

Hans J. Wulff

Die filmische Analyse des Alkoholismus: Billy Wilders THE LOST WEEKEND

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen 1985, S. 143-172. 2. Aufl. 1988.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-10>.

Eine Erzählung, ein Roman, ein Film oder auch eine Kabarettnummer sind keine Beispiele aus wissenschaftlichen Lehrbüchern. Das ist selbstverständlich und keiner besonderen Überlegung wert - auf den ersten Blick. Bei zweitem Hinsehen erscheint das Problem: daß Erzählungen, Filme, Dramen sich der "Vereinnahmung von Interessenvertretern" (Pflaum 1982/83, 43) nicht widersetzen, daß sie vereinnahmt werden zu Zwecken, denen sie nicht genügen können und sollen. "Filme sind etwas anderes als Traktate", schrieb Hans Günther Pflaum in einem polemischen Artikel, in dem er den Film THE LOST WEEKEND gegen den volkserzieherischen Zugriff der Suchtprävention verteidigte. Das Schicksal des Helten ist etwas anderes als ein "Fall" einer wissenschaftlichen Theorie. Eine Geschichte ist keine Illustration einer medizinischen Beschreibung, könnte man sagen, die ästhetische Qualität und Eigenständigkeit des Kunstwerks einklagend. Was sie dann aber ist und wie sie beschrieben werden kann, bedarf einer Vorbemerkung. Denn auch die Wissenschaften kennen ihre "Moden". Dort kann man ansetzen.

Denn daß Filme auch etwas mit dem Wirklichen außerhalb des Kinos zu tun haben: Auch das steht außer Zweifel. Von vielem weiß man nur etwas, weil man im Kino gewesen ist, der Fiktion gelauscht hat - und das sind nicht nur Gorgonenhäupter, Einhörner und Godzilla-Figuren, sondern Gegenstände der äußeren Welt, Erfahrungsdinge, Erklärungsmuster, in denen sich Wirkliches erst erschließen kann. Filme sind Elemente eines permanenten gesellschaftlichen Lernprozesses, sie vermitteln Perspektiven, Modelle und Horizonte, in denen Wirkliches erscheint. Nur für den sind "blond und blauäugig" sinnstiftende Attribute, der sie in einem Umfeld gelernt hat, in dem sie "Wirklichkeit" geworden sind (durchaus auch in dem Sinne, daß "wirklich" mit "wirken" zusammenhängt). An diesem Punkt will ich einsetzen, weil auch Wissenschaften Fiktionen, Modelle, Perspektiven und Horizonte entwerfen, in denen sich das Wirkliche in einem jeweiligen Licht zeigen kann.

Die wissenschaftliche Beschreibung und Analyse der "Sucht" und der "Suchtkrankheiten" und die Synthese von Beobachtungsdaten und Beschreibungsverfahren in wissenschaftlichen Theorien schafft das Feld unseres Wissens über die Sucht. Dagegen steht unser Alltagswissen, das durchaus nicht mit dem wissenschaftlichen Wissen übereinstimmen muß. "Wer Sorgen hat, hat auch Likör", sagt der Volksmund, und er sagt noch mehr. Auch ein solches Sprichwort enthält eine modellhafte Vorstellung über die Suchtkrankheit, und sie ist nicht deshalb falsch, weil sie zum Alltagswissen gehört. Es ist trivial, daß die Theorien und Modelle der Wissenschaften genauso semiotische Konstruktionen sind wie die Kernsätze des Alltagswissens - beides sind Entwürfe, in denen etwas erfaßt, verstanden, vielleicht sogar erklärt werden kann. Der Gegenstand erscheint in einem besonderen Licht, habe ich gesagt. An anderer Stelle habe ich, eine Formulierung von Hanns Lipps benutzend, von *Konzeptionen* gesprochen (Wulff 1985, 8ff), die von einem Gegenstand in der Kommunikation zirkulieren.

In einer ersten *Konzeptionsgeschichte* der Devianzforschung, zu der man ja auch die Alkoholismusforschung zählen kann, hat Joseph Gusfield (1967) im 20. Jahrhundert vier einander ablösende und überlagernde Grundkonzeptionen herausgearbeitet: (1) Am Beginn des Jahrhunderts herrschte ein *moralisches Modell* vor. Die Sucht wurde als Konsequenz moralischer Schwäche und als geistige Degeneration aufgefaßt. Dem Alkohol (oder genereller der Droge) wurden dämonische Kräfte zugeschrieben. Dementsprechend sahen Vorstellungen der Therapie und der Prävention aus - nur als Liste von Stichworten: Abstinenzideologie, Prohibition; geistig-geistliche Unterstützung; Heilsarmee. (2) In den dreißiger Jahren setzte sich dann ein *biologisches Krankheitsmodell* durch. Vor allem die Lehre der Anonymen Alkoholiker fußt auf der Vorstellung, daß der Alkoholiker unter einer Art von Allergie gegen die Droge leide. Die dieser These zugeordneten Therapien waren entsprechend medizinischer Natur. Eine Variante des biologischen Modells

faßt den Alkoholismus als durch Erbanlagen verursacht auf.

(3) Mit der Durchsetzung der *Psychoanalyse* in den vierziger und fünfziger Jahren entstand eine Alkoholismustheorie, die die Sucht auf unerledigte und traumatisch gewordene Kindheitserfahrungen zurückführt, als Ersatz für Impotenz etc. Die Therapien beruhen auf der tiefenpsychologischen Analyse.

(4) In den fünfziger Jahren schließlich entstand eine *soziologisch orientierte Suchttheorie*, die die Krankheit mit solchen Größen wie familiäre Konstellation, Sexualität, soziale Kontrolle, Statusprobleme usw. in Verbindung brachte. Der Alkoholismus erscheint so als individuelle Antwort auf eine besondere Konstellation von Umgebungsfaktoren.

Diese Theorien oder Theoriekomplexe sind verschiedene symbolische Zugriffe auf das Phänomen der realen Sucht. Sie organisieren den Datenbestand in Zusammenhänge, könnte man (ein wenig formal) sagen. Umgekehrt legen sie fest, was ihr Datenbestand ist, nicht alle haben die gleichen Daten zur Grundlage, und sie entwickeln ihre Therapien an durchaus unterschiedlichen Erscheinungsformen der Sucht. Gleichwohl sie dem gleichen äußeren Phänomen zugeordnet sind, stehen sie nebeneinander, verschieden bis zur Ausschließlichkeit. Das Problem der empirischen Validität stellt sich erst in zweiter Linie und wird in den verschiedenen Theorien verschieden beantwortet.

Neben diesen wissenschaftlichen Konzeptionen stehen die Vorstellungsgebilde, die zum Alltagswissen zu rechnen sind. Als Jum C. Nunnally 1961 sein Buch "Popular Conceptions of Mental Health" herausbrachte, ging er davon aus, daß die Allerweltsmodele der psychischen Krankheit, die ein Laie qua normaler Teilnahme am gesellschaftlichen Verkehr hat, sich grundsätzlich von den wissenschaftlichen Modellen unterscheiden. Es bleibt nun die Frage, in welcher Beziehung wissenschaftliche und populäre Modelle zueinander stehen. Der Münsteraner Arzt Rolf Meister schrieb 1968 zu den "Alltagstheorien" der psychischen Krankheit (und bezieht damit die eine Position):

Der Laie hat sich eine eigene Psychiatrie geschaffen, die eine jahrhundertealte Tradition besitzt und sich bis heute - unberührt von medizinischen Fortschritten und Erkenntnissen - eine gewisse Eigenständigkeit und Zeitlosigkeit bewahrt hat (1968, 15).

Meister behauptet also, daß die Konzeptionen der psychischen Krankheit, wie sie im Alltagswissen vorherrschen, von der Entwicklung der wissenschaftlichen Beschreibung der Krankheiten ganz unabhängig wären. Dagegen untersuchte Arnold Linsky ein Korpus von Artikeln über den Alkoholismus aus dem Zeitraum von 1900 bis 1966 daraufhin, welche auch wissenschaftlich geltenden Konzeptionen des Verhaltens und der Verursachung der Krankheit darin entwickelt oder angewendet wurden. Er begründete seinen Rückschluß von der Analyse der Artikel auf das Alltagswissen von Laien damit, daß massenhaft verbreitete Schriften die Akzeptanz des Publikums finden müßten und daß sie darum Wissensbestände des Publikums spiegelten. Linsky konstatierte eine Verschiebung vom moralischen Modell zu biologischen und psychoanalytischen Vorstellungen Anfang der vierziger Jahre, die bis 1966 die vorherrschenden Modelle geblieben seien. Soziologische oder sozialpsychiatrische Vorstellungen setzten sich dagegen nur sehr langsam durch. Einen ähnlichen Einfluß insbesondere der Popularisierung der Psychoanalyse in den vierziger Jahren auf Darstellungen der psychischen Krankheit im Film konnte ich in einer "strukturellen Lerngeschichte" der Filmpsychiatrie nachweisen (1985) - wobei historisch ältere Konzeptionen nicht vollständig verschwinden, sondern koexistieren können. Doch dieses ist ein Problem, das eher der Rezeptionsgeschichte zugehört als der hier interessierenden Frage danach, in welcher Art und Weise die Phänomenologie der Sucht konzeptionell durchdrungen und für eine filmische Darstellung aufbereitet wird.

Ich will die Frage, ob die wissenschaftlichen und die Alltagskonzeptionen von Gegenständen unabhängig voneinander sind oder ob sie einander beeinflussen, hier nicht zu beantworten suchen. Mich interessiert hier etwas anderes: die Vorstellung, daß sich - auch im Alltagswissen - die Wissensbestände über einen Gegenstand wie den Alkoholismus als zusammenhängende Konzeptionen fassen lassen. Und ich gehe von der These aus, daß solche Konzeptionen in Texten zum Ausdruck gebracht werden. Filme wie *THE LOST WEEKEND* sind unter gewisser Perspektive Darstellungen konzeptueller Modelle. Die Texte referieren also weniger auf die äußerliche Wirklichkeit als vielmehr auf Konzeptionen der äußeren Wirklichkeit und sind damit natürlich in menschliche Praxis eingebunden. Ich werde am folgenden Beispiel zeigen, daß "Alkoholismus" wiederum mit anderen Konzep-

tionen und ganzen Konzeptionsbereichen (insbesondere sakaralem und phantastischem Gedanken- und Vorstellungsgut) in Zusammenhang gebracht wird.

Textuelle Prozesse

Texte stehen in Kommunikationssituationen, gleichgültig, ob sie sprachlich, filmisch, theatralisch oder pantomimisch sind. Sie werden von dem, der sie hervorbringt, der sie äußert (z.B. dem Filmregisseur oder Drehbuchschreiber) als Mitteilungen konzipiert: Mitteilungen an ein Publikum, einen einzelnen, eine Gruppe oder auch ein Massenpublikum. Texte werden von ihren Adressaten verstanden, erinnert, wiedererzählt und paraphrasiert. Wirkungen, die ein Text hat, hat er nur deshalb, weil er von seinem Adressaten in bestimmter Art und Weise aufgefaßt und verarbeitet worden ist. Wenn der Adressat eines Textes seine Aufmerksamkeit auf das lenkt, wovon der Text handelt und wie er dieses vorträgt, geschieht etwas mit dem Text - und mit dem Rezipienten. Nicht, daß er gleich handelt oder daß er zumindest eine Verhaltensdisposition erwürbe - das sind Sonderfälle und interessieren hier nicht. Darum liegt auch die folgende Analyse "vor" den Problemen "Wirkungsforschung". Hier steht vielmehr zur Rede, was ein Film im Wissen eines Rezipienten bewirkt, ebenso wie die Frage, was das Wissen des Rezipienten mit dem Text zu tun hat.

Die Rezeption eines Textes wird als ein Prozeß aufgefaßt, in dem unter den jeweils besonderen Bedingungen des Zuschauers eine Bedeutungsstruktur aufgebaut wird. Die Bedeutung wohnt dem Text nicht inne wie einer Muschel das Fleisch, sondern sie wird dem Text in einer Rezeption erst zugewiesen. Es findet eine Interaktion zwischen Text und Rezipient statt, ein gegenseitiges Verhältnis der Beeinflussung ist die Grundlage des Verstehens.

Die wechselseitige "Stimulation" von Text und Rezipient ist schon in der sinnlichen Wahrnehmung nachweisbar. Etwas "wahr=nehmen" heißt: einen komplizierten Prozeß der Zuordnung von Wahrnehmungsdaten und Wissensstrukturen zu durchlaufen. Etwas erkennen heißt grundsätzlich:

etwas als etwas erkennen, d.h. der Objekt- und Gestalterkennungsprozeß enthält als wesentliches Moment die Operation des Vergleichens von etwas mit etwas anderem, Feststellungen von

Gleichheiten, Ähnlichkeiten, Verschiedenheiten etc. (Möller 1978, 42).

Wahrnehmen und Verstehen eines Films über einen Alkoholiker könnte dann bedeuten, eine (implizite) Theorie der Alkoholkrankheit erfolgreich auf den Film anzuwenden. Der Film kann aber auch ganz andere Wissensbestände aktivieren und zur Darstellung der Sucht nutzen. Davon später mehr.

Wahrnehmen und Verstehen ist aber mehr als nur das blanke Wiedererkennen, sonst könnte es keine Lernprozesse, keine Veränderung des Wissens geben: Das Wahrnehmungsmaterial wird strukturiert, nach Relevanz- oder Bedeutungsgesichtspunkten organisiert, Irrelevantes wird vernachlässigt oder unterdrückt, es werden Schlüsse gezogen, Urteile abgegeben, es gibt Überraschungen. Die "Verarbeitung" erfolgt schließlich so, daß dem Text ein Gedächtnisbeitrag zugeordnet wird, so daß der Inhalt des Textes auch wieder abgerufen werden kann. Die Textoberfläche - das, was man ursprünglich wahrgenommen hat, einzelne Einstellungen eines Films, sprachliche Formulierungen - wird in aller Regel fast zur Gänze gelöscht.

Kurz: Der Prozeß, der beim Sehen eines Films abläuft, führt dazu, daß anschließend der Zuschauer etwas über den Film "weiß". Sicherlich gehen zahlreiche individuelle und soziale Bedingungen in das ein, was er im einzelnen weiß. Doch kann er anschließend den Film so wiedererzählen, daß auch andere den Film, den er gesehen hat, wiedererkennen.

Die Rezeption eines Textes ist eine Tätigkeit, die in einem Zeitraum stattfindet. Der Text als ein ganzheitliches Gebilde erscheint dagegen als eine in sich geschlossene Einheit. Beides verschmilzt in der Rezeption. Der Rezipient nimmt im Verlauf der Rezeption immer wieder Entwürfe vor, in denen er - vorläufig - die Ganzheit des Textes hypothetisch konstruiert. Man kann angefangene Texte zu Ende erzählen, und man kann einen Text auch dann noch verstehen, wenn man den Anfang verpaßt hat. Die aktuelle Wahrnehmung eines Textes wird umgewandelt in ein Gefüge von *Retentionen* (Erinnerungen an das, was schon wahrgenommen wurde) und *Protektionen* (Entwürfe dessen, was wahrscheinlich kommen wird). Nur deshalb kann man bei der Lektüre eines Textes "überrascht" werden. Und die Dramaturgien der Spannung fußen auf der hohen Kunst, die

Entwurfstätigkeiten von Rezipienten zu steuern und zu kontrollieren.

Einen Entwurf in die Zukunft hinein kann man nur von etwas machen, von dessen Substanz oder Struktur man etwas weiß. Wenn jemand weiß, was eine Bekehrung ist, und wenn er glaubt, eine Geschichte liefe auf eine "Bekehrung" hinaus: dann kann er auch entwerfen, worin sie besteht. Unser Wissen umfaßt nicht nur das Wissen über Dinge und ihre Eigenschaften, Regeln und Verpflichtungen, Formeln und Schulunterricht, sondern eben auch ein Wissen über Geschichten, Genres, Themen von Geschichten usw. Immer wiederkehrende elementare Muster in Geschichten sind die Motive. Eine "Bekehrung" ist so etwas oder auch ein "mad scientist", ein verrückter Wissenschaftler, der von seinen Experimenten nicht lassen kann; "Jekyll & Hyde" als die Konzeption zweier komplementärer Persönlichkeitsschichten ist so etwas oder auch ein "amour fou", eine Liebe, die nichts mehr kennt außer sich selbst. Motive sind Bestandteil des Wissens, sie werden für den protentionalen Entwurf einer Geschichte benutzt, sie werden wiedererkannt, sind strukturelle Bestandteile der Textbedeutung und statten den Text mit einem "Sinn" aus, den der Rezipient schon vorher kannte. Indem er die Motivstruktur des Textes benutzt, kann der Rezipient Ordnung in die Vielfalt dessen bringen, was ihm der Text vorsetzt.

Von der einen Seite aus betrachtet, ist die Rezeption eines Textes so vor allem ein Prozeß des Wiedererkennens dessen, was ein Zuschauer sowieso schon weiß. Von der anderen Seite her betrachtet, ist ein Text natürlich "mehr" als nur eine Aneinanderreihung oder Verschmelzung von Motiven: Er ist auch die Grundlage eines *Lernprozesses*, den er auslöst und den er steuert. Die Struktur des Textes organisiert also vor, was der Zuschauer in der Rezeption mit dem Text macht. Ein Film ist "zum Zuschauer hin geöffnet", er wird erst in der Rezeption des Zuschauers als Zeichenereignis konstituiert, er vermittelt zwischen dem, was der Zuschauer schon weiß, und dem, was er lernen soll.

Indem ein Text Motive benutzt und zu einer höheren Einheit integriert, steuert er die analysierenden und synthetisierenden Aktivitäten des Adressaten in der Rezeption. Weil nun schon Motive minimale Modelle der Realität sind (eine "Bekehrung" ist eine Konstruktion, mit der äußere Daten eines Lebens in eine Form gegossen werden), ist auch das, was aus der

Integration von Motiven hervorgeht, nicht die schiefe Realität, sondern eine besondere Konzeption der äußeren Realität. Daß Texte, die Geschichten erzählen (nur von diesen ist hier die Rede), einen parabolisch-symbolischen "Überhang" oder "Hintersinn" haben, ist auf diese Eigenschaft zurückzuführen: daß Texte nicht Wirklichkeit abbilden, sondern Modelle von Wirklichkeit aufbauen.

Das, was mich hier interessiert, kann in vier Gesichtspunkten zusammengefaßt werden, die der Analyse zugrundegelegt werden können:

(1) Die Struktur des Textes ist daraufhin organisiert, eine mögliche Rezeption des Textes zu steuern. Der Zuschauer und die verarbeitenden Aktivitäten des Zuschauers müssen also in der Beschreibung einzelner Sequenzen berücksichtigt werden.

(2) Das, was mittels der Analyse beschrieben wird, ist nicht die reale und wissenschaftlich zu beschreibende Phänomenologie der Sucht, sondern sind Bilder, Konzeptionen oder Modelle der Sucht, die unter Umständen mit wissenschaftlichen Darstellungen nichts zu tun haben.

(3) Das, was zu untersuchen ist, sind nicht isolierte Szenen oder technische Parameter wie Einstellungsarten, Lichtverhältnisse usw., mit denen die Sucht inszeniert wird, sondern sind solche Gebilde, die als Wirklichkeitsmodelle angesehen werden können - so daß alle äußeren Gegebenheiten des Films nur unter dem Aspekt dargestellt werden, als sie zur Konstitution dieser Modelle in Funktion gesetzt sind.

(4) Das, was letzten Endes interessiert, sind die besonderen Wirkungen filmischer Formen auf das Zuschauerwissen sowie die Wechselwirkungen beider. Vereinfacht gesagt: Was hat ein Zuschauer nach dem Sehen eines Films im Kopf, und wie steht das mit formalen und inhaltlichen Aspekten dessen, was er gesehen hat, in Zusammenhang?

THE LOST WEEKEND

Diese Überlegungen im Hinterkopf sei nun zu einem Film übergegangen, der als einer der ersten großen Alkoholismusfilme 1945 unter der Regie von Billy Wilder entstand und der bis heute wohl der berühmteste "Suchtfilm" überhaupt geblieben ist: *THE LOST WEEKEND*. Der Film basiert auf einem autobiographischen Roman von Charles Reginald Jackson, der 1944 in New York erschienen ist. Der Roman wurde ein Bestseller, und schon 1945 nahmen Billy Wilder und Charles Brackett eine filmische Adaption vor,

die nicht nur vier Oscars zugesprochen erhielt, sondern auch ein großer kommerzieller Erfolg wurde. Was die Darstellung der Sucht betrifft, sei angemerkt, daß ein Arzt als medizinischer Berater an dem Film mitgearbeitet hat [1].

Wovon handelt der Film? Ein Indiz dafür, daß die Rezeption vor allem auch eine integrative und abstraktive Tätigkeit ist, stammt aus der Gedächtnistheorie. Wenn wir einen Film wiedererzählen, den wir - vielleicht vor langer Zeit - einmal gesehen haben, erinnern wir uns nicht an einzelne Bilder aus dem Film, nicht an alle Handlungen des Helden, nicht an die Häuser, Zimmer, Straßen. Vielmehr erinnern wir uns an das "Wesentliche", die "Essenz" der Geschichte. Dieses liegt der Erinnerung am nächsten. Von diesem "Erinnerungskern" ausgehend können wir dann natürlich weitere Informationen aktualisieren und weitere Details rekonstruieren. Das Resümee der Geschichte, das uns als erstes wieder einfällt, ist zugleich die abstrakteste und reduzierte Geschichte des Films.

Für *THE LOST WEEKEND* könnte man z.B. sagen:

Der Film erzählt die Geschichte eines verhinderten Dichters, der sich an einem Wochenende fast zu Tode trinkt [2].

Wir erinnern uns also an einen Protagonisten, an den Zeitraum, in dem die Geschichte spielt [3], und - in einer allerdings sehr abstrakten Formulierung - an das, was der Held im Wesentlichen tut. Wir erinnern uns außerdem (er ist ein "verhinderter Dichter") an eine Hypothese, warum er das tut. Natürlich kann man mit dieser Formulierung keinen Film drehen. Dieser abstrakte Gedanke bleibt ab übrig, wenn ein Film verstanden worden ist. Dieser Gedanke ist eines der Produkte der begreifenden Tätigkeit des Zuschauers.

Die zirkuläre Handlungsstruktur

Der Film selbst sieht natürlich anders aus. Er zeigt eine Kette von Situationen, die an diesem Wochenende stattgefunden haben. Sie *illustrieren* den Kerngedanken, in ihrer Folge steuern sie auf die Katastrophe zu. Schon die erste Einstellung führt in das Thema ein. Ein langer Rundschwenk über eine Großstadt, der Blick der Kamera fällt von weitem auf ein Fenster, sie fährt auf das Fenster zu. Eine Flasche

hängt unter dem Sims. In dem Zimmer dahinter sind drei Personen, im Aufbruch begriffen, sie packen die Koffer. Einer schaut sehnsüchtig zum Fenster hin, man merkt, daß er weiß, daß dort die Flasche hängt. Den anderen - einer Frau und einem Mann - sagt er aber nichts. Der Trinker hat ein Geheimnis, das weiß man nun (nicht, weil der Film das zeigt; er zeigt ein Fenster, eine Flasche, Personen, Blicke; das Geheimnis hat der Zuschauer "schlußgefolgert"). Das Wochenende kann beginnen, sein Thema ist eingeführt. Die Flasche wird entdeckt, der Trinker reagiert mit Scheinheiligkeit. Er beteuert, aufhören zu wollen, und der Zuschauer ahnt, daß das nicht ernst gemeint ist, und schon die nächste Szene bestätigt ihm dies [4].

Wie ein Buch aus Kapiteln besteht, besteht ein Film aus Sequenzen. Eine Sequenz ist ein Teiltext, der in sich geschlossen ist, einen inneren Zusammenhang besitzt und gegen die vorausgehenden und folgenden Sequenzen abgegrenzt werden kann. Das Problem der Beschreibung der Sequenz ist das gleiche wie das von ganzen Filmen: Welche, Strukturen, Motive und Handlungen werden in einer Sequenz realisiert? Welche Konsequenzen hat sie für die Rezeption?

Eine Szene im Theater ist eine Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen, das sagt die Aristotelische Poetik und gilt bis heute. Auch Sequenzen im Film sind oft raum-zeitliche und situative Einheiten. Situationsgrenzen sind oft Sequenzgrenzen. So auch in *THE LOST WEEKEND*. Ein genauerer Blick zeigt aber ein zweites Merkmal, das durchgängig in allen Sequenzen verwirklicht ist: einen stereotypen Handlungszyklus, der das Bild des Trinkers, seine von bestimmten Intentionen determinierte Situation und schließlich auch die sich anbahnende Katastrophe illustriert. Natürlich, eine Situation oder eine Szene im Film ist konkret, das Handlungsschema ist abstrakt. Aber alle konkreten Handlungen illustrieren die Geltung des abstrakten Schemas (und das hat Folgen, darauf wird noch einzugehen sein).

Das immer wiederkehrende Schema zeigt eine Problemsituation: Don Birnam, der Trinker und Held der Geschichte, hat keinen Whisky, den er haben will, und kein Geld, das er bräuchte, um den Whisky zu beschaffen. Warum er den Whisky haben will, ist letztendlich gleichgültig, sei es, daß er (nur) betrunken werden will (in einem tautologischen Vollzug des Trinkertums also), sei es, daß er betrunken werden will, um etwas anderes zu vergessen (seine Pro-

bleme mit dem Schreiben z.B.), sei es schließlich, daß er betrunken werden will, um den Qualen des Entzugs zu entkommen. Der Whisky ist ein *Mittel*, um Betrunkenheit herzustellen. Betrunkenheit ist das eigentliche *Handlungsziel*. Betrunkenheit ist aber nur von relativer Dauer, ist sie vorbei, tritt Birnam wieder in den verhängnisvollen Zirkel des Handlungsschemas ein, in den "Todeskreis", wie es in einigen Kritiken heißt. (Angemerkt sei, daß auch Kritiker zuallererst Zuschauer sind - und wenn sie mit einem Bild wie dem "Todeskreis" die Lage Birnams auf den Begriff bringen, zeigen sie, daß sie die strukturelle Ähnlichkeit der verschiedenen Situationen seines Weges verstanden haben.)

Ist Whisky da, ist es kein großes Problem, betrunken zu werden. Aber in *THE LOST WEEKEND*: Meist ist kein Whisky da, und Birnam muß etwas tun, um die Bedingungen dafür zu schaffen, daß er betrunken sein kann. Etwas tun: Geld stehlen, Geld borgen, eine Schreibmaschine verkaufen, jemanden erpressen, betteln. Alles dies sind Handlungen, die im Problemschema ihren funktionalen Sinn erhalten.

- (1) Birnam trinkt; bis (2).
- (2) Birnam ist betrunken; dann (3).
- (3) Birnam ist nicht mehr betrunken und A1, dann (1); falls A2, dann (4).
- (4) Falls B1, dann kauft Birnam Whisky; dann (1); falls B2, dann (5) oder (6).
- (5) Birnam versucht A1 herzustellen; dann (3).
- (6) Birnam versucht B1 herzustellen; dann (4)

A1: Birnam hat Whisky.

A2: Birnam hat keinen Whisky.

B1: Birnam hat Geld.

B2: Birnam hat kein Geld.

Noch ein zweites: Der Modus der Handlungen, die Don Birnam vollzieht, um Whisky zu beschaffen, sind für den Zuschauer Indizien, von denen aus er auf den inneren Zustand des Helden schließen kann. Der Film zeigt keine Schrifttafel, auf der zu lesen ist: "Don ist so verzweifelt, daß er Selbstachtung und Selbstkontrolle aufgeben will, wenn er nur seinen Whisky bekommt", sondern er gibt diese Lagebeschreibung subtiler und perfider - indem er einfach nur Handlungen Birnams zeigt. Die Abstraktion muß der Zuschauer vornehmen. An einem Beispiel: Birnam ist, obwohl er zu wenig Geld hat, in eine Bar

gegangen, hat bestellt und bestellt. Dann stiehlt er die Handtasche des Mädchens, das neben ihm sitzt, auf der Toilette nimmt er das Geld aus der Tasche, kehrt zurück in die Bar. Der Diebstahl ist inzwischen aufgefallen, alle Blicke sind auf Birnam gerichtet, er wird zur Rede gestellt, beteuert, er sei kein Dieb, wird dann hinausgeworfen. "Und der kleine lausige Barpianist unterhält seine Kundschaft, indem er den Vorfall musikalisch kommentiert und die Gäste zum Mitsingen auffordert: 'Somebody Stole My Purse' - nach der Evergreen-Melodie 'Somebody Stole My Gal'" (Pflaum 1982/83, 45). Was wird der Zuschauer mit dieser Kette von Peinlichkeiten und Verzweiflungstaten machen? Wie sehen seine Schlußfolgerungen aus? Man bedenke auch, daß Birnam nicht einfach nur stiehlt, sondern an Stelle des Geldes eine Nelke in die Tasche tut, was sicherlich etwas über sein "weiches, allzu poetisches Wesen" (Sinyard/Turner 1980, 377) aussagt, aber auch über den Modus der Handlung. Welche Synthesen wird der Zuschauer aus diesem herausziehen? Was lernt er über Birnams innere Verfassung?

Das skizzierte Problemschema ist für zahlreiche zentrale Situationen der Entwicklung die Birnam an diesem Wochenende durchleidet, das konstitutive Handlungsmodell. Modal wird es unter immer demütigeren Bedingungen realisiert. Der sich beschleunigende Rhythmus, mit dem es zur Anwendung kommt, und der zunehmende Mißerfolg, mit dem Birnam es abarbeitet, stehen natürlich in zentralem Zusammenhang mit der Katastrophe, der Klimax des Films. Formal ist der Aufbau des Films höchst interessant: Zum einen besteht er aus einer Folge von Episoden, die, weil sie ausnahmslos das zentrale Problemschema realisieren, einander sehr stark ähneln. Eine kausale Verknüpfung der einzelnen Teilhandlungen, die ja eigentlich die Grundform der Narration ist, liegt nur vermittelt über das zirkuläre und geschlossene Problemschema vor, das Birnam gefangenhält. Der Folgerungszusammenhang der Szenen ist ganz sekundär, es geht vor allem darum zu zeigen, daß der Held in einem jämmerlich reduzierten Entscheidungsfeld handelt [5].

Obwohl aber die Ähnlichkeit der Episoden im Vordergrund steht und das Bild einer Person unter Einfluß durchscheinen läßt, gibt es eine zweite Schicht in der Szenenfolge, die eine psychologische Entwicklung spüren läßt: Und das ist die Steigerung der demütigenden Bedingungen, unter denen Birnam agiert. Immer weniger Selbstachtung und immer hö-

herer Verlust an Reputation vor den anderen lassen den Helden sich in Situationen verirren, in denen er geächtet und ausgestoßen wird, in denen er sich selbst und seine besten Freunde verrät - das kann nur im Kollaps enden. Zwei strukturelle Verhältnisse machen den Kern der Narration in *THE LOST WEEKEND* aus: Das eine ist eine *Wiederholung*, eine *Reihe* ähnlicher Szenen; das andere ist eine *Progression*, ein Crescendo von modalen Bedingungen des Handelns. Das eine zeigt, daß der Held Gefangener eines Entscheidungsraumes ist, in dem es nur um Whisky geht; das andere zeigt, daß er sich und das Geschehen nicht mehr unter Kontrolle hat, daß er einen Kamikaze-Weg geht.

Motive und Motivationen

Die Szene, der ich mich im folgenden zuwenden will, steht am Beginn des *show-downs* und durchläuft das Schema mehrfach - und erfolglos. Sie ist unter mehreren Aspekten interessant: Für die Darstellung des auf den Zusammenbruchzusteuern den Helden sind natürlich solche Handlungsketten bedeutsam, an deren Ende Birnam weder Whisky noch Geld hat. Die Argumentation des Films: Ist ein Versuch Birnams, an Geld oder Whisky zu gelangen, erfolglos geblieben, gibt er doch nicht auf, sondern setzt zu neuen Versuchen an, um das Handlungsziel doch noch zu erreichen. Das ist für die Rezeption und die in der Rezeption sich vollziehende Charakterisierung des Helden insofern wichtig, als das Festhalten Birnams an dem grundlegenden Schema seines Handelns einen Rückschluß zuläßt auf die subjektive Wichtigkeit des Musters und der darin enthaltenen intentionalen Ausrichtung seines Handelns: Das Schema beherrscht den Helden, nicht umgekehrt. In einer sehr weitgehenden Abstraktion könnte man also die Willentlichkeit der Handlungen Birnams in Frage stellen, so daß er tatsächlich ein "Mann unter Einfluß" wäre.

Man könnte den Film *THE LOST WEEKEND* als ein psychologisches Drama beschreiben und müßte dann den Motivationen, Obsessionen und Verstrickungen des Helden auf die Spur zu kommen versuchen. Man könnte den Film aber auch nach den dort vorhandenen und variierten *Motiven* (den schon eben erwähnten elementaren Handlungsmustern) absuchen. man kann schließlich ein drittes tun und fragen, wie die Motive der Geschichte mit den Motivationen des Helden zusammengehen. Dann wird man sehen, daß

die Konzeption des Trinkers in diesem Film weniger mit wissenschaftlichen Beschreibungen zusammenhängt als vielmehr mit dem Kanon der Erzählmotive, die zum Alltagswissen gehören. Realismus? ist kein Problem, das die Verstehbarkeit einer Erzählung betrifft (und wer wird die Sozialisationswirkung von Märchen bezweifeln?).

Am Morgen des dritten Tages beschließt Birnam, seine Schreibmaschine zu versetzen. Diese Absicht ist darum so bedeutungsvoll, weil die Schreibmaschine inzwischen in eine signifikante Verbindung mit dem Alkoholismus des Helden gebracht worden ist. Am Abend vorher hatte Birnam dem Barmann um die Ecke seine Lebensgeschichte erzählt - er hatte sie als einen Roman, den er schreiben wolle, markiert [6]. Dann war er nach Hause gegangen, hatte sich an die Schreibmaschine gesetzt, ein Blatt eingespannt, den Titel des Romans und eine Widmung darauf geschrieben - dann aber abgebrochen. Scheinbar hatte er sich aus dem "Kreis des Trinkens" [7] herausgelöst. Birnam *will* Schriftsteller sein, das ist aus seiner Erzählung klar geworden. Aber: Er *kann* nicht schreiben, und seine schriftstellerische Impotenz treibt ihn in den Alkoholismus. Nur im betrunkenen Zustand ist seine imaginative Kraft frei. In seinen eigenen Worten:

Es zerfrißt meine Nieren, das ist richtig. Aber was ist mit meinem Kopf, was passiert da? Da werden die Sandsäcke über Bord geworfen, und der Ballon kann steigen. Und er steigt, bis ich oben bin, hoch über dem Alltag, und ich bin plötzlich jemand. Ich überschreite auf einem Hochseil die Niagarafälle. Ich bin einer von den Großen der Welt. Ich bin Michelangelo, der den Bart des Moses modelliert; ich bin van Gogh, der mit Farben dichtet [...]; ich bin William Shakespeare. Und da draußen, das ist nicht die Third Avenue, das ist der Nil, Nat, der Nil, und da treibt eben die Barke der Kleopatra vorbei... [8]

Der betrunkene Birnam hat eine andere Realität als der nüchterne. Der "Alltag" ist wie eine Fessel, ein Gefängnis, Trinken wie eine Befreiung. Erst wenn mit dem Trinken der Alltag versinkt, stellt sich das Imaginäre ein, Phantasie kontrolliert das Geschehen, Lust breitet sich aus.

Die Spannung zwischen dem "Trinker" Birnam und dem "Dichter" Birnam ist bis hier als die Konzeption einer *Doppelperson* - nach dem Modell der Jekyll-

Hyde-Beziehung - eingeführt worden und wird bis an den Schluß des Films immer wieder zitiert. Diese Spannung enthält in groben Zügen eine minimale "psychologische" Erklärung des Trinkens Birnams, ohne daß dem aber Tiefe oder eine Verankerung in der Biographie oder der Umgebung Birnams zukäme (was auch nicht in der Absicht des Films liegt).

Das Auseinanderklaffen von "Trinker" und "Dichter" wird nicht nur explizit verbal eingeführt, sondern spiegelt sich in allen möglichen Details der Erzählung: Zum einen ist Birnam in eine doppelte Bindung zu Frauen eingelassen - Helen, die treue, bürgerliche und mütterliche Verlobte, Freundin und Beschützerin als Agentin seiner Schriftstellersphäre, und Gloria, die Prostituierte, die die Bars, Theken, den Trunk und die anderen Gegenstände der Trinker-sphäre repräsentiert. Wie Neil Sinyard und Adrian Turner (1980, 375) betonen, ist Birnams Beziehung zu dem Barmädchen sehr viel herzlicher als das Verhältnis zu Helen. Zum anderen wird, wie Billy Wilder anmerkte, die Doppelung der Person Birnams auch in seiner großen Halluzination angesprochen:

Birnams Halluzination ist das Resultat seiner schizophrenen oder gespaltenen Persönlichkeit. Die Maus verkörpert den durchschnittlichen Birnam; die Fledermaus oder die geflügelte Maus den Künstler, der er gern sein möchte (zit. n. Sinyard/Turner 1980, 373).

Es sei angemerkt, daß man Wilder hier durchaus nicht folgen muß und das Muster auch umdrehen kann: Die in die Wand eingeschlossene Maus stünde dann für den be- oder verhinderten Künstler, die Fledermaus für den Trinker; schließlich verschlingt der Trinker den Künstler. Auch diese Deutung zielt aber auf die Doppelung der Person Birnams ab.

Wenn nun Birnam die Schreibmaschine, die das einzige Instrument sein kann, mit dem er sich von seinem Alter Ego, dem Trinker, befreien kann, versetzen will, gibt er sich endgültig auf. Die Hoffnung darauf, daß er "geheilt" werden könnte, entschwindet.

"Heilung" steht hier bewußt in Anführungszeichen. Tatsächlich greift der oft kritisierte Schluß des Films [9], der zwar auf Grund von Zensurbestimmungen als Oktroi verfügt war (Alkoholismus durfte im Kino nur gezeigt werden, wenn auch Möglichkeiten der Heilung benannt wurden), der aber sicherlich auch

seine symbolischen Qualitäten hat, die Rolle der Schreibmaschine wieder auf: Nach dem Zusammenbruch Birnams, seiner Flucht aus dem Krankenhaus, seinen ersten eigenen Delirien will er Selbstmord begehen. Seine Freundin Helen hält ihn auf. Wie ein Deus ex Machina tritt der Barmann Nat auf, er bringt Birnam seine Schreibmaschine zurück. Ein Zeichen ist gesetzt, Birnam wird wieder schreiben. Demonstrativ läßt er eine Zigarette in ein Whiskyglas fallen - er hat sich doch noch befreien können. Diese Wendung am Schluß ist natürlich angesichts der Realität der Alkoholkrankheit märchenartig (und findet sich in der Romanvorlage nicht so, dort trinkt Birnam weiter; auch die erste Fassung des Films sah dieses Ende vor, das dann aber geändert wurde). Das Ende harmonisiert und gleicht aus, ist letztlich irreal(isierend), hat aber - jenseits der "Realismus-Frage" - einen bedeutungsträchtigen Hintergrund: ES erscheint wie eine Erlösung, eine Bekehrung in letzter Minute, eine Rettung, ein Wunder - "es muß irgendwo jemanden geben, der will, daß...", heißt es dazu in dem Film. Birnams "Heilung" ist nicht medizinisch zu verstehen, will ich damit sagen, sondern generisch. Die schicksalhafte Wendung schwenkt die Geschichte auf populäre sakrale Wissens- und Motivzusammenhänge, Psychologie ist nicht mehr im Spiel.

Der Gang über die Third Avenue

Am Morgen des dritten Tages also versucht Birnam, seine Schreibmaschine zu verkaufen. Dieser erste Versuch, Geld aufzutreiben, mißlingt (und wird ironisch erklärt: Am jüdischen Jom-Kippur-Feiertag haben auch die von Nicht-Jugen betriebenen Pfandleihen geschlossen). In einem zweiten Anlauf, das Problem zu einem erfolgreichen Abschluß zu bringen, flüchtet sich Birnam in seine Stammkneipe und bettelt den Barmann, der ihm freundlich gesonnen ist und der ihn am Schluß retten wird, um einen Whisky an. Ein erstes Glas kann er so erlangen, der Versuch, ein zweites geschenkt zu bekommen, ist wiederum erfolglos. Resigniert verläßt Birnam die Bar, sieht dann aber eine Indianerstatur vor einem Antiquitätenladen, über dem die Prostituierte Gloria wohnt, die er aus der Kneipe kennt und die in ihn verliebt ist, mit der er sich sogar schon einmal zum Konzert verabredet hatte. Birnam versucht (sein dritter Versuch, Geld oder Whisky zu bekommen), das Mädchen um ein paar Dollar anzugehen und wird abgewiesen. Erst als er sie glauben macht, er sei in sie

verliebt, erhält er auch sein Geld. Auf der Treppe bricht er dann zusammen.

Der Gang über die Third Avenue

- #1 Treppenhaus. Birnam schließt die Tür. Überblendung auf
- #2 Straße. Begleitfahrt, schräg von vorne. Birnam in einer Amerikanischen Einstellung. Er geht an "Nat's Bar" vorbei. Überblendung auf
- #3 Insignum der Pfandleihe. Quasisubjektiv. Überblendung auf
- #4 Wie #2. Birnam erreicht die geschlossene Pfandleihe. Ein kurzes Gespräch mit einer Frau folgt, ob denn heute Sonntag wäre. Dann geht Birnam weiter. Überblendung auf
- #5 Durch das Gitter einer Pfandleihe. Birnam kommt darauf zu, schaut verzweifelt in das Innere des Ladens, geht wieder auf die Straße hinaus.
- #6 Nah. Birnam kommt ins Bild, er lehnt sich erschöpft an einen Pfeiler der Hochbahn. Dann bricht er wieder auf.
- #7 Weit. Eine Pfandleihe mit geschlossenem Gitter. Birnam kommt an, greift ins Gitter und geht weiter. Überblendung auf
- #8 Subjektive Kamera, Schwenk über ein Schaufenster hinweg. Überblendung auf
- #9 Nah. Birnam von vorne. Rückfahrt. Überblendung auf
- #10 Straßenschild (75th Street). Subjektiv. Überblendung auf
- #11 Ähnlich ##2,4. Begleitfahrt. Überblendung auf
- #12 Subjektive Kamerafahrt am Gitter einer Pfandleihe vorbei. Überblendung auf
- #13 Wie #9. Nah, Birnam von vorne. Rückfahrt. Überblendung auf
- #14 Straßenschild (90th Street). Subjektiv. Überblendung auf
- #15 Ähnlich #13, aber weiter. Birnam von vorne. Überblendung auf
- #16 Insignum einer Pfandleihe. Fahrt darauf zu. Quasisubjektiv. Überblendung auf
- #17 Birnam lehnt an ein Gitter. Er droht zusammenzubrechen, als er weiter will. Ein Mann fragt ihn, ob ihm etwas fehle.
- #18 Der Mann, nah.
- #19 Birnam, halbnah. Er wendet sich weg. Die Kamera schwenkt und fährt auf eine Uhr zu, die ähnliche Insignien trägt wie die Pfandleihen. Es ist 12.40 Uhr. Überblendung auf
- #20 Eine andere Uhr. Es ist 15.55. Schwenk in die Bar.

Der erste Teil dieser Dreier-Sequenz, der Gang über die Third Avenue, nimmt zeitlich fast den ganzen

Vormittag ein. Sie besteht aus 20 Einstellungen und gleitet in die nächste Szene in der Kneipe hinüber: Die letzte Einstellung des Ganges ist die erste der Kneipenszene. Diese Einstellung knüpft an die visuelle Kontinuität des Ganges an und eröffnet zugleich die nächste Szene. Auch der folgende Übergang zur Szene mit Gloria ist gleitend: Birnam verläßt die Bar und geht unmittelbar zu Glorias Wohnung. Die drei Teile der Gesamtsequenz, die auf Grund der Handlungen und der Situationsgrenzen voneinander getrennt sind, werden also entweder visuell-ästhetisch oder durch eine Handlung so ineinander übergeleitet, daß gleichzeitig Momente der Kontinuität und der Diskontinuität für den Aufbau der Gesamtsequenz geltend werden. Für den Zusammenhang der Szenen sorgt schließlich auch das Problemschema, das - erfolglos durchlaufen - einen neuen Problemlöseversuch zwingend nach sich zieht.

Die Gesamtsequenz durchläuft das Problemschema neunmal: Fünfmal tritt Birnam vor die verschlossenen Gitter einer Pfandleihe; zweimal versucht er, einen Whisky zu erbetteln, einmal ist er erfolgreich; einmal geht er Gloria direkt um Geld an und wird zurückgewiesen; erst mit dem Kuß leitet er einen erfolgreichen Durchgang durch das Schema ein.

Die Einstellungen des ersten Teils sind fast ausnahmslos durch Überblendungen miteinander verknüpft. Geschnitten wird in dieser Teilsequenz nur, wenn die räumliche Beziehung einander folgender Einstellungen deutlich ist (beim Gang über die Straße zur nächsten Pfandleihe, ##5-7, oder beim Gespräch zum Schluß, ##17-19). Alle anderen Einstellungen sind durch Überblendungen miteinander verbunden. Die meisten der Aufnahmen sind Fahrten und nehmen Birnams Bewegung und Bewegungsrichtung auf. Subjektive (oder quasi-subjektive) Aufnahmen alternieren mit objektiven.

Dieser - technische - Aufbau der Sequenz hat zwei - bedeutungs- und rezeptionsrelevante - Folgen: Zum einen bleibt das *Raumverhältnis* abstrakt. Es geht um einen Gang über die Third Avenue, der mehrere Stunden dauert. Man könnte keine Zeichnung der Straße machen, auf der man die Lage der einzelnen Aufnahmen ankreuzte. Zum anderen bleibt auch das *Zeitverhältnis* der einzelnen Einstellungen zueinander (mit Ausnahme der geschnittenen Teile) offen. Der zeitliche Bezug der Bilder zueinander erscheint gerafft, aber auch subjektiviert. Es geht also nicht nur darum, die zeitliche Ausdehnung des Ganges in

der Sequenz zusammenzuziehen, sondern sie auch als Ausdruck einer besonderen subjektiven Wahrnehmung zu kennzeichnen.

Die *Subjektivierung*, die die Sequenz durchgängig bestimmt, wird vor allem durch die Organisation von Birnams Blick gesteuert. Zum einen ist die Third Avenue aus dem Interesse Birnams dargestellt. Die für ihn relevanten Daten sind die Pfandleihen, die Insignien der Pfandleihen, die Straßenschilder (aus denen man auf die Entfernungen schließen kann). Alle anderen Dinge - Menschen, Geschäfte, Ereignisse, der Verkehr auf der Straße - werden nicht abgebildet, sie spielen in der Handlungs- und Wahrnehmungsrealität Birnams keine Rolle. Zum anderen ist die Gesamtsequenz eine Alternation von Aufnahmen Birnams, der im Bildraum ist, und subjektiven Aufnahmen, die seinen Blick für den Zuschauer repräsentieren bzw. inszenieren. Wie schon gesagt, nehmen die Kamerabewegungen außerdem die Bewegungsrichtungen des Helden auf.

Das Konstruktionsprinzip der Sequenz, welches sich aus der Kombination von Alternation, Überblendung und Bildbewegung ergibt, sowie die semantischen Konsequenzen daraus stehen also nicht isoliert, sondern folgen einem Prinzip der subjektiven Organisation der Wirklichkeit, das - natürlich - auch außerhalb des Films Geltung hat: Bestimmte Handlungskontexte legen fest, welche Umweltdaten für die Durchführung einer Handlung gewonnen werden müssen. Zeigt der Film nur das, was einer wahrnimmt, der eine Handlung vollzieht, kann umgekehrt auf die Handlung zurückgeschlossen werden. Die Sequenz greift strukturelle Momente der Wahrnehmung Birnams auf und nutzt sie für die filmische Organisation. Die Kamera fixiert nur solche Objekte, die im Handlungsrahmen des Protagonisten eine Rolle spielen; sonst gleitet der Blick orientierungs- und fixationslos über die unwichtigen Dinge hinweg. Auch die Aufnahmen, die Birnam im Bildraum zeigen, unterstützen dies: Sein Blick ist auf nichts gerichtet, leer und entsituiert-entsituierend. Man ist geneigt zu sagen: Birnam ist material auf der Straße, subjektiv aber anderswo.

Die Subjektivisierung der Wahrnehmung des Geschehens durch die Imitation des Blickes Birnams bleibt auch weiterhin einer der leitenden Gesichtspunkte der Inszenierung. Für den Zuschauer perspektiviert sich die Geschichte zunehmend durch das Medium des Protagonisten. Er ist zugleich Held der

Geschichte und derjenige, aus dessen Perspektive sie gezeigt wird. Nicht nur ist der Sturz die Treppe hinunter (am Ende der Sequenz) mit einer quasi-subjektiven Aufnahme unterschritten, die im Schwarzkader der Bewußtlosigkeit endet, sondern auch die folgende Doppelsequenz in der Alkoholikerabteilung des Bellevue-Hospitals in New York ist über ihn und seinen Blick organisiert.

Hans Günther Pflaum hält in seinem schon erwähnten Aufsatz *THE LOST WEEKEND*

für einen wichtigen und richtigen Film, der sinnliche Erfahrungen vermittelt und nicht einen illustrierten Essay erzählt, nicht die Botschaft verkündet, die bequemer mit der Post zu verschicken wäre (1982/83, 46).

Für ihn sind es vor allem Elemente der bildlichen Komposition, die diese Erfahrung vermitteln. Es ist aber auch ein weiteres: Indem die filmische Organisation für den Zuschauer die Geschichte des Trinkers aus der Sicht des Trinkers in Szene setzt, bildet er auch ein Identifikationsangebot aus. Identifikation ist hier strukturell gemeint, als empathische Mitempfindung und Sympathie. Diese ist bis zum Schluß ungebrochen - zuviel aus der Realität Birnams hat der Zuschauer "von innen her" miterlebt, gerade am Schluß, durch die Katastrophe der Delirien hindurch. Mit dem Gang über die Third Avenue verläßt der Film die Ebene des Berichts über Birnam, nun geht er in die Wahrnehmungsrealität des Helden hinein, und selbst die Halluzinationen zeigt er so real wie die Flasche am Anfang.

In der Klinik

Subjektivisierung ist auch der leitende Gesichtspunkt, der die der Third-Avenue-Sequenz folgende Doppelsequenz in der Alkoholikerabteilung des Bellevue-Hospitals [10] regiert: Sie ist über den Blick Birnams organisiert. Die Klinikszene beginnt mit einer Aufblende auf eine nahe Aufnahme auf Birnams Gesicht - er sucht sich zu orientieren. Dann folgt (subjektive Aufnahme) der Blick Dons, zunächst auf die Decke des Raums, die ein abstraktes geometrisches Muster bildet, dann (Schwenk) auf die Betten neben ihm. Im Nachbarbett liegt ein Schwarzer, der - mit manchmal vor Entsetzen geweiteten Augen - vor sich hin jammert, wimmert, murmelt. Die Frage Birnams, wo er sei, wird nicht be-

antwortet. Ein Mann im Bademantel, der Birnam angesehen hat, wendet sich (erschreckt?) ab, als Birnam ihn mit der Frage anspricht.

Bereits diese wenigen Einzelheiten kennzeichnen die Klinik als einen Ort der Kommunikationslosigkeit. Keiner der Kranken, weder in den Betten noch auf dem überfüllten Flur, steht in Interaktion mit einem anderen. Teilnahmslosigkeit, größte Vereinsamung und (das kann man im Nachhinein, nach der Nacht der Halluzinationen, retrointerpretativ auf die vorhergehenden Tagesaufnahmen wenden) das erstarrte Warten auf die Schrecken der Delirien, auf die sogar perzeptuelle Einsamkeit und den Verlust der gemeinsamen Realität charakterisieren die Atmosphäre. Kurz: eine Hölle. Birnam ist (noch?) nicht in der kommunikationslosen Einsamkeit der Anstalt angekommen, das zeigt nicht nur die Tatsache, daß seine Aufmerksamkeit noch auf andere gerichtet ist, sondern vor allem auch die folgende Nacht-Sequenz: Es handelt sich um eine Alternation von Aufnahmen Birnams, der mit Erschrecken und Entsetzen das wahrnimmt, was um ihn herum vorgeht, und Bildern dessen, was er sieht. Die einzelnen Wahrnehmungsachsen laufen in seinem Standort zusammen.

Genauso fremd, wie Birnam sich offensichtlich in der Anstalt fühlt und verhält, bleibt auch der Zuschauer außerhalb der Anstaltsrealität. Er erlebt sie, im Medium von Birnams Wahrnehmung, als einen irrealen Einbruch des Schreckens. Die Irrealisierung wird nicht nur durch das bewirkt, was gezeigt wird, sondern vor allem auch durch die Inszenierung. Der Raum bleibt in Halbdunkel getaucht, auch dann noch, als nicht mehr daran zu denken ist, daß irgendjemand schläft. Skurrilerweise benutzen die Pfleger Taschenlampen, um etwas sehen zu können. Auch ikonographische Eigenheiten der Aufnahmen Birnams - auf sein Gesicht fällt der Schatten der hin- und herpendelnden vergitterten Eingangstür des Schlafsaals - tragen zum Eindruck einer Enträumlichung bei [11].

Das Geschehen im Raum bricht ungesteuert an allen möglichen Orten auf. Der Protagonist hat keinen Einfluß auf das, was vor sich geht, er ist "ausgeliefert". Auch der Ton - eine Mischung von "dramatischer" Musik und Entsetzensschreien der Delirierenden - unterstützt die emotive Tönung der Situation und steht in scharfem Kontrast zum Kontext des Gesamtfilms, wo fast ausnahmslos "melancholische" Musik die Handlung begleitet [12].

Die Nacht der Delirien hat noch eine zweite, mit der Konstruktion des Bewußtseins, mit dem der Film operiert, zusammenhängende Funktion. Bislang hatte Birnam das Trinken so dargestellt, daß es die gefesselten Kräfte seiner Imagination befreie. Nun zeigt sich die Kehrseite des mit der Droge stimulierten Unterbewußten - das eben nicht nur die Phantasie befreit, sondern auch Zwangsvorstellungen und Bilder des Schreckens hervorbringen kann. Die Umkehrung der Wirkung der Droge operiert mit einer narrativen Figur, die seit der romantischen Phantastik zum festen Bestandteil abendländischen Erzählens gehört: Jemand geht einen dämonischen Bund ein und erhält irgendwann die Rechnung ("Die Geister, die ich rief..."). Selbst der Jekyll-Hyde-Stoff operiert ja mit diesem intertextuellen Muster: Die einmal befreiten Kräfte des Unbewußten drohen die "andere", die bürgerliche Figur und damit die enkultivierten Eigenschaften der Person zu verschlingen. Dieses Motiv vorausgesetzt, erhält die Szene natürlich auch in der Rezeption einen phantastischen Unterton: Die imaginäre Realität des Trinkers gerät außer Kontrolle, eine Grenze ist überschritten.

Eine didaktische Figur

Nach dem Erwachen in der Klinik tritt der Pfleger "Bim" Nolan an Birnams Bett. Er ist, wie es in einer Kritik heißt, von überraschendem Zynismus [13]. Auf den ersten Blick erscheint er wie eine Instanz der Realitätssicherung, als ein "Normaler" in einer Umgebung von "Gestörten". Aber: Er "hilft" nicht, er beantwortet keine Fragen, und daß er die Daten Birnams aufnimmt, ist nur eine oberflächliche Verankerung seiner Rolle in der Handlungswirklichkeit der Klinik. Tatsächlich hat er eine ganz andere, textuelle Funktion: Er erklärt in einem hochpoetischen Text, der eigene Aufmerksamkeit verdiente, das "Grand Hotel des Großen Katers". Wie ein dämonisches Orakel sagt er Birnam voraus, daß er wiederkommen werde, er stellt andere Patienten vor, verweist auf die verhängnisvolle Prohibitionszeit [14], erklärt den "Drehtüreffekt" (Wulff 1985, 85ff), macht Birnam mit den Delirien bekannt. Einem diabolischen Führer gleich sagt er ihm voraus, welche Schrecken noch auf ihn warten. Seine animierende Freundlichkeit steht in offenem Kontrast zu dem, was er sagt. Erst ganz am Schluß seines Parts wird der mimische Ausdruck mit der Drohung (bzw. mit

der drohenden Prophezeiung), die er ausgesprochen hat, homogenisiert.

Der eigentliche Adressat von Nolans Monolog aber ist nicht Birnam, sondern vielmehr der Zuschauer. Denn Birnam dürfte über das Delirium Tremens unterrichtet sein, und auch das Innere einer Klinik dürfte er kennen, er war immerhin schon einmal "auf Entzug". Und auch der Zyklus von Entlassung, neuer Sucht und Wiedereinweisung kann für ihn nichts Neues sein. Der alkoholranke Birnam bedarf keiner Lektion im Fach Alkoholismus. Aber der Zuschauer. Nolan ist eine didaktische Figur, die den Zuschauer über die Alkoholikerkarriere unterrichtet. Nur oberflächlich mit der Handlungssituation verbunden, steht er im Grunde außerhalb des Ganges der Geschichte, wie ein Kommentator außerhalb der erzählten Wirklichkeit. Das ist nichts Neues: Schon die attische Tragödie kannte den lehrenden, kommentierenden, drohenden, mitleidenden Chor. Aber es hat Konsequenzen, für den Text und für den Zuschauer.

Bislang hatte nur Birnam eine Rolle gespielt, der Film handelte von seinen Träumen, Unfähigkeiten, Zwängen, von seiner Einsamkeit und von seinem Versinken im Rausch. Das ändert sich nun. Das, was Birnam zustößt und was er tut, ist nicht mehr nur sein Schicksal. Er wird gewissermaßen zum "Fall" deklariert. Die Geschichte ist nicht mehr allein eine Erzählung über einen "verhinderten Dichter". Gerade in dem Moment, da der Film sich in die Wahrnehmungsrealität Birnams eingelassen hat, tritt eine Figur auf, die distanziert und irritiert. Nolan erzählt von der Realität, die Birnam gerade von sich weisen will. Der Zuschauer wird genauso gestört, sein empathisches Eingelassensein auf Birnams Erlebnissphäre gerät kurzzeitig aus dem Gleichgewicht. Was nimmt es wunder, daß in allen Kritiken des Films die Figur des "Bim" Nolan erwähnt und charakterisiert wird? Das hängt mit seiner Rolle als Störer zusammen, und das hängt damit zusammen, daß er einen plötzlichen Lernprozeß in Gang setzt.

Das Nolan dabei auch noch eine *Prophezeiung* ausspricht, ein Motiv, das uns aus der Märchenforschung bestens bekannt ist, ist für den weiteren Fortgang wichtig. Denn der Schluß ist unter Voraussetzung der nun explizit ausgesprochenen Voraussage, wie es weitergeht, ein doppelter Versuch, die Geschichte nicht mit dem Elend des Alkoholismus, sondern tragisch (mit dem Selbstmord des Helden)

oder melodramatisch (mit der schon erwähnten "Heilung") zu einem anderen Ende zu bringen.

Zusammenfassung

Die Beschreibung von *THE LOST WEEKEND* hat im einzelnen folgende, für die Frage nach der Repräsentation der Sucht im Film und für das Problem der filmischen Analyse der Sucht wichtig scheinende Ergebnisse gezeigt:

- (1) Die Konstruktion des Trinkers als einer gespaltenen Person bzw. einer Doppelperson (Motivkreis "Jekyll & Hyde");
- (2) die Begründung der Sucht aus einer besonderen Impotenz heraus (Motive des Trinkens: "Kompensation", Schaffung einer "imaginären Realität");
- (3) die phantastische Verselbständigung der Sucht, die den Trinker schließlich zu überwältigen droht (Motivkreis "Die Geister, die ich rief...");
- (4) das Konzept von "Heilung" schließlich als einer besonderen Variante von "Bekehrung".

Diese Erzählmotive sind ausnahmslos keine genuin für die Repräsentation von "Sucht" konstituierten narrativen Muster, sondern werden zur Darstellung des Alkoholismus benutzt und neu in Funktion gesetzt.

Die filmische Darstellung baut auf einigen elementaren Verfahren auf, denen unter Umständen Zuschaueraktivitäten korrespondieren, so daß der Text auch didaktische Funktionen erfüllt:

- (1) Die Handlungsstruktur baut auf einem Problemschema auf, das in Variationen immer wieder neu abgearbeitet wird - so daß der Schluß gezogen werden kann, daß das Schema eine zwanghafte Determination des Handelns des Protagonisten repräsentiert;
- (2) die Sequenzstruktur und die Inszenierung rekonstruiert den Wahrnehmungs- und Handlungsraum aus der Sicht des Betroffenen, fußt also auf einer Analyse der Handlungsrealität des Trinkers;
- (3) durch wird eine Perspektivierung des Geschehens eingeführt, die für den Zuschauer eine Perspektive sein kann, die ihn empathisch an den Protagonisten kettet;
- (4) mit Hilfe eines diegetischen Bruchs wird nicht nur das Erzählmotiv der Prophezeiung eingeführt, sondern auch für den Zuschauer eine normale Alkoholikerkarriere thematisiert, so daß die Geschichte Birnams - auch - als ein expliziter "Fall" der Alkoholkrankheit erscheint.

Anmerkungen

- [1] Zu den Dreharbeiten vgl. Karasek 1992, Kap. 35.
- [2] Eine derartige Formulierung findet sich bei Farber (1946, 23) und bei Roffman/Purdy (1981, 257). Eine etwas ausgedehntere Version mit ähnlicher Gliederung der Geschichte findet sich im *Monthly Film Bulletin* (142, 31.10.1945, 121).
- [3] Die zeitliche Ausdehnung des Wochenendes findet in den zeitgenössischen Kritiken einen verwirrenden Widerhall: D. Mosdell setzt im *Canadian Forum* (26, 1946-47, S. 19) drei Tage dafür an, Hartung (1945, 206) vier Tage und die Rezensenten der *Time* (46, 3.12.1945, S. 98) und der *Life* (19, 15.10.1945, S. 133) fünf Tage.
- [4] Zur Eröffnung vgl. Karasek 1992, 286.
- [5] Die strukturelle Ähnlichkeit der Szenen führt dazu, daß die einzelnen Sequenzen unter Umständen miteinander vertauscht werden können - weil der Folgerungszusammenhang der Szenen schwächer ist als deren Innenstruktur; so setzen Roffman/Purdy (1980, 258) die Anstaltszene vor den Gang über die Third Avenue (s.u.).
- [6] Diese Maskierung kann für eine "ätiologische" Untersuchung des Films interessant sein - sagt der Alkoholiker doch noch nicht: "Ich bin der Held dieser Geschichte!"
- [7] Zur Bedeutung des Kreises in *THE LOST WEEKEND* haben Sinyard/Turner (1980, 372f) sehr weitreichende Behauptungen aufgestellt - bis hin zu der These, der ganze Film weise eine zyklische Struktur auf (1980, 373). Es wird aber als einziges Argument für diese These die visuelle Rahmung des Films angeführt - am Beginn schwenkt die Kamera über die New Yorker Hochhäuser hinweg und fährt dann auf das Fenster von Birnams Zimmer zu, eine Bewegung, die am Schluß einfach umgekehrt wird. Die unten angedeutete Gesamtanalyse legt in keiner Weise nahe, dem Film eine zyklische Struktur zu unterlegen. Vgl. zum Motiv des Kreises auch Karasek 1992, 283f.
- [8] Nach Sinyard/Turner 1980, 372; die deutsche Synchronfassung hat einen geringfügig abweichenden Text.
- [9] Vgl. Madsen 1969, 69; Sinyard/Turner 1980, 373f; vgl. auch die Kritiken von Smith (1945, 20), Hartung (1945, 296) und aus der *Time* (46, 3.12.1945, S. 98).
- [10] "Bellevue Hospital is not named, but is recognizable in its setting" (Hartung 1945, 205). Vgl. auch Karasek 1992, 282. Daß die Handlungsorte der Realität entnommen sind, wurde in der Regel als ein Beweis für die große Realistik und Authentizität des Films aufgefaßt; vgl. dazu Hartung 1945. Von besonderer Qualität sind die *Lichtverhältnisse* vor allem der Außenaufnahmen. Die Bilder des Ganges über die Third Avenue wurden z.B. in den frühen Morgenstunden gemacht, um die Umrisse von Menschen und Objekten ganz besonders hart zu machen - ein Eindruck, der der Sequenz auch visuell den "shock of reality" gibt, wie es in einer zeitgenössischen Kritik heißt (*Time*, 3.12.1945, 98); vgl. dazu auch Madsen 1969, 69. Wilder berichtet (in Karasek 1992, 282), daß die Aufnahmen zum großen Teil mit versteckter Kamera gemacht wurden.
- [11] Es gibt bis heute keine genauen Untersuchungen über die modalisierenden Einflüsse bestimmter Beleuchtungstechniken auf die Realitätswahrnehmung der Zuschauer. Vgl. aber Eisner (1980, 129-153) zu den "horribilisierenden" Funktionen von Schatten im deutschen Stummfilm, sowie Schwab (1980) zu "Raum und Licht".
- [12] Die Beschreibung der den "Horroreffekt" auslösenden Aspekte der Nachtszene ist wohl sehr problematisch. So heißt es bei Hartung (1945, 206) resümierend zu der Szene, sie sei eine "wild Walpurgis night of the delirium"; in der *Theatre Arts* (29, 1945, 639) wird die Szene kurz als "brutal sequence" gekennzeichnet; in der *Life* (10, 15.10.1945, 139) wird sie als "macabre night" bezeichnet. Alle diese Charakterisierungen sprechen für die große Kraft der Szene, Wirkung herzustellen. Aber: Wie die Wirkung im einzelnen beschaffen ist und welche Einzelheiten der Inszenierung, der Bildführung, der Bild-Ton-Montage usw. diese Wirkungen verursachen, bleibt unthematisiert. -- Zur Musik in der Nacht-Szene vgl. die Bemerkungen in Farber (1946, 23): Er spricht davon, daß "the noises of the delirious patients sound like those of maddened jungle animals". Zur Musik in der ganzen Hospital-Sequenz vgl. Agee (1964, 182), der von "an unbelievable mistaken use of 'background' music" spricht.
- [13] Sinyard/Turner 1980, 376. An gleicher Stelle wird Nolan auch als "sadistisch" bezeichnet. Auch Wilder kennzeichnet die Figur als "abgebrüht und zynisch" (Karasek 1992, 282). McCarten (1945, 112) beschreibt Nolan als "spiteful, supercilious male nurse" und warnt den Leser: "Frank Faylen [der den Nolan spielt] will make your hackles rise". Diese Formulierungen verweisen auf die Überraschung und den plötzlichen Distanzierungseffekt, den der diegetisch nicht eingebundene Pfleger, der zudem widersprüchliche Informationen kommuniziert, gehabt hat. -- Farber (1946, 23) hält die Szene für "one of the only inspired movie portraits of homosexuality". Auch Russo (1981, 97) interpretiert die Interaktionsweisen Nolars als Indikatoren homosexuellen Verhaltens ("Bim is lewdly homosexual and terrorizes Birnam with ambiguous suggestion"). Auf dem Hintergrund der Hypothese, daß sich Spuren der Homosexualität des Helden aus der Romanvorlage - dort ist die Verdrängung der schwulen Orientierung eines der zentralen Themen - auch noch im Film als "Tiefenmotive" der Sucht Birnams nachweisen ließen, versucht Russo darüber hinaus, den gesamten Film auf eine angenommene schwule Veranlagung Birnams zu beziehen. Diese Interpretation scheint mir aber sehr problematisch zu sein und sei hier auch aus dem Grunde nicht weiter diskutiert, weil sie völlig einzigartig in der Literatur zu dem Film ist.
- [14] Diese Polemik gehört in einen Diskurs der Entstehungszeit des Films und wird heute wohl nicht mehr in der Schärfe verstanden wie noch 1945. Vgl. Karasek 1992, 281; vgl. dazu auch Bacon (1945, 404), der einen Rückschluß zuläßt auf die damalige Brisanz, die eine Po-

lemik gegen die Philosophie der Prohibition hatte. Interessanterweise versucht Bacon das Argument, das Nolan vorträgt, dadurch zu entschärfen, daß er ihn zu einem Mann "of very suspicious caliber" deklariert. Vgl. zum gleichen Problem auch Madsen 1969, 68f.

Literatur

Agee, James (1964) Rez. In: Agee on film. Reviews and comments. Boston: Beacon Press, pp. 182-184 (Beacon series in Contemporary Communications.).

B[acon], S.D. (1945) A student of the problems of alcohol and alcoholism views the motion picture *THE LOST WEEKEND*. In: Quarterly Journal of Studies on Alcohol 6, pp. 402-405.

Eisner, Lotte H. (1980) Die dämonische Leinwand. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. (Fischer Cinema.).

Farber, Manny (1946) Liquor flicker. In: The New Republic 114, 7.1.1946, p. 23.

Gusfield, Joseph R. (1967) Moral passage: The symbolic process in public designations of deviance. In: Social Problems 15, pp. 175-188.

Hartung, Philip T. (1945) Hit! In: The Commonweal 43, 7.12.1945, pp. 205-206.

Karasek, Hellmuth (1992) Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg: Hoffmann & Campe.

Linsky, Arnold S. (1970/71) Theories of behaviour and the image of the alcoholic in popular magazines 1900-1966. In: Public Opinion Quarterly 34, pp. 573-581.

Madsen, Axel (1969) Billy Wilder. Bloomington/London: Indiana University Press (Cinema One.).

McCarten, John (1945) Very rare vintage. In: The New Yorker 21, 1.12.1945, pp. 112-113.

Meister, Rolf (1968) Über die Darstellung von Psychosen in Dichtung und Literatur der Moderne. Eine psychiatrische Betrachtung. Med. Diss. Münster.

Möller, Karl-Dietmar (1978) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik 7, pp. 37-81.

Pflaum, Hans Günther (1982/83) Billy Wilders *DAS VERLORENE WOCHENENDE* und Anmerkungen zum Thema "Sucht im Film". In: Medien 4-5, pp. 43-46.

Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the Depression to the fifties. Bloomington: Indiana University Press (A Midland Book. MB 261.).

Russo, Vito (1981) The celluloid closet. Homosexuality in the movies. New York: Harper & Row (Colophon Books. CN 871.).

Schwab, Lothar (1981) Raum und Licht. Zur Geschichte der Atelier-Ästhetik im deutschen Stummfilm. In: Filme 9, pp. 38-47.

Sinyard, Neil / Turner, Adrian (1980) Billy Wilders Filme. Berlin: Spiess.

S[mith], H[arrison] (1945) Case history. In: Saturday review of Literature 28, 29.12.1945, p. 20.

Wulff, Hans J. (1985) *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte"*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 2.).