht worden waren, ließ sich nur mühsam Material, das in vielen Büchern verstreut aufzufinden war, zusammentragen.

Die nächste Überraschung, die sich mir eröffnete, nachdem ich die Filme erneut auf den Untersuchungsgegenstand hin gesichtet hatte, war der Umstand, dass im Gegenzug zur *Herbstsonate*, wo der Mutter-Tochter-Konflikt ganz offen ausgetragen wird, der Mutter-Kind-Konflikt in *Aus dem Leben der Marionetten* in kaum einer der Kritiken Berücksichtigung fand. Mehr noch, sowie in fast allen Kino- oder TV-Programmankündigungen, die sich im Internet finden lassen, wird kaum einer Veröffentlichung ausdrücklich auf die allzu auffälligen Analogien zwischen der ermordeten Prostituierten Ka und der Ehefrau des Mörders Katarina hingewiesen, noch auf die ebenso eindrücklich inszenierten Ähnlichkeiten zwischen der Ehefrau Katarina und der Mutter des Mörders. Stets wird auf einen Triebmord hingewiesen und die Ratlosigkeit, die der Filmfiguren angesichts der Katastrophe zugeschrieben wird, schien mir mehr die Ratlosigkeit der Journalisten angesichts dieses gewaltigen Filmes zu sein.

In dieser Hinsicht stellte die *Herbstsonate* keine Herausforderung dar. Der kalte, rigide und rücksichtslose Umgang einer Mutter mit ihrer jungen und damit noch schutz- und wehrlosen Tochter sind in diesem Film Bergmans klar und direkt ausgesprochen. Die Mutter lässt für einen kurzen Augenblick ihren Panzer fallen und bekennt sich zu ihren selbstsüchtigen Taten gegenüber ihren Töchtern, in denen sie

blind nach Vergeltung und Entschädigung für die von ihr erlittenen Schäden in der eigenen Kindheit zu finden strebte. In *Aus dem Leben der Marionetten*, schien mir, lag der Sachverhalt ganz anders. Was in der *Herbstsonate* klar und offen ausgesprochen wurde, das galt es in *Aus dem Leben der Marionetten*, im Verborgenen, zwischen den Zeilen und den Bildern aufzuspüren und an die Oberfläche zu befördern.

Die Lektüre der psychoanalytischen Schriften, die ich anfangs nur zur Auffrischung meiner Kenntnisse herangezogen hatte, erwiesen sich schnell als weit mehr als bloße Stützen zu meiner Film- und vor allem Figurenanalyse. Bald lagen ganze Landkarten vor mir, denen es mühelos zu folgen möglich war. Nach und nach stellte ich fest, mit welcher Klarheit und Präzision Bergman seine Charaktere dargestellt hatte. Es ließ mich bis zum Ende meiner Arbeit nicht das Gefühl los, als hätte Bergman sich selbst an genau solchen Landkarten gehalten und orientiert, ja diese sogar genauestens auf seine Figuren übertragen! Oder der Meister der Filmkunst war auch ein Meister der Psychoanalyse und vermochte selbst in den dunkelsten Winkel der menschlichen Seele zu schauen, die für viele ewig ein unergründliches Geheimnis bleiben wird. Aus einer klassischen Figurenanalyse der überaus lebendigen und vielschichtigen Figuren der beiden Filme lernte ich bald mehr über viele verborgene Vorgänge im Dunkel unserer Seele, als sich mir Jahre zuvor erschlossen hatte. Ich hoffe es ist mir gelungen die verborgenen Dynamiken, denen sich die Filmfiguren unterwerfen und diesen Film, wie ich glaube selbst für viele Fachleute, so unergründlich wirken lassen, anschaulich und präzise vorzuführen.

Mit „Die Farbe der Angst - “ dachte ich zunächst einen schönen Titel für meine Arbeit gefunden zu haben und zugleich auch einen, der der Poesie der Bergmanschen Werke Rechnung tragen würde. Doch gegen Ende dieser Arbeit, als ich mich genauer mit der Farbsymbolik in beiden Filmen befassen musste, erlebte ich etwas, auf das ich nicht gefasst war: ein noch bis dahin mir völlig verborgener Blick auf die beiden Werke. Ein Verständnis für das Kunstwerk Film ganz allgemein erschloss sich mir zum ersten Mal in einer erschütternden Intensität.

Filme:

Bergman, Ingmar. *Aus dem Leben der Marionetten*. 1980. Persona Film - München. 2005. DVD. Universum Film – München

Bergman, Ingmar. *Autumn Sonata*. 1978. Svensk Filminstitut. 2001. DVD. The Bergman collection. Tartan DVD

Literatur & Quellennachweise

Aischylos, Sophokles, Euripides. 2006. *Die großen Tragödien*. Düsseldorf: Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Albatros Verlag

Aristoteles. 2008 1982. *Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Assayas, Oliver und Björkman. Stig. 2002. *Gespräche mit Ingmar Bergman*. Alexander Verlag Berli.

Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Inszenierung*. Verlag C.H.Beck. München

Ayckbourn, Alan. 2007 2006. *Theaterhandwerk – 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Bergman, Ingmar. 2003 1987. *Laterna Magica*. Alexander Verlag Berlin

Björkman, Stig. Manns, Torsten. Sirna, Jonas (Hrsg.). 1976. *Bergman über Bergman, Interviews*. Carl Hansen Verlag München Wien

Canetti, Elias. 2006 1980. *Masse und Macht*. 30.Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.

Carrière, Jean-Claude u. Bonitzer, Pascal. 2002 1990. *Praxis des Drehbuchschreibens*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Carrière, Jean-Claude. 2002 1993. *Über das Geschichtenerzählen*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Conze, Edward. 1990. *Buddhistisches Denken*. Suhrkamp Taschenbuch 1772

Deutsche Kinemathek (Hrsg.). 2011. *Ingmar Bergman Essays, Daten, Dokumente*. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen + Internationale Filmfestspiele Berlin. Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.

Dispenza, Dr. Joe. 2013. *Schöpfer der Wirklichkeit. Der Mensch und sein Gehirn - Wunderwerk der Evolution*. 3. Auflage. KOHA-Verlag GmbH Burgrain

Donnelan, Declan. 2010 2008. *Der Schauspieler und das Ziel*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Eick, Dennis. 2005. *Exposee, Treatment und Konzept*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz

Euripides. 2011 1983. *Medea*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Faulstich, Werner. 2008 2002. *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Wilhelm Fink GmbH & Co Verlag-KG, Paderborn

Field, Syd. 2008. *Die häufigsten Probleme beim Drehbuchschieben*. Autorenhaus Verlag GmbH, Berlin

Freud, Sigmund. 2000. *Traumdeutung*, Studienausgabe II, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Freud, Sigmund. 2007 1997. *Zwei Fallberichte, „Schreber“ (Paranoia), Haitzmann“ (Teufelsneurose)*. 2., unveränderte Auflage. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Fromm, Erich. Suzuki, Daisetz Teitaro. De Martino, Richard. 1971. *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Fromm, Erich. 2007 1981. *Mythen Märchen Träume, Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag

Fromm, Erich. Funk, Rainer (Hrsg.). 1994. *Liebe, Sexualität und Matriarchat. Beiträge zur Geschlechterfrage*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag

Glaser, Horst Albert. 2001. *Medea: Frauenehre, Kindsmord, Emanzipation*. Frankfurt am Main; Wien: Peter Lang AG Internationaler Verlag der Wissenschaften

Gruen, Arno. 2012 2002. *Der Fremde in uns*. 8. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co KG, München

Halbwachs, Maurice. 1985. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Erste Auflage. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 538.

Hirsch, Mathias. 2008. *Liebe auf Abwegen. Spielarten der Liebe im Film psychoanalytisch betrachtet*. IMAGO Psychosozial-Verlag

Koebner, Thomas/ Liptay, Fabienne (Hrsg.). Sonderband 2009. *Film-Konzepte. Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. edition text + kritik München

Korczak, Janusz. 2008 1967. *Wie man ein Kind lieben soll*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen

Krishnamurti, Jiddu. 2010 1973. *Einbruch in die Freiheit*. 32. Auflage. Lotos Verlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH.

Lange-Fuchs, Hauke. 1988. *Ingmar Bergman, seine Filme – sein Leben*. Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG. München

Liedloff, Jean. 2013 1980. *Auf der Suche nach dem verlorenen Glück. Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit*. Verlag C. H. Beck oHG, München

Marschall, Susanne. 2005. *Farbe im Kino*. Schürne Verlag GmbH. Marburg.

Miller, Alice. 1988. *Das verbannte Wissen*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Miller, Alice. 1997. *Das Drama des begabten Kindes, Eine Um- und Fortschreibung*. Neufassung. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Miller, Alice. 1983 1980. *Am Anfang war Erziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch

Miller, Alice. 1983 1981. *Du sollst nicht merken: Variationen über das Paradies-Thema*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch

Miller, Alice. 2004. *Die Revolte des Körpers*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Schönbacher, Petra. 2006. *Das Feuer der Bab-Jaga: Matriarchales Urwissen als Chance... oder die geheimen Botschaften in russischen Märchen*. Maria Enzerdorf: Edition Roesner

Seger, Linda. 2005 1997. *Das Geheimnis guter Drehbücher*. 5. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Seger, Linda. 2001 1999. *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*. 2. Auflage. Alexander Verlag Berlin

Sophokles. 1996 1973. *König Ödipus*. 15. Auflage. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag

Internet:

<http://www.buchkritik.at/autoren/bergmann/bergmann.htm>

Lebenslauf

Philip Aleksiev, geb. 1979 in Sofia Bulgarien; österreichischer Staatsbürger; Drehbuchautor, Film- und Theaterregisseur; Projektleiter im Kunst- und Kulturbereich; Kurator von Kinder-Vernissagen; Absolvent des Institutes für Kulturkonzepte; Studium der Theater-/ Film – und Medienwissenschaften; frühere Tätigkeiten als Produktions-Assistent im TQ-Wien, ORF-/ Spielfilm –sowie Werbeproduktionen; auch kleinere Rollen; zweifacher Vater; längere Reisen nach Afrika, Nord- und Mittelamerika, Europa.

Nach dem Schulabbruch im Alter von 17 Jahren beginnt Philip Aleksiev seine fünf-jährige Weltreise, auf der es sein erklärtes Ziel ist, sich selbst und die Welt in so vielen Facetten wie nur möglich kennen zu lernen. Der alte und der neue Kontinent bieten dabei den Raum für Abenteuer. Den Rest besorgt P. Aleksiev mit ausgestrecktem Daumen selbst und seiner Fix-Idee kein Geld für sein Überleben in Anspruch zu nehmen. Nach fünf ereignisreichen Jahren beschließt Aleksiev nach Wien, dem Ort seiner Kindheit, zurückzukehren und ein neues Leben zu beginnen.

Bereits ein Jahr später ist er Vater, arbeitet als Set-Runner & Produktionsassistent bei einigen Spielfilm- & TV-Produktionen (Lotusfilm/ Dor Film/ u.a.) und avanciert zum Key-P.A. bei der Werbeproduktion J.E.R.K. Films. Ein weiteres Jahr später folgt die Trennung von seiner Lebensgefährtin, kurz vor der Geburt des zweiten Kindes. Unter den Folgewirkungen der Trennung und der nun erschwerten Obsorge für seine beiden Töchter dauert es zwei weitere Jahre bis P. Aleksiev einen nächsten wichtigen Schritt in seinem Leben unternimmt.

Mit positiver Absolvierung der Studienberechtigungsprüfung beginnt P. Aleksiev sein Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften. Während der Studienzeit konzentriert sich Aleksiev neben seiner Vaterschaft (die Obsorge ist geteilt und die Kinder leben abwechselnd bei beiden Eltern zu gleichen Teilen) ausschließlich auf die Vervollkommnung seiner Fertigkeiten als Autor und Regisseur.

In diesen Jahren veröffentlicht er drei seiner ersten Kurzgeschichten (über seine Reisen) in der Boulevardzeitschrift *die Bunte Zeitung*. Weitere Publikationen sind Kritiken im Rahmen eines *Viennale* Seminars. Gemeinsam mit Maximilian Traxl schreibt er einen Meilenstein – ein Musikvideo zu Georg Kreislers *Meine Freiheit deine Freiheit* – das auf *Arte* zu sehen ist (videos.arte.tv/de), sowie den Dokumentarfilm *Mythos Gerechtigkeit* im Auftrag von *3 Sat* (ausgestrahlt am 14. Oktober 2013). Als Autor von *Onatah – Tochter der Erde* (Regie: Alexander Bruckner) nimmt er am Filmfestival Cannes 2013 (court métrage) teil. Im Oktober 2013 gewinnt *Onatah* den Preis best foreign language drama auf dem ISFFH (<http://www.isffhollywood.org/2013/10/27/isffh-winners-2013/>). Als Regisseur realisiert er Kurzspielfilme, darunter die Webserie *Angeles De La Muerte* im Auftrag der *beyond the static* (2011); *X-Charaktere*, Bruchstücke einer Erzählung (2009) u.a.

Philip Aleksiev ist Mitbegründer des Kunst- und Kultur Vereines *culture fly*, mit dem er seit 2012 und in Kooperation mit der *Kinder- und Jugendanwaltschaft Wien & Wien Kultur*, mit Kindern und Jugendlichen Theater und Filme, verstärkt zum Thema Kinderrechte, schafft (www.culturefly.net). Die Stücke bzw. Filme werden im Rahmen von Workshops unter der Führung von P. Aleksiev eigens von den Kindern/Jugendlichen entwickelt und realisiert.

Abstrakt

„Die Farbe der Angst - Mutter-Kind-Beziehung und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft in zwei Filmen von Ingmar Bergman“ setzt sich mit Ingmar Bergmans *Herbstsonate* und *Aus dem Leben der Marionetten* auseinander, zwei späten Filmen des Autors und Regisseurs. Wie aus Ingmar Bergmans Autobiografie *Laterna Magica* hervorgeht, ist seine persönliche Beziehung zu den Eltern - und im Besonderen die Beziehung zu seiner Mutter - ein Thema, das Bergman ein Leben lang auf verschiedenste Weisen beschäftigte und begleitete. Ziel dieser Arbeit ist es, an beiden Werken Bergmans die erst späten Auswirkungen einer ausbeuterischen Mutter-Kind-Beziehungen für den einzelnen und für die ganze Gesellschaft aufzuspüren und darzulegen. Bergman galt und gilt nicht nur als Meister des psychologischen Dramas, sondern auch als Meister der Inszenierung, der Licht- und Schauspielführung. Die Analyse der Filme erfasst auch diese Aspekte der beiden Werke und führt das tragische Ertrinken der Filmfiguren in der *Farbe der Angst* vor.