

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rabenalt, Peter:

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

ISBN 3-89158-245-5

nov
Rabenalt, Peter:
Filmdramaturgie

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 Logik des Poetischen

»Die Poesie des Films kommt von ungewöhnlichen Beziehungen zwischen den Dingen und den Bildern.« (Jean Cocteau)¹⁸⁹

Als der junge Andrej Tarkowskij sich nach seinem Regiediplom um den ersten langen Spielfilm bemühte, bot ihm das Mosfilm-Studio ein Drehbuch an, das dort schon länger der Verfilmung harrte, für jeden Debütanten eine verlockende und gleichzeitig verfängliche Angelegenheit. Dem Drehbuch lag die Erzählung IWAN (dtsch: LEUCHTSPUR ÜBER DEM STROM) von Wladimir Bogomolow, einem Kriegsteilnehmer zugrunde, die mit dokumentarischer Genauigkeit die authentische Geschichte von einem etwa zwölfjährigen Waisenjungen erzählt, der als Kundschafter hinter den Linien der Deutschen operierte. Es war einer der vielen Stoffe aus dem »Großen Vaterländischen Krieg«, von denen in der Regel erwartet wurde, daß sie das heldenhafte des verlustreichen aber letztlich siegreichen Kampfes der Roten Armee gegen Hitlers Armeen darstellten. Tarkowskij fand aber in der Erzählung einige Momente, die ihn besonders interessierten, ja sogar faszinierten. Die Erzählung beschrieb keine unmittelbaren Kampfhandlungen, sondern die innere Spannung der Kampfpausen. Durch den Tod des jugendlichen Helden zeigte der Krieg ohne Glorifizierung seine ganze Grausamkeit. Die Kindheit des Jungen war aber schon vorher durch seine Erlebnisse im Krieg für immer verloren. Er war, als er seine mutigen Taten vollbrachte, bereits ein seelisch zerstörtes Kind.

Der selbstbewußte Debütant konnte sich mit der im Drehbuch fixierten Erzählweise nicht anfreunden. »Die emotionale Anlage dieser Erzählung blieb mir fremd. Die Ereignisse wurden hier bewußt distanziert, ja sogar protokollarisch dargestellt. So etwas hätte ich nicht auf die Leinwand übertragen können; es würde meinen Überzeugungen widersprechen. (...) Wenn Drehbuchautor und Regisseur nicht ein und dieselbe Person sind, werden wir deshalb auch immer wieder zu Zeugen eines durch nichts aufzuhebenden Widerspruchs. Selbstverständlich nur dann, wenn es sich hier um zwei prinzipienbewußte Künstler handelt. Und genau aus dem Grunde konnte der Inhalt der Bogomolowschen Erzählung für mich nicht mehr als eine mögliche Ausgangsbasis bilden, deren Gehalt von mir entsprechend meinen persönlichen Vorstellungen über den künftigen Film zum Leben gebracht werden mußte.«¹⁹⁰

189 Jean Cocteau, aus: Geheimnisse der Schönheit (1950) in: *Prosa*, Berlin 1971, S. 205

190 Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, a.a.O., S. 20/21

Worin bestehen diese so entscheidend anderen persönlichen Vorstellungen? Wie greifen sie in die Struktur der Erzählung ein?

»Im Film reizen mich ganz außergewöhnlich poetische Verknüpfungen, die Logik des Poetischen. Die entspricht meiner Meinung nach am besten den Möglichkeiten des Films als der wahrhaftigsten und poetischsten aller Künste. Auf jeden Fall ist mir dies näher als eine traditionelle Dramaturgie, die die Bilder durch eine geradlinige, logisch-folgerichtige Sujetentwicklung miteinander verknüpft. Eine derart penibel »genaue« Ereignisverkettung entsteht gewöhnlich unter starkem Einfluß kühler Berechnung und spekulativer Überlegungen. Doch selbst, wenn dem nicht so ist und das Sujet von seinen Akteuren bestimmt wird, stellt sich doch immer wieder heraus, daß die Logik der Bilderabfolge auf einer Banalisierung der komplexen Lebensrealität beruht. Doch es gibt auch eine andere Möglichkeit zur Synthese filmischer Materialien, bei der das Wichtigste die Darstellung der Logik menschlichen Denkens ist. Und in diesem Fall wird dann sie die Abfolge der Ereignisse und ihre Montage, die alles zu einem Ganzen zusammenfügt, bestimmen. (...) Meiner Meinung nach steht die poetische Logik den Gesetzmäßigkeiten der Gedankenentwicklung wie dem Leben überhaupt erheblich näher als die Logik der klassischen Dramaturgie. Doch jahrelang betrachtet man nun schon das klassische Drama als das einzige Vorbild, um dramatische Konflikte zum Ausdruck zu bringen.«¹⁹¹

Die auffälligste Erweiterung der Erzählung besteht im Film, der dann IWANS KINDHEIT (1962) heißt, in der Einbeziehung von Träumen. Sie vertiefen den Kontrast zwischen dem Iwan im Frieden und dem im Krieg und geben dem Film eine eigene Struktur. Der Film beginnt und endet im Unterschied zu Iwans Leben mit friedlichen Kindheitsträumen. Während der Traum zu Beginn durch den erwachenden Iwan im Krieg motiviert wird, folgt der abschließende Traum ohne lineare Handlungslogik auf die Darstellung von Iwans Tod in Vorstellungsbildern eines Freundes von seiner Hinrichtung. Das, wie auch die Erläuterung des Anfangstraumes durch Tarkowskij, läßt vielleicht ein wenig erkennen, was sich hinter dem Begriff »poetische Logik« bei ihm verbirgt. »Sämtliche Träume (es gibt deren vier) basieren auf ziemlich konkreten Assoziationen. Der erste Traum, zum Beispiel, stellt von Anfang bis Ende, mit dem Ausruf »Mama, dort ist ein Kuckuck!« eine meiner frühesten Kindheitserinnerungen vor. Das war die Zeit meiner ersten Bekanntschaft mit der Welt. Ich war damals vier Jahre alt.«¹⁹² Tarkowskij überträgt hier nicht nur auf

191 ebenda, S. 22

192 ebenda, S. 32

Iwan seinen eigenen Traum, sondern fügt bildhaft eigene Empfindungen als Bestandteil der Komposition in die Struktur der Erzählung ein.

Der Iwan der Träume ist ein Kind, das mit anderen Kindern spielt, seiner Mutter nahe ist, Schmetterlinge fängt – ein normales Kind. Der Iwan der Realität des Krieges funktioniert entsprechend diesen Bedingungen perfekt wie ein erwachsener Krieger. Er ist aufmerksamer, geschickter und vorsichtiger als die Offiziere, die ihn betreuen, unterdrückt seine seelischen Regungen, wenn sie der Ausführung seiner gefahrvollen Aufgaben im Wege stehen. Er ist von dem Motiv der Rache für seine ermordete Mutter förmlich zerfressen – er ist auf eine schaurige Weise unkindlich. Damit ist die Figur für die Darstellung von Heldenamt nicht mehr geeignet. Tarkowskij hat die ursprüngliche Erzählung von dem unter patriotischem Aspekt bewundernswerten kindlichen Kundshafter durch die Logik des Poetischen inhaltlich verändert. Die psychische Zerstörung des Kindes klagt den Krieg mehr an als sein physischer Helden-tod.

»Während der Arbeiten an *IWANS KINDHEIT* stießen wir jedesmal, wenn wir Sujetverknüpfungen durch poetische Verknüpfungen zu ersetzen versuchten, auf unweigerliche Proteste der Filmbehörden. (...) Dabei berief man sich besonders gern immer wieder auf den Zuschauer: Der braucht doch schließlich unbedingt eine sich bruchlos entwickelnde Fabel und könnte doch gar nicht einem sujetschwachen Film folgen. Sämtliche abrupten Übergänge von Träumen in die Wirklichkeit, beziehungsweise umgekehrt, etwa die letzte Szene des Films, wo aus dem Keller der Kirche (aus dem Iwan zu seinem letzten Einsatz verabschiedet wurde. P.R.) unmittelbar zum Siegestag in Berlin übergeleitet wird, erschien vielen völlig unangemessen. Doch zu meiner Freude konnte ich mich später davon überzeugen, daß die Zuschauer keineswegs dieser Meinung waren.«¹⁹³ Der Debütfilm wurde in Venedig 1962 mit dem *Goldenen Löwen* ausgezeichnet.

In der Beschäftigung mit den in *IWANS KINDHEIT* so wesentlichen Kindheits-erinnerungen stößt Tarkowskij auf das Thema des Unterschieds zwischen der emotionalen Atmosphäre einer Erinnerung und den überlieferten und erhaltenen Tatsachen. »Gewöhnlich zerstört die Konfrontation mit der konkreten Quelle der Erinnerungen deren poetischen Charakter. Ich bin davon überzeugt, daß man hieraus ein überaus originelles Prinzip für einen in höchstem Maße interessanten Film ableiten kann: Die Logik der Ereignisse, der Verhaltens- und Handlungsweisen des Helden wird äußerlich gestört; daraus wird dann eine Erzählung über seine Gedanken, seine Erinnerungen und Träume. Und

193 ebenda, S.34

sogar in dem Fall, wo der Held gar nicht, beziehungsweise nicht so, wie das in der traditionellen Dramaturgie üblich ist, auftritt, kann man damit einen gewaltigen Sinn ausdrücken, einen sehr spezifischen Charakter gestalten, die innere Welt dieses Helden sichtbar werden lassen. Irgendwie deckt sich diese Verfahrensweise mit der literarischen, ja sogar der poetischen Darstellungsform des lyrischen Helden: Er selbst tritt gar nicht auf. Doch das, wie und worüber er nachdenkt, liefert eine klare und festumrissene Vorstellung von ihm. In der Folge wurde auch der SPIEGEL so konstruiert.«¹⁹⁴ (DB: Alexander Mischerin, Andrej Tarkowskij, R: Andrej Tarkowskij 1975)

Was Tarkowskij hier schreibt, entspricht fast wörtlich dem von Hegel formulierten Prinzip der *lyrischen Poesie*. »Der echt lyrische Dichter braucht nicht von äußeren Begebenheiten auszugehen, (...) er ist für sich eine subjektiv abgeschlossene Welt, so daß er die Anregung, wie den Inhalt *in sich selber* suchen und deshalb bei den inneren Situationen, Zuständen, Begegnissen und Leidenschaften seines eigenen Herzens und Geistes stehenbleiben kann. Hier wird sich der Mensch in seiner subjektiven Innerlichkeit selber zum Kunstwerk ...«¹⁹⁵

Auch den im 15. Jahrhundert angesiedelten Stoff über den russischen Ikonenmaler ANDREJ RUBLJOW erschließt sich Tarkowskij nach seinen eigenen Worten »keinesfalls im Stile eines historischen oder biographischen Genre-films«, sondern über seine ganz persönliche subjektive Innerlichkeit. »Am Beispiel Rubljows wollte ich die Psychologie des schöpferischen Tuns verfolgen und zugleich die seelische Verfassung und die gesellschaftlichen Emotionen eines Künstlers erforschen, der ethische Werte von so ungeheurer Bedeutung schuf. (...) Dieses Drehbuch bestand aus einzelnen episodischen Novellen, in denen Rubljow selbst gar nicht immer auftaucht. Doch in solchen Fällen sollte dann die Lebendigkeit seines Geistes, der Atem jener Atmosphäre spürbar werden, die sein Verhältnis zur Welt bestimmte. Verbunden werden diese Novellen nicht etwa durch eine lineare Chronologie, sondern vielmehr durch die poetische Logik, die Rubljow zwang, seine berühmte ›Dreifaltigkeit‹ zu schaffen. Genau diese Logik bedingt die Einheit der einzelnen Episoden, von denen jeder ein besonderes Thema und eine spezifische Idee zugeordnet ist. Diese Episoden setzen einander fort und geraten untereinander in Konflikt-bezüge. Doch in der vom Drehbuch vorgesehenen Abfolge sollten diese Episoden nach den Gesetzen der poetischen Logik aufeinanderstoßen. Gleichsam als eine bildhafte Verkörperung der Widersprüche und Verschränkungen von

194 ebenda, S. 33

195 G. W. F. Hegel, Ästhetik, a. a. O., Bd. 2, S. 478

Leben und kreativem Schaffen ...«¹⁹⁶ (DB: Andrej Michalkow-Kontschalowski, Andrej Tarkowskij)

Dem letzten Film Tarkowskis liegen andere Ideen zugrunde, die ihre Ursache in seiner persönlichen Lebenssituation haben. Sie führen zu einer anderen dramaturgischen Struktur. Er will mit diesem Film, den er als »eine Absage an das um seiner selbst willen betriebene Kino« versteht, rigoros die »Fragwürdigkeit der modernen Denk- und Lebensart insgesamt bloßstellen und an verschüttete Quellen unserer Existenz röhren.«¹⁹⁷ Als eine Art »Gegenbild zu unseren empirischen Erfahrungsräumen« beschließt seine Hauptfigur angesichts einer vermutlich die Menschheit, also auch ihn und seine Nächsten bedrohenden Katastrophe, sich selbst durch Verzicht auf allen Besitz und alle menschlichen Bindungen zu Freunden, Frau und Kind zum Opfer zu bringen, wenn die Katastrophe abgewendet wird. »Ein solcher Schritt setzt selbstverständlich die totale Abkehr von allen vordergründig-egoistischen Belangen voraus, das heißt, der Betreffende handelt in einem existentiellen Zustand jenseits jeder ›normalen‹ Geschehenslogik, er ist der materiellen Welt und ihrer Gesetze enthoben. Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – bewirkt seine Tat spürbare Veränderungen.«¹⁹⁸

Diese Geschichte ereignet sich in einem Figurenensemble mit unterschiedlichen Charakteren, deren Haltungen sich angesichts der Situation der Katastrophe verändern und zwischen denen es demzufolge auch zu Konflikten und dramatischen Situationen, zu mehr linearer Kausalität als in den episodenhaften Strukturen der früheren Filme kommt. »Der Aufbau des Films und seine poetische Aussage greifen weit stärker ineinander über, als dies bei den voraufgegangenen Filmen der Fall ist. Die Struktur des Ganzen ist dadurch komplizierter geworden und trägt selbst den Stempel einer poetisch-parabelhaften Form. (...) Der parabelhaften Form entsprechend lässt alles, was im OPFER geschieht, ohnehin eine ganze Reihe von Deutungen zu.«¹⁹⁹ Ob nun der Zuschauer einer religiösen Interpretation folgt und das Ausbleiben der Katastrophe dem Opfer zuschreibt, ob die Katastrophe nur für eine Einbildung eines überspannten Sonderlings gehalten wird, der am Ende zu recht ins Irrenhaus gesperrt wird, erkennbar bleibt die lyrische Rigorosität, mit der Tarkowskij seine Weltanschauung vertritt.

196 Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, a.a.O., S.38/39

197 ebenda, S.230

198 ebenda, S.220

199 ebenda, S.225

»Entweder lebt man das Dasein eines von technologischen und sonstigen materiellen Entwicklungen abhängigen, dem vermeintlichen Fortschritt blind ergebenen Konsumenten, oder aber man findet zurück zu geistiger Verantwortlichkeit, die dann allerdings nicht nur für einen selbst zu gelten hätte, sondern auch für andere.«²⁰⁰

Begegnung der Träume

Wenn ein Urbild für filmische Avantgarde mit nicht-narrativer Struktur genannt werden müßte, so wäre es sicher *UN CHIEN ANDALOU* (EIN ANDALUSISCHER HUND). Jeder, der Luis Buñuels Film gesehen hat, erinnert sich an einige seiner zum Teil schockierenden Bilder und noch heute drehen sich in Vorführungen einige Gesichter von der Leinwand weg, wenn das Rasiermesser den Augapfel zerschneidet. In Buñuels Erinnerung klingt die Entstehungsgeschichte harmlos.

»Dieser Film ging aus der Begegnung zweier Träume hervor. Dali hatte mich eingeladen, ein paar Tage bei ihm zu verbringen, und als ich dort ankam, erzählte ich ihm, daß ich kurz vorher geträumt hätte, wie eine langgezogene Wolke den Mond durchschnitt und wie eine Rasierklinge ein Auge aufschlitzte. Er erzählte mir seinerseits, daß er in der voraufgehenden Nacht im Traum eine Hand voller Ameisen gesehen habe, und fügte hinzu: ›Und wenn wir daraus einen Film machen?«

Ich wußte zunächst nicht, was ich von dem Vorschlag halten sollte, aber schon sehr bald gingen wir in Figueras an die Arbeit.

Das Drehbuch wurde in weniger als einer Woche nach einer sehr einfachen Regel geschrieben, für die wir uns in voller Übereinstimmung entschieden hatten: keine Idee, kein Bild zuzulassen, zu dem es eine rationale, psychologische oder kulturelle Erklärung gäbe; die Tore des Irrationalen weit zu öffnen; nur Bilder zuzulassen, die sich aufdrängten, ohne in Erfahrung bringen zu wollen, warum. (...) Es war eine Woche vollkommener Übereinstimmung. Nie kam es zwischen uns zu der geringsten Meinungsverschiedenheit. Wir waren ein Herz und eine Seele. Sagte der Eine etwa: ›Ein Mann zupft einen Kontrabaß‹ und der andere sagte: ›Nein, dann war der, der den Vorschlag gemacht hatte, sofort mit der Ablehnung einverstanden. Wenn dagegen das Bild, das der eine vorgeschlagen hatte, von dem anderen akzeptiert wurde, dann schien es uns auf der Stelle einleuchtend und wurde sofort dem Drehbuch einverleibt.«²⁰¹

Buñuel realisierte den Film 1928 mit dem Geld seiner Mutter. Obwohl früher Jean Epstein, bei dem Buñuel seine erste Assistenz absolvierte und Grundbegriffe der Filmarbeit beobachtend lernte, ihn einmal gewarnt hatte: »Nehmen Sie sich in acht. Ich spüre bei Ihnen surrealistische Neigungen.

201 Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer*, Berlin 1984, S. 139

Halten Sie sich von diesen Leuten fern.«²⁰², stellte er seinen Film der ihm bekannten Gruppe surrealistischer Maler und Dichter, unter ihnen Man Ray, Louis Aragon, Max Ernst, André Breton, Paul Eluard, René Magritte, in Paris vor. Sie veranstalteten eine zu Buñuels Überraschung erfolgreich verlaufende Vorführung. Er wurde Mitglied der Gruppe. Der Film wurde sogar gewinnbringend verkauft, sein Drehbuch gleichzeitig in zwei Filmzeitschriften veröffentlicht. Was macht nun die strukturelle Besonderheit dessen aus, was hier als Film so stark mit dem Surrealismus der Dichter und Maler korrespondierte, ja ganz aus ihrem Geist geboren zu sein schien? »Der Surrealismus war vor allem eine Art Appell, den hier und dort in den Vereinigten Staaten, in Deutschland, in Spanien, in Jugoslawien, Leute vernahmen, die alle schon, ohne einander zu kennen, eine instinktive und irrationale Ausdrucksform benutzten. Die Gedichte, die ich in Spanien veröffentlicht hatte, legten Zeugnis ab von diesem Appell, der uns alle nach Paris führte. Ebenso wandten Dali und ich, als wir am Drehbuch arbeiteten, eine Art automatischer Schreibweise an, wir waren schon Surrealisten, bevor man uns so etikettierte.«²⁰³

Deutlich ist zu erkennen, daß die merkwürdigen Bilder und Vorgänge sowie ihre Verknüpfung weder das Ergebnis einer metaphorischen Verschlüsselung von Botschaften noch der Anwendung psychoanalytischer Verfahren sind. Die spielerische Ignoranz allem gegenüber, was nach einer logischen Fabel aussehen könnte, erinnert eher an die dadaistische Absage an formale Ordnung und Logik, wie sie René Clair schon 1924 nach einem Szenarium des Malers Francis Picabia in *ENTR'ACT* vorgeführt hatte. Die Quellen der surrealistischen Strukturen sind also einerseits die Bilderwelten der Maler. Am Verfahren der »automatischen Schreibweise« ist aber auch eine weniger aus der Ästhetik des Films als der Literatur erwachsene Methode erkennbar, die eine höhere, eine »Überwirklichkeit« anstrebt. Nach der Befreiung vom Diktat der Gedanken und der Kontrolle durch den Verstand sollte durch die Freisetzung des Irrationalen eine neue Form von Bewußtheit erreicht werden, eine »totale Freiheit reinster Inspiration, die direkt aus der Quelle fließt und ohne alle Bemühung von Kultur unvermittelt eine andere Welt schafft.«²⁰⁴

Das verweist auf das starke weltanschauliche Motiv im Surrealismus. »Wie alle Mitglieder der Gruppe fühlte ich mich angezogen von einer bestimmten Vorstellung von Revolution. Für die Surrealisten, die sich nicht als Terroristen, als bewaffnete Aktivisten betrachteten, war die Hauptwaffe im Kampf gegen

202 ebenda, S. 121

203 ebenda, S. 141

204 ebenda, S. 148

die ihnen verhaßte Gesellschaft der Skandal. Er erschien ihnen lange Zeit das wirksamste Mittel, um soziale Ungleichheit, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, den verdummenden Zugriff der Religion, den plumpen kolonialistischen Militarismus zu entlarven und die geheimen, widerwärtigen Triebfedern des zu stürzenden Systems aufzudecken. (...) Das eigentliche Ziel des Surrealismus war nicht, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen, auch keine neue Malerei, nicht einmal eine neue Philosophie, sondern die Gesellschaft hochgehen zu lassen, das Leben zu ändern.«²⁰⁵ (Dieser Worte sollte sich jeder erinnern, der heute zwei ungewöhnliche Bilder in einem Film sieht und dafür sofort das Prädikat »surrealistisch« bei der Hand hat.)

Angesichts der antibürgerlichen Programmatik war der öffentliche Erfolg von UN CHIEN ANDALOU geradezu ein Makel. Surrealismus war inzwischen in Mode und Buñuel schrieb: »Der dumme Haufen findet schön und poetisch, was im Grunde nur eine verzweifelte und leidenschaftliche Aufforderung zum Mord ist.«²⁰⁶

Unter Bezugnahme auf UN CHIEN ANDALOU bemerkte Buñuel einmal: »Später habe ich Träume in meinen Filmen untergebracht und dabei immer versucht, das Rationale und Erklärende zu vermeiden, das ihnen in den meisten Filmen anhaftet. Einmal habe ich einem mexikanischen Produzenten, der indes gar keinen Sinn für meinen Scherz hatte, gesagt: ›Wenn der Film zu kurz wird, tu ich einfach einen Traum rein.‹ (...) Dieser *amour fou* zum Traum, diese Lust zum Träumen – frei von jeglichem Versuch, die Träume auch zu deuten –, gehört zu den tief sitzenden Neigungen, die mich zum Surrealismus gebracht haben.«²⁰⁷

Auch in seinem 34. und letzten Film DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE (1977), DB: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, nach dem Roman LA FEMME ET LE PANTIN von Pierre Louys, den Buñuel als siebenundsiebzigjähriger drehte, spielt der Traum in der Dramaturgie eine Rolle, allerdings kommt in ihm, ebenso wie in BELLE DE JOUR (1966), DB: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, gar kein Traum vor. In BELLE DE JOUR nutzte Buñuel die Möglichkeit, »gewisse Tagträume Séverines, der Hauptfigur, die Catherine Deneuve spielte, in Bilder umzusetzen und so dem Porträt einer jungen masochistischen Großbürgerin deutlichere Konturen zu verleihen.«²⁰⁸

In DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE sieht die Struktur zunächst ganz konventionell aus. Innerhalb einer geradezu simpel entwickelten Rahmenhandlung

205 ebenda, S. 143/144

206 nach Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, a.a.O., Bd. 1, S. 456

207 Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer*, a.a.O., S. 123/124

208 ebenda, S. 340

erzählt eine Mann auf der Zugfahrt von Madrid nach Paris seinen Mitreisenden die Vorgeschichte zu einem verwunderlichen Vorfall, den alle vor der Abfahrt des Zuges miterlebt haben. Er hat einer schönen jungen Frau auf dem Bahnsteig bei der Abfahrt des Zuges einen Eimer Wasser über den Kopf gegossen. In chronologisch geordneten Rückblenden mit gelegentlichen Unterbrechungen wird die Geschichte des Mannes und dieses Mädchens vorgeführt. Wie Buñuel selbst sagt, »handelt dieser Film davon, wie jemand vergeblich versucht, in den Besitz des Körpers einer Frau zu gelangen.«²⁰⁹ Die Struktur der Erzählung folgt dem Traumprinzip des nie erfüllten Verlangens, eine Eigenschaft besonders von erotischen Träumen. »In DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE ist es das sexuelle Verlangen eines alternden Mannes, das nie Erfüllung findet«²¹⁰

Der Mann lernt das Mädchen, eine Spanierin in Paris, als Hausmädchen bei einem Freund kennen. Sofort beginnt er mit körperlicher Annäherung, die das Mädchen aber abwehrt. Es verläßt seine Anstellung, offenbar um ihm nicht zu begegnen. Doch immer wieder kreuzen sich ihre Wege entweder zufällig oder durch seine Anstrengungen, die er mit hohem materiellen Aufwand betreibt. Offenbar ist er sehr reich. Gelegentlich scheint er seinem Ziel durch Entgegenkommen des Mädchens nahe zu sein, es kommt aber nie zu einer Erfüllung seines Verlangens. In dieser epischen Schilderung seiner vergeblichen Eroberungsversuche treten einige wesentliche Motive zutage. Das Mädchen beharrt ständig auf seiner Unabhängigkeit (»Ich bin ich«), ganz gleich, ob es ihn abwehrt oder ihm entgegenkommt. Dagegen meint er, sowohl aus seinen Investitionen als auch aus ihrem teilweisen Entgegenkommen bereits Besitzansprüche ableiten zu können. Die Verweigerung des Mädchens kann der Mann sich nicht anders erklären, als daß es am Geld liegen könnte. Als er eines Nachts einen Jungen in der Wohnung trifft, wirft er beide hinaus und nutzt seine Verbindung zum Justizministerium, um das Mädchen mit seiner Mutter polizeilich nach Spanien ausweisen zu lassen. Sein Verlangen ist aber inzwischen zu einer Obsession geworden. Er folgt der Frau nach Sevilla und findet sie in einem Lokal als Tänzerin. Sein Angebot, wieder zu ihm zu kommen, nimmt sie an. Durch den Hinweis einer Unbekannten stellt er fest, daß sie vor Touristen als Nackttänzerin auftritt. Er entrüstet sich moralisch gegenüber den zahlenden Gästen. Sie spricht ihm das Recht auf Eifersucht ab und beharrt darauf, daß sie nur sich gehört und sonst niemandem, wendet sich ihm jedoch wieder zu, allerdings unter der Bedingung, daß sie unberührt

209 ebenda, S. 353

210 ebenda, S. 336

bleibt. Er richtet für sie ein Haus ein, macht sich aber mit seinen wiederholten Annäherungen zunehmend lächerlich. Sie demütigt ihn, indem sie darauf hinweist, daß sie sich vor ihm ektelt. Als er immer noch nicht ablassen will, holt sie den jungen Gitarristen, den er aus zwei Begegnungen bereits kennt und führt vor den Augen des Mannes einen Liebesakt vor. Das Mädchen macht sich fast zynisch über ihn lustig. Der Mann schlägt die Frau blutig. Sie sagt ihm, daß der vorgeführte Akt nur eine absichtliche Täuschung war und gibt ihm den Schlüssel des Hauses zurück.

An dieser Stelle schließt sich die dramaturgische Zeitschleife des Films, der damit begonnen hatte, daß der Mann, nachdem er sich um die Rückfahrt nach Paris bemüht hat, in einem verlassenes Zimmer von seinem Diener erfährt, daß »Mademoiselle« das Haus verlassen habe. Im Zimmer finden sich von ihr nur Blutspuren auf einem Kissen, Schuhe und ein nasses Seidenhös'chen, das für den Diener als ein Beweis von großer Angst gilt.

Mit dem Schluß der Zeitschleife löst sich für die Mitreisenden auch das Rätsel, warum er die junge Frau auf dem Bahnsteig mit einem Eimer Wasser übergossen hat. Der Mann hat die Neugier der Reisenden befriedigt und ihnen die Geschichte von der »schlechtesten Frau der Welt« erzählt. Diese tritt in dem Moment, wo er seine Erzählung beendet hat, ins Abteil und gießt ihm vor den erstaunten Reisenden ebenfalls einen Eimer Wasser über den Kopf.

Der Film enthält also eine episch strukturierte lineare Fabel, die durch das Verlangen des älteren Mannes, das junge Mädchen zu besitzen, bewegt wird. Zeigt es Zuneigung, so hält er das für selbstverständlich, zeigt es Verweigerung, so setzt er von freundlichen Geldangeboten über die Polizei bis zu Schlägen alle ihm zu Gebote stehenden Machtmittel ein und ist betroffen, wenn er sein Ziel nicht erreicht. Daß die Mutter gegen eine entsprechende Summe das Mädchen förmlich verkauft, findet er durchaus normal. Die Erzählung gegenüber den Reisenden ist vom Grundgestus der Empörung über das Verhalten des Mädchens und der Berechtigung seines Handelns beherrscht. Dem widersprechen aber die aus objektiver Erzählperspektive gezeigten Vorgänge in der Vergangenheit. Der Mann wird durch dies Dramaturgie auf durchaus realistische Weise entlarvt.

Buñuel sagte über den Film: »Ich finde das Drehbuch recht gut konstruiert, jede Szene hat eine Anfang, eine Entwicklung und einen Schluß. Der Film hält sich zwar getreu ans Buch, weist aber doch eine gewisse Zahl von Interpolationen auf, die seinen Ton vollständig verändert haben.«²¹¹ Die äußerlich auffälligste verändernde Einschiebung dürfte die Besetzung der Rolle

211 Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer*, a.a.O., S. 353

des Mädchens mit zwei verschiedenen Darstellerinnen sein. Diese doppelte Fiktion wird gegen alle Logik der filmischen Narration laufend beansprucht. Machmal wechselt die Gestalt in einer Szene innerhalb eines zeitlichen Kontinuums. Die zweifache äußere Gestalt unterstützt zwar die nicht auf ein Individuum gerichtete Trieborientierung des Mannes, findet aber durch die surrealisch verfremdende Darstellung der Figur des Mädchens keine direkte dramaturgische Entsprechung etwa in einer Rolle als Opfer oder Widerständlerin. Das Mädchen verspricht dem Mann sogar einmal, seine Geliebte zu werden. Trotz verführerischer Entblößungen wird er aber immer wieder auf »später« verrostet. Die Figur des Mädchens führt stets wechselnd ein »was wäre, wenn« vor. Wenn es auf die Angebote des Mannes einginge, würde es sich verkaufen. Wenn es nicht darauf eingeht, versucht er, sein Interesse mit Gewalt durchsetzen.

Eine weitere »Interpolation« betrifft ein Thema, das ursächlich mit der Geschichte des Mannes nicht zusammenhängt, sondern, der Dramaturgie von Träumen folgend, in eine irrationale Korrelation tritt. Buñuel sagt dazu: »Es ging mir darum, im Verlauf des ganzen Films eine Atmosphäre des Terrors und der Unsicherheit entstehen zu lassen, wie wir sie alle kennen und in der Welt erlebt haben.«²¹² Signale terroristischer Aktivitäten durchziehen den Film mit und ohne Bindungen an die Vorgänge und Figuren. Mehrmals im Film wird der Mann Zeuge anonym bleibender terroristischer Akte. Ein Auto mit einem Bankier explodiert vor ihm, er sieht Schußwechsel auf der Straße. Zweimal wird er selbst überfallen, einmal auch sein Auto geraubt. Das Schlußbild des Film ist eine Explosion hinter dem Mann und dem Mädchen in einer Einkaufspassage. Das Mädchen hat offenbar Verbindungen zu jugendlichen Terroristen. Bei einem Aufenthalt in der Schweiz wird der Mann von drei Jugendlichen überfallen, die Geld von ihm wollen. Wenig später bringt ihm zu seiner Verwunderung das Mädchen das Geld zurück und entschuldigt sich. Bei einem Besuch in der Wohnung der Mutter und des Mädchens in Paris trifft er bei dem Mädchen als begleitenden Musiker einen der Jungen, die ihn überfallen haben. Dies ist der gleiche, den sie in der Wohnung des Mannes heimlich aufnimmt und mit dem das Mädchen ihm in Sevilla den Liebesakt vorspielt. Aber ein daraus abzuleitender Plot, wie etwa »Terroristin nutzt durch weibliche Reize einen Angehörigen der verhaßten Oberschicht für ihre Ziele aus und gerät dadurch in einen Zwiespalt ihrer Gefühle« findet nicht statt, obwohl er als völlig verdeckte Handlung theoretisch möglich wäre.

Der Film besteht aus einer Kette von Situationen und Vorgängen zum Thema der Käuflichkeit von Zuneigung durch Geld und Macht, die darauf aufmerksam machen, daß bestehende Macht- und Besitzverhältnisse vieles als möglich, wenn nicht gar berechtigt erscheinen lassen. Die surrealistische Form intendiert den subversiven Aspekt, daß diese Verhältnisse aber nicht auf ewig fest gefügt sind. Purer Aufruf zur Revolution ist allerdings nicht gemeint. Auf eine Reihe seiner Filme bezogen äußerte Buñuel: »Sie sprechen von der Suche nach Wahrheit, die man fliehen muß, sobald man sie gefunden zu haben glaubt, vom unnachgiebigen gesellschaftlichen Ritual. Sie sprechen vom Suchen, vom Zufall, von der persönlichen Moral, vom Geheimnis, das respektiert werden muß.«²¹³ Und bezogen auf den Schluß von *DIESES OBSCURE OBJEKT DER BEGIERDE*: »Die letzte Szene vor der Schlußexplosion, in der eine Frauenhand sorgfältig den Riß in einem blutigen Spitzenmantel stopft – die letzte Einstellung, die ich gedreht habe – berührte mich, ohne daß ich sagen könnte warum; sie bewahrt ihr Geheimnis.«²¹⁴

213 ebenda, S. 352

214 ebenda, S. 353

Die geistige Zeit und das affektive Unbehagen

Noch immer, nach fast vierzig Jahren, hält sich hartnäckig die Ansicht, L'ANNÉE DERNIÈRE A MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD) von Alain Robbe-Grillet (Drehbuch) und Alain Resnais (Regie) sei ein schwer verständlicher, »komplizierter« Film. Noch immer bemühen sich angehende Medien- oder Filmwissenschaftler in Magisterarbeiten und Dissertationen unter Anwendung jeweils aktueller semantischer oder semiotischer Modelle Licht in das Dunkel der künstlichen Schatten zu bringen, die die Figuren des Films in den Parkanlagen von Nymphenburg werfen. Die Autoren selbst waren anderer Meinung. Alain Robbe-Grillet meinte, es sei möglich, daß einem Zuschauer der Film als »der leichtest verständliche« erscheinen könne, »den er je gesehen hat: ein Film, der sich nur an seine Sensibilität, an seine Fähigkeit zu betrachten, zu hören, zu fühlen und sich bewegen zu lassen, wendet. Die erzählte Geschichte wird ihm durchaus realistisch und wahrhaftig erscheinen, als eine, die am besten seiner alltäglichen Empfindungsweise entspricht, sobald er bereit ist, sich von den vorgefaßten Ideen, der psychologischen Analyse und den mehr oder weniger groben Interpretationsschemata zu befreien, die die gängigen Romane oder der dahindämmernde Film ihm bis zum Überdruß immer wieder vorsetzen ...«²¹⁵

Wo liegen die Ursachen für derart gegensätzliche Interpretationen?

Auch Robbe-Grillet kannte die andere Möglichkeit der Zuschauerreaktion und sprach deshalb von zwei entgegengesetzten Einstellungen, die dem Film gegenüber möglich sind: »... entweder versucht der Beschauer irgendein »cartesianisches« Schema wiederherzustellen, das so linear und so rational wie möglich ist – und ein solcher Zuschauer wird den Film wahrscheinlich als schwierig, wenn nicht sogar unverständlich bezeichnen –, oder aber er läßt sich von den ungewöhnlichen Bildern, die er vor Augen hat, durch die Stimme der Schauspieler, durch die Geräusche, die Musik, durch den Rhythmus der Montage, durch die Leidenschaft der Hauptgestalten tragen ...«²¹⁶

Unabhängig von der polemischen Stimmlage eines leidenschaftlichen Vertreters des *Nouveau roman* bleibt die Frage nach dem »cartesianischen System«, das ja nichts anderes als die Dramaturgie meinen kann. Der Begriff »linear« verweist deutlich auf Probleme der Struktur. Der Autor spricht selbst von einer »Fabel«, die der Film hat und nach seinen Worten etwa so klingt: Ein Unbekannter begegnet in einem mondänen barocken Hotel einer jungen

215 Alain Robbe-Grillet, *Letztes Jahr in Marienbad*, München 1961, S. 13

216 ebenda

Frau, »gefangen in einem goldenen Käfig« und sagt ihr, daß sie sich schon vor einem Jahr begegnet sind, daß sie sich geliebt haben, daß sie jetzt das damals verabredete Rendezvous haben, daß er sie mitnehmen wird. Sie erinnert sich an nichts, die Frau geht aber auf das Spiel ein. Der Mann ist beharrlich, bringt Beweise, die Frau gibt nach, bekommt aber auch Angst, will ihre Welt – auch einen anderen, sie gefühlvoll beschützenden Mann – nicht verlassen. In ihrer Vorstellung entstehen durch die Spannung zwischen ihr und den beiden Männern Phantasiebilder von Vergewaltigung, Mord, Selbstmord. Ihr letzliches Nachgeben ist das Anerkennen einer Vergangenheit, die es nicht gegeben hat.

Für Robbe-Grillet ist der Film »ein für diese Art Bericht prädestiniertes Darstellungsmittel. Das Charakteristischste des Bildes (genauer: des Filmbildes. P.R.) ist seine Gegenwärtigkeit. Während die Literatur über eine ganze Skala von grammatischen Zeiten verfügt, die es ermöglichen, die Ereignisse in ihrem Verhältnis zueinander zu situieren, kann man sagen, daß auf dem Bild (im Film. P.R.) die Verben immer im Präsens stehen. (...) Mit aller Evidenz ist das, was man auf der Leinwand sieht, *dabei, sich zu vollziehen*, man gibt uns die Geste selbst, und nicht einen Bericht von ihr.²¹⁷

Hier ist das entscheidende Problem der Rezeption bezeichnet. Mit dem Prinzip der *Gegenwärtigkeit* des filmischen Geschehens drängt jenes »cartesianische Schema« der gegenseitigen Abhängigkeit von Raum und Zeit in den Film. Eine Handlung an einem Ort geschieht in einer Zeit, wenn nicht andere Vereinbarungen getroffen werden, und ist entweder die Voraussetzung oder die Folge einer anderen Handlung. Robbe-Grillet kennt natürlich diese Vereinbarungen, er möchte nur gerne auf sie verzichten. »Selbst der beschränkteste Zuschauer (akzeptiert) Rückwendungen in die Vergangenheit. Ein Paar verwischte Bilder genügen, um für ihn einen Übergang zur Erinnerung anzudeuten: er begreift, daß er von nun an ein vergangenes Geschehen vor Augen hat, und die vollkommene Schärfe des Bildes kann für den Rest der Szene wiederhergestellt werden, ohne daß sich jemand an einem Bild stören würde, das sich in nichts vom gegenwärtigen Geschehen unterscheidet, an einem Bild, das in Wirklichkeit im *Präsens* ist. Nachdem man die Erinnerung akzeptiert hat, akzeptiert man auch ohne Schwierigkeiten das Imaginäre, und niemand protestiert mehr – nicht einmal in den Vorstadtkinos – gegen Kriminal- oder Gerichtsszenen, in denen man eine Hypothese über die Umstände des Verbrechens sieht, auch eine offenkundig falsche Hypothese, die sich der Untersuchungsrichter ausdenkt oder die er ausspricht. (...) Dasselbe kann mit

217 ebenda, S. 11

einer zukünftigen Szene geschehen, die sich eine Person vorstellt usw. Was sind im ganzen genommen all diese Bilder? Es sind Vorstellungen. Eine Vorstellung ist, wenn sie hinreichend lebhaft ist, immer in der Gegenwart. Die Erinnerungen, die man vor sich sieht, die fernen Gegenden, die zukünftigen Begegnungen, oder sogar die vergangenen Episoden, die jeder auf seine Weise zurechtschneidet, indem er ihren Verlauf nach Belieben modifiziert, all das bildet so etwas wie einen inneren Film, der ununterbrochen in uns abläuft, sobald wir unsere Aufmerksamkeit von dem abwenden, was um uns herum geschieht. In anderen Augenblicken dagegen registrieren wir mit allen Sinnen diese vor unseren Augen liegende äußere Welt. Der Gesamtfilm unseres Geistes läßt so abwechselnd und mit gleichem Wert sowohl Fragmente des Wirklichen zu, die ihm im Augenblick durch den Gesichtssinn oder das Gehör dargeboten werden, als auch Fragmente des Vergangenen, Fernen oder Zukünftigen – oder auch völlig Phantasmagorischen.²¹⁸

In Robbe-Grillets Gedankenkette, die ja die Idee stützen soll, daß doch eigentlich die Damaturgie der »subjektiven« oder »geistigen« Zeit leicht verständliche Strukturen hervorbringt, ist ein entscheidender Sprung, der herausgestellt werden muß, um auf den Kern des Problems zu kommen, daß gerade im Umfeld des *Nouveau roman* immer wieder Filmstrukturen entstehen, die gegen alle Erwartung nicht »die leichtest verständlichen« sind, »die der Zuschauer jemals gesehen hat«.

Der bemerkenswerte Sprung ist die Verbindung von »Bericht« und »Darstellung« in der Erwartung, Film sei »ein für diese Art Bericht prädestiniertes Darstellungsmittel«. Ein Bericht kommt aus dem Munde bzw. der Feder des Autoren, jede Darstellung aber erzeugt eine handelnde Figur, die im Film ein vom Autor, obwohl er sie geboren hat, »unabhängiges« Leben führt. Insofern ist es ein grundsätzlicher Unterschied, ob Filmstrukturen die »geistige Zeit« des Autoren oder der Figur repräsentieren. Es liegt nicht unbedingt an den äußerlichen Merkzeichen wie »verwischeten Bildern«, ob der Zuschauer das Präsens des Geschehens als Vergangenes, Zukünftiges oder Phantasmagorisches zu verarbeiten vermag. Entscheidend ist die Bindung an eine handelnde Figur. Nicht zufällig sind alle von Robbe-Grillet beispielhaft genannten Fälle nicht Vorstellungen des Autoren, sondern Vorstellungen von Figuren. Diese, oder auch Vorstellungen aus dem Wissen des Autoren über das »objektive« Leben der Figur funktionieren innerhalb des »cartesianischen Schemas«. Die Abbildung der Subjektivität des Autoren als »doppelte Fiktion« zieht tendenziell die Auflösung der Regeln nach sich, nach denen generell innerhalb der filmischen

Fiktion die Abbildungen realer Objekte sich in fiktive Welten verwandeln. Der Unterschied zum literarischen Text ist eben doch ein grundsätzlicher Unterschied der Gattungen. Die Prosa mag beschreiben was sie will, sie bleibt immer die Sprache des Autoren. Auch das Verlassen einer in Zeit und Raum fixierten narrativen Ebene, wie sie besonders der *Nouveau roman* praktiziert, geschieht trotz alledem auf der gemeinsamen Plattform der Autorensprache. Die Filmbilder sind im Spielfilm in diesem Sinne nicht die »Sprache« des Filmautoren, sondern die Präsentation des Lebens der Figuren in episch oder dramatisch akzentuierten Strukturen. Insofern schließen sich wirklicher »Autorenfilm« und Spielfilm aus, und die Grenzgänger müssen diesen Widerspruch aushalten, mögen ihre Gründe für das Verlassen der narrativen Ebene im Film noch so einleuchtend sein.

Das Eindringen von Prinzipien des *Nouveau roman* in den Spielfilm, verständlicherweise besonders in der französischen Kinematographie, ist auch aus anderen Gründen zu verstehen. Programmatisch nannte 1950 Nathalie Sarraute, Wegbereiterin dieser literarischen Strömung, einen ihrer Essays, mit denen sie geistige Fundamente dieser »neuen« Literatur setzte, *Das Zeitalter des Argwohns*. Angesichts der geschichtlichen Ereignisse der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren mit ihr viele wache französische Intellektuelle argwöhnisch gegenüber der »gut geschriebenen Geschichte« mit »lebendigen Charakteren«, wie im Roman des 19. Jahrhunderts und stellten sich die Frage, ob ihre Wirklichkeit noch mit der konventionellen Methode der Beschreibung der Welt zu erfassen war. »Der flüchtigste Blick, den der Leser auf seine Umgebung wirft, die oberflächlichste Beziehung verraten ihm mehr als alle diese äußeren Merkmale, die nur den Zweck haben, der Romanfigur eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu geben. Er braucht nur aus dem ungeheuren Vorrat zu schöpfen, den seine eigene Erfahrung unaufhörlich vermehrt, um diese langweiligen Beschreibungen zu ergänzen. (...) Er mißtraut auch jenen aufwendigen und kraftmeierischen Handlungen, die diesen Charakter mit großer Lautstärke zurechtformen, und ebenso mißtraut er den Verwicklungen, die sich wie eine Binde um die Romanfigur schlingen, ihr den Anschein lebendigen Zusammenhangs geben, aus ihr aber im Grunde eine starre Mumie machen.«²¹⁹ Sarraute konstatiert in diesem Zusammenhang zwei weitere wichtige Momente, die Rolle der Tatsachen einerseits (»Welche erfundene Geschichte könnte es mit jener der ›Eingeschlossenen von Poitiers‹ aufnehmen oder mit den Berichten aus den Konzentrationslagern oder von der Schlacht um Stalin-

219 Nathalie Sarraute, *Das Zeitalter des Arwohns*, in: Französische Essays der Gegenwart, Berlin 1985, S. 117

grad?«²²⁰) und »das unendliche Anschwellen des Psychologischen und die riesigen und noch kaum entziffernten Bereiche des Unbewußten«²²¹ andererseits. Die Folge von beidem ist die Anwesenheit des Autoren-Ich in allen möglichen Erzählperspektiven. Sie erzeugt dadurch wenigstens den Anschein der Authentizität der beschriebenen Empfindungen und erlaubt, »das Nebeneinander widersprechender Gefühle zu zeigen und soweit wie möglich den Reichtum und die Vielfalt psychischer Vorgänge wiederzugeben«²²²

Die Tendenz zur Authentizität drückt sich im Film u.a. auch im Prinzip der *Camera stylo*, d.h. dem Bemühen, die Kamera wie einen Bleistift zum Notieren des Faktischen zu benutzen, bei Agnès Varda aus. Sie überschreitet damit oft die Grenze zwischen Dokument und Fiktion, wie z.B. in *JANE B. PAR AGNES V.* (*JANE B. WIE BIRKIN*, 1987), ein deutlich inszenierter Film, in dem aber alle Personen, einschließlich der mitwirkenden Regisseurin, als sie selbst auftreten. Die Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sind dokumentiertes Theater, essayistische Kombination von Dokumenten oder gespielter Diskurs.

In *NOUVELLE VAQUE* (1989) bricht Jean Luc Godard (natürlich nicht zum ersten mal) mit der Handlungs- und Wahrnehmungslogik, indem in der Mitte des Films ein Mann von einer Frau auf einer Bootsfahrt ertränkt wird, kurz darauf der gleiche Schauspieler mit dem gleichen Aussehen als eine andere Figur in das Spiel eintritt, von den fehlenden kriminellen Folgen der Handlung ganz abgesehen. In *WEH MIR* (1993) geht Godard noch weiter in der Auflösung der künstlerischen Figur, indem sehr vage Zusammenhänge zwischen Personen durch Recherchen und fiktive Interviews als multiperspektivische Ich-Erzählung in fast ständig divergierendem Bild/Ton-Kontrapunkt behauptet werden.

Alain Resnais entfaltet 1963 nach *LETZTES JAHR IN MARIENBAD* in *MURIEL ODER DIE ZEIT DER WIEDERKEHR* (DB: Jean Cayrol) mit einem Ensemble von durchaus »klassischen« Charakteren das Thema der Lebenslügen in einer Fabel eines vorgetäuschten »analytischen« Dramas mit sogar kriminellem Einschlag. Da die Personen bis auf eine Ausnahme den Mechanismus der Selbstäuschung weder erkennen noch begreifen und auch keine Katharsis eintritt, nutzt Resnais das Mittel des beständigen *mise-en-conscience* (Inszenieren des inneren Bewußtseins) durch filmische *sub-conversation* zu der banalen *conversation* der Protagonisten bis hin zu Autorenkommentar in der Montage, um individuelles und kollektives Verdrängen erlebbar zu machen. In dem Moment, wo dabei,

220 ebenda, S. 119

221 ebenda, S. 118

222 ebenda, S. 121

wie auch bei Godards *WEH MIR* das Zeitkontinuum der Figurenexistenz verletzt und die »geistige Zeit« sichtbar wird, setzen die Irritationen des Rezipienten ein.

Der französische Kultursoziologe Lucien Goldmann geht bei diesen und auch anderen Werken der französischen *Moderne* in Literatur, Theater und Film (1965) davon aus, daß sie noch nicht oder nur bedingt »assimilierbar« sind, »weil ein Code fehlt, mit dessen Hilfe der Leser oder Zuschauer ihr intellektueller Gehalt zugänglich würde.«²²³ Er sieht diesen »Code« letzten Endes im Schließen der Spanne zwischen Alltag und abstrakter Erkenntnis seiner wahren gesellschaftlichen Situation. Die Situation des Menschen, der den »vollkommenen Bruch, und zwar nicht mehr nur auf der Ebene der Werte, sondern auch auf der Ebene der Sprache (auch der filmischen Narration, P.R.) verstehen sollte, vergleicht er damit, daß der Mensch in seinem Bewußtsein zwar die Tatsache, daß sich die Erde um die Sonne dreht, akzeptiert hat, aber trotzdem in seinem Alltag erlebt, daß sich die Erde nicht bewegt und die Sonne über den Himmel wandert. In den fraglichen Kunstwerken würde nun eben irgendein Bezug zu seinem Alltag nicht bemerkbar sein.

Bei *LETZTES JAHR IN MARIENBAD* erkennt Lucien Goldmann gerade »die Umkehrung der Zeitstruktur, die Tatsache, daß die Vergangenheit von der Zukunft bestimmt wird, was einer Veränderung des Wirtschaftsplans in einer Gesellschaft entspricht, in der die Planifizierung und totale Hoffnungslosigkeit herrschen«²²⁴ als einen Grundzug heutiger Industriegesellschaft und ihrer Zerstörung des Menschen als Inhalt. Die Frage bleibt, wer von den Zuschauern angesichts seines Alltags im Film diesen Schluß findet. »Wenn einige dieser Werke, wie (...) der Film *MURIEL* einen gewissen Erfolg haben, so in erster Linie aus rein affektiven Gründen und ohne das geringste Verständnis ihres intellektuellen Gehaltes. Die völlige Verantwortungslosigkeit des Menschen in der modernen technokratischen Gesellschaft ruft bereits bei vielen Individuen ein affektives Unbehagen hervor, das eine Art Hintergrund ihrer Existenz bildet und im Grunde eine Form der Integration in diese Gesellschaft ist. Und dieses nicht begriffliche Unbehagen glauben Zuschauer und Leser in den Filmen von Resnais und in einigen Werken wiederzufinden, deren Gehalt sie schlecht assimilieren können.«²²⁵

223 Lucien Goldmann, *Die gegenseitige Abhängigkeit von Industriegesellschaft und neuen Formen literarischer Schöpfung*, in: Französische Essays der Gegenwart, Berlin 1985, S. 387

224 ebenda, S. 385

225 ebenda, S. 387

Die moderne westliche Gesellschaft besteht nach Goldmanns Ansicht überwiegend aus Individuen, »deren Entscheidungsfunktionen zusehens abnehmen und die immer mehr zu einfachen Ausführenden werden, deren psychische Aktivität daher vollkommen vom Konsum geformt wird«²²⁶. Die Literaten sind in diese Gesellschaft integriert, in der sie »zwar häufig bequem leben können, die ihnen immer weniger Nährboden für ihre schöpferische Arbeit bietet, die sie jedoch auch immer mehr an den Rand drängt.«²²⁷

Goldmann schließt daraus, »daß die heutige avantgardistische Literatur des Westens von einer ernsten Krise betroffen ist und die Schriftsteller sich nur noch schwer auf den immer schmäler werdenden Planken halten können, die ihnen die heutige Gesellschaft noch läßt und bereits beginnen, sich in Romantik und Evasions-Literatur zu flüchten. (...) In Frankreich schreibt heute auch die bedeutende Romanschriftstellerin Marguerite Duras romantisch.«²²⁸

Vergleicht man HIROSHIMA MON AMOUR mit DER LIEBHAEBER, (DB: Marguerite Duras nach ihrem Roman, R: Jean Jaques Annaud), so möchte man ihm, zumindest darin, recht geben.

226 ebenda

227 ebenda, S. 388

228 ebenda