

Peter Plener (Wien)

Traumvisionen eines Kino-Enthusiasten

Arthur Schnitzler
Gesellschaft

Arthur Schnitzler, dessen Traumnovelle die literarische Vorlage für Stanley Kubricks Eyes wide shut abgab, war ein begeisterter Kinogehrer; besuchte Panoramen, interessierte sich für Fotografie, Ausstellungen und die optischen Annehmlichkeiten seines Feldstechers. Inwieweit Kubrick auf die in der Traumnovelle eingebetteten optischen Möglichkeiten rekurrierte, bleibt den Kinobesuchern zu urteilen vorbehalten.

In: Der Standard, Album
v. 4./5.9.1999

Eine Qualität von Kubricks *Eyes Wide Shut* ist unbestreitbar: die Wahl der Vorlage. Auf die Idee, Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925/26 erschienen) verfilmen zu wollen, kam er jedoch nicht als Erster. Bereits 1930 plante Georg Wilhelm Pabst, den Stoff filmisch umzusetzen. Schnitzler notiert am 9. Dezember: »Gegen 6 Hr. Rappaport (junger 22j. kluger Mensch) für Hrn. Pabst, wegen Tonverfilmung Traumnovelle; ich solle selbst einen Entwurf verfassen.« Eine knappe Woche nach dieser Kontaktaufnahme sieht Schnitzler bereits einen Pabst-Film (*Westfront 1918*, er ist eher enttäuscht) und macht sich Notizen für ein Filmskript.

Noch im selben Jahr schreibt Schnitzler erste Vorstellungen an den Sohn Heinrich: »Ich bin jetzt in ›Verhandlung‹ wegen der Traumnovelle – ein Abgesandter des (Film=)Papst [sic!], ein sympathischer, sehr junger Herr Rappaport war bei mir; ich bin sehr für Ton, ohne Sprache; dafür wäre die Traumnovelle wie geschaffen.« Schnitzler kannte zu diesem Zeitpunkt die seit zwei Jahren existierende Möglichkeit des Tonfilms.

Bemerkenswerterweise zog er es dennoch vor, die Sprache aus der Verfilmung seiner Erzählung wieder zu bannen. Leider kam es nicht zu einer Umsetzung. Anfang 1931 erteilt der Regisseur (der noch 1928 den *Reigen* verfilmen wollte) dem Projekt eine Absage.

Schnitzler kann zu diesem Zeitpunkt auf eine langjährige Erfahrung als Kinogehrer und Skriptschreiber zurückblicken. Bei seinem ersten Besuch (Juli 1904) merkt man im Tagebuch noch Unsicherheiten bei der Benennung des neuen Mediums: »Nm. müd, gefaulenz.– Abds. Prater mit Paul M., Leo Vanjung, Fanny M., Rothenstein (Constantinhügel, Panorama (Kinemat.))«. 1912 notiert er erstmals mehr Kinematographen- und Panoramenbesuche, gleichzeitig eröffnet sich eine neue, gern genutzte Einnahmenquelle: Der Liebelei-Film entsteht im Skript.

Das Tagebuch Schnitzlers enthält zwischen 1888 und 1927 über 210 Vermerke zum Besuch eines Panoramas. Mit dem Aufkommen der bewegten Bilder, ab dem 28. Dezember 1895, als die Gebrüder Lumière ihre ersten Filme präsentierten, beginnt der Niedergang der Dioramen und Panoramen. Bereits gut zehn Jahre zuvor hatte sich das Ende der Großbildpanoramen abgezeichnet, waren zahlreiche Unternehmen in Konkurs gegangen. Die Umstellung auf individuell zu besichtigende Kleinbilder, die der Dekorationen im Ausstellungsraum nicht mehr bedurften und schneller zu aktualisieren waren, war der letzte Versuch, mittels einer visuell statischen Wiedergabeform den geänderten Konsumbedürfnissen gerecht zu werden.

Die Konkurrenz der Kinematogramme ist anfangs für die Panoramenbesuche Schnitzlers noch nicht sonderlich ausgeprägt. Zwischen 1904 und 1919 werden 64 Kinobesuche notiert, erst dann beginnt sich, nicht zuletzt wegen der eigenen Drehbucharbeit, die Frequenz drastisch zu erhöhen. Insgesamt werden im Journal weit über 800 Kinobesuche verzeichnet (der letzte Besuch findet am 19. Oktober 1931, zwei Tage vor seinem Tod statt), was bei vorsichtiger Schätzung – und eingedenk der Tatsache, dass damals oft zwei oder mehr Filme hintereinander gezeigt wurden, Schnitzler außerdem zahlreiche Filmstudios besuchte und sich vielfältiges Material vorführen ließ – die stolze Zahl von 1500 Filmen ergibt, die Schnitzler gesehen haben könnte.

Die ersten Jahre regelmäßigeren Kinobesuchs sind noch von der Begeisterung für die junge Technik gekennzeichnet. Anfang September 1909 besucht Schnitzler eine Kinovorführung in München und berichtet begeistert in seinem Tagebuch: »Im Kinematographischen Theater – U.a.: Zeppelin in Berlin und sein Gespräch mit dem Kaiser.– Welche Wunder!–« Die Filmbilder üben ihre suggestive Wirkung aus (12. Juli 1913: »Im Kino. So nervös, dass eine kitschige Abschiedsszene mich weinen macht.«). Insgesamt scheint das Urteil vom 14. Dezember 1914 angemessen: »Mit Heini Urania [...] Kinematogramme. Es gibt heute nichts interessanteres in Wien zu sehn.–«

So wundert es kaum, dass Schnitzlers Faszination für die optischen Medien in der Gestaltung von Texten, vor allem in den Tagebüchern und literarischen Werken der 20er Jahre, ihren Niederschlag findet. Insbesondere wenn er sich mit Traumsujets (z.B. *Traumnovelle*), Rauschzuständen oder Halluzinationen (z.B. *Fräulein Else*) befasst, tritt diese sorgfältige Oszillation immer merklicher in den gestalterischen Vordergrund, fließen andere Medien mit ein.

Eines der brilliantesten Beispiele bringt für das Tagebuch der Eintrag vom 6. August 1922 mit sich, dessen Beginn Schnitzler (wie in Hunderten anderen Notaten) die Darstellung eines Traumes einschreibt: »6/8 S. Träume: besuche die Wydenbruck (Besuch Max etc. bei Baronin Aurelie – Verführer!) – warte im Salon; – dort eine Photographie – wie die Gräfin im Salon sitzt, und ich komme von rückwärts, Stufen, Kamin, mit Cigarette – aber eigentlich ist es ein Panoramabild, das ich von oben durch Glas (wie die Krippenausstellung in München) plastisch sehe – aber undeutlich – ärgerlich dass ich den Zeiss nicht auf die Reise mitgenommen (was nicht stimmt). Dann wieder oben – sehe ich eine Pantomime (Verf.!) oder Kinoaufnahme – die Hohenfels – ich wundre mich, wie blond und jung aussehend, barfuß auf Kies längs eines Bachs (etwa auf der Flucht, wie Hirtenflöte – Dionysia) – dann im Wasser ein junger Mensch – schwimmend, – es ist nun ein etwas breiterer Fluß – ich denke – was so ein Kinoschauspieler alles thun muß –«

Aus der Sicht der Tagebuchlektüre erscheint bemerkenswert, dass sich die Traum-Darstellungen jener Zeit, in denen Schnitzler noch kaum Panoramen besuchte und kein Kino von innen gesehen hatte, diametral von denen der zehner Jahre bis zu seinem Tod unterscheiden. Im Vergleich wird deutlich, dass er die Traum-Räume anfangs mit Möglichkeiten des Theaters inszeniert. In späteren Jahrgängen werden hingegen fast ausschließlich die optischen Arrangements eines Filmsets in Anschlag gebracht. In den Traum-Darstellungen der 20er Jahre finden sich Flugerlebnisse, plötzliche Orts- und Perspektivenwechsel, abrupte, an Montagen erinnernde ›Schnitte‹, blitzartiger Garderobentausch (von angezogen zu nackt, bis hin zu bizarrer Kostümierung), bemerkenswerte sexuelle

Fantasien, Raumdurchquerungen, deren Darstellung an Kamerafahrten erinnert – und Treffen mit Toten: Insgesamt kommt es immer wieder zu einer Aufhebung jedweder Form von Zeit- und Raumkontinuen, was sich auch im Text widerspiegelt, der fragmentarisch wirkt, »zerrissen«.

Diese Beobachtung lässt sich (mit gewissen Vorbehalten) auch auf die literarische Produktion dieser Jahre anwenden. Die *Traumnovelle* ist eines der herausragenden Beispiele. Schnitzler bringt hier auf der bloßen Textebene die Gestaltungsmittel von Kino-Szenarien in seine Traum-Schilderungen ein.

Kubrick hält sich in seinem Film insofern an diese Vorgabe, als er Reminiszenzen und Erzählungen von handelnden Personen vortragen lässt und keinen Versuch unternimmt, diese mit Bildern zu illustrieren. Das ist anerkennenswert (wenig wäre schlimmer gewesen, als eine mit verschwommenen Bildern überladene Erinnerungssequenz, ein vorgebliches Traum-Geschehen), doch inmitten der visuellen Opulenz von *Eyes Wide Shut* bleiben die verbalisierten Traumbilder (denen wichtige Passagen fehlen) seltsam blass. Seine stärksten Momente hat der Film immer dann, wenn Kubrick sich in psychologisch entscheidenden Momenten präzisiert an den Vorgaben Schnitzlers orientiert.

Pabst war nicht der einzige prominente Regisseur, der sich zu Lebzeiten mit dem schreibenden Kinofan einließ. Michael Curtiz (bzw. Kertész Mihály) übernahm Anfang der 20er Jahre von der größten Produktionsgesellschaft Österreichs, der Sascha-Film, den Auftrag, Schnitzlers 1909 erschienenen Drama *Der junge Medardus* zu verfilmen. Sein wichtigster Kunde war jedoch kein angenehmer. Arthur Schnitzler hatte seit jeher Probleme mit Verfilmungen seiner Werke.

Der Kino-Enthusiast Schnitzler wird immer dann sehr kritisch, wenn es um die Verfilmung eigener Werke geht: »Im »Projectograph« wo man uns den Liebele Film vorführte. Alberne Introduction mit Geistererscheinungen.

Im ganzen mäßiger Genuss.« (Dezember 1913) 1931 resümiert er sogar in einem Brief: »Meine Erfahrungen mit den Filmleuten sind so übel als möglich.« Er hatte eine, seine Idee vom absoluten künstlerischen Film.

Aufgeschreckt von dem Film *Der Andre* (eine der vielen psychologisch motivierten Varianten des Doppelgängertums) schreibt er im März 1913 an den für den *Liebelei*-Film zuständigen Filmdirektor: »Falls Sie das Publikum heute noch nicht für genügend erzogen halten, dass es auf diese unerträglichen Verbindungstexte verzichten könnte, so will ich lieber von der ganzen Sache nichts wissen und ich zöge es vor, unseren Vertrag einfach wieder aufzulösen, als hier Konzessionen zu machen, die mir unwürdig erschienen.«

Bereits kurz zuvor hatte er demselben Adressaten ähnliche Vorstellungen dargelegt: »Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht [sic!] künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.«

Zwischentitel sollten fallen, Gestik und optische Interpretation die Worte ersetzen. Die Musik spielt hier eine entscheidende Rolle. Konkret: »Meiner Ansicht nach wäre es eigentlich notwendig die Musikbegleitung für jede Kinosahe, wenn schon nicht direkt zu komponieren, so doch in einer die einzelnen Kinotheater bindenden Weise festzustellen. Erst wenn auch diese Forderung erfüllt ist werden die Kinostücke möglicherweise in die Nähe von Kunstangelegenheiten zu rücken imstande sein.« Das völlige Gegenteil, die Ausschaltung der Akustik, konnte ihn nicht überzeugen. So notiert er am 10. Oktober 1921 – damals war er u.a. mit der *Medardus*-Verfilmung und der Arbeit an der *Traumnovelle* beschäftigt –: »Kino Busch – Musikerstrikte; nichts unheimlicheres und öderes als diese Bewegung auf der Leinwand und Stummheit.«

Am häufigsten ging Arthur Schnitzler mit seiner Gefährtin im Alter, Clara Pollaczek, ins Kino. Dass viele der über 500 gemeinsam absolvierten Filmtitel wie ein Kommentar für die nicht unbedingt harmonische Beziehung wirken (*Tragödie der Liebe*, *Mann ohne Herz*, *Frauenverächter*, *Ich liebe dich*, *Wenn sich ein Mäd'l geirrt hat*, *Der Mann zwischen 3 Frauen* etc.), ist nur eine Seite der Medaille. Deutlich wird auch die Methode der Verleihfirmen, durch möglichst spektakuläre Titel ein Höchstmaß an Zuschauern anzulocken. Insgesamt zeigt sich, dass auch Schnitzler – bei allen Widerständen – darauf ansprach und neben Meisterwerken der Filmkunst Unmengen an Schund und Kitsch konsumierte. Die immer wieder geäußerte Kritik daran tut dem Besuch keinen Abbruch.

Im Fall des *Jungen Medardus* musste Schnitzler seine Kritik vor allem deshalb zurücknehmen, da er selbst am Drehbuch mitgearbeitet hatte. Da das ursprüngliche Skript einen sechs Abende füllenden Film erforderte hätte, wurde unter seiner »Anleitung« eine zweite Fassung erarbeitet. In einem Interview hielt er fest:

»Will man das sogenannte Filmstück mit einer schon bestehenden Kunstform vergleichen, so ist die Verwandtschaft mit Roman und Novelle viel auffälliger als die mit dem Drama. In gewissem Sinne und oberflächlich ausgedrückt, ist das Filmstück eigentlich nichts anderes als ein illustrierter Roman. Aber in je höherem Maße das illustrative Element die textliche Begleitung überwiegt, umso eher glaube ich, wird es irgendein dem Film immanentes Kunstgesetz zu erfüllen in der Lage sein, das zu formulieren ich mich allerdings nicht getrauen würde.«

Gerade die Gegenüberstellung von Prosa und Film führte aus der Sicht Schnitzlers aber nicht immer zu geglätteten Ergebnissen. So empört er sich bereits 1917: »Erzählen heisst ihnen nun umständlich sein.

Expressionistischer Wahn!– Und nach den Menschenseelen möchten sie auch die Landschaft abschaffen so dass nur der Film übrig bleibt.–«