

## Ein schmerzloser, sauberer Schnitt?

### Zweifel an den psychoanalytischen Erklärungen in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN

Von Mirjam Schaub

**A**uf der Flucht vor der schwedischen Steuerbehörde verschlägt es Ingmar Bergman 1976 für zehn Jahre nach München. Das dortige Residenztheater engagiert ihn, bevor er wegen Misserfolgs und finanziellen Missmanagements 1981 fristlos gefeuert wird.<sup>1</sup> Während der kaum als glücklich zu bezeichnenden Zeit in Bayern entstehen – wie immer bei Bergman in der Sommerpause eher beiläufig – zwei Filme, darunter AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980). Bergman fällt es jedoch nach eigenem Bekunden schwer, nicht länger in seiner schwedischen Muttersprache zu arbeiten; er fürchtet die Nuancen im Spiel seiner Schauspieler nicht genau beurteilen zu können.<sup>2</sup>

Bekanntlich sprach Bergman jedoch sehr gut Deutsch; auch hatte er zuvor auf Englisch gedreht – unter anderem THE SERPENT'S EGG / DAS SCHLANGENEI (1977) – und sich darüber nicht beschwert. Schwer zu entscheiden also, ob die Bekundung Ausdruck einer echten Sorge ist. Denn ab einem bestimmten, sehr guten Sprachniveau besteht der Kummer meistens darin, die Nuancen einer Fremdsprache nicht weiter dazuzulernen, gerade weil man *fast* alles versteht und ausdrücken kann und einen genau deshalb niemand mehr korrigiert. Vielleicht ist Bergmans Begründung aber auch ein Vorwand. Ein Vorwand dafür, einen Film über das *Sich-und-Andere-Nicht-Verstehen* zu drehen, *obwohl* man die gleiche Sprache spricht?<sup>3</sup> Wie so oft geht es bei Bergman dabei auch um die Bedingung der Möglichkeit von Schauspiel im Film – im Unterschied zum Theater.

Jedenfalls entscheidet sich der Regisseur in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN – geschult am Dramatiker Heinrich von Kleist (von dem die folgenden Zitate stammen) – für eine abstrakte Exploration des ›Mechanismus‹ seiner Figuren, überhaupt für ein Grafisch-Werden des Geschehens. (Der

Film gilt heute als einer von Bergmans kältesten Arbeiten.) Damit er nicht »Myriaden von Fäden an den Fingern« habe, muss sich Bergman mangels sprachlicher Detailführung, um mit Kleist zu reden, wie ein »Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette« ihm gegenüber versetzen.<sup>4</sup> Der Maschinist in der Marionette ist in diesem besonderen Fall der Residenztheaterschauspieler Robert Atzorn in der Rolle des Peter Egermann.

Atzorn wiederum kommt in seiner ersten Filmarbeit die spiegelbildliche Aufgabe zu, seinerseits wie ein Ferngesteuerter den Prostituiertenmörder zu geben (statt zu verkörpern). Zwar ist – im Film – der Täter geständig. Doch was fehlt, ist sein Motiv. In einem panoptischen *profiling* wird das Umfeld (die Mutter, der Psychiater, die verschonte Ehefrau) des gutbürgerlichen Ehemannes umzingelt, seine Tat schließlich als misslungene Flucht vor dominanten Frauen, als scheiternde Übertragung, zuletzt als fatale Verschiebung innerhalb einer progressiven Zwangsneurose hingestellt. Das mag *ein* so zureichender wie schlüssiger Grund sein, doch wird daraus keine *zwangsläufige* Tat. Es könnte sich bei der Tat sogar um einen MacGuffin in der Tradition Hitchcocks handeln, einen Vorwand, um etwas ganz anderes zu erzählen. Versuchen wir es also mit folgender Provokation:

In der kaleidoskophaften Zersplitterung der Tat zerspringt am Ende auch das ubiquitär angelegte, aus der Distanz der Jahre jedoch wie eine Marotte der 1980er erscheinende psychoanalytische Deutungsmuster. Die Psychoanalyse erweist sich – beim wiederholten Hinsehen – bereits *innerhalb* der Diegese des Films als untaugliches Dispositiv. Mithilfe zweier grafischer Träume des Protagonisten (Peter Egermann) selbst sowie des Monologs seines heimlichen Verehrers (Tim), der das Wesen seiner Liebe als Unding und sein eigenes Begehren als Zumutung erfährt, rührt Bergman, vielleicht ohne sich darüber klar zu sein, an den Grenzen einer Psychoanalyse, die sich zur Weltanschauung, ja zu einer Art Lifestyle ausgeweitet hat.<sup>5</sup> Diese Grenze hat einen Namen: Es ist ihre Abgeklärtheit, ihre Evidenz-Gewissheit, die treibsandartige Erosionsprozesse in Gang setzt.

Dazu passt, dass ausnahmslos alle im Film Befragten von der Tat erstaunlich unberührt und ungerührt bleiben. Niemand ist traumatisiert, nicht einmal verwundert. Jeder spricht über den Mord, als sei der eine Alltäglichkeit, ja eine Banalität. Da sich alle in dieser Haltung der emotionalen Abgeklärtheit ähneln, ist ihre personale Austauschbarkeit eine Option, die bald zum Greifen nahe scheint. Man ist plötzlich nicht sicher, wer in der Eingangsszene starb. Hat Peter Egermann nicht vielleicht seine Ehe-

frau, angetan in Reizwäsche, verkleidet nur als Prostituierte, umgebracht? Schließlich ähnelt das Opfer Katharina Krafft (genannt: Ka) der Ehefrau, deren Namen sie teilt (obgleich sie einen stummen Buchstaben, ein »h«, zusätzlich besitzt), auch äußerlich auf beängstigende Weise. Zugleich wirkt sie – so schmusig, warmherzig und küssend, wie sie sich aufführt – nicht wie eine Professionelle;<sup>6</sup> kalte Professionalität strahlt vielmehr die Ehefrau aus. Ist sie also nur das vermeintlich verschonte Opfer, in Wahrheit jedoch die heimliche Anstifterin zur Tat?

Bergman wählt eine protokollhafte Erzählform, die auf den ersten Blick sachlich wirkt. Der Film ist zu achtzig Prozent in Schwarzweiß gedreht, nur die allererste Szene (im Bordell) und die allerletzte (in der Gefängniszelle) erscheinen in Farbe, real, wirklich. Sie sind das, was zählt. Gleichzeitig vermeidet Bergman jede chronologische Reihung des Erzählten, was rasch den Sog einer »inneren« Logik erzeugt – und der Sachlichkeit durchaus entgegenwirkt. Wir sehen Szenen nach und vor der Tat, in unstemem Wechsel. In dieses Kaleidoskop schaltet sich – ebenfalls völlig beiläufig (eine Reverenz an Kurosawas RASHÔMON [1950]?) – auch der Täter selbst ein. Seine unabgeschickten Briefe an den Psychiater werden visualisiert, ebenso seine nächtlichen Träume. Doch seine Sicht auf die Tat ist *nicht weniger wahr oder falsch* als die jedes anderen. Die meisten Szenen werden zudem aus dem Off erzählt, während etwas *leicht* anderes gezeigt wird. So ein »Solözismus«<sup>7</sup> im Bild trägt nicht zur Glaubwürdigkeit des Gesagten und Gesehenen bei. Könnte es sich also beim Erzählten um »falsche« Rückblenden handeln, in denen Widerstreitendes behauptet, anderes verschwiegen wird? Bergman ist jedenfalls, indem er sein Kaleidoskop auf die Tat richtet, erkennbar *an flachen Hierarchien* und an einer nicht wertenden Erzählweise interessiert. Für diese dramaturgischen Kniffe möchte ich einen Ansatz entwickeln.

Bergman überlässt sich in diesem Film dem Luxus oder auch der Gnade einer gewissen *Indifferenz*, mit der er den ubiquitären, abgeklärt und vulgarisiert wirkenden psychoanalytischen Erklärungsmustern (seiner Zeit) begegnet. Der Film zeigt – ohne Emphase, aber doch mit großer Entschiedenheit – eine Indifferenz gegenüber dem eigenen Unbewussten wie gegenüber einer zwar vertrauten, aber auch unerreichbar bleibenden Fremdsprache. An deren Kehrseite scheint die Möglichkeit auf, Schauspieler und Schauspielerinnen wie selbstvergessene Puppen zu animieren, die sich – wie Goethe vergaß und Kleist wusste – im Unterschied zu jenen niemals zieren, weil sich

ihre *vis motrix* (also die Kraft ihrer Seele) längst »in irgendeinem andern Punkt« ihres wohl gegliederten Körpers befindet. Der besondere Clou wird darin bestehen, dass diese Animation von außen selbst zum Teil des Narrativs, das heißt der filmischen Diegese, wird: Die porträtierte, umkreiste, umzingelte Person (Peter Egermann), die Robert Atzorn spielt, steht auf buchstäbliche Weise entrückt, verrückt neben sich. Doch ist er nicht die einzige Marionette, wie der Filmtitel im Plural schon anzeigt. Vielleicht ist Egermann sogar der einzige Mensch in dieser Geschichte, gerade weil er seinen Schwerpunkt verfehlt und nicht mehr mit traumwandlerischer Sicherheit zu agieren weiß. Ich werde auf die Bedeutung von Kleist für Bergman zurückkommen. Zunächst sei der Gang des Films, der aus einer konzisen Beweisführung rund um die Tat besteht, vorgestellt.

Im ersten Teil von SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (Szenen einer Ehe; 1973) taucht bei einem Abendessen bei Johan (Erland Josephson) und Marianne (Liv Ullmann) ein streitendes Ehepaar auf, dem später Bergman unter dem Titel *Liebe ohne Liebhaber* ein – wie er findet – ebenso »großangelegtes« wie »insgesamt misslungenes Drehbuch«<sup>8</sup> widmet. Jedenfalls lässt ihn der Stoff nicht los. In München ist es dann so weit. Die Ausgangsfrage fasst Bergman so: »Warum entsteht bei einem in jeder Hinsicht wohl angepassten und etablierten, saturierten Menschen eine Kurzschlussreaktion?«<sup>9</sup>

Die Frage allein schon wird jeden verwundern, der den Film gesehen hat. Denn die Katastrophe – die Strangulierung der Prostituierten Ka und ihre anschließende anale Vergewaltigung – deutet sich so intensiv an, dass man sich eher wundert, wie sie so lange verhindert werden konnte? Könnten die anderen Personen nicht zu einer ähnlichen Mord-Lösung greifen? Ist Peter Egermann ihnen vielleicht nur zuvorgekommen? »Alle Wege sind verschlossen« ist der wohl am meisten gesagte Satz in diesem Film. Wir sehen dem Protagonisten bei seinem halbherzigen Selbstmordversuch zu; wir sehen, wie er ratlos seinen Psychiater aufsucht; wir sehen, wie er zuletzt, kurz vor dem Mord, sehr buchstäblich nach Auswegen aus der *räumlichen Enge* sucht. (Er hatte sich mit Ka auf eigenen Wunsch im Bordell einschließen lassen, um mehr Zeit mit ihr zu haben.)<sup>10</sup>

Fällt die Prostituierte tatsächlich einem ›Lustmord‹ zum Opfer? Oder war sie einfach nur im Weg, als die Platzangst, die reale wie die metaphysische, zu groß wurde? Warum duckt sich Ka wie das Häschen in der Grube neben dem Bett, statt nach einer Waffe zu suchen? Glaubt sie an ein erotisches Spiel? Versteht sie die Gefahr nicht, in der sie schwebt? Warum

tauscht sie sich mit dem Täter vorher noch über Geruchssensationen aus der Kindheit aus? Und ist die übersteigerte sinnliche Wahrnehmung des Täters ein Zeichen für einen psychotischen Schub?

Es gibt keine konsistente Erklärung. Nähe garantiert kein Herrschaftswissen mehr (weder über sich selbst, noch über den anderen). »Woran zum Teufel liegt es eigentlich, dass wir einander nicht sehen, obwohl wir so eng zusammenleben und alles voneinander wissen?«, fragt sich Katarina Egermann (Christine Buchegger). Doch auch die Kurzschluss Theorie, die der Psychiater Professor Mogens Jensen (Martin Benrath) selbstgewiss in seinem medizinischem Bulletin entfaltet, lässt sich nicht halten; daran ändert auch die – multiple Perspektiven insinuiierende – Erzählstruktur nichts. Zwar rahmt psychoanalytische Lehre jede einzelne dieser Erklärungen, doch steht sie selbst von Beginn des Films an unter erheblichem Legitimationsdruck. Das hat vor allem mit der Person des Psychiaters selbst zu tun. Der weigert sich, Peter Egermanns Tötungsfantasien ernst zu nehmen, fantasievollerweise mit dem Hinweis, sein Patient glaube doch gar nicht an die Existenz einer Seele – so wenig offenbar wie der Psychiater selbst, der zum Kurieren lange Spaziergänge und die richtige Mischung aus Schnaps und Schlafmitteln empfiehlt. Dass er überdies der heimliche On-and-off-Geliebte von Katarina Egermann ist, muss kaum eigens erwähnt werden. Den letzten Kredit verspielt Jensen, als er nach dem Mord das Bordell betritt. Wir hören dabei zugleich das, was er *später* über das Geschehen zu Protokoll geben wird – es kann sich also gut und gerne um eine falsche, eine geschönte Rückblende handeln. (Dazu passt, dass Peter Egermann in eben dieser ›Rückblende‹ apathisch in einem Stuhl sitzt, während er dem Psychiater, wenn dessen Off-Text stimmt, die verschlossene Tür ins Bordell geöffnet hat und also mit ihm zusammen das Mordzimmer betritt.)

Was ist von einem Arzt zu halten, einem Professor gar, der erst einen theatralischen Bogen um die aufgebaute Bühne macht, bevor er den Puls der Toten sucht? Nein, auf dieser Ebene kommen wir offenbar nicht weiter. Hören wir noch einmal, wie Bergman selbst über seine Protagonisten spricht: »Peter und Katarina [Egermann] können nicht miteinander und nicht ohne einander leben. Sie verüben so grausam Sabotage, wie sie nur zwei Menschen in ihrer Situation einfallen kann. Ihr Zusammenleben ist ein subtiler Totentanz und ein Entmenschlichungsprozess.«<sup>11</sup> Starke Worte: Entmenschlichung, Totentanz, der Verlust sozialer Schranken, ein lachender Reigen der Verzweifelten angesichts des nahenden Todes. Nein, wie Berg-



Das Gespräch im Polizeipräsidium

man selbst zugesteht, nachträglich schleichen sich gerne Rationalisierungen und »Besserwisserei«<sup>12</sup> ein. Diese halb sozialphilosophische, halb ikonografische Zuspitzung zeugt jedoch bereits von einer anderen Theoriesprache als jene, die der Psychiater wählt, wenn er unterdrückte Homosexualität für Egermanns beginnende Zwangspsychose verantwortlich macht.

Vielleicht muss man zu einer Schrift wie *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* mit dem schönen Untertitel *und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809) greifen, um die Fallhöhe zu begreifen, aus der heraus Bergman seine allesamt strikt materialistisch denkenden Menschen aus dem Himmel der eigenen Indifferenz und des eigenen Überdresses hinab in die Hölle des Fühlen-und-sich-Vereinigen-Wollens stürzt. So heißt es bei Schelling: »Der Mensch ist [...] ein unentschiedenes Wesen [...]; nur er selbst kann sich entscheiden. Aber diese Entscheidung kann nicht in der Zeit fallen; sie fällt außer aller Zeit [...].« – »Das Wesen des Menschen ist wesentlich *seine eigene Tat*; Notwendigkeit und Freiheit stehen ineinander, als Ein Wesen, das nur von verschiedenen Seiten betrachtet als das eine oder andere erscheint; an sich Freiheit, formell Notwendigkeit ist.«<sup>13</sup>



Worte und Gesten

Es gibt in diesem Film einen Zug hin zu einer Art »inneren« Notwendigkeit, die das Wissen der Personen selbst übersteigt und sich langsam erst herausschält. Für diesen Subtext steht bei Bergman Tim (Walter Schmidinger) ein, der langjährige Arbeitspartner von Katarina Egermann. Er ist auch die Schlüsselfigur für das Zusammentreffen von (späterem) Täter und Opfer. Schmidinger schreibt am 2. April 1979 an Bergman, nachdem dieser ihm die Rolle des Tim angeboten hat: »Lieber Ingmar, Tim ist der ENGEL aus Stockholm und eine sehr menschliche Person. Das Buch ist großartig und von tiefer, ergreifender Menschlichkeit. Ich freue mich sehr, muß aber über ein paar Kleinigkeiten Dich fragen. Con amore! Walter.«<sup>14</sup> Dabei tauschen in einer Schlüsselszene des Films Untersuchungsleiter (Karl-Heinz Pelser) und informell Befragter unmerklich die Seiten wie die Rollen. Das Gespräch im Polizeipräsidium beginnt mit einem Gefecht aus Worten (über Tims bürgerlichen Namen) und um Gesten. Es geht um wechselseitige Achtung, um die Regeln des Umgangs miteinander (ausgetragen über das Ein- und Ausschalten des aufzeichnenden Bandgeräts). Das gestaltet sich so kompliziert, dass man schon fürchtet, im Folgenden nichts Substanzi-

les mehr zu erfahren. Doch je schweigsamer der Beamte wird, desto mehr steigert sich Tim (der aufsteht, durch den Raum geht, sich wieder setzt) in seine Rede hinein. Sie wird durch den wiederkehrenden, bergmanesken Satz »Das ist die Wirklichkeit und dennoch nicht einmal die halbe Wirklichkeit« rhythmisiert, ja immer neu beschleunigt. Sind wir überhaupt frei, oder ist unser Weg vorbestimmt, wie es Augustinus nicht ohne Verzweiflung beschreibt? In loser Kolportage von dessen Prädestinationslehre wirft Tim letzte Fragen auf und – lässt sie offen.

Der Kommissar, der Tim befragt, fängt währenddessen an, in seinen Unterlagen zu nesteln. Ist er peinlich berührt oder an etwas anderem interessiert? »Das ist auch nur die halbe Wahrheit.« Ist das Gesagte für ihn irrelevant? »Schwache Menschen gehen seltsame Wege, das müssten Sie doch wissen, Herr Kommissar:« Tims Stimme wird brüchig, wenn er von der besonderen Sensibilität »meiner Sorte Mensch«<sup>15</sup> spricht. Er selbst erfährt den *Sinn* seines eigenen Tuns verspätet. Statt um seine »gute Freundin«, Katharina Krafft (genannt: Ka), zu trauern, erzählt er seine eigene, unerwiderte Liebesgeschichte mit Peter Egermann als verpasste Chance einer Rettung. Er habe »die furchtbare Lieblosigkeit in seiner [Peters] Ehe gesehen« und sei »allmählich« davon »besessen« gewesen, ihn von Katarina Egermann »weg[zu]erobern«. Dass er Peter der Freundin Ka »zugeführt« habe, sei vielleicht der Versuch, »ein gemeinsames Geheimnis [zu] haben. [...] Aber ich habe es selbst nur nicht verstanden.« Peter Egermann sei ihm »gefühlsmäßig« wie ein »sterbender Mensch« vorgekommen, »so wie ein Mensch an Hunger oder Durst oder Blutverlust sterben kann. Ich wusste, dass ich ihn retten konnte. Und ich wünschte mir, dass er mich suchte. Dass er meine Nähe suchte. Ich glaube nicht, dass ich mich irre. Menschen meiner Sorte haben ein Gefühl für so was. Das, was ich jetzt erzählt habe, ist vielleicht auch nicht die Wahrheit.«<sup>16</sup> Es ist die Unmöglichkeit seines eigenen Begehrens, die Tim beim Darüber-Zeugnis-Ablegen wie ein zu spät bemerktes Drama widerfährt.

Nach diesen versprengten Beobachtungen möchte ich meine bislang nur durchscheinende Interpretation von AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN zuspitzen. Hier sind meine Thesen:

1. Es ist ein Film über die ebenso wunderbare wie wunderliche Aufgabe des Schauspielers, *mit fremder Zunge Wahres zu sprechen* und zugleich mit dem eigenen Körper glaubhaft etwas darzustellen, was man weder war

noch ist, noch sein wird, um (bei anderen, beim Betrachtenden wie beim Mitspieler) Gefühle und Gedanken auszulösen, ohne diese selbst je haben zu müssen.

2. AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN handelt von Theater- und Filmschauspielern und -schauspielerinnen in ihrer *notwendigen Differenz*. Bergmans Kunstgriff besteht darin, diesen auf den Wechsel des Mediums begründeten Unterschied praktisch zur Diegese, zur Handlung des Films werden zu lassen, jedoch ohne dass die handelnden Personen professionelle Schauspieler spielen müssen. Stattdessen rückt Bergman eine Figur in den Mittelpunkt, die es nicht länger erträgt, *Statist des eigenen Lebens*, also eine Marionette *fremdgesteuert von eigener Hand* zu sein.

3. Der Film erzählt von dem Paradox, als Marionette, scheinbar seelenlos, dennoch ein Leben zu führen. Bergman zeigt nicht das Leben einer, sondern einen *Ausschnitt* aus dem Leben *der* Marionetten, also mehrerer. Er zeigt mehrere Seelensucher (Peter Egermann ist einer von ihnen, Tim ein anderer). Sie alle suchen nach einer fremden, dennoch verwandten Seele, welche den Mord als pervertierte Form der Vereinigung wie der Einverleibung erscheinen lässt.

4. Es ist ein Film über die Grenzen einer zu engen Konzeption des Unbewussten und zugleich ein Film über die schier *unbegrenzten Möglichkeiten eines Unbewussten*, das an etwas Nicht-Menschliches und doch Menschähnliches wie eine Marionette im Kleist'schen Sinne gekoppelt wäre. Klassisch psychoanalytische Topoi<sup>17</sup> werden aufgerufen – und versandt. In Bergmans Kaleidoskop wird unentscheidbar, ob es sich um eine Tat handelt, die aus einer veritablen Zwangsneurose, schierer Langeweile, gar philosophisch fundiertem Überdruß an der Existenz selbst geschieht. Das psychoanalytisch abgeklärte »Daher-Reden«, der Schein von Explikation an einem Abgrund aus *je ne sais quoi*, wird zur Signatur einer vergangenen Zeit, zu einem kulturellen wie sozialen Code der 1980er Jahre.

5. AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN handelt vom Fluch, aber auch von der Gnade einer bisweilen nötigen, bisweilen unheimlichen *Indifferenz* gegenüber all diesen Erklärungen. Ob es zwischen Bejahung und Verneinung, emotionaler Aufwallung und einfältiger Sorglosigkeit also ein Drittes geben könnte? (Es scheint kein Zufall zu sein, dass Peter Egermann die sexuelle Indifferenz von Katarina als erregend empfindet ...)

Während ich die letzten beiden Punkte – die Gnade der Indifferenz und die implizite Kritik an einem »akkulturierten« psychoanalytischen Diskurs –

in den zurückliegenden Passagen bereits näher ausgeführt habe, will ich im Folgenden den ersten drei Gesichtspunkten mehr Geltung verschaffen.

Die charakteristischen Unterschiede zwischen der Arbeit von Film- und Theaterschauspielern und -schauspielerinnen sind weniger individuell oder habituell als vielmehr medial wie lebenspraktisch motiviert. Theaterschauspieler *geben* ihre Rolle zwei Stunden am Abend, während sie tagsüber schon eine neue, andere Rolle proben. Filmschauspieler hingegen müssen die Illusion erzeugen, wochenlang in ihrer Rolle aufzugehen, sie zu verkörpern. *Method Acting* ist deshalb nicht nur eine *Spiel*methode, sondern vor allem eine *Lern*methode für Filmschauspieler, die das ›Hineinkommen‹ in eine Rolle erleichtern soll. Warum ist diese Erleichterung überhaupt nötig? Und warum brauchen Theaterschauspieler diese Hilfestellung gewöhnlich nicht? Dem Filmschauspieler entgeht durch die sekundenweise Zerstückelung in einzelne filmische Takes und durch eine oft achronologische Abfolge der Szenen während des Drehs *das Kontinuum des Spielens* selbst; das fehlende Feedback eines breiten Publikums kommt erschwerend hinzu. Die Schule des Method Acting setzt eine 24-Stunden-Technik der ›Verkörperung‹ als zweite Haut gegen die Zumutungen der Achronizität, der Zerlegung der Szenen, um dennoch eine plausible Personenentwicklung zu erreichen. Ziel ist es, die fehlende natürliche Kontinuität im filmischen Arbeitsprozess durch eine ganzheitliche ›Vorbereitung‹ des Schauspielers technisch (künstlich?) zu substituieren; während eine Theaterschauspielerin im abendlichen Spiel in ihrem Ensemble wie in einem durch die Konventionen ihrer Kunst geschützten Kosmos die Illusion echter Interaktion und auch natürlicher Kontinuität der dramatischen Entwicklung in einer zwei- oder mehrstündigen Aufführung am Stück aufrechtzuerhalten vermag. Die Vorbereitung des filmischen Method Actors besteht daher auch weniger darin, eine Rolle auswendig zu lernen, als vielmehr darin, das (unsichtbare) Vorher und Nachher einer lebenden Person, deren persönliche Entwicklung, Vorlieben, Eigenheiten, Idiosynkrasien zu imaginieren und ins Spiel einfließen zu lassen.

Der Theaterschauspieler *lernt* hingegen eine Rolle, seine Stichworte, Einsätze, Auftritte, Abgänge; jenseits dieser ›Schwellennahme‹ (die ein Aus-der-Rolle-Fallen auch hier durchaus möglich macht) hilft ihm die Interaktion mit einem Ensemble, zur Not auch die Souffleuse, um sich inmitten des Kontinuums des dramatischen Geschehens zu bewegen und darin eine eigene Entwicklung zu nehmen. Die Kontinuität der Illusion (im

selben Stück zu sein) muss in beiden Fällen, in Theater wie Film, also mit *ganz unterschiedlichen Mitteln* gewahrt werden. Es ist oft beklagt worden, dass man gefeierten Bühnenschauspielern ihren Auftritt im Film nicht recht abnehmen könne; sie wirkten in den intimen Nahaufnahmen seltsam überdreht, sprächen überpointiert, besäßen keine mikroskopisch-feine Mimik, sie seien zu laut, zu dramatisch etc. Umgekehrt gelingt es gefeierten Filmschauspielerinnen eher selten, auch im Theater zu reüssieren.

Nicht, indem er Filmschauspieler auf die Bühne oder Bühnenschauspieler in einen Film versetzte, sondern indem Bergman eine Person zeigt, die plötzlich *zum Schauspieler ihrer selbst* – ohne Sein und ohne Haben – wird, kommt die dramatische Handlung von *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN* in Gang. Es scheint, als verliere der Protagonist Egermann genau *darüber* den Tritt, die Bodenhaftung, den Realitätskontakt, welche gemeinsam den Weg bahnen bis hin zu einer Ersatzhandlung in ihrer stärksten Form: einem Mord an jemanden, der es gut mit einem meint.

Bergman, der wie kaum ein anderer Filmregisseur während seiner gesamten Karriere für das Theater arbeitete und es liebte, hier wie dort immer wieder die selben Schauspieler und Schauspielerinnen zu besetzen, hat gleichsam *ein Alternativmodell* zum Method Acting erfunden: So gelingt es ihm, ähnliche Wirkungen mit unähnlichen Mitteln zu erzeugen. Bergman lebte mit den Frauen zusammen, die er besetzte; er scharfte eine eingeschworene Gemeinde um sich, sein Ensemble kannte sich in- und auswendig. Es gab also *ein Kontinuum des gemeinsamen, geteilten Lebens*, aus dem heraus er seine Schauspieler in wechselnden Theaterstücken fremder Autoren (Strindberg etc.) besetzte und sie in den Sommerferien in seinen Filmen (zu denen er stets das Drehbuch schrieb und die stets von seinem eigenen Leben handelten) zu Höchstleistungen anspornte. Das Überblenden von Teilen des künstlerischen, künstlichen mit dem realen Leben, die ständige Vertauschung all dieser Größen, eine Lebensweise, eine Praktik wie diese gibt Anlass, von einer Art alternativen, spezifisch Bergman'schen Form einer auf Dauer gestellten *Schauspielschule des Lebens* zu sprechen.<sup>18</sup>

Lassen wir an dieser Stelle einmal beiseite, ob Bergman das Kunststück gelungen ist, seine Schauspieler und Schauspielerinnen zu solch kontinuierlichen Bestleistungen anzuspornen, ohne emotionalen Missbrauch zu betreiben. Uns interessiert hier die Möglichkeit, das Kaleidoskop an wechselnden Zugangsweisen des Films selbst als eine *verspätete Vorbereitung*, eine bald ernste, bald amüsierte Handreichung an einen Method Actor als

Vorbereitung auf seine Filmrolle zu lesen. Was also, wenn das Kaleidoskop just das verfilmen würde, was ein amerikanischer Filmschauspieler zur Rollenvorbereitung braucht? Nur kommt genau diese Handreichung im Fall von Robert Atzorns Peter Egermann eigentümlich zu spät: Die Egermann-Figur wird darauf mit Traumsequenzen reagieren, sie muss raus aus dem Korsett, das ihr Bergmans Film in seiner kaleidoskophaften Erzählweise schneidert. Was, wenn es also nicht die Weite, sondern just die Enge einer Method-Actor-haft *klischierten Möglichkeitswelt* wäre, welche die innere Logik der Klaustrophobien des Protagonisten nährte? Was erzählen die beiden Traumsequenzen, falls sich dieser Verdacht erhärtet?

Der – von Alkohol und Barbituraten herbeigeführte – Schlaf gebiert einen Traum, der voller Weiß-(und Eis-)Bilder ist. Dieser Traum eines Stummen, Schwebenden, Tastenden, Liebenden wird zum Gegenstand eines unabgeschickten Briefs an Professor Jensen. »Wenn ich behauptete, dass sich alles bedeutend wirklicher und mit einem intensiveren Entsetzen als in der grauen Wirklichkeit meines Alltags darstellte, so ist das eine Banalität«, lässt Bergman seinen Peter Egermann sagen. Ähnlich wie in der Szene zwischen Tim und dem Untersuchungsleiter bleiben selbst die Sätze, die im guten Glauben des »Endlich-die Wahrheit-Sprechens« formuliert sind, immer mit Zweifel behaftet. Bergman misstraut den oberflächlichen Erklärungen. In der Endfassung des Films lässt er alle direkt erklärenden Sätze (die sich immer noch im Drehbuch finden) herausschneiden; die verbale Selbsterklärung tritt zurück zugunsten einer rein filmischen Lösung.

»Auf jedem Finger hatte ich ein kleines Auge, das mit blitzendem Entzücken all diese glitzernde Weiße und das eigentliche Schweben registrierte. So war es gut.«<sup>19</sup> Im Traum erlebt der schwebende und taktile plötzlich wunderbar überempfindliche Peter zunächst eine vollkommene Befriedigung (»Schweiß, Speichel, der frische Geruch dicken Haars«). Der Träumende bewegt sich völlig schwerelos durch eine weiße Glitzerwelt. »Ich träumte, dass ich schlief. Ich träumte, dass ich träumte.« Bewahrheitet sich hier, was August Strindberg in *Ein Traumspiel* (1902) so unnachahmlich fasste? »Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich, Zeit und Raum existieren nicht. Auf einem unbedeutenden Grund der Wirklichkeit spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster.«

Doch der Träumende traut dem eigenen Glück nicht. Die Erfüllungsfantasie beginnt zu kippen: Egermann wird im selben Traum zum ersten Mal davon sprechen, dass er töten wird. Und er stellt im selben Atemzug mit



Der Schlaf gebiert einen Traum voller Weißbilder: ...

großer Selbstverständlichkeit fest, dass Katarina, seine Frau, von ihm *getötet werden will* ... Sie lächelt, als er ihr die Rasierklinge an die Kehle drückt.

Worin besteht das Zwingende (nicht: das Zwanghafte) dieser Ungeheuerlichkeit? Wird hier mit ästhetischen Mitteln etwas insinuiert, was sich mit anderen Mitteln nicht rechtfertigen lässt?

Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zu Kleists Text zurück. Darin beginnt ein burleskes Marionettentheater, das dem kunstsinnigen Betrachter als roh erscheint, einen professionellen Tänzer zu faszinieren. Der Ich-Erzähler und Berichterstatter (bei Kleist) verwickelt diesen »ersten Tänzer der Oper«<sup>20</sup> in ein Gespräch über die Grazilität der kleineren Puppen beim Tanz. Zweierlei Blickwinkel werden dabei eingenommen: Der laienhafte Ich-Erzähler fürchtet, zu viele Fäden auf einmal seien dazu notwendig, kurz, das Marionettenspiel sei eine undurchsichtige, sehr komplizierte Angelegenheit. Für ihn, den Laienbetrachter, stellt sich dieses Geschäft als etwas »ziemlich Geistloses«<sup>21</sup> dar, denn es erinnert ihn an den Leier- oder Drehkurbelspieler.

Der Profibetrachter, der Tänzer, hingegen spricht vom »Schwerpunkt« einer jeden Bewegung, die sich »im Innern der Figur« befinde. Sie allein gelte es zu regieren. Wenn dies endlich gelinge, folgten die »Glieder, welche nichts als Pendel wären« »ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.«<sup>22</sup> Wovon spricht der Tänzer? Von »Ruhe, Leichtigkeit und Anmut« der Bewegung selbst, von »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade«,<sup>23</sup> erleichtert durch »eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte«<sup>24</sup> der Puppe im Vergleich zum Menschen.

Ruhe, Leichtigkeit, Anmut, Ebenmaß, Beweglichkeit – das ist genau das, was in Peter Egermanns Traumszene realisiert wird und was in den täglichen Streitszenen des Ehepaares so schmerzlich fehlt. Eine schwebende Bewegung, die sich für nichts und durch nichts rechtfertigen und infrage stellen lassen muss, erscheint als Modell für vollkommenes Glück. Die im Traum bereits als ausgeführt imaginierte Tat erscheint dann wie eine folgerichtige Verlängerung, wie ein Bewegungskreislauf, der unter dieselbe Unschuldsumutung fällt.



... Ruhe, Leichtigkeit und Anmut

Das Drama besteht also zu keiner Zeit darin, dass Peter Egermann sich als Marionette fühlt und aus diesem Leben auszubrechen versucht. Sondern es besteht darin, dass er, ohne es zu wollen oder verhindern zu können, aus dem Zentrum einer selbstverständlichen, *vollkommenen Vereinigung* mit Katarina herausfällt, einer Bewegung, die ohne mentale Kontrolle umso besser funktioniert. Die Ursachenforschung von Kleists Tänzer liest sich wie eine Kritik an den Bemühungen des Schauspielers überhaupt: Kritisiert wird ein zu bewusst eingesetztes Pathos, übertrieben reaktives Spiel, das den natürlichen Schwerpunkt einer Bewegung missachtet oder auch überspielt und eine klischierte Auffassung von einer durch den Körper geisternden Seele verfißt.<sup>25</sup> Deshalb ist Kleists Position ein Affront gegen alle, welche die Bewegungen des Schauspielers – seine Mimik, seine Hände, seinen Gang – zum Gegenstand von minutiöser Selbst-Kontrolle machen wollen.

Kleist verspricht stattdessen etwas Doppeltes: »Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.«<sup>26</sup>

Das höchste, bewussteste und das niedrigste, bewusstloseste Wesen – sie treffen sich bei Kleist und bei Bergman. AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN versucht, dieser unbewussten Bewegung, die sich für nichts rechtfertigen muss und die vollständig taktil und sensibel ist, in der Traumsequenz einen utopischen Ort mit filmischen Mitteln zu schaffen. Doch als Begehren funktioniert das nicht. Marionetten fallen nicht unter die Gesetze der Schwerkraft, sie sind »antigrav«. Nur weil sie so federleicht sind, finden sie so leicht ihren Schwerpunkt jenseits der Schwerkraft.

Und Peter Egermann? Wir haben ihm dabei zugesehen, wie er der Tat mehrfach zu entrinnen oder durch Selbstmord zu entkommen sucht. Dennoch endet der Film mit einer glücklichen Szene, in Farbe. Peter Egermann in der Zelle, schachspielend (und das Spiel lächelnd verlierend). Aus dem Off teilt eine Aufseherin mit, er lehne jeden Besuch ab, er weigere sich, Ehefrau und Mutter zu sehen. Das Verstörende daran ist, dass Egermann jetzt offenbar – beim Schachspielen und mit dem alten Teddybär im Arm

– exakt das Leben führt, das er sich ausgerechnet hat. Auch die anderen leben nach seiner Tat offenbar ungestört weiter. Einfach so. Die Tat führt nicht zu irgendwelchen greifbaren Veränderungen. Bergman gibt seinen Schauspielern und Schauspielerinnen keine Hinweise, an ihrem Spiel in den Nachher-Szenen etwas zu ändern. (Besonders während Katarinas Besuch bei Peters Mutter fragt man sich, wie so ein Gespräch nach so einer Tat überhaupt möglich ist.) Auch wenn Bergman betont hat, sein Film mache den Versuch, eine scheinbar grundlose Tat zu verstehen, ist die Tat selbst zu keinem Zeitpunkt das, worum sich dieser Film dreht. Sie ist kein Motor für irgendetwas, sie birgt keinerlei Geheimnis, nur eine schlichte, technische Einsicht: Sie ist nichts als der *glatte Schnitt*, der Peter Egermann von den anderen Menschen trennt und ihn zurückführt in seine eigene, gut funktionierende Welt.

Es geht in *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN* weniger um unerwiderte Liebe als darum, auf ein *unerfüllbares Begehren* geeicht zu sein – und genau diese tragische Grundsituation nicht als tragisch, also ausweglos, zum Scheitern verurteilt, erleben zu wollen. Der Überdruß neutralisiert die Tragik und degradiert sie zum Menetekel ihrer selbst. Die Tat (ihr Aktivismus) verschleiern, dass es um Ruhe, gewollte Indifferenz und verdiente Passivität geht. Peter Egermann verlangt es nach Ruhestand. Nach Ruhe vor den Zudringlichkeiten seiner Zeit. In diesem Sinne passt der dargestellte Mord nicht zum gestellten Problem. Und darin läge dann, mehr noch als in den unzulänglichen psychoanalytischen Erklärungsversuchen, wiederum das im und vom Film ungelöste Problem. Beruht dieses Nicht-Passen auf Gegenseitigkeit? Die gezeigte Tat ist eine, die nicht zum gestellten Problem, ja, nicht einmal zu sich selbst passt. Welches Problem wäre das?

Ich will deshalb zum Abschluss auf das metaphysisch tiefer reichende Problem zurückkommen, das bereits angerissen wurde. Zum Bösen als Ausdruck und Inbegriff der menschlichen Freiheit heißt es bei Schelling:

Gottes Wille ist, alles zu universalisieren, zur Einheit mit dem Licht zu erheben oder darin zu erhalten; der Wille des Grundes aber, alles zu partikularisieren oder kreatürlich zu machen. Er will die Ungleichheit aller, damit die Gleichheit sich und ihm selbst empfindlich werde. [...] Die Angst des Lebens selbst treibt den Menschen aus dem Zentrum, in das er erschaffen worden; denn die-

ses als das lauterste Wesen alles Willens ist für jeden besondern Willen verzehrendes Feuer [...]. So ist denn der Anfang der Sünde, dass der Mensch aus dem eigentlichen Sein in das Nichtsein [...] übertritt, um selbst schaffender Grund zu werden, und mit der Macht des Zentrums, das er in sich hat, über alle Dinge zu herrschen.<sup>27</sup>

Tim, der als Einziger die Tragik des Geschehens erfasst, die Peter Egermann und alle anderen beständig verpassen, macht eine nach Schelling klingende Gleichung auf: die Sehnsucht nach allumfassender Liebe – und zugleich der partikularisierende Eigensinn, der in Kreation wie in Destruktion mündet. Beide Kräfte werden als zusammengehörig, nicht als antagonistisch begriffen, genau darin liegt die Provokation – die *provozierende Indifferenz* – in Bergmans Film. »Ich werde von Kräften gesteuert, die ich nicht meistere. Ärzte, Liebhaber, Pillen, Drogen, Alkohol, Arbeit – nichts hilft. Es sind geheime Kräfte. Wie heißen diese Kräfte? Ich weiß nicht. Vielleicht ist es das Altern an sich, die Verwesung? Ich weiß nicht. Kräfte, deren ich nicht Herr werde. Ich neige mich dem Spiegel zu und sehe in ein Gesicht hinein, das



Tims Monolog – »die provozierende Indifferenz«

mir so ziemlich wohlbekannt ist, und stelle fest, dass es 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 der 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 denselben Ursprung. Ich weiß nicht. Woher soll ich es denn wissen können?<sup>28</sup>

### Anmerkungen

- 1 Er inszeniert u.a. Strindbergs *Fräulein Julie* (wird dafür ausgebuht), Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim*, auch die eigenen *Szenen einer Ehe*. Der Intendant Kurt Meisel entlässt Bergman 1981 fristlos, um ein kommerzielles Desaster abzuwenden. Vgl. Nils Warnecke / Kristina Jaspers (Hg.): Ingmar Bergman. Von Lüge und Wahrheit. Berlin 2011, S. 91.
- 2 »Bergman, der bereits als Schüler Deutsch gelernt hatte, räumt später ein, seine Münchener Inszenierungen hätten unter seinen mangelnden Deutschkenntnissen gelitten. Insbesondere bei der Probenarbeit fehlt ihm oft das »schnelle, effektive Wort, das intuitiv geboren wird«. Viele Schauspieler erleben die Zusammenarbeit mit ihm als außergewöhnlich inspirierend, doch das Verhältnis zum Intendanten trübt sich zusehends.« Warnecke/Jaspers 2011, a.a.O., S. 91, zit. aus: Ingmar Bergman: Mein Leben. Hamburg 1987, S. 271.
- 3 Es ist belegt, dass Bergman eine Grammofon-Aufnahme von Brechts *Dreigroschenoper* aus seiner Zeit als Austauschschüler in Deutschland 1934 kannte. Später lebte Dieter Winter aus Berlin-Lichterfelde in der Familie Bergman, auf der Flucht vor dem Naziregime. Bergmans erster Trauzeuge ist Winters Cousin, Max Goldstein, der unter dem Künstlernamen Mago zwölf Filme und vier Bühnenproduktionen für Bergman ausstatten wird. – Bergman 1987, a.a.O., S. 153; vgl. auch Warnecke/Jaspers 2011, a.a.O., S. 33, 44.
- 4 Kleists kurze Erzählung *Über das Marionettentheater* (nach 1801) handelt von der Grazie, dem Finden des natürlichen Schwerpunkts; dem Durchgang der Natürlichkeit durch die größte Künstlichkeit; handelt von der Unähnlichkeit der Mittel bei der Ähnlichkeit der Wirkungen: die Marionette wie das Tier (der Bär), das Künstliche wie das Instinktive haben Teil an derselben Ökonomie der Bewegung; die sie gleichermaßen antigrav, d.h. schwerelos, ungeziert und ungeniert erscheinen lässt. – Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater* [nach 1801]. In: H.v.K.: Aufsätze und Anekdoten. Mit Zeichnungen von Oskar Schlemmer und einem Nachwort von Josef Kunz. Frankfurt/Main 1985, hier S. 11 (alle Zitate).
- 5 Gunnel Lindblom bestätigt diesen Eindruck im Gespräch mit Nils Warnecke und Kristina Jaspers am 2. Dezember 2010: »Er war sehr suggestiv. [...] Was ihn [Bergman] dagegen nie interessierte, waren psychologische, metaphysische oder politische Spekulationen.« – Warnecke/Jaspers 2011, a.a.O., S. 41.
- 6 Zudem küsst sie ihren Freier auf den Mund, tauscht Kindheitserinnerungen und die Erinnerung an Blumendüfte mit ihm aus und verspricht ihm Schlaf und Ruhe.
- 7 Ein Solözismus ist ein Terminus aus der Rhetorik, der einen groben syntaktischen Fehler zur Kunstfigur erhebt (wie die Ellipse, den Anakoluth). Durch diesen sich selbst widerstreitenden Charakter (ein zur Kunstform geadelter Missgriff) eignet er sich besser noch für das Theater, das Schauspiel, die Performancekunst. Damit sind dann Gesten gemeint, »die das Gegenteil von dem zu verstehen geben, was sie anzeigen. [...] Zum Beispiel: Ein Arm stößt einen Angreifer zurück, während der andere Arm wartet und ihn zu empfangen scheint.« – Gilles Deleuze: Klossowski oder Die Körper-Sprache [1969]. In: G.D.: Logik des Sinns. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt/Main 1992, S. 346.
- 8 Vgl. Vorwort von Ingmar Bergman. In: I.B.: Aus dem Leben der Marionetten. Deutsch von Hans-Joachim Maass. Hamburg 1980, S. 7.
- 9 Ebenda, S. 8.
- 10 Im Bordell hängt die Doppelseite aus einer schwedischen Illustrierten an der Wand, die die Geburt des schwedischen Königssohns Carl Philipp feiert, dreißig Jahre, bevor sein Vater, der schwedische König, Carl XVI. Gustaf, durch regelmäßige Bordellbesuche in Misskredit gerät.
- 11 Bergman zit. nach Warnecke/Jaspers 2011, a.a.O., S. 94.
- 12 Ebenda, S. 7.
- 13 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände [1809], hg. v. Thomas Buchheim. Hamburg 1997, S. 57. Die menschliche Freiheit darf nicht »mit der empirischen auf Zwang beruhenden (die aber selbst nur verhüllte Zufälligkeit ist)« (ebenda, S. 56) verwechselt werden; dies auch, »weil Zwang nur im Werden, nicht im Sein empfunden werden kann« (ebenda, S. 58). Allein die »einzelne Handlung aus innerer Notwendigkeit des freien Wesens« (ebenda, S. 56) kann Selbstheit und Eigenwillen verbinden.
- 14 Zit. nach Warnecke/Jaspers 2011, a.a.O., S. 94.
- 15 Alle Tim-Zitate aus Ingmar Bergman: AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980).
- 16 Ebenda.
- 17 Topoi wie die dominante Mutter; die kalte / sexuell desinteressierte Ehefrau; wie Kinderlosigkeit als Mangel; Zwangsneurose als Flucht vor homosexuellem Begehren.
- 18 Es ist vielfach bemerkt worden, dass die Schauspieler in Bergmans Film wirken, als habe ihnen der Regisseur ihre Rollen auf dem Leib geschrieben. Und als es, am Ende von Bergmans Leben, die Kontinuität von *gemeinsamen Arbeiten* (mit dem Ende seiner doppelten Karriere als Theaterregisseur und Filmemacher) nicht mehr gab, zerfiel auch jede Form des Zusammenlebens. Bergmans Einsamkeit am Ende seines Lebens ist legendär.
- 19 Alle Peter-Egermann-Zitate aus Ingmar Bergman: AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980).
- 20 Kleist 1985, a.a.O., S. 7.
- 21 Ebenda, S. 9.
- 22 Ebenda, S. 8. Dennoch sei diese beschriebene Linie zugleich natürlich und »etwas sehr Geheimnisvolles«, »denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifele, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, *tanzt*.« – Ebenda, S. 9.
- 23 Ebenda, S. 10.
- 24 Ebenda.
- 25 Der Ich-Erzähler (Kleist) erwähnt höchst amüsiert die unvermeidlichen schauspielerischen »Missgriffe« der Zeitgenossin Schauspielerin P. in der Rolle der Daphne: »[D]ie Seele sitzt ihr [wenn sie sich verfolgt von Apoll umsieht] in den Wirbeln des Kreuzes, sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Berninis«; und des jungen F. als Paris, »die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.« – Ebenda, S. 11.

- 26 Ebenda, S. 15 f.
- 27 »Hieraus entsteht der Hunger der Selbstsucht, die [...] immer dürftiger, ärmer, aber eben darum begieriger, hungriger, giftiger wird. Es ist im Bösen der sich selbst aufzehrende und immer vernichtende Widerspruch, dass es kreatürlich zu werden strebt, eben indem es das Band der Kreatürlichkeit vernichtet und aus Übermut, alles zu sein, ins Nichtsein fällt. Übrigens erfüllt die offenbare Sünde nicht wie bloße Schwäche und Unvermögen mit Bedauern, sondern mit Schrecken und Horror, ein Gefühl, das nur daher erklärbar ist, dass sie das Wort zu brechen, den Grund der Schöpfung anzutasten und das Mysterium zu profanieren strebt. Allein auch dieses sollte offenbar werden, nur im Gegensatz der Sünde offenbart sich jenes innerste Band der Abhängigkeit der Dinge und das Wesen Gottes, das gleichsam *vor* aller Existenz (noch nicht durch sie gemildert), und darum schrecklich ist.« – Schelling 1997, a.a.O., S. 74, 81.
- 28 Vgl. auch Warnecke/Jaspers, a.a.O., 2011, S. 95. Siehe auch Walter Schmidinger in seiner Autobiografie: *Angst vor dem Glück*, Berlin 2003, S. 176 über Bergmans Verwundungstechniken im Umgang mit seinen Schauspielern.