

Hans Jürgen Wulff

Mareike Sera: Das Innerste denken: Das Groteske in den Filmen Jan Švankmajers

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15422>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans Jürgen: Mareike Sera: Das Innerste denken: Das Groteske in den Filmen Jan Švankmajers. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 4, S. 429–430. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15422>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Mareike Sera: Das Innerste denken: Das Groteske in den Filmen Jan Švankmajers

Bielefeld: transcript 2019, 297 S., ISBN: 9783837646207, EUR 39,99
(Zugl. Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2017)

Einer der großen Solitäre des europäischen Kunstkinos ist der Tscheche Jan Švankmajer – ausgebildet in der Puppenspiel-Klasse der Prager Schule für Angewandte Kunst, Mitarbeiter am Schwarzen Theater und am Projekt *Laterna Magika*, mit ersten Filmen in den 1960ern. Erst die Retrospektive auf dem Annecy Animation Festival in Frankreich brachte ihm internationale Reputation und schuf Bedingungen, die die Langfilme der Folgezeit ermöglichen. Švankmajer ist bekennender Surrealist und trat 1970 der Prager Surrealisten-Gruppe bei – einer der Gründe, dass man ihn meist global dem tschechischen Surrealismus zuordnet. Durchgängig ist in seinen Filmen die inszenatorische Nutzung der Qualitäten der Textur, die Montage der Elemente von Film und Erzählung in scharfen Gegenüberstellungen, Kontrasten und Brüchen, sowie die Nutzung verschiedenster Tricktechniken und Einbeziehung von Realaufnahmen. Inhaltlich geht es fast immer um menschliche Abgründe (nach Victor Hugo „das Gemeine, Gefräßige, Geizige, Hinterlistige, Unzüchtige, Zänkische und Heuchlerische“ [S.86]).

Für den Analytiker sind die Filme Švankmajers sperriges Material: Sie erzählen keine stringenten Geschichten, sie unterwerfen sich keinem gän-

gigen Repräsentationsmodus, gehören auch weder dem Epischen, Lyrischen oder Dramatischen zu. ‚Surrealismus‘ und ‚Groteske‘ werden darum oft zu Chiffren der Beschreibung, deren innere Bestimmungselemente selbst aber verschwommen bleiben. Sera unternimmt es, unter Rückgriff auf einen Entwurf Victor Hugos aus dem frühen 19. Jahrhundert (vgl. S.49ff) sowie auf Konzepte der Allgemeinen Semiotik einen Weg zu entwerfen, das Švankmajer'sche Filmoeuvre analytisch zu durchdringen. Sie stellt die Filme in einen ‚diskursiven Horizont‘, der drei Ebenen umfasst: den des Kategorialen, des Semiotischen und des Phänomenologisch-Hermeneutischen; und sie unterstellt eine rezeptionsästhetische These, dass nämlich der Zuschauer zunächst dem Kategorialen zugewandt ist und die beiden anderen Schichten erst danach erschließt und betritt – mit dem Effekt, dass das Außen des Textes mit seinen Innenansichten in Spannung, Konflikt und Widerspruch gerät.

Die primäre Funktion von Zeichen, etwas zu „bedeuten“, wird der These folgend unterwandert, man gerät in ein „freies Spiel“ von „Substanz, Attribut und Akzidenz“ hinein (vgl. S.261). Es entstehen „Scheinwelten“, die auf „Übersteigerung“ des Realen fußen. Anfänglich ist noch von

so entstehenden „Gegenwelten“ die Rede (S.13, passim), deren Beziehung zur „Scheinwelt“ allerdings ungeklärt bleibt; beide basieren der Autorin folgend auf einem „paradoxen Zusammenhang von Fortschreibung und Umschreibung“ (S.21), der das Reale ebenso repräsentiert wie seine Modulationen. Diese Doppelsinnigkeit und – intentionalität wird zu einem zentralen Bestimmungselement des Grotesken selbst. Das Humoristische etwa (vgl. S.103ff), das den Filmen Švankmajers durchgängig innewohnt, verwandelt sich so zu einem „Entlastungsmoment“, das „die gleichzeitige Anwesenheit von Schrecken und Grauen überflügelt“ (S.263). Nicht nur inhaltlich, auch formal thematisieren die Filme ein kulturelles Trauma, das die dunklen Affekte aus dem rationalen Diskurs verdrängte und letztlich der Aufklärung entsprang, dem aber Impulse, die dem Körperlichen zugeordnet sind (wie das Begehren), entgegengestellt sind.

Das Zentrum der Analyse Seras sind die Langfilme; leider spielen die (bekannteren und z.T. auch online erreichbaren) Kurzfilme eine nur marginale Rolle. Ein Index fehlt (wie so oft in deutschsprachigen Publikationen), so dass die Suche nach analytischen Bemerkungen zu einzelnen Filmen ausgesprochen schwierig ist. Die online zugängliche Bibliografie

zu Švankmajer (*Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 124, 2011) ist der Autorin offenbar unbekannt geblieben ebenso wie Švankmajers Buch *Touching and imagining. An introduction to tactile art* (London: Tauris, 2014). So sehr Seras Buch eine schmerzliche Lücke füllt – in deutscher Sprache ist ihre Dissertation die erste monographische Auseinandersetzung mit Švankmajer –, so mühsam ist die Lektüre. Der letzte Satz etwa lautet: „Was dieses Grotesksein von dem eines anderen Werks unterscheidet, bestimmt das konkrete objektbezogene Geflecht von Gefühlen, Tendenzen, Spannungen und Intentionen, welches sich in dem Werk artikuliert. Die ritualisierte, utopische Funktion nutzt die konfigurierende und transfigurierende Kraft der Mimesis, um die gelebte Erfahrung dieses konkreten objektbezogenen Geflechts von Gefühlen, Tendenzen, Spannungen und Intentionen kontinuierlich zu überwinden, zu erneuern und neuen Sensibilitäten zuzuführen. Wenn dieses Geflecht zudem analytisch-subversiv und leiblich-konkret erforscht wird, wie in den Filmen Švankmajers, dann fällt dieser erneuernden Funktion umso mehr Gewicht zu“ (S.275). Kein weiterer Kommentar: Der Rezensent hat's geschafft.

Hans-Jürgen Wulff (Kiel)