

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rabenalt, Peter:

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

ISBN 3-89158-245-5

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 photographierte Seele

Als David Wark Griffith 1908 für die Filmgesellschaft *Biograph* seine ersten Filme als Regisseur drehte, hatte er bescheidene Erfahrungen als Schauspieler und Autor von Theaterstücken. Innerhalb eines Jahres realisierte er 49 Filme, darunter *AFTER MANY YEARS* nach Tennysons Ballade *ENOCH ARDEN*. Bei diesem Film kam es zu einer heftigen Auseinandersetzung mit seinen Produzenten, weil er in einer Szene, in der Annie Lee auf ihren Mann wartet, nach ihrer Großaufnahme das Bild ihres Mannes auf einer entfernten Insel einfügte, an den sie in diesem Moment dachte. Nach den Erinnerungen der Schauspielerin Linda Arvidson, der Frau von Griffith, haben die Produzenten angezweifelt, daß die Zuschauer die Verbindung dieser beiden Einstellungen verstehen würden und Griffith gefragt, wie man so, mit solchen Sprüngen erzählen könne. Griffith soll geantwortet haben: »Nun, schreibt denn Dickens nicht auch so?«. Auf den Einwand, »Gut; doch das ist Dickens. Er schreibt Romane, das ist etwas ganz anderes.«, lautete Griffith' Erwiderung, »Der Unterschied ist gar nicht so groß; ich schreibe Romane in Bildern.«¹²⁴

Griffith soll einen Tag später mit Kündigung gedroht und damit die Produzenten endlich überzeugt haben.

In seinem Aufsatz *Dickens, Griffith und wir*, geschrieben zwischen 1941 und 1944, beschäftigt sich Sergej Eisenstein nach seinen eigenen Worten mit der »Montage, die im Schaffen Griffith' eine hervorragende Rolle spielte und ihm seine glänzendsten Erfolge brachte«. Die jungen russischen Filmenthusiasten waren in den frühen zwanziger Jahren von den amerikanischen Filmen fasziniert. Eisenstein folgt dem Hinweis auf Dickens und arbeitet in detaillierten Analysen dessen künstlerische Methode heraus, die bereits Stefan Zweig in einem Essay in Zusammenhang mit der Photographie gebracht hatte. »Für diese kleinen Äußerlichkeiten hatte er eine unheimliche Scharfsichtigkeit, sein Blick übersah nichts, faßte wie ein guter Verschluß am photographischen Apparat das Hundertstel einer Sekunde in einer Bewegung, einer Geste. (...) Seine Psychologie beginnt beim Sichtbaren, er charakterisiert durch Äußerlichkeiten ... (...) Die unscheinbarsten, ganz materiellen Äußerungen des Seelischen des Seelischen fängt er ein ... (...) Kleinigkeiten sind das, Äußerlichkeiten, aber immer solche, die auf das Seelische wirken.«¹²⁵

124 nach. S. Eisenstein, *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960, S. 192

125 Stefan Zweig, *Drei Meister*, Frankfurt am Main 1958, S. 55/56

Von Dickens' Romanen gingen nach Griffith' eigener Aussage die wichtigsten Anregungen für die Parallelmontage und die Großaufnahme aus. Eisenstein weist auf die Besonderheit hin, daß Dickens zu Beginn des Kapitels XVII in *OLIVER TWIST* sogar einen essayistischen Einschub vornimmt, in dem er mit einem kritischen Seitenheb aufs Theater das Mittel des »plötzlichen Szenenwechsels« und der »raschen Veränderungen der Zeit und des Ortes« (Dickens) in der Literatur legitimiert, ehe er selbst einen solchen Wechsel in seiner Erzählung vornimmt. Die Verbindung von parallelen Handlungen an verschiedenen Orten war in der Literatur des 19. Jahrhunderts eine durchaus geläufige Erzähltechnik, ja sogar in der Dramatik waren einzelne Beispiele bekannt (Shakespeare, *RICHARD III.*, 5. Akt). Schritt für Schritt wurde die »Montage paralleler Handlungen« wirksamer Bestandteil der Dramaturgie von Griffith' Filmen und wurde von ihm als »Rettung in letzter Minute« – erstmalig 1909 in *THE LONELY VILLA* – zu höchstem dramatischen Effekt weiterentwickelt.

Eisenstein betont in Bezug auf *AFTER MANY YEARS* in seinem Aufsatz vor allem die »sinnvolle Anwendung der Großaufnahme«, hier ist es deren psychologische Bedeutung, durch Griffith. »Wichtig war, wie Griffith gerade hier zum erstenmal die Großaufnahme in der Montage ausnutzte. Damals erforderte es viel Mut, in der Szene, in der Annie Lee auf die Rückkehr ihres Mannes wartet, nur das Gesicht der Frau in Großaufnahme zu zeigen. Allein das veranlaßte die Herren der ›Biograph‹, für die Griffith damals arbeitete, schon zu scharfem Protest. Doch noch weit mutiger war es, unmittelbar nach dieser Großaufnahme das Bild dessen einzublenden, an den Annie Lee gerade denkt und auf den sie wartet – das Bild ihres Mannes Enoch, den es auf eine ferne öde Insel verschlagen hat. Das rief wahre Entrüstungsstürme hervor und brachte dem Regisseur den Vorwurf ein, daß niemand einen derartigen Sprung in der Handlung (cut-back) werde verstehen können.«¹²⁶

In einem französischen Aufsatz über den amerikanischen Film aus dem Jahre 1911 wird Griffith als derjenige hervorgehoben, der im Film zeigen würde, »wie Menschen denken«. Auch ein Reklameslogan der Filmfirma lautete: »Schauen sie sich die Filme der *Biograph* an, und sie werden beobachten, wie die Menschen denken.«¹²⁷ Sicher lag die entscheidende Neuerung darin, daß Griffith nicht nur den Menschen zeigte, wie, sondern auch was er dachte. Die Filmbilder zeigten nicht nur Handlungen und Gegenstände sondern materialisierte Gedanken. Das immaterielle Sein des Menschen, seine Seele, sein

126 Sergej Eisenstein, *Ausgewählte Aufsätze*, a.a.O., S. 191/192

127 nach Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, a.a.O., Bd. 1, S. 85

Denken, seine Empfindungen und Gefühle, waren bisher eine Domäne des Poeten. Die profane Filmkamera macht sie ihm nun wirkungsvoll streitig.

Die Bedeutung der Gedanken- oder Vorstellungsbilder teilte sich vor allem aus dem Zusammenhang mit den Einstellungen davor und danach mit. Die »introspektive Montage« war geboren. Sie sollte den Ausgangspunkt für dramaturgische Strukturen bilden, in denen Prozesse des Bewußtseins und des Unterbewußtseins für den Zuschauer unmittelbar sinnlich erfahrbar werden.

Ingmar Bergman hatte als Regisseur bereits 17 Filme gedreht und ebenso viele Drehbücher geschrieben, als er im Herbst 1956 auf einer Reise nach Uppsala, wo er als kleiner Junge oft bei seiner Großmutter gewohnt hat, den Einfall zu dem Film *WILDE ERDBEEREN* hatte. Er schildert das in einem Gespräch mit Filmjournalisten. »Als ich an jenem Morgen nach Uppsala kam, hatte ich plötzlich eine Idee, ich fuhr nach Slottsgatan 14. (Die ehemalige Wohnung der Großmutter, P.R.) Es war Herbst, die Sonne schien etwas auf die Domkirche, und die Uhr schlug gerade fünf. Ich ging in den kleinen Hof hinein, der mit Kopfsteinen gepflastert war. Dann ging ich ins Haus und griff nach dem Türriegel der Küchentür, die immer noch dieses bunte Glasmuster hatte, und dabei durchfuhr mich ein Schauer, das Gefühl, wenn ich nun öffne, und die alte Lalla, die alte Köchin also, steht da in ihrer großen Küchenschürze und kocht die Frühstücksgrütze, wie sie es so oft gemacht hatte, als ich klein war: Daß ich plötzlich einfach in meine Kindheit wieder eintreten könnte. (...) Dann fuhr mir plötzlich der Gedanke durch den Kopf – wenn man einen Film hieraus macht, nämlich, daß man ganz real eine Tür öffnet, und dann plötzlich sich in seiner Kindheit befindet, und dann öffnet man eine andere Tür und kommt wieder in die Wirklichkeit hinein, und dann geht man um die Straßenecke und kommt in eine andere Periode seines Lebens und alles ist real, lebt. Das war tatsächlich die Anregung für *WILDE ERDBEEREN*.»¹²⁸

Für den Film erfindet Bergman eine einfache Fabel, eigentlich nach dem Muster eines *road movies*. Ein pensionierter Professor fährt mit seinem Auto zur Verleihung der Ehrendoktorwürde in eine andere Stadt. Mit ihm fährt seine Schwiegertochter, die ihn besucht hatte und dort zu Hause ist. Die Frau mag ihren Schwiegervater nicht. Sie erkennt in den Charaktereigenschaften des Vaters Ursachen für ihre Konflikte mit seinem Sohn wieder. Ein junges Mädchen und zwei Jungen, die zusammen nach Italien wollen werden als Anhalter mitgenommen. Das Mädchen ähnelt seiner Cousine, einer platonischen Jugendliebe. Ein anderes Auto verursacht einen Unfall und sie fahren das betroffene Ehepaar bis zum nächsten Telefon. Der Mann beschimpft vor

allen im Auto seine Frau, die peinliche Situation eskaliert soweit, daß die hilflose und gedemütigte Frau ihren Mann schlägt. Die Schwiegertochter setzt das Ehepaar höflich, aber bestimmt ab. Der offenbar seit langem bekannte Pächter einer Tankstelle beteuert dem Professor außerordentliche Dankbarkeit für früher erwiesene Hilfe und erinnert ihn an seine Mutter. Der Professor und die Schwiegertochter machen einen kurzen Besuch in eisiger Atmosphäre bei der steinalten Mutter. Im Auto berichtet die Schwiegertochter von dem frustrierenden Gespräch mit seinem Sohn, dem sie mitteilte, daß sie ein Kind erwartet. Er wollte das nicht und forderte sie auf, zwischen ihm und dem Kind zu wählen. Am Ort der Verleihung findet die Feierlichkeit statt. Zwischen dem Ehepaar ist eine vage Annäherung spürbar. Die gegenseitige Offenheit hat das Verhältnis zwischen der Schwiegertochter und dem Professor verbessert. Die jungen Anhalter verabschieden sich mit einem nächtlichen Ständchen unter dem Fenster des Professors.

Es ist schon etwas waghalsig, bei dieser episodischen Abfolge von einer Fabel zu sprechen. Bezug oder gar Abhängigkeit der verschiedenen Handlungen und Begebenheiten voneinander sind kaum zu erkennen. Mehr als der offenkundige Konflikt zwischen Sohn und Schwiegertochter tritt nicht hervor und der fast nur im Bericht. Warum also ist der Alte die Hauptfigur, warum diese Reise?

Es gibt noch eine zweite »Fabel«, besser gesagt, eine Bezugsebene für die Ereignisse dieses Tages. Der ganze Film ist als Ich-Erzählung des Professors angelegt. Auf den Faden der Reise werden neben den »realen« Episoden noch ausführlich dargestellte Träume, Erinnerungen, Tagträume, Vorstellungsbilder des Jubilars gefädelt. Der Film beginnt mit einem Traum, den Bergman in den Zusammenhang mit der anregenden Reise bringt: »Der Film basiert auf meinem Erlebnis dieser Reise nach Uppsala. Es war so handgreiflich, so konkret. Dann war es nicht schwer, weiterzumachen. Den Traum mit dem Sarg habe ich selbst gehabt, und der ist direkt übersetzt: Es war ein Alptraum, den ich gehabt habe – nicht, daß ich selber im Sarg lag, das habe ich mir ausgedacht, aber daß ein Leichenwagen kommt, der gegen einen Pfahl fährt, so daß der Sarg hinausfällt und der Tote hinausgeschleudert wird, das hatte ich viele Male geträumt.¹²⁹ Als dritter Einschub in die Reise-Struktur, insgesamt sind es fünf, gibt es einen weiteren mehrgliedrigen Traum des Professors, der deutlich psychoanalytisch beeinflußte Situationen und Bilder enthält. Seine Jugendliebe Sara eröffnet ihm als altem Mann, daß sie seinen Bruder heiraten wird. Dann kommt er vor eine Art Tribunal, in dem er eine Reihe von Prüfungen nicht

129 ebenda, S. 164

besteht, Prüfer und Richter ist der unangenehme Ehemann von dem vorangegangenen Autounfall. Der Professor wird der Gefühlskälte, Selbstsucht und Rücksichtslosigkeit von seiner Ehefrau, die bereits lange tot ist, angeklagt. Der Richter führt den Professor zu einer Waldlichtung, wo er den Akt der Untreue seiner Frau erleben muß. Das Entscheidende daran ist aber erst sein nachfolgendes Verzeihen, das seine Frau als verlogenen Edelmut bezeichnet. Sein Strafe heißt *Einsamkeit*. Auch die jugendliche Sara entgleitet ihm im Traum.

Nun sind Träume kein neuer, sondern ein bewährter Bestandteil filmischen Erzählens. Schon in den Anfängen des Kino wurde unter Ausnutzung des Filmtricks gern Gebrauch davon gemacht. Auffällig an den Träumen hier ist, daß sie ohne die geradezu verbindlichen photographisch-filmischen Tricks hergestellt sind, was sie bewußt gleichrangig der *filmischen Realität* an die Seite stellt. Höhepunkt dieser Gleichrangigkeit sind jene Sequenzen, in denen Bergman seinen ideellen Ausgangspunkt, »daß man ganz real eine Tür öffnet, und dann plötzlich sich in seiner Kindheit befindet«, szenisch realisiert. Die zweite eingeschobene Episode ist ein Mittelding von Tagtraum, Erinnerung und Vorstellung. Der alte Professor trifft in der Szene auf die Gefährten seiner Jugend, ohne daß sie ihn bemerken. In der letzten Episode und im zweiten Alpträum wird seine Jugendgeliebte Sara sogar mit ihm sprechen. Einzige unmittelbare äußere Brücke zwischen Traum und Wirklichkeit ist die »verblüffende« Ähnlichkeit zwischen dem dazukommenden jungen Mädchen von den drei Italien-Trampern und der Jugendliebe. Es ist die gleiche Schauspielerin und die beiden Mädchen tragen den gleichen Namen. Dramaturgisch entscheidend ist die szenische Gleichberechtigung der beiden filmischen Mitteilungsebenen. Der dargestellte und abgebildete *Gedanke*, in die eigene Kindheit einzutreten, wird zur *Handlung*. (Es sei nicht verschwiegen, daß eine banal illustrierende Rückblende des Gesprächs der Schwiegertochter mit ihrem Mann nicht in dieses System paßt.) Die Struktur des gedanklichen und emotionalen Zusammenhangs zwischen den verschiedenen »immateriellen« szenischen Vorgängen untereinander und ihre Verbindung mit den »realen« Episoden erzeugt anstelle einer *Handlungskausalität* eine *psychologische Kausalität*, oft auch eine motivische Verknüpfung. So kann sich die Sara der »Realität« nicht zwischen den beiden Trumper-Freunden entscheiden, ebenso wie die Sara der »Erinnerung« zwischen den beiden Brüdern. Die Frau des Tankstellenpächters ist hochschwanger und der Sohn des Professors lehnt die Schwangerschaft seiner Frau ab. Das abgrundtief von gegenseitigem Haß getragene Verhalten des Ehepaars mit dem Autounfall assoziiert zu der ausschließlich im Traum dargestellten Beziehung des Professors zu seiner Frau.

Im Alptraum am Anfang blickt der Professor in einen Sarg und sieht sich selbst. Als er seine sechsundneunzigjährige Mutter besucht, klagt sie: »Ich sterbe nicht«. Psychoanalytische Modellierungen sind recht deutlich erkennbar, obwohl Bergman sie als Vorsatz in einem Gespräch auf entsprechende Fragestellung leugnet: »Ich empfand das nicht so, als ich den Film machte. Ich realisierte ihn als einen Durchgang meines bisherigen Lebens, als einen gründlichen und abschließenden Test. Die psychoanalytische Seite hatte ich nicht richtig im Griff. Andere haben sie später mit hineingebracht. Für mich ist der Film etwas Handfestes und Augenfälliges.«¹³⁰ An anderer Stelle meint er etwas drastischer, er habe »wohl auch ein wenig in etwas Psychoanalytischem herumgeplantscht.«¹³¹ Offen bekennt er sich zu dem Einfluß von »Ein Traumspiel« von Strindberg, das ihm durch seine langjährige Theaterarbeit natürlich vertraut ist. Das Drehbuch hatte 1959 eine Oscar-Nominierung in der Kategorie *Best Story and Screenplay*.

Alain Resnais war mit einer Reihe von Dokumentarfilmen, vor allem *GUERNICA* (1950) und *NUIT ET BROUILLARD* (NACHT UND NEBEL) 1955, bereits bekannt geworden, in denen sich innovative Form mit gesellschaftspolitischem Engagement organisch verbindet. *GUERNICA* hat den ersten planmäßigen Luftangriff auf die Zivilbevölkerung einer Stadt zum Gegenstand. Hitlers *Legion Condor* hatte ihre dementsprechenden »Fähigkeiten« im spanischen Bürgerkrieg 1936 als Unterstützung für den spanischen Faschisten Franco erprobt.

In *NUIT ET BROUILLARD*, einem Film über die faschistischen Konzentrationslager hatte Resnais bereits die Erfahrung gemacht, daß allein authentische Filmdokumente nicht imstande sind, das Gefühl für das Ungeheuerliche derartig unmenschlicher Vorgänge wachzurufen. Die Zeit, damals gerade zehn Jahre, ließ das Geschehen unwiderruflich verblassen. Und so schuf Resnais eine neue emotionale Ebene der Auseinandersetzung mit dem Thema, indem er das »Gras des Vergessens«, das über die Bahngleise von Auschwitz gewachsen war, in mildem Abendlicht photographierte und kontrapunktisch zu den grausigen Aufnahmen der alliierten Frontberichterstatter montierte. Einen bedeutenden Anteil an der Wirkung des Kontrapunkts hat die von Hanns Eisler komponierte Musik – er wurde dafür mit dem Jean-Vigo-Preis ausgezeichnet – von der Resnais sagte: »... er führte mir vor, wie man Musik benutzen kann, um eine Art zweite Empfindung zu erzeugen, etwas Zusätzliches, Gegensätzliches. So kann man beispielsweise bei den dramatischsten Momenten des Bildes die Musik bis zum Äußersten vereinfachen, und umgekehrt arbeitet man sie groß

130 ebenda, S. 161

131 ebenda, S. 163

aus, von dem Augenblick an, in dem das Auge nicht mehr gefesselt wird. Dadurch entsteht gewissermaßen eine Balance, in der sich der Zuschauer während der Filmvorführung zwischen dem Sehen und dem Hören befindet.«¹³²

Als Resnais 1958 den Auftrag einer japanischen Firma erhielt, einen Film zum Gedenken an die Opfer des ersten Abwurfs einer Atombombe auf Hiroshima zu produzieren, war er davon überzeugt, daß es nicht möglich war, die Greuel dieser von Menschen erzeugten Katastrophe nach authentischem Material zu rekonstruieren und erfüllte seine Aufgabe auf die vielleicht ungewöhnlichste Weise. Die Schriftstellerin Marguerite Duras schrieb das Szenarium zu einem Liebesfilm.

Sommer 1957, August, in Hiroshima.

Eine Französin, an die dreißig Jahre alt, ist in dieser Stadt. Sie ist hingekommen, um einen Film über den Frieden zu drehen.

Die Geschichte beginnt am Vorabend der Rückkehr nach Frankreich. In der Tat ist der Film, in dem sie spielt, beendet. Nur mehr eine Sequenz ist zu drehen.

Am Vorabend ihrer Rückkehr nach Frankreich denn soll diese Französin, die niemals im Laufe des Films genannt wird – diese namenlose Frau –, einem Japaner begegnen (einem Ingenieur oder Architekten), und sie erleben eine sehr kurze Liebesgeschichte miteinander.

Wie sie einander begegneten, wird in diesem Film nicht näher klargestellt. Darum geht es nämlich nicht. Überall auf der Welt begegnet man einander. Worauf es ankommt, das ist, was aus solchen Begegnungen entsteht. Dieses Zufallspaar sieht man zu Beginn des Films nicht. An ihrer Stelle sieht man verstümmelte Körper, in Höhe des Kopfes und der Lenden, in Bewegung, eine Beute, sei es der Liebe, sei es des Todeskampfes, bedeckt nacheinander mit der Asche, den Tautropfen des Atomtodes und mit dem Schweiß vollbrachter Liebe.

Nur ganz allmählich gehen aus diesen formlosen, namenlosen Körpern die ihren hervor.

Sie liegen zu Bett in einem Hotelzimmer. Sie sind nackt. Glatte Körper. Unversehrte. Wovon sprechen sie? Eben von Hiroshima.

Sie sagt ihm, sie habe alles gesehen in Hiroshima. Man sieht, was sie sah. Es ist entsetzlich. Währenddessen nun bezeichnet seine Stimme, Stimme des Widerspruchs, die Bilder als verlogen und wiederholt, unpersönlich und unerträglich, sie habe nichts gesehen in Hiroshima.

132 Gespräch von Edouard Pfrimmer mit Alain Resnais in: *Sinn und Form*, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 373

Dieser Anfang des Exposés von Marguerite Duras zeigt in aller Deutlichkeit den konzeptionellen Ansatz von Autorin und Regisseur.

Es ist dies eine der eigentlichen Absichten dieses Films, Schluß zu machen mit der Schilderung des Entsetzlichen durch das Entsetzliche ...

Der entscheidende dramaturgische Erzähleinfall offenbart sich in der zweiten Szene des Drehbuchs.

Sie steht im Bademantel auf dem Balkon des Hotelzimmers. Sie schaut. In der Hand hält sie eine Tasse Kaffee.

Er schläft noch. Er hat die Arme weit ausgebreitet, liegt auf dem Bauch. Er ist bis zum Gürtel nackt. Sie starrt mit ungewöhnlicher Anspannung auf seine Hände, die leise beben, wie manchmal die der Kinder im Schlaf. Seine Hände sind sehr schön, sehr männlich. Während sie auf seine Hände blickt, erscheint ohne Übergang anstelle des Japaners der Körper eines jungen Mannes in der gleichen Haltung, Todeshaltung aber bei ihm, auf dem Kai eines Flusses, in grellem Sonnenlicht. Dieser junge Mann liegt im Sterben. Auch seine Hände sind sehr schön, ähneln auf erstaunliche Weise denen des Japaners. Sie sind geschüttelt von den Zuckungen des Todeskampfes. Das Bild währt nur kurze Zeit. Ans Fenster gelehnt, ist sie in ihrer Stellung erstarrt.

Das Bild des Sterbenden als *introspektive Montage* ist natürlich die assoziierte Erinnerung, der photographierte Gedanke. Damit ist im Film eine zweite, zunächst noch nicht näher definierte narrative Ebene für den Zuschauer installiert, die zunehmend Raum greifen wird. Im harmlos erscheinenden Gespräch entdecken beide den geheimen Kreuzungspunkt ihrer vergangenen Biographien. An jenem sonnigen Sommertag im August, als der Name Hiroshima in allen Zeitungen stand, hatte sie ihre Heimatstadt Nevers, wohin sie »nie mehr« geht, wegen einer »Tollheit« verlassen.

Die Französin und der Japaner verabschieden sich. Seinen Wunsch, sie wiederzusehen, lehnt sie ab. Aber er findet sie wieder bei den letzten Dreharbeiten zu dem Friedensfilm, in dem sie als Schauspielerin mitwirkt. Die gegenseitige erotische Anziehung ist sehr stark, obwohl sie sich gegenseitig versichern, wie glücklich sie mit ihren Partnern sind. Nach erfüllter körperlicher Liebe in seiner Wohnung forscht er nach ihrer Vergangenheit und sie beginnt, die Geschichte jener Liebe in Nevers zu erzählen. In ihre Erzählung drängen sich Bilder aus jener Zeit, die in ihrer Abfolge weder eine eigene Chronologie noch eine unmittelbare Beziehung zum Erzählten haben. Später in einem Lokal taucht sie mit seiner Hilfe tief in ihre Erinnerungen hinab. Er »verwandelt« sich für sie im Gespräch zugleich in jenen jungen deutschen Soldaten, der die erste Liebe der Französin in Nevers war.

Du bist tot ... und ... wie ist solcher Schmerz zu ertragen?

Die immer mehr zunehmenden Bilder der Vergangenheit in Nevers repräsentieren kontrapunktisch zu ihrer Erzählung das Traumatische eines nicht vergessenen, also nicht bewältigten Erlebnisses. Duras schreibt im Drehbuch:

Sie redet irre. Diesmal. Allein. Er verliert sie.

Der Höhepunkt ist ihre Schilderung »seines« Todes. Der Japaner bewahrt sie mit einer therapeutischen Ohrfeige vor einem psychischen Kollaps. Später, als sie allein ist, tritt in einem inneren Monolog das eigentliche Thema des Films zutage.

Ich habe unsere Geschichte erzählt.

Sie war, da siehst du es, erzählbar.

...

Never, das ich vergaß, heute abend möchte ich dich wiedersetzen.

...

Kleine Geschorene von Nevers, ich gebe dich dem Vergessen anheim heute abend.¹³³

Inzwischen haben sich auch die Bilder von Nevers verändert. Ruhe ist in ihnen eingekehrt. Sie sind neutral. Häuser, Straßen, im Wechsel mit den Straßen des nächtlichen Hiroshima, in dem das Paar seine letzten gemeinsamen Stunden verbringt.

Die gefundene filmische Struktur ist nur in diesem Medium möglich. Die etwa viertelstündige Exposition beruht auf der Polyphonie von vier in der Montage horizontal (d.h. in zeitlicher Abfolge) und vor allem vertikal (d.h. gleichzeitig, v.a. in Bild und Ton) verbundenen Elementen:

- Die »fast anstößige Umarmung«, »in Asche getaucht, in Regen, in Tau oder in Schweiß – wie man immer will.« (Duras)
- Dokumentarische Aufnahmen aus dem Hiroshima-Museum, aus Krankenhäusern, Wochenschauaufnahmen kurz nach dem Abwurf, Ausschnitte aus späteren japanischen Spielfilmen über das Ereignis, Kundgebungen, auch banaler Hiroshima-Tourismus.
- Eine Frauenstimme, die beteuert, was sie alles gesehen hat und eine ostinate Männerstimme »nichts hast du gesehen.«.
- Musik (George Delerue)

Damit ist das größte Menschstrauma des 20. Jahrhunderts exponiert. Vor diesem Hintergrund zeigt die nun folgende Liebesgeschichte zwischen dem Japaner und der Französin den Parallelfall eines privaten Traumas mit der einzigen Möglichkeit, erst durch Erinnern vergessen zu können. Die drama-

turgische Besonderheit besteht darin, daß das traumatische Material, die Vorgänge und Bilder, an die sich die Frau erinnert, in den Ablauf der relativ banalen Handlung so integriert werden, daß sie den psychischen Prozeß repräsentieren, ohne nach Art einer Rückblende einen handlungskausalen Zusammenhang untereinander oder zu der gegenwärtigen Situation anzustreben. Auch die erinnerte Vergangenheit zeigt sich in ihrer äußersten bildlichen Erscheinung in nüchterner Alltäglichkeit. Ihre Bedeutung entsteht vor allem aus den Kollisionen der narrativen Ebenen von Nevers und Hiroshima. Der zentrale psychologische Konflikt materialisiert sich im Aufeinandertreffen der Zeitebene der Gegenwart, die als Dialog, Geräusch und szenische Musik nicht aufgegeben wird, mit den fragmentierten Bewußtseinsinhalten über die Vergangenheit in unterschiedlichen Relationen. Bild und Ton treten dabei durch *Vertikalmontage* in jene besondere »Balance, in der sich der Zuschauer während der Filmvorführung zwischen dem Sehen und dem Hören befindet«, mit der Resnais auch die Wirkung des Kontrapunkts von Eislers Musik bei *NUIT ET BROUILLARD* beschrieben hat.

Die internationale Vereinigung der Filmjournalisten FIPRESCI gab 1959 in Cannes ihren Preis an *HIROSHIMA MON AMOUR*. Auf dem gleichen Festival erhielt François Truffaut für sein Debüt *LES 400 COUPS* (STREICHE UND SCHLÄGE) den Regiepreis. Sie wußten beide noch nicht, daß sie zusammen mit Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jaques Rivette und Jean Luc Godard, der gerade begann, *AUSSEN ATEM* zu drehen, als die Begründer der *Nouvelle vague* gelten würden.

Federico Fellini sagte einmal zu seinem Film *ACHTEINHALB* (OTTO E MEZZO), daß er ihm nicht kompliziert zu sein scheint, seines Erachtens sogar ein sehr einfacher Film ist. »Ich konnte beobachten, daß der Film sich namentlich für jenen Typ des Zuschauers als schwer verständlich erweist, der in konventionellen Kategorien denkt und ihn, um ihn zu verstehen, mit irgendwelchen eigenen Vorstellungsmustern, Schemata, Konzeptionen in Übereinstimmung zu bringen sucht.«¹³⁴ Zur Zeit seiner Entstehung 1963 wurde der Film vielfach tatsächlich für kompliziert gehalten. Warum?

Das Drehbuch, das in Zusammenarbeit mit Ennio Flaiano, Tullio Pinelli und Brunello Rondi entstanden ist, beginnt mit einem Alpträum der Hauptfigur, dem Filmregisseur Guido, der sich wegen einer Krise in seiner Filmarbeit im Sanatorium befindet und dort weiter mit der Vorbereitung des Films beschäftigt ist. Nach dem Erwachen aus dem Traum beginnt eine Szene mit dem Arzt, die eindeutig die Situation des Regisseurs exponiert. Die Intentionen der Drehbuchautoren sind weiter in einer nächsten Szene erkennbar, die im

134 Federico Fellini, *FILMSZENARIEN*, a.a.O., S. 734

Park des Thermalbades spielt. Guido steht in der Schlange der Wartenden, die ihr Glas Wasser von der heilenden Quelle von weißbeschürzten Mädchen verabreicht bekommen.

Plötzlich sieht Guido auf der anderen Seite der Theke ein braunhaariges Mädchen von klarer, ernster Schönheit vor sich, das ihm lächelnd ein Glas reicht.

Die Geräusche und Stimmen ringsherum sind verstummt. Eine gläserne Stille umgibt das Mädchen, das zwar genauso gekleidet ist wie die anderen, aber offenbar nur in Guidos Einbildung existiert.

Er wendet seinen Blick nicht von diesem Mädchen.

Guido ganz verzaubert Danke ...

Dann macht er den Versuch, noch etwas zu sagen; lächelnd wartet das Mädchen noch ein paar Augenblicke. Aber ihm fehlen die Worte. Er kann nichts Klares formulieren. Das Mädchen entschwindet.¹³⁵

Wer es hier natürlich verpaßt, in der äußerlich handlungslogischen Montage der Einstellungen zu erkennen, daß das braunhaarige Mädchen »offenbar nur in Guidos Einbildung existiert«, also photographierter Gedanke ist, der wird mit der weiteren Abfolge der Szenen Verständnisprobleme bekommen.

Guidos Einbildung bewegt sich weiterhin zwischen Erinnerung in Sequenzen, die Erlebnisse eines Knaben namens Guido zum Inhalt haben und Szenen, die zwischen Tagtraum und vorweggenommener Filmphantasie stehen könnten. Sie ergeben einen teilweise ironischen psychologischen Kommentar zu Guidos Situation als Regisseur in der Krise und als Mann zwischen seinem Frauenideal, der Ehefrau, der Geliebten, und der Mutter – weniger als Person, mehr als Typus. Wer aber die Phantasiegestalt des braunhaarigen Mädchens als solche nimmt, ist wiederum im letzten Teil des Films irritiert, wenn es als die Schauspielerin Claudia in die Handlung eintritt und als wichtigstes inspiratives Moment die Schaffenskrise des Regisseurs beendet.

Fellini bezeugt an unterschiedlichen Stellen, daß dieser Film unmittelbarer als andere durch seine eigenen persönlichen Probleme geprägt war. Selbst die Entstehung des Films findet einen Widerhall in der Geschichte, die der Film erzählt. »Im Fall von OTTO E MEZZO passierte mir etwas, wovor ich mich immer gefürchtet hatte. Als es tatsächlich eintrat, war es weit schrecklicher, als ich es mir ausgemalt hatte. Ich erlitt eine totale Blockade. Ich hatte einen Produzenten und einen Vertrag. Ich befand mich schon in Cinecittà, und alle standen bereit und warteten, daß ich mit den Dreharbeiten begann. Was sie nicht wissen konnten: Der Film, den ich machen wollte, hatte sich

verflüchtigt. Die Szenenaufbauten waren zum Teil schon fertig, und mir war das Gefühl für den Film abhanden gekommen.« Bei einer Geburtstagsfeier mit den Mitarbeitern, die ihm nach dem weltweiten Erfolg von *LA DOLCE VITA* bedingungslos vertrauen, geht ihm durch den Kopf: »Ich war im Begriff, alle diese Leute um ihren Job zu bringen. (...) »Was soll ich tun?«, fragte ich mich selbst. Aber mein Selbst antwortete mir nicht. An einem Brunnen lauschte ich dem Geräusch des Wassers und versuchte dabei, meine eigene innere Stimme zu hören. Da vernahm ich plötzlich das schwache Stimmchen der Kreativität. Und da kam mir die Idee. Ich würde die Geschichte eines Schriftstellers erzählen, der nicht mehr weiß, worüber er eigentlich schreiben will. Ich zerriß meinen Brief an Rizzoli. (Ein Absage an den Produzenten. P.R.) Kurz darauf wurde Guido vom Schriftsteller zum Filmregisseur. Er wurde zu einem Regisseur, dem der Film, den er eigentlich drehen wollte, entfallen ist.¹³⁶

Für die Struktur des Films bezeugt Fellini Einflüsse der Psychoanalyse von C.G. Jung, mit dessen Schüler Ernst Bernhard er befreundet war.

»Er motivierte mich, meine Träume und die traumähnlichen Halluzinationen, die ich manchmal hatte, aufzuzeichnen. Sie spielen in einigen meiner Filme eine bedeutende Rolle. Die Entdeckung von Jung bestärkte mich darin, mehr meiner eigenen Phantasie als der Realität zu vertrauen. (...) Ich glaube, daß mein Interesse für die Psychotherapie in *OTTO E MEZZO* deutlich wird.¹³⁷ Die Fabel des Films ist der psychische Prozeß vom Alptraum am Beginn bis zur kreativen Vision im Finale. Die Szenen sind zum Teil die »Realität« des Regisseurs Giudo, zum Teil seine Vorstellungen, seine Erinnerungen, sein Unterbewußtes. Sie folgen ohne besondere Kennzeichnung aufeinander, gleiten auch innerhalb einer Szene ineinander über. Die Bedeutung des Vorgestellten, Erinnerten und Unterbewußten wird mindestens genau so wichtig genommen wie die »Realität«. Deren Verwicklungen und Kollisionen – Frau und Geliebte, Autor und Kritiker, Regisseur und Produzent – werden nicht einmal, wie es sich für derartige Konflikte in einer Fabel gehört, ordentlich ausgetragen. Vielleicht trug auch das zur oft behaupteten Kompliziertheit des Films bei. In einem Artikel über seine Teilnahme mit *ACHTEINHALB* am Moskauer Filmfestival 1963 schreibt Fellini:

»Das Publikum folgte dem Film mit ungeheurer Aufmerksamkeit, ja mit einem Respekt, der mir fast ein bißchen unbehaglich war. Plötzlich wurde mir bewußt, daß ich da von etwas sehr Persönlichem erzählte, von meinen Kindheitserinnerungen, meinen augenblicklichen Schwierigkeiten, meinem

136 Charlotte Chandler, *Ich, Fellini*, Hamburg 1994, S. 181/182

137 ebenda, S. 175/176

Verhältnis zum Produzenten. Von Dingen, die für diese achttausend Menschen von anderer Herkunft und anderen Gewohnheiten vielleicht schwer verständlich waren.«¹³⁸

Das Publikum feierte Film und Autor mit Ovationen, er erhielt den Großen Preis des Festivals. Der Film war offensichtliche doch »etwas mehr als nur die offenherzige Beichte eines Regisseurs mit etwas hitzigem Temperament und zugleich etwas wunderlichem Gebaren. Ich denke, mein Film ist eine Bekundung des Glaubens an den Menschen, an menschliche Solidarität, ein Zeugnis der Zuversicht, daß der Mensch, wenn er will, die Mutlosigkeit, die Verzweiflung, das Schweigen und selbst den Tod besiegen kann.«¹³⁹ Auch der *Foreign Language Film Award* ging 1963 an ACHTEINHALB. Eine Nominierung hatte Federico Fellini auch für *Directing* sowie die vier Autoren für *Best Story and Screenplay*.

Natürlich sind photographiertes Bewußtsein und Unterbewußtsein längst nicht mehr ein Privileg der Avantgarde. Sie gehören in den 90-ern zu den selbstverständlichen Ausstattungselementen von Horror oder auf den Mainstreame zurechtgestutzter Psychoanalyse. Ein Versuch, tiefenpsychologische Ansätze in eine Figurenbiographie zu integrieren unternahmen in FLATLINERS (1990) Produzent Michael Douglas, Drehbuchautor Peter Filardi und Regisseur Joel Schumacher, indem sie – eigentlich als *science fiction* – eine Geschichte von vier jungen Medizinern erzählen, die durch absichtlich herbeigeführten kurzzeitigen Herzstillstand im Selbstversuch Grenzerfahrungen zwischen Leben und Tod machen wollen. Dieser Film wie auch andere Beispiele verzichten jedoch nicht auf eine konventionelle Fabel, und so bleiben die oft mit großer photographischer Raffinesse hergestellten »Bilder der Seele« letztlich eingefügte äußerliche Unterhaltungseffekte.

138 Federico Fellini, *Aufsätze und Notizen*, Zürisch 1974, S. 119

139 Federico Fellini, *Filmszenarien*, a.a.O., S. 735