

INGMAR BERGMAN IM THEATER

DARIA ANTONIEWICZ-DURCZAK

Nicht nur Bergman-Kenner wissen, daß er im Theater wirkt, obwohl gerade der Film dem schwedischen Regisseur internationalen Ruhm brachte. Der Name Bergman existiert schon in der Fillmgeschichte als Begriff. Adjektive wie „bergmansk“ oder sogar „ingmarbergmansk“¹ dienen heute als Bezeichnungen einer Darstellungsart, eines Filmtyps, eines Regiestils.

Neben Fellini und Antonioni ist Bergman der Schöpfer des Autorenfilms, d.h. er schreibt selbst Drehbücher zu seinen Filmen. Er träumte immer davon, Bücher zu schreiben, obwohl er in vielen seiner Aussagen widersprüchliche Meinungen dazu gibt. Seine in Buchform publizierten Drehbücher haben die Form der Dramen, der Erzählungen und in einem befindet sich sogar ein Gedicht des schwedischen Lyrikers Gunnar Ekelöf², was im Film nicht ausgenutzt wurde, also nur in der literarischen Version eine Bedeutung hatte.

Bergmans Drehbücher existieren demzufolge als Literatur. Neben Erzählungen, Theater- und Radiostücken begann Bergman mit der Zeit sich völlig dem Schreiben zu widmen. Letztens gab er seine Tagebücher „Laterna magica“ (1987) heraus, weiterhin ein Buch, das den Filmen gewidmet ist unter dem Titel „Bilder“ (1990). Seinen umfangreichen Roman „Den goda viljan“ (1991) übergab er dem dänischen Regisseur Bille August. Im Jahre 1993 entstand der Roman „Söndagsbarn“, der in einer Gemeinschaft mit dem dreißigjährigen Sohn Daniel verfilmt wurde³.

¹ Leif Zern, *Se Bergman*, Norstedts 1993, In: DN, 14.07.93. S. 13.

² Ingmar Bergman, *Beröringen*. Stockholm 1971.

³ Andrea Kunsemüller, *Im Schatten Ingmar Bergmans*, In: Nordeuropa Forum, Nr. 3, S. 42.

1996 erschien das Drehbuch „Enskilda Samtal“, das eine Fortsetzung der Geschichte seiner Eltern in „Den goda viljan“ sei. Die Regie des Films wird von der Schauspielerin und langjährigen Partnerin Bergmans Liv Ullman geführt. Im Herbst soll der Film fertig sein. „Femte akten“ heißt Bergmans Sammlung von Theaterstücken, das ebenfalls vor kurzem herausgegeben wurde.⁴

Welchen Platz nimmt demzufolge in seinem Schaffen neben der Filmregie und der literarischen Tätigkeit das Theater?

Mit Theater hat sich Bergman immer beschäftigt. Als Kind spielte er mit seinem Puppentheater und während des Studiums war er am Stockholmer Studententheater als Regisseur tätig, wobei er auch eigene Stücke aufführte. In Schweden wird vor allem seine Theatertätigkeit geschätzt, die in der Welt durch ihren spezifischen Charakter weniger bekannt ist. „Seine Vorstellungen zogen großes Publikum ins Theater an“⁵. Filme dagegen erwecken oft Zweifel und kontroverse Meinungen. Nachdem er sechszwanzigjährig das Diplom des Berufsregisseurs im Jahre 1944 erhalten hatte, begann seine regelmäßige Zusammenarbeit mit verschiedenen schwedischen Theaterhäusern. Zwei Jahre lang führte er in Hälsingborg u.a. Shakespeares „Macbeth“ und Strindbergs „Pelikan“ auf. Im Jahre 1946 wirkte er am Theater in Göteborg, wo er neben den Stücken von Albert Camus, Gilbert Keith Chesterton oder Tennessee Williams auch eigene Stücke präsentierte. Bis 1952 hielt sich Bergman an verschiedenen Orten auf, um 1958 die Zusammenarbeit mit Theater in Malmö aufzunehmen. In dieser Zeit erweiterte er sein Repertoire um Stücke von Pirandello, Kafka, Molière, Ibsen, Goethe und anderen. Er brachte auch auf die Bühne Werke des schwedischen Schriftstellers Hjalmar Bergman, die ihn in seinem Schaffen inspirierten. 1961 begann er die Zusammenarbeit mit dem Königlichen Dramatischen Theater in Stockholm. Obwohl Bergman behauptet, sich gerade in dieser Zeit künstlerisch nicht entwickelt zu haben, darf nicht vergessen werden, daß er einige Innovationen eingeführt hatte. Er begann klassische Stücke für die Kinder zu inszenieren und öffentliche Proben sowie Diskussionen mit den Schauspielern durchzuführen.

Im Jahre 1976 einer Steuerhinterziehung verdächtig, verzichtete der Künstler für einige Zeit auf die Theatertätigkeit. Das bedeutet jedoch nicht, daß er aufhörte für das Theater zu arbeiten. Schon ein Jahr darauf fand er Zuflucht im Residenztheater in München. Dort brachte er Strindbergs „Ett drömspel“ auf die Bühne und später „Drei Schwestern“ von Tschechow, Molières „Tartuffe“, Ibsens „Hedda Gabler“ sowie „Yvonne, die Prinzessin des Burgund“ von Witold Gombrowicz.

⁴ Piotr Cegielski, *Więcej dobrych chęci*, In: Gazeta Wyborcza, 22.11.94.

⁵ Grażyna Szewczyk, *Spotkanie z Ingmarem Bergmanem*, In: Poglądy 1977, 3. S. 16.

In seinen Tagebüchern machte er auf die Unterschiede zwischen dem deutschen und dem schwedischen Publikum aufmerksam. Das deutsche Publikum verläßt langsam, fast unwillig, das Theater, stellt sich in Gruppen und diskutiert die Erlebnisse des Abends.

Nach und nach werden die Kneipen an der Maximilianstraße und die kleinen Cafes in den Nebenstraßen voll. Bergman sehnt sich jedoch nach seinem schwedischen Publikum „daß so artig klatscht die vier Vorhänge lang, dann flieht es aus dem Theater, als ob es brennen würde“⁶.

Mit Ingmar Bergman beschäftigte sich u.a. Henrik Sjögren, ein Theaterkritiker. 1968 gab er eine umfangreiche Arbeit unter dem Titel „Ingmar Bergman på teatern“ heraus, in der er aufgrund von Dokumenten Bergmans Inszenierungen in den Jahren 1944-67 nachging. Sein weiteres Werk wäre „Regi: Ingmar Bergman. Dagbok från Dramaten“ aus dem Jahre 1969 über die Aufführung des Stückes „Woyzeck“ von Georg Büchner am Dramatischen Theater. „Ingmar Bergmans teater-rörelsen i rummet“ von 1971 ist eine Publikation, die all das Spezifische für Bergman im Theater zusammenfaßt. 1982 wurde die Arbeit von Lise-Lone und Frederick Marker betitelt „Ingmar Bergman. Four Decades in the theatre“ herausgegeben und 1960 publizierte Fritiof Billquist das Buch „Ingmar Bergman: teatermannen och filmskaparen“. Eine ähnliche Zusammenstellung finden wir in dem neusten Buch von dem Reporter Leif Zern „Se Bergman“ aus dem Jahre 1993.

Der Regisseur selbst soll unterstrichen haben, er sei vor allem ein Mann des Theaters⁷. Jedoch die Spezifik Bergmans als eines Regisseurs kann man nur dann ganz verstehen, wenn man die Zusammenhänge des Films und des Theaters bemerkt. Seine Filmregie schuf er in der Symbiose mit dem Drama und der szenischen Arbeit. Die zwei Ausdruckformen bewirkten immer unbewußt einander. Von den Kritikern wurden sie jedoch nicht zusammen betrachtet. Die Filmkenner schauten sich seine Theateraufführungen nicht an und die Theaterforscher interessierten sich überhaupt nicht für seinen Filmemachersinn.

In der Symbiose des Films und des Theaters sei das Verhältnis des Regisseurs zu den Schauspielern von größter Bedeutung. Für Leif Zern ist es der Schlüssel zur bergmanischen Filmästhetik. Es scheint von Interesse zu sein, ob Bergman überhaupt einen grundlegenden Unterschied zwischen der Film- und der Theatersprache sah?⁸

Am Beispiel der in der Stockholmer Oper inszenierten Tragödie „Die Bakchen“ von Euripides im November 1991 wird versucht, die Art und Weise zu charakterisieren, in der Bergman Stücke auf die Bühne bringt

⁶ Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Stockholm 1988, S. 287/288.

⁷ Vgl. Frank Gado, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham 1986.

⁸ Vgl. Anm. 1.

und wie er das Schauspielerteam leitet. Schauen wir uns die Verknüpfungen des Films und des Theaters in seiner künstlerischen Tätigkeit an.

Damit das Theater existieren kann braucht man, laut Bergman, ein Thema, Schauspieler und ein Publikum⁹. Bei der Verwirklichung eines Themas im Theater ist seine Auswahl von großer Wichtigkeit. Bergman war seit langem von der vorletzten Tragödie Euripides' fasziniert. Schon in den 50er Jahren schlug ihm sein Freund, der Drehbuchverfasser, Herbert Grevenius vor, sich das Stück anzuschauen. Seit dieser Zeit dachte Bergman ständig an die Aufführung der „Bakchen“, eines Werkes, das in der Verbannung in Makedonien, weitweg von der geliebten Stadt Athen entstand, die sich von der Kulturmacht in eine Stelle der Korruption und der Profanation umwandelte¹⁰.

Warum gerade dieses Thema? Eine Erklärung finden wir in Bergmans Tagebüchern: „Gegensätze stoßen auf Gegensätze, Anbetung auf Verhöhnung, der Alltag auf das Ritual“. (...) Euripides wurde vom Moralisieren müde, er wurde sich dessen bewußt, da der Kampf gegen die Götter endgültig beendet ist. Der Kommentator sprach über den Verdruß des alten Poeten. Es ist ganz im Gegenteil. Die schwere Skulptur von Euripides stellt Menschen, Götter und die Welt in einer sinnlosen Bewegung unter dem leeren Himmel dar. „Die Bakchen“ zeugen vom Mut des Autors, der abgegossene Formen zerschlägt¹¹.

„Die Bakchen“ ist ein Drama von der Rache, ein Drama, das das Eindringen des Irrealen, Unheimlichen, Göttlichen in das, was real, alltäglich, menschlich ist, zeigt. Im Zentrum steht der Wein- und Ekstasengott Dionysos, der mit einem Frauenfolge, den Bakchen in menschlicher Gestalt in das Theben einschreitet, um Rache an den Menschen zu nehmen, die seinen göttlichen Ursprung in Frage stellen. Sein Gegner heißt Pentheus, der Herrscher von Theben, der von den besessenen Frauen mit seiner Mutter Agaue an der Spitze in Fetzen gerissen wird, als er die Sittlichkeit, die Ordnung und die Keuschheit verteidigt. Der Gott siegt, indem er beweist, daß er Zeus' Sohn sei. In der letzten Szene erscheint Dionysos in seiner göttlichen Macht.

Charakteristisch für Bergman sei nicht nur die Wahl eines einfachen und chockierenden Themas, das das Publikum mit äußerster Schärfe und Kraft trifft¹², sondern auch die völlige Anteilnahme am Thema, das er ernst nimmt sowie das Finden des gemeinsamen Weges mit dem

⁹ Henrik Sjögren, *Ingmar Bergmans teater-rörelser i rummet*, In: Perspektiv pa teater. Dokument och studier samlade av Ulf Gran och Ulla Britta Lagerroth, Uddevalla 1971. S. 120.

¹⁰ Tore Carlsson, *Operan hoppas pa Bergman*, In: DN 1-8-11-91, S. 14.

¹¹ Vgl. Anm. 6. S. 296/297.

¹² Vgl. Anm. 9. S. 137.

Autor des Werkes¹³. Er bemüht sich die Intentionen des Autors zu begreifen und inszeniert das Stück indem er seine Gedanken mit dem Eindruck, das das Werk auf ihn gemacht hatte, vervollständigt. Gerade auf solche Weise kann er die Schauspieler stimulieren.

Der Text von Euripides basiert auf dem Wort in Dialogen und Monologen. Es fehlt an einer Charakteristik der Gestalten und an präzisen szenischen Hinweisen. Der Regisseur kann demzufolge viel von sich geben bei der Interpretation der „Bakchen“. Die Behauptung Bergmans, daß er einen gemeinsamen Weg mit dem Autor geht, bestätigt sich. Indem er den Inhalt präsentiert fügt er eigene Ideen zur Realisierung des Stückes hinzu.

Dionysos, der schrittweise Pentheus beherrscht, tut das in der bergmanischen Inszenierung mit einer Berührung. Sein Einfluß auf die Bakchen wird am Beispiel einer auserwählten Frau sichtbar, die er umarmt und streichelt. In den Bakchenchor fügt Bergman eine gehörnte autistische Gestalt ein, die am Altar tanzt und von Zeit zu Zeit sich in seinem Innern versteckt. Das erste mal erscheint der Chor in Mänteln, Kopftüchern oder Hüten.

Als Zeichen dessen, daß sie sich Dionysos anschließen, werfen die Frauen ihre Oberkleider ab und verbleiben in bunten, luftigen Gewändern. In der letzten Szene ziehen sie über die weißen blutbefleckten Kleider wieder ihre Mänteln und gehen ab. Die Aufführung ist zu Ende.

In Euripides Tragödie erzählt ein aus Kitairon kommender Bote vom Tod des Pentheus. Bergman fügt eine zusätzliche Szene ein, die den Todestanz darstellt, wobei die Dynamik, die Barbarei und die Besessenheit zum Ausdruck kommen. Die Bakchen reißen die den Pentheus vorstellende Puppe in Fetzen. Agaue trägt den Kopf des Unglücklichen auf ihrem Thyrsus.

In Bergmans Version hält sie den Kopf des Sohnes in einem blutbefleckten Tuch an ihrer Brust.

Es wäre nicht uninteressant sich anzuschauen, auf welche Weise der Regisseur die einzelnen Gestalten des Dramas dargestellt hatte.

Der Gott Dionysos erscheint in Theben in menschlicher Gestalt. Nachdem er auf die Erde hinunter getreten war, zog er seine silberne Maske und den roten Mantel aus und hatte einen schwarzen hautengen Anzug und Stiefel an. Den Kopf zierte langes, blondes Haar. Nach der Durchführung der Rache verließ er die Erde und nahm seine göttliche Gestalt wieder an. Er zog ein weiß – silbernes Gewand an, die Augen und die Nase verdeckte eine Maske und die Lippen wurden mit einem

¹³ Ebenda.

dunklen Stift bemalt, wobei die Umrisse sich scharf abzeichneten. Seine Stimme veränderte sich.

Pentheus dagegen wurde als ein aggressiver heavy-metal-Typ in Militärstiefeln, schwarzem, engem Anzug mit Metallschmuck dargestellt. Nur das Gesicht erinnerte an antike griechische Skulpturen. Seine Diener ähnelten den gegenwärtigen Skin-heads. Sie waren schwarzangezogen und kahlköpfig. Pentheus schlägt sie und stößt mit den Stiefeln, um seine Wut zu zeigen.

Agaues Vater, Kadmos und der Hellseher Theiresias tauchen als zwei Greise, Rentner auf, wie Bergman selbst feststellte¹⁴. Theiresias hat einen breiten Hut und schwarze runde Brille.

Es sei nicht unwichtig auf die Bedeutung des Aspektes: weiblich-männlich hinzuweisen, ohne den es schwer wäre Bergmans Filme zu verstehen. Die Frauen sind immer seine Hauptheldinnen und Ideenträger. Dagegen stehen die Männer meistens am Rande des Geschehens. In den „Bakchen“ zieht Bergman vor, die Frauen in Männerrollen zu versetzen. Für Bergman, der nicht nur den Gegensatz männlich-weiblich unter den Menschen sucht, sondern auch innerhalb eines Menschen, war es selbstverständlich, daß die Rolle des Dionysos von einer Frau gespielt werden sollte¹⁵. Auch Theiresias wird von einer Frau gespielt.

Was beabsichtigte der Regisseur als er „Die Bakchen“ auf die Bühne brachte, ein Werk, das vor 25 Jahrhunderten entstand?

Das Stück präsentiert er mit all seiner Aktualität. Nicht nur die Kleidung und das Verhalten der Gestalten scheinen gegenwärtig zu sein, sondern vor allem der Leitgedanke des Werkes. In diesem Drama ist eine Art Raserei, sagt Bergman. Der Kernpunkt des Ganzen ist der Kampf eines wehrlosen, einer Gefahr ausgesetzten Menschen mit der Macht. In diesem Fall repräsentiert der Gott die Macht, doch es könnte genauso ein absoluter Herrscher oder irgendein Politiker sein. Der Regisseur erwähnt die „menschliche Heiligkeit“, die darauf beruht, daß jemand eine Tat ohne eine Spur des Egoismus vollbringt, daß er sich opfert ohne irgendetwas dafür zu verlangen¹⁶.

Sein Verhältnis zu den Schauspielern charakterisiert Bergman auf folgende Weise: „Ich vermittele, organisiere, ritualisiere (...). Ich nehme niemals teil am Drama – ich übertrage, veranschauliche (...). Meine Probe ist eine Operation in einem zu diesem Zwecke vorbereiteten Lokal. Dort herrscht Disziplin, Sauberkeit, Licht und Stille. Die Probe ist eine schwere Arbeit und keine private Therapie des Regisseurs und des Schauspielers (...). Meine Arbeit beruht also auf der Leitung des Textes

¹⁴ Vgl. Leif Aare, *Känslotryck vara kokpunkter*. In: *DN*.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Vgl. Anm. 10.

und der Arbeitszeit (...). Ich betrachte, registriere, konstatiere, kontrolliere. Ich bin das Ersatzauge und -ohr des Schauspielers. Ich schlage vor, veranlasse, ermutige oder lehne ab. Ich bin nicht spontan, impulsiv, ich nehme nicht teil am Spiel. Es sieht bloß so aus. Wenn ich auch nur für einen Moment die Maske heben sollte, würden meine Kollegen sich gegen mich wenden, sie würden mich in Fetzen reißen und aus dem Fenster werfen¹⁷.

An dieser Aussage kann man nicht zweifeln. Bergman übertreibt nicht und vermindert auch nicht seine Rolle. Er ist tatsächlich eine ruhige, konkrete, disziplinierte Gestalt der Inszenierung. Er arbeitet zusammen mit den Schauspielern, suggeriert gewisse Lösungen und geht zugleich auf die Bemerkungen der Schauspieler ein.

Während der Proben zu den „Bakchen“ erscheint der Regisseur als ein äußerst ruhiger Mensch, der eine freundliche, lustige Atmosphäre erzeugt. Von den Proben erzählt Bergman dem Schauspielerteam den Inhalt des Stückes sowie seine eigene Vision des Werkes. „Die Bakchen“ bezeichnet er humoristisch als das „altertümliche Dallas“.

Während die Schauspieler die einzelnen Szenen üben, betrachtet er sie, nähert sich z.B. einem Schauspieler, nimmt ihn bei der Hand und führt ihn, um zu demonstrieren, wie die Szene besser gespielt werden könnte. Nicht selten dreht er die Gestalten um und zeigt die einzelnen Gesten mit Hilfe ihres eigenen Körpers. Er selbst steht hinter ihrem Rücken. Manche Eindrücke suggeriert er nur und die Schauspieler realisieren sie nach ihren eigenen Ideen, was Bergman entweder akzeptiert oder verbessert. Oft fügt er solche Wendungen hinzu wie: „das soll nah, intim sein“ oder „von der Angst gelähmt“ (förlamad av skräck). Hierbei erinnert er an die Szene aus dem „Abend der Gaukler“, wo eine erschrockene Katze ganz platt wird und die Ohren anlegt. Indem er manche Lösungen vorschlägt, bleibt er immer auf die Vorschläge der Schauspieler offen. Bei der Inszenierung des Dramas „Woyzek“ von Georg Büchner in Dramaten 1969 weigerten sich die Schauspieler den Göteborg-Dialekt anzuwenden und Bergman war gezwungen auf diesen Einfall zu verzichten¹⁸.

Der Darsteller der Rolle des Pentheus, der Bariton Peter Mattei, bemerkte, daß Bergman sofort das Wesen des Dramas erfaßt und es den Schauspielern so präsentiert, daß alles selbstverständlich zu sein scheint. Während der Proben soll er sich fast gar nicht eingemischt haben. Meistens erlaubte er den Schauspielern selbständig die Lösungen zu finden. Die Schauspieler glauben, es seien ihre eigenen Einfälle. Darauf soll die Größe Bergmans beruhen. Wenn sie mit Bergman zusam-

¹⁷ Vgl. Anm. 6. S. 42/43.

¹⁸ Vgl. Anm. 9.

menarbeiten, wollen die Künstler besonders kreativ sein. Eine äußerst kreative Ruhe in der Art und Weise der Arbeit des schwedischen Regisseurs bewirkte, daß sich alle sicher fühlten, obwohl sich immer um sie herum das Team drehte, daß die Probe auf Filmband registrierte¹⁹.

Als ein guter Theaterregisseur denkt Bergman immer an das Publikum. An das Publikum wendet er die Gruppierungen der Gestalten auf der Bühne²⁰. In diesem besprochenen Stück bilden gerade die Bakchen so eine Art Gruppierung. Sie halten sich immer zusammen, ob sie tanzen, rennen oder am Altar sitzen. Durch die Nähe und die Gesten bilden sie farbige lebende Bilder. Eine oft von Bergman angewendete Technik ist es, eine Gestalt auf der Bühne stehen zu lassen. Anstatt die Szene nach der Aussage zu verlassen, bleiben manche Gestalten im Hintergrund und scheinen den weiteren Handlungsablauf zu verfolgen. Der Zuschauer wird somit auf die Möglichkeit vorbereitet, daß die Gestalten in jedem Augenblick in die Handlung wieder eintreten können. So bildet der Regisseur eine zusätzliche Spannung²¹. Schon in Malmö 1958 während der Aufführung des „Urfaust“ in der Szene von Faust und Gretchen schimmerte im Hintergrund die Gestalt des Mephisto, des Täters von dem Unglück.

Auch der Bakchenchor verläßt nicht die Bühne. Beim Tanz, Gesang, Dialog gruppieren sich die Frauen am Altar und bleiben regungslos, während auf der Bühne die Handlung weiter abläuft. Gerade sie, vom Ekstasengott besessen, werden zu Tätern des grausamen Mordes.

Die Dynamik nimmt zu dank der Verkleidung im zweiten Akt.

Zu einer Hauptregel, die die bergmanische Bühne beherrscht, zählt der „Ausstrahlungspunkt“ (utsrålningpunkt), eine Stelle, die die Bühne mit dem Zuschauerraum verbindet. Das Wichtigste sei, so Bergman, den Punkt zu finden, um den man die ganze Inszenierung baut²². In den „Bakchen“ bildet eine Steinplatte, der Grab von Semele, Dionysos' Mutter, den Punkt. Sie starb am Blitzschlag, den Hera geschickt hatte. Die Platte befindet sich im Zentrum eines Ringes, der an eine Kultstätte erinnert. Die Szene der Konfrontation von Pentheus und Dionysos spielt sich bei, bzw. auf, dieser Steinplatte.

Am Anfang seiner Theaterkarriere strebte Bergman nach der Aufführung von panoramischen Stücken, er wollte alle technischen Möglichkeiten des Theaters ausnutzen – Drehbühnen, Senkbühnen, Vorhänge. Schon bei den Proben zu „Kronbruden“ von Strindberg im Jahre 1952 in Malmö kam er zum Entschluß, daß jede Bewegung auf der Bühne (Vor-

¹⁹ *Succésångaren hyllar Bergman*, In: DN, Nov. 91.

²⁰ Vgl. Anm. 9. S. 134.

²¹ Ebenda, S. 122.

²² Ebenda, S. 135.

hang, Bühneverwandlung) zu einem Störungsmoment werden, daß man kein Licht braucht, nichts, nur den Künstler²³. In dieser Zeit brachte er mit Vorliebe Kammerstücke auf die Bühne, die wohl am meisten an seine Filme erinnerten, wo die Leinwand nur ein Gesicht oder sogar nur die Lippen erfüllen, denen der Zuschauer die innere Zerrissenheit der Gestalten erlesen kann.

Die Inszenierung der „Bakchen“ ist ein Beweis dafür, daß Bergman ein Meister der panoramischen sowie der Kammeraufführungen ist. Er ist imstande ein wirkungsvolles, mächtiges Stück zu machen und zugleich zeigt er Details, hebt jede Handbewegung, jede Kopfneigung, jeden Gesichtsausdruck der Gestalten hervor. Wenn man Filme und Theaterwerke schöpft, könnte man verschiedenartige technische Mittel anwenden. Bergman versucht sein Filmdenken mit dem Theaterdenken zu verbinden. Es wird sogar behauptet, daß der Film, das Drama und das Theater eine Drehbühne bilden, auf der Bergman sich selbst sein kann ohne das Medium zu verändern. So eine Art Einteilung soll dank der Empfindlichkeit und des kreativen Subjektivismus möglich sein²⁴. Anstelle der filmischen Großaufnahmen bringt Bergman die Gestalten im Ausstrahlungspunkt auf der Bühne an, die den Zuschauer auf sich lenken. Die Spezifik der Filme von Bergman beruht auf dem Kammerstil. Er filmt in engen Räumen nur die Nähe als ein physisches Faktum. Der Hintergrund wird in den Großaufnahmen eliminiert durch die Blicke der Schauspieler, die zusammen mit dem Kameraauge einen Dreieck im Spiel mit dem Blick des Zuschauers bilden²⁵. Bergman führt in seiner Regie den Beobachter in den Verlauf der Ereignisse ein. Im Film ist diese Tatsache ein allgemeines Phänomen. Das Einführen des Beobachters ist eine Technik, die z.B. durch die Anwendung des Spiegels realisiert werden kann, was wir in vielen Filmen von Bergman bemerken (Aus dem Leben der Marionetten, Abend der Gaukler, Persona, Schreie und Flüstern). In der Inszenierung der Tragödie von Euripides sind es die Bakchen, die den Verlauf der Ereignisse betrachten. Ihren Gesichtern entnehmen wir Angst, Schmerz, Verzweiflung; Freude, Entzückung, Besessenheit. In der letzten Szene dreht sich eine der abgehenden Frauen an das Publikum und sagt: „Eben dieses Stück wollten wir zeigen“. Auf diese Weise verfremdet sie den Zuschauer und macht allen klar, daß die Vorführung zu Ende ist.

Die Inszenierung der Bakchen wurde ein voller Erfolg in Schweden. „Dagens Nyheter“ teilt mit, daß innerhalb von einigen Minuten die Eintrittskarten für alle Aufführungen ausverkauft waren.

²³ Ebenda, S. 125.

²⁴ Vgl. Anm. 8.

²⁵ Ebenda.