Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 164

Artikel: Gewalt und Leidenschaft : ein Porträt der Schauspielerin Ingrid Thulin
Autor: Helker, Renate / Meyer-Wendt, Jochen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867284

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

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

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

Download PDF: 17.07.2025

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

Gewalt und Leidenschaft

Ein Porträt der Schauspielerin Ingrid Thulin

Ich hatte immer das Gefühl, dass ein Mensch, der so aussieht, sehr begabt sein muss, und da hatte ich ja recht.
Ingmar Bergman

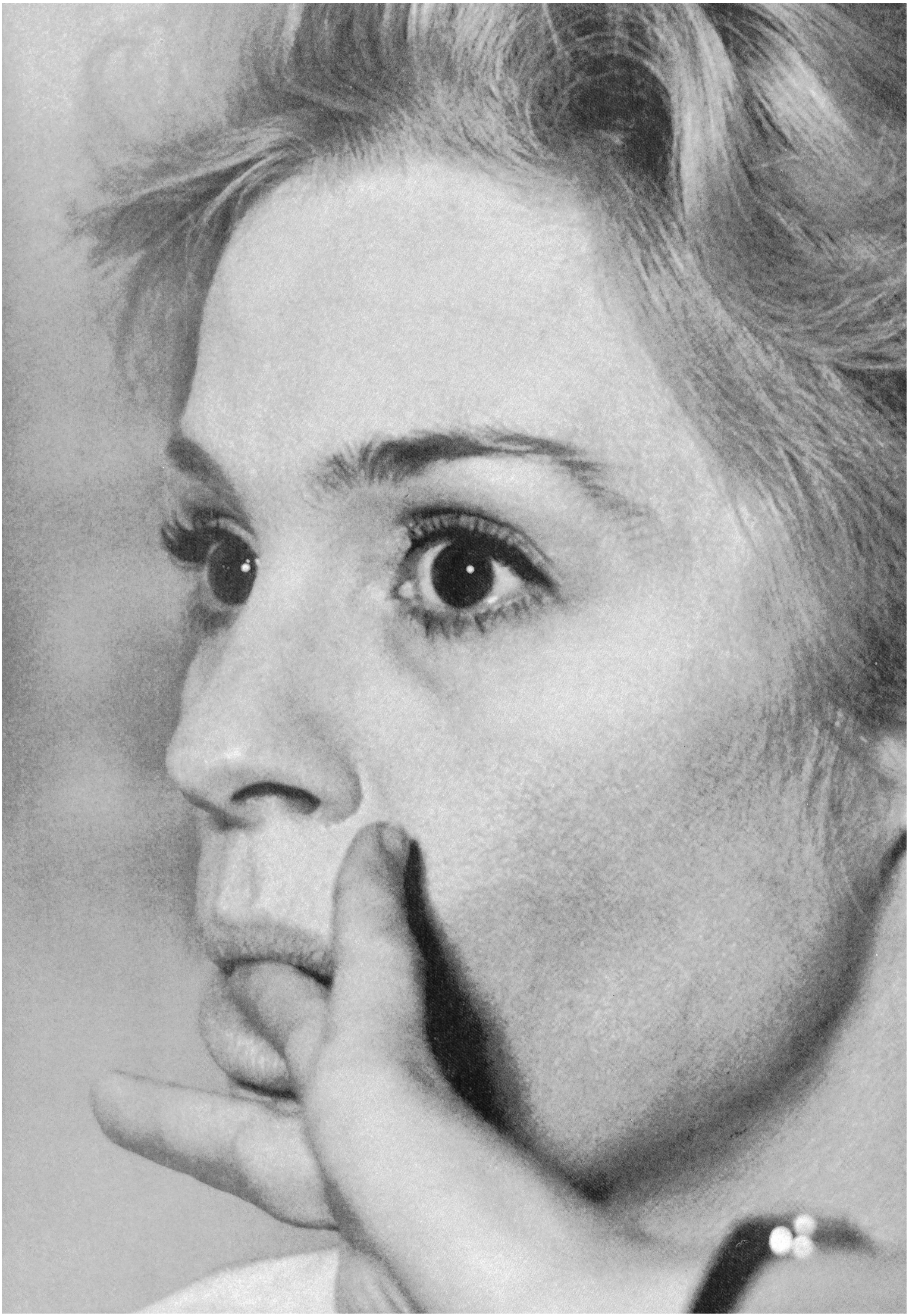
It is possible to regard Ingrid Thulin as the third great Swedish actress to make a deep impression on world cinema; the others being Garbo and Bergman.
David Thomson,
Biographical Dictionary of Film

Entdecker Bergman

Das blonde Haar ist streng aus dem Gesicht gekämmt und im Nacken zu einem Knoten frisiert. Der Blick verträumt und aufmerksam zugleich. Um den Mund liegt ein Zug von Bitterkeit. Ihr Schweigen hat etwas Bedrohliches. Die Grösse ihrer Gestalt strahlt Souveränität aus, während das Hermaphroditische als eine Weiblichkeit erscheint, die unverwirklicht ist. Die Einsamkeit, die sie umgibt, lässt sie zart und geheimnisvoll erscheinen. So trat Ingrid Thulin in WILDE ERDBEEREN (1957) auf, ihrem ersten Film, den sie mit Ingmar Bergman drehte.
Bergman ist der erste Regisseur, der nicht gegen sie arbeitet, das heisst nicht gegen ihre Ausstrahlung, ihr Temperament, ihren Körper. Sein Vorgehen besteht im Aneignen, nicht im Absondern. Was andere vor ihm ignorierten oder nur beiläufig und unbearbeitet in Erscheinung treten lassen, gestaltet er – das Fremde, Extreme und Gegensätzliche. Er inszeniert, indem er betont: Ihre Schönheit ist eine tragische, denn sie ist schön aus Verzweiflung.
Zu Bergmans Arbeitsweise gehört auch, dass er mit den Ideen der Schauspieler arbeitet, also mit ihren Vorstellungen von der Rolle. Er erzählt, dass er eine Schauspielerin wie Ingrid Thulin ohnehin nur schwer zwingen könne, etwas zu tun, wovon sie nicht überzeugt sei. *Bergman hat mich als erster mit ungewöhnlichen Rollen betraut, mein Selbstbewusstsein gestärkt und meinen künstlerischen Ehrgeiz geweckt. Ohne die jahrelange fruchtbare Zusammenarbeit mit ihm wäre ich sicherlich jene Durchschnittsschauspielerin geblieben, die ich zu Beginn meiner Karriere war.* (Ingrid Thulin)
In WILDE ERDBEEREN spielt Ingrid Thulin eine Frau, die unter dem fatalistischen Lebensgefühl ihres Mannes leidet, ihm aber ihre Liebe als Ausweg darbietet, ohne dabei auf ihren Anspruch auf Leben zu verzichten. In LICHT IM WINTER (1962) ist sie die Geliebte eines Pfarrers, der nicht mehr an Gott glauben kann, aber auch nicht die Kraft hat, nicht zu glauben. Er begreift nicht, dass sie für ihn die einzige Rettung ist, zu irgendeiner Lebensform zu gelangen. In DAS SCHWEIGEN (1963) spielt sie eine lesbische Intellektuelle, die an der Absurdität menschlicher Existenz zugrundegeht. In SCHREIE UND FLÜSTERN (1972) ahndet sie die Gewalt, die ihr Ehemann ihr angetan hat, mit grösserer Gewalt, indem sie sich eine Glasscherbe in die Vagina schiebt. Meistens sind es Frauen, die durch ein Gefühl des Vergeblichen belastet sind und gleichzeitig über eine Stärke verfügen, die sie anderen überlegen macht. Anders in DIE STUNDE DES WOLFS (1968), wo sie eine Schauspielerin spielt, die ihren Liebhaber in seiner sexuellen Abhängigkeit von ihr traktiert.

Bergman-Rollen

Ingrid Thulins Faszination liegt im Unberechenbaren. Ihre Heldinnen behaupten in einem Masse ihre Persönlichkeit, dass man sich ihnen nicht entziehen kann. Nicht dass man sich bereitwillig unterwirft, das Gegenteil ist der Fall, sie fordern dazu heraus, eine Haltung ihnen gegenüber einzunehmen, andernfalls wird man von ihnen erdrückt. «Märta (ist) etwas Wütendes, Lebendes, Unbändiges, Problematisches. Gross und übermächtig für eine sterbende Figur wie den Pastor. Wenn sie einen Brief schreibt, sind es nicht drei Seiten, sondern es sind siebenundzwanzig, die sich nur so über seinen Tisch ergiessen; ihre ganze Art, zu ihm zu sprechen und mit ihm zusammenzusein, ist unaufhörlich überwältigend. Als sie an der Altarschranke niedersinken, küsst sie ihn nicht einmal, sondern sie küsst ihn neunundsiebzigmal, besudelt ihn mit Küssen und denkt nicht daran, dass er in diesem Augenblick alles andere verkraften würde, nur nicht Küsse. Sie gibt nicht auf. (...) Ich finde, Märta ist



ein ungeheuerliches Frauenzimmer. Sie ist eine Naturkraft, während der arme Pastor dabei ist, vor die Hunde zu gehen.» So Ingmar Bergman über Ingrid Thulins Rolle in LICHT IM WINTER.
Den meisten ihrer Frauen möchte man in der Wirklichkeit nicht begegnen. Auch dann nicht, wenn sie nur auf das Erotische hin reduziert sind. In DIE STUNDE DES WOLFS gibt es eine Szene mit ihr, die wegen ihrer dämonischen Eindringlichkeit wie ein Alptraum ist. Ihr Geliebter (Max von Sydow) irrt durch ein grosses dunkles Haus und sucht nach ihr. In einem Raum findet er einen hohen Tisch, worauf jemand liegt, vollständig bedeckt mit einem weissen Laken. Er zieht das Laken herunter und entdeckt – sie. Nackt liegt sie vor ihm. Er kann nicht anders, er muss sie berühren. So als ob sie noch lebte, streichelt er ihr Gesicht und dann ihren ganzen Körper, sehr langsam, die Kamera verfolgt die Bewegung seiner Hand, zeigt, wie sie an einigen Stellen ihres Körpers innehält, zuletzt ruht sie auf ihren Füssen, wie gelähmt steht er da, kann es nicht fassen, dass sie tot ist – in diesem Augenblick bricht sie in schallendes Gelächter aus, fällt über ihn her, gierig und hysterisch küsst sie ihn, während sich ihre langen Arme um seinen Hals schlingen.
«Ohne ewig Bedeutendes kannst du nicht leben», lautet der Vorwurf ihrer Schwester in DAS SCHWEIGEN, und Ingrid Thulin antwortet: «Was meinst du, wie wir leben sollen!?» Oft findet sie sich mit der Welt, so wie sie ist, nicht ab. Sie will nicht nur geliebt werden, sie erstrebt vor allem ein würdevolles Dasein, ein Leben ohne Angst und Demütigung. In den Filmen Ingmar Bergmans ist die Thulin nicht nur eine Ehefrau, nur eine Geliebte, nur eine Lesbierin, also jemand, der lediglich in Beziehung zu einem anderen existiert und einzig in dieser Beziehung seine Enttäuschung erfährt oder seine Erfüllung finden möchte. Bei ihr gibt es immer noch eine Wirklichkeit, die über das Zwischenmenschliche hinausweist und auf etwas Grundsätzliches hindeutet. Ihre Krankheiten – Märtas Ekzeme an den Händen oder Esthers Lungenerkrankung – sind der Ausdruck einer Verzweiflung angesichts einer Welt, die zutiefst fatalistisch ist. In ihrer Stärke ist sie lebensunfähig.
Die extremste Darstellung des Leidens zeigt sie in DAS SCHWEIGEN. Sie erkrankt an einer Welt, in der jeder der Gefangene seiner Ängste, seiner Süchte und seines Hasses ist. Doch auch im Leiden bewahrt sie ihre Radikalität. Obwohl sie todkrank ist, kann sie nicht sterben. Nicht aus Angst vor dem Tod, sondern weil sie eine Welt zurücklassen muss, die sie nicht verbessern konnte; die Hoffnungslosigkeit ist es, dass die letzte Hoffnung, der Tod, für sie nicht möglich ist.
In der Darstellung des Leidens überschreitet Ingrid Thulin die Grenzen des Erträglichen. Ihr Leiden ist niemals monoton oder verschleiernd, es ist immer total und ausbrechend. Es hat Konsequenzen für den Körper. Sei es, dass er auf bestimmte Ereignisse hin reagiert, oder dass mit ihm in einer bestimmten Weise umgegangen wird. Das Unerträgliche entsteht aber nicht nur durch das, was mit ihr geschieht oder was sie tut, sondern wie dies dargestellt ist. Die Ereignisse sind nicht angedeutet, sie werden gezeigt. Lange dauert der Todeskampf in DAS SCHWEIGEN, wo sie schwitzend im Bett liegt, sich vor Schmerzen windet und nach Luft ringt. Der Zuschauer muss das Ungeheuerliche ihrer Taten mitansehen. Wie sie in SCHREIE UND FLÜSTERN langsam die Glasscherbe in die Vagina schiebt. Aber damit nicht genug – anschliessend schmiert sie sich das Blut auf ihre Lippen, vor den Augen ihres Mannes, der gerade mit ihr schlafen will.
Die Frauen der Thulin sind oft einsam. An ihrer Seite gibt es niemanden, der sie liebt. Entweder sind es Männer, die nicht lieben können, oder sie selbst ist zu keiner Gefühlsäusserung mehr fähig. In SCHREIE UND FLÜSTERN hat ihr Ehemann mit seinen sexuellen Machtansprüchen jegliches Vertrauen in ihr zerstört. Sie ist beherrscht von dem Gefühl des Hasses, der auch ihr selbst gilt, angesichts ihres Lebens an seiner Seite, aber auch, weil sie sich trotz ihrer Erfahrungen danach sehnt, dass jemand zärtlich zu ihr ist. Ein einziges Mal gibt sie dieser Sehnsucht nach, indem sie sich von ihrer Schwester das Gesicht streicheln lässt und sie diese Zärtlichkeit auf die gleiche Weise erwidert. Doch diesen Augenblick der Nähe muss sie wenig später mit einer weiteren Erniedrigung bezahlen. Auch in DAS SCHWEIGEN erlebt sie den Wunsch nach Liebe als Abhängigkeit, die mit Demütigung verbunden ist. Ihre Schwester benutzt ihre Liebe als Waffe im Kampf gegen ihre intellektuelle Überlegenheit.
Oft flüchtet die Thulin in Bücher. Dort sucht sie nach Erklärungen, nach Auswegen aus ihrer Lage. Ihre Frauen *müssen* denken, um das Leben überhaupt ertragen zu können und um ihre unterdrückten Gefühle aushalten zu können. In ihrem Gesicht wird das Denken als Akt des Überlebens erfahrbar. Es ist schwer, ihnen etwas entgegenzusetzen, oder ihnen etwas beizubringen, sie haben stets über alles genauer nachgedacht, auch über sich selbst.
Bei ihr gibt es immer etwas, das unzerstörbar ist, etwas ganz Substantielles, das sie bewahrt trotz aller Gewalt, die man ihr antut. Auch ihre Bewegungen erzählen davon. In SCHREIE UND FLÜSTERN vermitteln sie zunächst den Eindruck von einer Frau, die völlig verhärtet ist. Doch bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass ihre Bewegungen nicht nur kontrolliert, sondern auch nachgiebig, zwar angespannt, aber auch fliessend sind. Wenn sie einen Gegenstand berührt, teilt sich damit nicht nur die Sehnsucht nach Hingabe mit, sondern auch die Fähigkeit, dies zu geniessen. Obwohl sie jegliche Art körperlicher Nähe verabscheut, signalisiert sie, wenn sie jemanden berührt, eine Erfahrung, von der man nicht weiss, woher sie kommt. Ihre Gesten bedeuten, dass sie alles schon kennt, nichts ist ihr neu – nur, dass es ihr lange nicht möglich war, ihre Gefühle zu verwirklichen.

Konzentration und Präzision

Die Rollen, die Bergman Ingrid Thulin gibt, fordern ihr Spiel heraus. Umgekehrt ist ihrem Spiel anzusehen, welchen Charakteren ihr Interesse gilt; je komplizierter und radikaler eine Figur, umso aufregender, umso differenzierter ihr Spiel. Eine Grossaufnahme in DAS SCHWEIGEN zeigt, wie sich der Ausdruck ihres Gesichtes innerhalb weniger Sekunden übergangslos verändert – von Gleichgültigkeit über Verzweiflung, Hass, Ohnmacht zu Hoffnungslosigkeit. Das Hereinbrechen der Gefühle wird zur mimischen Komposition, ohne dass man den Auftrieb zum Ausdruck spürt. Ingrid Thulin gliedert, arrangiert und steigert. Jedes Gefühl ist neben das andere gesetzt, und doch gleiten sie ineinander über, jedes Gefühl entwickelt sich aus dem vorhergehenden, in jeder Empfindung ist die nächstfolgende bereits mitangelegt. Die Übergänge sind als solche nicht spürbar, sie gehen auf im Gehalt ihres Spiels, kein Ausdruck ist zufällig oder verwischt.
Ihr Spiel ist konzentriert, beherrscht von dem kontrollierten Einsatz ihrer Mittel. Eine andere Szene in DAS SCHWEIGEN zeigt, mit welcher Genauigkeit, welcher rhythmischen Präzision sie versteht, ihre Gesten einzusetzen. Ihre nymphomane Schwester ist gerade von einem Abenteuer zurückgekommen und hat ihr Kleid ausgezogen. Die Thulin hebt es auf, riecht

daran, berührt es jetzt nur noch mit zwei Fingern, lässt es dann fallen, dreht sich um und geht, ohne sie noch einmal anzusehen, aus dem Zimmer. Kam in ihren Gesten schon ihr ganzer Ekel zum Ausdruck, so bedeutet sie mit ihrem Gang eine Verachtung, wie sie nicht brutaler ausgedrückt werden kann. Jede Bewegung überzeugt im Ansatz und im Auslauf. Ihr Spiel vermittelt nie den Eindruck, nicht das zu verwirklichen, was gemeint ist. Das Gezeigte bleibt nicht hinter dem Beabsichtigten zurück. Die Vorstellung, dass ein anderer Ausdruck oder eine andere Geste geeigneter wären, stellt sich nicht ein. «Der Körper, das ist Gesicht und Auge, das sind die Glieder und das Ganze, (...) er gibt die Ausdeutung des Gedachten im lebendigen Raum.» (Friedrich Sieburg)

Internationaler Film

Ingrid Thulin und Ingmar Bergman, das sind zwischen 1957 und 1984 acht Filme und ein Fernsehspiel: WILDE ERDBEEREN, NAHE DEM LEBEN, DAS GESICHT, LICHT IM WINTER, DAS SCHWEIGEN, DIE STUNDE DES WOLFS, RITUS, SCHREIE UND FLÜSTERN und NACH DER PROBE. Schon bevor Ingrid Thulin mit Bergman Filme machte, trat sie unter seiner Regie am Theater auf. Er hatte die Sechsundzwanzigjährige 1955 ans Stadttheater in Malmö geholt, wo sie bis 1960 zusammenarbeiteten. Auch in den späteren Jahren trafen sie sich immer wieder an verschiedenen Theatern, um miteinander zu arbeiten.

Durch die Filme Bergmans wurde der internationale Film auf sie aufmerksam. Schon 1958 erhielt sie auf dem Filmfestival in Cannes für ihre Darstellung in NAHE DEM LEBEN, wo sie eine Ehefrau spielt, die eine Fehlgeburt erleidet, zusammen mit Bibi Andersson, Eva Dahlbeck und Barbo Hiort af Ornäs den Preis als beste Schauspielerin. Seit Anfang der sechziger Jahre drehte sie häufiger auch ausserhalb Schwedens, vorwiegend in Italien und Frankreich. Von den insgesamt fünfzig Filmen, in denen Ingrid Thulin bis heute mitgewirkt hat, sind nur wenige zu sehen. Einige wurden nie ausserhalb des Landes, in dem sie gedreht wurden, gezeigt. Bekannt sind weitgehend die Filme, die sie mit Ingmar Bergman gemacht hat. Leider hatte sie nur selten das Glück, mit anderen bedeutenden Regisseuren zusammenzuarbeiten. Doch auch dann war es nicht immer erfolgreich für sie. 1962 holte Vincente Minelli sie für das Remake des Valentino-Films THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE vor die Kamera. Trotz internationaler Starbesetzung (unter anderem Glenn Ford, Lee J. Cobb, Charles Boyer und Paul Henreid) wurde der Film ein ziemlicher Misserfolg. Meistens gab man ihr Rollen, die ihr Talent vergeudeten. Oft stand auch nicht sie, sondern die männliche Figur im Mittelpunkt des Films. Wie in Pierre Granier-Deferres LA CAGE (1975), wo sie zwar die Ereignisse in Gang setzt, indem sie ihren Mann (Lino Ventura) im Keller einsperrt, um zu verhindern, dass er sie verlässt, das weitere Geschehen aber wird aus der Perspektive des Mannes erzählt.

Einer ihrer wichtigsten Filme ist LA GUERRE EST FINIE, den Alain Resnais 1966 mit ihr drehte. Als Geliebte eines spanischen Berufswiderstandskämpfers ist sie das Idealbild der modernen Frau. Sie ist schön, klug und selbständig. Sie kann lieben, ohne sich dabei aufzugeben oder anderen ihre Bedürfnisse aufzuzwingen. Sie leidet zwar unter dem Leben, das Yves Montand ihr aufbürdet, aber sie würde ihn nie vor die Wahl stellen, sich zwischen ihr und seiner Arbeit zu entscheiden. Erstmalig ist Ingrid Thulin eine Frau, nach der man sich sehnt – ihr Intellekt ist nicht bedrohlich, ihre Erotik nicht gefährlich.

Im gleichen Jahr trat sie in einem schwedischen Film von Mai Zetterling auf: VERSCHWIEGENE SPIELE. Sie ist eine schöne aufreizende Mutter, die die erotischen Phantasien ihres pubertierenden Sohnes zuerst provoziert, ihn dann aber dafür bestraft. Das Neurotische und Unberechenbare erinnert an ihre Bergman-Frauen, ebenso die Ausführlichkeit, mit der bestimmte Handlungen dargestellt sind. In einer Szene sieht man sie hochschwanger auf einer Party. Als plötzlich die Wehen einsetzen, geht sie zusammen mit den Gästen in ihr Schlafzimmer und bringt vor deren Augen ein Kind zur Welt. Shirley Temple trat, als der Film 1966 auf dem San Franciscoer Filmfestival gezeigt wurde, aus Protest vom Festival's Board of Directors zurück.

Baronin Sophie von Essenbeck

Ein Film, der immer wieder in den Kinos erscheint und einen Höhepunkt ihrer internationalen Karriere darstellt, ist LA CADUTA DEGLI DEI von Luchino Visconti aus dem Jahre 1969. Es ist der Film, in dem Ingrid Thulin den meisten Glamour und die ausgeprägtesten Starqualitäten besitzt. Ihre Faszination in LA CADUTA DEGLI DEI liegt nicht in der Macht ihrer Erotik, sondern in der Erotik ihrer Macht. Als Baronin Sophie von Essenbeck steht Ingrid Thulin an der Spitze einer Grossindustriellenfamilie, doch das genügt ihr nicht, sie will die alleinige Herrschaft über das Familienimperium. Kein Regisseur hat je das Spezifische ihrer Erscheinung so inszeniert wie Luchino Visconti in diesem Film. Er nimmt ihren Körper als Ausgangsmaterial für die Rolle. Ihre hohe, aufrechte Gestalt, die geraden Schultern, die ausgeprägt langen Arme, das alles wird expressiv inszeniert. Das Dramatische liegt in der Geometrie ihres Körpers und darin, wie dieser Körper in Erscheinung tritt. Statuarisch überragt die Thulin alle anderen. In einem weissen, bodenlangen Hausmantel stellt sie sich in die Mitte des Raumes und blickt auf ihren toten Schwiegervater, während um sie herum die Polizei ihre Ermittlungsarbeit leistet; bewegungslos und erhaben steht sie da, obgleich sie es war, die den Mord von ihrem Geliebten (Dirk Bogarde) hat ausführen lassen. Ihre Erscheinung, ihre Art zu gehen, jede Geste, alles ist darauf angelegt zu imponieren, zu bedrohen oder zu unterwerfen. Zwar betonen die prachtvollen Kostüme mit ihren kalten Farben diese Wirkung, doch auch wenn die Thulin entblösst ist, strahlt sie eine Stärke und Festigkeit aus, die auf einen eisernen Willen verweist. Alle Bedeutungen liegen an der Oberfläche ihrer Erscheinung, sind an die Materialität des Körpers gebunden. Und auch wenn sie spricht, dominiert ihr Aussehen über das, was sie sagt. Beängstigend, dies zu sehen, wenn sie wütend ist. Nur ihr Mund bewegt sich dann in ihrem Gesicht, und alles andere ist wie erstarrt. Ihr Mund zuckt, wenn sie ihren Sohn fragt: «Was willst du von Friedrich», und jedes Wort wirkt wie ein Peitschenhieb.

Die meiste Gefahr geht jedoch von ihren Händen aus. Wen sie anfassen, so scheint es, den drohen sie zu erdrükken, in Wahrheit aber hypnotisieren sie. Wenn die Thulin einen Mann umarmt, verschwindet sein Kopf vollständig in ihren schönen, grossen Händen. Gleichgültig, ob sie jetzt auf ihn einredet oder schweigt, sie weiss, dass sie in diesen Momenten jegliche Gewalt über ihn hat. Es sind vor allem die Hände der Thulin, die die Geschichte der Sophie von Essenbeck erzählen. Je mehr sie an Bedrohung verlieren, umso mehr verliert Sophie an Macht. Kurz vor ihrem Untergang trägt sie ein schwarzes Kleid mit langen Ärmeln, die bis über die Handrücken hinunterragen, so dass ihre Hände wie domestiziert wirken. Ihre Hände flattern, wirken zunehmend nervös; sie nehmen

sich nichts mehr, sie bitten um etwas. Während des Inzests mit ihrem Sohn deutet sie ihm mit einer sanften Handbewegung an, was sie gern möchte, dass er tun möge. Danach gibt es eine Grossaufnahme ihrer Hände, die zärtlich einen Kinderschuh halten. Zum erstenmal sind ihre Fingernägel nicht rot lackiert. Noch bevor man das Gesicht der Thulin sieht, weiss man, dass sie besiegt ist.

Kein Entkommen

Verstümmelung, Krankheit und Fehlgeburt; Tränen, Schweiss und Blut, Tabuverletzungen, mit all dem ist man in den Filmen Ingrid Thulins konfrontiert. Nichts wird verschönert. Die Radikalität ihrer Handlungen und die Radikalität ihrer Darstellung schafft Distanz. Sie erweckt beim Betrachter kein Mitleid oder die Sehnsucht ihr beizustehen. Die Welt, die sie hervorbringt, führt an die eigenen Grenzen. Die Thulin erschüttert die Sicherheit der etablierten Gefühle, sie führt in die Abgründe des Unterdrückten und zeigt, dass man zurecht Angst hat vor dem Ausbrechen des Unausgelebten, aber auch, dass man dennoch nicht davonkommt.

Renate Helker & Jochen Meyer-Wendt

Gespräch mit Ingrid Thulin

"Man konnte nicht gegen das spielen, was man angezogen hatte"

FILMBULLETIN: Was denken Sie, wenn man Sie einen Star nennt?
INGRID THULIN: Man nennt mich nicht einen Star. Oft tue ich es selbst, und dann sagt man: Du bist kein Filmstar. – In Schweden sagt man nicht *filmstjärna*, was Filmstar bedeutet. Man nennt es *skaadish*, das heisst Schauspieler. Ich hoffe, sie merken, dass ich sie aufziehe. Die meisten Journalisten verstehen nicht, wenn man sie aufzieht. (Lachen) Als ich in Jerusalem arbeitete, sagte man: Oh, Sie sind der Star-Movie. Das klingt zumindest nach einem Stern, der sich bewegt, während ein Filmstar sich gewöhnlich überhaupt nicht mehr bewegt, sondern wie eine Fixierung wirkt, ein Fixstern.

FILMBULLETIN: Sie haben in den sechziger Jahren die meisten und die bedeutendsten Filme gemacht. Glauben Sie, dass Sie ein Frauentyp sind, der besonders gut in die Filme dieser Zeit passte?
INGRID THULIN: Nein, eine Frau passt niemals irgendwohin. Es sei denn, man schläft miteinander, wird vielleicht schwanger und hat das Baby im Arm. Alles andere, was wir tun, fällt aus dem Rahmen, weil wir in einer Gesellschaft leben, die nicht von uns geschaffen wurde. Als Frau habe ich das Gefühl, ich könnte jederzeit leicht jede Regel brechen, wenn ich mich nicht zusammennehmen würde. Frauen sind die Wilden, die wirklichen Anarchisten in gewisser Weise, tief im Innern. Und wir müssen eine wirklich grosse Anstrengung unternehmen, um uns an die Gesellschaft anzupassen, in der wir leben, weil es einiges gibt, das sehr gegen unsere Natur ist. Entschuldigen Sie, ich sagte «unsere», aber natürlich mag es sein, dass nur ich so denke. Ich spreche nur für mich. Ich finde es schwierig, in dieser Welt zu leben. Früher, als ich das noch nicht erkannt hatte, da war ich ziemlich glücklich. Obwohl ich immer wusste, dass ich nicht studieren konnte, weil ich eine Frau war. Ich wollte viel mehr lernen, aber man sagte: Sie ist ein Mädchen, sie wird heiraten, es ist sinnlos, für sie Geld auszugeben. – Das verletzte mich so sehr, dass ich es nie vergessen werde. Es zeichnete mich, wie wenn man mir ein Ohr abgeschnitten hätte, und für den Rest meines Lebens bin ich ohne mein Ohr. So etwas Trauriges kann niemals rückgängig gemacht werden.

FILMBULLETIN: Wie erklären Sie sich, dass es so schwer für Sie war, gute Filmrollen zu finden?
INGRID THULIN: Als ich in den Fünfzigern die Schauspielschule beendet hatte, war es ziemlich uninteressant, in Schweden zu arbeiten. Dann begann Bergman Aufmerksamkeit zu erregen. Er drehte gerade DAS SIEBTE SIEGEL, als ich an das Theater kam, wo er arbeitete. Wir waren fünf Jahre am selben Theater. Zuvor war ich an Privattheatern gewesen und hatte meistens Komödien gespielt. Noel Coward undsofort, und ich hatte eine Reihe von Filmen in Schweden gemacht, aber sie kamen nie international heraus, weil es sehr landesspezifische Filme waren. Damals sah man in mir nur ein schönes Mädchen und einen Vamp. Ich musste meinen kleinen Busen bis fast unter mein Kinn anheben, indem ich ihn fürchterlich quetschte. Ich trug hohe Absätze, schwarze Perücken und überall Schmuck, und ich spielte mit langen Zigarettenspitzen. Man hielt mich für völlig leer. Natürlich, denn ich verhielt mich ja so, und ich spielte es auch. Denn der einzige Weg, um Rollen zu bekommen, bestand aber darin, einfach das zu spielen, wonach die grösste Nachfrage bestand. Als ich am gleichen Theater wie Bergman arbeitete, begann er mir andere Rollen zu geben. Ich habe immer gerne mit Bergman gearbeitet, weil wir uns charakterlich sehr ähnlich waren. Ich war schüchtern, er war schüchtern. Er traf nicht gern mit Leuten zusammen, er ging nicht auf Partys, er hasste es auszugehen, er hasste es, Weihnachten und andere Feste zu feiern. Er wollte sich nur im Theater verbergen und