

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rabenalt, Peter:

Filmdramaturgie / von Peter Rabenalt. - Berlin : VISTAS, 1999

ISBN 3-89158-245-5

nov
filmedsatz vistav

Copyright © 1999 by

VISTAS Verlag GmbH

Kurfürstendamm 96

D-10709 Berlin

Tel.: 030/32 70 74 46

Fax: 030/32 70 74 55

e-mail: medienverlag@vistas.de

internet: www.vistas.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89158-245-5

Umschlaggestaltung: kontur, Berlin

Satz: Typoline-Karsten Lange, Berlin

Druck: WB-Druck, Rieden/Allgäu

Herstellung: VISTAS media production, Berlin

Die Kollision findet nicht statt

Ein reicher Mailänder Industrieller beauftragt Privatdetektive mit der Erforschung der Vergangenheit seiner wesentlich jüngeren und sehr schönen Frau. Der Detektiv stößt in der Heimatstadt der Frau auf einen Fall aus ihrer Abiturzeit, bei dem eine Freundin von ihr unter mysteriösen Umständen in einen Fahrstuhlschacht gefallen ist. Die Frau hatte danach ein Liebesverhältnis mit dem ehemaligen Freund der Toten. Der genaue Hergang des Unfalls wurde nie aufgeklärt. Später, als Ehefrau des Industriellen, trifft sie zufällig den früheren Liebhaber wieder, der jetzt in sozial wesentlich niederer Stellung als sie ist. Ein ehebrecherisches Verhältnis flammt auf. Die sie beschattenden Detektive bekommen aber nichts davon heraus. Ihre Autos sind zu langsam. Um in dem reichen Milieu unauffällig verkehren zu können, haben sie auch zu geringe Spesen. Die Frau überredet ihren Liebhaber, ihren Mann zu töten, damit sie beide zusammenleben können. Genau an dem Abend, als der Liebhaber mit festem Vorsatz auf den Ehemann in seinem Auto in einer engen Kurve wartet, um ihn zu erschießen, wird er Zeuge, wie der Mann kurz davor einen Unfall hat und tödlich verletzt wird. Als die Karabinieri zu der Ehefrau kommen, um sie vom Tod ihres Mannes zu benachrichtigen, flüchtet sie in Verkennung der Situation. Völlig unabhängig davon verlässt der Liebhaber die Stadt. Die erregte Frau findet nur sein verlassenes Zimmer, das noch wenig früher der verschwiegene Ort ihrer beider Leidenschaft war.

In diesem seinem ersten Spielfilm *CHRONACA DI UN AMORE* (*CHRONIK EINER LIEBE*) probiert 1950 der italienische Regisseur Michelangelo Antonioni gemeinsam mit seinen Autoren Suso Cecchi d'Amico, P. M. Pasinetti, Francesco Maselliet in ersten Ansätzen etwas aus, was in seinen inzwischen »klassischen« späteren Filmen sich zur Meisterschaft in der Darstellung psychologischer Konflikte entwickeln sollte: die Dedramatisierung der Fabel.

Der Plot ist nicht ganz neu: Liebespaar tötet Ehemann der Frau, um Liebesglück, auch materielles Glück zu finden. Mehrere Verfilmungen des Romans *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (*WENN DER POSTMANN ZWEIMAL KLINGELT*) von James M. Cain, unter ihnen Viscontis Erstlingsfilm *OSSESSIONE* (*BESSESENHEIT*), waren vor ausgegangen. Eigentlicher Vorläufer dürfte Emile Zola's Roman *THÉRESE RAQUIN* sein. Den Mittelpunkt bildet immer eine triebhafte, sehr leidenschaftliche Liebe, die im Gegensatz zu einer unerfüllten Ehe steht. Der Mordfall wird nicht aufgedeckt. Aber das Paar leidet an seiner gemeinsamen Schuld, manchmal die Frau mehr als der Mann. Die Unmöglichkeit, auf diese Weise das Glück zu erzwingen, ist die notwendige Sühne für das Verbrechen, das unmittelbar

nicht geahndet wird. Schon Zola interessierte überhaupt nicht die Aufdeckung des Verbrechens. »Wer den Roman aufmerksam liest, wird sehen, daß jedes Kapitel die Erforschung eines merkwürdigen Falles der Psychologie zum Ziele hat.«¹⁰³ Sein mörderisch verbundenes Paar hat nach der Tat nicht mehr die Freiheit, aus Liebe zusammenzuleben. Es ist durch die gemeinsame Schuld aneinander gefesselt. Zola findet dafür das grausige Bild, der kalte Tote würde im Ehebett immer zwischen ihnen liegen. Die Leidenschaft, die beide zur Tat geführt hat, zersetzt sie psychisch so vollständig, daß sie sich gegenseitig seelisch und körperlich alle nur möglichen Leiden und Qualen bereiten und schließlich nur noch den Ausweg im gemeinsamen Selbstmord finden.

Warum erspart Antonioni seinen Protagonisten diese Tortur, was tritt an diese Stelle? Eigentlich könnte sich das Paar doch freuen. Der Zufall hat ihnen die Tat, die später Gewissensbisse, ja Reue auslösen könnte, abgenommen. Warum flieht der Mann die Nähe der Frau, dererwegen er bereit war, einen Mord zu begehen? Das moralische Bezugssystem Schuld und Sühne wird durch den Zufall des Autounfalls nicht in Gang gesetzt. Die Kollision der ausgeführten Handlung ist nicht notwendig, um den Konflikt, der sie nicht zusammenbleiben läßt, zu zeigen, im Gegenteil. Gerade das Ausbleiben der Kollision macht darauf aufmerksam, daß der Konflikt in ihnen selbst liegt, in ihrer Unfähigkeit zu echten und wahren Gefühlen. Die erneute Hinwendung der schönen reichen Ehefrau des Industriellen zu dem Liebhaber aus der Jugendzeit geschah nicht aus Liebe, sondern um die gefühlte Leere ihres Daseins auszufüllen. Das und die unüberwindbare soziale Kluft zwischen ihnen ist ihm bewußt geworden.

In der Dramatik hatten sich ausgangs des 19. Jahrhunderts durch Autoren wie Ibsen, Strindberg und vor allem Tschechow bereits Veränderungen in der Dramaturgie vollzogen, die mit dem zunehmenden Interesse für die psychologischen Konflikte der Protagonisten den Formenkanon des klassischen Dramas veränderten. Strindberg äußerte einmal: »Seit ich 1888 das Vorwort zu FRÄULEIN JULIE schrieb, habe ich dann und wann über das Theater philosophiert. Und ich habe mich gefragt, ob nicht Theater und Drama zu lange alte Formen beibehalten haben, ohne sie zu verjüngen oder sie dem Bedürfnis der Zeit und den Forderungen der Menschen anzupassen ...«¹⁰⁴, und Hendrik Ibsen schrieb an den Theaterdirektor Heinrich Laube am 18.2.1880 sein Stück NORA betreffend: »Sie finden, daß das Stück des Schlusses wegen der Kategorie

103 Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage des Romans

104 nach *Studienmaterialien für junge Dramatiker*, Halle 1961, Bd. III, S. 104

›Schauspiel nicht entspricht. Aber verehrter Herr Direktor, legen Sie denn den sogenannten Kategorien einen so sehr großen Wert bei? Ich jedenfalls glaube, daß die dramatischen Kategorien dehnbar sind und daß dieselben sich nach den vorhandenen Tatsachen in der Literatur richten müssen, nicht umgekehrt.«¹⁰⁵

Im KIRSCHGARTEN von Anton Tschechow ist der dramatische Plot für die Figuren zweitrangig und hat allenfalls noch symbolische Bedeutung. Für die aus Paris kommende verschuldete Gutsbesitzerin ist der Vorschlag des Kaufmanns Lopachin, eines ihrer früheren Leibeigenen, den Kirschgarten abzuholzen und in Parzellen an Sommergäste zu verpachten, völlig undiskutabel. Aber niemand sonst borgt ihr Geld. Also wird der Kirschgarten versteigert. Der neue Besitzer heißt – Lopachin. Die Gutsbesitzerin reist mit dem Geld wieder nach Paris. Der Kirschgarten wird abgeholt. Die Figuren scheitern nicht mehr durch ihre Handlungen an ihren Gegnern oder den widrigen Umständen, sondern leiden allenfalls an ihrer Handlungsunfähigkeit. Die DREI SCHWESTERN gelangen nie »nach Moskau«. Durch die gegenseitige Abhängigkeit von Fabel, Konflikt und Figur erfolgt ein Abbau der dramatischen Kollisionen. Wenn im ONKEL WANJA der ausgenutzte Woinitzki auf den rücksichtslosen Serebrjakow, der ihm aus Eigennutz die materielle Lebensgrundlage entziehen will, zweimal die Pistole abfeuert, dann trifft er nicht.

Der Konflikt mußte nicht unbedingt als Handlung der Figur kollidierend nach außen treten, sondern wird als innerer Konflikt auch an Handlungen ohne dramatische Konsequenzen erkennbar. Mit dem Wegfall der Eindeutigkeit ihres dramatischen Handelns können die widersprüchlichsten Charaktere den Konflikt in sich tragen.

Anton Tschechows Stücke mit ihren zu Gunsten der psychologischen Figurenporträts entdramatisierten Fabeln hatten einen bedeutenden Einfluß auf die psychologisch orientierten amerikanische Dramatiker Eugen O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller, weniger auf die Filmdramaturgie der großen Studios.

In L'AVVENTURA (1959), LA NOTTE (1960) und L'ECCLISSE (1961) zeigt Antonioni die Möglichkeiten der dedramatisierten Filmfabel auf höchster Entwicklungsstufe. In LA NOTTE besucht ein gut situiertes Ehepaar, Lydia (Jeanne Moreau) und Giovanni (Marcello Mastroianni), er ist ein erfolgreicher Schriftsteller, einen tödlich erkrankten Jugendfreund in der Klinik. Die Begegnung wühlt Lydia sehr auf, zumal sie daran erinnert wird, daß der Freund sie seit damals immer noch liebt und verehrt. Auf einer anschließenden Buchvorstellung ihres

Mannes fühlt sie sich überflüssig und entfernt sich unbemerkt. Sie streift nachdenklich durch die Stadt und gerät, erst zufällig, dann absichtlich an Orte der Jugendzeit. Giovanni ist inzwischen in der Wohnung und sucht sie. Auf ihren Anruf hin holt er sie an einem Ort gemeinsamer Erinnerungen ab. Ihre Nachdenklichkeit teilt er nicht. Nach einiger Unentschlossenheit besuchen beide die Party eines Industriellen, der Giovanni eingeladen hat. Eingebettet in schier endlosen oberflächlichen Zufallsbegegnungen ereignen sich drei Dinge. Giovanni findet näheren Kontakt zu der Tochter des Hauses, die ihre Depressionen mit kindlichen Spielen verdeckt und aus der Verzweiflung über ihre sinnlose Existenz keinen Ausweg sieht. Der Industrielle will Giovanni für viel Geld anstellen, um die Erfolgsgeschichte seiner Firma zu verfassen. Lydia begegnet einem ihr fremden Mann, der sie während eines Regenschauers zu einem kurzen Autoausflug mitnimmt. Es kommt weder zwischen Giovanni und dem jungen Mädchen noch zwischen Lydia und dem Fremden zu irgendwelchen Intimitäten. Es entsteht auch kein gegenseitiger falscher Verdacht, als sich die beiden »Pärchen« begegnen. Die beiden Frauen verstehen sich sofort ausgesprochen freundschaftlich. Giovanni bringt das eher in Verlegenheit. Für den Zuschauer bleibt ein Geheimnis: Er hat gesehen, daß sich Lydia im Auto mit dem Fremden im Gegensatz zu der Party interessiert und ausgelassen unterhalten hat. Da die Kamera aber das Geschehen während eines heftigen Regenschauers von außen sieht, hört er nur den Regen und das Geräusch der Scheibenwischer. Er wird nie erfahren, was Lydia so erheitert hat. Am Ende verlassen Lydia und Giovanni, begleitet von dem melancholischen Blues der müden Musiker die Party im Morgengrauen über eine ausgedehnte Parkanlage. Da sagt Lydia zu Giovanni, daß der Jugendfreund in der Nacht gestorben ist, daß sie sterben möchte, weil sie ihn, Giovnni nicht mehr liebt. Sie liest Giovanni einen Liebesbrief vor, den er nicht als seinen eigenen aus früherer Zeit erkennt. Es kommt zu einer mehr verzweifelten als leidenschaftlichen Umarmung ...

Bezogen auf Möglichkeiten einer Reaktion auf eine Aktion, könnte dieser Schluß eine Exposition sein, mit zwei Stunden Handlungszeit zugegeben etwas zu lang. Was der Ausgangspunkt für Handlungen sein könnte ist der Endpunkt. Wovon? Welcher Knoten wurde geschürzt? Wo waren die Konfrontationen?

Das Kollisionsvolle der Situation beruht nicht auf einem Ereignis oder einer Handlung, sondern auf einem jahrelangen Prozeß der Entfremdung, den die Beteiligten nicht bemerkt haben. Die Geschehnisse des Tages und der Nacht haben nur den Schleier weggezogen. Am Entstehen der fatalen Erkenntnis kann der Zuschauer dadurch teilhaben, daß er von den Affekten der kausalen Fabel »befreit« ist. An die Stelle des atemlosen Verfolgens der *Handlungen*

und ihrer Verknüpfungen tritt, so er will, das Beobachten von *Haltungen*, die bei genauem Hinsehen das Gespinst der psychologischen Motive erkennen lassen, die den inneren Konflikt ausmachen. Jede Geste, jedes Detail kann über den Konflikt Auskunft geben. Antonionis bevorzugte Einstellungsgröße ist die sogenannte »italienische« Halbnahe. Sie zeigt die Figuren so, daß man die Mimik noch genau, aber immer im Kontext zur Geste und Körperhaltung erkennen kann. Sie protokolliert das Verhalten der Figur in verschiedenen bruchstückhaften und zufälligen Situationen. Für die Schauspieler entstehen innerhalb einer solchen Fabel völlig neue Aufgaben. Der jeweilige Vorgang ist selten eine zielgerichtete Handlung, meist erscheint er als unbewußter Ausdruck einer psychischen Situation. Der Konflikt ist von *außen* nach *innen* gewandert.

Antonioni war Anfang der 60-er in Verruf geraten, weil er manchen Schauspielern das Drehbuch nicht zu lesen gab, um eine möglichst genaue Wahrhaftigkeit des spontanen Ausdrucks zu erreichen. Er wollte die Situation nicht vom Ergebnis her interpretiert wissen. Die Fabel besteht statt einer Verknüpfung von Handlungen aus einer Verknüpfung von Verhaltensweisen, aus deren Gesamtbild Antonionis Grundthema erwächst: Die Krankheit der Gefühle. Er wollte sie möglichst wahr darstellen. Eine Äußerung von ihm bestätigt, daß er sich in dieser Hinsicht mit dem Neorealismus durchaus verbunden fühlte, der in seinem Ursprung die äußeren Lebensumstände möglichst wahrheitsgetreu mit dem Film erfassen wollte: »Ich glaube, daß das Kriterium der Wahrheit, jener tiefsten Wahrheit, die mitunter zu den äußersten Konsequenzen führt und die Grundlage des italienischen Neorealismus ist, heute im weiteren und auch tieferen Sinne verstanden werden muß. Heute, in einer mehr oder minder normalisierten Atmosphäre ist das, was zählt, nicht die Beziehung des Individuums zu seiner Umwelt, sondern die Persönlichkeit selbst mit ihrer ganzen komplizierten und beunruhigenden Wahrheit.«¹⁰⁶

Um dieser Wahrheit willen veränderte sich die Filmfabel durch Dedramatisierung zu einer epischen Struktur, die in linearer Verknüpfung von Verhaltensweisen die psychologischen Konflikte enthüllte. Es entstand der Film ohne Intrige und ohne Katharsis.

Odysseus on the road

»So ist z. B. die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche Vorhaben des Odysseus. Die Odyssee zeigt uns nun diesen Charakter nicht nur in der tätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen sich ihm in den Weg stellen, welche Gefahren er überstehen muß und zu was er aufgeregt worden. Alle diese Erlebnisse sind nicht, wie es im Dramatischen notwendig wäre, aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen ganz ohne das eigene Dazutun des Helden.« (Hegel)¹⁰⁷

Für den Leutnant der Roten Armee Gregor Hecker ist Ende April 1945 die Heimkehr nach Deutschland das »wirkliche Vorhaben«. Der Film *ICH WAR NEUNZEHN* (1967) des DEFA-Regisseurs Konrad Wolf (DB: Wolfgang Kohlhaase nach den Tagebuchaufzeichnungen von Konrad Wolf) zeigt nun diesen Charakter, der durch die Besonderheit gekennzeichnet ist, als Deutscher in der Armee zu dienen, die gerade dabei ist, Nazi-Deutschland zu besiegen, »nicht nur in der tätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet«. Sein »bestimmter Zweck« besteht darin, deutsche Soldaten durch Aufrufe über Lautsprecher an der Front zum Überlaufen in freiwillige Gefangenschaft zu bewegen und eine »Irrfahrt« ist es insofern, als Gregor beim Überschreiten der Oder nicht weiß, wohin ihn der nächste Befehl führen wird. Ihm begegnen Deutsche vom fanatischen SS-Offizier über Mitläufer und unschuldig Leidende bis zu befreiten Widerstandskämpfern, eigentlich seine Landsleute, die ihm aber völlig fremd sind, denn seine Familie ist mit ihm vor über zehn Jahren nach Moskau emigriert. Er »duldet«, daß er kurze Zeit Kommandant von Bernau ist, ohne in manch einer Situation recht zu wissen, wie er sich verhalten soll. Er wird sehr »aufgeregt«, wenn er erleben muß, wie ein deutscher Intellektueller sich auf seine »gewisse freischwebende Intelligenz« beruft, die ihn in der Nachbarschaft eines Konzentrationslagers ruhig leben ließ. Er muß als Parlamentär in der Festung Spandau Gefahr für Leib und Leben überstehen. Hemmungen stellen sich ihm in den Weg, wenn unerwartet versprengte SS-Einheiten das Feuer eröffnen und sein russischer Freund noch nach Beendigung der eigentlichen Kampfhandlungen um Berlin einen sinnlosen Tod sterben muß. Alle diese Erlebnisse sind »nicht aus seiner Handlung entsprungen«, sondern geschehen »ganz ohne das eigene Dazutun des Helden«. Sein Lautsprecher-

107 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, a. a. O., Bd. 2, S. 429/430

wagen fährt mit ihm, je nach Auftrag mal in der Kolonne, mal einzeln über teils von Frühlingsbäumen teils von Kriegsgerät gesäumten Straßen und verbindet so die verschiedenen Orte und Geschehnisse. Diese Fahrten sind gleichzeitig auch der Platz für den Ich-Erzähler, der tagebuchartig die Ereignisse mit genauer Datumsangabe kommentiert. In der dramaturgischen Konzeption des Films (Dramaturgische Beratung: Gerhard Wolf) wird die Struktur des Films aus dem zugrunde liegenden Stoff begründet. »Die Begebenheiten des Films werden im Wesentlichen konsequent über die persönlichen Erlebnisse des Helden Gregor H. erzählt, die im Verlauf weniger Tage – vom Beginn der sowjetischen Offensive an der Oder am 16. April bis zum 8. Mai 1945 – chronologisch abrollen. (...) Diese Erzählweise erforderte eine spezielle Dramaturgie, da an eine künstliche Fabel nicht gedacht werden konnte, wenn man dem turbulenten Geschehen realistisch gerecht werden will. Die Erlebnisse werden in einzelnen *Episoden* gezeigt, die unabhängig voneinander stehen (jede Episode gibt eine genaue Bild eines Vorgangs); aber erst aus ihrem Zusammenhang ergibt sich eine logische Entwicklung (...). Dieses Vorgehen erlaubt, Akzente zu setzen und Kontrapunkte zu schaffen. *Tragische* und *komische* Szenen wechseln einander ab, kleine Begebenheiten können Tragweite bekommen. Dadurch sollen die mannigfältigsten Verhaltensweisen der Deutschen differenziert gezeigt werden, mit denen Gregor zusammentrifft. (...) Es geht darum, die *inneren* Auseinandersetzungen mit Hilfe der äußeren Handlung zu zeigen.«¹⁰⁸ In einer Betrachtung zum fertigen Film betont der Dramaturg Gerhard Wolf den Zusammenhang zwischen der Absicht, *realistisch*, ja sogar möglichst *authentisch* zu erzählen und der Episodenstruktur. »Hier entschied man sich konsequent für eine sachliche, nüchterne Erzählweise, die zeughaft zu belegen war. Man entschied sich für die *Episode*. Episoden verpflichten nicht zu einer festen Struktur. Schauplätze wechseln wie die Gesichter. Begegnungen – kaum erfaßt, brechen abrupt ab, sie lassen Fragen offen, manchmal werden sie an anderer Stelle beantwortet, manchmal auch nicht. Eindrücke von Personen setzen sich mosaikartig zusammen, abgerundete Schicksale sind nicht zu erzählen.«¹⁰⁹

Der begriffliche Gegensatz, der mit »künstliche Fabel« und »Episode« hier enthalten ist und die erhoffte Garantie des *Authentischen* berühren eine dramaturgische Konsequenz der Episodenstruktur, die auch Siegfried Kracauer in *Theorie des Films* als entscheidend herausstellt. Der Ausdruck *Episode* soll seiner Meinung nach »auf Stories angewendet werden, deren gemeinsames

108 Deutsche Akademie der Künste zu Berlin *Arbeitshefte*, Berlin 1968, S. 25/26

109 ebenda, S. 68

Merkmal es ist, daß sie aus dem von der Kamera suggerierten Fluß des Lebens auftauchen und wieder darin verschwinden.¹¹⁰ Wenn man sich an René Clairs lakonische Definition »Film ist Bewegung« erinnert, so wird einsichtig, daß die Episode, wenn sie mit dem Ortswechsel verbunden ist, dem Prinzip der zeitlichen Bewegung des Films mindestens so adäquat ist, wie die Bewegung der dramatischen Fabel. Im deutschen Dramaturgenjargon ist dafür auch der Begriff »Reisedramaturgie« entstanden, treffend ist auch das amerikanische *road movie* als Begriff für ein ganzes Filmgenre, das seinen mythischen Archetyp in der *ODYSSEE* hat.

Die wichtigste dramaturgische Standardsituation in diesen Strukturen ist die *Begegnung*. Eine oder mehrere durchlaufende Figuren treten in einer episodischen Fabel in rasch wechselnde Figurenkonstellationen ein, was wiederum Reaktionen und Haltungen für die Darstellung der Charaktere ermöglicht. Da die Situationen neu und unerwartet sind, werden die Charaktere unter Umständen auf so intensive Weise herausgefordert, wie es sonst nur eine dramatische Fabel leisten würde. Gleichzeitig können vielfältige Umstände in ihrer direkten und indirekten Einwirkung auf die Figuren sinnlich erlebbar gemacht werden, ohne daß dadurch eine »Schürzung des Knotens« gebremst würde. In *EASY RIDER* (1969) lassen Dennis Hopper und Peter Fonda als Regisseure, Autoren und Hauptdarsteller in Personalunion ihre beiden Hauptfiguren auf ihrer Suche nach individueller Freiheit mit einer Motorradfahrt von Los Angeles nach New Orleans geradezu modellhaft auf unterschiedliche Lebensmöglichkeiten treffen. Weder eine in ihren bäuerlich archaischen Verhältnissen zufrieden erscheinende Großfamilie noch die Hippie-Kommune sind aber das, was ihnen vorschwebt. In einem Provinznest provozieren sie eine Parade, was sie hinter Gitter bringt. Ein dem Alkohol verfallener Anwalt holt sie dort raus und begleitet sie ein Stück. Auch er hat die von ihnen ersehnte Freiheit bisher noch nicht gefunden. In einer Südstaaten-Kneipe fallen sie so auf, daß sie froh sind, mit heiler Haut davon zu kommen. Ihre gemeinsamen nächtlichen Phantasien und Träume am Lagerfeuer werden von selbsternannten Wächtern über Recht und Ordnung empfindlich gestört, der Anwalt wird erschlagen. Das Ziel ihrer (auch sexuellen) Wünsche in New Orleans desillusioniert sie und eine Friedhofsparty im Drogenrausch endet mit Katerstimmung. Auf der Suche nach dem Unauffindbaren werden sie schließlich von »ehrabaren« Bürgern, die offenbar davon überzeugt sind, die Erde von derartigem Gesindel freihalten zu müssen, wie Hasen abgeknallt. Dokumentarische Beobachtungen oder in dieser Weise inszenierte Begeben-

110 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, a.a.O., S.331

heiten liefern ständig Kommentare. Die Figuren haben unmittelbar keinen Konflikt zu lösen. Die verschiedenen Stationen ihrer Reise machen dem Zuschauer, mehr als ihnen selbst klar, in welchem Konflikt sie sich eigentlich befinden. Für diesen Film kommt eine weitere Kommunikationsebene hinzu, die sicher wesentlich am Kultstatus des Films beteiligt ist. Lange, durch die populären Songs der späten 60-er begleitete Motorradfahrten durch die Landschaften der Westernfilme zitieren einen vagen Freiheitsmythos und idealisieren die Rebellion der Rock-Generation.

In einem anderen Beispiel von episodischer *Reisedramaturgie* befördern die unerwarteten Situationen sowie der Faktor der bei der Reise vergehenden Zeit sogar die Darstellung und Lösung eines komplizierten psychologischen Konflikts. In *GESTOHLENE KINDER* (DB: Sandro Petraglia, Stefano Rolli, Gianni Amelio, R: Gianni Amelio 1992) soll ein junger noch unerfahrener Carabinieri zwei Kinder, ein elfjähriges Mädchen und seinen neunjährigen Bruder in ein Kinderheim begleiten. Das Mädchen war von seiner Mutter zur Prostitution gezwungen worden und die Mutter mußte ins Gefängnis. Widrige Umstände lassen daraus eine Reise durch ganz Italien werden. Das Mädchen verweigert sich seiner Umwelt vollständig, spricht mit niemandem ein Wort und versucht mehrmals, wegzulaufen. Durch die *Odyssee* wird nach vielen gemeinsamen Erlebnissen der junge Polizist, der wahrlich keine psychotherapeutischen Ambitionen hat, zu einer Vertrauensperson für das verstörte Mädchen, es spricht mit ihm. Nach guter neorealistischer Tradition ist »der Episodenfilm voller Lücken, in die das Leben der Umwelt einströmen kann«, wie Siegfried Kracauer dazu sagte.¹¹¹ Die Umgebung der Handlung bildet laufend soziale Kontexte zur Situation der Figuren und zur Fabel, die dadurch auch davor bewahrt wird, zum Rührstück zu werden.

Jedes *road movie* nutzt die Ikonographie des Ortes. *Straße* – das ist das Gegenteil von *Haus*, das ist Ungebundenheit im positiv-idealen wie im negativ-sozialen Sinne. *Straße* ist Unbürgerlichkeit, Öffentlichkeit, Heimatlosigkeit, Gefahr, aber auch Demokratie: Die *Straße* ist für jeden da, auf der *Straße* ist jeder gleich. Eine volle *Straße* ist Menge und Volk, leere *Straße* ist Einsamkeit. *Straße* ist Veränderung. *Straße* führt nicht nur an einen anderen Ort, sondern auch in andere Situation. *Straße* ist Sehnsucht, Hoffnung und Zukunft. »Es führt kein Weg zurück« – ist eine Erfahrung, die nicht im wörtlichen, wohl aber im übertragenen Sinne Travis mit seinen langen Autofahrten durch den amerikanischen Westen in *PARIS TEXAS* sammeln muß.

Straße als dominanter Ort eines Films ist sofort Dramaturgie.

Straße ist seit Fellinis *LA STRADA* (1954) Poesie.

»Zampano kauft für rund 10 000 Lire ein etwas verrücktes Mädchen, das Gelsomina heißt, und fährt noch in derselben Nacht mit ihm weg.«¹¹² So heißt der erste Satz im Drehbuch von Federico Fellini (in Zusammenarbeit mit Tullio Pinelli und Ennio Flaiano). Nach der ersten Szene beginnt Gelsominas Leben auf der Straße. In ihrer Ahnungslosigkeit verbindet sie das mit der Hoffnung auf ein schöneres Leben. Ein wackiges Motordreirad ist gleichzeitig Fortbewegungsmittel und Wohnung für den reisenden Artisten Zampano und seine, im wahrsten Sinne des Wortes, Gefährtin. Das fahrende Vehikel verbindet die Stationen ihres gemeinsamen Lebens. Zampano dressiert Gelsomina wie einen Hund, damit sie ihm bei seinen Auftritten assistieren kann. Im Übrigen behandelt er sie schlechter als einen Hund. Gelsomina verläßt Zampano. Wo geht sie hin? Sie hat nur die Straße. Auch in der Menschenmenge einer Prozession und eines Volksfestes ist sie allein, wäre da nicht Matto der Seiltänzer, von dem sie verzaubert ist. Auf einem nächtlichen Platz liest sie Zampano wieder auf. Seine Gewalt und die Ausweglosigkeit ihrer Situation lassen sie wieder in sein Motorrad steigen. Der Zirkus mit seinen Menschen verbreitet für Gelsomina ein Gefühl von Heimat. Vor allem die Wiederbegegnung mit Matto, der sie als Mensch behandelt, lassen sie auflieben. Sie glaubt daran, daß Zampano sie braucht. Aber der Seiltänzer und Zampano geraten aneinander. Zampano kommt in Polizeigewahrsam. Gelsomina wartet auf ihn. Er muß den Zirkus verlassen, und sie sind wieder auf der Straße. Der Zufall läßt sie nach einiger Zeit wieder auf Matto treffen. Gelsomina muß mit ansehen, wie Zampano in seiner blinden Wut den Seiltänzer erschlägt. Sie verfällt in »wahnerfüllte Zurückgezogenheit« (Drehbuchtext). Zampano weiß nicht mehr, was er mit ihr anfangen soll und läßt sie schließlich irgendwo an der Straße zurück. Er erfährt später zufällig, daß sie als unbekannte Heimatlose gestorben ist. Auch Zampano wird schließlich seine Einsamkeit bewußt.

Die Straße erlaubt Fellini nicht nur eine freie Verfügung über Raum und Zeit des Geschehens. Die Fahrten zwischen den Episoden »neutralisieren« auf eigentümliche Weise auch die Lebenszeit der Figuren, sodaß man schließlich annimmt, sie hätten doch einige Jahre miteinander verbracht. Als wesentlichste poetische Maßnahme konzentriert die Reduktion auf die Straße als den Lebensraum ohne örtliche und soziale Bindungen die Geschichte von Gelsomina und Zampano auf die »Suche nach einer mehr als natürlichen, persönlichen Kommunikation zwischen einem Mann und einer Frau – Zampanò und Gelsomina, die sich ihrer Natur nach ganz offensichtlich nicht verstehen

¹¹² Federico Fellini, *Filmszenarien*, Berlin 1983, S. 7

können (...). Der Film greift einen menschlichen Fall unter den vielen möglichen auf, vielleicht den elendsten und düstersten Fall menschlichen Zusammenlebens, und versucht zu zeigen, wie die graue Schale dieses Zusammenlebens langsam aufbricht und eine elementare, das Natürliche übersteigende Gemeinschaft erblüht. Mein Ehrgeiz (vielleicht auch meine Illusion) besteht darin, daß wohl jeder in sich oder um sich herum ähnliche Fälle zu lösen finden könnte und dieser Film ihm das Rüstzeug und vor allem den Wunsch dazu vermittele. Dann wäre unsere Mühe nicht umsonst gewesen.“¹¹³

Wie Perlen auf der Schnur ...

Roberto Rosselini hat 1946 unter Mitwirkung von weiteren fünf Autoren, unter ihnen Klaus Mann und Federico Fellini, eine *Odyssee* durch Italien gedreht – PAISÄ. Ihr fehlt jedoch der *Odysseus*. Die örtliche und zeitliche Struktur des Films wird mit der Befreiung Italiens von der deutschen Besatzung gegeben. Der »Weg« des Films ist der Weg der aliierten Truppen, die von ihrer Landung in Sizilien immer weiter nordwärts vordringen. Ausschnitte aus Wochenschauen dokumentieren zu Beginn und zwischen den verschiedenen Geschichten authentisch die historische Situation. An die Stelle der subjektiven Auswirkungen der vielfältigen Umstände auf eine Person tritt ein objektiviegender Querschnitt durch eine Volk, allerdings mehr als künstlerisches Modell zu verstehen, nie als eine soziologische Repräsentation. Das Fehlen von durchgehenden Figuren hat notwendig zur Folge, daß jede einzelne Geschichte ihren eigenen Anfang, ihre eigene Mitte und ihr eigenes Ende benötigt. Die Gesamtstruktur ist dadurch keine eigentliche in Episoden gegliederte Fabel, sondern eine Kette von Episoden mit jeweils eigenen selbständigen und in sich abgeschlossenen Fabeln. Es ist aufschlußreich zu beobachten, welche verschiedenartigen Strukturen sich innerhalb der sechs Episoden unter dem Einfluß des sehr konkreten historischen und sozialen Kontextes entwickelten, welche tradierten Elemente dramatischer oder epischer Fabeltypen verwendet wurden.

In Sizilien muß ein amerikanischer Spähtrupp einen sehr unübersichtlichen Küstenabschnitt aufklären. Vermittelt durch einen ausgewanderten Italiener in ihren Reihen, der diesen sizilianischen Dialekt überhaupt versteht und spricht, gewinnen sie ein Bauernmädchen als Führerin, aber gegenseitiges Mißtrauen bleibt. Die Operation macht es erforderlich, daß das Mädchen und ein Soldat in einem verfallenen Kastell warten müssen, während die Übrigen etwas auskundschaften. In der fatalen Romantik einer Mondnacht überwinden die Beiden mit einigen einfachen Wörtern aus ihrem Alltag ihre Sprachbarriere und unterhalten sich, ohne alles zu verstehen. Schließlich will der Soldat dem Mädchen ein Foto von seiner Schwester zeigen. Da das Mondlicht nicht ausreicht, zündet er sein Feuerzeug an und wird dadurch von deutschen Scharfschützen aus der Ferne tödlich getroffen. Das Mädchen bleibt bei dem Sterbenden. Als die Deutschen kommen, schießt es mit der Waffe des Toten auf die Deutschen. Sie nehmen es mit sich und erschießen es. Der amerikanische Trupp kommt wieder in das Kastell zurück und findet den toten Kameraden. Die Amerikaner glauben, das Mädchen hat ihn getötet.

Das Thema der Unmenschlichkeit des Krieges wird über zwei kausal effektive »Verkennungen« fabelwirksam. Weil der amerikanische Soldat und das Mädchen den Krieg in ihrer Begegnung vergessen, erfolgt die »Peripetie«, der plötzliche Wechsel von Glück in Unglück. Die menschliche Begegnung mit dem Soldaten bewirkt ein Handlung des Mädchens, die es vorher nicht vollzogen hätte, immerhin hat es längere Zeit mit der deutschen Besatzung gelebt, es schießt auf die Deutschen, die den Amerikaner getötet haben. Das hat den Tod des Mädchens zur Folge. Weil die anderen Amerikaner den wirklichen Hergang nicht kennen, müssen sie zu einem falschen Urteil über das Mädchen kommen.

Eine gewisse Künstlichkeit in der Konstruktion dieser tragischen Verkennung ist an dem Plot nicht zu übersehen. Die Story will das Pathos des unverdient ins Unglück geratenen Helden erregen.

In Neapel beginnt die Episode mit dokumentarischen Einstellungen vom Treiben im Hafen, wo die Alliierten ihren Nachschub entladen. Auf dem schwarzen Markt konzentriert sich die Kamera nach und nach auf einen etwa sechsjährigen Jungen, der sich einen betrunkenen afroamerikanischen Soldaten »sichert«, um ihn zu bestehlen. Bei einer Razzia flüchtet der Junge mit »seinem« Amerikaner in ein Marionettentheater. Dort reagiert der Betrunkene direkt auf den Schwerterkampf der Ritter und stürmt die Bühne, um mit ihnen zu boxen. Auch hier gelingt es dem Jungen gemeinsam mit seiner »Beute« dem entstandenen Tohuwabohu zu entkommen. Er lockt mit seiner Mundharmonika den Amerikaner in eine Ruine, dem Versteck des Jungen. Der Soldat spielt in seiner Trunkenheit dem Jungen vor, wie er im Krieg als Flieger gekämpft hat. Er steigert sich in eine Vision von seinem umjubelten Empfang in der Heimat als glorreicher Sieger. Doch beim Gedanken an zu Hause dämmert ihm, daß dort nur eine elende Hütte auf ihn wartet. Er schlafst ein. Der Junge sagt noch: »Schlaf' nicht ein, dann werden dir deine Schuhe gestohlen.« Eine Abblende beendet diesen ersten Teil der Story und die Verknüpfung mit dem zweiten Teil geschieht mit Hilfe eines dramatischen Zufalls, der eine klassische Verkennung und Erkennung produziert. Drei Tage später sieht der Amerikaner mit seinem Jeep der *Military Police* wie ein Junge Kartons von einem LKW der *Army* stehlen will. Er greift sich den Jungen, es ist der Gleiche, aber er erkennt ihn nicht, da er ja im ersten Teil der Geschichte betrunken war, und erzählt ihm sogar, daß ihm vor drei Tagen von solchen kleinen Strolchen wie ihm die Schuhe gestohlen wurden. Die »Verkennung« der Situation löst natürlich »Eigenaffekt« des Zuschauers aus. Es folgt jetzt ein interessanter doppelter Drehpunkt, bewirkt durch ein episches Motiv und natürlich eine dramatische Erkennung. Der Soldat zieht dem Jungen die

sicher auch irgendwo gestohlene Uniformjacke und den viel zu großen Pullover aus. Der Junge will wegrennen, doch der Soldat holt ihn gewaltsam zurück. Der Junge beginnt zu weinen und nun bekommt der Soldat Mitleid. Statt eines Diebes und eines Polizisten stehen sich ein hilfloses Kind und ein mitfühlender Erwachsener gegenüber. Der Soldat gibt dem Jungen seine Sachen wieder und bekommt dabei die Mundharmonika in die Hand. Es erfolgt die »Erkennung durch äußere Zeichen« (Nr. 1 bei Aristoteles). Der Soldat will nun seine Schuhe haben und fordert den Jungen auf, ihn zu seinen Eltern zu führen. Sie gelangen in eine Elendssiedlung, in der in Höhlen obdachlose Familien zusammengepfercht vegetieren. Sofort ist der Amerikaner von bettelnden Kindern umringt. Der Junge bringt Schuhe, es sind ganz andere. Die Frage nach den Eltern geht ins Leere, sie sind im Krieg umgekommen. Dem Soldaten wird das ganze Elend ringsum bewußt, er läßt die Schuhe fallen und fährt davon.

Der entscheidende Punkt des Plots ist nicht die Tatsache, daß der amerikanische Soldat zufällig den Dieb seiner Schuhe entdeckt hat, sondern daß er durch diese Begegnung an seine eigene soziale Situation zu Hause erinnert wurde. Nur der Krieg hatte ihn vorübergehend auf die »andere Seite« des sozialen Gefüges gestellt. Diese Vielfalt und Differenziertheit der inhaltlichen Bezugsebenen erreicht diese Geschichte durch den Ausbau der epischen und die Rücknahme der dramatischen Bauelemente. Die *Umstände* der Situation des Kindes fordern den Charakter des Amerikaners mehr heraus als die *Kausalität* des Diebstahls. Der mehrfache Rollenwechsel wird Ausdruck der besonderen sozialen und historischen Situation. Der betrunkene Soldat wird im Marionettentheater und in der Ruine bereits zu einem Partner des Kindes durch das gemeinsame Moment des Spiels. Das Kind ist aber nicht der Spielpartner sondern der Dieb. Der entdeckte Dieb verwandelt sich ins unschuldige Kind, der strenge Polizist in einen mitfühlenden Freund. Die Auswirkung des Krieges auf seine unschuldigsten Opfer ist überall ein wiederkehrendes Thema im Kino der Nachkriegszeit, wenn der Krieg, auch als Befreiungstat, nicht verherrlicht werden will.

In Rom wird eine Geschichte mit einem kräftigen dramatisch-analytischen Plot erzählt. Bei einer Polizeirazzia kann eine Prostituierte entkommen. Sie schnappt sich einen betrunkenen Amerikaner. Er geht unwillig mit in ein Zimmer, wo er ihre Annäherungen abwehrt und statt dessen sich erinnert, wie unschuldig und schön die Mädchen in Rom vor einem halben Jahr bei seinem Einmarsch waren. Sie erkennt in seiner Erzählung sich selbst. Er schlaftein und sie hinterläßt ihm einen Zettel mit ihrer Adresse. Am anderen Tag verläßt er den Zettel mit der abfälligen Bemerkung, es sei die Adresse

einer Hure, weg und sie wartet vergebens in dem weißen Kleid, das sie damals trug, in eben demselben Hausflur.

Die dramatische, mehr melodramatische Konstruktion reduziert den Inhalt auf den moralisierenden Kern der schicksalhaften Erkennung. Die Darstellung der vergangenen Situation in einer »Rückblende« erzeugt zudem das zeit-organisatorische Problem, daß nur diese dem zeitlichen Verlauf der »Reise« durch Italien für alle anderen Episoden angehört, während die eigentliche Erzählung der Wiederbegegnung um sechs Monate vordatiert werden muß.

Florenz ist zur Hälfte von den Engländern besetzt. Im vom deutschen Militär besetzten Teil kämpfen italienische Partisanen. Eine englische Krankenschwester möchte im andern Teil einen alten Freund finden. Ein Italiener, der sich auskennt und seine Familie sucht, geht mit ihr den gefährlichen Weg über den Ponte Vecchio und die Uffizien in den besetzten Teil. Sie erfährt dort zufällig aus dem Mund eines Sterbenden, daß ihr Freund als Partisanenführer gefallen ist.

Diese Fabel ist nicht mehr als eine angedeutete Verknüpfung der herausgehobenen Personen mit dem historisch detailliert rekonstruierten Ereignis. Die Verbindung mit dem historischen Gesamtrahmen ist dadurch sehr homogen. Die Todesnachricht vermag jedoch kaum Emotionen auszulösen, da die betroffene Figur sich wegen fehlender Verknüpfungen als Charakter nicht mitteilen konnte.

In einem fünhhundert Jahre alten Kloster in Norditalien treffen drei amerikanische Militärgeistliche auf eine Situation, in der die Zeit stehen geblieben zu sein scheint. Ihr Besuch fordert die Gastfreiheit der Mönche bis zum letzten, was Küche und Keller hergeben, heraus. Als sich alle zum gemeinsamen Mahl versammeln, müssen die Gäste feststellen, daß nur für sie gedeckt ist. Auf die verwunderte Nachfrage erklären die Mönche, für das Seelenheil der beiden Ungläubigen unter ihren Gästen fasten zu wollen, von denen nur einer Katholik ist, die beiden anderen aber ein Protestant und ein Jude. Die Militärgeistlichen sind gerührt von der Reinheit des Glaubens, die sie hier antreffen.

Diese Geschichte, als Autor war Fellini beteiligt, nutzt im Detail vor allem die komischen Kontraste, die sich ergeben, wenn die Mönche mit ihrer über Jahrhunderte unveränderten Lebensweise auf die Details der Neuzeit wie Konserven, Schokolade oder einen Stahlhelm treffen. So enthüllt der entscheidende Drehpunkt mit milder Komik den Anachronismus des Konflikts, ohne die Figuren dabei zu beschädigen.

In der letzte Episode des Films kämpfen in den Po-Sümpfen versprengte Amerikaner und Engländer gemeinsam mit italienischen Partisanen gegen die

Deutschen. Der vollständige Verzicht auf dramatische Verknüpfung in der Fabel erzeugt auch bei der Erschießung der gefangenen Partisanen – die Alliierten werden als Kriegsgefangene behandelt – das Pathos eines Dokuments. Für die Wirkung der Gesamtkomposition des Films ist es durchaus von Bedeutung, daß auch die letzte Episode nicht vom historisch berechtigten Siegesgefühl getragen wird, sondern eher, wie eigentlich alle Episoden, die Aufmerksamkeit auf die unbekannten Opfer eines jeden Krieges lenkt.

Der unterschiedliche dramaturgische Bau jeder Episode zeigt die grundlegende Probleme aller dramaturgischen Entscheidungen zwischen den epischen und dramatischen Möglichkeiten einer Filmfabel. Die epischen Fabeln zeigen ihre Affinität zum Filmmedium bei öffentlichen, unprivaten Vorgängen bis in die Nachbarschaft des Dokumentarischen. Die Skala der figurenbezogenen Affekte verkürzt sich jedoch in dem Maße, wie auf individuelle Konflikte verzichtet wird. Charaktere benötigen, um sich entfalten zu können, einen gewissen Platz. Dramatische Plots lassen die Charaktere zwar schneller aktiv werden, aber die Künstlichkeit der Konstruktion widerspricht oft der mit der Episodenstruktur angestrebten Realitätsnähe. Der mit dem Thema angestrebte Realismus kann durch allzu auffällige Konstruktion ins Wanken geraten. Die Rom-Episode zeigt das sehr deutlich.

Reine Episodenfilme ohne durchgehende Figuren sind ungeliebte Kinder des Kinos. Schon für *PAÍS* gilt ja, daß die kontinuierliche Zeitachse kein fortgesetztes Handeln von Personen erzählt. Sie ist mehr ein formaler Einfall für das gemeinsame Thema, die Begegnung der Italiener mit den Befreien und gleichzeitigen Kriegsgegnern des faschistischen Italien. Vielleicht war es diese Tradition, die weitere Episodenfilme in Italien stimulierte. In *L'AMORE IN CITTÀ* vereinigten sich 1953 in sieben Episoden zu dem im Titel erkennbaren Thema die Regisseure Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Francesco Maselli, Dino Risi und Cesare Zavattini. Ähnlich angelegt ist *BOCCACCIO 70* (1961) mit vier (ursprünglich fünf) Episoden der Regisseure Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti und Vittorio de Sica.

In den USA entstanden 1988 die *NEW YORKER GESCHICHTEN*, ein Zyklus von drei Filmen der Kurzmetrage von den Regisseuren Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Woody Allan, die aber außer der Tatsache, daß sie in New York spielen, keine thematische Gemeinsamkeit haben.

Mit seinen fünf Episoden von *NIGHT ON EARTH* bewegt sich Regisseur und Autor Jim Jarmusch 1991 wieder in größerer Nähe zur neorealistischen Tradition der Episodenfilme. Es gibt eine verbindende Idee: In fünf Großstädten der Welt, in Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki treffen in den Taxifahrten einer Nacht zufällig Personen aufeinander, die durch diese

Begegnung einen Konflikt enthüllen, eine Veränderung oder einen Anstoß für eine Einsicht in sich selbst erfahren.

In Los Angeles trifft eine gestreute Casting-Agentin am Flugplatz auf eine sehr junge burschikose, fast schon ruppige Taxi-Driverin. Durch die offene und direkte Art der Fahrerin, auf ihren Fahrgäst und die Umwelt zu reagieren, wandeln sich anfängliches Mißtrauen, Verwunderung, ja leichte Empörung über ihr wenig weibliches Benehmen zunehmend in Interesse und Neugier für diese eigenartige Person, die unbedingt Automechanikerin werden möchte und durchaus eigene Vorstellungen und Ansichten über das Leben hat. Die Agentin hat gerade das Problem, für einen Film ein junges Mädchen mit den »Nerven einer Fallschirmspringerin« zu besetzen und mit einem Mal erkennt sie, daß so wie diese Driverin das Mädchen sein müßte. Am Ende der Fahrt macht sie ihr das Rollenangebot. Zu ihrer Verwunderung kommt das für die Fahrerin überhaupt nicht infrage. Sie will nicht »zum Film«, wie alle Mädchen in Los Angeles, sie will Mechanikerin werden. Die Agentin muß erkennen, daß es auf der Welt noch etwas anderes als ihre Filme gibt. Diese Entdeckung verschafft ihr sogar eine gewisse Erleichterung und Entspannung.

Interessant ist die dramaturgische Konstruktion der Episode. Beide Figuren werden in Parallelhandlung exponiert. Dadurch ist schon ein gewisser Vorrat von unterschiedlichen Voraussetzungen verwendbar, wenn sie aufeinander treffen. Es finden einige, den Dimensionen des Sujets angemessen kleine, auch komische Kollisionen statt. Die Driverin behandelt das Gepäck nicht sehr vorsichtig, klemmt der Kundin fast ihr Bein in der Tür ein, raucht unentwegt, flucht und läßt laut das Radio laufen, obwohl die Agentin im Auto telefoniert. Über Stichworte, wie »Männer« und »das Alter«, kommt ein Gespräch in Gang, schließlich raucht auch die Agentin mit, obwohl sie vorher dagegen gesprochen hatte. Erster Drehpunkt: aus *Abneigung* bei der Agentin ist *Interesse* geworden. Im Näherkommen entdeckt sie in der Fahrerin das Mädchen, das sie sucht – zweiter Drehpunkt. Als am Schluß das Mädchen ihr Angebot ablehnt – dritter Drehpunkt – müßte sie das eigentlich für sich als Niederlage empfinden, denn ihr Ziel, das Mädchen zu gewinnen, hat sie nicht erreicht. Es tritt aber eine erneute Umkehrung ein. Die Agentin bezieht die Begegnung mit dem selbstbewußten jungen Mädchen auf ihre eigene angespannte Situation (»Arbeit«, »Männer«, »Alter«) und sieht sich unerwartet, aber eher erheitert in einem anderen entspannteren Licht. Aus der »Verkennung« der Situation des Mädchens und deren Korrektur entsteht eine zweite, das eigene innere Befinden betreffende »Erkennung«.

Die Episode in New York beruht auf einem einfachen Plot, der als komischer Gegensatz durch Umkehrung der Situation bewegt wird.

Ein Farbiger steht nachts auf der Straße, kein Taxi nimmt ihn mit. Als endlich eins hält, stellt sich heraus, der Fahrer kann das Auto nicht richtig bedienen und kennt sich in N.Y. überhaupt nicht aus. Der Fahrgäst will wieder aussteigen, aber der im Geschäft offensichtlich unerfahrene Fahrer nötigt ihn, zu bleiben. Der Gast fährt schließlich das Taxi, um überhaupt an sein Ziel zu gelangen und erklärt dem unkundigen Fahrer New York. Dies ist der Rahmen für menschliches Näherkommen, der Taxifahrer erzählt dem Fahrgäst seine Geschichte als Übersiedler aus dem Osten Deutschlands zur Zeit der Mauer.

Das Prinzip der Umkehrung steckt auch in der Paris-Episode, steigert es zum Gleichnis. Ein schwarzafrikanischer Taxifahrer aus einer ehemals französischen Kolonie wird von angetrunkenen ebenfalls schwarzen Fahrgästen mit einem offenkundig höheren sozialen Status rassistisch verhöhnt. In blinder Wut darüber wirft er die Gäste hinaus, vergibt aber dabei, zu kassieren, was seinen Zorn nur noch steigert. Sein nächster Fahrgäst ist eine blinde junge Pariserin, die bald eine Bemerkung zu seinem aggressiven Fahrstil macht und von ihm eine ganz bestimmte Fahrtroute zu ihrem Ziel verlangt. Als sie merkt, daß er eine andere als ihre gewünschte Strecke fährt, schließlich noch seine Hautfarbe, ja sogar sein Herkunftsland errät und eine Bemerkung zu seinem Gesicht macht, die mit einer abfälligen Äußerung seiner vorigen Fahrgäste korrespondiert, ist er völlig verunsichert. Beim Aussteigen nennt er einen zu niedrigen Fahrpreis, was sie mit der Bemerkung, sein Mitleid nicht zu brauchen, korrigiert. Seine gut gemeinte Aufforderung beim Abschied: »Passen sie auf sich auf«, wird dadurch ironisch kommentiert, daß die Frau völlig sicher am Seineufer ohne Geländer entlanggeht, während man hört, wie er beim Weiterfahren mit einem Auto zusammenstößt. Die Blinde ist »sehend«, der Sehende ist »blind«.

Groteske Komik ist die dramaturgische Triebkraft in der römischen Episode. Ein ständig monologisierender und jedes Geschehen am Rande kommentierender Fahrer mit einer recht unkonventionellen Fahrweise bekommt einen Pater als Fahrgäst. Die Monologe des Fahrers werden immer mehr zu einer Beichte über seine sexuellen Ausschweifungen und Verirrungen. Der offenbar schwerkranke Pater ist in mehrfacher Hinsicht überfordert, ein Gespräch mit dem Fahrer zu führen. Der Pater stirbt im Taxi und der Fahrer entledigt sich heimlich des Toten in der angstvollen Vorstellung, ihn durch seine Reden umgebracht zu haben.

In der elegischen Winternacht von Helsinki nimmt ein Taxifahrer drei Betrunkene auf. Sie erklären ihre Trunkenheit mit dem vielfachen Unglück, das einen von ihnen getroffen hat. Durch die »Verkehrtheit« des lallenden Mitgefühls der Betrunkenen wirkt das eher komisch. Der Taxifahrer erzählt

ihnen seine in Wahrheit schlimmere Geschichte. Die Betrunkenen weinen vor Ergriffenheit, obwohl sie seiner Geschichte nicht zugehört haben. Sie wissen aber nicht einmal, wo ihr vom Unglück betroffener Freund aussteigen soll. Zufällig vor seiner Haustür setzt ihn der Fahrer ab. Zumindest der hatte einmal eine Gelegenheit, sich anderen mit seinem Unglück mitzuteilen.

Alle Episoden haben eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit in dramaturgischer Hinsicht, die Dramaturgie der Tangente. Durch die Wahl des wiederkehrenden Handlungsortes »Taxi« regiert der epische Zufall im Aufeinandertreffen von Figuren. Sie berühren sich ohne irgendeine gemeinsame Voraussetzung für eine kurze Zeit und gehen praktisch konsequenzlos auseinander. Aus der dadurch entstehenden Situation kann sich kein dramatischer Konflikt entwickeln, selbst wenn Voraussetzungen dafür gegeben wären, wie z. B. der überraschende Tod des Paters im Auto des römischen Taxifahrers. Ausschließlich aus der in allen Storys beträchtlichen Verschiedenheit der Charaktere, ihrer Situation, ihrer Vorgeschichte, ihres Temperaments werden die Vorgänge zwischen ihnen entwickelt. Die Handlungen der Figuren dienen nicht der Herstellung einer Kollision, sondern einer Enthüllung der unterschiedlichen Charaktere. Dabei ist oft zu bemerken, daß eine Figur bzw. Gruppe mehr die Funktion des Katalysators für den anderen hat. In Los Angeles ist die Figur mit einem Konflikt die Casting-Agentin. Der Driverin wird ihre Rolle, die sie ihr gegenüber spielt, gar nicht bewußt. Ihre Handlungen besitzen keine dramatische Konsequenz. In New York löst der Fahrgast, obwohl er das meiste redet, das Aufblättern der konflikthaften Situation des ungeeigneten Taxifahrers aus. In Paris löst die blinde junge Frau indirekt die Zuspritzung der inneren Konflikte des Fahrers aus. In Rom ist der sterbende Pater nur der Anlaß für das Porträt des zwischen traditioneller Religiosität und deren praktischer Negation pendelnden temperamentvollen Taxifahrers. Die betrunkenen Fahrgäste in Helsinki bewirken die fast parabolhafte Offenbarung des Taxifahrers, ohne damit etwas anfangen zu können. Der Zuschauer ist der eigentliche Adressat. Gelegenheiten für Eigenaffekte des Zuschauers werden nicht durch dramatische Zuspritzung, sondern durch fein dosierte, oft die tragischen Aspekte der Geschichte berührende Komik geliefert.

Mosaik des Lebens

Die Episode ist als Form des Epischen in der zusammenhängenden Filmfabel ein in sich relativ geschlossener Abschnitt der gesamten Fabel. In Fabeln, die aus mehreren Episoden bestehen, können diese nach unterschiedlichen Systemen verbunden werden. Die vielleicht bekannteste Variante: Die Figur durchwandert an verschiedenen Orten verschiedene Situationen und begegnet dabei nach dem Prinzip des Zufalls verschiedenen anderen Figuren. Die Handlungen der Figuren werden vor allem durch laufenden Ortswechsel begründet. *Odyssee* und *road movie* sind entsprechende archetypische Strukturformen mit deutlichem Wechsel des Ortes und der Zeit.

Eine seltene Variante: Nicht eine Figur, sondern ein Gegenstand »wandert« von Mensch zu Mensch. Béla Balázs bezeichnete diesen Typus als »... Film ohne Helden, in ihm gab es noch erfundene Momente, gestellte Szenen, die untereinander einen gewissen Zusammenhang bewahrten. Auch eine ausgedehnte gradlinige Erzählung war vorhanden. Sie hing jedoch nicht mit einer Person, einer zentralen Figur zusammen, und es fehlte daher jener konstruierte dramatische Konflikt, die Verwicklung, die aus dem Kampf zweier oder mehrerer Personen entsteht.« Die Absicht, die zu dieser Struktur führt, erklärt sich als »Flucht vor der im voraus konstruierten Filmhandlung« und dem Motto »man müsse sich der Wirklichkeit nähern«. Man wollte »das Leben nicht unter dem Blickwinkel nur einer einzigen Person und innerhalb der Grenzen ihrer Erlebnisfähigkeit darstellen, sondern *im breiten Querschnitt*: nicht eines Menschen zufälliges Leben, sondern das typische Leben schlechthin«.¹¹⁴ Balázs hat selbst als Filmautor in den 20-er Jahren ein solches Drehbuch geschrieben. Schon der Titel lässt die dramaturgische Struktur erkennen: **DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS** (R: Bertold Viertel). »In diesem Film ergeben sich die Ereignisse auseinander, aber die Menschen gehen, nichts voneinander wissend, wie in dichtem Nebel aneinander vorbei und ahnen nicht, daß sie ihre Schicksale gegenseitig bestimmt haben. Der Zehnmarkschein ist der einzige Faden, der die Szenen zusammenhält«.¹¹⁵ Balázs erkennt rückblickend selbst Größe und Grenzen dieser Methode. »Die Szenen eines solchen Querschnitt-Films sind ebenso erdacht wie die Szenen eines beliebigen, streng komponierten Dramas, und ihre Reihenfolge und Verbindung sind verwickelter, weil feiner konstruiert als die des literarischsten aller Romane. Doch die Szenenreihe eines solchen

114 alle Zitate: Béla Balázs, *Der Film*, Wien 1961, S. 161

115 ebenda, S. 162

Films kennt keine im voraus bestimmte Richtung, keine beabsichtigte dramatische Steigerung, kein genau bestimmtes Ende als Ziel. Es ist, als bewegten sich alle Szenen teppichhaft auf der gleichen Ebene, als könnte man sie beliebig vermehren oder vermindern. Solche Kompositionen haben zweifellos eine naturalistische *Wahrscheinlichkeit*. Es fehlt ihnen jedoch die überzeugende Kraft der am Einzelschicksal veranschaulichten künstlerischen Notwendigkeit«.¹¹⁶ Balázs hatte sich mit seinem Einfall auf Leo Tolstois Erzählung *DER GEFÄLSCHTE KUPON* bezogen. Tolstoi ist jedoch der größten Gefahr der episodischen Ordnung mit Hilfe eines Gegenstandes, einer Mechanik, die allzu absichtsvoll erscheint, entgangen, indem er den gefälschten Kupon nur zur Exposition benutzt. Nachdem der Gegenstand seine Wirkung getan hat und die anfänglich kleine Hemmschwelle zum kriminellen Tun in einer Kettenreaktion von immer mehr einbezogenen Personen überschritten wurde, benötigt er den »wandernden Gegenstand« nicht mehr und ordnet den weiteren über zehn Jahre gehenden Verlauf seiner Erzählung nach dem inhaltlichen Wollen des auktorialen Erzählers.

In *WINCHESTER '73*, einem 1950 gedrehten Western (R: Anthony Mann, DB: Robert L. Richards, Borden Chase, nach einem Roman von Stuart N. Lake), hat das titelgebende besonders kostbare Gewehr als erster Preis eines Schießwettbewerbs die Funktion, eine episodisch ausgeweitete analytisch-dramatische Fabel um zwei rivalisierende Brüder zu binden. Der Gegenstand charakterisiert natürlich als szenisches Detail darüber hinaus als Objekt vielfältiger Begierden die Personen, die auf zufällige oder gewaltsame Weise mit ihm in Kontakt geraten und ihn gebrauchen.

Eine aktuelle Pressenotiz (1998) annonciert den gleichen Fabeltypus: *Die ROTE VIOLINE* (R u. DB: François Girard, DB: Don McKellar), historischer Episodenfilm über den abenteuerlichen Weg einer außergewöhnlichen Geige, die seit ihrer Erschaffung im 17. Jahrhundert die Gemüter von Künstlern auf mehreren Kontinenten erregte.

Helmut Käutner (R und DB) und Ernst Schnabel (DB) unternahmen 1947 mit *IN JENEN TAGEN* den Versuch, Krieg, Verfolgung durch die Nazis, auch Widerstand, in sieben Episoden als eine Art »Querschnitt« durch deutsche Bevölkerung zu erzählen. Der »wandernde« Gegenstand ist ein Auto, das auf einem Schrottplatz der Nachkriegszeit als Ich-Erzähler die Episoden verbindet. Die auffällige Künstlichkeit dieses Einfalls legitimiert sich nur zum Teil als ironische Verfremdung der moralisch-didaktischen Absicht der Autoren. Im Ergebnis entsteht auch keine durch das Auto verbundene episodische Fabel, sondern

ein Zyklus von in sich abgeschlossenen selbständigen Kurzgeschichten, die mehr auf eine fast symbolhafte Vergleichbarkeit der moralischen Position ihrer Figuren hin konstruiert sind. Das erzählende Auto ist aber auch ein Versuch, der allzu großen Willkür des auktorialen Erzählers zu entrinnen. Wenn dieser sich nicht personifiziert, bleibt er für die darstellende Kunst *Film* immer ein dramaturgisches Problem in den Fällen, wo er anstelle der handelnden Personen und der Fabel die Herrschaft über die zeitliche und örtliche Verknüpfung der Handlungen und Begegnungen allzu auffällig an sich reißt.

Eine andere Möglichkeit, dieser Gefahr zu begegnen, ist die *räumliche* Verbindung von Episoden. Ein Ort als Zentrum verbindet nach dem Prinzip des Zufalls mehrere Personen. Gegen das Auseinanderstreben der Handlungen wird in diesem Fall die Zeit meist durch zentrierende Ereignisse, Vorfälle, Begebenheiten begrenzt. Bei selbständiger Entwicklung entstünden unweigerlich ausgedehnte Erzählungen oder romanhafte Strukturen. Die Handlungsfäden werden nicht in erster Linie durch zeitlich aufeinanderfolgende Begegnungen geknüpft, sondern durch die sich kreuzenden Wege der Figuren in dramaturgischer Gleichzeitigkeit, realisiert durch die filmische Montage paralleler Handlungen.

Ein solcher Ort mit zentrierendem Ereignis war die Treppe in *ROM 11 UHR* (R: Giuseppe des Santis 1952), die unter dem Andrang der Arbeit suchenden Frauen zusammenbrach. Im kurzen Zeitraum von einigen Tagen werden parallel sechs Schicksale und die ergebnislose Suche der Polizei nach einem Schuldigen genauer verfolgt.

Ein solcher Ort ist auch das Blasorchester in *BRASSED OFF* (R: Marc Herman 1997), in dem sich alle handelnden Figuren versammeln, um ihrem traditionellen Freizeitvergnügen erst recht unter den Bedingungen der drohenden Betriebsschließung nachzugehen. Zeitlich bindendes Ereignis ist der Wettbewerb der Blasorchester, mit dem der Film, siegreich für die inzwischen entlassenen Protagonisten, auch endet.

Ein solcher Ort ist Auggie Wren's Tabakladen in Brooklyn in *SMOKE* (DB: Paul Auster, R: Wayne Wang 1995). Hier trifft der Schriftsteller Paul Benjamin, wenn er sich seine Zigarillos kauft, mit dem philosophierenden Tabakhändler zusammen. »Auggie ist in seinen besten Momenten fast schon so etwas wie ein Zen-Meister. Er ist aber auch ein Gauner, ein Klugschwätzer, ein richtiger Schweinehund.¹¹⁷ Bei Auggie kreuzen sich die Geschichten: Der Junge Rashid,

¹¹⁷ Paul Auster, Die Entstehung von *SMOKE*, in: *Smoke, Blue in the Face*, Hamburg 1995, S. 30

der dem Schriftsteller das Leben rettete, dessen dramatische Verwicklung in den Fünftausend-Dollar-Diebstahl, seine *Erkennung* mit seinem Vater. Auggies frühere Freundin Ruby kommt in den Laden, um ihn wegen der nunmehr 18-jährigen gemeinsamen, was Auggie natürlich bestreitet, Tochter, die schwanger und rauschgiftsüchtig ist, um Hilfe zu bitten. Hier zeigt Auggie dem Schriftsteller jene zwölf Fotoalben mit den über viertausend Photographien, zwölf Jahre lang jeden Morgen um 7 Uhr an der Straßenecke aus genau demselben Blickwinkel aufgenommen, die sich zur Metapher für das Verhältnis von Alltag und Kunst verdichten. »Ich achtete genauer auf Einzelheiten, bemerkte den Wechsel des Wetters, registrierte die mit dem Fortschreiten der Jahreszeiten sich ändernden Einfallswinkel des Lichts. (...) Und dann begann ich ganz allmählich die Gesichter der Leute im Hintergrund zu erkennen, die Passanten auf dem Weg zur Arbeit, jeden Morgen dieselben Leute an derselben Stelle, wie sie einen Augenblick ihres Lebens im Blickfeld von Auggies Kamera verbrachten. Sobald ich sie wiedererkannte, begann ich zu erforschen, wie ihre Haltungen von einem Morgen zum anderen wechselten; ich versuchte aus diesen oberflächlichen Anzeichen auf ihre Stimmungen zu schließen, als ob ich mir Geschichten für sie ausdenken könnte, als ob ich in die unsichtbaren, in ihren Körpern eingeschlossenen Dramen eindringen könnte.«¹¹⁸ Dann folgt die eigentliche Geschichte des Fotoapparats.

In diesem Tabakladen fragt der Schriftsteller Paul Benjamin, die Filmfigur, den Tabakhändler Auggie nach einer Weihnachtsgeschichte. Und Auggie erzählt die Weihnachtsgeschichte, deren Entstehung als Auftrag für das Feuilleton der *New York Times* der wirkliche Schriftsteller Paul Auster so schildert: »... Ich war mir nicht sicher, ob mir etwas einfallen würde. (...) Ein paar Tage vergingen, und gerade als ich aufgeben wollte, öffnete ich eine Dose meiner geliebten Schimmelpennincks – das sind diese Zigarillos, die ich am liebsten rauche – und mußte an den Mann in Brooklyn denken, bei dem ich sie immer kaufe. Das brachte mich auf einige Gedanken über Begegnungen, wie man sie in New York mit Leuten hat, die man täglich sieht, ohne sie eigentlich zu kennen. Und allmählich nahm die Geschichte in meinem Kopf Gestalt an. Sie kam buchstäblich aus dieser Zigarillodose.«¹¹⁹

Hier formuliert Paul Auster *in nuce* das ästhetische Prinzip des Episodischen, seine besondere Eigenschaft, Phänomene des Alltäglichen künstlerisch in ihrem Wesen zu erfassen.

118 ebenda, Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte, S. 154

119 ebenda, S. 12

Ein solcher Ort für »Begegnungen mit Leuten, die man täglich sieht, ohne sie zu kennen« (Béla Balázs) ist auch ein Stadtteil von Los Angeles in SHORT CUTS. Robert Altman als Autor und Regisseur und Autor Frank Barhydt haben in ihrem *screenplay* unter Verwendung von elf Kurzgeschichten von Raymond Carver zwanzig Figuren, die Kinder in den Familien und wirkliche Nebenfiguren, die nur einen Auftritt haben, nicht gerechnet, in ein Netz von meist flüchtigen, brüchigen oder zerstörten Beziehungen eingewoben. Aus einem kaum mit einem Blick übersehbaren Puzzle treten nach und nach psychosoziale Porträts von acht Paaren bzw. Familien und drei Generationsbeziehungen (Mutter/Tochter, Vater/Sohn) hervor. In ca. 125 Szenen werden Inhalte wie abstumpfender Alltag in gestörten Partnerbeziehungen, Lüge und Verdrängung in vielen Spielarten, Frustation und Aggression in ihrer Wechselwirkung ständig variiert. Um einzelne Figuren oder Gruppen organisieren sich keine geschlossenen Episoden. Die mal mehr, mal weniger zusammenhängenden Vorgänge, Begebenheiten und Handlungen werden in kleine Segmente und Fragmente zerlegt, die faktisch in einer einzigen großen Parallelmontage von drei Stunden Filmlaufzeit ohne auffällig erzählte Zeitsprünge über eine Handlungszeit von knappen drei Tagen ausgebreitet werden. Die auffälligste dramaturgische Maßnahme ist die Konsequenzlosigkeit von kollisionsvollen Situationen. Immerhin werden in dem Film ein Schuljunge und ein junges Mädchen getötet, eine junge Frau begeht Selbstmord und eine Wasserleiche wird gefunden. Ein Polizist begeht Ehebruch und mehrfachen Amtsmißbrauch und ein eifersüchtiger Ehemann zerstört die Wohnungseinrichtung seiner Frau, die mehrere andere Liebhaber hat. Die Autoren sehen in diesen Geschehnissen nicht eine aufklärungsfähige Kausalkette von Ursachen und Wirkungen, sondern Symptome für die zunehmende menschliche Unfähigkeit, die Alltagsprobleme menschlicher Sozialisation vernünftig zu lösen, bis hin zu innerer und äußerer Zerstörung. Mit viel dramaturgischer Raffinesse münden diese Geschehnisse oft in komisch-groteske, auch absurde Situationen. Der Polizist sieht tatenlos zu, wie die Wohnung zerstört wird, denn er ist einer der Liebhaber der Frau. Die Angler verbringen ihr Angelwochenende neben der Wasserleiche, die sie finden und bringen die dort gefangenen Fische stolz als Trophäen nach Hause, ehe sie den Fund melden. Der Fisch wird später auf einer Party gegrillt. Der friedlich erscheinende Pool-Reiniger kommt nicht damit klar, wie seine Frau zu Hause Telefonsex-Dienste als Nebenjob betreibt. Auf einem Ausflug wehrt ein fremdes Mädchen seine plumpen Annäherungen ab, er erschlägt das Mädchen. Das in diesem Moment ausbrechende Erdbeben lässt später das tote Mädchen als Opfer des Bebens erscheinen. Wie und von wem der kleine Casey angefahren wurde, wird für die unglücklichen Eltern immer

Geheimnis bleiben. Die Kellnerin Doreen, die das Auto fuhr, wollte ihm helfen, aber er ist noch alleine nach Hause gegangen, so ist sie mit reinem Gewissen weiter gefahren. Casey kann seiner Mutter nur noch kurz von dem Vorfall berichten, dann versinkt er im Koma. Der Schmerz seiner Eltern über seinen unerklärbaren Tod mündet bereits am Morgen danach in eine aggressive Auseinandersetzung mit dem Konditor, der vergeblich die Torte für den Geburtstag des Sohnes gefertigt hat.

Eine Reihe von dramaturgischen Tricks werden aus der Kiste geholt, damit das Puzzle nicht auseinanderfällt. Eine gewisse zeitliche Zentrierung ist vonnöten. Am Anfang besprühen Hubschrauber die Stadt mit einem Insektenbekämpfungsmittel. Das ist natürlich überall zu spüren und alle können darauf reagieren. Der gleiche Ort und die gleiche Zeit sind exponiert. Das Gleiche leistet, neben der Vertuschung des Totschlags, am Ende ein Erdbeben. Beide Ereignisse werden außerdem im Fernsehen kommentiert, wo auch Caseys Vater als Politiker auftritt. Die flimmernden Bildschirme in den verschiedenen Wohnungen sorgen nebenbei für verbindende Gleichzeitigkeit. Hauptmittel ist jedoch die raffinierte zeitliche Organisation der parallel laufenden Handlungen, bei denen jede nur denkbare Möglichkeit genutzt wird, auch über unmittelbare Verknüpfung von Handlungen hinaus die verschiedenen Personen immer wieder in völlig zufällige Begegnungen zu bringen. Die Verhaltensweisen und Reaktionen der Einzelnen sind einerseits wie unter einem Mikroskop zu betrachten. Mit Hilfe der pointiert verkürzenden Erzähltechnik von *short stories* entstehen prägnante Charaktere. Andererseits bewirkt aber die Fülle des gleichzeitigen Geschehens, daß der Zuschauer aus einer gewissen Distanz wie auf einen Ameisenhaufen blickt. »Die Menschen gehen, nichts voneinander wissend, wie in dichtem Nebel aneinander vorbei und ahnen nicht, daß sie ihre Schicksale gegenseitig bestimmt haben«, wie Béla Balázs sagte. Der Schwenk der Kamera über die Karte mit dem unüberblickbaren Straßengewirr von L.A. unter dem Abspann belegt solche Intentionen der Autoren. Mit zunehmender Entfernung verlieren die Mosaiksteine menschlichen Verhaltens ihre eigene Form und Farbe und das Gesamtbild enthüllt Zusammenhänge, von denen die Figuren nichts wissen können.

Man »nähert sich der Wirklichkeit« – vielleicht eine Tendenz, die angesichts des wachsenden Bewußtseins von sich verschärfenden sozialen Widersprüchen innnerhalb der kapitalistischen Welt nach ihrem Sieg im *Kalten Krieg* auch im Kino wieder Platz beansprucht? Da im deutschen Kino der 90-er Jahre derartige Bemühungen eher selten anzutreffen sind, fällt ein Film, wie **NACHTGESTALTEN** (DB und R: Andreas Dresen 1999) auf, weil er die Vorteile der offenen Struktur von miteinander nichtkausal verknüpften Episoden mit ver-

schiedenen und in ihrer sozialen wie individuellen Psychologie sehr unterschiedlichen Personen nutzt, um unspektakuläre »Begegnungen mit Leuten, die man täglich sieht, ohne sie zu kennen«, herbeizuführen. Auch hier treffen das obdachlose Pärchen, das nach dem Glücksfall eines erbettelten Hundertmarkscheins eine Nacht in einem Hotel verbringen will; der kleine Industriemanager, dem der Zufall die Verantwortung für einen zehnjährigen Angolaner anhängt; der junge Landwirt aus dem tiefsten Mecklenburg, der in der Großstadt erotische Abenteuer für Geld sucht und dabei einem jungen Mädchen auf dem Drogenstrich begegnet, nie direkt aufeinander, gehen keine Interaktion ein. Der Konzentrationspunkt ist eine Nacht im Berliner Großstadttalltag ohne Sensationen, Action und Glamour. Die Geschichten der drei Paare sind in sich strukturiert und werden mit Auslassungen als durchgehende Montage paralleler Handlungen erzählt. Jede Geschichte hat einen epischen Plot. Das Pennerpärchen findet durch Verkettung widriger Umstände und Kollision der Temperaturen zu seinem ersehnten Liebesakt in einem richtigen Bett erst am nächsten Vormittag unter den Mahnrufen der Wirtin, das Zimmer endlich zu räumen. Der Manager hat durch den Jungen erheblichen Ärger, sogar sein Auto wird ihm geklaut, entdeckt aber bei allen Verwünschungen zu seinem eigenen Erstaunen so etwas wie Mitgefühl bei sich. Der naive Landwirt hatte sich die käufliche Liebe doch etwas anders vorgestellt, bei dem, was ihm hier begegnet, will und kann er nicht. Er glaubt sogar, dem Mädchen helfen zu können, wird jedoch bei seiner Heimfahrt feststellen, daß es ihm trotz einer sich andeutenden menschlichen Annäherung zuletzt noch sein Geld geklaut hat, allerdings einen Hunderter wieder zurücksteckt. – Gemeinsames Thema sind die unterschiedlich verschütteten Reste von Menschlichkeit, die nicht durch Intrigen sondern durch Lebensumstände in akuter Gefahr sind. Auch hier bindet neben der zeitlichen Zentrierung auf eine Nacht ein Kunstgriff: der Papstbesuch. Handlungbedingt auf dem Flughafen exponiert, begleitet er die Figuren über die Reaktionen von Taxifahrern, Polizisten und Hotelpersonal bis zu Fernsehbildern als thematischer Kontrapunkt.

Lauf des Lebens – Lebenslauf

Der erste Spielfilm, den der schwedische Regisseur Jan Troell 1966 nach einer Reihe von Dokumentarfilmen nach einem autobiographisch geprägten Roman von Eywind Johnson (DB: Bengt Forlund, Jan Troell) realisierte, hieß HIER HAST DU DEIN LEBEN. In diesem Titel verbergen sich zugleich Programm und Struktur. Der gestische Gehalt des Titels verweist bereits auf die bedeutende Zäsur zwischen Kindheit und Erwachsensein, den Übergang zu bewußtem Erfassen von Umständen und bewußter Gestaltung von Möglichkeiten des einmaligen und besonderen, des eigenen Lebens. Zur Zeit des ersten Weltkrieges verläßt ein Vierzehnjähriger aus armen Verhältnissen in der abgelegenen Wildmark das Elternhaus, das ihn ohnehin nicht ernähren konnte und beginnt seine eigene Sozialisation in der Arbeitswelt, erlebt Freundschaft, Tod, erste Liebe, Treue und Verrat. Es beginnt das, was dann die *Biographie* des Menschen heißt und das Besondere des Einzelnen mit dem Allgemeinen der Spezies, des Geschlechts und der sozialen Gruppe auf individuelle Weise verbindet. *Biographie* als *Dramaturgie* findet ihre entscheidenden Dreh- und Wendepunkte der Fabel in Elementarsituationen des menschlichen Lebens zwischen Geburt und Tod meist ohne deren dramatische Zusitzung, tragischen Untergang oder Happy End. Die Bewegung der Fabel beruht im Fortschreiten der Lebenszeit und bedarf keiner weiteren Begründung. Die Bändigung und Lenkung des biographischen Zeitstroms geschieht durch Zentrierung auf eine Figur, die für alle Begebenheiten den Bezugspunkt bildet und damit eine oft *episodische* Struktur zusammenhält. Biographie als *Material* und *Struktur* für Film bildet eine verlockende und zugleich riskante Verbindung. Der Film in seiner epischen Tendenz zeigt zunächst lebhafte Affinität zum Strom des Lebens. Dagegen kennt das Drama die Biographie nur als Ausnahme (z. B. PEER GYNT von Hendrik Ibsen), und das nicht nur wegen der praktischen Probleme der Darstellung der unterschiedlichen Lebensalter. Es fehlt ganz einfach der zentrale Konflikt, dessen Aufbrechen und Lösung Anfang und Ende der dargestellten Handlungen und Begebenheiten signalisieren.

Aber auch epische Strukturen bedürfen mehr als des biographischen Materials. Darauf macht schon Hegel in seinen Ausführungen zu den »Besonderen Bestimmungen des eigentlichen Epos« in seiner Ästhetik aufmerksam. Sein Ausgangspunkt ist die Notwendigkeit, daß der »besondere Zweck« der epischen Begebenheit »kein Abstraktum, sondern im Gegenteil von ganz konkreter Bestimmtheit« sein muß. »Hieraus läßt sich die allgemeine Regel abstrahieren, daß die besondere epische Begebenheit nur dann zu poetischer

Lebendigkeit gelangen könne, wenn sie mit *einem* Individuum aufs engste verschmelzbar ist. (...) So könnte (...) die *biographisch*-poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte als der vollständigste und eigentlich epische Stoff erscheinen. Dies ist aber nicht der Fall. In der Biographie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und dasselbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können schlechthin unabhängig auseinanderfallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äußerlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten. Soll aber das Epos eines in sich sein, so muß auch die Begebenheit, in deren Form es seinen Inhalt darstellt, in sich selber Einheit haben. Beides, die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich, muß zusammentreffen und sich verbinden.¹²⁰ Diese Feststellung ist für den Film dahingehend zu erweitern, daß die »konkrete Bestimmtheit« sich als Vorgang, Konflikt, individuelle Haltung oder Handlung im Bereich der *Darstellung* auffinden lassen muß, wenn sich das Biographische nicht in einem filmischen *al fresco*, einem flächigen Bilderbogen erschöpfen soll, wie es vor allem dann zu besichtigen ist, wenn sich das Kino der Lebensläufe von Personen der Zeitgeschichte zum Zwecke der Unterhaltung bedient. Die fiktive Biographie als Dramaturgie öffnet gelegentlich ein Türchen, durch das sich die handelnde Figur unmittelbar in die Zeitgeschichte hinein begibt. Das geschieht auf etwas grobschlächtige Weise, wenn in ROCKY IV der Staatsmann Michail Gorbatschow mißmutig der Niederlage des russischen Boxfavoriten gegenüber dem Amerikaner im »Kampf des Jahrhunderts« zusehen muß, und hat eine gewisse Ironie, wenn der *tump-naive* FORREST GUMP nach seinen überraschenden sportlichen Erfolgen dank der inzwischen erfundenen digitalen Bildbearbeitung dem authentischen amerikanischen Präsidenten die Hand drücken darf.

Alle Fragestellungen zum Verhältnis von Biographie und Dramaturgie erfahren bei der Verwendung des Materials authentischer Biographien, beim Finden überzeugender filmdramaturgischer Strukturen besondere Zusitzung. Auf der einen Seite verlockt authentisches Material schon allein dadurch, daß es *tatsächliches* Geschehen repräsentiert und das Pathos des Fakts auf seiner Seite hat. Auf der anderen Seite enthält auch die besondere authentische Biographie noch keine künstlerische, das soll hier heißen, eine Struktur und filmische Form prägende Idee. Diese will erst im biographischen Material gefunden werden.

Nach der Autobiographie der neuseeländischen Schriftstellerin Janet Frame schrieb die Autorin Laura Jones das Drehbuch für den Film *EIN ENGEL AN MEINER TAFEL* (*AN ANGEL AT MY TABLE*), den die Regisseurin Jane Campion 1990 inszenierte.

120 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, a. a. O., Bd. 2, S. 425/426

Der Film umfaßt knapp dreißig Lebensjahre. Die Autorinnen vermeiden eine stringente Fabel und vertrauen dem Episodischen, das sie zum Teil auf Fragmente extrem reduzieren. Deren Umfang reicht von einer einzelnen Einstellung, vor allem im Kindheitskapitel, bis zu einer in sich relativ geschlossenen Begebenheit mit Anfang-Mitte-Ende, wie die Begegnung und das Liebesverhältnis als junge Frau mit dem Amerikaner in Spanien. Genauigkeit im Detail ersetzt oft Handlung. Oft wird statt der Handlung nur die Folge dargestellt. Die Verbindung und das Zusammentreffen der »Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich« wird dadurch erreicht, daß sich wie Variationen zum gleichen Thema durch alle Episoden und Fragmente die gleichen Motive und Konflikte ziehen.

Unter schwierigen sozialen Bedingungen, vier Geschwister schlafen in einem Bett, versucht ein dickliches Schulumädchen mit rothaarigem Wuschelkopf Anerkennung unter den Gleichaltrigen zu finden, muß Demütigungen erfahren. Schockartige Kindheits- und Jugenderlebnisse, Verlust einer Freundin und einer Schwester durch Badeunfälle, werden durch öffentliche Anerkennung früher literarischer Versuche nicht kompensiert. Es bleibt ein andauerndes Spannungsfeld von Selbstzweifeln und Selbstisolation als Kehrseite der Konzentration auf die individuelle Möglichkeit der schriftstellerischen Verwirklichung. Die schwierige Einordnung von übergroßer Sensibilität in den Alltag führt zeitweise zu großer Verstörtheit, zur freiwilligen Therapie einer vermuteten Schizophrenie, die fast zur Zerstörung der Persönlichkeit führt. Der schwierige Akt der Selbstbefreiung setzt die biographische Zäsur als Ende der Fabel ohne das Problem der ständigen Auseinandersetzung mit sich selbst damit zu lösen. Die Struktur, in der das erzählt wird, ist bewußt so offen gehalten, daß der Zuschauer nicht mit affektiv gestützten Wertungen überrumpelt wird und Zeit hat, mit eigenen Assoziationen das Thema für sich zu verarbeiten.

Die Autobiographie, eine geläufiges Genre der Prosa, findet im Kino seine Entsprechung nur in Modifikationen, da die unerbittlichen Gesetze der Darstellung ihr Recht fordern. Wird der Autor als Figur dargestellt, so beginnt diese ihr Eigenleben als *Kunstfigur* und der Autor verschwindet weitgehend hinter ihr wie hinter jeder anderen dramatischen Figur, es sei denn, er macht sich von vorn herein unsichtbar. »Der Film wird wie ein Album werden, wie wenn man in einem alten Fotoalbum blättert. Bilder, Augenblicke. Kein Held. Der Held ist ein Schatten, ist eine Hand, die Notizen macht, ein Finger, der auf den Auslöser der Kamera drückt, ein machtloser Zeuge, der, ohne selbst helfen zu können, der Auflösung einer Epoche beiwohnt. (...) Ich spürte, daß es ein großer Fehler wäre, wenn ich zuließe, den Film als eine Art von autobiogra-

phischem Schlüsselroman zu verstehen.« So beschreibt Federico Fellini seinen Plan für *AMARCORD*. »Jeder meiner Filme bezieht sich auf einen Abschnitt meines Lebens. Mein Titel erscheint Ihnen rätselhaft. Es handelt sich nicht um die Marke eines Aperetifs, sondern um einen Ausdruck, der sich im Dialekt der Romagna »A m'arcord« schreibt und »Ich erinnere mich« bedeutet. Wieder ein Film der Erinnerungen, aber der meinen, vermengt mit den Erinnerungen anderer; das Ganze meinem Instinkt entsprechend angeordnet.«¹²¹ Fellini formuliert sogar deutlich die dramaturgische Methode, wie »Beides, die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich« (Hegel) zusammentrifft und sich verbindet, und er bestätigt den grundlegenden Unterschied zwischen den Wirkungsmöglichkeiten einer konstruierten Fabel und den episodischen Strukturen. »Es handelt sich nicht mehr darum, einen Plot zu entwickeln, sondern eine Anzahl von Episoden aneinanderzureihen, wie etwa in *ROMA*. Um Abstand zu unserem Jahrhundert zu gewinnen, wodurch mein Vorhabem mehr Objektivität erhält, stelle ich mir vor, daß sich im Jahr 2000 ein Überlebender aus unserer Epoche bemüht, einem Gesprächspartner, der vielleicht nicht einmal zuhört, seine Zeit zu erklären. Er blättert in seinen Notizen und versucht sich zu erinnern, wie es in den 30er Jahren in einer kleinen italienischen Stadt zwingt. Das ist also, wenn sie wollen, eine Reflexion darüber, was die Welt verlieren wird, wenn sie so weitermacht, wie bisher. Sie wird im Guten und im Bösen nachlassen. Worauf es dabei ankommt, ist der Beobachtungsposten, von dem aus ich das Problem betrachte. Keine reaktionäre oder konservative Haltung meinerseits. Ich beharre auf einem menschlichen und poetischen Standpunkt. Ich stelle die Dinge so dar, wie sie sind oder gewesen sind. genauer gesagt, ich berichte sie so, wie ich sie sehe.«¹²² Fellini wünschte sich, »*AMARCORD* wird ein wenig die Bedeutung einer Flaschenpost haben, etwas wie die letzten Herzschläge der Vernunft, einer freundlichen Vernunft, bevor die Katastrophe eintritt. Und Katastrophe ist ein Wort, das heute in der ganzen Welt verstanden wird.«¹²³ Bei der *Academie of Motion Picture Arts and Sciences* in den USA scheint die Flaschenpost angekommen zu sein, denn sie zeichnete 1974 *AMARCORD* mit dem Oscar für den besten fremdsprachigen Film aus.

121 Federico Fellini, *Filmszenarien*, Berlin 1983, S. 737/743

122 ebenda, S. 737/738

123 ebenda, S. 736