

Träume auf gepolsterter Schulbank

In ihrem vierten Jahrgang behandelt die Université Populaire du Cinéma das spannende Thema der Filmstile. Eine kleine Einführung in den surrealistischen Film.

Laurent Strock

Die Université Populaire du Cinéma bietet seit 2010 erfolgreich jedem Interessenten die Möglichkeit, sich filmtheoretisches Wissen mit wenig Aufwand und auf anschauliche Weise anzueignen. Das Gemeinschaftsprojekt der Uni Luxembourg, dem Fonds National de la Recherche und der Cinémathèque lädt monatlich in deren Kino ein, wo ein Gastdozent über ein Thema referiert. Durch Zusatzmaterial sowie einem Beispielfilm wird der Vortrag abgerundet. In der 45-minütigen Pause werden in gemütlichem Ambiente Getränke und Fingerfood gereicht. In den darauffolgenden Wochen werden dann die Filme, passend zum Vortrag, in der Cinémathèque gezeigt.

Am 31. März wird der Filmkritiker und -theoretiker sowie Dozent an der École du Louvre, Dominique Païni über einen Filmstil referieren, dessen Wirkung bis ins moderne Kino zu spüren ist, der aber in seiner ursprünglichen Form schon lange keine Verwendung mehr findet: Der Surrealismus.

Beeinflusst durch den Dadaismus sowie die Psychoanalyse Sigmund Freuds wird hier nicht nur eine neue Kunstform, sondern auch eine innovative Form des Kunstschaffens vorgestellt

Die Kunst und das Unbewusste

In seinen Ursprüngen war der Surrealismus allerdings keine Kunstbewegung, die sich direkt auf das Medium Film bezog. 1924 verfasste Schriftsteller André Breton das *Manifeste du surréalisme*. Beeinflusst durch den Dadaismus sowie die Psychoanalyse Sigmund Freuds stellte er darin nicht nur eine neue Kunstform, sondern auch eine innovative Form des Kunstschaffens vor. Kurz gesagt besteht die surrealistische Schöpfung in dem zu Tage fördern von Ideen und Träumen, die bisher von äußeren und

inneren Zwängen wie Moralvorstellungen, oder automatisierten Vorgängen wie Selbstzensur in Schach gehalten wurden. Künstler wie Salvador Dalí und René Magritte waren Surrealisten der ersten Stunde, die der Macht dieser Methode vertrauten. Durch ehrlichen und zwanglosen Einsatz könnten Tendenzen wie Faschismus, Klassenkampf und Armut entgegengewirkt werden.

Obwohl der surrealistische Stil zuerst in der Literatur verwendet wurde, erscheint bereits Ende 1924 mit *Entr'acte* von René Clair der erste surrealistische Film: Das als Pausenfilm für ein Ballett konzipierte Werk zeigt unzusammenhängende, meistens aber heiter wirkende Szenen, die mit innovativen Filmtechniken aufwarten und in der frenetischen Verfolgungsjagd zwischen einer Trauergesellschaft und einem angeblichen Leichenwagen münden. Weltberühmt wird der Stil allerdings mit *Un Chien Andalou* (1929) des Spaniers Luis Buñuel in Zusammenarbeit mit seinem Freund Salvador Dalí. Die ikonischen Bilder wie das berüchtigte aufgeschlitzte Frauenaugenauge, welche die beiden für den Film schafften, werden weltberühmt.

Während der strikte Surrealismus im Film nach dem Zweiten Weltkrieg langsam verschwindet, hallt sein Einfluss bis heute nach. Allerdings sind es mehr die technischen als die erzählerischen Innovationen

Laurent Strock studierte Komparatistik, Philosophie und Psychologie in Bonn. Er lebt zurzeit in Köln und führt den Filmkritikblog REZENSIOlo.

des Surrealismus, die bis heute zu spüren sind. Die Trickaufnahmen, mit denen die ursprünglichen Surrealisten ihre Traumwelten auf die Leinwand bannen, sind die Vorreiter der Spezialeffekte des Fantasykinos. Der 1917 von Lyriker Guillaume Apollinaire geschaffene Begriff des „Surrealismus“ wird oft missbraucht, um bizarre, entrückte Szenen – oder auch reale Geschehnisse dieser Art – zu umschreiben, auch wenn sie in einem narrativ linearen Kontext angesiedelt wird. Um den surrealistischen Ansprüchen aber gerecht zu werden, muss eine weitergehende Annäherung an den Traum stattfinden. Ein typisches Beispiel wäre *L'année dernière à Marienbad* (1961) – ein Film, in dem der Regisseur Alain Resnais die einfache Grundgeschichte einer gescheiterten Urlaubsaffäre in einem bürgerlichen Kurort visuell und erzählerisch dermaßen dekonstruiert, dass der Zuschauer bisweilen an seinem Wachzustand zweifelt. In unserem Zeitalter des streng plot- und figurenbasierten Films wirken solch anarchistische Darstellungen manchmal langatmig. So will die Film- auswahl der Universität populaire ihre Studenten auch nicht verschrecken: Alle gezeigten Filme sind vergleichsweise geradlinig erzählt, obwohl sie als gemeinsames Element irrationale Liebesgeschichten und surrealistischen Aspekte enthalten. Alain Resnais inszenierte später *Les herbes folles* (2009), der während der Sitzung gezeigt wird.

Liebe ohne Sinn und Verstand

Les herbes folles erzählt von dem älteren Hausmann Georges Palet, dessen Besessenheit für die ihm unbekannte Marguerite Muir, dessen Brieftasche er gefunden hat, zu Beginn nicht auf Gegenseitigkeit beruht. Neben der leicht extravaganten Inszenierung des Films ist es vor allem die Erzählperspektive, die den surrealistischen Aspekt von Resnais Alterswerk bildet und ihm eine ständige Aura des Erfundenen verleiht. Der nicht weiter vorgestellte Erzähler verspricht sich oft, ändert eigenständig kurzerhand die Handlung, als ob er gerade alles aus dem Stegreif erfinden würde. Auch die anderen Figuren bleiben schwer fassbar. Bei Georges zum Beispiel wird eine Vergangenheit als Serienmörder angedeutet, aber nicht weiter vertieft. Im Gegenteil: Trotz seiner Launen und endlosen Anekdoten scheint er eine magische Wirkung auf Frauen zu haben. Die Anziehungskraft zwischen Georges und Marguerite wird auch niemals erklärt, rationalisiert oder gar zu einer Auflösung gebracht. Durch seine klare Handlung ist *Les herbes folles* dennoch mehr ein bebildertes Gedankenspiel als ein Film gewordener Traum, vor allem im Vergleich zu *Marienbad*.

In den Wochen nach dem Kurs wird ein weiteres Urgestein des Surrealismus vorgestellt, und auch er



© Pandora and the flying dutchman / Albert Lewin / 1951

wird durch einen für sein Werk eher gesetzten Streifen vertreten. Luis Buñuel beschreibt in seinem letzten Film *Cet obscur objet du désir* (1977) ebenfalls eine sinnlose Liebe. Der alternde Geschäftsmann Mathieu verliebt sich auf den ersten Blick in die junge, lebendige, aber undurchsichtige Conchita, die neuerdings als Bedienstete bei einem Freund arbeitet. Daraufhin versucht er mit allen Mitteln – vor allem finanzieller Natur – die launische Frau für sich zu gewinnen, doch sie treibt ein verworrenes Spiel der Anziehung und der Zurückweisung mit dem immer frustrierter werdenden Anwärter. Ihr Treiben wird dabei stringenter erzählt als noch bei Buñuels eher zerklüftet konstruierten Vorgängerfilmen *Le charme discret de la bourgeoisie* oder *Le fantôme de la liberté*. Dies erlaubt dem Zuschauer allerdings eine weitergehende Identifikation mit den Geschehnissen. Mathieus Leidenschaft bleibt trotz aller Künstlichkeit der Bilder und Situationen für den Zuschauer nachvollziehbar, unter anderem wegen des innovativen Kniffs, Conchita durch zwei Schauspielerinnen zu verkörpern, nämlich der leicht quirligen Angela Molina und der kühler agierenden Carole Bouquet. Dadurch zeigt Conchita eine Mannigfaltigkeit an Charakterzügen, die der Zuschauer mit eigenen Erfahrungen abgleicht; trotz distinkter Persönlichkeit soll Conchita Erinnerungen an jede denkbare Frau erwecken. Zusätzlich werden die leidenschaftlichen Wortgefechte in eine bedrohliche und fatalistische Atmosphäre getaucht, indem die Erwähnung von fiktiven Terroranschlägen immer

Während der strikte Surrealismus im Film nach dem zweiten Weltkrieg langsam verschwindet, hallt sein Einfluss bis heute nach.

mehr in den Vordergrund rückt. Ansonsten finden sich viele Stilelemente wieder, die sowohl für Buñuels Werk als auch für den Surrealismus typisch sind: Verschachtelte Erzählperspektiven, gekünstelte Gestaltung, unterschwellige Kritik an Geldadel und Ordnungskräften – fast altmodische Kniffe, die knapp drei Jahrzehnte nach den letzten Atemzügen des originellen surrealistischen Films wie dessen endgültiger Abschied wirken.

Zärtliche Phantome

In ebendieser Zeit des abklingenden Surrealismus wurden zwei Filme gedreht, bei denen ganz klar die konsequente Erzählung im Vordergrund steht und surrealistische Elemente eher als Beiwerk fungieren. Sie sind Beispiele eines eher handfesten populären Kinos der frühen Nachkriegszeit, in dem leichte Extravaganzen schon als grenzwertig angesehen wurden. So erinnert *The Ghost and Mrs. Muir* (1947) mehr an das tragikomische Theaterkino von Frank Capra zum Beispiel als an *Un chien andalou*. Der Film öffnet in London um 1900 mit der Titelheldin Lucy Muir, die sich nach dem Tod ihres Mannes von

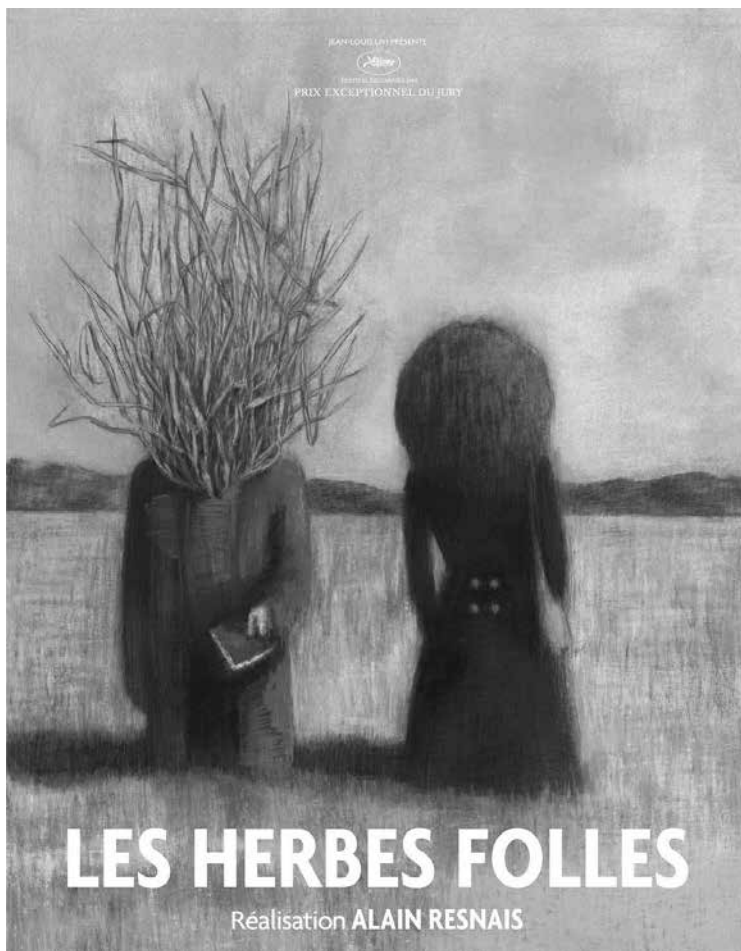
Schwiegermutter und Schwägerin zu deren größten Ärger verabschiedet. Auf der Suche nach einer neuen Bleibe fällt ihr Interesse auf Gull Cottage, in dem angeblich der Geist von Captain Daniel Gregg spukt. Die darauffolgende Geschichte zwischen dem Gespenst und der Witwe wird in typischer Screwball-Manier abgehandelt, wenn ihre gegenseitige Anziehung nicht nur durch Wesensunterschiede, sondern auch durch skurrile Situationen und Wortgefechte auf die Probe gestellt wird. Dennoch drängen sich einige Elemente der Traumhaftigkeit auf, die sich nicht auf dezente Hinweise auf ein frustrierendes Sexualleben oder den Reiz des Ehrverlustes beschränken. Die gewitzt ausgearbeitete Figur der Lucy Muir wirkt so furchtlos und aktiv, wie man es zum Beispiel von *Alice in Wonderland* kennt – eine Gelassenheit im Angesicht drohender Gefahr, die man sonst nur im Traum empfindet. Von verhaltenen Effekten getragen wird der Film in seinem Verlauf außerdem immer elliptischer, und erlaubt sich gegen Ende Jahrzehnte lange Zeitsprünge.

Pandora and the Flying Dutchman (1951) hingegen verlässt sich bei der Darstellung des Surrealen ganz auf seine satten Technicolorfarben und ausschweifende Dialoge – was laut eigener Aussage auch so von Regisseur Albert Lewin intendiert war. Ein Erzähler, Architekt Geoffrey Fielding, berichtet vom tragischen Schicksal der Pandora Reynolds – eine Femme fatale wie die Conchita Buñuels und Objekt der Begierde einer Gruppe von englischen Auswanderern der Oberschicht in der spanischen Hafenstadt Esperanza. Obwohl einem anderen versprochen, verliebt sie sich in einen einsamen niederländischen Yachtbesitzer, welcher dem Zuschauer recht schnell als der legendäre Kapitän des fliegenden Holländers auffällt. Hier verbiegt der Film nicht nur das surrealistische Regelwerk, sondern bricht dessen Gesetze. Die Handlung ist dermaßen vorhersehbar und ausgearbeitet sowie die Dialoge so pathetisch und geschliffen, dass keinerlei Raum mehr bleibt für Traumspielereien. Mit seinen kräftigen Bildern und einem lyrischen Grundton gelingt es ihm dennoch, eine gute Einführung für Interessenten des Surrealismus zu bilden.

Albtraum Großstadtmietshaus

In eine ganz andere Kerbe schlägt der letzte Film des Kurses, *Le locataire* (1976) von und mit Roman Polanski. Abgesehen von den vielen bisher aufgeführten Einschränkungen könnte er als „surrealer Film“ bezeichnet werden, nicht zuletzt weil er sich auf die Psyche der Hauptfigur konzentriert. Die Hauptfigur Trelkovsky ist ein schüchterner Bankangestellter, der eine Wohnung in Paris findet, in der sich die Vormieterin umgebracht hat. Nach dem Einzug

© *Les herbes folles* / Alain Resnais / 2009



bekommt er immer mehr den Eindruck, dass die Bewohner des Hauses Schuld an diesem Selbstmord sind, und ihm dasselbe Schicksal bevorsteht. Ohne seine Geschichte auf besondere Art zu arrangieren, lenkt Polanski die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf kleine Missstände von Trelkovskys Wohnsituation, die sich mit der Zeit als nervenzermürend und schließlich als schreckenserregend entpuppen. Die Satire trifft dabei natürlich nicht die im Paris der 70er Jahre weniger präsente Bourgeoisie als das austauschbare Kollektiv von kleinbürgerlichen Mietern, die borniert ihre Mitmenschen zunächst in ihren Handlungen beschneiden und daraufhin in den Wahnsinn treiben. Der Umschwung des zurückhaltenden Angestellten zum panischen Verschwörungstheoretiker wirkt bei aller Subtilität ziemlich abrupt, was den Film in seiner surrealistischen Wirkung aber nicht mindert. Dieser kleine Hüpfen in der Struktur kennzeichnet einen Zeitpunkt, in dem Trelkovskys Wahnbilder immer entrückter werden. Trelkovskys Paranoia ist nachvollziehbar, in ihrem Ausmaß aber grotesk, so dass der Zuschauer sich fragen muss, ob er der Hauptfigur noch vertrauen kann. Und das sind genau die schattigen Stellen, zu deren Erkundung der Surrealismus auffordert.

Mit ihrem Programm zum Surrealismus schafft die Université populaire du cinéma die Möglichkeit, einen einflussreichen, aber in seinen Grundzügen weitgehend vergessenen Filmstil zu entdecken, ohne alle seine Ausformungen vorweg zu nehmen. Wer durch dieses Programm auf den Geschmack gekommen ist, kann sich an die genannten, stiltreueren Alternativen von Buñuel und Resnais wagen, oder sich zum Beispiel Regisseuren wie Jean Cocteau oder David Lynch widmen. Wem diese ganze Traumtänzeri nicht gefällt, interessiert sich vielleicht für die anderen Kurse des Projekts in diesem Jahr, wie die europäische und amerikanische Moderne, den Manierismus oder den Psychedelismus. Aber Achtung, es könnten nur noch Restbestände an Eintrittskarten übrig sein, zumindest für die Kurse! ♦

Das Programm der UniPopCiné zum Surrealismus:

31.3.: Der Kurs um 19 Uhr

Die Filme, 20:30 Uhr:

31.3.: *Les herbes folles*

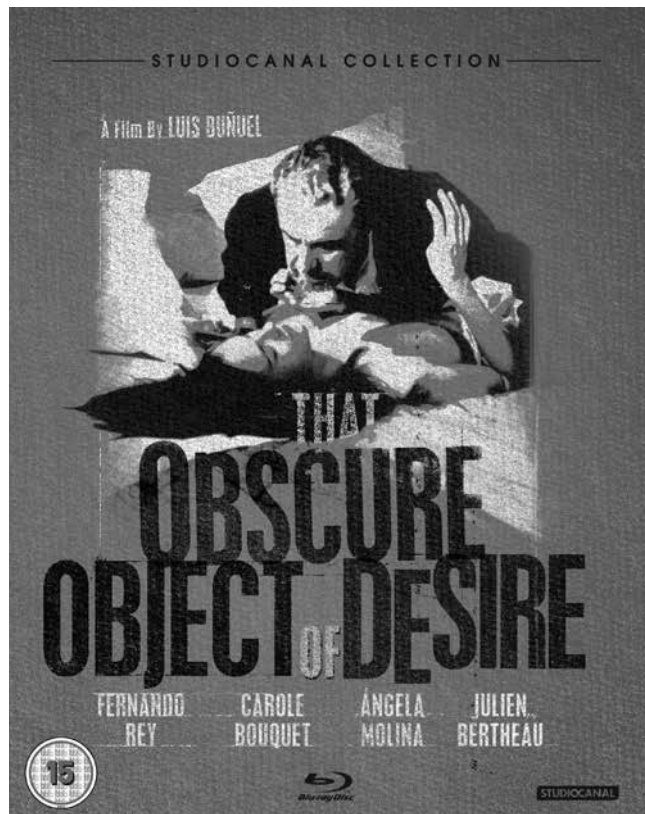
6.4.: *The Ghost and Mrs. Muir*

13.4.: *Pandora and the flying Dutchman*

20.4.: *Le Locataire*

27.4.: *Cet Obscur Objet de Désir*

© *That Obscure Object of Desire* / Luis Buñuel / 1977



© *The Ghost and Mrs. Muir* / Joseph L. Mankiewicz / 1947

