

Sammeldruckenston „Surrealismus und Film“

Michael Richardson: Surrealism and Cinema

Oxford, New York: Berg Publishers 2006, 202 S., ISBN 978-1-84520-226-2, € 21,50

Graeme Harper, Rob Stone (Eds.): The Unsilvered Screen. Surrealism and Film

London, New York: Wallflower Press 2007, 180 S., ISBN 978-1-904764-86-1, € 27,90

Seit seinem legendären Einstand mit *Un chien andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928) hat der Surrealismus stets ein spannungsvolles Wechselverhältnis mit dem Medium Film unterhalten, das jedoch nie wieder so ausgeprägt und eindeutig schien wie in jener noch recht frühen Zeit des Kinos. Natürlich enthalten Filme – beispielsweise von Fellini oder Lynch – surreale Elemente, die sich aber doch den strengen Regeln der einst in erster Linie von André Breton initiierten und theoretisch ausformulierten Kunstrichtung nicht eindeutig zuordnen lassen. Trotzdem es Künstler gibt, die sowohl bekennende und institutionalisierte Surrealisten waren als auch Filme gedreht haben, man denke beispielsweise an den Exil-Mexikaner Alejandro Jodorowsky und die absurde Bildgewalt seiner frühen Filme *El Topo* (1971) und *Montana Sacra* (1973), die bis heute in ihrer Einzigartigkeit in den letzten Jahren höchstens von Matthew Barney erreicht wurden. Oder etwa die schrägen, zwischenmenschliches Sexualverhalten auslotenden Filme des Polen Walerian Borowczyk (wie *La Bête*, 1975) und die abgedrehten Puppentrick-Animationen des Tschechen Jan Švankmajer. Es lässt sich also festhalten, dass es einen engen Begriff von Surrealismus gibt, zu dem Zugehörigkeit in einer der surrealistischen Gruppen, eine Anknüpfung an die klassischen Positionen und die

Einhaltung diverser Manifeste gehören, und eine eher offene Fassung von Surrealismus, in die alle übernatürlichen, eben anti-realen Elemente in Werken von Regisseuren wie Hitchcock, Cronenberg oder auch Jeunet Caro passen würden. Die hier zu besprechenden Publikationen loten genau jenes Spannungsfeld aus: Der Sammelband von Harper und Stone ist eher weit gefasst und beschreibt die surrealen Elemente in Filmen verschiedenster, meist bekannter Gegenwartsregisseure, während die Monografie von Richardson einen engen Surrealismusbegriff voraussetzt und sich eher um weniger populäre Formen einer orthodoxeren Vorstellung dieser Kunstrichtung kümmert. Aus diesem Grund sind die Bände auch aus dem Anspruch zu bewerten, den man an sie als Leser stellt. Eine hermeneutische Tiefenstudie mit historischer Gliederung bietet Richardson, wohingegen Harper und Stone – auch unter der Vorgabe eines Sammelbands – eher zum Schmökern einladen und allerlei Bunt zum Thema in loser Folge zusammenbringen.

Sehr gelungen erscheint die vorsichtige Annäherung Richardsons an den Film aus dem Geiste des Surrealismus. Er bezieht sich dabei vor allem auf Aussagen André Bretons, die nicht nur in verschiedenen Zeiten widersprüchlich erscheinen, sondern auch von vielen Surrealisten selbst nicht immer mitgetragen wurden. Seiner Auffassung zufolge liegt die Idee des Surrealismus „within the power to disclose what lies dormant within the collective unconsciousness“ (S.1); Surrealismus sei deshalb auch weniger eine Kunstrichtung, sondern „a relation between things and therefore needs to be treated as a whole“ (S.3). Berühmt wurde der Ausspruch Bretons vom künstlerischen Akt des Schießens in eine Menschenmenge und ebenjene damit verbundene Nutzung und Sichtbarmachung des Zufälligen liegt dem surrealistischen Handeln zugrunde: „[T]he chance that shadows cast by light onto a wall might trigger memories of our primal pasts“, wie es Harper und Stone ausdrücken (S.1): „These random moments *were* the hidden order, the undercurrent of life.“ (Ebd.) Die Hochkonjunktur surrealistischen Denkens und Handelns koinzidierte mit der Untersuchung der Träume durch Freud und seiner Aufwertung des Unbewussten sowie mit der Absage an einen formvollendeten Intentiongebungsprozess durch den Künstler, wie ihn auch die Dadaisten forderten. Genau diese Oszillation zwischen dem individuellen Unbewussten und der Suche nach gesellschaftlicher Veränderung faszinierte Künstler an der Bewegung, „playwrights and poets who balanced between a desire for societal change and a commitment to individual empowerment.“ (S.3) Das wiederum machte das Kino für die Surrealisten zu einer idealen Spielwiese, da es das Zufällige des Alltagslebens (vgl. Kracauer) und das Imaginäre, Traumartige (Méliès) gleichzeitig beflügeln konnte. Dabei waren es zunächst eher klassische Hollywoodfilme oder Boulevardkomödien, die zufällig betreten und geschaut und vor dem Ende wieder verlassen wurden, so dass sich ein individueller Sinn lediglich im Auge des Betrachters einstellte. Dies änderte sich radikal mit den beiden surrealistischen Glanzstücken von Buñuel und Dalí, die Ende der 30er Jahre zu einer Zeit kamen, als die erste Welle des literarischen und bildend künstlerischen Surrealismus

schon wieder abzuflauen begann. Die beiden Filme, die ihre traumartige Logik und absurde Bildgewalt tatsächlich wie aus dem Unbewussten entnommen zu sein erscheinen, werden auch von den beiden Büchern abgedeckt, wobei freilich nicht unbedingt Neues zu Tage gefördert wird. Interessanter ist dann schon die Genese des „engen“ Surrealismusbegriffs wie Richardson sie beschreibt und die sich tatsächlich wie ein Werk kollektiven Schaffens mit individuellen Ausprägungen vor den Augen des Lesers einstellt. Wirklich erscheinen bei ihm die Werke des Gelegenheitsfilmers Jacques Prévert, von Nelly Kaplan, Borowczyk, Švankmajer, Jodorowsky, Fernando Arrabal, Filme nach Büchern von Roland Topor und schließlich Raul Ruiz wie eine kontinuierliche Weiterverschiebung des surrealistischen Horizonts im Film. Dabei werden auch Exkurse zu den Frühformen bei Louis Feuillade und Germaine Dulac gemacht, zu Hollywoods Verhältnis zum Surrealismus (von den Komödianten über Hitchcock bis zu Tim Burton) und zum Dokumentarfilm (Vigo, Stöck, Jean Painlevé, Humphrey Jennings, Marker, Resnais und Rouch). Etwas störend an Richardsons Vorgehen ist dabei nur seine additive und bisweilen erschöpfende Benennung und Aneinanderreihung von Attributen surrealistischer Elemente in einzelnen Filmen. Statt sich auf die Essenz in Intention und Inhalt zu konzentrieren, wird immer wieder vorgetragen, dass jenes Element an den frühen Surrealismus erinnert oder auch das andere, was zu einer reinen Aufzählung einzelner Eigenschaften der Filme führt (dort wirkt die *amour fou* surrealistisch, hier die Traumsequenz) und letztlich argumentativ nicht überzeugen kann. Darüber hinaus bemüht sich Richardson um dauernde Begründungen, warum bestimmte Filmemacher keinesfalls Surrealisten sein können, auch dies führt in eine Sackgasse. So wirkt die historische Genese hier durchaus überzeugend, ebenso die Verbindung der Filme mit den Texten Bretons und anderer früher Theoretiker. Die Aufblätterung der Filme lediglich vor diesem theoretischen Hintergrund wird ihnen jedoch nicht immer gerecht, da die Filmemacher sicherlich nicht im Auge hatten, nur der Vorstellung eines mittlerweile fast 100 Jahre alten Geistes in der Kunst zu huldigen, sondern auch eigene Vorstellungen und Ideen formulieren wollten.

In dem Sammelband von Harper und Stone dagegen finden sich Texte unterschiedlicher Autoren zu einem Spektrum von Themen, die eher dem Forschungsgebiet der Autoren nahe stehen: Der in Japan lebende Filmwissenschaftler Mark Schilling beschreibt die Berührungen des japanischen Films mit dem Surrealismus, der englische Theoretiker Andrew Spicer nimmt das Königreich und sein Schaffen in Bezug auf diese Richtung unter die Lupe und David Gillespie untersucht den „Surrealist Subtext“ im russischen Filmschaffen. Insgesamt kann das aber nicht wirklich überzeugen, da beispielsweise Schilling zu dem Urteil kommt, dass Japan letztlich keine Anknüpfungspunkte mit dem Surrealismus gesucht und etabliert hat, während die Filme von Richard Lester, Ken Russell oder Derek Jarman in England nur leidlich surreal, jedoch weniger als traditionell surrealistisch bezeichnet werden können. Besonders katastrophal erscheint der Text

von Barbara Creed zur Genealogie des dunklen Surrealismus bei Hitchcock, Cronenberg und Lynch, der nur Plattitüden hervorkramt, die immer nur für eine Seite (den Film oder die Kunstrichtung) plausibilisiert werden: „Like the surrealists Hitchcock has also been criticised for the misogynistic fetishisation of the women's body.“ (Ebd., S.127) Aber für welche Beispiele kann das genau gelten? Daneben fallen ärgerlich viele sowohl Schreib- („Karl McLachlan“, S.130) wie auch sachliche Fehler auf (das Bild, bei dem die Surrealisten Maria beim Schlagen des Jesuskindes zuschauen, ist nicht von Dalí, sondern von Max Ernst, vgl. S.128) und einige Redundanzen in der Formulierung („death, desire, abjection“ an einigen Stellen). Andere Texte können hingegen durch inhaltliche Akkuratessse und innovative Denkansätze überzeugen, wie die Ausformulierungen Ramona Fotiades zum frühen Kino von Duchamp, Man Ray und Hans Richter und seinen deutlichen Unterschieden zum surrealistischen Filmschaffen oder die Abhandlungen des Herausgebers Rob Stone zur Beständigkeit des Surrealismus im spanischen Kino von Buñuel bis Julio Medem.

Letztendlich muss der Leser entscheiden, zu welchem Band er bei welcher Gelegenheit greifen möchte: Will man fundierte und theoretisch abgesicherte Antworten auf Fragestellungen nach surrealistischen Inszenierungs- und Erzählstrategien finden, greift man besser zu Richardson. Geht es eher darum, wie der Gedanke des Surrealismus nach seiner Ausformulierung und Institutionalisierung aufgegriffen, transformiert und in einen Wirkkomplex aus Unbewusstem, Widernatürlichem und Gesellschaftskritischem eingebunden wurde, kann man bei Harper und Stone einige Ansatzpunkte finden. Die definitive Geschichte eines ‚Surrealismus im Film‘, die beide Bände nicht liefern, scheitert vielleicht auch an der Fluidität des Gegenstandes seiner Ausdifferenzierung und teilweisen Auflösung in anderen, ähnlich gelagerten Denkmodellen im Laufe des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt auch an der Spezifik des filmischen Mediums, die beispielsweise Breton bei der Abfassung seiner Ideen nicht (immer) im Kopf gehabt haben wird und welcher von beiden Publikationen leider wenig Rechnung getragen wird.

Florian Mundhenke (Marburg)

Hinweise

Bainbridge, Caroline: *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London 2007, 224 S., ISBN 978-1-905674-43-5

Bainbridge, Caroline: *The Cinema of Lars von Trier. Authenticity and Artifice*. London 2007, 224 S., ISBN 978-1-905674-43-5