



Löhndorf, Timo

Seminargruppe AMw07T2 / Matrikelnummer 23084

**Der surrealistische Film des frühen 20. Jahrhunderts und
sein Einfluss auf das moderne Kino**

**The surrealist film of the early 20th century and
its influence on modern cinema**

eingereicht als Bachelorarbeit

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)
Fachbereich Medien

Erstprüfer – Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer – Carlo Walther

Tangstedt – 2010

Vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am 31.08.2010

Bibliographische Beschreibung

Löhndorf, Timo:

Der surrealistische Film des frühen 20. Jahrhunderts und sein Einfluss auf das moderne Kino. -2010 – 52 Seiten

Tangstedt, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit

Referat

Das Kino hat sich im 20. und jungen 21. Jahrhundert zu einem der beliebtesten Medien entwickelt, das Kunst mit Unterhaltung kombinieren kann. In dieser Bachelorarbeit gehe ich auf die Entstehung und Entwicklung des Films ein und untersuche inwiefern die damals populäre Stilrichtung des Surrealismus Filme beeinflusst hat und es heute noch tut.

Untersuchungsgegenstand sind hierbei drei Filme aus unterschiedlichen Epochen, die allesamt ähnliche Thematiken und inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Ich untersuche sie auf Spuren und Merkmale des surrealistischen Gedankenguts, das ich im Voraus definiere.

Inhaltsverzeichnis

Einband	1
Titelseite	2
Bibliographische Beschreibung und Kurzreferat	3
Inhaltsverzeichnis	4
Vorwort	6
Die Entstehung des Mediums Film	8
1. Die Wurzeln des surrealistischen Films	
1.1. Dadaismus	11
1.2. Surrealismus	14
1.3. „Un chien andalou“ (1929)	17
- Ein surrealistischer Meilenstein	
2. Luis Buñuel	
2.1. Biografie und Karriere	21
2.2. Luis Buñuels Kunst	24
2.3. „Le charme discret de la bourgeoisie“ (1972)	25
- Surrealismus zum Zweck der Sozialkritik	

3. David Lynch	
3.1. Biografie und Karriere	29
3.2. David Lynchs Kunst	31
3.3. „Mulholland Dr.“ (2001)	34
- Ein surrealistischer Albtraum	
4. Surrealismus im modernen Kino	
4.1. Die digitale Revolution des Filmemachens	38
4.2. Kunst vs. Kommerz	40
4.3. „Inception“ (2010)	42
- Traum und Realität in Einem	
5. Fazit	47
Literaturverzeichnis	49
Erklärung zur selbstständigen Anfertigung	52

Vorwort

122 Jahre sind vergangen, seitdem die Welt das Licht des Films erblickt hat. Zwei Sekunden lang und auf Papier gedreht wirkt „Roundhay Garden Scene“, der erste experimentelle Film von Louis Le Prince aus dem Jahr 1888 wie ein Relikt aus der Urzeit.

Sieben Jahre später wurde es durch die revolutionären Erfindungen der Gebrüder Lumière erstmals möglich Filme nicht nur aufzunehmen, sondern auch abzuspielen. Kurz darauf fanden die ersten öffentlichen Vorführungen und schließlich auch die ersten kommerziellen Vorführungen statt. Kurz vor Beginn des 20. Jahrhunderts war das Medium Film geboren.

Fast zeitgleich, am 22. Februar 1900 wurde Luis Buñuel geboren. In seiner fast 50 Jahre langen Schaffensperiode ist der spanische Regisseur zu einem der einflussreichsten und berühmtesten Menschen der Filmgeschichte avanciert. Am Anfang seiner Karriere steht die Kollaboration mit dem spanischen Maler und Surrealisten Salvador Dalí, aus der der Kurzfilm „Un chien andalou“ hervorgegangen ist.

Der Kern dieser Bachelorarbeit beschäftigt sich mit dem Verschmelzen der damals aktuellen Kunstbewegung des Surrealismus und des noch sehr jungen Mediums Film. Nach einer Einordnung des Surrealismus in die Kunstgeschichte und der Definition seiner Herkunft und Absicht möchte ich untersuchen inwiefern der surrealistische Film unser modernes Kino beeinflusst hat und welche Spuren er 80 Jahre nach dem Meilenstein „Un chien andalou“ noch hinterlässt.

Neben dem Pionier Luis Buñuel möchte ich den Fokus auf den US-amerikanischen Regisseur David Lynch legen, dessen Werk beinahe durchgehend von surrealistischen Motiven geprägt ist. Als dem Thema angemessene Beispiele für die Werke der beiden Regisseure habe ich von Buñuel „Le charme discret de la bourgeoisie“ (1972) und von Lynch „Mulholland Dr.“ (2001) ausgesucht.

Essentiell ist ebenfalls die Berücksichtigung der Entwicklung des Kinos selber. Zum Einen die technologische Weiterentwicklung, die zuletzt in größtenteils computeranimierten Filmen wie James Camerons „Avatar“ (2009) gipfelte. Zum Anderen die generelle Popularität des Kinos in Zeiten von Internet und Heimvideo. Stellvertretend für das moderne Kino der letzten Jahre habe ich Christopher Nolans „Inception“ (2010) ausgewählt. Er besticht neben seiner dem Surrealismus sehr nahen Thematik vor allem durch seine augenscheinliche Vereinbarung von künstlerischen und kommerziellen Ansprüchen.

Diese drei Filme aus unterschiedlichen Epochen der Filmkunst werde ich auf surrealistische Merkmale untersuchen. Dazu gehört neben den künstlerischen und oberflächlichen Merkmalen wie Bildmotiven und Erzählstrukturen natürlich auch der Sinn und Geist des Surrealismus und inwiefern er in den Filmen präsent ist.

Die Entstehung des Mediums Film

Entstanden im späten 19. Jahrhundert und somit deutlich jünger als die Literatur, die Musik und die bildende Kunst ist der Film die Jüngste dieser Kunstformen. Ein genauer Geburtsmoment lässt sich nur schwer definieren, da Film sich als Medium zum Einen durch eine technische Innovation, zum Anderen durch das Erreichen eines Publikums definiert.

Die ersten Versuche bewegte Bilder zu erzeugen reichen bis in das 17. Jahrhundert hinein, als die Laterna Magica das Prinzip der Lochkamera umdrehte. Sie funktionierte mit einer bemalten Glasplatte als Medium und einem Kasten in dem sich eine Lichtquelle, anfangs eine Kerze, befand. Das Bild auf dem Glasträger wurde durch das Licht der Kerze auf eine gegenüberliegende Wand projiziert. So simpel und minimalistisch das Prinzip ist, es markierte den Grundstein der Projektionstechnologie und ist auch heute noch in den meisten Kinosälen der Welt zu finden. Zwar fehlten die technischen Möglichkeiten um tatsächlich eine Bewegung im Bild zu simulieren, trotzdem ist mit dieser Innovation der wichtigste Vorläufer des Films entstanden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts war die Laterna Magica zu einer populären Attraktion und einem viel genutzten Medium geworden. Trotzdem versuchten Forscher und Erfinder weiterhin eine Kamera zu entwickeln, die Bewegungen einfangen konnte. Im Jahr 1888 war es der Franzose Louis Le Prince, der in England die erste funktionale Videokamera mit Objektiv entwickelte. Seine jeweils zwei Sekunden langen Filme „Roundhay Garden Scene“ und „Traffic Crossing Leeds Bridge“ gelten als die ersten Filme.

In den folgenden Jahren nachdem diese Hürde genommen war entwickelten Forscher weltweit die Idee von Le Prince weiter und versuchten ihrerseits eigene Apparate zu erfinden, die Filmmaterial aufnehmen und wiedergeben konnten. Der gelernte Fotograf Max Skladanowsky war erfolgreich und entwickelte im Jahr 1894 zusammen mit seinem Bruder sowohl eine Kamera als auch ein Projektionsgerät. Das Nutzungsrecht für seine Erfindung verkaufte er an ein Berliner Theater. Am 1. November des Jahres 1895 fand im Rahmen eines Variété-Programms im Berliner Theater „Wintergarten“ die erste kommerzielle Filmvorführung Europas statt.

Der nächste Durchbruch, der gemeinhin als Geburtsstunde des Films bezeichnet wird, geschah nur wenige Wochen später noch im selben Jahr. Die französischen Brüder Louis und Auguste Lumière präsentierten am 28. Dezember 1895 in Paris ihre Erfindung erstmals der Öffentlichkeit. Sie entwickelten den Kinematographen, ein Gerät das sowohl aufnahme- als auch wiedergabefähig war. Es setzte sich auf Grund seiner kompakteren Bauweise und der Vereinbarung beider Technologien in einem Gerät ohne Probleme gegen die Erfindungen von Max Skladanowsky durch und begann seinen weltweiten Siegeszug.

Die Gebrüder Lumière verstanden den Film eher als eine Weiterentwicklung der Fotografie und weniger als eigenständiges Medium. Ihre Filme waren daher größtenteils dokumentarisch, beschränkten sich auf die Darstellung alltäglicher Aktivitäten und überzeugten ihr Publikum allein durch die Illusion des bewegten Bildes. Auf die Frage ob seine Technologie zu verkaufen sei schlug Auguste Lumière das Angebot ab und antwortete: „Man kann sie [die Erfindung] einige Zeit als wissenschaftliche Kuriosität ausbeuten, aber davon abgesehen besitzt sie keine kommerzielle Zukunft“¹.

¹ Gregor/Patalas 1973, 13

Der Mann der sich nach der Käuflichkeit des Kinematographen erkundigte war der französische Theaterbesitzer George Méliès. Méliès sah seinerseits ein größeres Potential in der kuriosen Erfindung und blieb hartnäckig. Zunächst nutzte er fremde Filme als Attraktionen, eh er im September 1896 einen Projektor zu einer Kamera umbaute und anfang, selber Filme zu drehen und zu verkaufen.

Im nächsten Jahr gründete Méliès seine eigene Produktionsfirma, mit der er in den folgenden Jahren mehrere hundert Filme produzierte, unter denen sich auch die ersten inszenierten, nicht-dokumentarischen Szenen befanden. Neben dem Begründer des narrativen Kinos gilt Méliès auch als Erfinder der Stop-Motion-Technik, die bis heute als Animationsverfahren in Filmen Verwendung findet.

Das Medium Film wie wir es kennen, ist geboren.

1. Die Wurzeln des surrealistischen Films

1.1. Dadaismus

19 Jahre nach Erfindung des laufenden Bildes brach im Jahr 1914 in Europa der erste Weltkrieg aus. Während dieser Zeit entwickelte sich der Dadaismus, eine künstlerische Bewegung die sich in lyrischer und bildlicher, aber vor allem in Form von öffentlichen Darbietungen und Aufführungen manifestierte.²

Als neutraler Fleck in Europa bot die Schweiz während des Weltkriegs einen Zufluchtsort für Künstler wie das Schriftstellerpaar Hugo Ball und Emmy Hennings, die in Zürich lebten. Ball und Hennings gründeten am 5. Februar 1916 in der Züricher Spiegelgasse das Cabaret Voltaire, das sie zusammen mit ihren Bekannten und Freunden Hans Arp, Marcel Janko und Tristan Tzara betrieben.³

Am 15. Mai 1916 veröffentlichte Hugo Ball ein Flugblatt, in dem er seine Intention deutlich machte:

*"When I founded the Cabaret Voltaire, I was of the opinion that there ought to be a few young people in Switzerland who not only laid stress, as I did, on enjoying their independence, but also wished to proclaim it."*⁴

Es ging den Künstlern um Ball also darum, ihre Freiheit zu zelebrieren und den damals vorherrschenden Krieg um sie herum entsprechend zu verdammen. Im krassen Gegensatz zu religiös oder nationalistisch motivierten Kunstwerken, wie sie am Anfang des Jahrhunderts weit verbreitet waren, versuchten die Dadaisten durch die gezielte Missachtung von Regeln und Konventionen eine künstlerische Bewegung gegen die Kunst selber zu starten.

² Coombs 2008, 15f.

³ Verkauf 1975, o.S.

⁴ Auszug aus Willy Verkaufs „Dada: Monograph of a Movement“ 1975
http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/cabaret_voltaire.html

In Ihren Augen war die Gesellschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts krank.
Tristan Tzara schrieb:

*„Ehre, Vaterland, Moral, Familie, Kunst, Religion, Freiheit, Brüderlichkeit
entsprachen einmal menschlichen Bedürfnissen. Jetzt bleibt von ihnen nichts
übrig als ein Skelett von Konventionen.“⁵*

Die Dadaisten machten es sich zur Aufgabe, die Gesellschaft zu untergraben und zu zerstören und ihr somit eine Art „weiße Weste“ (tabula rasa) zu verschaffen. Wie es nach dieser Dekonstruierung der gesellschaftlichen Werte weitergehen sollte wussten sie allerdings nicht.⁶

Die Idee des Dada breitete sich aus. In großen europäischen Städten wie Berlin, Köln und Paris bildeten sich Gruppen ähnlich der in Zürich, die das Konzept der „Antikunst“ verfolgten. Ein Mitglied der Züricher Gruppe, Tristan Tzara, zog nach Paris und trat einer bereits gegründeten Gruppe von Dadaisten bei, in der ebenfalls der junge französische Schriftsteller und Dichter André Breton aktiv war. Nach Ende des Krieges verlor die Dada-Bewegung nach und nach ihren Bis. Die Gesellschaft gewöhnte sich an die schockierenden Darstellungen und der entscheidende Impuls, sich mit den Intentionen der Künstler zu befassen, blieb aus.

1922 wurde in Paris das offizielle Ende der Bewegung besiegelt. Breton versuchte ein Treffen internationaler Dadaisten in Paris zu organisieren um dem Dadaismus eine organisierte Grundlage und Zukunft zu verschaffen. Nachdem Tzara die Teilnahme an der Zusammenkunft verweigert hatte, griff Breton ihn an. Dies hatte zur Konsequenz dass Breton und seinem Organisationskomitee das Vertrauen entzogen wurde. Dieser Bruch innerhalb der Gruppe markiert das Ende der künstlerischen Bewegung die nur 6 Jahre zuvor in Zürich ihren Anfang gefunden hatte.⁷

⁵ Rubin 1978, 8

⁶ Rubin 1978, 6ff.

⁷ Rubin 1978, 164

In vielerlei Hinsicht ist der Dadaismus als eine revolutionäre Phase in der Kunstgeschichte zu betrachten. Die Dadaisten stießen Grenzen auf, da sie sich losgelöst von sämtlichen Regeln der Kunst frei ausdrücken und so provokative, fantasievolle und gleichzeitig aussagekräftige Kunstwerke schaffen konnten. Die radikal sozialkritische und subversive Botschaft war ebenfalls ein Novum.

Obwohl die Zeit des Dadaismus offiziell beendet ist, haben die Ideen der Antikunst und der Selbstreflexion bis heute überlebt und dienen nach wie vor als Inspiration für Künstler aller Art.

1. Die Wurzeln des surrealistischen Films

1.2. Surrealismus

Bevor sich die Bewegung der Dadaisten in 1922 aufgelöst hatte lag einer ihrer Schwerpunkte in Paris. Neben dem aus Zürich hinzugezogenen Tristan Tzara war auch der junge Dichter und Schriftsteller André Breton Teil der wachsenden Gruppe. Nach dem Kongress von Paris und dem Zerfall der dadaistischen Bewegung beschäftigte Breton sich weiter mit ihren Grundsätzen und entwickelte diese weiter.

Durch seine Grundhaltung gegenüber der Kunst selber unterschied sich seine Herangehensweise von der des Dadaismus. Breton verstand Kunst als eine Möglichkeit das Bewusstsein der Öffentlichkeit durch das Hinterfragen von sozialen Konventionen anzuregen und das Zusammenleben zu verbessern. Die Dadaisten hingegen konzentrierten sich darauf radikale, destruktive Sozialkritik zu üben und ihr Publikum mit einem sprichwörtlichen Vorschlaghammer aus Provokation und Nonkonformismus in einen Denkprozess zu zwingen. Die revolutionäre Ambition des Dadaismus wohnte dem Surrealismus noch immer inne, allerdings war das destruktive Element einem Konstruktiveren gewichen.

Wörtlich aus dem Französischen übersetzt bedeutet „Sur-Realismus“ soviel wie „Über-Realismus“, der Begriff suggeriert also eine Form der Realität die über der eigentlichen Realität steht. André Breton veröffentlichte im Jahr 1924 sein „Erstes Manifest des Surrealismus“, in dem er den Begriff definiert:

„Surrealismus, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jene andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“⁸

⁸ Breton 2004, 26

Breton definiert Surrealismus als eine reine und vom Bewusstsein ungefilterte Ausdrucksform des menschlichen Geistes. Folglich sind die Kunstwerke des Surrealismus Abbilder und Beschreibungen des Unterbewusstseins der Künstler.

Eine der Methoden um das Bewusstsein auszuschalten war Schlaf. Inspiriert von den Büchern des österreichischen Psychologen Sigmund Freud, die sich mit Träumen und ihrer Deutung befassen, untersucht Breton die Bedeutung von Träumen für das menschliche Unterbewusstsein und ihre Rolle in der surrealistischen Kunst. In seinem ersten Manifest befasst er sich eingehend mit Träumen:

„Es ist in der Tat völlig unzulässig, dass dieser beträchtliche Teil der psychischen Tätigkeit [...], dass der Traum noch so wenig Aufmerksamkeit gefunden hat.“⁹

Mehrmals stellt Breton die strikte Trennung von Traum und Realität in Frage und bezeichnet Surrealität als eine Art Verbindung zwischen realer Welt und Traumwelt zu einer „absoluten Realität“¹⁰. Er bemängelt außerdem die „Herrschaft der Logik“¹¹, unter der die damalige Gesellschaft gelebt hat. Das Ablehnen von rationaler Logik und die Beschäftigung mit Traumwelten wurde ein wichtiges und typisches Merkmal der surrealistischen Kunst.

Etwa zeitgleich mit der Veröffentlichung des Manifests wurde die surrealistische Gruppe um André Breton gegründet, zu der über die Jahre Mitglieder wie Max Ernst, Salvador Dalí, René Magritte und Louis Aragon gehörten. Als offizielles Organ diente die Zeitung „La Révolution surréaliste“ und es wurde in Paris sogar eine Geschäftsstelle mit dem Namen „Bureau de recherches surréalistes“ (Büro für surrealistische Forschung) eröffnet¹².

⁹ Breton 2004, 16

¹⁰ Breton 2004, 11

¹¹ Breton 2004, 15

¹² Nadeau 2002, 57f.

Einer der bekanntesten Vertreter des Surrealismus des 20. Jahrhunderts ist Salvador Dalí. Der Spanier hat sich bei der Kreation seiner Gemälde und Skulpturen surrealistischer Bildmotive bedient, eines der weltweit Bekanntesten davon sein Bild „Die Beständigkeit der Erinnerung“, das schmelzende Uhren zeigt.

Während seiner Studienzeit traf Dalí 1922 in Madrid auf den jungen Studenten Luis Buñuel¹³. Zwischen den Beiden entwickelte sich eine Freundschaft, die sich später zu einer künstlerischen Partnerschaft entwickeln sollte. Gemeinsam beschäftigten sich Dalí und Buñuel während ihres Studiums mit Traumpsychologie und zeigten früh reges Interesse an den Schriften von Sigmund Freud.

Bevor sich Dalí 1929 den Pariser Surrealisten anschloss, arbeitete er zusammen mit Luis Buñuel an dem ersten Film des Kreativ-Duos, „Un chien andalou“.

¹³ Krohn/Duncan 2005, 19

1. Die Wurzeln des surrealistischen Films

1.3. „Un chien andalou“ (1929) – Ein surrealistischer Meilenstein

Vor der Kollaboration von Dalí und Buñuel wurden bereits andere surrealistische Filme gedreht, wie „Entr'acte“ (1924) oder „La coquille et le clergyman“ (1927). Trotzdem ist „Un chien andalou“ rückblickend der bekannteste und bahnbrechendste Vertreter des surrealistischen Kinos und gilt bis heute als Paradebeispiel für Surrealismus auf Film.

Der Film zeigt während seiner etwa 15-minütigen Laufzeit eine Aneinanderreihung von Szenen die abgesehen von zwei wiederkehrenden Protagonisten inhaltlich nicht miteinander verbunden sind und mit Einblendungen wie „8 Jahre später“ oder „im Frühling“ nur schwer zeitlich einzuordnen sind. Die Bilder wirken allesamt wie aus einem Traum, es fehlt ihnen an Logik und schlüssiger Narrative. Das weltberühmte Bild des Mannes der mit einer Rasierklinge das Auge einer Frau durchschneidet bestimmt bereits im Prolog des Films den Ton für die folgenden 15 Minuten. Eine Hand voller krabbelnder Ameisen oder ein verwesender Esel der auf einem Piano liegt sind weitere Beispiele der Bilder die Buñuel und Dalí in ihrem ersten gemeinsamen Film zeigen.

Surrealismus ist eine Kunstrichtung, die aus dem Unterbewusstsein des Künstlers entsteht und auch auf der Ebene des Unterbewussten ihr Publikum erreichen soll. Will man sich also mit „Un chien andalou“ beschäftigen so ist das entscheidende Merkmal des Films sein Schaffensprozess und die Hintergründe seiner Entstehung.

Salvador Dalí und Luis Buñuel lernten sich 1920 in der Residencia des Estudiantes, einem Studentenwohnheim in Madrid, kennen und begannen früh, sich auszutauschen. Das Medium Film war für die Beiden zu dem Zeitpunkt eher ein Mittel der Unterhaltung als des künstlerischen Ausdrucks.¹⁴

¹⁴ Short 2003, 58

Nach der Zeit in Madrid beschäftigte Dalí sich mit der Malerei und der Findung seines Stils. Buñuel verbrachte Zeit in Paris und bewegte sich Mitte der 20er Jahre immer mehr in Richtung Film und in ihm wuchs die Ambition, selbst auch Filme zu drehen. Nachdem Buñuel Fritz Langs „Der müde Tod“ (1921) gesehen hatte, engagierte er sich mehr und mehr im Bereich Film, schrieb Kritiken und setzte sich für die Verbreitung und Aufführung von Filmen ein.¹⁵ Gleichzeitig fand in Paris der erste Kontakt mit Bretons Gruppe der Surrealisten statt, die für Buñuel, der sich selbst bereits 1923 mit der Arbeit von Freud auseinandergesetzt hat, eine Art Geistesverwandtschaft darstellten.¹⁶

1928 trafen sich Buñuel und Dalí erneut, in Dalís Haus im spanischen Figueres. Zu der Zeit wendete sich Dalí von der Malerei ab und der Fotografie zu, da sie in seinen Augen die versteckten Ebenen der Realität, die Dalí abzubilden suchte, besser ausdrücken konnte.¹⁷

Während Buñuels Aufenthalt in Spanien erzählten sich die Beiden von ihren Träumen. Buñuel schrieb in seiner Autobiografie „Mein letzter Seufzer“:

„When I arrived to spend a few days at Dali's house in Figueres, I told him about a dream I'd had in which a long, tapering cloud sliced the moon in half, like a razor blade slicing through an eye. Dalí immediately told me that he'd seen a hand crawling with ants in a dream he'd had the previous night.“¹⁸

Die Voraussetzungen für einen gemeinsamen Film waren perfekt. Dalí suchte nach einer neuen Plattform um sich künstlerisch Ausdruck zu verleihen, Buñuel war ein junger und ambitionierter Filmmacher und Beide waren gleichermaßen vom Surrealismus und seinen Methoden, das Unterbewusste hervorzuholen, fasziniert.

¹⁵ Krohn/Duncan 2005, 19

¹⁶ Short 2003, 58

¹⁷ Short 2003, 57

¹⁸ Short 2003, 63

Zur Zusammenarbeit der beiden Künstler äußerte Buñuel sich wie folgt:

„Despite my hesitation, we soon found ourselves hard at work, and in less than a week we had a script. Our only rule was simple: no idea or image that might lend itself to a rational explanation of any kind would be accepted. We had to open all doors to the irrational and keep only those images that surprised us, without trying to explain why.“¹⁹

Der gedankliche Prozess hinter „Un chien andalou“ war also ein strikt Surrealistischer, der jeglicher rationalen oder nachvollziehbaren Aussage entbehrte. Er bescherte sowohl Dalí als auch Buñuel Eintritt in die Pariser Surrealisten-Gruppe und schaffte den Grundstein für zwei der wichtigsten Karrieren des Surrealismus.

Bei seiner Uraufführung in Paris am 6. Juni 1929, bei der einige der wichtigsten Persönlichkeiten der Kunstszene wie zum Beispiel Jean Cocteau oder Pablo Picasso zugegen waren, wurde der Film begeistert aufgenommen.²⁰ In den Wochen danach erhielt er durchweg gute Kritiken, obwohl die beabsichtigte Schockwirkung nicht ausblieb und der Film gleichermaßen berühmt wie berüchtigt war.

81 Jahre nach seiner Uraufführung hat der Film von seiner Wirkung nichts verloren. Die surrealistischen und oberflächlich gesehen bedeutungslosen Bilder von Dalí und Buñuel sind zeitlos und von der Nahaufnahme eines durchgeschnittenen Auges geht auch in der Zeit von immer brutaler werdenden Horrorfilm-Wellen à la „Saw“ oder „Hostel“ eine seltsam faszinierende und gleichzeitig abstoßende Wirkung aus. Die unwirklichen Motive aus den Tiefen Dalís und Buñuels Psyche sprechen den Zuschauer unterbewusst an und funktionieren vor allem durch die Assoziationen, die sie beim Publikum hervorrufen.

¹⁹ Short 2003, 63

²⁰ Short 2003, 67

Inzwischen hat sich „Un chien andalou“ zu einem Lehrstück der Filmwissenschaft entwickelt. Es ist das Produkt der Kollaboration zweier der größten Künstler des 20. Jahrhunderts. Dalí und Buñuel nutzten das neue Medium Film und experimentierten mit ihm. Was dabei herauskam ist ein Film der ohne konkrete Absicht oder Aussage ironischerweise zu einem der Wegweiser der Filmkunst wurde und bis heute als Inspiration für Filmschaffende dient.

Ein Meisterwerk das gleich zweifach augenöffnend ist.

2. Luis Buñuel

2.1. Biografie und Karriere

Zwischen seinem Debüt „Un chien andalou“ (1929) und seinem letzten Spielfilm „Cet obscur objet du désir“ (1977) hat Luis Buñuel in seiner fast 50-jährigen Karriere als Regisseur und in seltenen Fällen auch als Produzent oder Darsteller über 30 Filme gedreht. Er zählt gemeinhin als einer der besten Regisseure des 20. Jahrhunderts und hat sich einen Namen vor allem durch seine mitunter heftigen Kritiken an Bürgertum und Kirche gemacht.

Seine Berufung hat Buñuel erst spät entdeckt. Er wird am 22. Februar 1900 in Spanien geboren und wächst dort auf. Im Alter von 17 Jahren besucht er die Universität von Madrid wo er zunächst Agrarwissenschaften studiert, aber bald zu Philosophie wechselt.²¹ An der Universität lernt er Salvador Dalí kennen, zu dem er auch nach seinem Umzug nach Paris im Jahr 1925 Kontakt hält.

In Paris entwickelt sich Buñuels Interesse für Film und Kino. Er stellt eine angedachte Karriere als Diplomat zurück und beschäftigt sich mehr und mehr mit Filmen. Als Kritiker schreibt er für große Kinozeitschriften in Paris und Madrid und in seinem Heimatland setzt er sich für die Veröffentlichung und Verbreitung von Filmen ein. Im Alter von 26 Jahren erhält Luis Buñuel seine erste Komparsenrolle in Jean Epsteins Film „Mauprat“ (1926).²²

Nach einigen kleinen Rollen in Filmen entwickeln Buñuel und Dalí, beide zu der Zeit stark beeindruckt und beeinflusst von den Pariser Surrealisten, die Idee und das Drehbuch zu „Un chien andalou“, den sie 1929 in die Pariser Kinos bringen. Ihr Debüt bringt dem Duo Buñuel-Dalí großes Ansehen sowie die Aufnahme in Bretons Gruppe, obwohl der kommerzielle Erfolg des Films sich nicht mit den Prinzipien der Surrealisten verträgt.

²¹ Short 2003, 52

²² Short 2003, 59f.

Schon im Jahr darauf soll das nächste Projekt des Duos realisiert werden. Da sich die beiden Künstler bei der Arbeit zu „L'âge d'or“ (1930) nicht immer einig werden verlässt Dalí das Projekt, unterstützt Buñuel aber weiterhin durch Ideen und Anregungen. Bei Veröffentlichung hat der zweite Film von Luis Buñuel einen drastischeren Effekt auf sein Publikum als der Vorgänger.

Die extreme Kritik an Kirche, Gesellschaft und Regierung führt zunächst zu Randalen rechter Demonstranten und der Zerstörung surrealistischer Kunstwerke, dann zu einem Aufführungsverbot des Films, das 50 Jahre bestand hat.²³

„Un chien andalou“ und „L'âge d'or“ markieren die Kernpunkte Buñuels erster Schaffensphase, in der er seine Filme vollkommen unter das Zeichen des Surrealismus stellt. Mit Ausbruch des zweiten Weltkrieges flüchtet Luis Buñuel 1939 in die USA, wo er unter anderem im New Yorker Museum of Modern Arts arbeitet. Seine zweite Phase als Filmmacher beginnt 1946 in Mexiko mit „Gran Casino“. Die Zeit in Mexiko markiert die Fleißigste von Luis Buñuel. Bis er Mexiko 1960 verlässt hat er insgesamt 19 Filme dort gedreht, von denen einige, wie „Robinson Crusoe“ (1952) auch international berühmt werden.²⁴ Vom „radikalen“ Surrealismus entfernt sich Buñuel während dieser Schaffensperiode, trotzdem kommen immer wieder surrealistische Bildmotive oder subtile politische Kommentare in seinen Filmen vor.

Nach der Rückkehr aus dem Exil nach Spanien dreht Luis Buñuel seinen ersten spanischen Film und wird für „Viridiana“ (1960) prompt mit der höchsten Auszeichnung des Filmfests Cannes, der goldenen Palme, ausgezeichnet. In seiner spanischen Heimat hingegen wird der Film der Blasphemie beschuldigt und verboten.

²³ Krohn/Duncan 2005, 36f.

²⁴ Krohn/Duncan 2005, 91ff.

In dem folgenden letzten Abschnitt seiner Karriere dreht Buñuel einige seiner berühmtesten Filme, darunter „Belle de jour“ (1967) mit der französischen Diva Catherine Deneuve. Ebenfalls erhält er für seine Drehbücher zwei Oscar-Nominierungen, für „Le charme discret de la bourgeoisie“ (1972) und „Cet obscur objet du désir“ (1977). Zum Ende seiner Karriere sind seine Filme wieder mehr vom Surrealismus geprägt, oft benutzt er Traumsequenzen um das Innere seiner Protagonisten zu verdeutlichen, seien es die unterdrückten sexuellen Fantasien der Séverine in „Belle de jour“ oder das emotionale Entblößen seiner bourgeois Charaktere in „Le charme discret de la bourgeoisie“. Auch die Erzählstruktur selbst wird zum surrealistischen Werkzeug. „Le fantôme de la liberté“ (1974) ist eine Sequenz von Szenen ohne ersichtlichen Zusammenhang, die alle paar Minuten Protagonist und Ort wechselt. Szenen wie die eines Elternpaares das ihr Kind, das direkt neben ihnen steht und sich entsprechend bemerkbar macht, als vermisst meldet, oder die Abbildung eines Abendessens bei dem die Protagonisten am Tisch auf Toiletten sitzen und zum Essen in kleine, verschlossene Räume gehen, geben dem Zuschauer bis heute Rätsel auf.

Luis Buñuel wird als einer der besten und einflussreichsten Regisseure angesehen, der das Medium Film ein Stück weit definiert hat. Von seinen frühen schockierenden Werken über die Arbeit im Exil bis zu seinen letzten Filmen hat Buñuel ein beeindruckendes Lebenswerk erschaffen, das Filmemacher bis heute inspiriert und in vielen Aspekten, zum Beispiel der subtil-schwarzhumorigen Sozialkritik in „Le charme discret de la bourgeoisie“ unerreicht bleibt.

Luis Buñuel starb am 29. Juli 1983 in Mexiko.

2. Luis Buñuel

2.2. Luis Buñuels Kunst

Zu der Zeit in der Luis Buñuel seine Faszination für Kunst und Film entdeckte verwirklichten sich viele andere Künstler wie Salvador Dalí oder André Breton in verschiedenen Bereichen der Kunst, sei es das geschriebene Wort, die Photographie oder die bildende Kunst. Auch heute gilt zum Beispiel David Lynch als sehr vielseitiger Künstler, der neben seiner Arbeit als Regisseur als Maler, Bildhauer, Autor und Fotograf tätig ist. Buñuel allerdings ist in seiner fast 50 Jahre langen Karriere dem Film treu geblieben.

Seine Filme sind in allen drei Schaffensphasen stets von gewissen Bildmotiven und Symbolen durchzogen, die ihn fasziniert und interessiert haben. Dazu gehören unter Anderem Insekten und Tiere im Allgemeinen. In zahlreichen Filmen, darunter „Un chien andalou“, „L'âge d'or“, „Le charme discret de la bourgeoisie“ und „Le fantôme de la liberté“ treten Insekten auf. Nur selten haben diese Auftritte einen kausalen Zusammenhang zu der Handlung im Film und oft wirken sie surreal, beispielsweise die Kakerlaken die während der Folter eines Mannes in „Le charme discret de la bourgeoisie“ aus seinem Körper fallen oder das Huhn das einem Mann während seines Traumes in „Le fantôme de la liberté“ einen nächtlichen Besuch abstattet.

Ein weiteres Objekt das in Buñuels Werken einen großen Stellenwert einnimmt, ist der weibliche Körper. Mit einem speziellen Augenmerk auf Bereichen wie den Beinen, Füßen oder Brüsten wird er in Buñuels Filmen oft als Objekt der Begierde inszeniert. „Belle de jour“ oder „Cet obscur objet du désir“ handeln von unbefriedigter sexueller Begierde. Beide Filme haben einen weiblichen Charakter im Mittelpunkt der diese Begierde verkörpert und von Buñuel entsprechend in Szene gesetzt wird. Auch in „Le charme discret de la bourgeoisie“ wird das Thema kurz angedeutet, als eines der drei Paare seinen Trieben nachgeht und so eine weitere Verabredung zum gemeinsamen Essen ausfallen lässt.

2. Luis Buñuel

2.3. „Le charme discret de la bourgeoisie“ – Surrealismus zum Zweck der Sozialkritik

Während seiner Karriere als Regisseur ist Luis Buñuel immer wieder wegen der Kritik an Kirche, Staat oder Gesellschaft aufgefallen. In „Le charme discret de la bourgeoisie“ von 1972 treibt er diese Kritik auf die Spitze und artikuliert deutlich seine Meinung gegenüber der oberen sozialen Schicht Frankreichs, der sogenannten „Bourgeoisie“. Der Film gewann im Jahr 1973 den Oscar für den besten ausländischen Film, für das Drehbuch erhielt Buñuel gemeinsam mit seinem Partner Jean-Claude Carrière außerdem eine Oscar-Nominierung.

Die Hauptcharaktere des Films sind drei Paare aus eben jener Bevölkerungsschicht. Der Film beginnt mit einer Verabredung zum Abendessen, das auf Grund eines missverstandenen Termins nicht stattfindet. Fünf der sechs Protagonisten besuchen daraufhin ein Restaurant, das sie kurz darauf ebenfalls verlassen, da im Nebenraum eine Totenwache abgehalten wird. Insgesamt sind im Film acht dieser Versuche des gemeinsamen Abendessens zu sehen, jeder von ihnen scheitert aus verschiedenen Gründen. Analog zu den immer seltsamer und abstrakter wirkenden Unterbrechungen der Treffen gewinnt der Film durch Rückblenden, Traumsequenzen und willkürlich wirkende Handlungsstränge eine surrealistische Note. Er folgt weder den Regeln einer klassischen narrativen Struktur, noch bietet er einen Protagonisten, der dem Zuschauer zur Identifikation dienen kann.

Buñuel erreicht den gewünschten Effekt des Films hauptsächlich durch die Gestaltung der Charaktere. Im Mittelpunkt der Gruppe steht der korrupte Botschafter des fiktiven südamerikanischen Staates Miranda, Rafael Acosta. Seine Rolle als Diplomat benutzt er um Kokain nach Frankreich zu schmuggeln und zu verkaufen. Außerdem betrügt er seine Freundin Florence mit ihrer Schwester Simone, die ihrerseits mit einem der Freunde von Acosta, Francois Thévenot, verheiratet ist.

Die übrigen Charaktere des Sextetts bleiben ohne derartigen Hintergrund, ihre Berufe oder ihre Herkunft nehmen keine Bedeutung im Film ein. Vielmehr werden sie durch ihr Verhalten gegenüber sich selbst und vor allem gegenüber Anderen charakterisiert. Auffällig wird dieses Verhalten erstmals in dem Restaurant, das als Alternative für das erste gescheiterte Dinner ausgewählt wird. Die Gruppe zeigt sich unsicher und skeptisch was die Qualität und Quantität der Speisen betrifft, Grund dafür sind die günstigen Preise. Diese Skepsis tun sie mehr oder weniger öffentlich kund.

Szenen wie diese sind ein deutlicher Kommentar zum verschwenderischen und dekadenten Luxus-Leben der Oberschicht. Andere Eigenschaften wie Arroganz oder Überheblichkeit werden in ähnlicher Weise dargestellt und sind während des Films als Grundton vertreten.

Bemerkenswert ist der Charakter des Priesters Dufour, den Buñuel als Symbol für die Kirche in die Geschichte integriert. Seine Eltern wurden von einem Unbekannten Täter vergiftet und er wuchs als Waise auf. Später im Film wird er gerufen um einem Mann Absolution zu erteilen. Am Sterbebett des Mannes findet Dufour schließlich heraus, dass der Alte der Mörder seiner Eltern ist. Er erteilt ihm im Namen des Herren Absolution und erschießt ihn.

Surrealistische Motive sind in „Le charme discret de la bourgeoisie“ beinahe durchgehend präsent. Die Struktur des Films entbehrt jeglicher dramaturgischen Logik und ist vielmehr eine Aneinanderreihung von Szenen, durch die die Charaktere stolpern ohne großen Einfluss auf sie auszuüben. Auch die Frage nach Realität und Traum ist nicht geklärt, da im Film neben dem augenscheinlich realen Geschehen Rückblicke und Träume eine Rolle spielen. Zum Ende des Films haben diese drei Ebenen sich so vermischt, dass man sie nicht mehr zuverlässig zuordnen kann.

Die Traumsequenzen benutzt Buñuel wie schon bei „Belle de jour“ (1967) als Werkzeug um das Innere einer Figur zu zeigen. Eine der Essensverabredungen der Sechs ist eine Traumsequenz. In ihr setzt sich die Gruppe an einen Tisch um die gemeinsame Mahlzeit einzunehmen, als sich plötzlich ein Vorhang hebt und gezeigt wird, wie die Gesellschaft auf einer Bühne vor einem Publikum sitzt. Erschrocken und ängstlich wird dem Protagonisten des Traumes klar: „Je ne connais pas le texte“ – „Ich kenne den Text nicht“.

Genau wie die Schauspieler in einem Theaterstück geben die bourgeoisen Charaktere des Films in ihrer oberflächlichen Welt vor etwas zu sein, was sie nicht sind. Und genau wie die Szenen eines Schauspielers auf einem geschriebenen Text basieren, laufen die Zusammenkünfte der Charaktere nach einem festgelegten Kodex aus gesellschaftlichen Regeln und Konventionen ab. Buñuel übt hier eine mehr oder weniger subtile Kritik am künstlichen Verhalten der Bourgeoisie und zeigt seinen Charakter als hilflos und bloßgestellt dar, als ihm diese schützende Hülle genommen wird.

Ein weiteres Merkmal aus dem frühen Surrealismus ist die Missachtung der klassischen erzählerischen Richtlinien, die Buñuel hier nicht nur ignoriert, sondern vollständig umkehrt. Eine klassische Struktur wie Exposition-Hauptteil-Schluss ist in diesem Film nicht gegeben und der Zuschauer wird mitten ins Geschehen geworfen. Genauer betrachtet ist eine Exposition auch nicht nötig, da keiner der wichtigen Charaktere des Films über eine nennenswerte Persönlichkeit verfügt.

Während die Frauen der drei Paare sich in einem Café treffen tritt völlig grundlos ein Soldat an ihren Tisch, der eine wichtige und intime Geschichte aus seinem Privatleben erzählt, daraufhin verschwindet und für den Film keine weitere Konsequenz hat. Als Acosta und seine fünf Freunde festgenommen werden erfährt der Zuschauer von dem Geist eines verschiedenen Polizisten, dessen Geschichte ebenfalls ohne Bedeutung bleibt, aber trotzdem detailliert erläutert wird.

An Stelle der Hauptcharaktere oder eines möglichen Protagonisten werden in „Le charme discret de la bourgeoisie“ also unwichtige Nebencharaktere ausgearbeitet und vorgestellt. Diese Tatsache ist leicht zu erklären, schließlich mangelt es den sechs Hauptcharakteren an definierenden Eigenschaften oder Merkmalen, was ebenfalls viel über Buñuels Meinung betreffend der Bourgeoisie verrät.

Luis Buñuel hat einen Film geschaffen, der nach traditionellen Maßstäben nicht gut ist. Kein Protagonist führt den Zuschauer durch die Geschichte, es gibt kein Ziel, keinen Gegner und keinen Konflikt für den der Zuschauer sich interessieren könnte. Trotzdem weiß „Le charme discret de la bourgeoisie“ durch seine herrlich zynische und sarkastische Art und Weise zu interessieren und zu faszinieren. Er erinnert in der Platzierung seiner surrealistischen Elemente an eine frühe Phase des Surrealismus, die Phase von „Un chien andalou“ und „L'âge d'or“, in der es unter Anderem darum ging, die etablierten Formen der Kunst auf provokante Art und Weise zu dekonstruieren.

Buñuel benutzt seine flachen Charaktere als Puppen in einem kuriosen und teilweise sehr lustigen Stück und verpackt in seinem oberflächlich banalen und inkohärenten Film eine ausgeklügelte und durchdachte Sozialkritik die auch fast 40 Jahre nach ihrer Entstehung noch ihre Botschaft übermittelt.

3. David Lynch

3.1. Biografie und Karriere

David Lynch gehört zu den Regisseuren der heutigen Zeit, die am ehesten mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht werden und zu den wenigen Hollywood-Regisseuren, die derartige Filme drehen. Seine Filme sind durchzogen von surrealistischer traumähnlicher Ästhetik und Logik. Im Gegensatz zu den Regisseuren Buñuel und Nolan erzeugt er mit Hilfe dieser Mittel eine oft beklemmende, beunruhigende und düstere Atmosphäre.

Geboren wird David Keith Lynch am 20. Januar 1946 in Missoula, im US-Staat Montana. In seiner Kindheit zieht die Familie oft um, bis zu seinem 14. Lebensjahr alleine fünf Mal²⁵. Künstlerische Ausbildung erhält er zunächst an der Boston Museum School in 1964 und im Jahr darauf an der Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia²⁶. Seine künstlerischen Aktivitäten beschränken sich vorerst auf Malerei, Fotografie und Skulpturen. 1966 wendet er sich erstmals dem bewegten Bild zu und produziert den animierten Kurzfilm „Six Figures Getting Sick“. Eine Mischung aus Animation und Realaufnahmen ist der Kurzfilm „The Alphabet“ (1968), der den Albtraum der Nichte Lynchs damaliger Frau darstellt. Sein erster längerer Film ist der 35-minütige „The Grandmother“ (1970), der als Ausgangspunkt von Lynchs Karriere als Filmemacher gesehen wird.

Seinen ersten abendfüllenden Spielfilm stellt Lynch 1976 nach 5 Jahren Arbeit fertig. Auf seiner weltweiten Tour über diverse Filmfestivals verwirrt und fasziniert „Eraserhead“ Kritiker und Zuschauer gleichermaßen und etabliert Lynch endgültig als Regisseur. 1980 folgt der erste der insgesamt nur drei Filme die nicht von Lynch selber geschrieben werden. Die Hollywood-Produktion „The Elephant Man“, mit Anthony Hopkins und John Hurt hochkarätig besetzt, erzählt die wahre Geschichte von John Merrick, einem stark deformierten Menschen der im späten 19. Jahrhundert in England gelebt hat.

²⁵ Lynch/Rodley 1998, 1ff.

²⁶ Lynch/Rodley 1998, 31

Seine sensible und punktgenaue Inszenierung von Merricks Krankheit, seinem Leid und seinem Streben nach einem normalen Leben bringt David Lynch für seinen zweiten Spielfilm acht Oscarnominierungen ein, darunter eine Nominierung für die beste Regie.

Nach der Verfilmung des Science-Fiction-Romans „Dune“ (1984) wendet sich Lynch wieder eigenen Projekten und Ideen zu. In „Blue Velvet“ (1986) seziert er die typisch amerikanische Kleinstadt, in der er aufgewachsen ist und fügt der oberflächlichen Idylle eine düstere Ebene voller Gewalt und Perversionen hinzu. Mit „Wild at Heart“ unternimmt David Lynch 1990 einen Ausflug ins Roadmovie-Genre und begleitet die Ausreißer Sailor und Lula bei ihrer Reise durch die USA. Dafür wurde er in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet.

Neben seiner Arbeit als Filmregisseur entwirft Lynch außerdem Fernsehserien, die Bekannteste davon „Twin Peaks“, die von 1990 bis 1991 über zwei Staffeln läuft und den Film „Twin Peaks: Fire Walk With Me“ (1992) nach sich zieht.

Sein nächster Spielfilm ist „Lost Highway“ (1997), die Geschichte des Fred Madison, der des Mordes an seiner Frau beschuldigt wird und sich im Gefängnis in den jüngeren Pete Dayton verwandelt. Darauf folgt der nächste und bisher letzte Film von Lynch, der auf einer Vorlage basiert. In „The Straight Story“ (1999) folgt er seinem alten Protagonisten auf seiner Reise durch Amerika und zu seinem Bruder. Mit einem ähnlich ruhigen, sorgfältigen und emotionalen Ton wie schon bei „The Elephant Man“ behandelt Lynch die Themen des Alterns und Sterbens.

Nach „Mulholland Dr.“ (2001) folgt eine längere Pause im Filmgeschäft, während der sich Lynch auf kleinere Projekte wie die Serien „Rabbits“ (2002) und „DumbLand“ (2002) konzentriert. In 2006 folgt sein bisher letzter Spielfilm „Inland Empire“. Neben seiner Filmkarriere ist David Lynch nach wie vor als Maler und Bildhauer tätig. Außerdem produziert er regelmäßig experimentelle Kurzfilme und präsentiert sie auf seiner Homepage www.davidlynch.com.

3. David Lynch

3.2. David Lynchs Kunst

Schon früh widmet sich Lynch sowohl in seiner Malerei als auch seinen Kurzfilmen surrealistischen Themen wie dem wiederkehrenden Motiv des Traums. In den ersten animierten Kurzfilmen legt Lynch außerdem einen Schwerpunkt auf das Design der Soundeffekte. Ebenso außergewöhnlich und fremdartig wie die dazugehörigen Bilder helfen sie dabei, die für Lynch typische beängstigende Atmosphäre zu erzeugen.

Sein Stil und die typischen Merkmale seiner Kunst haben sich seit seinen ersten Arbeiten vor über 40 Jahren kaum verändert. Damals wie heute präsentiert David Lynch seinem Publikum in Film, Bild und Text Eindrücke und Bilder, die tief aus seinem Unterbewusstsein kommen. Obwohl Lynch zu Beginn seiner Karriere abgestritten hat, ihre Arbeit zu kennen, weist seine Art des kreativen Prozesses starke Parallelen zu denen der Surrealisten auf, die ihre Ideen ebenfalls aus dem Unterbewusstsein bezogen haben.²⁷

Lynchs Fähigkeit, durch Meditation auf sein Unterbewusstes zuzugreifen und Ideen und Visionen aus ihm zu schöpfen ist das Geheimnis seiner Filme. Diese abstrakten Bilder und Szenen geben ihm die Möglichkeit, sein Publikum auf einer unterbewussten Ebene anzusprechen und es in seine Gedankenwelt zu führen. Die Filme von David Lynch zeichnen sich durch eine einzigartige Atmosphäre aus, die meistens beunruhigend, fremd und alpträumhaft wirkt und den Filmen einen Einschlag verleiht, den konventionelle Horrorfilme oder Thriller nicht erreichen. Filme wie „Lost Highway“ oder „Mulholland Dr.“ Bleiben auch nach dem Abspann noch im Gedächtnis des Zuschauers und beschäftigen ihn mit den Fragen und Rätseln die ihre außergewöhnlichen Handlungen aufwerfen.

²⁷ Coombs 2008, 96f.

David Lynch widmet sich, anders als Luis Buñuel, nicht einem einzigen Medium. Er nutzt fast das gesamte Spektrum der künstlerischen Ausdrucksformen um seine Ideen zu verwirklichen. Neben Film gehört dazu die Malerei, Bildhauerei und Fotografie. Alle seine Kunstwerke tragen eine einzigartige Handschrift, die in ihrer Kuriosität und ihrem Ideenreichtum nicht selten an die Gemälde und Werke der Surrealisten erinnert.

Ähnlich wie in den Filmen von Luis Buñuel treten in der Welt die Lynch kreiert wiederkehrende Motive auf, die oft symbolische Bedeutung haben. So treten beispielsweise in „Twin Peaks – Fire Walk With Me“ und „Eraserhead“ bellende Hunde auf, die als Vorboten für große Ereignisse, sowohl positiv als auch negativ, dienen. Auch in „The Straight Story“, der nicht von Lynch selber geschrieben wurde, treten Hunde auf um die Reise des Protagonisten einzuläuten.

Ein weiteres oft benutztes Motiv ist Feuer. Analog zu der zerstörerischen und unkontrollierbaren Kraft des Feuers im realen Leben tritt Feuer oft als Symbol von Gefahr auf. Besonders in „Wild at Heart“ und „Blue Velvet“ tritt Feuer oft in Verbindung mit Sexualität oder verbotener Liebe auf.

In Hinblick auf die folgende Besprechung zu „Mulholland Dr.“ ist zusätzlich die Farbe Blau zu erwähnen. Sie tritt in Form von blauem Licht oder blau gefärbten Objekten auf und steht in Verbindung mit Geheimnissen. Sehr präsent ist dieses Symbol beispielsweise in „Blue Velvet“, der sich um die Geheimnisse und die seelischen Abgründe der Menschen dreht.²⁸

Selbstverständlich spielen Träume ebenfalls eine große Rolle in Lynchs Filmen. Durch sie verarbeiten Charaktere ähnlich wie im realen Leben Erfahrungen, Erinnerungen und Gefühle, sowohl bewusst als auch unterbewusst. Teilweise dienen sie auch als Zukunftsvisionen und weisen auf Ereignisse hin, die im Leben des Träumers passieren werden.

²⁸ Stewart 2007, 107ff.

Seine eigenwillige Art der Inszenierung, seine kryptischen Geschichten sowie die Ablehnung von etwaigen Interpretationen seiner Filme haben David Lynch zu einem der interessantesten Filmmacher und Künstler unserer Zeit gemacht. In 2008 veröffentlichte er das Buch „Catching the Big Fish“, in dem er unter Anderem über Meditation schreibt:

*„Ideas are like fish. If you want to catch little fish, you can stay in the shallow water. But if you want to catch the big fish, you’ve got to go deeper. Down deep, the fish are more powerful and more pure. They’re huge and abstract. And they’re very beautiful.“*²⁹

²⁹ Lynch 2008, 1

3. David Lynch

3.3. „Mulholland Dr“ (2001) – Ein surrealistischer Albtraum

Ein großer Teil von „Mulholland Dr.“ wurde bereits 1999 gedreht. Konzipiert war er ursprünglich als Pilot für eine mögliche TV-Serie, der allerdings nie ausgestrahlt wurde. In 2000 wurden mit zusätzlichen Finanzen die nötigen Nachdreh gemacht und das Material zu einem Kinofilm umkonzipiert. Der Film brachte Lynch nach „The Elephant Man“ und „Blue Velvet“ seine insgesamt vierte Oscar-Nominierung (die Dritte als Regisseur) ein. In Cannes wurde Lynch außerdem nach „Wild at Heart“ für die zweite Goldene Palme nominiert und erhielt seine erste Nominierung und Auszeichnung als bester Regisseur.

Im Film geht es um Rita, die einen schweren Autounfall körperlich unbeschadet übersteht aber an Amnesie leidet. Sie trifft auf Betty, die nach Los Angeles gekommen ist um ihren Traum zu verwirklichen und Schauspielerin zu werden. Gemeinsam versuchen die Frauen das Rätsel von Ritas verlorener Identität zu lösen und herauszufinden warum sich in ihrer Handtasche ein Bündel Geld und ein mysteriösen blauer Schlüssel befinden. Nebenher wird die Geschichte des Regisseurs Adam Kesher erzählt, der auf der Suche nach einer neuen Hauptdarstellerin für seinen Film von einer Gruppe mysteriöser Männer zu einer Entscheidung gedrängt wird.

Kaum eine halbe Stunde vor Ende des Films dreht sich die Geschichte um 180 Grad und der Zuschauer erfährt dass das bisher Geschehene mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Traum oder eine Erinnerung von Betty ist, die in Wirklichkeit Diane heißt. In der darauf folgenden Mischung aus Fantasien, Rückblenden und Visionen werden die Charaktere aus Dianes Traum mit ihren wahren Persönlichkeiten vorgestellt und die Parallelen zwischen der Realität und Traum werden deutlich.

„Mulholland Dr.“ ist wie jeder andere typische Lynch-Film nur schwer in Worte zu fassen. Die bis kurz vor Schluss lineare und nachvollziehbare Handlung wird durchgängig von surrealistischen und unlogischen Motiven und Charakteren beherrscht, die sowohl verstörend als auch teilweise lustig wirken. Der Eröffnungssequenz geht eine im Nachhinein stark deplaziert wirkende Szene voraus, die einige Paare zeigt, die zu einer fröhlichen Musik tanzen. Darauf folgen Aufnahmen der schlafenden Diane, die allerdings nicht zu erkennen ist. Sie läuten den Traum ein, der mit dem Autounfall beginnt und in einem blau beleuchteten Theater endet.

David Lynch, der es normalerweise kategorisch ablehnt sich über Interpretationen oder Lösungsansätze seiner Filme zu unterhalten, hat für eine DVD-Veröffentlichung von „Mulholland Dr.“ eine Liste von Hinweisen zu dem Film geschrieben. Diese Hinweise und etwas Hintergrundwissen über David Lynch und die Welt seiner Filme lassen eine grobe aber plausible Erklärung für die Ereignisse des Films zu und legen die Vermutung nahe, dass es tatsächlich eine allgemeingültige Lösung für den Film gibt.

Gemäß dieser Lösung ist Diane eine Schauspielerin, die als Amateurin Camilla kennengelernt hat, die im Traum zu Rita wird. Die Beiden wurden Freunde und begannen auch eine intime, homosexuelle Beziehung. Als Camilla sich dem Regisseur Adam Kesher annähert und höchstwahrscheinlich mit ihm schläft um sich einen Vorteil zu verschaffen, wächst in Diane Eifersucht. Als Camilla die Liebesbeziehung zwischen den Frauen beenden will, beschließt Diane, sie von einem Auftragsmörder töten zu lassen. Geplagt von Reue und Scham begeht sie schließlich Selbstmord.

Im Traum verwandelt sich Diane in die junge und unschuldige Betty, die frisch nach Hollywood gezogen ist. Camilla wird zu der hilflosen Rita, die von Bettys Hilfe abhängig ist und sich ihr schließlich auch sexuell hingibt. Adam Kesher behält im Traum seine Persönlichkeit, allerdings widerfahren ihm in Dianes Traum eine Reihe von Unglücken und Missgeschicken, wie eine untreue Frau oder der Entzug der Kontrolle über seinen Film.

Viele weitere kleinere und größere Nebencharaktere der „realen“ Welt haben in Dianes Traum andere Persönlichkeiten und Identitäten und sogar eine Zukunftsvision die auf den Tod von Diane hinweist ist darin enthalten. Am interessantesten allerdings ist die verschlossene blaue Kiste, die Betty im Traum findet. Dazu gehört der ebenfalls blaue Schlüssel, den Rita in ihrer Handtasche hat. Wie im vorigen Kapitel erwähnt steht die Farbe Blau in Lynchs Universum für ein Geheimnis. In diesem Fall bezieht sich das Geheimnis vermutlich auf den von Diane geplanten Mord an Camilla. Zum Ende ihres Traumes wird Betty dazu gedrängt, die Kiste aufzuschließen. Ein möglicher Grund hierfür ist dass sie die Reue für ihre Tat nicht länger unterdrücken kann. Nachdem die Kiste geöffnet ist platzt Dianes Traum und sie befindet sich wieder in der Realität, wo sie am Ende des Films schließlich Selbstmord begeht.

Obwohl diese Interpretation der Ereignisse des Films plausibel ist wurde sie nicht bestätigt, es ist also zweifelhaft ob und inwiefern die Schlussfolgerungen überhaupt korrekt sind. Allerdings ist ebenfalls zweifelhaft, inwiefern der Film wirklich korrekte Schlussfolgerungen erlaubt. Im Kapitel „The Box and The Key“ seines „Catching the Big Fish“ äußert sich Lynch wie folgt:

“I don't have a clue what those are.”³⁰

Wieviel Wahrheit in dieser Aussage steckt ist schwer zu beurteilen. Auf der einen Seite ist es Fakt dass die Ideen und Elemente des Films nicht bewusst entstanden sind und David Lynch eventuell selber über manche Sachen im Unklaren ist. Auf der anderen Seite ist es ebenso wahrscheinlich dass Lynch derartige Aussagen macht um das Mysterium um seine Filme aufrecht zu erhalten.

³⁰ Lynch 2008, 115

Jeder Film von David Lynch trägt eine deutliche Handschrift, „Mulholland Dr.“ ist keine Ausnahme. Lynch bedient sich Bildern und Ideen tief aus seinem Unterbewusstsein und übersetzt sie in Filmsprache. Dabei heraus kommt ein unverwechselbarer Film, der den Zuschauer verwirrt und fasziniert. Ob es dem Zuschauer gelingt das Rätsel zu lösen oder nicht ist letztendlich vollkommen egal, da der Film auf mehreren Ebenen funktioniert und auch noch nach vielen Jahren Stoff für angeregte Gespräche unter seinen Zuschauern liefern wird.

Im Gegensatz zu Luis Buñuels „Le charme discret de la bourgeoisie“ ist in „Mulholland Dr.“ keine politische oder soziale Kritik vorhanden, jedenfalls keine Offensichtliche. Er ist wie die Gemälde oder Photographien von David Lynch ein abstraktes Kunstwerk, das in seiner Sprache, seinen Bildern und seinen Charakteren rein surrealistisch ist.

4. Surrealismus im modernen Kino

4.1. Die digitale Revolution des Filmemachens

Schon vor Beginn des 19. Jahrhunderts gehörten Animationstechniken und optische Tricks untrennbar zum Film dazu. Durch Verfahren wie die Stop-Motion-Technologie war es bereits den ersten Filmemachern möglich, unbewegliche Objekte lebendig erscheinen zu lassen und für ihr Publikum eine Illusion zu schaffen. In den vielen Jahren der cineastischen Entwicklung sind zahlreiche handwerkliche Tricks wie Miniaturen, Puppen oder spezielle Blenden und Filter dazugekommen, aber keine Technologie hat die Produktion und Bearbeitung von Filmen so verändert wie die die CGI (Computer Generated Imagery).

Lange Zeit waren Computer ob mangelnder Rechenleistung nicht in der Lage, realitätsnahe Bilder zu erzeugen. Mitte der 70er war es erstmals soweit und eine kurze computergenerierte Sequenz macht ihr Debüt in dem Kinofilm „Star Wars“ (1977). 5 Jahre später folgt mit „Tron“ (1982) der nächste Schritt in der Entwicklung der CGI. Der Science-Fiction-Film, der innerhalb eines Computers spielt, ist der erste Film der über weite Strecken computeranimierte Szenen enthält.

Der nächste Meilenstein ist James Camerons „Terminator 2: Judgment Day“ (1991), der sich im Gegensatz zu seinem Vorgänger von 1984 zahlreicher für die Zeit innovativer digitaler Effekte bedient. Nur 18 Jahre nachdem das erste computergenerierte Bild über die Leinwand flimmert erscheint mit „Toy Story“ (1995) der erste komplett digital animierte Film.

Heutzutage ist die Nutzung digitaler Technologie beim Produzieren und Nachbearbeiten von Filmen Standard geworden. Sogar ein Oscar in der Kategorie „Bester animierter Spielfilm“ wird seit 2002 jährlich verliehen. Durch Einsparung von Zeit und Geld erleichtert sie vielen Filmschaffenden die Arbeit. Filme wie „Forrest Gump“ (1994) nutzen die neuen Möglichkeiten auf eine geschickte Art und Weise und integrieren digitale Effekte wie die Multiplizierung einer Menschenmasse oder den Ball während eines Tischtennispiels so makellos in den Film, dass der Zuschauer es nicht merkt.

Im krassen Gegenteil dazu steht George Lucas' Prequel-Trilogie zu „Star Wars“. Anders als bei der klassischen Trilogie der 70er und 80er macht Lucas bei den Prequels exzessiv Nutzen von digitalen Effekten und lässt seine Schauspieler beinahe ausschließlich vor grüner Leinwand arbeiten. Laut Aussage des Produzenten Rick McCallum im Making Of des Films enthält jede Aufnahme der neuen „Star Wars“-Trilogie einen digitalen Effekt.

Die Prequels von „Star Wars“ wurden von Publikum und Kritikern schlecht aufgenommen und sind durch den Verzicht auf echte Kulissen und Drehorte eines der besten Beispiele für die inflationäre Nutzung von CGI, die das Gegenteil ihrer beabsichtigten Wirkung erzielt und den Film von dem Zuschauer distanziert und entfremdet.

Insgesamt ist diese technologische Revolution ein zweischneidiges Schwert. Es gibt zahlreiche Argumente und Beispiele die sowohl für handgemachte als auch computergenerierte Effekte sprechen. Ohne Hilfe des Computers wäre beispielsweise Peter Jackson die Verfilmung der „Herr der Ringe“-Trilogie nicht so gut gelungen. Die zahlreichen und zum Teil Oscar-prämierten Filme der Studios Pixar und Dreamworks, wie „Shrek“ (2002) oder „Up“ (2009) würden nicht existieren.

Auf der anderen Seite ist es nach wie vor nicht möglich, die vielschichtige und emotionale Arbeit eines Schauspielers oder die Authentizität einer sorgfältig hergestellten und beleuchteten Kulisse im Computer zu erzeugen. Somit ist die digitale Bearbeitung zwar eins der wichtigsten Werkzeuge des talentierten Filmemachers, die Kreativität und die schöpferische Kraft eines Menschen wird sie jedoch niemals überholen.

4. Surrealismus im modernen Kino

4.2. Kunst vs. Kommerz

Seit den ersten kommerziellen Vorführungen von Filmen im Jahr 1895 ist Kino immer eine Attraktion gewesen die Menschen angezogen, interessiert und fasziniert hat. Und natürlich auch eine Attraktion, für die bezahlt wurde. Dazu kam in den 20er und 30er Jahren durch Filme von Regisseuren wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und natürlich Luis Buñuel der künstlerische Aspekt dazu, der seitdem untrennbar mit Film und Kino verbunden ist. Seit seiner Entstehung ist das Medium Film also ein Produkt das sowohl künstlerische als auch kommerzielle Hintergründe und Ziele hat.

In den 115 Jahren seit der Geburt des Kinos haben sich die Maßstäbe nach denen Filme produziert werden teilweise drastisch verändert. Produktionskosten für moderne Kinofilme steigen stetig, bereits 1997 verfügte James Camerons „Titanic“ über ein Budget von 200 Millionen US-Dollar.³¹ Der zuletzt teuerste Film ist „Avatar“ von 2009, bei dem ebenfalls James Cameron Regie führte. Er hatte ein geschätztes Budget von 280 Millionen US-Dollar. Auf der anderen Seite haben sich auch die Einspielergebnisse erhöht. „Titanic“ spielte seit 1997 weltweit 1,8 Milliarden US-Dollar ein. Übertrumpft wird er von „Avatar“, der schon acht Monate nach seinem weltweiten Kinostart 2,7 Milliarden US-Dollar eingespielt hat.³²

Einen wesentlichen Teil zu dem Anstieg vor allem der Einspielergebnisse trägt die Entwicklung des Heimkinos bei. In den 70er Jahren kamen die ersten VHS-Geräte auf den Markt und es taten sich neue Möglichkeiten für den Vertrieb von Filmen auf. Über 30 Jahre später hat auch das Heimkino längst eine digitale Revolution erlebt und das erste digitale Heimkino-Medium, die DVD, steht bereits im Schatten seines Nachfolgers, der Blu-Ray. Der Markt für diese Medien wächst stetig und steht als Auswertungsmöglichkeit für Filme schon lange auf Augenhöhe mit dem Kino.

³¹ <https://boxofficemojo.com/movies/?id=titanic.htm>

³² <https://boxofficemojo.com/movies/?id=avatar.htm>

Durch den enormen Anstieg der Einsätze und Erträge hat sich die Produktion von Kinofilmen zu einem kalkulierten Geschäft entwickelt in dem die Risiken evaluiert werden müssen. Diese Evaluierung hat vor allem im Hollywood der jüngeren Jahre zur Folge dass man bei großen Produktion oft auf Formeln setzt, die sich in der Vergangenheit als wirksam erwiesen haben. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Flut von Remakes und Sequels, die schon seit Jahren im Kino zu finden ist. Dazu gehören Reihen wie „Saw“, die seit 2004 jährlich einen neuen Ableger produziert, oder Fortsetzungen älterer Filme wie der „Indiana Jones“-Trilogie oder „Toy Story“. Originäre Ideen und Umsetzungen sind im modernen Kino des Mainstreams zwischen sich ewig wiederholenden Themen und Motiven nicht oft zu finden.

Sowohl in Hinblick auf die Entwicklung der digitalen Effekte als auch der steigenden Budgets ist Christopher Nolans „Inception“ von 2010 ein interessantes Beispiel. Zum Einen macht „Inception“ in hohem Maße Nutzen von CGI und kostete etwa 160 Millionen US-Dollar³³, zum Anderen erzählt er eine außergewöhnliche und extrem komplizierte Geschichte die thematisch sogar an die 80 Jahre älteren Theorien und Schriften der Surrealisten erinnert.

³³ <https://boxofficemojo.com/movies/?id=inception.htm>

4. Surrealismus im modernen Kino

4.3. „Inception“ (2010) – Traum und Realität in Einem

Obwohl man die Projekte des britischen Regisseurs Christopher Nolan fast an einer Hand abzählen kann, hat er sich in den 12 Jahren seit seines ersten Kurzfilms „Doodlebug“ zu einem gefragten Regisseur entwickelt. Ein erstes Ausrufezeichen setzte er mit „Memento“ (2000), der die Geschichte eines Mannes ohne Kurzzeitgedächtnis erzählt und durch einen sehr geschickt strukturierten Szenenablauf versucht, das Gefühl des Protagonisten auch beim Zuschauer zu erzeugen. Mit „Batman Begins“, einer hochkarätig besetzten Neuinterpretation des Universums um den Comichelden etablierte Nolan sich 2005 endgültig.

In „The Prestige“ (2006) setzte er erneut erzählerische Mittel auf eine kreative Art und Weise ein um seine Geschichte zu unterstützen. Wie eine Illusion wirkt die Geschichte der beiden sich duellierenden Magier. Nolan wechselt im Film mehrmals Zeit und Ort und kreierte somit eine Verwirrung beim Zuschauer, ähnlich wie die Charaktere im Film es tun. 2008 folgte mit „The Dark Knight“ die Fortsetzung der neuen Batman-Reihe, die mit Lob überschüttet wurde und Nolans bisher größten kommerziellen Erfolg markiert.

Im Sommer 2010 läuft Christopher Nolans aktueller Film an. In „Inception“ thematisiert Nolan vor allem das Unterbewusste. Er spielt in einer Welt in der es möglich ist, die Träume von Menschen zu steuern, in sie einzusteigen und sie zu beeinflussen. Der Protagonist Cobb und seine Mitarbeiter haben ein Geschäft daraus gemacht für Geld in die Träume fremder Menschen einzusteigen, sie zu manipulieren und ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken. Als eine ihrer Missionen misslingt, wird Cobb zu einer anderen Aufgabe genötigt. Anstatt Gedankengut zu stehlen soll er einem jungen Industrieerben eine Idee einpflanzen.

Oberflächlich gesehen ist „Inception“ wegen seiner Thematik ein Musterbeispiel für einen surrealistischen Film. Inwiefern er tatsächlich Ähnlichkeiten oder sogar eine gedankliche Verwandtschaft mit den Werken des Surrealismus aufweist wird der Untersuchungsgegenstand der nächsten Seiten sein.

André Breton schrieb 1924 in seinem ersten Manifest des Surrealismus:

„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität. Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen.“³⁴

86 Jahre später drehte Christopher Nolan den Film „Inception“, nach „Following“ erst der zweite Film der auf einer eigenen Idee basiert. Der Ursprung der Ideen von Nolan und Breton ist ein und der selbe. Beide waren sich über die Macht des Unterbewussten im Klaren und während Breton sein ganzes Leben dieser Macht und der daraus resultierenden Kunst gewidmet hat, setzt Nolan ihr mit „Inception“ ein Denkmal.

Im Mittelpunkt des Films steht der Vorgang der „Inception“ genannt wird. Sein Ziel ist es, durch das Eindringen in das Unterbewusstsein einer Zielperson eine Idee in ihrem Kopf zu pflanzen, die über die Traumwelt hinausgeht und in der Realität besteht. Um diese Aufgabe zu erfüllen entwerfen Cobb und seine Mitarbeiter einen komplexen Plan, der sich in drei Schichten eines Traums und des Unterbewusstseins der Zielperson abspielt.

Ein gravierender Unterschied zwischen „Inception“ und den Filmen von Buñuel und Lynch fällt sofort ins Auge. Von allen drei Filmen ist „Inception“ mit großem Abstand die teuerste und hochwertigste Produktion. Dies schlägt sich zum einen in der Besetzung nieder, die einige der gefragtesten und besten Schauspieler umfasst die momentan arbeiten. Als Beispiele seien Leonardo DiCaprio, Michael Caine, Ellen Page und Marion Cotillard genannt, die allesamt Oscar-Preisträger sind oder bereits nominiert waren. Der Film wurde im Vorfeld von einer weltweiten Marketing-Kampagne begleitet wie sie heutzutage für die großen Sommerveröffentlichungen Standard ist.

³⁴ Breton 2004, 18

Christopher Nolan hat den Ruf eines Perfektionisten, der all seine Konzentration in ein Filmprojekt steckt. Das merkt man „Inception“ an, da er handwerklich durchgehend auf einem sehr hohen Niveau ist und weder Schnitt, Ton, Musik, Ausstattung, noch die anderen Bereiche des Films durch Schwächen auffallen.

All dies wirft die Frage auf inwiefern Christopher Nolan mit Rücksicht auf eine möglichst breite Zielgruppe den intellektuellen Anspruch seines Films angeglichen hat und seine künstlerischen Ambitionen dem kommerziellen Aspekt des Films unterordnen muss. Schon nach den ersten Minuten des Films wird allerdings klar, dass Nolans Idee, einen Film über die Macht des Unterbewusstseins zu inszenieren, würdig umgesetzt wurde. In der Komplexität seiner Handlung und seinem Appell an die Konzentration und den Intellekt des Zuschauers ist „Inception“ von den meisten Kinofilmen der letzten Jahre unerreicht.

Die Filmwelt in „Inception“ weist einen grundlegenden Unterschied im Vergleich zu den gegenüberstehenden „Mulholland Dr.“ und „Le charme discret de la bourgeoisie“ auf. Nolan kreiert eine Welt, die mit dem Realitätssinn des Zuschauers nicht vereinbar ist. Durch die futuristisch anmutende Technologie die es erlaubt in die Träume Anderer einzusteigen fügt er seinem Film eine Science-Fiction-artige Komponente zu. Hier steht das Surrealistische und Fantasievolle also als Normalzustand, während in den anderen beiden Filmen sowohl Realität als auch Traumwelt mehr oder weniger genau definiert sind. Als Gegengewicht für die fremdartige Realität bedient sich Nolan nach „The Prestige“ und „Memento“ erneut einer durchdachten Erzählstruktur, die dem Zuschauer als Ankerpunkt dient um sich in den Film hineinzusetzen. „Inception“ entfaltet in seinen zweieinhalb Stunden Laufzeit ein labyrinthähnliches Geflecht aus Realitäten und Traumwelten, in denen sich der Zuschauer genau so verliert wie die Charaktere.

Trotz oder gerade wegen der ausgeklügelten Handlung und dem präzisen Jonglieren mit Traumebenen erreicht der Film nicht die Intensität eines 30 Jahre älteren und Millionen Dollar günstigeren Films von Luis Buñuel oder einem von David Lynchs abstrakten Albträumen. Obwohl „Inception“ sich durchgehend um Unterbewusstes dreht, spricht er den Zuschauer nicht auf einer unterbewussten Ebene an, so wie die Filme von Buñuel und Lynch es tun. Während der Anspruch an den Intellekt des Publikums sehr hoch ist, bleibt der Anspruch an die Fantasie eher gering.

Der entscheidende Punkt von „Inception“ ist sein Ende. Jeder der Charaktere besitzt einen kleinen Gegenstand, ein sogenanntes Totem. Ein Totem ist einzigartig und nur sein Besitzer kennt die genauen physikalischen Eigenschaften dieses Gegenstands. Die Protagonisten in „Inception“ benutzen diesen Gegenstand um sicher zu sein, ob sie sich in einem Traum oder der Realität befinden.

Nachdem das Team von Cobb den Auftrag erfolgreich abgeschlossen hat, reist der ehemals straffällige Cobb in die USA um seine Kinder wiederzusehen. Zuhause angekommen nimmt er sein Totem und führt den Test durch. Das Totem, ein Kreisel, dreht sich auf dem Tisch und wir sehen wie Cobb sich ihm abwendet und zu seinen Kindern geht. Der Kreisel dreht sich weiter, die Leinwand wird schlagartig schwarz und der Abspann läuft.

Diese Art von Ende passt perfekt auf den Film. Natürlich ist das Ende offen und wir wissen nicht, ob Cobb sich nach wie vor in einem Traum befindet oder endlich in der Realität angekommen ist. Allerdings weiß Cobb es ebenso wenig. Die Tatsache dass er sich abwendet und mit seinem Leben, real oder nicht, zufrieden gibt wirft eine interessante Frage auf und schafft es im letzten Moment des Films doch noch, den Zuschauer zu involvieren.

Die Frage nach der Wirklichkeit des Traums ist eines der Themen mit denen sich André Breton ebenfalls befasst hat. Er stellte in Frage dass die Welt in den Träumen weniger real sei als die Wirklichkeit und unterstrich dabei die wichtige Rolle des Unterbewusstseins.

Genau die selbe Fragestellung steht am Ende von „Inception“. Christopher Nolan hat einen Film mit Geistesverwandschaft zum ur-surrealistischen Gedankengut gedreht. Natürlich hat sich in den 86 Jahren seit dem ersten Manifest des Surrealismus viel verändert und alle Maßstäbe sind größer geworden. Trotzdem ist Nolan mit „Inception“ eine moderne Interpretation von Bretons Diskussion gelungen, die hinter ihrer glänzenden Ausstattung und den beeindruckenden, computergenerierten Bildern im Kern ein surrealistischer Film ist und die Thesen von André Breton und seinen Surrealisten neu interpretiert und in eine modernere Sprache übersetzt.

Zusammen mit dem Schwarzbild am Ende des Films setzt auch ein Gefühl des Aufwachens ein. In gewisser Weise hat man doch die letzten zweieinhalb Stunden geträumt, so wie man es im Kino immer tut. Eine künstliche Realität die auf eine Leinwand vor uns projiziert wird und uns einnimmt. Eine Illusion, die uns des Alltags beraubt und unterhält. Ein in sich surrealistisches Erlebnis.

Und wenn Cobb sich am Ende von seinem Kreisel abwendet, der Abspann beginnt und man sich noch zwischen Traum und Wirklichkeit befindet, stellt sich beinahe automatisch die Frage, in welche Richtung man zurückkehren will.

5. Fazit

Seit der Geburt des surrealistischen Kinos mit „Un chien andalou“ (1929) haben sich der Film und das Kino drastisch verändert und in zahllose Kategorien und Genres aufgesplittert. Jedes dieser Genres hat heute einen unterschiedlichen Bezug zum Surrealismus. Seine Kraft, das Unterbewusstsein anzusprechen und zu stimulieren kann vor allem in Filmen des Horror- und Thrillergenres sehr effektiv eingesetzt werden. Ein Beispiel hierfür sind Arbeiten von David Cronenberg wie „Videodrome“ (1983) oder „Rosemary's Baby“ (1968) von Roman Polanski.

Die Umsetzung von „Fear and Loathing in Las Vegas“ (1998), einem Roman des amerikanischen Journalisten Hunter S. Thompson, ist ebenfalls gefüllt mit surrealistischen Bildmotiven, die jedoch eher einem Drogenrausch als einem Traum entspringen. Thompsons Gonzo-Journalismus, der die Dinge subjektiv darstellt und den Fokus auf die Gefühlsregungen und Gedanken des Autors legt, kann als Weiterentwicklung der surrealistischen Methoden angesehen werden, bei denen es ebenfalls darum ging das Bewusstsein auszuschalten und Kreativität aus dem Unterbewusstsein zu schöpfen.

Die besondere Art von Humor, die der Skurrilität eines surrealistischen Werkes oft inne wohnt, hat ebenfalls den Sprung in die moderne Filmwelt geschafft. Der amerikanische Drehbuchautor Charlie Kaufman gestaltet die Welten seiner Filme grundsätzlich mit einer surrealistischen Note. Der Tunnel in „Being John Malkovich“ (1999), der in den Kopf des Schauspielers John Malkovich führt ist ein gutes Beispiel. „Adaptation.“ (2002), „Eternal Sunshine of the Spotless Mind“ (2004) und Kaufmans Regiedebüt „Synecdoche, New York“ (2008) weisen ebenfalls surrealistische Handlungsstränge und Gegebenheiten auf.

Als Satire seines eigenen Genres und Dekonstruktion von Hollywood-typischen Konventionen und Klischees kann Werner Herzogs „Bad Lieutenant – Port of Call: New Orleans“ (2009) verstanden werden, der ebenfalls einen schwarzen und subtilen Humor versprüht und durch eine Hand voll ausgefallener Szenen in das Muster des Surrealismus passt.

Alle diese Filme sind natürlich nur wenige Beispiele für die zahlreichen Spuren die das surrealistische Gedankengut im heutigen Kino hinterlassen hat und immer noch hinterlässt. Natürlich hat sich nach so langer Zeit die Definition des Surrealismus verändert. So assoziiert man damit heute kaum mehr das leicht subversive Element, mit dem Breton und seine Gruppe das Paris der 1930er verbessern wollten.

Heute steht der Begriff hauptsächlich für alles was unwirklich und außergewöhnlich wirkt, und uns auf einer Ebene anspricht die wir nicht nachvollziehen können, da sie sich in unserem Unterbewusstsein befindet. Als Solches ist das Surrealistische eine nach wie vor kraft- und eindrucksvolle Form des künstlerischen Ausdrucks, die sowohl Filmemachern als auch Malern oder Musikern dazu dient, ihr Publikum zu erreichen, zu involvieren und mitzureissen.

Literaturverzeichnis

Bücher

- Bradley, Fiona: Surrealismus. Ostfildern-Ruit 2001
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. 11. Aufl., Hamburg 2004
- Coombs, Neil: Studying Surrealist and Fantasy Cinema. 2. Aufl.,
Leighton Buzzard 2008
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films. München, Gütersloh, Wien 1973
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. 3. Aufl., Berlin 2004
- Krohn, Bill/Duncan, Paul: Luis Buñuel. Köln 2005
- Kuenzli, Rudolf E.: Dada and Surrealist Film. London 1996
- Lynch, David/Trobitius, Jörg: Images – Bilder. München 1994
- Lynch, David/Rodley, Chris: Lynch on Lynch. 2. Aufl., London 1998
- Lynch, David/Donlon, Helen: David Lynch – *Talking*. Berlin 2008
- Lynch, David: Catching the Big Fish – Meditation, Consciousness and Creativity.
New York 2008
- Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus. 6. Aufl., Hamburg 2002
- Orth, Dominik: Lost in Lynchworld – Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs
Lost Highway und *Mulholland Drive*. Stuttgart 2005
- Richardson, Michael: Surrealism and Cinema. New York 2006
- Rubin, William Stanley: Dada. Stuttgart 1978
- Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. München 2006
- Short, Robert: The Age of Gold – *Surrealist Cinema*. London 2003
- Stewart, Mark Allyn: David Lynch Decoded. Bloomington 2007
- Verkauf, Willy: Dada: Monograph of a Movement. New York 1975

Essays (Internet)

Höltgen, Stefan: David Lynchs Eraserhead als surrealistischer Film

<http://www.davidlynch.de/Eraserhead.PDF>

Russell, Dominique: Luis Buñuel

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/bunuel.html>

Papciak, Brian M.: „Thank God I'm an Atheist“ - The Surrealistic Cinema of Luis Buñuel

<http://www.regent.edu/acad/schcom/rojc/papciak.html>

Sidhu, Sonny: „The Cinema of CGI Attractions – Understanding the Contemporary Hollywood Blockbuster's Appeal“

<http://www.scribd.com/doc/16525455/The-Cinema-of-CGI-Attractions-Understanding-the-Contemporary-Hollywood-Blockbusters-Appeal>

Mantelli, Riccardo: „Digital Cinema and the History of a Moving Image“

<http://www.scribd.com/doc/454078/Digital-Cinema-and-the-History-of-a-Moving-Image>

Ebert, Roger: Un Chien Andalou

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000416/REVIEWS08/401010369/1023>

Johnson, Michael: Un Chien Andalou: A Surrealist Film by Luis Bunuel and Salvador Dali

<http://factoidz.com/un-chien-andalou-a-surrealist-film-by-luis-bunuel-and-salvador-dali/>

Felber, Florian: Film: Entstehung eines Massenmediums (1895 – 1918)

<http://www.flocolada.com/film/html/FilmMassenmedium.pdf>

Artikel

Eliason, Craig: The conferences of 1922: Tristan Tzara as Van Doesburgs saboteur.

In: Jong Holland, Nr. 16/2000

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Tangstedt, den

Timo Löhndorf