

MICHAEL LOMMEL/VOLKER ROLOFF

EINLEITUNG

Die im Titel dieses Bandes zusammengeführten Begriffe Theater, Film, Surrealismus, Existentialismus gehören zu den wichtigsten Kategorien und Angelpunkten, die eine Orientierung über die Literatur- und Medien-geschichte des 20. Jahrhunderts ermöglichen. So scheint es zumindest – aber Epochenbegriffe, ästhetische Kategorien und die damit verbundenen Definitions- und Abgrenzungsversuche sind nichts anderes als Spielfor-men einer *ars combinatoria*, die durch ständigen Wandel, durch die Of-fenheit, Vielfalt und Subjektivität der Perspektiven gekennzeichnet sind. Es sind, wie Paul de Man anmerkt, „Metaphern für figurale Muster“, die als solche zu immer neuen Lektüren und Interpretationen verführen, mit andern Worten Konstrukte, die ihre Dekonstruierbarkeit schon in sich tragen.¹ So führt die erstaunliche Aktualität des Surrealismus – mit den äußerst erfolgreichen Inszenierungen der großen Ausstellungen in Paris, Düsseldorf, Zürich, London, München – zu einem veränderten Bild, in dem, wie Peter Bürger kritisch anmerkt, bestimmte Elemente und Posi-tionen, die ursprünglich im Surrealismus eine Rolle spielen, fehlen: z.B. die Subversivität, der Schock, das radikale politische Engagement, die, wie Bürger es nennt, „existentielle Verzweiflung der Surrealisten“.² Aber in der postmodernen Retrospektive werden zugleich auch andere figurale Muster durchschaubar, die mit den Lebensformen und dem Medienum-bruch der Gegenwart, dem Prozess der Medialisierung der Wirklichkeit korrespondieren – z.B. mit der, wie Werner Spies bemerkt, alltäglichen Erfahrung, dass die sogenannte Realität einer ständigen Metamorphose unterliegt, die „alle Identitäten sprengt und Abgründe aufreißt“.³ Die

-
- 1 Vgl. Müller, Harro: „Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellungen“, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1988, S. 89.
 - 2 Bürger, Peter: „Wider die Meisterwerke. Im Plan des Surrealismus stand ur-sprünglich mehr als Kunst: Einwände gegen Werner Spies' Düsseldorfer Schau“, in: *Lendemains*, Nr. 107/108 (2002), S. 229-231, hier S. 230.
 - 3 Spies, Werner: „Der vorausseilende Triumph der Postmoderne“, in: *Süddeut-sche Zeitung*, 11. Juli 2002.

Wirklichkeit erscheint als ‚figure‘ eines subjektiven und kollektiven Imaginären, d.h. mehrdeutig, brüchig und fragmentarisch.⁴ Sie besteht aus, wie schon Breton formuliert, „débriés déformés des désirs et des imaginations“.⁵ Die Surrealisten sind in dem Maße, in dem sie diese existentielle Verunsicherung, vor allem den Zweifel an dem europäischen Rationalismus zum Ausdruck bringen, ihrer Zeit voraus; und damit auch einem Existentialismus nahe, der seinerseits in seiner Kritik einer zweckrationalen bürgerlichen Gesellschaft inzwischen wieder interessant ist und zu neuen Kombinationen und Bewertungen reizt. Dabei geht es nicht um historische Objektivität oder Rechtfertigung, sondern immer nur um den offenen, kreativen Prozess der Entdeckung und Wiederentdeckung jener figuralen Muster, die uns jetzt, aus der Perspektive und den Problemstellungen der Gegenwart, erneut faszinieren, zum Nachdenken und Nachlesen anregen – vor allem im Hinblick auf die mediengeschichtlichen Aspekte, die Medienumbrüche, die sowohl den Surrealismus als auch den Existentialismus geprägt haben, bisher aber zu wenig untersucht wurden. Die Siegener Forschungsprojekte zur „Intermedialität im europäischen Surrealismus“ und zur Mediengeschichte des Existentialismus, in deren Rahmen dieser Band entstanden ist, versuchen dazu einen Beitrag zu leisten.

Geschichte (und Mediengeschichte) kann immer nur Rekonstruktion aus dem Blickwinkel der Gegenwart sein. Dies gilt auch für den hier verfolgten Leitgedanken, dass der Film, in seiner engen Beziehung zum Theater, besondere Formen der Theatralität und Inszenierung, eine Art „Meta-Theatralität“ bzw. „surcroît de théatralité“⁶ entwickelt, deren weitreichende Konsequenzen insbesondere für die französische Film- und Theatergeschichte bisher kaum erkannt wurden. Zu den Gemeinsamkeiten, die Theater und Film verbinden, gehören die Kunst der Verwandlungen, die Inszenierungen und Spielformen der Schaulust und Redelust, die Reflexion der Grenzen des Redens, Hörens und Sehens, so dass das neue Medium des Films trotz der Konkurrenz nicht etwa das Theater zurückdrängt, sondern die Möglichkeit bietet, die Theatralität des Theaters, sei-

4 Zum Begriff der ‚figure‘ vgl. Vf.: „Intermediale Figuren in der spanischen (und lateinamerikanischen) Avantgarde und Post-Avantgarde“, in: Vittoria Borsò/Björn Goldammer (Hrsg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*, Baden-Baden 2000, S. 385-401.

5 Vgl. Chénieux-Gendron, Jacqueline/Vadé, Yves (Hrsg.): *Pensée mythique et surréalisme*, Arles 1996, Avant-propos S. 10.

6 Bazin, André: „Théâtre et cinéma“, in: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1957, S. 148; vgl. dazu auch Lommel, Michael/Roloff, Volker (Hrsg.): *Jean Renoirs Theater/Filme*, München 2003, S. 19ff.

ne Verwandlungsfähigkeiten und Spielräume neu zu sehen und zu gestalten. Bei der Untersuchung solcher intermedialer Kombinationen, Zwischenräume, Passagen, aber auch der Differenzen und Bruchstellen sind die gewohnten Zuordnungen, die Stereotypen vieler Literatur- und auch Mediengeschichten eher hinderlich – vor allem die programmatischen Abgrenzungen und Ausgrenzungen, die von den Wortführern der historischen Avantgarde-Bewegungen vorgenommen wurden, etwa Bretons bekannte Differenzen mit Cocteau, Artaud, Vitrac, Bataille oder Ivan Goll, also Autoren und Künstler, deren Surrealismus ganz offensichtlich ist, aber immer noch von Literaturhistorikern, die im Banne Bretons stehen, bezweifelt wird.

In dieser Hinsicht ist Sartre als Wortführer des Existentialismus, in seinen Konflikten mit Freunden und Gegnern, vergleichbar. Problematisch sind Sartres Urteile gerade auch dort, wo er gegen den Surrealismus Stellung nimmt, z.B. in *Qu'est-ce que la littérature?* in einer merkwürdigen, paradoxen Argumentation, die, wie so oft bei Sartre, einer Selbstkritik ähnelt, wobei er zugleich aber sehr treffende und prägnante Formeln für die surrealistische Denkweise findet, so, wenn er von dem neuen „Esprit“ spricht, den die Surrealisten auf den „Trümmern der Subjektivität“ errichten wollten: „Man darf ihn das *Unmögliche* nennen oder wenn man will, den imaginierten Punkt, an dem Traum und Wachsein, Reales und Fiktives, Objektives und Subjektives ineinander übergehen“⁷ – Breton hätte dies nicht besser ausdrücken können.

Vor allem gilt es, Grenzziehungen zu vermeiden, die den Surrealismus als eine abgeschlossene Phase ansehen, die mit dem Zweiten Weltkrieg oder in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihr Ende erreicht habe. Dabei wird übersehen, dass der Surrealismus gerade deshalb in der Gegenwart eine Rolle spielt, weil er mit immer neuen, überraschenden Transformationen seine Wandlungsfähigkeit beweist; so dass, wie im Folgenden gezeigt wird, surrealistische Elemente, Inszenierungen, Performances nicht nur viele Theaterstücke und Filme des 20. Jahrhunderts inspirieren,⁸ sondern zugleich ein Reflexionspotential für die Analyse der jeweils neuesten Medien enthalten; ein Potential, das für die Medientheorien und Medienästhetik des 20. Jahrhunderts von vielen – seit Benjamin, Bazin, Foucault, Barthes, Deleuze – erkannt und genutzt wurde, aber längst noch nicht ausgewertet ist. Vor allem die ‚neuen Philosophen‘ Frankreichs sind, was in Deutschland oft übersehen wird, durch ihre

7 Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?*, Hamburg 1958, S. 109.

8 Vgl. Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 2004.

Nähe und zugleich kritische Distanz zum Surrealismus ebenso wie zum Existentialismus geprägt; sie bewegen sich in einem Zwischenraum zwischen surrealistischen und existentialistischen Lektüren und Denkweisen.

Die kombinatorischen Spielformen und Medientransformationen, die der vorliegende Band untersucht, unterlaufen strikte Grenzziehungen zwischen Surrealismus und Existentialismus. Man kann die Theaterfilme, neuen Regieformen und intermedialen Experimente zwischen Surrealismus und Existentialismus, die für die Ausdifferenzierung der Tonfilmgenres nicht nur in Frankreich eine wichtige Rolle gespielt haben, als Bausteine einer kombinierten Theater- und Filmgeschichte, einer sich neu orientierenden Theater- und Filmkultur verstehen. Trotz Abgrenzungsbestrebungen zum Surrealismus etwa in Sartres Schrift *Qu'est-ce que la littérature?* haben Dramatiker und Film Autoren, die sich existentialistischen Themen zugewandt haben, zugleich surrealistische Verfahrens- und Schreibweisen aufgenommen, bzw. surrealistisch angelegte Film- und Theaterszenarien entworfen; bei Cocteau, Prévert, Renoir, Melville, Ophüls u.a. finden sich Schnittmengen sowohl zum Surrealismus als auch zum Existentialismus. Die Film- und Theaterregisseure, die im vorliegenden Band anhand ausgewählter, symptomatischer Beispiele präsentiert werden, erkunden neue, Theater und Film kombinierende Formen, indem sie die Zwischenräume der Medien spielerisch in Szene setzen und dadurch – zumindest indirekt – Rückwirkungen filmischer Verfahrensweisen auf das Theater provozieren (vgl. etwa die synästhetischen Experimente und Projekte Antonin Artauds).

Sartres Schriften zum Theater und Kino,⁹ auf die sich Theater- und Medienwissenschaftler überraschenderweise nur selten beziehen, setzen sich sowohl mit der Theatertradition als auch mit damals zeitgenössischen Erscheinungsformen, Genres, Autoren und Regisseuren der internationalen Theaterszene auseinander; dies gilt vor allem für den hier anvisierten Zeitraum der Experimente zwischen Theater und Film – so finden sich bei Sartre umfangreiche Exkurse zu Brecht, Artaud, Brook, Grotowski, zum *Living Theatre*, zu Anouilh und Giraudoux, aber auch zum Kino eines Orson Welles, André Tarkowskij u.a. In seiner Dramentheorie entwirft Sartre noch vor Goffman und Schechner Konturen einer Theater- und Schauspielanthropologie.

9 Sartre, Jean-Paul: *Mythos und Realität des Theaters. Aufsätze und Interviews 1931-1971*, Reinbek bei Hamburg 1979.

In jüngster Zeit sind Symptome für die Wiederentdeckung des Existentialismus in den Kultur- und Medienwissenschaften erkennbar. Dabei wird zunehmend deutlich, dass sich Positionen und Paradigmen des Existentialismus und der Postmoderne „eher komplementär“ als „ausschließend“ zueinander verhalten;¹⁰ vor allem bietet Sartres Theorie des Imaginären, der inneren Bilder (*images mentales*), Bezugspunkte, um die Simulations- und Theatralisierungs-Tendenzen der gegenwärtigen Mediengesellschaft zu erfassen. Die wahrnehmungsästhetischen Ansätze bei Sartre und Merleau-Ponty weisen auf aktuelle medienästhetische Probleme und Diskussionen voraus. So werden gegenwärtig Kino, Video, Cyberart, Fotografie und bildende Künste in einer interdisziplinär angelegten Bild-Anthropologie der Medien auf eine gemeinsame theoretische Basis gestellt und dadurch aus ihren Fachgrenzen befreit, etwa bei Hans Belting und Gernot Böhme.¹¹ Der vielfältige Komplex der Visualität und der Sehordnungen, der imaginären Rollen- und Bildentwürfe könnte mit Hilfe der Kategorien, die Sartre und Merleau-Ponty entwickelt haben, neu perspektiviert werden. In gewisser Weise waren die Phänomenologen bereits auf dem Weg zu einer Bildwissenschaft, die unter dem Stichwort *visual studies* zur Zeit fachübergreifend ausgearbeitet wird.

Mehrere Beiträge im vorliegenden Band behandeln die Wechselbeziehungen existentialistischer Theater/Filme und Drehbücher mit anderen Filmen, Theaterstücken und Genres dieser Zeit, die sich ästhetisch und thematisch mit surrealistischen und existentialistischen Spielformen überschneiden – etwa indem sie auf prämoderne Theatertraditionen wie *commedia dell'arte*, Barocktheater, karnevaleske Komik und Farce zurückgreifen. Zu nennen wären hier u.a. Delannoy, Prévert, Carné, Duvi vier, Guitry, Barrault, Cocteau, Melville, Franju, Tati und Pagnol. Intermediale Spielformen und Hybridisierungen bilden in diesem Sinne ein Medienensemble, in dem Theater, Film, Radio und klassische Printmedien aufeinander bezogen sind und so den Strukturwandel der Massenmedien im 20. Jahrhundert prägen.

Durch die Montage von Zeit und Raum liefert das Kino (und später das Fernsehen) ein audiovisuelles Archiv und zugleich ein neues Erinnerungsmodell, das die printmediale Geschichtsschreibung, die den technischen Bildern und Tönen immer noch misstraut, erweitert. Die Bildvor-

10 Vgl. König, Traugott: „Sartre und Bataille“, in: ders. (Hrsg.): *Sartre. Ein Kongreß*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 365-384.

11 Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001 und Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

stellungen, die sich aus dem kollektiven Imaginären speisen, „fließen in die Bilder des Films über oder bleiben als die eigenen in der Erinnerung zurück“, so formuliert es Hans Belting.¹² Der Dualismus von mentalen und medialen Bildern, persönlichem und kollektivem Imaginären lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Film und Fernsehen organisieren derart, wie Manfred Schneider ausführt, ein neues „mediales und mentales Speichermedium, das die schriftbasierten Speichermedien, die kulturelles Wissen über Zeit, Raum und Geschichte überliefern, ergänzt“.¹³ Es darf aber nicht ausgeblendet werden, dass auch das Theater, das dem Film Stoffe, Themen und Vorlagen liefert, ein Gedächtnismedium darstellt. Als performatives Ereignis wird es jedoch immer wieder vom Vergessen heimgesucht und oft nur durch Transformation ins Filmmedium, d.h. als Inter-Medium, der Erinnerung wieder zugänglich.

Anfang der 30er Jahre, als junger Lehrer in Le Havre, verteidigt Sartre in einem Vortrag an seiner Schule die Kinematographie als eigenständige Kunst und nobilitiert sie gegen die immer noch virulenten Abwertungen im bildungsbürgerlichen Milieu dieser Zeit.¹⁴ In seiner Autobiographie *Les mots* (1964) blickt er drei Jahrzehnte nach diesem Vortrag auf die Kinobesuche seiner Kindheit zu Beginn des Jahrhunderts zurück. Unter der Nachwirkung seiner Kino-Erfahrung irrealisiert sich der kleine Sartre selbst in Rollenspielen. Traumbilder des Kinos und der populären Abenteuerromane verschmelzen mit seinen ersten schriftstellerischen Phantasien. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg geht er zusammen mit seiner Mutter ins Kino, das eine volkstümliche Gegenkultur zum (literarischen) Bildungsbürgertum des Großvaters darstellt, eine nach Ansicht vieler Zeitgenossen für Frauen und Kinder erfundene Unterhaltungsform. Wenn die Mutter dann später im Hause der Großeltern Klavier spielt und den Stummfilmbegleiter vertritt, wird Sartre die Abenteuerfilme, die er gesehen hat, pantomimisch re-theatralisieren. Die initiatorische Magie des Kinoerlebnisses, deren synästhetische und surreale Eindringlichkeit Sartre in seiner Autobiografie vergegenwärtigt, zeigt nicht nur, wie alle Sinne des Kindes affiziert werden. Sartre sucht im Rückblick, in der Erinnerung, nach intermodalen Sprachbildern, die Sehen, Hören, Riechen und Schmecken in eine Art surreal-halluzinatorischen Wachtraum fusionieren:

12 Ebd., S. 75.

13 Schneider, Manfred: „ENTROPIE tricolore. Die Logik der Bilder in Godards ‚Weekend‘“, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, S. 235-248, hier S. 243.

14 Vgl. Sartre, Jean-Paul: „Die kinematographische Kunst“, in: ders.: *Mythos und Realität des Theaters*, S. 147-153.

Das Schauspiel hatte bereits begonnen. Tappend folgten wir der Platzanweiserin [...]; über unseren Köpfen durchquerte ein weißes Lichtbündel den Saal, man sah tanzenden Staub und Rauch. Ein Klavier wieherte, violette Glühbirnen leuchteten an der Wand, der durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels preßte mir die Kehle zusammen. Der Geruch und die Früchte dieser bewohnten Nacht verschmolzen in mir: ich aß die Notlampen, ihr säuerlicher Geschmack erfüllte mich. Mein Rücken strich vorbei an Knien, ich setzte mich auf einen quietschenden Sitz, meine Mutter legte mir eine zusammengefaltete Decke unter das Gesäß, damit ich höher saß, endlich schaute ich auf die Leinwand.¹⁵

Der vorliegende Band ist im Rahmen des kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs 615 „Medienumbrüche“ und des DFG-Projekts „Theater und Theatralität im Film – französische Theater/Filme 1930-1960“ entstanden. Unser Dank für das Zustandekommen des Bandes gilt in erster Linie den Autorinnen und Autoren. Für die organisatorische Mitarbeit und redaktionelle Vorbereitung bedanken wir uns ferner bei Gesine Hindemith, Catrin Kersten, Melanie Schmidt und Andrea Stahl.

15 Sartre, Jean-Paul: *Die Wörter*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 69.