



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die surreale Ästhetik in Michel Gondrys Filmen
Eternal Sunshine of the Spotless Mind und *La
Science des rêves*“

Verfasser

Lukas Bertha

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Für Emil

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Die Welt des Surrealismus.....	9
2.1. Die surrealistische Bewegung.....	9
2.2. Paradigmen des Surrealismus.....	14
2.2.1. Der Traum.....	14
2.2.2. Der Wahnsinn.....	16
2.2.3. Der objektive Zufall.....	17
2.3. Das Ende der surrealistischen Bewegung.....	18
3. Surrealismus und Film.....	21
3.1. Die Geburt des surrealistischen Films.....	21
3.2. Elemente einer surrealen Ästhetik.....	22
3.3. Der kurze Aufschrei des surrealistischen Films und seine Erben.....	27
4. Michel Gondry – Ein Träumer in Hollywood.....	30
4.1. Exkurs: Surrealismus und Kommerz.....	30
4.2. Untersuchungsgegenstand: <i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> und <i>La Science des rêves</i>	32
5. Analyseteil – Die Anwendung des ästhetischen Surrealismus.....	35
5.1. Charakterisierung – Die Protagonisten.....	35
5.2. Die Loslösung von der Herrschaft der Logik.....	38
5.3. Die Sehnsucht nach dem Liebesglück.....	39
5.4. Das Motiv des Traums.....	42
5.5. Stéphane Miroux auf Sigmund Freuds Couch.....	47
5.6. Verdrängung des gebrochenen Herzens.....	51
5.7. Animierte Traumbilder.....	55
5.8. Verwirrte Proportionsverhältnisse.....	65
5.9. Die Diskontinuität der Handlung.....	69

5.10. Die Anwendung der narrativen Montage.....	74
5.10.1. Die Verwirrung der Räume.....	74
5.10.2. Narrative Portale und Nicht-Orte.....	78
5.10.3. Die filmische Zeitkonstruktion.....	80
5.10.4. Verdoppelung, Verdichtung, Verfremdung und Auflösung.....	83
6. Schlussbemerkung.....	90
7. Quellenverzeichnis.....	92
7.1. Bibliographie.....	92
7.2. Onlinequellen.....	97
7.3. Filmographie.....	98
7.4. Abbildungsverzeichnis.....	100
8. Anhang.....	102
8.1. Abstract.....	102
8.2. Curriculum Vitae.....	103

1. Einleitung

Seit den frühen 1990er Jahren hat sich der Spielfilm – zum Teil auch der massenattraktive und kommerziell orientierte – einem Wandel unterzogen. Das Bild gewinnt seitdem wieder an Bedeutung, narrative, festgefahrene Strukturen werden gelockert und Einflüsse aus anderen Medien werden für gewisse Attraktionsmomente genutzt. Darüber hinaus kommt es zu einer Bezugnahme auf und Wiederaufnahme von Ästhetiken und formalen Charakteristika historischer Kunst- und Filmströmungen. Regisseure wie Michel Gondry nutzen diese Nische im Hollywood-Kino. Vor allem die Ästhetiken des surrealistischen Films haben in seinen Filmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*¹ wieder an Aktualität gewonnen. Dieser Leitgedanke soll in der folgenden Arbeit diskutiert werden. Es soll verdeutlicht werden, wie und wo sich in der gondryschen Ästhetik das Surreale zeigt. Am Anfang des Weges muss jedoch eine kurze Auseinandersetzung mit der surrealistischen Bewegung stattfinden. Hier sollen deren Anfänge, Hochblüte und auch das schnelle Ende der surrealistischen „Revolution“ Erwähnung finden. Mir erscheint es auch wichtig, hier die zentralen Themen des Surrealismus aufzuzeigen. Sigmund Freud und dessen Arbeit zum Thema des Traums war für die Surrealisten der 1920er Jahre eine Inspirationsquelle und es soll skizziert werden, was sie sich von Freuds Theorien herausgenommen haben und wie es von André Breton und seiner Gruppierung umgesetzt wurde. Im dritten Punkt meiner Arbeit werde ich auf den surrealistischen Film eingehen. Nach einem kurzen filmhistorischen Diskurs sollen die formalen Verfahren herausgearbeitet werden. Die surrealistischen Bildmethoden sollen erforscht und anhand von Beispielen erläutert werden. Anschließend soll gezeigt werden, wie die Traumästhetik der frühen surrealistischen Filme auch bis heute noch Inspiration für Filmemacher² ist und was die Erben eines Luis Buñuel oder Salvador Dalí zitieren – oder treffender gesagt – transformieren. Wo kommt es zur Auflösung vertrauter Erzählstrukturen und zu einer Hybridisierung? An diesem Punkt beginnt der Hauptteil meiner Arbeit, nämlich die Diskussion der beiden Spielfilme *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine*. Michel

¹ Im weiteren Verlauf kurz *Eternal Sunshine* genannt.

² Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird auf die geschlechtsspezifische Differenzierung, z.B. Filmemacher/innen, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten natürlich im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

Gondry kann als ein Grenzgänger zwischen Kunst und Kommerz gesehen werden und seine Werke lassen sich nicht eindeutig in eine Kategorie einordnen. Salvador Dalí begann mit avantgardistischen Arbeiten und ging schließlich nach Hollywood. Dieses (Nah-) Verhältnis zwischen Surrealismus und Kommerz gilt es aufzuzeigen. In unserer heutigen Gesellschaft wird schnell etwas, das sich zwischen massenattraktiver Unterhaltung und Kunst bewegt, als surreal bezeichnet. Wo sind die Grenzen des Kommerz verortet?

Nach diesem kurzen Exkurs werde ich zur besseren Lesbar- und Verständlichkeit eine kurze Synopsis der beiden zu diskutierenden Filme einbringen, um mich anschließend dem Erkenntnisinteresse der Arbeit zu widmen. Die Umsetzung einer surrealen Ästhetik in *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* soll veranschaulicht werden. Dabei möchte ich auf die Figuren, die Handlung und besonders auf die Bildformalien eingehen. Bei Gondry werden die narrativen Kohärenzen gelockert, die Figuren bewegen sich abseits der Norm und die Bilder scheinen sich vom Realismus des Alltags loszulösen. Seine Filme entwickeln eine individuelle und surreal-traumhafte Ästhetik. Dieser Ansatz wird sich durch den Großteil meiner Arbeit ziehen, aber insbesondere den filmanalytischen Teil dominieren. Gondry erzeugt stilsicher eine diegetische Welt, die mit surrealen Anleihen durchzogen ist. Wo diese zu finden sind und wie er sie einsetzt, soll dann in dem folgenden Kapitel seinen begründeten Raum finden. Ich werde mich auf einige exemplarisch gewählte Szenen stützen und die surreale Traumästhetik in den beiden zu diskutierenden Filmen durch Vergleiche zu historischen surrealistischen Werken, allen voran *Un chien andalou*, erläutern.

Generell soll in meiner Arbeit herausgearbeitet werden, was das Surreale für Michel Gondrys Filme so interessant macht und welche Darstellungsformen er zur Umsetzung wählt, aber auch darum, die Aktualität einer surrealen Ästhetik im zeitgenössischen Spielfilm aufzuzeigen.

Die These, dass Michel Gondry in seinen Spielfilmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* eine surreale Ästhetik schafft und hier durchaus (formale) Parallelen zu den historischen Surrealisten zu erkennen sind, soll letztlich gegen Ende dieser Arbeit ihre Begründung finden.

2. Die Welt des Surrealismus

2.1. Die surrealistische Bewegung

Die Geburtsstunde des Surrealismus war im frühen 20. Jahrhundert und resultierte aus einer sozialen und künstlerischen Krise. Es entstand eine Bewegung, die zunächst vor allem in Frankreich und Spanien aktiv war.

„Der Surrealismus hatte zu einer Zeit, als die überkommenen Anschauungen über die Bezüge zwischen Mensch und Welt im Ersten Weltkrieg zugrundegegangen waren, mit einer revolutionären Auffassung vom Menschen und von der Welt angesetzt. Nie zuvor war das Ausgeliefertsein des Menschen an die Welt so unerträglich zum Vorschein gekommen.“³

Offiziell tritt der Surrealismus erstmals am 10. Oktober 1924 auf, denn genau an diesem Tag wurde das Büro für surrealistische Forschungen in Paris eröffnet und fünf Tage später erschien das erste surrealistische Manifest von André Breton. In dem ersten von zwei surrealistischen Manifesten wurden Regeln, Ziele und auch die Paradigmen des Surrealismus erläutert. Um die Bevölkerung zu erreichen, wurde als surrealistisches Sprachrohr die Zeitschrift *La Révolution surréaliste*, die am 1. Dezember 1924 zum ersten Mal erschien, veröffentlicht. Die Gestalter dieser Zeitung und somit auch Mitglieder der ersten Stunde waren, neben André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Man Ray, Max Ernst, André Masson und Philippe Soupault.⁴ In der Zeitung wurden auch politische Themen publiziert und Kommentare zu tagespolitischen und gesellschaftlichen Ereignissen, wie z.B. den Unruhen zwischen Frankreich und Marokko, verfasst. Aus diesem Grund kam es zu einer raschen Positionierung der Gruppe in der linken politischen Ecke. Breton war selbst einige Jahre Mitglied in der kommunistischen Partei, doch aufgrund seiner politischen Zugehörigkeit kam es innerhalb der Gruppe immer wieder zu Reibungen, da einige Gruppenmitglieder die Bewegung apolitisch orientiert sehen wollten.⁵ Die Diskussionen gipfelten im Rauswurf Bretons aus der kommunistischen Partei.

Politische Themen anzusprechen, war den Surrealisten wichtig, die Bewegung kann sogar als anfangs revolutionär motivierte bezeichnet werden. In der Geburtsstunde der Bewegung wurde, laut Walter Benjamin, ein radikaler europäischer

³ Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus [1945], Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S.213.

⁴ Vgl. Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München: C.H. Beck Verlag 2006, S.11.

⁵ Vgl. ebd., S.167.

Freiheitsbegriff wieder eingeführt.⁶ Die Mitglieder der ersten Stunde wollten eine politische Veränderung und eine Abschaffung der herrschenden Zustände, sowohl der politischen als auch der gesellschaftlichen. Um Veränderung zu bewirken, sollten die Surrealisten nicht vor dem Kampf zurückschrecken, sondern vielmehr war der Befreiungskampf, der einzig, unter den damaligen Umständen, logische und lohnenswerte Kampf und dafür ist auch der Einsatz von Gewalt und tausenden Opfern ein legitimes Mittel. Benjamin sieht die Entdeckung der revolutionären Kraft als zentrales Unternehmen des Surrealismus.⁷ Dieser Rausch für die Revolution, wie es Benjamin treffend bezeichnet, fand rapide Anhänger. Das Zentrum der Bewegung blieben immer Paris und Frankreich, doch keine andere künstlerische Bewegung fand in jenen Jahren einen ähnlich großen weltweiten Anklang. Nennenswerte surrealistische Gruppierungen gab es auch in Prag, Kopenhagen und Brüssel.⁸ Anfang des Jahres 1938 fand in Paris die erste internationale Surrealisten-Ausstellung statt, an der vierzehn Länder teilnahmen.⁹

„Noch keine künstlerische Bewegung, nicht einmal die Romantik, hat so weltweiten Einfluß ausgeübt und internationalen Anklang gefunden wie er.“¹⁰

Das weite Spektrum des Surrealismus ermöglichte eine schnelle Ausbreitung. Es war eine Bewegung, die von Künstlern gegründet wurde und daher logischerweise primär in den Künsten zu Hause war, aber auch die herrschenden Gesellschaftsstrukturen verändern wollte und politische Veränderung herbeiführen wollte. Begonnen in der Literatur als Ventil gegen die Mächtigen und deren, laut den Surrealisten, festgefahrenen Denkweisen, fanden rasch bildende Künstler wie Max Ernst Zugang zur Surrealistengruppe. Man Ray begann mit surrealistischen Fotoexperimenten, während Salvador Dalí und Luis Buñuel, die mit ihren surrealistischen Filmen Aufsehen erregten, noch gar keine Mitglieder der Surrealistengruppe waren. Die Gruppe wuchs stetig und schon bald gab es kein politisches Thema, kein Problem, und keine Nachricht, zu denen die Surrealisten sich nicht äußerten.

„Denn nicht mehr um Formprobleme oder einzelne Sektoren des Literarischen, des Bildnerischen oder des Lebens ging es, sondern um die Totale.“¹¹

⁶ Vgl. Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929], in: ders.: Passagen. Schriften zur französischen Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S.155f.

⁷ Vgl. ebd., S.156.

⁸ Vgl. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.16.

⁹ Vgl. Nadeau: Geschichte des Surrealismus, S.11.

¹⁰ Ebd., S.11.

¹¹ Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.13.

Woher kommt der Begriff Surrealismus überhaupt und welche Bedeutung hat er? Schon ein paar Jahre vor dem offiziellen Beginn der Bewegung und den ersten surrealistischen Publikationen taucht der Begriff auf. Das Wort Surrealismus geht auf Guillaume Apollinaire zurück, dessen Theaterstück *Les Mamelles de Tirésias* den Untertitel „ein surrealistisches Drama“ trägt. Es wurde im Juni 1917 uraufgeführt und gab der Bewegung seinen Namen.¹²

Eine erste Beschreibung des Begriffs nahm der französische Schriftsteller Louis Aragon, später selbst Mitglied der surrealistischen Gruppe, in seinem Werk *Le Paysan de Paris* vor:

„Ich verkünde der Welt ein Ereignis erster Größe: Ein neues Laster wurde geboren, ein weiterer Taumel wurde dem Menschen geschenkt: der *Surrealismus*, Sohn der Raserei und der Finsternis.“¹³

Ausführlicher und in fast schon enzyklopädischer Form nahm Breton eine Begriffsdefinition vor:

„Surrealismus, subst., m. – reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“¹⁴

Beide eben herangezogenen Begriffserläuterungen richten sich klar gegen die bürgerliche Denkweise und appellieren an die Freiheit der Gedanken. Die bürgerliche Denkweise wurde für den Krieg zur Verantwortung gezogen und ein Neuanfang war für die Surrealisten fällig. Die Gruppe der Dadaisten war schon 1916 als eine rebellierende und provozierende Bewegung entstanden. Einige Parallelen zu der surrealistischen Gruppe sind vorhanden und die surrealistische Bewegung ist sicherlich von der dadaistischen beeinflusst. André Breton war selbst Mitglied der Dadaisten, bis es Anfang der 1920er Jahre zu Streitigkeiten zwischen ihm und führenden Dadaisten, u.a. auch mit Tristan Tzara, kam. Breton spaltete sich ab, um wenig später den Surrealismus zu gründen. Der Dadaismus war ihm zu viel Provokation, Protest und Negation und zu wenig Ansatz zur Veränderung und Aufruf zur aktiven Gegenwehr. Der Surrealismus sollte weiterführen und nicht als reine Kunstrichtung fungieren, sondern sollte eine Bewegung sein, die einen

¹² Vgl. ebd., S.215.

¹³ Aragon, Louis: *Der Pariser Bauer* [1926], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S.74.

¹⁴ Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* [1924], in: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004, S.26.

Wirklichkeitsbezug herstellt und Zwänge auflöst. Kurz gesagt sollte die Vernunft in Freiheit umgesetzt werden und das System des Rationalismus angeprangert werden.

„Der Surrealismus wurde von seinen Gründern nicht als eine neue künstlerische, insbesondere literarische oder malerische Schule angesehen, sondern als eine Methode der Erkenntnis von bisher noch unerforschten Gebieten des Unbewußten, des Traumes, der Narrheit, der Wahnvorstellungen, des Wunderbaren, kurz der Kehrseite der logischen Fassade.“¹⁵

Nicht das logische Denken war André Bretons Hauptproblem mit dem Rationalismus, sondern dass es keine Alternative gab. Es sollte wieder die Möglichkeit für die Bevölkerung bestehen, ihre verloren gegangene Freiheit zurückzuerobern und somit auch eine Ganzheit des menschlichen Denkens wieder herzustellen, die sich erst durch das Erlangen von Freiheit wieder komplettieren kann.¹⁶

Bei der Sichtung der surrealistischen Quellen und besonders auch der bretonschen Manifeste fällt immer wieder der Begriff des Traums und des Unbewussten. Daran zeigt sich, dass neben den Folgen des Ersten Weltkrieges und der Krise der bürgerlichen Gesellschaft auch die Auseinandersetzung mit der freudschen Psychoanalyse eine Quelle der surrealistischen Bewegung und ihrer Thesen war. Sigmund Freuds *Traumdeutung* hat den Traum auf eine neue Ebene gehoben und besonders die Ansätze in der Tiefenpsychologie haben die Surrealisten interessiert. Zugänge zum Unterbewusstsein über den Traum zu erlangen, war einer der surrealistischen Ansätze, um Freiheit zu erlangen.

Eine Erläuterung jener Verfahren, mit denen die Surrealisten arbeiteten, um ihre Werke und ihre Kunst entstehen zu lassen, ist meiner Meinung nach ohne einer Berücksichtigung des Traums und somit auch der freudschen Texte nicht durchzuführen.

Noch bevor die Surrealisten sich gruppierten, schrieb André Breton literarische Werke, die mit Anwendung eines typisch surrealistischen Verfahrens entstanden. Er begann gemeinsam mit Philippe Soupault literarische Experimente durchzuführen, mit denen er sich von der Normalität und vor allem der Logik und Vernunft lösen wollte. Die „menschlichen Abgründe“ sollten auf das Papier gebracht werden. 1919 entstand so der erste surrealistische Text mit dem Titel *Les champs magnétiques*. Es

¹⁵ Berger, Paul Charles: Bilanz des Surrealismus. Coburg: Veste Verlag 1951, S.33.

¹⁶ Vgl. Thali, André: Psychologie und Surrealismus. Ein Beitrag zur Psychologie der Kunst. Diss. Univ. Zürich 1977, S.119.

handelt sich dabei um einen Text, in dem zwar der Satzbau erhalten ist, jedoch kein kausaler Zusammenhang besteht und die Wörter aus ihren Bedeutungen gerissen wurden.¹⁷ Der Text ist unter Anwendung der *Écriture automatique* entstanden, einer surrealistischen Methode, durch die das Unbewusste zum Vorschein kommen sollte. Nur jene Sätze und Wörter, die aus dem Unterbewussten kommen, sollten niedergeschrieben werden. Bei dieser automatischen Schreibweise sollte sich der Herrschaft des Zufalls und nicht wie im Rationalismus der Logik unterworfen werden. Die Zensur durch die Zwänge der Vernunft und der vorgegebenen Logik sollte durch den Einsatz dieser Methode minimiert werden. Primär steht hier der Prozess des Schaffens im Vordergrund, während das Produkt an Bedeutung verliert. André Breton sprach auch vom Ideal des reinen Automatismus, bei dem die freie Vorstellungskraft des einzelnen Menschen über der Ordnung steht. Jeder Mensch könne, zumindest laut Breton, ein Surrealist sein und ein künstlerisches Talent sei nicht vonnöten. Soweit zumindest die Theorie, doch wer tatsächlich in die Surrealistengruppe aufgenommen und auch wieder aus ihr verwiesen wurde, lag in der Entscheidungskraft von Breton selbst.

Neben dem Dadaismus sind sicherlich noch weitere Strömungen zu benennen, die den Surrealismus beeinflusst haben. Die Surrealisten wollten zwar eine Loslösung von allen bisherigen Strömungen und Bewegungen, doch gelungen ist ihnen das nicht. Vielleicht gab es keine Vorbilder, doch eine Beeinflussung durch andere Kunstrichtungen liegt nahe. Der Surrealismus gibt Elemente vom Expressionismus, Symbolismus und dem Futurismus wieder. Bretons surrealistische Manifeste boten klare Vorgaben, doch auf welchen Säulen baute die surrealistische Bewegung und der Begriff des Surrealismus auf?

¹⁷ Vgl. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.24.

2.2. Paradigmen des Surrealismus

2.2.1. Der Traum

„Er ist wie eine Flügeltür, bei der immer nur ein Flügel auf ist und sie wissen, daß hinter dem geschlossenen Flügel der Feind im Sonnenlicht kauert und ihnen die Beute wieder entreißt, wenn sie hinaustreten.“¹⁸

Der Traum und über diesen den Zugang zum menschlichen Unterbewusstsein zu erlangen, war für die Surrealisten eine der Hauptinspirationsformen. Bei diesem Thema ist klar, dass Sigmund Freud für die Surrealisten von großer Bedeutung war, weil gerade seine Aufzeichnungen und Erkenntnisse zum Motiv des Traums eine Grundlage des surrealistischen Denkens darstellten. Freud verfasste sein Werk *Die Traumdeutung* in den Jahren 1897 bis 1899 und das Erscheinungsjahr ist in einigen Quellen mit dem Jahr 1900 angegeben, wobei andere Quellen wiederum November 1899 als Publikationszeitpunkt angeben.¹⁹ Über das genaue Erscheinungsjahr lässt sich diskutieren, Fakt ist jedoch, dass die Surrealisten erst um die 1920er Jahre auftraten und somit seine Theorien mit großer Wahrscheinlichkeit schon rezipiert hatten. Was zur Jahrhundertwende um 1900 eine wissenschaftliche Sensation war, lernt man heutzutage schon in der Schule und die freudschen Erkenntnisse über den Traum und dessen Deutungen sind zu einem allseits bekannten Topos geworden. Beide, sowohl Freud als auch die Surrealistengruppe, wollten eine Aufwertung des menschlichen Traums und der Schlaf- bzw. Traumzustand sollte an Bedeutung gewinnen. Das erste surrealistische Manifest liest sich wie ein Plädoyer für eine Gleichberechtigung von Traum- und Wachzustand.

„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.“²⁰

André Breton war von der großen Bedeutung des Traums überzeugt und sah in ihm eine Möglichkeit zur Erweiterung des Denkens.²¹

¹⁸ Nadeau: Geschichte des Surrealismus, S.208.

¹⁹ Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1899/1900], Gütersloh: Bertelsmann-Club 1989, S.7.

²⁰ Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, S.18.

²¹ Vgl. Breton, André: *Die kommunizierenden Röhren* [1932], München: Rogner & Bernhard 1980, S.41.

„Ich behaupte hiermit die absolute Nützlichkeit des Traumes, der nicht, wie gewisse Leute haben glauben machen wollen, eine angenehme, unverbindliche Zerstreuung ist, nicht einmal blosser Vernarbungsprozess, sondern Bewegung im höchsten Sinne des Wortes, nämlich im Sinne des realen Widerspruchs, der weitertreibt.“²²

Im Wachzustand werden die Gedanken zensiert und erst wenn man träumt, kommen Gedanken befreit von der Logik aus dem Unterbewusstsein zu Stande. Das Unbewusste war jener Begriff, auf den sich die Forderung nach einer Gleichberechtigung von Wach- und Traumzustand stützten und Breton hatte eine einfache und gleichfalls logische Erklärung für die Notwendigkeit des Traums: „Die Tatsache alleine, daß wir träumen, wäre der Beweis genug für die Notwendigkeit des Traums.“²³ Breton hat Freuds Erkenntnisse als Fundament für seine Auseinandersetzung mit dem Thema des Traums verwendet, aber sich nur die Errungenschaften herausgepickt, die ihm ins Konzept passten. Die große Aporie bestand darin, dass die Surrealisten nicht auf der Suche nach Lösungen waren, denn es war nicht ihre Absicht, mit ihren Experimenten und Werken die Gedanken des Unbewussten zu lösen oder zu analysieren. Sigmund Freud wollte mit Hilfe der Traumdeutung die unbewussten Gedanken klären und schlussendlich über diesen Weg Problematiken lösen.²⁴ „Das Irrationale des Traumes war von Belang, nicht das Rationale seiner Deutungen.“²⁵ Das war auch der Hauptgrund einer ungleichen Beziehung zwischen dem Wiener Psychologen und den Surrealisten. Sigmund Freud schrieb André Breton einen Brief, datiert mit dem 26. Dezember 1932, in dem die Beziehung der beiden nochmals verdeutlicht wird:

„Ich erhalte soviel Zeugnisse dafür, daß Sie und Ihre Freunde meine Forschungen schätzen, aber ich selbst bin nicht im Stande mir klarzumachen, was Ihr Surrealismus ist und will.

Vielleicht brauche ich, der ich der Kunst so fern stehe, es gar nicht zu begreifen.“²⁶

In einem weiteren Brief äußert Freud durchaus Sympathien für die Arbeiten von Dalí und fühlt sich auch geehrt, als „Schutzpatron“ der Surrealisten auftreten zu dürfen. Trotz all dem hält er sie für eine Gruppe voller Narren.²⁷ Auch Breton nahm zu

²² Ebd., S.41.

²³ Ebd., S.20.

²⁴ Vgl. Schröder, Vera: David Lynchs *Lost Highway* als surrealistischer Film, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S.301.

²⁵ Winklbauer, Andrea: Träume für Jedermann. Die Geschichte einer Einschreibung, in: Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film, Hg. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S.166.

²⁶ Breton: Die kommunizierenden Röhren, S.131.

²⁷ Vgl. Thali: Psychologie und Surrealismus, S.124.

Freud und dessen Theorien Stellung. Er rezipierte die Texte mit großer Begeisterung und lobte auch die freudschen Erkenntnisse. Doch ein großer Kritikpunkt war jener, dass der Psychologe eine Unterscheidung zwischen zwei Realitäten, einer psychischen und einer materiellen, vornahm.

„Und ganz sicher irrt Freud auch, wenn er zu dem Schluss gelangt, es gebe keine prophetischen Träume, worunter ich Träume verstehe, die die unmittelbare Zukunft betreffen, denn vom Traum lediglich Aufschlüsse über die Vergangenheit erwarten, heisst den Faktor Bewegung leugnen.“²⁸

Beide nahmen trotz der Parallelen eine distanzierte Haltung zueinander ein. Das Unbewusste stand Sigmund Freud zu sehr im Zentrum des Surrealismus und die dadurch entstandene Teilspezialisierung des Gebietes des Traums, welches im Ganzen verstanden werden sollte, störte ihn.²⁹

Über den Traum wollten die Surrealisten besonders freie Gedanken erschaffen und er nahm bei der surrealistischen Methode der *Écriture automatique* eine zentrale Rolle ein. Hier wurden entweder nach einem Traum die eben geträumten Gedanken und Bilder niedergeschrieben oder sie versuchten sich während des Schreibprozesses in einen traumartigen Zustand zu versetzen und die Logik sowie die kontrollierten Gedanken auszuklammern.

2.2.2. Der Wahnsinn

Neben der Aufwertung des Traumzustandes gehörte für die Surrealisten auch die strikte Trennung zwischen Vernunft und Wahnsinn zu einem veralteten und zu rationalen Denken. Besonders der Grenzbereich zwischen Vernunft und Wahnsinn erweckte Bretons Interesse, vor allem die damit verbundene geistige Freiheit. Seine Tätigkeit als medizinischer Assistent in neuropsychologischen Kliniken während des ersten Weltkrieges hatte ihm praktische Erfahrung mit Geisteskranken gegeben. In den surrealistischen Manifesten wurden diese Erfahrungen von ihm verarbeitet. André Breton war der Ansicht, dass Durchschnittsmenschen, sprich die „normal“ rational denkenden Menschen, sich nur für kurze Dauer, oder nur im Schlafzustand, der Vernunft entziehen können, während sich Geisteskranke auch im Wachzustand

²⁸ Breton: Die kommunizierenden Röhren, S.15f.

²⁹ Vgl. Thali: Psychologie und Surrealismus, S.125.

ihrer Imagination hingeben können.³⁰ Der ständige Vernunftgedanke sollte aus dem menschlichen Denken verschwinden.

„Scheinbar durch den größten Zufall nur ist vor kurzem ein Bereich der geistigen Welt wieder ans Licht gehoben worden. [...] Insofern sind wir den Entdeckungen Freuds zu Dank verpflichtet. [...] Die Imagination ist vielleicht im Begriff, wieder in ihre alten Rechte einzutreten. Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehren oder gar zu besiegen, so haben wir allen Grund, sie einzufangen, sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen.“³¹

Neben den geistig erkrankten Menschen faszinierte die Surrealisten auch das kindliche Sehen und Leben. Die Imagination und Phantasie ist bei Kindern stärker ausgeprägt als bei Erwachsenen. Diese kindliche Gabe, sich der Phantasie hingeben zu können, suchten die Surrealisten und sie wollten diesen Zustand ebenfalls wieder erlangen.

So schrieb beispielsweise der surrealistische Filmmacher Luis Buñuel:

„Irgendwo zwischen Zufall und Geheimnis schleicht die Imagination sich ein, die völlige Freiheit des Menschen. (...) Mein Leben lang habe ich mich bemüht, die zwanghaften Bilder, die sich mir aufdrängen, einfach aufzunehmen, ohne sie verstehen zu wollen.“³²

Die Suche nach den Phantasiebildern bestimmt die surrealistische Kunst, nicht nur die filmischen Werke von Luis Buñuel.

2.2.3. Der objektive Zufall

Die zufällige Entdeckung des Zufalls ist eine der Künstlermythen des Surrealismus.³³ Die Surrealisten suchten jenen Zufall und so war die Suche nach dem objektiven Zufall logischerweise immer auch etwas Subjektives. Breton und die anderen Mitglieder der Gruppe durchstreiften die Pariser Flohmärkte. Hier waren verschiedenste soziale Schichten vertreten und es war ein karnevalesker Ort, wo unzählige alltägliche Objekte zum Verkauf standen. Hier waren sie auf der Suche nach Inspiration und ihrem objet trouvé.³⁴ „Im objet trouvé konnte die Sehnsucht

³⁰ Vgl. ebd., S.127.

³¹ Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S.15f.

³² Buñuel, Luis: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen [1982], Berlin : Alexander Verlag 2004, S.166.

³³ Vgl. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.164.

³⁴ Vgl. Maurer Queipo, Isabel: Surrealistische Fallgruben in Pedro Almodóvars *Entre tinieblas* – Das Kloster zum heiligen Wahnsinn, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S.132.

nach dem Wunderbaren erfüllt werden.“³⁵ Der Zufall hatte als poetisches Verfahren bei Guillaume Apollinaire oder Stéphane Mallarmé eine zentrale Position eingenommen, doch bei den Surrealisten war der objektive Zufall ein durchdringendes Prinzip des surrealistischen Lebens und seiner Kunst.³⁶

„Tatsächlich wurde das Zufällige, wurde die plötzliche Offenbarung in den Rang des gesetzmäßig Eintretenden, der unvermittelte, der jähe Fund zur Regel des Surrealismus und damit des Künstlerischen erhoben.“³⁷

Wenn Comte de Lautréamont in seinem Werk *Les Chants de Maldoror* von einer zufälligen Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch sprach, beschrieb er genau jenes Bild des objektiven Zufalls, das die Surrealisten erreichen wollten. Breton verortete den objektiven Zufall als einen geometrischen Ort, an dem eine äußere Kausalität mit der inneren Finalität zusammentrifft.³⁸ Mit künstlerischen Verfahren wie der *Écriture automatique*, *Cadavre Exquis* oder der *Frottage* und *Kombinatorik* suchten sie den objektiven Zufall und forderten diesen regelrecht heraus. Die fast schon konvulsivische Suche nach der Schönheit war das, was die Kunst des Surrealismus antrieb. Das Bekannte und Alltägliche wurde neu zusammengewürfelt, eine Methode, die sich bis heute in den Künsten, vor allem in der Pop-Art Kunst, fortsetzt und bei den Surrealisten bereits im Mittelpunkt stand.

2.3. Das Ende der surrealistischen Bewegung

Walter Benjamin thematisierte schon im Jahr 1929 das Problem eines Fortbestandes der surrealistischen Bewegung. Die Surrealisten waren für ihn die Adoptivkinder der Revolution und in seinem Essay thematisierte er bereits die möglichen Gründe für ein nahes Ende der Bewegung:

„Es gibt in solchen Bewegungen immer einen Augenblick, da die ursprüngliche Spannung des Geheimbundes im sachlichen, profanen Kampf um Macht und Herrschaft explodieren oder als öffentliche Manifestation zerfallen und sich transformieren muß.“³⁹

Für ihn steckte die surrealistische Bewegung im Jahr 1929 schon in jener Transformationsphase und hatte bereits seine absolute und für die Gesellschaft

³⁵ Thali: *Psychologie und Surrealismus* S.133.

³⁶ Vgl. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S.164.

³⁷ Ebd., S.164.

³⁸ Vgl. Breton, André: *L'amour fou* [1937], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S.18.

³⁹ Benjamin: *Der Surrealismus*, S.146.

inspirierende Phase hinter sich.⁴⁰ Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und der Emigration vieler Mitglieder der Surrealistengruppe zerfiel die Bewegung. Auch wenn sie noch weiterexistierte, konnte sie nicht mehr diese Kräfte mobilisieren. Zur offiziellen Auflösung der Gruppe der Surrealisten kam es 1969, drei Jahre nach dem Tod von André Breton.⁴¹ Der Tod Bretons und die Ereignisse im Pariser Mai 1968, als mit Sprüchen der Surrealisten gegen die Bürgerlichkeit vorgegangen wurde, können als letzte „Seufzer“ der surrealistischen Bewegung gesehen werden. Wann die surrealistische Bewegung zu Ende war, sorgt bis heute für Diskussionen, und am Beispiel von Maurice Nadeau zeigt sich die Unschlüssigkeit über die genaue Datierung. In seiner Abhandlung der *Geschichte des Surrealismus* schrieb er:

„Das Experiment endet in einem Misserfolg: Die Welt lebt weiter, als gäbe es die Surrealisten gar nicht.“⁴²

Im Jahr 1986 wendete er sich aber von diesem geradlinigen Schlusstrich ab und schrieb nochmals einen Artikel über den Surrealismus. Es war eine Reaktion auf das große Echo, das seine *Geschichte des Surrealismus* ausgelöst hatte. Selbst Breton fühlte sich gezwungen, eine Kritik darüber zu äußern, dass Nadeau den Surrealismus als ein nicht mehr existentes Phänomen hinstellte. Maurice Nadeau entschärfte daraufhin seine Geschichtsschreibung und hielt fest, dass der Surrealismus zwar weiterhin vorhanden war, aber nicht mehr regierte.

„Heute ist es an der Zeit, den Surrealismus als eines der wichtigsten kulturellen Ereignisse unseres Jahrhunderts anzuerkennen.“⁴³

Eine Teilung in einen historischen Surrealismus und eine surreale Ästhetik, die bis heute in den Künsten weiterexistiert, scheint mir wichtig. Es muss zu einer Loslösung des „Ismus“ kommen, der eng mit der surrealistischen Bewegung und auch den politischen Zeilen verbunden ist. Im weiteren Verlauf werde ich zwischen Surrealismus und Surrealität bzw. surrealistisch und surreal unterscheiden. Der historische Surrealismus ist in ein Zeitfenster von 1924 und der Veröffentlichung des ersten surrealistischen Manifestes bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1939 einzuordnen.

⁴⁰ Vgl. ebd., S.146.

⁴¹ Vgl. Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*, S.222.

⁴² Ebd., S.205.

⁴³ Ebd., S.219.

„Zumindest von den Surrealisten als Teil eines Projekts der Revolutionierung des ganzen Lebens konzipiert, mußte die Aufhebung der Kunst ins Leben scheitern, als jenes Projekt in den Weltkriegen des Jahrhunderts unterging.“⁴⁴

Die surrealistische Bewegung, mit all ihren revolutionären Ansätzen, ist als Reaktion auf die Ereignisse und Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges zustande gekommen und im Zuge des Zweiten Weltkrieges wieder untergegangen.

Doch eine Surrealität in den Künsten ist noch immer präsent. Die Ästhetik hat überlebt und die Künste sind seit der Gründung des Surrealismus von diesem beeinflusst, auch nach dem Ende des historischen Surrealismus. Die Surrealität besteht bis heute und führt Methoden und Ideen der historischen Bewegung in weniger radikaler Form fort. Was die Charakteristika einer solchen surrealen Ästhetik sind, soll in dem folgenden Kapitel erläutert werden. Im Rahmen dieser Arbeit werde ich mich speziell mit dieser im Medium Film auseinandersetzen.

⁴⁴ Bürger, Peter: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S.197.

3. Surrealismus und Film

3.1. Die Geburt des surrealistischen Films

Die Faszination für das Medium Film war bei den Surrealisten groß. Sie waren die erste Generation, die mit dem Film und dem Kino aufgewachsen ist. Breton und die Mitglieder der ersten Stunde waren passionierte Cineasten und gingen in den Pariser Kinos ein und aus. Noch bevor Breton seine Manifeste verfasste, wurde eine surreale Ästhetik im Theater angewendet. In den 1910er Jahren wurden die Aufführungen grotesker, neue Kostüme und Requisiten wurden ausprobiert und auch die Darstellungsformen veränderten sich. Apollinaire begründete ein Theater der surrealen Ästhetik mit seiner *ars combinatoria*.⁴⁵ Somit war die freudsche Mythologie die Grundlage, doch die Loslösung von dieser erfolgte auf spielerische Weise. Den surrealistischen Film hat auch der Trickfilmer Georges Méliès inspiriert. Breton und andere Gruppenmitglieder hatten eine Passion für seine Filme, denn seine Filme waren eine Art Zauberei und brachten Phantasie auf die Leinwand.

“If Lumiere opened the cinema with a move towards realism, Méliès made a counter-move to introduce the fantastic and provide cinema with contradictory temptations.”⁴⁶

Die Verbindung von Surrealismus und Film wird von einigen Seiten infrage gestellt und ist mit Vorbehalten versehen. Der Film hat eine starke Affinität zur Realität und zum so genannten Realismus. Die Nähe zum Realismus und zur „wirklichen Welt“ des Films bedeutet nicht, dass es keinen surrealistischen Film gegeben hat, denn auch die Surrealisten glaubten an eine Realität, denn sonst könnte auch eine Surrealität nicht existent sein. Im Augenblick der Rezeption stellt ein Film einen Ersatz der aktuellen Realität dar. Hier ist ein klarer Zusammenhang zwischen dem Traum und dem Film auszumachen, denn auch der Traum stellt im Augenblick des Träumens einen Ersatz der Realität dar.⁴⁷ Der Surrealismus kombinierte Alltägliches neu. Der surrealistische Film wollte, meistens mit Hilfe des filmischen Mittels der Montage, Bilderrätsel entwerfen und neue Sehgewohnheiten präsentieren. Der Filmkritiker Béla Balázs sah im surrealistischen Film mit seinen rätselhaften Bildern und Ideogrammen eine Bezugnahme auf eine der ältesten Kunstformen, nämlich die der

⁴⁵ Vgl. Roloff, Volker: Zum Surrealismus in italienischen und französischen Filmen der 1960er Jahre. Die Ästhetik des Surrealen im Film, in: Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre, Hg. Thomas Koebner/Irmbert Schenk, München: Edition Text+Kritik 2008, S.484.

⁴⁶ Richardson, Michael: Surrealism and Cinema, Oxford: Berg 2006, S.19.

⁴⁷ Vgl. Roloff, Volker: Einleitung, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S.27.

Zeichensprache.⁴⁸ Als die ersten surrealistischen Filmexperimente an die Öffentlichkeit gelangten, war das Medium Film bereits etabliert und hatte, nachdem zuerst nur eine Jahrmarktseinrichtung, seine erste Hochphase in den Kinos der Großstädte durchlebt. Aus diesem Grund konnten die surrealistischen Filmemacher auf typische filmische Codes zurückgreifen und diese bewusst brechen. Dies ermöglichte ihnen die Technik der Montage und der Rezipient wurde verblüfft, schockiert und sein Blick musste sich immer auf Neues gefasst machen. Durch Schockerlebnisse und Verunsicherung während der Rezeption sollte der Blick für Neues geöffnet werden und es ermöglichen, den Film – oder sogar die Welt anders wahrzunehmen. Schock wurde unter anderem dadurch erzeugt, dass durch den Einsatz alltäglicher Objekte in nicht bekannten Variationen die Zuseher überrascht wurden. Spielereien mit den Einstellungsgrößen, mit Effekten wie der Zeitlupe oder dem Zeitraffer wurden von den Surrealisten benutzt, um dem Zuseher eine andere Art der Wahrnehmung vorzuführen.

„Aus der Perspektive surrealistischer Ästhetik faszinierte sie die Fähigkeit des Films, die Schwerkraft aufzuheben, die Zeiten durcheinanderzuwirbeln, die Räume nach Belieben zu wechseln, die Figuren überraschend zu verwandeln, Gewaltakte zu simulieren, unwahrscheinliche Metamorphosen durchzuführen, Ereignisse unglaublich zu beschleunigen, kurz: die Welt nicht nach Naturgesetzen, sondern frei nach der Imagination aus Elementen der Wirklichkeit zu gestalten.“⁴⁹

3.2. Elemente einer surrealen Ästhetik

Es geht dabei hauptsächlich um die Verwendung eines künstlerischen Verfahrens und nicht um eine Nacheiferung der Ziele des historischen Surrealismus. Diese Loslösung von dem „Ismus“ scheint befreiend, denn damit fällt dieses dogmatische Element, welches eine einengende Wirkung mit sich bringt, weg.

„Das Kino ist ein bevorzugtes Medium, um die Ästhetik des Surrealen zum Ausdruck zu bringen, und diese Ästhetik bestimmt – von den Anfängen der Filmgeschichte bis zur Gegenwart – die Produktion und Rezeption der Filme, das Dispositiv Kino.“⁵⁰

Schon André Breton und die Gruppe der Surrealisten setzten sich mit dem Motiv des Traums auseinander und wollten so zum Unbewussten und Verdrängten vordringen.

⁴⁸ Vgl. Balázs, Béla: Zur kunstphilosophie des Films [1938], in: Texte zur Theorie des Films, Hg. Franz Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998, S.206.

⁴⁹ Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.194.

⁵⁰ Roloff: Zum Surrealismus in italienischen und französischen Filmen der 1960er Jahre, S.483.

Die surrealistischen Filmemacher der ersten Stunde waren ebenso fasziniert von dem Sujet des Traums und kreierten traumhafte Bilder.

„Der Traum kombiniert disparate Gegenstände, spielt mit Raum und Zeit, die sich dehnt oder beschleunigt; der Raum wird entgrenzt oder verdichtet. [...] Der Traum ist Ausdruck sexueller Phantasien, Wünsche, Begehren und Gefühle; er lebt von der Schnelligkeit der Verwandlung und chaotischer Ubiquität, von Diskontinuität und Fragmentierung.“⁵¹

Die in diesem Zitat genannten Merkmale lassen sich mit filmischen Mitteln gut auf die Leinwand projizieren und der oftmals populär verwendete Ausdruck, dass „Filme Träume mit offenen Augen“ seien, findet hier seine Berechtigung. Die Analogie zwischen Traum und Film nutzten die surrealistischen Filmemacher und setzten ihren Filmen den Stempel einer Traumästhetik auf. Dieser Terminus kann unter anderem über die von André Breton verfassten surrealistischen Manifeste hergeleitet werden. Eine ergänzende Position kann bei der Definition einer filmischen Traumästhetik auch Elisabeth Lenk zugesprochen werden, die den Begriff als Verschränkung von Traum und Gesellschaft sieht:

„Noch in der nachepischen Prosa bis hin zum realistischen Roman hat der Traum sich gehalten, in ihn hat sozusagen das aus der Welt vertriebene Wunderbare sich gerettet.“⁵²

Für Lenk ist die Traumästhetik der Filme das zentrale Merkmal der surrealistischen Filmkunst.

„Der Traum und seine Ästhetik, von den Surrealisten fast als Equivalent zum Film gewertet, sind das grundlegende surrealistische Mittel im Film.“⁵³

Die surreale Traumästhetik hat im besten Fall zur Folge, dass Realität und Traum ununterscheidbar werden. Die traumhaften Bilder der Surrealisten waren nicht an die freudsche Mythologie des Unbewussten angebunden und wollten weder Erkenntnisgewinn noch Analyse der Träume sein.

„(...) d.h. die surrealistische Traumästhetik, gerade darin liegt ihre Subversivität, löst sich, mehr oder weniger spielerisch, von einer psychoanalytischen Hermeneutik, die die Bedeutung der Traumbilder entschlüsseln möchte.“⁵⁴

⁵¹ Butz, Lena: Tarsem Singhs *The Cell*. Surrealistische Frauenentwürfe zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S.207.

⁵² Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München: Matthes & Seitz 1983, S.8.

⁵³ Dilcher, Andrea: Imagination in *Prospero's Book*, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008, S.142.

⁵⁴ Roloff: Zum Surrealismus in italienischen und französischen Filmen der 1960er Jahre, S.485.

Diese Entdeckung der Filmanalogie des Traums und der Kontingenz und Spielfreude der Träume schafften, einen neuen Raum, sowohl auf der narrativen wie auch auf der visuellen Ebene. Ein Merkmal der surrealistischen Filme ist, dass die Traumästhetik sich in der gesamten Diegese ausbreitet und die Konstanten Raum und Zeit flexibel und unabhängig eingesetzt wirken lässt.

Die Montage war das wohl wichtigste filmische Mittel, um eine Traumästhetik entstehen lassen zu können. Sie verbindet, zerstückelt und alles passiert unter einer Aufsicht, sozusagen einer Zensurstelle. Hier ist ein eindeutiger Vergleich zum Traum herzustellen, denn auch dieser wird von dem menschlichen Gehirn zensiert. Die Montage wurde eingesetzt, um eine Diskontinuität zu erzeugen, und die surrealistischen Filmemacher arbeiteten mit ihrem Einsatz der Montage gegen die Regeln der Continuity-Montage. Das Publikum hatte schon in den Anfangsjahren des Surrealismus eine gewisse Erwartungshaltung, wenn es ins Kino ging. Die Rezipienten hatten Erfahrungen mit filmischen Raum- und Zeitabläufen, die logisch abliefen und aus dem alltäglichen Leben bekannt waren. Die surrealistischen Filmemacher spielten genau mit diesen vorhandenen Erfahrungswerten und missachteten die etablierten filmischen Regeln nicht, sondern beherrschten diese vielmehr.

„Die surrealistisch-metaphorische Montage bringt realistische Vorgänge durch deren montagetechnische Zuordnung in völlig neue (oft absurde) Zusammenhänge.“⁵⁵

In den surrealistischen Filmen wurden Raum- und Zeitsprünge überraschend platziert und führten zu einer diskontinuierlichen Handlungs- und Bildebene und verschafften so dem Film einen traumästhetischen Charakter. Die Transgression von Raum und Zeit führt zu mehr Freiheiten. Der Film hat sich zwar im Laufe seines Bestehens selbst Konventionen wie Rück- und Vorausblenden geschaffen, doch genau diese zu brechen, ist dem surrealistischen Film ein Anliegen gewesen. Neben dem Einsatz der Montage zur Aufhebung der Raum- und Zeitkontinuitäten wurden auch die starren Grenzen filmisch aufgelöst. In den frühen surrealistischen Filmen, besonders in dem wohl bekanntesten surrealistischen Film *Un chien andalou* (F, 1929), kommt es zur Auflösung von Dichotomien wie sichtbar/unsichtbar, bewusst/unbewusst, vernünftig/wahnsinnig und natürlich auch Realität/Wirklichkeit.

⁵⁵ Kondorfer, Pierre: DuMont's Lehrbuch der Filmgeschichte. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Köln: DuMont Verlag 1984, S.227f.

„Mit den Versuchen, die Grenzen der Sinne, des Sichtbaren, Sagbaren, Hörbaren zu verschieben und zu überschreiten, verbindet sich die Ausweitung der Domäne des Imaginären, und damit den Zweifel an dem Begriff der Realität.“⁵⁶

Die frühen Filme von Buñuel und Dalí waren von Anfang bis Ende durch ihren traumhaften Charakter geprägt. Roloff sieht in der kompletten Auflösung und Überschreitung der Grenzen einen Aspekt, der die Radikalität und revolutionäre Kraft der Bilder abtupfen lässt, da die Surrealisierung umso stärker ist, je mehr der Glaube an die rekonstruierte Realität vorhanden bleibt.⁵⁷

Die surrealistischen Filmemacher nutzten neben der Montage selbstverständlich auch bestimmte Kameraeinstellungen für ihre Filme. Sie waren hauptverantwortlich für die erste Hochphase der Großaufnahme. Durch die Isolation kann mittels der Großaufnahme einem bestimmten Objekt die gesamte Aufmerksamkeit zukommen.⁵⁸

„Der Zuseher weiß nicht, wie er sich dieser Vergrößerung und neuartigen Proximität der Bilder gegenüber zu verhalten hat, denn gerade die Nähe verfremdet – Sehen als Wahrnehmungsform benötigt schließlich immer eine gewisse Distanz.“⁵⁹

Mit Hilfe der Großaufnahme wurden Objekte aus ihrem bekannten Kontext gerissen, verfremdet und neu kombiniert. Die Deplatziierung und Entfremdung waren surrealistische Methoden, die filmisch besonders gut mit der Großaufnahme umzusetzen waren. Die wohl meist zitierte Szene eines surrealistischen Films ist die Anfangssequenz aus *Un chien andalou* von Luis Buñuel und Salvador Dalí. Diese Szene kann exemplarisch für das Einsetzen des filmischen Mittels der Großaufnahme sowie den Einsatz der surrealistischen Montagetechniken herangezogen werden. Der Film beginnt klassisch mit einer Einstellung, die den Mond am Nachthimmel zeigt. Nach dieser Einstellung folgt eine, in der eine Frau in die Kamera blickt und ein neben ihr stehender Mann (Buñuel selbst) hält ihr Auge auf. Dann erfolgt ein Schnitt zurück auf den Mond, der in diesem Moment gerade von vorbeiziehenden Wolken durchzogen wird. Nach einem neuerlichen Schnitt sehen wir das weit aufgerissene Auge der Frau. In Großaufnahme durchschneidet nun ein Rasiermesser das Auge. Durch die visuelle Ähnlichkeit des Mondes, der von Wolken durchzogen wird, und des Auges mit dem Rasiermesser ahnt man dieses Bild bereits. Es wird ein Match-Cut angewendet, ein Schnitt, der zwei Einstellungen, die eine optische Ähnlichkeit

⁵⁶ Roloff: Zum Surrealismus in italienischen und französischen Filmen der 1960er Jahre, S.486.

⁵⁷ Vgl. ebd., S.488.

⁵⁸ Vgl. Short, Robert: The age of gold: Surrealist Cinema, London: Creation 2003, S.15.

⁵⁹ Elsässer, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2011, S.92.

vorweisen, verbindet. Das Schockierende war eher der damalige Tabubruch, die Einstellung mit dem Schnitt durch das Auge überhaupt in dieser Radikalität zu zeigen.

„Das Plötzliche, der Schock, die konvulsivische Schönheit sind ohne die Entfremdung nicht zu denken, denn sie ist es, die erhellende Distanz schafft.“⁶⁰

Den Einsatz des Verfahrens der Kombinatorik findet man nicht nur in dem Film *Un chien andalou*, sondern in den meisten surrealistischen Filmen. Durch die Kombination zweier wesensfremder Objekte soll das Unbewusste zum Vorschein kommen, wobei die alleinige Zusammenführung von zwei sich fremden Elementen noch nicht ausreicht, um ein surrealistisches Bild zu kreieren. Den letzten Schritt muss der Rezipient selbst machen, auch wenn das entworfene kombinatorische Bilderrätsel nie lösbar ist, sollte der Zuseher aufgefordert werden mitzudenken. Die Kombinatorik sollte ein Verfahren sein, das willkürlich und nicht geplant entsteht, und konnte im Film mittels der Montage und Überblendungen erschaffen werden. Wenn in einem Zimmer leblose Esel auf einem Klavierflügel liegen oder ein Auge mit einem Rasiermesser kombiniert wird, dann entsteht erst aus der Kreation solcher neuen Verbindungen von realen Objekten der authentische traumhafte Charakter des Films *Un chien andalou*.⁶¹ Eine Sonderform der Kombinatorik ist die Metamorphose, die den Übergang eines zuerst fremden Objektes in ein anderes beschreibt. Dem Objekt muss, um eine erfolgreiche Metamorphose durchführen zu können, seine Bedeutung und sein es umgebender Kontext genommen werden. Es muss also primär zu einer Entfremdung kommen, um überhaupt eine Metamorphose zu erzielen.⁶² Bei der Kombinatorik wurden Objekte konfrontiert zueinander dargestellt, während bei der Metamorphose ein Übergang des einen Objekts in ein anderes vollzogen wird, wobei sich diese völlig fremd sind.⁶³ Mit der Kamera und der Linse wurde Realität bereits in Surreales transformiert, doch die Metamorphosen entstanden erst in der Postproduktion am Schnittplatz.

Doch nicht nur auf der visuellen Ebene wussten Salvador Dalí und Luis Buñuel den Zuseher zu überraschen und zu verunsichern. Sie beherrschten die filmischen Erzählstrukturen, denn erst dadurch konnten sie diese brechen. Das Paradoxon ist,

⁶⁰ Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.144.

⁶¹ Vgl. Kobbé, Elisabeth-Charlotte: Film-Träume zwischen Regression und Progression. Dargestellt an ausgewählten Filmbeispielen, unter Berücksichtigung Sigmund Freuds „Traumdeutung“ und Ernst Blochs „Das Prinzip Hoffnung“, Diss. Univ. Wien 1989, S. 103.

⁶² Vgl. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.144.

⁶³ Vgl. ebd., S.144.

dass der surrealistische Film nicht das Gegenteil des klassischen, etablierten Erzählkinos erreichen wollte, sondern dessen Charakteristika einfach übersteigert darstellte. Darüber hinaus führte auch das Schauspielen vor der Kamera in den surrealistischen Filmen zu deren spezieller Ästhetik. Die Theatralität der Filme bewirkte ebenfalls eine Brechung mit den bisherigen Bildtraditionen. Der Traum hat einen starken Hang zur Theatralität, zum Irrationalen, Absurden und Grotesken.⁶⁴ Diese Affinität wollten die surrealistischen Filme zeigen. Das Zurschaustellen gewinnt an Bedeutung und die einzelne Szene und das Bild werden wichtiger, während die Handlung an Wichtigkeit verliert. Das einzelne Bild ist das Wichtigste und die Ästhetik des Surrealen nähert sich dem Theater und der Malerei an.⁶⁵ Durch diese neue Dominanz der Bilder sollten sie keiner Konkurrenz ausgesetzt sein und an Stärke und Wirkung gewinnen. Siegfried Kracauer nahm eine Unterscheidung zwischen filmischen und surrealistischen Filmen vor, indem er die Ebene des Bildes untersuchte. So meinte er, dass die surrealistischen Filme die Bilder so wählten, dass der Zweck der Illustrierung vordergründig bleibe, während filmische Filme und ihre Bilder eine Neben- und Folgeerscheinung seien.⁶⁶ Schon alleine die Tatsache, dass Kracauer eine Unterscheidung zwischen den beiden Filmtypen vornimmt, zeigt die Bedeutung des nur kurzen Zeitfensters des surrealistischen Films. Als tautologisch entpuppt sich die Diskussion über den surrealistischen Film, denn Film und Surrealismus sind voneinander nicht zu trennen.

Über die exakte zeitliche Einordnung des surrealistischen Films gibt es zahlreiche Quellen. Die Jahresangaben variieren und es sollte, bevor ich mich Michel Gondry und den beiden zu diskutierenden Filmen zuwende, eine Einordnung erfolgen.

3.3. Der kurze Aufschrei des surrealistischen Films und seine Erben

Für den französischen Filmhistoriker Georges Sadoul beschränkt sich der surrealistische Film auf nur wenige Filme der 1920er Jahre, wobei *Un chien andalou* das Meisterwerk des Surrealismus darstellt und eine Sonderposition einnimmt. Auf Augenhöhe war für ihn nur noch der Film *Entr'acte* von René Clair.⁶⁷ Für Sadoul begann das Zeitalter des surrealistischen Films mit *La Coquille et le Clergyman* aus

⁶⁴ Vgl. Roloff: Einleitung, S.8.

⁶⁵ Vgl. ebd., S.11.

⁶⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S.119.

⁶⁷ Vgl. Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst [1955], Wien: Die Buchgemeinde 1958, S.195.

dem Jahr 1927 von Germaine Dulac in Kooperation mit dem Dichter Antonin Artaud. Erwähnenswert ist auch das Werk *L'Étoile de mer*, ein Film des surrealistischen Künstlers Man Ray aus dem Jahr 1928. Zwei Jahre später, sprich 1930, war für Georges Sadoul die Zeit des surrealistischen Films auch schon wieder vorbei. *L'Age d'or* stellte für ihn den Endpunkt der surrealistischen Filmkunst dar.⁶⁸ Es gibt andere Filmwissenschaftler, die den Begriff und die Zeitspanne des surrealistischen Films dehnbarer beurteilen, wie zum Beispiel Ado Kyrou, der in seinem Buch *Le surréalisme au cinéma* die Auswahl um einige Filme erweitert, u.a. die späten Werke von Luis Buñuel, aber auch Filme u.a. von Fritz Lang, Alain Resnais, Jean Renoir und sogar den Marx Brothers oder Stanley Kubrick dazuzählt.⁶⁹ Michael Gould bezieht in die Diskussion um den surrealistischen Film auch Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg ein.⁷⁰ Bei der Differenzierung und bei der Auswahl der Filmemacher ist es schwer, eine klare Linie zu erkennen, und ich möchte mich in meiner Arbeit an der Filmgeschichtsschreibung von Georges Sadoul orientieren. Der surrealistische Film existiert nicht mehr, aber seine formalen Verfahren sind weiterhin vorhanden und kommen auch zum Einsatz.

„Dabei zeigt sich, dass die Ästhetik des Surrealen als ‚générateur‘ fungiert, als Katalysator, als inspirierendes und konspiratives Prinzip *auch* für (scheinbar) konventionell erzählte, populäre Filme.“⁷¹

Zur besseren Differenzierung nehme ich die Unterscheidung zwischen dem historischen, surrealistischen Film und dem surrealen Film vor. Letzterer bezieht sich auf Filme, die mit ihren Bildern und ihrer Geschichte eine Ästhetik des Surrealen erzeugen, wobei hier nicht nur ein bestimmtes Filmgenre genannt werden kann. Die surreale Ästhetik inspiriert fast alle Filmgenres und führt damit zu immer neuen Gestaltungsansätzen.⁷² Die surrealen Filme haben zwar nicht mehr jene Radikalität der Bilder, die noch die Surrealisten kreierten, trotzdem kann eine Ästhetik des Surrealen geschaffen werden, die sich der politischen und historischen Begleiterscheinungen der surrealistischen Bewegung entledigt hat. Das Motiv des Traums wird in die Erzählung oftmals eingebettet, und anstatt dass der gesamte Film aus Traumbildern besteht, sind es einzelne Teile. Alfred Hitchcocks Thriller

⁶⁸ Vgl. ebd., S.198.

⁶⁹ Vgl. Roloff: Einleitung, S.9.

⁷⁰ Vgl. Roloff: Einleitung, S.9.

⁷¹ Ebd., S.10.

⁷² Vgl. ebd., S.10.

Spellbound aus dem Jahr 1945 ist ein gutes Beispiel für die Überlieferung der surrealistischen Ästhetik ins Hollywood-Kino. In diesem Film gibt es eine Traumsequenz, die Salvador Dalí konzipierte und die in die Erzählung eingebettet ist. Der Mann wird beim Einschlafen gezeigt, somit ist klar, dass nun der Traum beginnt, und die Traumszenen unterscheiden sich von der restlichen Machart des Films, da die Traumsequenz die eindeutige Handschrift von Dalí trägt und von grotesken und irrationalen Bildern gekennzeichnet ist. *Spellbound* setzt sich mit den Abgründen des menschlichen Lebens auseinander und es kommen Traumelemente zum Einsatz, dennoch unterscheidet er sich von den surrealistischen Filmen signifikant, da der Film am Ende der Diegese eine Problemlösung anbietet, die im Sinne Freuds und nicht im Sinne Bretons und der Surrealisten ist.⁷³ Salvador Dalí wurde für seine Arbeiten in der Modewelt und im konsumorientierten Hollywood von Breton mit dem Anagramm Avida Dollars benannt.⁷⁴ Doch genau diese Ausflüge haben sicher ein Stück weit dazu beigetragen, dass bis heute eine surreale Ästhetik, die sich von den politischen und historischen Begleiterscheinungen der surrealistischen Bewegung freigemacht hat, selbst in einem Massenmedium wie dem Film Anwendung findet.

⁷³ Vgl. Butz: Tarsem Singhs *The Cell*, S.208.

⁷⁴ Vgl. Reißler-Pipka, Nanette: Der Traum vom Surrealismus, in: Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz, Hg. Nanette Reißler-Pipka/Michael Lommel/Justyna Cempe, Bielefeld: Transcript 2010, S.261.

4. Michel Gondry – Ein Träumer in Hollywood

4.1. Exkurs: Surrealismus und Kommerz

Die surreale Ästhetik scheint eine ständige Renaissance zu erleben. Oft findet sich der Surrealismus aber in einem Bereich zwischen Kunst und Unterhaltung.

In unserer heutigen westeuropäischen Gesellschaft wird ein Film, ein Gemälde oder ein Gebäude schnell als surreal bezeichnet, sobald er oder es, sei es auch nur um Kleinigkeiten, von unseren alltäglichen Sehgewohnheiten abweicht. Die Surrealität hat Einzug in unseren Alltag und in unseren Sprachgebrauch genommen. Das hat zur Folge, dass auch Marketing- oder Werbefirmen auf surreale Bildmuster zurückgreifen.

Ein Phänomen, mit dem der Surrealismus nicht alleine ist. Auch die in den 1970er Jahren entstandene Subkultur Punk wurde schnell massentauglich kommerzialisiert. Beide Bewegungen haben gemeinsam, dass sie anfangs gegen die Gesellschaft und die herrschenden Zustände eintraten, aber dann selbst ein Teil von dieser Gesellschaft wurden.

Eine Verkitschung von surrealistischen Bildelementen ist in der heutigen Medienlandschaft unübersehbar und vor allem Musikvideos und Werbespots nutzen populäre surrealistische Bilder mit hohem Wiedererkennungswert. Die Bilder der Surrealisten zeichneten sich auch durch eine schockierende Ästhetik aus und besonders die surrealistischen Filmemacher wollten den Rezipienten schockieren, um dessen Sehgewohnheiten zu beeinflussen und zu verändern. Den Anspruch, die Sehgewohnheiten der Zuseher zu beeinflussen und den Rezipienten mitunter zu schockieren, ist für die Werbe- und Musikvideobranche nicht das primäre Ziel.

Die Musikvideos von Regisseuren wie Chris Cunningham, Spike Jonze, aber natürlich auch Michel Gondry entwickeln eine gewisse surreale Ästhetik, da sie von starker traumhafter Qualität sind, die Zeit- und Raumkontinuität häufig aufgehoben wird und die Narration einer Story nicht vonnöten ist. Gondrys Zusammenarbeit mit der isländischen Künstlerin Björk und die Videos zu ihren Songs *Human Behaviour* und *Army of me* haben für internationales Aufsehen gesorgt und daraufhin wurde der aufstrebende französische Regisseur auch von anderen Bands kontaktiert. In der Folge drehte er Videos für die Bands The White Stripes, Foo Fighters, The Rolling Stones und Daft Punk. Gondrys Musikvideos sind geprägt durch die Symbiose der

Bilder mit der Musik. Takt und Rhythmus der Songs wurden mit den Bildern durch Techniken wie der Stop-Motion perfekt montiert, sodass Gondry neben Jonze und Cunningham der wohl bekannteste und wichtigste Musikvideoregisseur der 90er Jahre, einer Dekade, in der die Popularität von Musikclips und dem amerikanischen Musikvideosender MTV rapide zunahm, wurde. Gondrys Ruf einer unbekümmerten Authentizität wurde auch durch zahlreiche Werbeclips nicht geschwächt, da er seinen Stil auch in den einzelnen Spots anwendete. Michel Gondry drehte unter anderem Spots für Unternehmen und Marken wie Smirnoff, Diet Cola, Air France oder Hewlett Packard. Besonders der Werbeclip *Drugstore* für den Jeanshersteller Levi's ist mittlerweile ein oft zitierter und prämiertes Clip.⁷⁵ Sowohl in seinen Werbe- wie auch Musikvideoclips kann man seinen Erfindergeist und Einfallsreichtum, den er auch in seinen Spielfilmen beibehält, erkennen. Michel Gondrys Arbeiten zeichnen sich unter anderem durch ein „ausgesprochen raffiniertes Konzept und einen dementsprechend stupiden visuellen Einfallsreichtum“ aus.⁷⁶ Gondry nutzte die Musikvideos, um technische Spielereien und Effekte einzusetzen. Generell agierten Musikvideos oftmals als Probefelder für Spielfilme und so wurden wesentliche technische Erneuerungen im Bereich des Lang- und Spielfilms zuerst in Musik- oder Werbeclips erprobt und weitergeführt. Die durch die *Matrix-Trilogie* populär gewordene Technik des Frozen Moment wurde von Gondry schon 1995 in seinem Clip für die Rolling Stones in dem Video *Like a Rolling Stone* eingesetzt.⁷⁷ Spike Jonze sagte über Michel Gondrys Ideenreichtum:

„For every video Michel would not only come up with a concept, he would come up with a whole technique.“⁷⁸

Gondry verwendet Werbe- und Musikvideoclips, die eigentlich zur kommerziellen Nutzung vorgesehen sind, für seinen visuellen Kommunikationskanal und entwickelt eine surreal-traumartige Atmosphäre. Es ist klar, dass die Beziehung zwischen dem Musikvideo und der surrealistischen Kunst mit Aporien besetzt ist, und es bleibt zu hinterfragen, ob und in welchem Maße Musikvideos, aber auch Werbeclips, als eine „Pop-Variante“ der surrealistischen Kunst gesehen werden können. Auch wenn gerade Musikvideos oft durch ihre künstlerische und ästhetische Stärke auffallen, ist

⁷⁵ *Drugstore* ist sogar im Guinness Buch der Rekorde als meist prämiertes Werbespot vermerkt.

⁷⁶ Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen, Bielefeld: Transcript 2007, S.288.

⁷⁷ Vgl. ebd., S.288.

⁷⁸ Ebd., S.286.

ihr Hauptzweck, Songs und Musiker zu vermarkten. Der Surrealismus war, zumindest in seinen Anfangsjahren, eine politische Bewegung, dessen Ziel eine gesellschaftliche Revolution war. Eine ästhetische Verbundenheit auf der Bildebene lässt sich jedoch nicht leugnen und es werden visuelle Zitate in ein vermarktungstaugliches Paket geschnürt. Die Form des Musikvideos beschreibt Eckart Voigts-Virchow als ein hybrides Bindeglied zwischen der Massenkultur und künstlerisch-avantgardistischen Ausdrucksformen.⁷⁹

Michel Gondry ist ein Filmmacher zwischen Mainstreamkino und Autorenfilm.⁸⁰ Er verbindet Elemente aus unserer heutigen Populärkultur mit surrealen Elementen und so entstehen Filme, die fernab der „Normalität“ angesiedelt sind. Bei ihm geht es um Träumer, Verrückte und Ausgestoßene.

„In seinen obskuren Inszenierungen visualisiert Gondry dabei das Nicht-Darstellbare:

Bewusstes, Unbewusstes, Träume, Liebe und Phantasie.“⁸¹

Michel Gondry inszeniert in seinen Werken einen individuellen Stil, der Anleihen beim Surrealismus nimmt. Die motivische Nähe zum Surrealismus ist offensichtlich. Die surreale Ästhetik in *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* wird aber nicht ausschließlich über die visuelle Ebene etabliert, sondern findet auch in Bereichen der Figurenschreibung und der Erzählstruktur ihren Platz.

4.2. Untersuchungsgegenstand: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* und *La Science des rêves*

Als Basis für meine Analyse diene in beiden Fällen die DVD-Fassung im Originalton.⁸²

Zunächst werde ich kurz den Inhalt des Films *Eternal Sunshine* darstellen, um im weiteren Verlauf die Argumentationsweise und herangezogenen Szenen verständlicher zu machen, da der Film aufgrund oftmaliger Wechsel zwischen der diegetisch dargestellten Realität und den „Gedächtnisbildern“ eine gewisse Komplexität aufweist.

⁷⁹ Vgl. Voigts-Virchow, Eckart: Ent-Stellungen – Chris Cunningham Körper als Pop-Surrealismus, in: Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz, Hg. Nanette Rißler-Pipka/Michael Lommel/ Justyna Cempe, Bielefeld: Transcript 2010, S.199.

⁸⁰ Vgl. Altmeyer, Markus: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry. Zwischen Surrealismus, Pop und Psychoanalyse, Marburg: Tectum 2008, S.7.

⁸¹ Ebd., S.7.

⁸² *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Regie: Michel Gondry, USA 2004; DVD-Video, *Vergiss mein nicht!*, Constantin Film 2004/ *La Science des rêves*, Regie: Michel Gondry, F/I 2006; DVD-Video, *Science of Sleep. Anleitung zum Träumen*, Universal Pictures 2007.

Im Zentrum des Films stehen die beiden Figuren des von Jim Carrey dargestellten Joel Barish und der von Kate Winslet gemimten Clementine Kruczynski. Die beiden haben gerade eine gemeinsame zweijährige Beziehung hinter sich. Um die Jahre mit Joel schnellstmöglich zu vergessen, beschließt Clementine all ihre Erinnerungen an die gemeinsame Zeit von einer Firma namens Lacuna Inc., die auf das Löschen von unangenehmen, persönlichen Erinnerungen spezialisiert ist, entfernen zu lassen. Als Joel seine Ex-Freundin in ihrer Arbeit besuchen geht, um ihr ein kleines Geschenk als Zeichen der Versöhnung zu überreichen, erkennt sie ihn nicht wieder – und zu allem Überfluss hat sie offenbar bereits einen neuen Freund. Joel ist konsterniert und erfährt von seinem besten Freund, dass Clementine sich in die Hände von Dr. Mierzwiak, dem Chef von Lacuna Inc., begeben hat. Daraufhin ist er zunächst am Boden zerstört und beschließt schließlich, sich ebenfalls dem Löschprozess zu unterziehen, um die Beziehung zu vergessen und noch mal von vorne beginnen zu können. Durch Unachtsamkeiten der beiden Lacuna Mitarbeiter Stan und Patrick kommt es zu Komplikationen und Joel kommt während der Behandlung, bei der der Patient mittels Medikamenten in einen tiefen Schlaf versetzt wird und eine speziell entwickelte Computersoftware die zu löschenden Erinnerungen lokalisiert und anschließend „ausradiert“, für einige Sekunden zu Bewusstsein. Er kann zwar seinen Körper nicht bewegen, kann aber ein Gespräch zwischen den beiden hören, in dem Patrick von seiner neuen Freundin namens Clementine berichtet. Er hat sich Joels detaillierte Aufzeichnungen, die dieser vor der Löschung Dr. Mierzwiak und seinen Assistenten zu Protokoll gab, zu Nutzen gemacht, um Clementine, in die er sich während ihrer Behandlung verliebt hatte, für sich zu gewinnen – anscheinend mit Erfolg. Ab diesem Zeitpunkt versucht Joel die Behandlung abubrechen, vor allem weil er bei den Erinnerungen an ihre gemeinsame Zeit das Besondere an Clementine und ihrer gemeinsamen Liebe sieht. Mit allen Mitteln versucht er die Löschung zu sabotieren und flüchtet in „Ecken“ seines Gehirns, wo er hofft, dass ihn die Mitarbeiter von Lacuna nicht lokalisieren können.

Zur besseren Verständlichkeit folgt nun auch eine ebenfalls kurz gehaltene Synopsis des Films *La Science des rêves*.

Der Protagonist des Films, der von Gael García Bernal dargestellte Stéphane Miroux, kehrt am Anfang der Handlung zurück nach Paris, wo er in jenes Wohnhaus einzieht, das im Besitz seiner Mutter ist und in dem er schon als Kind gelebt hat. Seine Mutter

ist Französin und sein Vater, bei dem er bis zu dessen Tod die letzten Jahre gelebt hat, Mexikaner. Seine „Heimkehr“ nach Paris läuft anders als gedacht. Der neue Job, den ihm seine Mutter vermittelt hat, entspricht in keiner Weise Stéphanes hohen Erwartungen. Stéphane, der voller Hoffnung war, nun endlich seinen von ihm gestalteten Kalender zu veröffentlichen, findet sich in einer Agentur wieder, die eher einem kleinen Copy-Shop ähnelt, wo er Kalender mit nackten Frauen und Hundebabys stupide zusammenkleben und kopieren muss. Zunächst ist die Frustration groß, doch dann lernt er Stéphanie, die in die Wohnung gegenüber einzieht, und deren Freundin Zoé kennen. Zunächst findet er Gefallen an Zoé, doch es dauert nicht allzu lange, bis er sich in Stéphanie verliebt. In der Folge verliert sich Stéphane in seiner Obsession für seine Nachbarin, die von Charlotte Gainsbourg gespielt wird, immer mehr. Auch Stéphanie empfindet durchaus Gefühle für den jungen Mann, aber eine Beziehung kann sie sich nicht vorstellen. Für sie ist er eher ein guter Freund. Doch nur in seinen Träumen, die im Laufe des Films Stéphanes Alltag immer mehr durcheinanderbringen, findet er den Mut, um Stéphanie zu erobern. Aber in der diegetisch dargestellten Realität ist die Beziehung der beiden komplizierter und Stéphanie erwidert seine Liebe nicht. Immer öfter flieht er in seine romantischen Träume und verwechselt zunehmend Wirklichkeit und Phantasie.

5. Analyseteil – Die Anwendung des ästhetischen Surrealismus

5.1. Charakterisierung – Die Protagonisten

Handelnde Personen bestimmen unser tägliches Leben und auch bei den hier zu untersuchenden Filmen stehen die Personen im Mittelpunkt. Genau aus diesem Grund soll eine Figurenanalyse am Anfang meines Analyseteils erfolgen. Der Mensch, und im Film die Figur, steht im Zentrum und bietet einem die Möglichkeit, die Gesellschaft oder den Film kennenzulernen und vor allem verstehen zu lernen. Die Protagonisten von *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* bestimmen ab der ersten Sequenz die Filmhandlung und bleiben über die gesamte Laufzeit präsent. Joel Barish und Stéphane Miroux sind zwei Männer, die auf der Suche nach der Liebe und dem Glück im Leben sind. Sie verfolgen, wie fast jede Filmfigur, bestimmte Ziele und welche das sind und warum die beiden als Figuren im surrealen Sinne bezeichnet werden können, soll nun untersucht werden.

Der Film *La Science des rêves* beginnt mit einer Sequenz, die den Rezipienten sofort mit der Hauptfigur Stéphane Miroux bekannt macht.⁸³ Er präsentiert sich dem Publikum als ein adretter Moderator, der souverän durch seine eigene, nach ihm benannte, Fernsehshow „Stéphane TV“ führt. Der Zuseher wird direkt angesprochen, da Stéphane den direkten Blick in die Kamera, ein in Fernseh- und Kochshows typisches Merkmal, vornimmt. Scheinbar mühelos übernimmt er mehrere Parts in seiner Sendung, denn er fungiert nicht nur als Moderator, sondern auch als Musiker, Koch und Wissenschaftler. Dass es sich bei der Fernsehshow nicht um die Realität handelt, ist bei der Rezeption schnell klar, da die Requisiten, inklusive der Filmkameras, aus Kartonkisten gebastelt sind. Spätestens wenn der animierte Vorspann einsetzt, wird offensichtlich, dass der Stéphane aus der diegetisch dargestellten Realität noch nicht zu sehen war. Im Laufe des Films entpuppt sich „Stéphane TV“ als Grenzübergang von der Realität in die persönliche Traumwelt des Protagonisten. Ganz anders als in der TV-Show tritt Stéphane in der ersten Szene der Realität auf. Ein mit Indigomütze, einem Symbol seiner mexikanischen Herkunft, und Weste bekleideter Stéphane fährt mit dem Taxi zu seiner neuen Wohnung in Paris. Er wirkt wie ein junger Erwachsener, der nicht viel mit dem im Anzug gekleideten „Alleskönner“ aus seiner erträumten Fernsehsendung gemein hat.

⁸³ Vgl. *La Science des rêves*, 0h00-02'.

Auch Joel Barish, die Hauptfigur aus Gondry's Film *Eternal Sunshine*, ist ein, auf den ersten Blick, unauffälliger Mann. Joel fährt ein altes Auto, trägt, wie auch Stéphane, unauffällige Kleidung. Was er arbeitet, erfährt man während des gesamten Films nicht, klar wird aber, dass Joel mit seinem Job nicht glücklich ist. Joel scheint ein „Durchschnittstyp“ zu sein, doch im Laufe des Films offenbart sich eine facettenreiche Figurenkonstruktion. Auch die Figur Stéphane Miroux ist nicht leicht zu kategorisieren. Er ist wie Joel alles andere als zufrieden mit seinem Joballtag. Der Protagonist in *La Science des rêves* ist so skizziert, dass er beim Publikum durchaus Empathie auslösen kann – vor allem bei jüngeren Menschen, die ähnliche Situationen erlebt haben.

„Mit seinen geschiedenen Eltern aus zwei Kulturen, seiner Wanderung zwischen den Kontinenten und dem Wechsel zwischen drei Sprachen, dem Spanischen, dem Französischen und der ‚Universalspache‘, dem Englischen, ist er vielleicht gar nicht untypisch für andere junge Leute seiner Generation.“⁸⁴

Seine ersten Tage in Paris sind gekennzeichnet von Enttäuschungen und Zurückweisungen. Zu den beruflichen Rückschlägen kommen noch die sprachlichen Defizite und das Unwohlfühlen in der Wohnung, in der Stéphane in Kindheitstagen gelebt hat, hinzu. Sein Schlafzimmer ist sein ehemaliges Kinderzimmer und er schläft in einem mittlerweile viel zu klein gewordenen Bett. All diese Enttäuschungen müssen erst einmal verkraftet werden und es zeigt sich schnell, dass Stéphane sich in seine infantile Phantasiewelt flüchtet. Nicht nur wegen seines Kinderbettes, sondern vielmehr aufgrund seiner Träume und seines Umgangs mit Stéphanie, seiner Nachbarin, zeigt sich sein kindlicher Charakter. Es fällt ihm schwer, in ernsten Situationen die Contenance zu behalten. In Gesprächen, in denen er scheinbar die Kontrolle verliert, versucht Stéphane seine Unbeholfenheit und sein schüchternes Auftreten durch grobes Verhalten und ordinäre Witze zu kompensieren. Gerade am Ende des Films wirkt es so, als ob er nichts dagegen machen könne.⁸⁵ Je unerreichbarer das Ziel wird, eine romantische Beziehung mit Stéphanie einzugehen, desto mehr erwacht die kindliche und verletzte Seite in ihm. Als er seinen Flug zurück nach Mexiko nehmen möchte, um die Enttäuschungen hinter sich lassen zu können, redet er, nach Aufforderung seiner Mutter, nochmals mit Stéphanie. Doch in diesem Moment weiß er sich nicht anders zu helfen und teilt verbale Tiefschläge aus.

⁸⁴ Wollnik, Sabine: *The Science of Sleep*, in : Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen, Hg. Sabine Wollnik/Brigitte Ziob, Gießen : Psychosozial-Verlag 2010, S.25.

⁸⁵ Vgl. *La Science des rêves*, 1h32-35'.

Verständlicherweise reagiert Stéphanie auf die Beleidigungen verletzt und bittet ihn ihre Wohnung zu verlassen, doch je aussichtsloser die Situation wird, umso beleidigender wird Stéphane:

“You know sometimes I wore my jeans for more than a week until they are really bad. It makes me feel a little bit closer to you.”⁸⁶

Stéphanie sieht seinen infantilen Charakter nicht als Problem an und selbst nach einer dezidierten Aufforderung Stéphanies, sein kindliches Benehmen abzulegen, ändert er sein Verhalten nicht.⁸⁷ Einerseits schöpft er aus seiner kindlichen Art kreative Kraft, die auch Stéphanie attraktiv findet, doch andererseits verhält er sich in Situationen oftmals unreif und zerstört dadurch fast die Beziehung mit Stéphanie. Auch im Umgang mit seiner Mutter zeigt sich Stéphanes Unreife. Die beiden haben generell kein besonders gutes Verhältnis zueinander. Stéphane ist nach der Scheidung seiner Eltern mit seinem Vater nach Mexiko gezogen und hatte das deutlich bessere Verhältnis zu ihm. Die Mutter-Sohn-Beziehung wird auch durch den neuen Freund der Mutter nicht verbessert. Der Lebensgefährte der Mutter ist ein nicht besonders erfolgreicher Magier, doch Stéphane stört mehr an ihm, als nur sein ausgefallener Beruf. Er will es sich nicht eingestehen, dass seine Mutter selbstständig genug ist, um ihre Lebenspartner selbst auszusuchen. Stéphanes Abneigung gegen den Lebensgefährten seiner Mutter ist eine Reaktion, die häufig bei Kindern hervorgerufen wird. Stéphane Miroux ist ein Mann, der nie erwachsen wurde und es auch nicht werden möchte. Stéphane nützt das und seine Phantasie als Realitätsflucht und hofft, so Leid vermeiden zu können.⁸⁸ So wie Stéphane befindet sich auch Joel auf der Flucht. Er sucht aus erhoffter Leidvermeidung die Firma Lacuna Inc. auf. Er möchte alle Erinnerungen an Clementine am Bewusstwerden hindern und möchte somit auch vor der Realität flüchten.

Die beiden Protagonisten können oder wollen die Realität nicht so akzeptieren und versuchen daher einen Ausweg zu finden.

⁸⁶ Ebd., 1h34'.

⁸⁷ Vgl. ebd., 0h55'.

⁸⁸ Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.66.

5.2. Die Loslösung von der Herrschaft der Logik

Für Breton und die Surrealisten war der Wahnsinn ein Weg zur Freiheit. Illusionen und Halluzinationen stellten eine genussvolle Quelle für die surrealistische Kunst dar.

„Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts ist es gelungen, alles aus dem Geist zu verbannen, was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinnst gilt, und jede Art der Wahrheitssuche zu verurteilen, die nicht der gebräuchlichen entspricht.“⁸⁹

Für die Surrealisten war die Freiheit des Geistes eine Möglichkeit in einer, für sie, unfreien Welt Freiheit zu erlangen. Die Aufhebung einer strikten Trennung zwischen normal und verrückt sowie Vernunft und Wahnsinn haben Breton und die Surrealisten jedoch nicht erreichen können. Michel Gondry spielt mit dieser Thematik und bietet seinen Figuren einen Raum fernab der Normalität, ohne die Trennung aufzuheben. In *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* wird in Dialogen die „Verrücktheit“ der Figuren von Joel und Stéphane immer wieder zum Thema gemacht. Nachdem Stéphane im Glauben ist, dass ihn Stéphanie versetzt hat, obwohl er es war, der die Zeit übersehen hatte und auch noch durch ein Abdriften in einen Tagtraum zum Treffen zu spät kam, läuft er voller Wut gegen Stéphanies Tür und dabei holt er sich ein Cut und hinterlässt Blutspuren.⁹⁰ Am nächsten Tag fragt Stéphanie, wie es denn seinem Kopf gehe. Stéphane antwortet: “It’s okay. It’s not normal.” Woraufhin Stéphanie entgegnet: “Well of course it’s not. It’s never gonna be.”⁹¹ Einen ähnlichen Dialog führen Joel und Clementine. Kurz nachdem sich die beiden zum vermeintlich ersten Mal in Montauk getroffen haben, wird Joel von Clementine über seinen Geisteszustand befragt. Auf die Frage: “Are you nuts?”, antwortet er: “It’s been suggested”.⁹²

Mit surrealen Merkmalen, jedoch weniger radikal als bei den surrealistischen Figurenkonstruktionen, ist Stéphane Miroux versehen. Er gibt sich der Phantasie hin und hofft, dort eine gewisse Freiheit zu finden. In seinen Tag- und Nachtträumen strebt er nach Wahrheitsfindung.⁹³ Das Streben nach Erkenntnisgewinn mittels der Phantasie und des Traums ist ein klares surrealistisches Merkmal, doch gerade das wird schlussendlich zu Stéphanes Problem. Die Fähigkeit, zwischen Traum und dem

⁸⁹ Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S.15.

⁹⁰ Vgl. *La Science des rêves*, 1h27-28'.

⁹¹ Ebd., 1h31'.

⁹² *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h07'.

⁹³ Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.12.

diegetisch realen Alltag unterscheiden zu können, kommt ihm im Laufe des Films immer mehr abhanden. Auch Joel Barish ist eine Figur, die sich im Verlauf des Films *Eternal Sunshine*, immer mehr in seine Traum- bzw. Gedächtniswelt hineinwagt. Stéphane Miroux und Joel Barish verbinden nicht nur ihre „Verrücktheit“ und die Realitätsflucht in eine Traumwelt, sondern auch die Suche nach der Liebe. Für die Surrealisten war die Liebe Flucht und Kompromiss zugleich.

5.3. Die Sehnsucht nach dem Liebesglück

Im Zentrum des Surrealismus stand auch die Liebe, die neben Halluzinationen, Träumen und der letzten Konsequenz, dem Suizid, auch eine Fluchtmöglichkeit von der rationalen Bürgerlichkeit für die Surrealisten darbot. Die Liebe war der einzige surrealistische Zustand, den man zu zweit erreichen konnte.⁹⁴

„Wenn es eine Idee gibt, die bis zum heutigen Tag jedem Unterfangen, das sie verkleinern wollte, entgangen zu sein scheint und den größten Pessimisten standgehalten hat, dann ist es, meinen wir, die Idee der Liebe – die einzige, die jeden Menschen, und sei es vorübergehend, mit der Idee des Lebens auszusöhnen vermag.“⁹⁵

Die Begriffe „amour fou“ und „amour unique“ wurden von Breton publik gemacht. Die „amour unique“ war laut der Surrealisten so etwas Besonderes und Erstrebenswertes, weil sie „alle Schranken durchbricht, in die die Sozietät sie pferchen möchte, und sich alle Freiheiten herausnimmt, deren sie ihrem eigenen Wesen nach bedarf.“⁹⁶ In den alltäglichen Sprachgebrauch wurde der Begriff der surrealistischen „amour fou“ als eine bedingungslose, jedoch verhängnisvolle Liebe, die wenige Chancen auf Bestand hat, übernommen.⁹⁷ Ob die Liebe in *La Science des rêves* oder *Eternal Sunshine* eine Chance auf Bestand hat, bleibt am Ende offen, doch Gondry macht in beiden Fällen das Prinzip Hoffnung geltend. Die verherrlichte „amour fou“ birgt eine revolutionäre Kraft, die Antworten auf Probleme liefern könne, so zumindest nach Meinung der Surrealisten. Sicherlich bieten die Frauenfiguren in den Filmen *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* für die Protagonisten zum Teil eine Fluchtmöglichkeit und dienen als Ausweg aus so manchem Problem. Vor allem Stéphane Miroux, der durch die Großstadt taumelt und

⁹⁴ Vgl. ebd., S.18.

⁹⁵ Breton, André: Zweites Manifest [1930], in: ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004, S.93.

⁹⁶ Nadeau: Geschichte des Surrealismus, S.209.

⁹⁷ Vgl. http://www.duden.de/rechtschreibung/Amour_fou; http://de.wikipedia.org/wiki/Amour_fou, Zugriff: 29.11.2012.

gehandicapt durch Sprach- und Jobschwierigkeiten ist, findet in Stéphanie eine Frau, die ihn aus dem grauen Alltag entfliehen lässt. Er sieht in ihr eine Seelenverwandte, etwas das auch Gondry über die Namensgebung der beiden Figuren auf nicht ganz subtile Weise vermittelt. Das Besondere, was Stéphanie für Stéphane darstellt, kommt daher, dass sie seine Begeisterung für das Phantastische teilt und seine Begleiterin durch seine Träume ist. Sie ist neben Stéphane die einzige Figur im Film *La Science des rêves*, von der ein eigener Traum visualisiert in einer Szene wiedergegeben wird.⁹⁸ Eine zusätzliche Visualisierung der Gewichtung und Verbindung der zwei Figuren. „Nur sie kann ihn erlösen, da sie Bindeglied ist zwischen der realen Welt und der Welt der Imagination.“⁹⁹

Stéphanie ist nicht die typische Schönheit, die Werbeplakate schmückt und immer lächelt. Sie entfaltet ihre Schönheit im Laufe des Films. Sie bewegt sich fernab von normativer Ästhetik, und genau das macht ihre Anziehungskraft für Stéphane aus. Für ihn hebt sie sich von den anderen Frauen ab: “Because everyone else is boring! And because you are different!”¹⁰⁰ Die Darstellung der Frau war ein beliebtes Thema der surrealistischen Kunst. „Normale“ Frauen werden dabei nicht gezeigt, das Frauenbild wird im Surrealismus dämonisiert oder fetischisiert.¹⁰¹

„Einmal tritt sie dem Betrachter als allmächtige Göttin entgegen, dann wieder als *femme fatale*, deren weiblichen Reizen sich der männliche Betrachter kaum entziehen kann.“¹⁰²

Gondry stellt in seinen Filmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* die Frau als Figur dar, die eine hohe Anziehungskraft ausübt und an Stärke den männlichen Figuren überlegen ist. In den Träumen verherrlichen sowohl Joel als auch Stéphane die zentrale weibliche Figur und immer wieder handeln die Phantasien von einer gemeinsamen Zukunft. Die Verherrlichung der Frau war auch ein Thema bei den Surrealisten und sie erhofften sich daraus die absolute Liebe.

„Im Surrealismus wird die Frau verherrlicht als das große Versprechen, welches fortbesteht, nachdem es erfüllt worden ist.“¹⁰³

Neben der Faszination der absoluten Liebe birgt die surrealistische „amour fou“ auch Risiken. Diese Risiken sind von konventioneller Natur und beziehen sich auf den Wahnsinn und die Zerstörbarkeit des gemeinsamen Liebesglücks. Stéphanes Kollege

⁹⁸ Vgl. *La Science des rêves*, 0h39'.

⁹⁹ Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.19.

¹⁰⁰ *La Science des rêves*, 1h34'.

¹⁰¹ Vgl. Butz: Tarsem Singhs *The Cell*, S.205.

¹⁰² Ebd., S.205.

¹⁰³ Breton, André: *Nadja* [1928], Frankfurt a.M: Suhrkamp 2002, S.18.

Guy rät ihm von Stéphanie mit den Worten: “She will drive you crazy!”¹⁰⁴ ab. In einen surrealistischen Kontext gesetzt, bekommt dieser Ausspruch von Guy eine andere Aussage, womit die Verrücktheit noch ein zusätzlicher Bonus von Stéphanie sein könnte. Liebe und Wahn sind zwar beides surrealistische Möglichkeiten der Realitätsflucht, aber in Kombination miteinander nur bedingt kompatibel.¹⁰⁵ In der Liebe flüchtet man in die Zweisamkeit, während der Wahn eine bedingungslose Abgrenzung zur sozialen Welt darstellt.¹⁰⁶ Somit steckt Stéphane in einem Dilemma, denn je mehr er sich in seine Traum- und Phantasiewelt flüchtet, desto schwieriger wird es, sein Glück mit Stéphanie in der „realen“ Welt zu finden.

Die zentrale weibliche Figur in *Eternal Sunshine* ist Clementine. Sie und Joel Barish verbindet das gemeinsame Ziel, für ihr gemeinsames Liebesglück zu kämpfen. Clementine ist kontrastiert zum Protagonisten dargestellt, denn sie ist im Gegensatz zum eher bieder wirkenden Joel auffällig gekleidet. Ihre Haare sind gefärbt, am Anfang des Films orange und später blau. Die Haarfarbe ist für den Rezipienten ein Hinweis, in welcher Zeit- und Erzählebene sich die Bilder gerade bewegen. Die blauen Haare trägt sie nach der Trennung von Joel und orange Haare hat sie während der Beziehung mit Joel, also auch in den visuell dargestellten Traum- bzw. Gedächtnisbildern. Clementine ist laut, spontan und genau das scheint Joel anfangs im Zug zu nerven, und er scheint sich gar zu genieren. Sie ist sich ihrer Impulsivität bewusst und klärt Joel am Beginn des Films über ihre Sprunghaftigkeit auf:

“My embarrassing admission is I really like that you are nice. Right now, anyway. I can’t tell from one moment to the next what I’m going to like.”¹⁰⁷

Joel ist viel zurückhaltender und möchte auch nicht die Aufmerksamkeit künstlich auf sich lenken, doch in der Anwesenheit Clementines wird auch er witzig, spontan und selbstsicherer, was sich im Laufe des Löschprozesses immer mehr zeigt, da er aktiv agiert und Mut beweist. Sie bietet ihm, wie auch Stéphanie für Stéphane, eine Fluchtmöglichkeit. Aufkommende Zweifel an der Liebe werden in beiden Filmen dem Liebesglück (fast) zum Verhängnis. Joel und Clementine trennen sich nach einem Streit, da er glaubt, dass seine Freundin untreu war. Stéphanes Verlustängste stehen wiederum einer Beziehung mit seiner Nachbarin Stéphanie im Weg. Gondry deutet in beiden Filmen eine Chance auf das gemeinsame Liebesglück an.

¹⁰⁴ *La Science des rêves*, 1h23'.

¹⁰⁵ Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.21.

¹⁰⁶ Vgl. Nadeau: Geschichte des Surrealismus, S.209.

¹⁰⁷ *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h08-09'.

“Things will turn out the way you want, if you could just stop doubting that I love you.”¹⁰⁸ Dieser Satz, den Stéphanie dem schlafenden Stéphane ins Ohr flüstert, kann als klares Indiz gedeutet werden, dass die Liebe eine neue Chance bekommen könnte. Auch das Ende der Diegese von *Eternal Sunshine* zeigt eine neue Chance der Liebesbeziehung zwischen Joel und Clementine auf und kann darüber hinaus als Wiederholbarkeit der Liebe gelesen werden.

5.4. Das Motiv des Traums

In *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* spielt das Motiv des Traums eine gewichtige Rolle. In *La Science des rêves*, dessen Titel schon die Nähe zu dem Topos des Traums wiedergibt, wird nicht nur durch Bilder, die traumhaft montiert wurden, und eine Ausstattung, deren verspielte Requisitenauswahl ins Auge sticht, die Auseinandersetzung mit dem Traumthema wiedergegeben. Auch die explizite Thematisierung der Psychoanalyse, wenn auch nur fragmentarisch und pseudo-wissenschaftlich, lässt Gondrys Begeisterung für dieses Thema erahnen. Auch in *Eternal Sunshine* regiert eine surreale Traumästhetik und die Bilder sind sprunghaft montiert und die Handlung, deren diskontinuierlicher Verlauf, erinnert an eine Traumhandlung, in der Zeit und Raum ihre Kontinuität verlieren. Für die surrealistischen Filmemacher war der Traum nicht nur persönliche Inspirationsquelle, sondern auch in ihren Filmen allgegenwärtig. Sie stellten den Traum zwar nicht explizit dar, aber die filmischen Werke sind gekennzeichnet von einer Traumästhetik.

Das Medium Film benützt die Ebene des Traums, auch um visuell neue Bilder entstehen zu lassen. Eine zusätzliche Nähe zwischen Traum und Film besteht durch die Hervorrufung eines ähnlichen physischen, aber auch psychischen, Zustandes. Der österreichische Lyriker Hugo von Hofmannsthal beschreibt das Verhältnis zwischen Traum und Kino so, dass das Kino ein Ort ist, um einen Ersatz für Träume zu finden.¹⁰⁹ Der französische Theoretiker Jean Louis Baudry hat sich 1975 mit dem Nahverhältnis zwischen dem Film und dem Traum auseinandergesetzt und meint, dass durch die Dunkelheit und die eingeschränkte Beweglichkeit ein Kinobesuch schlafähnliche Zustände hervorrufen könne und hier durchaus Parallelen zum

¹⁰⁸ *La Science des rêves*, 1h16'.

¹⁰⁹ Vgl. Hofmannsthal, Hugo v.: Der Ersatz für die Träume [1921]. in: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Hg. Anton Kaes 1909-1929, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980, S.149-152.

Schlafzustand und natürlich auch zum Traum gezogen werden könnten.¹¹⁰ Das Kino stellt einen Ort dar, an dem eine Reproduktion der Realität stattfindet, die jedoch nicht mit dem Realitätseindruck eines Traumes gleichzustellen ist. Baudry verwendet hierfür den Begriff „Kino-Effekt“.¹¹¹ Eine These von Siegfried Kracauer besagt, dass alle Bilder, die wir sehen, im Augenblick der Rezeption einen Ersatz unserer derzeitigen Realität darstellen.¹¹² Diese beiden Thesen von Baudry und Kracauer sind signifikant für die Parallelen zwischen dem Medium Film und dem Traum, denn genau diese Gemeinsamkeiten lassen das visuelle „Spiel“ mit dem Realitätseindruck zu. Jenes „Spiel“, welches die surrealistischen Filmemacher vorantrieben hatten und bis heute von ihren ästhetischen Erben, zu denen ich auch Michel Gondry zähle, weitergeführt wird. Nicht umsonst wird Hollywood auch als „Traumfabrik“ bezeichnet. Den Begriff des Kinos als Traumfabrik hat der Schriftsteller Ilja Ehrenburg 1931 in seinem gleichnamigen Roman kreiert.¹¹³

Im Laufe der Filmgeschichte wurden die verschiedensten Traumdarstellungen auf die Leinwand projiziert. Für die Surrealisten war der Traum das Fundament für die Diegese. Um Film im Zusammenspiel mit Traum und Psyche verstehen zu können, muss kurz zurückgegangen werden zur Entdeckung des Films und auch zu den Aufzeichnungen Sigmund Freuds. Die surrealistischen Filme und die Werke eines Michel Gondrys sind gekennzeichnet von Traumbildern, auf die ich noch später eingehen werde. Die Verbindung zwischen Gondry oder den Surrealisten und Freud ist keineswegs eine Aporie. Dass die Surrealisten von Freuds Theorien beeinflusst wurden, steht außer Zweifel, doch inwieweit Michel Gondry von Freuds Theorien beeinflusst wurde, ist schwer zu definieren. Was 1899/1900 eine wissenschaftliche Sensation war, zählt heute zur allgemeinen Schulbildung. Sigmund Freud und sein Buch *Die Traumdeutung* wurden zu einem allseits bekannten Topos. Die freudschen Theorien sind in das heutige Alltagswissen transformiert worden, und wenn ein Filmemacher sich mit dem Thema Traum befasst, sind die Thesen des Begründers der Traumdeutung immer ein Teil davon.

¹¹⁰ Vgl. Zeul, Mechthild: *Das Höhlenhaus der Träume. Film, Kino & Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2007, S.9.

¹¹¹ Vgl. Zeul: *Das Höhlenhaus der Träume*, S.9.

¹¹² Vgl. Kracauer: *Theorie des Films*, S.27.

¹¹³ Vgl. Grafl, Franz: *Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust*, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S.77.

Der erste Film, der sich mit dem Thema der Psychoanalyse auseinandersetzte, war *Geheimnisse einer Seele* von Georg Wilhelm Pabst aus dem Jahr 1926, der jedoch ohne Sigmund Freuds Einverständnis gedreht wurde.¹¹⁴ Eine Thematisierung des menschlichen Traums gab es aber schon einige Jahre davor. *Let me dream again* von G. A. Smith aus dem Jahr 1900 ist für viele Filmwissenschaftler der erste Film, in dem ein Traum gezeigt wird.¹¹⁵ Der Film beginnt mit einer statischen Halbtotale, in der ein Mann und eine Frau zu sehen sind. Es wird getrunken und gelacht, und beide, aber vor allem die Frau, fallen durch karnevaleske Gewänder auf. Nach einem Schnitt sieht man den Mann in der nächsten Einstellung in seiner Schlafkleidung in einem Bett neben einer älteren und etwas korpulenteren Frau liegen. Dem Rezipienten wird nun bewusst, dass der Mann aus dem Traum erwacht ist und sich wieder in der diegetisch dargestellten Realität befindet. Dieser Film von Smith ist ähnlich strukturiert wie die heutigen Filme, die mit dem Thema Traum arbeiten. Es werden Wunschträume gezeigt und durch Kostüme oder andere Requisiten soll verdeutlicht werden, dass es sich um einen Traum handelt.¹¹⁶ Ob *Let me dream again* nun tatsächlich als das erste Filmbeispiel für eine Traumdarstellung gelten kann, ist unklar, da in den Anfangsjahren des Kinos und des Mediums Film eine enorm hohe Produktivität herrschte und viele Werke heute nicht mehr erhalten oder schwer beschädigt sind. Es ist aber ohne Zweifel ein gutes Beispiel für die Technik einer Traumsequenz im frühen Film.¹¹⁷ Interessant ist besonders der Punkt, dass Smith den Film nicht mit einem einschlafenden Mann begonnen hat, sodass die Zuseher nicht wussten, ob es sich hier um einen Traum handelt oder nicht.¹¹⁸ Ein Spiel mit den Sehgewohnheiten der Rezipienten, welches die surrealistischen Filmemacher ebenfalls, wenn auch auf eine radikalere Weise, einsetzten. Zahlreiche Filme handeln bis heute von Protagonisten, die sich nicht bewusst sind, dass sie träumen. Dieser Aspekt kann einerseits in der Filmhandlung als überraschender Wendepunkt eingesetzt werden, oder als verwirrender Moment für die Zuseher. Zu solchen Filmen zählen u.a. *Abre los ojos* (SP/F/I, 1997) und dessen US-amerikanische Adaption *Vanilla Sky* (USA/SP, 2001), *The Cell* (USA/D, 2000), aber

¹¹⁴ Vgl. ebd., S.79.

¹¹⁵ Vgl. *Let Me Dream Again*, Regie: George Albert Smith, UK 1900; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=SndRfExdV-I>, Zugriff: 01.12.2012.

¹¹⁶ Vgl. Walters, James: *Alternative Worlds in Hollywood Cinema. Resonance Between Realms*, Chicago: Intellect 2008, S.43f.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S.44.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S.44.

auch *La Science des rêves*. In den vier hier genannten Beispielen verlieren deren Protagonisten den Überblick und sind in der Traumwelt solange gefangen, bis sie sich dessen bewusst werden, dass sie träumen. Eine andere Herangehensweise greifen Filme wie *Inception* (USA/UK, 2010), die *Matrix-Trilogie* (USA/AUS, 1999/2003) und *Eternal Sunshine* auf. Hier sind sich die handelnden Figuren bewusst, dass sie träumen, und perfektionieren im Laufe der Filmhandlung die Fähigkeit zum willentlichen Steuern ihrer Traum Inhalte.

In *La Science des rêves* werden neben klassischen Nacht- bzw. Schlafträumen auch Tagträume, Phantasien, die Stéphane plötzlich sieht, visualisiert dargestellt. Der Tagtraum war auch für die Surrealisten eine besonders beliebte Inspirationsquelle, da Nachtträume immer einer gewissen Zäsur unterliegen, denn all jenes, was man nach dem Aufwachen noch weiß, wurde davor vom Gedächtnis selektiert und zensuriert. Die Arbeiten des Philosophen Ernst Bloch, der eine klare Trennung zwischen Tag- und Wachtraum und dem Nachttraum vornahm, haben das Interesse der Surrealisten geweckt.¹¹⁹

Der Tagtraum weist weit mehr Parallelen zum Film auf als der Nachttraum. Während des nächtlichen Traums ist sich der Träumende nicht bewusst, dass er gerade schläft. Anders beim Tagtraum und so auch bei der Filmrezeption.¹²⁰ Die Tagträume sind leichter steuerbar, was beim künstlerischen Schaffensprozess von Vorteil sein kann, und auch die surrealistische Arbeitsweise des automatischen Schreibens ist mit Tagträumen gut kombinierbar. Bloch und die Surrealisten sahen im Tagtraum eine „progressive Möglichkeit zur Veränderung der Zukunft“.¹²¹ Ein weiterer Vorteil des Tagtraums ist jener, dass er nicht so einer strengen Zensur unterliegt wie der Nachttraum. Bei Letzterem nimmt unser Gedächtnis sich das Recht heraus, Inhalte uns nicht preiszugeben, und es kommt so zu einer klaren Zensur. Der Tagtraum hat also klare Vorteile, was die Steuerbarkeit und die Inhalte betrifft, doch die Phantasie und Kraft eines Nachttraums kann er trotz allem nicht erreichen. So war er für die Surrealisten nur eine zusätzliche Quelle, an das Unbewusste zu gelangen, und eine willkommene Ergänzung der Schlafträume.

Der wohl berühmteste surrealistische Film ist, wie schon erwähnt, *Un chien andalou*. Für Luis Buñuel und Salvador Dalí waren Träume eine Inspirationsquelle und das

¹¹⁹ Vgl. Koble: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S.138.

¹²⁰ Vgl. Grafl: Filmwissenschaft und Psychoanalyse, S.88.

¹²¹ Ebd., S.141.

Drehbuch von *Un chien andalou* basierte vorgeblich auf Träumen, die sich die beiden Künstler gegenseitig erzählt hatten. Der Traum stellte im surrealistischen Film die Ausgangslage her und war primär der Ort für kreative Inspiration. Einen träumenden Menschen aber sucht man in den surrealistischen Filmen, bis auf einen Sonderfall, vergebens. Einzig eine Szene aus *La Coquille et le Clergyman* von Germaine Dulac aus dem Jahr 1928, in der ein Pfarrer beim Träumen gezeigt wird, stellt eine Ausnahme dar.¹²² Die surrealistischen Filme sollten generell wie ein gesamter Traum wirken, ganz nach dem Motto: „Alles ist möglich“. Zeit- und Raumsprünge waren dafür ein beliebtes Mittel, gerade diese traumhafte Machart der Filme hinterfragte die Realität und konnte beim Rezipienten Verwunderung und Überraschung evozieren.

Die surreale Traumästhetik wurde übermittelt und in den kommerziellen Film eingebettet. Die berühmteste Übermittlung der surrealen Traumästhetik nahm ein Surrealist persönlich vor. Salvador Dalí gestaltete 1945 eine Traumsequenz in Alfred Hitchcocks Film *Spellbound*.¹²³ Die Traumbilder sind klar getrennt von der Realitätsebene und damit findet eine eindeutige Unterscheidung zu den surrealistischen Filmen statt. Regisseure wie Ingmar Bergman, mit Filmen wie *Smultronstället* (Schweden, 1957) und *Persona* (Schweden, 1966), aber auch Alfred Hitchcock mit *Vertigo* (USA, 1956) nehmen die surreale Traumästhetik wieder auf.

Bei Gondry wird zwar auch die Figur beim Einschlafen gezeigt, doch kommt es neben diesen klassischen, wie im frühen Kino eingesetzten Traumsequenzen, auch zu einer Beeinflussung des gesamten Films. Die diegetische Realität wird von den Träumen und den phantastischen Bildern durchbrochen. Die Grenzen zwischen der Traum- und der Realitätsebene verschwimmen bei Gondrys Filmen und es kommt zu einer starken Beeinflussung der diegetischen Alltagsrealität durch die Traumästhetik. Wenn Gondry Logik, Zeit- und Raumkontinuitäten, gültige Normen und Proportionsverhältnisse umkehrt, infrage stellt oder in einen neuen Kontext setzt, zeigt sich die surreale Traumästhetik seiner Werke.

Auch bei der Figurenkonzeption zeigt sich eine gewisse Surrealität und Brechung des Alltäglichen. Die Charaktere, vor allem Stéphane, wandeln zwischen den beiden Ebenen Realität und Phantasie umher.

¹²² Vgl. *La coquille et le clergyman*, Regie: Germaine Dulac, F 1928; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=mYAO-dwZSrs>, Zugriff: 01.12.2012, 16'30"-18'29".

¹²³ Vgl. Winklbauer: Träume für Jedermann, S.169.

5.5. Stéphane Miroux auf Sigmund Freuds Couch

Der Protagonist Stéphane in *La Science des rêves* ist ein Träumer, doch es fällt ihm schwer, eine klare Trennung zwischen seinen Träumen und der diegetisch dargestellten Realität zu ziehen, was einiges an Problemen mit sich bringt. Die Traumszenen in *La Science des rêves* zeigen entweder Tagträume, die Stéphane häufig im Beisammensein mit Stéphanie erlangt, oder es sind Szenen, die durch das Zeigen des einschlafenden Protagonisten eingeleitet werden. Letztere sind jene Szenen, „die uns das Erkennen des Übergangs von Traum zu Wachzustand und vice versa vereinfachen.“¹²⁴ Im kommerziellen Film werden deswegen gerne die schlafenden Figuren am Anfang einer Traumsequenz gezeigt, da die Handlung für den Rezipienten schlüssig und nachvollziehbar erzählt werden soll. In diesem Fall arbeitet Gondry gegensätzlich zum surrealistischen Film, der den Zuschauer im Unklaren lassen wollte, ob es sich gerade um einen Traum- oder um einen Wachzustand handelt. Stéphanes Tagträume hingegen nähern sich der Tradition des surrealistischen Films. Hier wird unerwartet der Alltag durch Traumbilder gebrochen und stark beeinflusst.

Stéphanes Träume verfolgen klare Ziele. Er sucht Anerkennung, Erfolg und Liebe in seinen Träumen, die von einem infantilen Charakter geprägt sind. Nach Freud sind das jene Träume, die keine Traumarbeit in Anspruch nehmen, da sie verständlich und sinnvoll erscheinen.

„Sie erfüllen sämtliche Wünsche, die am Tage rege gemacht und unerfüllt geblieben sind.

Sie sind einfache und unverhüllte Wunscherfüllungen.“¹²⁵

Da der Filmtitel schon auf nicht ganz subtile Weise die Nähe zum Thema des Traums evoziert und auch das Wort „Wissenschaft“ beinhaltet, verwundert es nicht, wenn Gondry den Film mit einer ironisierten Definition der freudschen Traumtheorien beginnen lässt. Mit den Worten: „Tonight I show you how dreams are prepared.“, leitet Stéphane die erste Szene ein.¹²⁶ Der Protagonist des Films, der als eine Art Fernsehkoch auftritt, mixt seinen Traum zusammen und gibt die Zutaten dafür nacheinander in eine Pfanne. Die freudschen Ausführungen werden symbolisiert und mittels eines Kochs, der ein Rezept für einen Traum anwendet, präsentiert.

¹²⁴ Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.56.

¹²⁵ Freud, Sigmund: Über den Traum [1901], in: ders.: Über Träume und Traumdeutungen, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1971, S.20.

¹²⁶ *La Science des rêves*, 0h00'.

“First, we put in some random thoughts. And then we add a little bit of reminiscences of the day, mixed with some memories from the past, [...]love, friendships, relationships and all those ships, together with songs you heard through the day and things you saw [...]”¹²⁷

Diese Rezeptur ist nahe an der freudschen Definition von Traumentstehung, vor allem was die Erlebnisse des vergangenen Tages betrifft. Freud sagt, dass „der Traum die Eindrücke des letzten Tages deutlich bevorzugt.“¹²⁸ Stéphanes Träume setzen sich mit dem Tagesrest auseinander und verarbeiten diesen in seine Wunschvorstellungen. Jeder einzelne Nachttraum von Stéphane ist an den Erlebnissen vom Tag orientiert und auch an den damit verbundenen Gefühlen.

Die Träume dienen Stéphane meist der Wunscherfüllung und im Speziellen handelt es sich dabei um den Typus jener Träume, „die einen unverdrängten Wunsch unverhüllt darstellen“.¹²⁹

Stéphanes Wünsche erscheinen so deutlich, da er sich ihrer schnell bewusst ist. Seine beiden zentralen Wunschvorstellungen sind klar zu erkennen. Dabei handelt es sich einerseits um die Erfüllung seiner Liebe zu Stéphanie und andererseits um die Würdigung seiner Arbeit als kreativer Künstler und die Sehnsucht nach einem besseren Job.¹³⁰ Der Tagesrest kreiert zusammen mit seinen Wünschen die Traumhandlungen Stéphanes. Nach seinem ersten, enttäuschenden Arbeitstag träumt er von seinem Chef.¹³¹ Er wird in diesem Traum selbst zum Chef und seine kreative Arbeit wird gebührend honoriert. Er verarbeitet die negativen Tageseindrücke und er kompensiert die erfahrene Zurückweisung durch die Wunscherfüllung in seinem Traum, in dem er den Chefposten übernimmt und seine Arbeiten publik machen kann. In einer späteren Filmsequenz verarbeitet Stéphane erneut seine erlebten Enttäuschungen des Tages in seinen Träumen. Nachdem er mit Stéphanie, in die er zu diesem Zeitpunkt der Filmhandlung schon verliebt ist, in einer Bar mit Bekannten feiern war, geht Stéphane in stark betrunkenem Zustand schlafen.¹³² Er ist früher aus der Bar nach Hause gegangen, da Stéphanie vor seinen Augen mit einem anderen Mann geflirtet hat, und diese negativen Tagesresteindrücke beeinflussen nun den Inhalt des folgenden Traums, in dem Stéphane aggressiv und als Bösewicht auftritt. Er ist ein Gangster, der auf der Flucht vor der Polizei ist. Stéphanie kommt auch in

¹²⁷ Ebd., 0h00'.

¹²⁸ Freud: Die Traumdeutung, S.144.

¹²⁹ Freud: Über den Traum, S.42.

¹³⁰ Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.58.

¹³¹ Vgl. *La Science des rêves*, 0h13-15'.

¹³² Vgl. ebd., 1h14-16'.

diesem Traum vor, doch nicht wie sonst als verherrlichtes und romantisierendes Idealbild, sondern als eine Frau, die ihm das Herz gebrochen hat. Der Tagesrest beeinflusst die Traumhalte in *La Science des rêves*, doch auch die Wunscherfüllung spielt eine zentrale Rolle. Am Ende des Films erfüllt sich auch Stéphanes Wunsch, wenn auch nur in seiner Phantasie- und Traumwelt, nach einer glücklichen Beziehung mit Stéphanie. Zusammen reiten sie zu einem Boot und fahren glücklich vereint aufs Meer hinaus.¹³³ Zumindest hier kommt es zu einem Happy End.

Auch äußere Sinnesreize während des Einschlafens Stéphanes beeinflussen seine Träume. Eine solche positive Beeinflussung ist Auslöser für den zuletzt beschriebenen Traum. Stéphanie streichelt Stéphane den Kopf und anschließend träumt er von ihrem gemeinsamen Happy End. Es handelt sich hierbei um eine reale Wunscherfüllung, weil er sie gebeten hatte ihm während des Einschlafens durch das Haar zu streicheln. Die von außen kommenden Sinnesreize werden von Stéphane in seine Träume eingebettet.

„Der Schlafende kann gegen einen Sinnesreiz von außen auf mehrfache Weise reagieren. Entweder er erwacht oder es gelingt ihm, den Schlaf trotzdem fortzusetzen. Im letzten Falle kann er sich des Traumes bedienen, um den äußeren Reiz fortzuschaffen.“¹³⁴

Ein anderer Traum in *La Science des rêves* verdeutlicht, dass Sinnesreize nicht nur von außen, sondern natürlich auch von innen, also vom Traum ausgehend, einwirken können. Stéphane ist in diesem Traum mit seinen Kollegen und Stéphanie Ski fahren.¹³⁵ Er fährt zum ersten Mal Ski und verliert seine Freunde. Ein Riss im Eis entsteht und Stéphane bricht darin ein. Daraufhin erwacht er und hat seine Füße in den Tiefkühlschrank gesteckt.

Jene Traumszenen, die sich zwischen den beiden Ebenen abspielen, sind für meine Arbeit von besonderem Interesse. Stéphane wandelt als Grenzgänger zwischen Realität und Traum und es kommt zu einem Verlust seiner Orientierung. Als er schon sehr müde im Bett liegt und noch mit Stéphanie telefoniert, möchte er, dass sie den Hörer nicht auflegt und ihn bei seiner Grenzüberschreitung begleitet.¹³⁶ Stéphane meint noch, dass er im Glauben sei, im Schlaf zu sprechen. Die beiden telefonieren und nach kurzer Gesprächslaufzeit schläft er schon ein. Während er die

¹³³ Vgl. ebd., 1h37-38'.

¹³⁴ Freud: Über den Traum, S.47.

¹³⁵ Vgl. *La Science des rêves*, 1h02-04'.

¹³⁶ Vgl. ebd., 1h09'.

Grenze übertritt, redet er noch vor sich hin: "I don't want to be a spaghetti!"¹³⁷ Als er dann die Grenze übertreten hat, verstummt Stéphane in der Realität und Stéphanie fragt, ob er denn noch da sei. Diese Frage beantwortet ein euphorisierter Stéphane aus der Traumebene: "No, I'm not! I'm there!"¹³⁸ In der Realität hört Stéphanie diese Antwort nicht, denn hier liegt Stéphane schweigend in seinem Bett und schläft. Durch diese Begleitung von Stéphanie ist der Traum geprägt von Harmonie und Glück. Bei diesem Balanceakt zwischen den Grenzen von Traum und Realität hat Stéphane nicht immer die Kontrolle und verliert schon mal den Überblick. Als er einen Traum mit den Worten: "Okay, I'm exhausted. I'm gonna wake up, now!"¹³⁹, beendet und zur Tür hinausgeht, begegnet er sichtlich überrascht Stéphanie. Er befindet sich schon in der diegetischen Realität. Im Glauben, es handle sich noch immer um einen Traum macht er Stéphanie einen spontanen Heiratsantrag, den sie jedoch nicht ernst nimmt, und möchte sie seinen Freunden vorstellen. Als er die Tür öffnet, sind logischerweise keine Freunde in seiner Wohnung. In diesem Traum kommt es zum Schnittpunkt zwischen Traum und Realität.

Auch der unglücklich formulierte Brief an Stéphanie entsteht in einem Traum mit einem verlaufenen Grenzgänger.¹⁴⁰ Stéphane liegt in der Badewanne und schläft ein. Im Traum befindet er sich mit seiner Kollegin Martine in der Badewanne. Er beginnt einen Brief zu schreiben, um aufzuklären, dass er Stéphanies Nachbar sei, und fragt auch noch nach der Telefonnummer ihrer Freundin. Er steigt aus der Badewanne und schiebt den Brief unter seiner Nachbarstüre durch. Dann erwacht er aus dem Traum und bemerkt, dass nasse Fußspuren durch die Wohnung verlaufen. Erschrocken läuft er zu Stéphanies Tür und holt den Brief mittels eines Kleiderbügels wieder unter der Tür hervor. Die Figur von Stéphane Miroux kämpft mit der klaren Trennung zwischen Traum und Realität. Ein Merkmal, das laut Freud eher bei Kindern zu finden ist, da er ihnen die Fähigkeit abspricht, adäquat zwischen Realität und Phantasie unterscheiden zu können.¹⁴¹ Vielleicht möchte Stéphane diese Fähigkeit gar nicht erwerben, denn es scheint so, als würde er seine Phantasiewelt zur Kompensation seiner Alltagsprobleme benötigen. Markus Altmeyer vergleicht die Filmfigur Stéphane Miroux mit jener der Pippi Langstrumpf, die sich „die Welt, wie

¹³⁷ Ebd., 1h10'.

¹³⁸ Ebd., 1h10'.

¹³⁹ Ebd., 0h53'.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., 0h33-36'.

¹⁴¹ Vgl. Freud: Über den Traum, S.46.

sie ihr gefällt“ aufgebaut hat.¹⁴² Um sich vor Leid und Enttäuschung zu schützen, wählt er die Realitätsflucht. „Stéphane-TV“ ist sein Zufluchtsort, an dem alles möglich scheint. Dort bejaht Stéphanie seinen Heiratsantrag, was in der diegetisch dargestellten Realität so nicht passiert.

5.6. Verdrängung des gebrochenen Herzens

In *La Science des rêves* findet eine Auseinandersetzung mit Traumexperimenten statt. Auch hier nähert sich Gondry diesem Thema auf seine typische Art an. Der wissenschaftliche Aspekt gerät in den Hintergrund, während einmal mehr die gondrysche Bastel-Affinität zum Vorschein kommt.

Die experimentelle Traumforschung beschäftigt sich mit der Erforschung von Vorgängen rund um natürliche Lösprozesse des Gehirns während des Schlafes und eine Theorie besagt, dass der REM-Schlaf für die Zusammensetzung der Gedächtnisfetzen verantwortlich ist. William C. Dement, ein Pionier auf dem Gebiet der Schlafforschung, führte ein Traumexperiment durch, in dem die Folgen einer Verhinderung des REM-Schlafs aufgezeigt werden sollte. Zirka alle 90 Minuten tritt der REM-Schlaf ein. Hierbei kommt es zu einer erhöhten Aktivität, und sollte der Schlafende während dieser Schlafphase aufwachen, kann er sich besonders gut an das Geträumte erinnern.¹⁴³ Für die Ergebnisse der Studie erntete Dement zuerst viel Zuspruch und Beifall, jedoch konnten viele seiner Testergebnisse nie verifiziert werden. Dement behauptete anhand seiner Studie, dass Menschen Träume benötigen, um ihr inneres Gleichgewicht zu erhalten, und dass es bei einer mehrmalig aufeinander folgenden Verhinderung des REM-Schlafs zu einer Veränderung der persönlichen Charaktereigenschaften kommen könne.¹⁴⁴ Doch Dements Experiment konnte auch eine andere, sehr wohl bestätigte, Theorie aufstellen:

„Die wichtigste Erkenntnis, die dieses Experiment erbrachte, war der unstrittige Beweis, daß Menschen den REM-Schlaf brauchen, und das bestätigte sich im zunehmenden Drang der Versuchspersonen, in den REM-Schlaf einzutreten.“¹⁴⁵

Die Figur Stéphane Miroux liebt es zu träumen, doch er möchte sich von der „Sklaverei der Träume“ etwas lösen und trifft dafür vor dem Einschlafen bestimmte

¹⁴² Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.66.

¹⁴³ Vgl. Strauch, Inge: Der Realismus der Träume, in: Der Traum - 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung, Hg. Brigitte Bothe, Zürich: Hochschulverlag AG 2000, S.207.

¹⁴⁴ Vgl. Lavie, Peretz: Die wundersame Welt des Schlafes. Entdeckungen, Träume, Phänomene, Berlin: Links Verlag 1997, S.168.

¹⁴⁵ Ebd., S.168.

Vorkehrungen.¹⁴⁶ Er bastelt eine Vorrichtung, die seine Augen kontrollieren sollte, und ab dem Einsetzen der REM-Schlafphase wird durch die schnellen Augenbewegungen eine Schnur betätigt, die wiederum den Kassettenspieler startet. Das Experiment funktioniert, denn Stéphane wird zum alleinigen Helden seiner Traumwelt. Zuerst zerstört er die erträumte Außenwelt mittels eines Vulkanausbruchs, um anschließend eine neue Stadt nach seinen Vorstellungen zu errichten. Wie ein Gott bestimmt er über das Leben und die Stadt. Stéphane wird in diesem Traum alleiniger Herrscher seiner Phantasie. Seine Kollegen zollen ihm Respekt und knien sich sogar vor ihm mit den Worten hin: “Praise to you and to the new world.”¹⁴⁷ Die errichtete Stadt ist eine einzige „Miroux-City“, in der auch ein eigenes, ihm gewidmetes Museum zu finden ist. Im Laufe des Traums kommt es dann zu einer klaren Selbsterkenntnis Stéphanes: “Basically, I wanna [...] see Stéphanie in my dreams.”¹⁴⁸ In keinem anderen Traum ist Stéphane so kontrolliert und mächtig und macht deutlich, dass er durch seine Konstruktion Einfluss auf das Traumgeschehen genommen hat.

Auch die Analyse von Joel Barishs Löschprozedere in *Eternal Sunshine* erfordert eine kurze Auseinandersetzung mit der REM-Schlafphase. Während des Löschprozesses befindet sich der Protagonist in einem traumartigen Schlafzustand. Die Mitarbeiter der Firma Lacuna versuchen sein Gedächtnis zu löschen, wodurch dieser Vorgang eng verwandt mit der Funktion der REM-Schlafphase ist. Francis Crick, ein Nobelpreisträger auf dem Gebiet der Medizin, und Graeme Mitchinson stellten 1983 die Theorie auf, dass der REM-Schlaf die Funktion hat, Erinnerungen im Gehirn zu ordnen und selektiv auch zu löschen. Bei der täglichen Menge an Informationen müsse es laut Crick und Mitchinson zu Löschungen kommen, sonst wären die „Speicherbanken“ des Gehirns irgendwann voll und anschließend blockiert.¹⁴⁹

„Sie behaupteten, daß die Träume während des REM- Schlafes Gegenstände zum Thema haben, die für die Entfernung aus dem Gedächtnisspeicher vorgesehen sind.“¹⁵⁰

Der computergenerierte Löschprozess von Joels Erinnerungen ist nichts anderes als eine Simulation einer langen REM-Schlafphase. Die Firma tätigt einen Eingriff in

¹⁴⁶ Vgl. *La Science des rêves*, 0h49'.

¹⁴⁷ Ebd., 0h51'.

¹⁴⁸ Ebd., 0h51'.

¹⁴⁹ Vgl. Lavie: *Die wundersame Welt des Schlafes*, S.178f.

¹⁵⁰ Ebd., S.179.

die innerste Erlebniswelt des Protagonisten und übernimmt seine Träume und Gedanken. Die Löschung funktioniert analog zu einem Löschmodus von Dateien auf einem PC, doch Joel wehrt sich ab einem gewissen Punkt gegen dieses Verfahren der Informatik. Das Phänomen, dass schlafende Menschen sich im Moment des Träumens durchaus dessen bewusst sind und sogar den Verlauf beeinflussen können, ist unter dem Terminus des luziden Träumens bekannt. Wann kommt es zu dem Punkt, an dem der träumende und schlafende Mensch in den Traum aktiv einsteigen kann?

„In vielen Fällen ereignet sich ein luzider Traum dann, wenn die Traumgeschichte den Träumer erschreckt oder ihm gar Angst eingejagt hat, aber das Ermessen, daß 'es nur ein Traum ist', schwächt die Furcht zweifellos ab.“¹⁵¹

Joels luzider Moment erfolgt, nachdem ihn Clementine mit den Worten: „Wake yourself up!“, regelrecht aufrüttelt.¹⁵² Joel wollte schon vorher die Löschung abbrechen, doch brauchte er die Impulsivität von Clementine, um die partielle Kontrolle des Traums an sich zu reißen. Nach der Aufforderung zum Aufwachen gelingt es Joel tatsächlich kurz die Augen in der Realität zu öffnen, doch sein Körper bleibt bewegungsunfähig.¹⁵³ Nachdem ihm klar wird, dass er in der Realität noch zu schwach ist, um die Löschung zu verhindern, beschließt er einen Fluchtversuch in seiner Traumwelt vorzunehmen. Joel flüchtet mit Clementine in peinliche Kindheitserinnerungen, in der Hoffnung, dass dort die Mitarbeiter von Lacuna nicht hingelangen, da es in seiner Kindheit keine gemeinsamen Erinnerungen mit Clementine gab. Es gelingt Joel, die Löschung vorübergehend zu stoppen, indem er der Löschmodus für kurze Zeit entkommt, da er in sein subjektives Archiv abschweift. Trotz allem Widerstand schafft die Firma Lacuna die, vermeintlich erfolgreiche, Löschung.

Wie Stéphane Miroux seine negativen Alltagserlebnisse in seiner Traumwelt verarbeitet und zu verdrängen versucht, hat am Anfang auch Joel Barish das Ziel, seine schmerzhaften Erinnerungen in sein Unterbewusstsein zu verdrängen.

Der Begriff der Verdrängung wurde ebenfalls von Sigmund Freud geprägt und dabei besteht der Sinn „nicht darin, eine den Trieb repräsentierte Vorstellung aufzuheben, zu vernichten, sondern sie vom Bewußtwerden abzuhalten.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Ebd., S.123.

¹⁵² *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h55'.

¹⁵³ Vgl. ebd., 0h55-56'.

¹⁵⁴ Freud, Sigmund: Das Unbewußte [1915], in: ders.: Das Unbewusste. Schriften zur Psychoanalyse,

Der Gondry-Experte Markus Altmeyer stellt die These auf, dass es sich bei der Löschung des Gedächtnisses im Film *Eternal Sunshine* nicht um eine Löschung, sondern vielmehr um eine Verdrängung im freudschen Sinn handle.¹⁵⁵

„Hierfür gibt es viele Indizien, denn die gelöschten Inhalte, also die Erinnerungen an den jeweils anderen und die gemeinsame Lebensperiode, scheinen bei Joel und bei Clementine nicht vollends verschwunden, sondern noch latent vorhanden zu sein.“¹⁵⁶

Das zeigt sich am Anfang des Films, wenn Joel ohne logischen Grund den Zug nach Montauk anstatt zu seiner Arbeit in die Stadt nimmt, aber auch wenn Clementine scheinbar plötzlich depressiv und wütend wird, wenn sie sich an Orten befindet, an denen sie besondere Momente mit Joel erlebt hat. Ihr neuer Freund Patrick möchte mit ihr an den See fahren, da dieser sich die Zeichnungen und Erinnerungen von Joel zu Nutze machen möchte, um bei Clementine Eindruck zu schinden. Als sie an dem See sind, an dem Joel und Clementine eine ihrer ersten gemeinsamen Momente hatten, wird sie unglücklich und möchte sofort wieder zurück.¹⁵⁷ Die latenten Erinnerungen sind geblieben, Joel und Clementine wissen nur nicht, warum sie so fühlen oder warum sie in diesem speziellen Moment so handeln. Somit sind der mögliche Neuanfang am Ende des Films und die scheinbar zufällig Begegnung ein Produkt aus verdrängten, jedoch nie gelöschten, Erinnerungen.

Michel Gondry hat mit den beiden besprochenen Filmen mit Sicherheit nicht die freudschen Theorien per se umgesetzt. Auch war es wohl nicht seine Hauptintention, mit seinen Filmen zu Experimenten der Traumforschung Stellung zu beziehen. Gondry verarbeitet die populären Theorien auf eine Weise, die sie vielmehr ins Ironische treiben und sie romantisierend in Frage stellen.

Eternal Sunshine und *La Science des rêves* sind beides Filme mit einer surrealen Ästhetik. Surreal ist das Aufzeigen einer Filmanalogie des Traums in Gondrys Filmen und auch die Auseinandersetzung mit dem Unterbewussten und dem Traum. Der Realismus des Alltags wird gebrochen, die Figuren weichen von der Norm ab und inhaltlich dreht sich viel um surreale Themen wie Traum und Wahnsinn. Wo und mit welcher Intensität die visuell umgesetzten surrealen Bildmethoden in Gondrys Filmen zu finden sind, soll nun geklärt werden.

Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1960, S.7.

¹⁵⁵ Vgl. Altmeyer: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry, S.7.

¹⁵⁶ Ebd., S.72.

¹⁵⁷ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h54-55'.

5.7. Animierte Traumbilder

“These days an exact answer is bound to be a little imprecise as most animation techniques contain some elements and principles that overlap others, but stop-motion could be generally defined as creating the illusion of movement or performance reordered over successive exposed frames of film by manipulating, usually by hand, some solid object or cut-out image in a spatial physical setting.”¹⁵⁸

Der französische Trickfilmer Georges Méliès stellte mit seiner „Entdeckung“ des Stop-Tricks die Grundlage für die Stop-Motion dar. Dieser diente ihm als perfektes Werkzeug für seine Filme, die Zaubertricks und andere optische Spielereien zu bieten hatten. Es wird behauptet, dass die erstmalige Anwendung der Technik von Méliès Ende des neunzehnten Jahrhunderts rein zufällig passierte.¹⁵⁹

“As he was filming some material in the street his camera jammed for a few seconds. This simple accident changed everything, for him and for us, as on the developed film the jump cut had seemingly transformed omnibus into a hearse – a delicious conceit for Méliès.”¹⁶⁰

Reflektiert betrachtet, muss man bedenken, dass hinter diesen Behauptungen natürlich auch ein wenig Legendenbildung steckt. Abgesehen von der Mythenbildung hat Méliès den Film und dessen Entwicklung sicherlich vorwärts gebracht. Georges Méliès setzte nach diesem glücklichen Zufall den hier erwähnten Stop-Trick in seinen Filmen ein.¹⁶¹ Ab 1896 hat der Filmpionier Méliès somit Filme mit dieser Tricktechnik gedreht, um Menschen und Objekte nach Belieben verschwinden oder eben auch erscheinen zu lassen. Der Stop-Trick dient somit nur zur optischen Verwandlung eines Gegenstandes in einen anderen, während die Stop-Motion-Technik zur Animation unbelebter Objekte eingesetzt wird. Seine Filme stellten auch für die Surrealisten eine Inspirationsquelle dar, da es eine neue Herangehensweise war, die die Sehgewohnheiten des Rezipienten überraschte und verwirrte. Breton und die Mitglieder der surrealistischen Gruppe waren begeisterte Cineasten und waren von Méliès' Filmen fasziniert. “Nevertheless, it is the case that the Surrealist interest in cinema really begins with Méliès...”¹⁶².

Das tricktechnische Verfahren Stop-Motion findet – wie schon erwähnt – seinen Ursprung im Stop-Trick. Auch ein Jahrhundert nach Méliès bieten der Stop-Trick

¹⁵⁸ Purves, Barry: Stop-motion, Lausanne: AVA Publishing SA 2010, S.6.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S.13.

¹⁶⁰ Ebd., S.13.

¹⁶¹ Vgl. *La Tentation de Saint Antoine*, Regie: Georges Méliès, F 1898; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=WIMiJbGEScw>, Zugriff: 02.12.2012.

¹⁶² Richardson: Surrealism and Cinema, S.19.

und vor allem die Stop-Motion-Technik für Michel Gondrys Arbeiten perfekte Werkzeuge. Es ermöglicht ihm, Objekte, die von Natur aus statisch sind und kein Eigenleben haben, in Bewegung zu versetzen. Die Stop-Motion-Technik kann somit etwas, was auch im Traum möglich ist. Dieser Aspekt könnte natürlich auch mit anderen digitalen Animationstechniken ermöglicht werden, doch Michel Gondry wollte, dass die Bilder in dem Film *La Science des rêves* verspielt und handwerklich wirken und somit visuell die Handlung und die handelnden Menschen unterstützen. Es sollte so aussehen, als hätte es der Protagonist, ein leidenschaftlicher und verspielter, fast schon kindlicher Bastler, selbst gemacht.¹⁶³

Gondrys Vorliebe für die Stop-Motion-Technik wird in *La Science des rêves* besonders in einer Szene deutlich, in der Stéphane einen Animationsfilm drehen möchte.¹⁶⁴ Als er Stéphanies Begeisterung für das Phantastische und ihre kreative Seite entdeckt, ist er enthusiastisch und möchte sofort mit ihr gemeinsam basteln und einen Kurzfilm drehen. Laut der Pläne und Schilderungen der beiden haben sie vor, eine Stop-Motion-Animation zu machen. In dieser Szene laufen Stéphane und Stéphanie euphorisch auf der Suche nach den passenden Aufnahmen für ihren Kurzfilm zum Wasserhahn, doch als er diesen aufdreht, kommen nicht Wassertropfen, sondern kleine Zellophanschnipsel heraus. "Like russian animated film!", sagt Stéphane begeistert.¹⁶⁵ Zellophan wird hier zu Wasser und in einer anderen Szene verwandelt sich Watte in schwebende Wolken.¹⁶⁶



Abbildung 1-2: Screenshots, *La Science des rêves*

Stéphanie findet Watte in einer ihrer Kisten und Stéphane spielt verschiedene Töne am Klavier an, und erst als er den richtigen getroffen hat, schweben die

¹⁶³ Vgl. *La Science des rêves* (Making Of), 0h16'.

¹⁶⁴ Vgl. *La Science des rêves*, 0h30'.

¹⁶⁵ Ebd., 0h31'.

¹⁶⁶ Ebd., 0h31'.

Watteteilchen wie Wolken an der Zimmerdecke. Sowohl das Zellophan-Wasser als auch die Wattewolken sind mithilfe der Stop-Motion-Technik visuell umgesetzt worden. Besonders ist, dass Gondrys Protagonist selbst die animierten Bilder in der diegetisch realen Welt wahrnimmt. Somit ist die Animation nicht nur ein großer Teil der visuellen Ebene, sondern auch des Dialoges und der Handlung selbst.

Der Film wendet die Stop-Motion-Technik als ein Darstellungsmittel von animierten Bildern an. Im Film und in der Diegese agiert die Stop-Motion-Technik als eine Art magisches Element. Dieser doppelte Einsatz der Animationstechnik zeigt, dass es sich bei *La Science des rêves* um einen Film handelt, der teilweise eine selbstreflexive Erzählweise aufweist. Es handelt sich dabei um Filme, welche „in bestimmten Momenten des Diskurses tatsächlich sich selbst thematisieren und die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen mit verschiedenen Mitteln auf diesen Film selbst lenken.“¹⁶⁷ Gondry fordert mit dem Einsatz der Selbstreflexion auch ein Stück weit den Rezipienten auf, sich mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion auseinanderzusetzen – einen Denkanstoß, den auch die surrealistischen Filmemacher bei ihren Zusehern evozieren wollten. Das Medium Film wird in den Vordergrund gestellt, wodurch dessen fiktionaler Charakter stärker sichtbar wird.

Doch auch auf der diegetischen Ebene gibt es nochmals eine wechselseitige Beeinflussung. In *La Science des rêves* kommt es zu einer gegenseitigen Beeinflussung der Narrations- und der Bildebene. Die leblosen Requisiten werden mittels der Stop-Motion-Technik zum Leben erweckt, die Bilder lösen sich von den Schranken der Realität und es entsteht, ganz im surrealistischen Sinne, eine höhere Wirklichkeit. Durch den Einsatz von verfremdeten Elementen wird die Filmrealität in Frage gestellt, wie auch schon bei der selbstreflexiven Erzählweise. Es kommt hier also zu einem Illusionsbruch, aber nicht primär im Brecht'schen Sinne, der auch eine starke Distanzierung zum Medium erzeugen wollte.

In *La Science des rêves* kommen drei verschiedene Animationsformen zum Einsatz. Die lediglich zweimal eingesetzten, computeranimierten Illustrationen, reine Stop-Motion Animationen und Stop-Motion-Animationen verbunden mit Live Action, also ein hybrides Bild. Der letzte Punkt macht den Großteil der Animationen des Films aus.

¹⁶⁷ Withalm, Gloria: Der Blick des Films, in: Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft, Hg. Michael Latzer/Ursula Maier-Rabler/Gabriele Siegert/Thomas Steinmaurer, Innsbruck: Studien-Verlag 1999, S.150.

Die Anfangssequenz so wie später im Film der visuelle Übergang von dem Wach- in den Schlaf- bzw. Traumzustand werden zweimal mit CGIs¹⁶⁸ gelöst. Stéphane liegt im Bett und telefoniert mit Stéphanie.¹⁶⁹ Er bittet sie, noch am Telefon zu bleiben und weiter mit ihm zu sprechen, da er glaubt, dass er, auch wenn er schon träumt, noch mit ihr sprechen könne. Als er einschläft, sagt er, dass er das Gefühl hätte, in ein tiefes schwarzes Loch zu fallen. Nach einem Schnitt werden computeranimierte Bilder, die aus tunnelartig konstruierten farbigen Mustern bestehen, gezeigt. Nach dieser animierten Szene ist Stéphane „drüben“ in seinem Traum, steht mit dem Telefon in der Hand auf einer großen Wiese und sieht „Golden, The Pony Boy“, ein Stoffpferd, das Stéphanie in ihrem Zimmer stehen hat, über die Wiese galoppieren. Der hier gewählte Übergang von dem Wach- in den Traumzustand wurde mittels einer Computeranimation umgesetzt. Es wird somit dem Zuseher bewusst gemacht, dass die Bilder sich von einer in die andere Ebene verlagern. Auch für den Vorspann hat Gondry digital animierte Farbspritzer verwendet, und darüber werden die Credits eingeblendet. Diese beiden Animationen sind die einzigen, die ausschließlich am Computer entstanden sind, da alle anderen Animationen im Film mit Stop-Motion, entweder mit Live Action oder ohne handelnde Personen, entstanden sind. Das Handwerkliche überwiegt bei Gondry dem Computeranimierten, was natürlich auch ästhetische Auswirkungen mit sich bringt. Die hybriden Bilder, in denen Darsteller und ihr Schauspiel mit einer Stop-Motion-Animation kombiniert werden, kommen schon nach wenigen Minuten Laufzeit von *La Science des rêves* zum Einsatz.¹⁷⁰ Nach seinem enttäuschenden ersten Arbeitstag befindet sich Stéphane in seinem Badezimmer. Er hat sich eine kreative Tätigkeit als Illustrator vorgestellt und soll nun Kalender mit Welpen, nackten Frauen und Autos herstellen. Zusätzlich wurde über seine nicht gleichmäßig erfolgte Rasur gewitzelt. Stéphane steht nun im Badezimmer und möchte sich mit dem am Tag zuvor entdeckten alten Rasierapparat seines Vaters rasieren. Das Gerät funktioniert anscheinend nicht mehr allzu gut, und während der Anwendung piekst es Stéphane immer wieder. Nach einem schmerzlichen Aufschrei wirft er das Gerät wütend zu Boden. Es setzt eine spannungserzeugende Musik ein, der Rasierapparat zuckt zweimal auf den Fliesen des Badezimmerbodens, und der Aufsatz springt plötzlich ab. Stéphane zeigt sich

¹⁶⁸ Computer-Generated Imagery (3D-Computergrafik)

¹⁶⁹ Vgl. *La Science des rêves*, 1h10'.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., 0h13-15'.

erschrocken über das scheinbar zum Leben erweckte Objekt. Nach einem weiteren Schnitt beginnt Stéphane zu träumen. Der folgende Traum zeigt ihn an seinem Arbeitsplatz, und es ist eine abgewandelte Wiederholung der Erinnerungen des Tages. Er geht entschlossen in das Büro seines Chefs. In der diegetischen Realität war hinter dem Schreibtisch des Chefs ein großes Schwarz-Weiß-Foto einer Stadt an die Wand montiert. Nun ist an jenem Platz ein Fenster, hinter dem eine Stadt zu sehen ist. Eine Stadt, die wohl Paris symbolisieren soll, die aus Häusern aus Pappe besteht, die auf und ab wackeln. Stéphane zückt aus seiner Sakkotasche den Rasierapparat wie ein Westernheld seinen Colt, zuckt kurz zusammen, da der Rasierer nun spinnenartige Beine bekommen hat und sich zielstrebig und vor allem eigenständig auf den Chef zubewegt. Der mutierte Rasierapparat bringt den Leiter der Firma zu Fall und gleitet über das Gesicht des am Boden liegenden Mannes. Mit jedem einzelnen Filmbild bekommt der Chef mehr Haare. Am Ende der Attacke ist ein Mann mit langem ungepflegtem Haar und wuscheligem Vollbart zu sehen. Der Zuseher sieht nun einen offenbar Obdachlosen, der sich nach Stéphanes Aufforderung ohne zu zögern aus dem Fenster stürzt. Er landet auf der Straße und schiebt einen Einkaufswagen voller Sachen vor sich her. Diese Szene, die den obdachlosen Chef zeigt, ist ebenfalls durch eine Kombination von Stop-Motion-Animation mit Live Action realisiert. Während der Chef seinen Einkaufswagen schiebt, sieht man im Hintergrund gebastelte Pappautos vorbeifahren, und auch die Häuser sind aus Pappe und bewegen sich. Diese Rückprojektion von animierten Bildern, die schon vor dem Dreh mit den Schauspielern fertig gestellt wurden, verleiht der Szene eine zusätzliche Traumkomponente, da klar gezeigt wird, dass es sich hierbei nicht um die Realität handelt. Stéphane ist nun der Chef. Seine Kollegin kann ihm nicht widerstehen und die beiden haben spontan Sex auf dem Kopiergerät. Dies wird mit Hilfe des Time-Lapse-Verfahrens visualisiert. Kurz darauf stürzt sich der Protagonist aus dem Fenster. Doch Stéphane fällt nicht, wie in einigen Einstellungen zuvor bei seinem Chef gesehen, auf die Straße, sondern er fliegt bzw. schwimmt über die gebastelte Stadt. Hier wurde wieder Stop-Motion mit Live Action kombiniert. Das ganze Stadtbild ist mühsam aus handgemalten Bildern von Gebäuden und fotografierten Häusern zusammengesetzt.¹⁷¹ Im Making-Of spricht Gondry nochmals

¹⁷¹ Vgl. *La Science des rêves* (Making Of), 0h14'.

über die aufwendige Entstehung dieser Szene: "All the buildings are individually animated frame by frame."¹⁷²

Eine Figur, die über die Stadt fliegt, ist heute nichts Neues für den Kinobesucher. Während der Hochphase des surrealistischen Films war es das sehr wohl, und es wurde eingesetzt, um die Auflösung der Naturgesetze und die damit einhergehende Verfremdung des Alltags zu thematisieren.

Germaine Dulac lässt in ihrem Film *La Coquille et le Clergyman* (Frankreich, 1928) Personen an der Zimmerdecke agieren oder einfach davonfliegen.¹⁷³

Auch in den letzten Jahren waren über Städte fliegende Protagonisten keine Seltenheit. Filmhelden wie Superman oder Spiderman flogen über die Dächer von Großstädten. Letztgenannte „Superhelden“ haben zwar im Gegensatz zu Dulacs Film nichts mit dem Einsatz surrealistischer Bildverfahren zu tun, aber es zeigt, dass mittlerweile die technischen Mittel gegeben sind, um Filmfiguren fliegen zu lassen. Doch eine digitale Realisierung am Computer war für Gondry keine Option, sondern er wählte bewusst die Stop-Motion-Technik gepaart mit Live Action. Dafür musste Gael Garcia Bernal in einem großen aquariumartigen Wasserbecken schwimmen und wurde dabei gefilmt. Er fliegt somit nicht über die Stadt, sondern schwimmt vielmehr. Ein Mitarbeiter aus Gondrys Team sagte in einem Interview, dass Gondry immer wollte, dass so wie vor 10 oder 15 Jahren gearbeitet wird.¹⁷⁴ Hier wird Gondrys ganzer Einfallsreichtum verdeutlicht.

Diese erste Traumsequenz kann exemplarisch für den ganzen Film *La Science des rêves* herangezogen werden. Einerseits ist die Grundlage und Handlung des Traums eine Aufarbeitung des erlebten ersten Arbeitstages, andererseits ist sie eine visuelle Traumdarstellung, die eine surreale Ästhetik deutlich erkennen lässt.

Der Rasierer nimmt eine besondere Rolle im surrealistischen Film ein, da es auch eine Rasierklinge war, die in der unzählige Male zitierten Anfangssequenz von *Un chien andalou* ein Auge durchtrennt, bevor dieses mit Schockwirkung aufgeladene Bild mittels Überblendung in eine vorbeiziehende Wolke aufgelöst wird. Auch Michel Gondry setzt den Rasierapparat als mächtige Waffe ein. In *Un chien andalou* ist die Rasierklinge in seiner puristischen Form eingesetzt. Sie verübt den folgenschweren Gewaltakt mit aller Klarheit und Grausamkeit. Auch in *La Science*

¹⁷² Ebd., 0h14'.

¹⁷³ *La Coquille et le Clergyman*, Regie: Germaine Dulac, F 1928; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=mYAO-dwZSrs>, Zugriff: 01.12.2012, z.B. 02'45".

¹⁷⁴ Vgl. *La Science des rêves* (Making Of), 0h20'.

des rêves dient der Rasierer als Mittel zur Gewalt, doch visuell komplexer umgesetzt. Durch den Einsatz der Stop-Motion-Technik und durch die animierten spinnenartigen Beine wird der an sich leblose Apparat zum Leben erweckt.

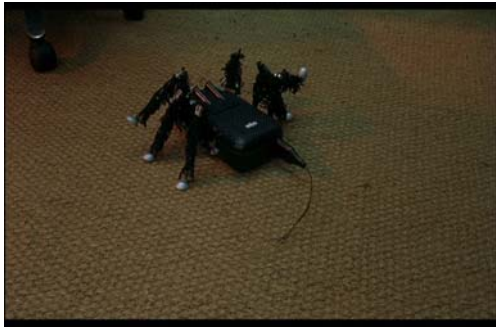


Abbildung 3: Screenshot, *La Science des rêves*



Abbildung 4: Screenshot, *Un chien andalou*

Mit Bildverfahren wie der Verfremdung, der Kombinatorik und der Metamorphose wurden surrealistische Bilder des Irrationalen und Unbewussten in den Jahren des historischen Surrealismus geschaffen. Die Objekte wurden aus ihrem Zusammenhang gerissen, ganz nach Comte de Lautréamonts berühmter Metapher über die zufällige Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch.

Das Zusammentreffen eines Rasierapparats und eines Tieres führt zu einer Metamorphose. Es wird zu einem neuen Objekt und entwickelt so eine neue Bildkraft. Insekten kommen in Filmen des surrealistischen Filmemachers Buñuel immer wieder vor, da sie auf ihn eine besondere Faszination ausgeübt haben. Anfang der 1920er Jahre hatte er in Madrid einige Semester Entomologie studiert.¹⁷⁵ Bekanntestes Beispiel ist hier wohl die viel zitierte Assoziationskette aus *Un chien andalou*, in der die Kamera Ameisen auf einer menschlichen Hand zeigt, anschließend die Achselhaare einer Frau und schließlich noch einen Seeigel.¹⁷⁶ Auch Michel Gondry setzt in seinem Film *La Science des rêves* immer wieder Insekten ein. So kommt neben dem Rasierer mit den Spinnenbeinen eine mittels Stop-Motion animierte Gottesanbeterin, bestehend aus Stoff, zum Einsatz und eine Schreibmaschine mit Spinnenbeinen, die Stéphanes diktierete Wörter auf Papier bringen.

¹⁷⁵ Vgl. Moreau, Jeanne: Der Meister unserer Abgründe, Die Zeit Nr.7/2008; <http://www.zeit.de/2008/07/Jeanne-Moreau-Bunuel>, Zugriff 06.12.2012.

¹⁷⁶ Vgl. *Un chien andalou/L'âge d'or*, Regie: Luis Buñuel, F 1929/1930 ; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010, 03'42"-04'05".



Abbildung 5-6: Screenshots, *La Science des rêves*

Wie in der ersten beschriebenen Traumsequenz sind auch die anderen Traumdarstellungen in *La Science des rêves* geprägt durch Stop-Motion-Animationen. Ich möchte an diesem Punkt noch einen zweiten Traum, der diese Technik anwendet, erläutern. Es handelt sich dabei um jenen Traum, in dem Stéphane seine Augen mittels einer Vorrichtung kontrollieren möchte, die sobald seine REM-Schlafphase einsetzt, einen Kassettenrekorder betätigt.¹⁷⁷ Nachdem der schlafende Stéphane in den REM-Schlaf gekommen ist, beginnt wie geplant der Kassettenrekorder zu spielen, und wir sehen nach einem Schnitt eine Stop-Motion-Animation, in der ein Flugzeug mit dem Mond kollidiert und es anschließend zu einer Detonation kommt. Es kommt zu einer Apokalypse, und Stéphane und seine Kollegen werden Zeugen dieser Zerstörung. Sie befinden sich im Chefbüro der Firma. Die Erschütterung der Erde wird durch wacklige Bilder visuell umgesetzt, welche durch den Bau einer Kulisse entstanden sind. Das nachgebaute Chefbüro, in dem diese Szene spielt, wurde während der Dreharbeiten auf große Sprungfedern gestellt, und an jeder Ecke stand ein Teammitglied und wippte kräftig auf und ab.¹⁷⁸ Als das Beben vorbei ist, übernimmt Stéphane das Kommando. Er dirigiert vor dem Fenster stehend, und nach seinen Anweisungen wird eine neue Stadt erbaut, da nach der Apokalypse nur noch Trümmer übrig sind. Wie in einer Kinderfernsehserie fahren Spielzeugbagger durch die Gegend und bauen die neuen Gebäude auf. Es wird das Innere einer Autofabrik, „Miroux Motors“, gezeigt, wo Autos am Fließband produziert werden. Es folgt eine Kamerafahrt durch „Miroux City“, und es sind Autos, Häuser, Züge und Autobahnen zu sehen.

¹⁷⁷ Vgl. *La Science des rêves*, 0h49-53'.

¹⁷⁸ Vgl. *La Science des rêves* (Making Of), 0h30'.



Abbildung 7: Screenshot, *La Science des rêves*

Das Besondere an dieser Stadt ist, dass alles aus Klopapierrollen besteht. Gondry und sein Team haben laut eigenen Angaben drei Jahre lang Klopapierrollen gesammelt.¹⁷⁹ Die Stadt wurde händisch von einem Mitarbeiter Gondrys Rolle für Rolle und Stück für Stück aufgebaut und zusammengeklebt. Alle Autos und Züge in der Stadt wurden dann Bild für Bild abgefilmt und unter Anwendung der Stop-Motion-Technik in Bewegung versetzt.

Neben den beiden beschriebenen Traumdarstellungen gäbe es noch weitere Beispiele, in denen der Einsatz der Stop-Motion-Animation in *La Science des rêves* zu einer speziellen und für Gondry typischen Ästhetik führt, doch die beiden beschriebenen sollen hier exemplarisch für die Gesamtheit stehen. Mit dem häufigen Einsatz der Stop-Motion-Technik erinnert Gondry an den tschechischen Filmemacher Jan Svankmajer, dessen animierte Filme für ihre surrealen Bilder bekannt sind. In *La Science des rêves* kommt die Technik immer nur dann zum Einsatz, wenn der Protagonist träumt oder sich gerade im Schwellenbereich zwischen der Traum- und der Realwelt befindet. Es ist das gondrysche Werkzeug zur Entstehung seiner Traumbilder. Die sichtbare Bastelei mache den Film so charmant, schrieb kurz nach seiner Erscheinung eine Filmkritikerin über den Film.¹⁸⁰

Die eigentlich schon veraltet wirkende Technik macht einen Teil der surrealen Ästhetik des Films aus. Objekte werden kombiniert, fernab jeglicher Realität, wie z.B. der Rasierapparat mit der Spinne, und werden zu einem homogenen Objekt. Die Logik und die Naturgesetze werden in den Traumbildern, die im Laufe des Films auch immer mehr Einfluss auf den Alltag der Filmrealität nehmen, außer Kraft gesetzt. Stéphane kann fliegen, Wolle schwebt in Form von Wolken an der Decke

¹⁷⁹ Vgl. ebd., 0h12'.

¹⁸⁰ Vgl. Schwarz, Franziska: Michel Gondry: Eine Anleitung zum Träumen, Süddeutsche.de 17.05.2010; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/filmkritik-michel-gondry-eine-anleitung-zum-traeumen-1.807775>, Zugriff 06.12.2012.

und Zellophan kommt aus dem Wasserhahn. All das könnte heutzutage natürlich auch mit digitaler Technik und CGIs verwirklicht werden, aber Gondry verzichtet ganz bewusst darauf. Die Karton- und Pappkulissen stellen nicht den Anspruch, als eine Illusion der Realität gesehen zu werden. Das Besondere liegt hier im ganz deutlichen Bruch der Illusion. Das Handwerkliche kann in *La Science des rêves* als Konzept gesehen werden. Diese Affinität zum Handwerklichen, man könnte auch von einer „Bastelästhetik“ sprechen, ist ein wiederkehrendes Element bei Gondry. Der französische Regisseur ist nicht der einzige Filmemacher, bei dem ein Trend zum Handwerklichen zu erkennen ist. Es gibt hier sicherlich Parallelen zu den Arbeiten von Wes Anderson. Wenn Gondry das Handwerkliche einsetzt, hat das auch etwas mit seiner Vita und im Speziellen mit seiner Kindheit zu tun. Sein Großvater war Erfinder und hat einen Vorläufer des Synthesizers entwickelt. Er scheint in seinen Filmen auch immer wieder zu versuchen, die Welt mit den Augen eines Kindes zu sehen. Nicht umsonst trägt seine autobiographische Doku den Titel *I've been twelve forever*. Hier besteht eine weitere Parallele zu den Surrealisten, denn Breton hält in seinem ersten Manifest des Surrealismus fest, dass nur das Kind seiner Phantasie freien Lauf lässt, während der Erwachsene ihr enge Grenzen setzt.¹⁸¹ Aber die gondrysche „Bastelästhetik“ ist auch eine eindeutige Rückkehr zur Verlässlichkeit und eine Wertschätzung der Substanz der Handarbeit. Michel Gondry möchte nicht all die mittlerweile zur Verfügung stehenden Möglichkeiten an computergestützten Techniken einsetzen. Es ist nicht nur ein Faible für eine Technik mit nostalgischen Charakter, sondern vielmehr ein perfektes Werkzeug, um einen Weg des Filmemachens abseits des Mainstreams zu schaffen. Damit verhilft Gondry – natürlich genauso wie die Filmemacher Tim Burton, Nick Park oder Wes Anderson – der Stop-Motion-Technik zu einer Renaissance. Das zeigt sich nicht nur am Set, sondern auch noch in der Post-Produktion. Während der ausführende Produzent des Films *Eternal Sunshine* – wie heutzutage bei den meisten Filmen – das gedrehte Material noch „reinigen“ lassen wollte, setzte sich Michel Gondry für eine durchgängige Präsenz von Staub- und Kornpartikeln ein.¹⁸²

In *La Science des rêves* bedeutet die Rückkehr des Protagonisten in die reale Welt nicht immer die Rückkehr in die realfilmische Welt. Die Traumästhetik bricht den

¹⁸¹ Vgl. Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S.11.

¹⁸² Vgl. Flückiger, Barbara: Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer, Marburg: Schüren 2008, S.341.

Realismus des Alltags. Doch Gondry setzt nicht nur Animationen zum Illusionsbruch ein, sondern nützt diese auch, um die Verschiebung der Raum- und Zeitkonstanten sowie der Größenverhältnisse zu visualisieren.

5.8. Verwirrte Proportionsverhältnisse

Im Traum kann es zu einer Veränderung der bekannten und alltäglichen Größenverhältnisse kommen. Michel Gondry übernimmt diesen Aspekt aus dem Traum und visualisiert ihn in seinen Filmen; die Infragestellung und Verschiebung der Größenverhältnisse ist ein wichtiger Baustein seiner surrealen Traumästhetik. Gondry benutzt das Spiel mit den Proportionen in seinen Filmen ausschließlich für Traumbilder, also jene Bilder und Szenen, in denen sich der Protagonist in einem Schlaf- bzw. Traumzustand befindet. Die veränderten Proportionen sind für die Handlung der Filme relevant und nehmen in jenen Szenen, in denen sie eingesetzt werden, einen wichtigen Part ein. Gondry hat schon vor seinen ersten Spielfilmen in seinen Arbeiten die Größenverhältnisse ad absurdum geführt. So kommen die Riesenhände aus *La Science des rêves* schon in dem Clip *Everlong* der Band Foo Fighters vor. Die Grundidee stammt aus einem Traum, den der Regisseur selbst hatte.¹⁸³



Abbildung 8: Screenshot, *Everlong*



Abbildung 9: Screenshot, *La Science des rêves*

Die Elemente, deren Proportionen von den allgemein bekannten Verhältnissen abweichen, werden von den handelnden Figuren in ihrem Auftreten nicht als schockierend oder überraschend, sondern vielmehr als normal angesehen und auch in ihr Handeln übernommen. So ist zum Beispiel die Schreibmaschine mit den Spinnenbeinen, die Stéphane in seinem Traum hilfreich zur Seite steht, um den Entschuldigungsbrief an Stéphanie fertig zu schreiben, um ein Vielfaches größer als

¹⁸³ Vgl. *La Science des rêves* (Making Of), 0h02'.

eine normale Schreibmaschine.¹⁸⁴ In einem anderen Traum lebt Stéphane glücklich mit Stéphanie zusammen.¹⁸⁵ Sie ist Künstlerin, entwirft, näht und schafft Objekte, die auch in einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert werden sollen. In diesem Traum sehen wir einen aus Stoff gebastelten Elefanten, der sich in einem kleinen Vogelkäfig befindet, und ein großes Stofftelefon steht auf einem Tisch. Es sind alles Objekte, die dem Zuseher generell vertraut erscheinen, jedoch wurden sie in ein ganz neues Größenverhältnis gesetzt.

In jenem Traum, den Stéphane in der Nacht nach seinem ersten Arbeitstag träumt, ist die Verfremdung des Alltags durch die Verschiebung der Proportionsverhältnisse ein bestimmendes Element.¹⁸⁶ Die Traumhandlung spielt anfangs bei Stéphanes neuem Arbeitgeber und in jenem Arbeitsraum, in dem er und seine drei Kollegen ihren Job ausüben. Der Raum hat sich im Vergleich zu jenem aus der diegetischen Realität leicht verändert. Es ist zwar alles noch auf seinem Platz und die Ausstattung ist identisch, doch die Proportionen haben sich verschoben. Die Treppe, die in der Realität zur Ausgangstüre führt, scheint nun endlos. Unzählige Stufen führen in ein weißes Licht, ein Ausgang ist nicht mehr zu erkennen. Um diesen Effekt zu realisieren, bauten Gondry und sein Team das Büro nach. Die Decke wurde um einiges höher angebracht als jene des Büros aus der diegetischen Realität. Eine digitale Nachbearbeitung des Büros hätte zwar den aufwendigen Nachbau erspart, doch Gondry war auch in diesem Fall für die handwerkliche Methode. In diesem Traum wachsen Stéphane auch das erste Mal im Film die riesigen Hände. In der Szene sitzt Stéphane frustriert an seinen Arbeitsplatz und ist umringt von seinen Kollegen. Er muss Papierschnipsel mit Klebstoff bearbeiten und dann auf die Kalender kleben. Durch seine großen Finger fällt es ihm schwer, die Papierschnipsel aufzunehmen und zu bearbeiten. Um hier die Hände größer wirken zu lassen, wurden der Schreibtisch und alle darauf liegenden Requisiten detailgetreu und winzig nachgebaut. Der Unterkörper des Schauspielers wurde ebenfalls puppenartig nachgebaut. Kleine Beine und Füße wurden hierfür gebastelt und sind von ihren Größenverhältnissen passend zum nachgebauten Schreibtisch. Über all diese Requisiten beugte sich dann der Schauspieler mit seinem Oberkörper. Die Einstellung wurde mit einem Over-the-Shoulder-Shot gefilmt und so wirkt es, als wären die

¹⁸⁴ Vgl. *La Science des rêves*, 0h35'.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 0h57-58'.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., 0h13-15'.

Hände im Verhältnis zu Schreibtisch und Unterkörper riesig. Das Spiel mit der Optik, der Verfremdung von einzelnen Objekten und der Verwirrung der Proportionsverhältnisse ist Michel Gondry mit Ideenreichtum und ohne CGI gelungen. Als Stéphane seine Kollegen um eine kleine Pause bittet, ignorieren sie seinen Wunsch, woraufhin er seine Hände als Waffe einsetzt und sie kurzerhand verprügelt. Ab dem Zeitpunkt, als er seinen Sitzplatz verlässt und seine Kollegen verprügelt, trägt der Schauspieler verhältnismäßig riesige aus Pappmaschee hergestellte Hände. Die Größe seiner Hände nimmt im Laufe des Films und in den einzelnen Traumdarstellungen parallel zu seiner zunehmenden Hilflosigkeit in seinem Arbeits- und Liebesleben zu.

Auch in dem Film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* wendet der Regisseur das Verfahren der Verfremdung hervorgerufen durch eine Veränderung der bekannten Größenverhältnisse an. Um die Löschung der Erinnerungen an Clementine aufzuhalten, flüchtet Joel in seine Kindheitserinnerungen, da seine Ex-Freundin in diesen Erlebnissen nicht existiert hat und er hofft, dass sie somit auch nicht Teil des Löschprozesses sind. Die Szene zeigt Joels Mutter und Clementine, die als Babysitterin auf das ebenfalls anwesende Kind aufpassen soll.¹⁸⁷ Joel ist auf Kleinkindgröße geschrumpft, wird jedoch immer noch von Jim Carrey, also einen erwachsenen Mann, dargestellt. Die Mutter und auch Clementine sind jedoch unverändert groß. Dieser optische Effekt, dass Jim Carrey plötzlich zu einem Kleinkind geschrumpft ist, Kate Winslet jedoch immer noch eine erwachsene Frau darstellt, wurde durch die Modifikation der Proportionen mittels eines übergroßen Studiobaues erzeugt.¹⁸⁸



Abbildung 10: Screenshot, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

¹⁸⁷ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h58'-1h03'.

¹⁸⁸ Vgl. Flückiger: *Visual Effects*, S.306.

Dafür musste sich Jim Carrey immer im hinteren Abschnitt des Bildes aufhalten, denn sobald er die mittlere Bildachse überqueren würde, wäre der optische Täuschungseffekt wieder aufgehoben und der Schauspieler hätte in der Einstellung wieder seine natürliche Größe erlangt.

„Die Ausstattung eines Films ist nicht nur Staffage, sondern hat auch eine narrative Funktion, die sie allerdings erst im Zusammenhang mit den Aktivitäten der Zuschauer entfaltet.“¹⁸⁹

Genau diese narrative Funktion der Ausstattung und des Szenenbildes ist bei Gondrys Filmen bemerkbar. Die Begeisterung des Regisseurs für das Handwerkliche ist omnipräsent, wie er auch im Making Of von *La Science des rêves* nochmals verdeutlicht:

“It’s really funny. We did all this oversize prod. It’s always good time to shoot like that. It’s always better than to do bluescreen.”¹⁹⁰

Eine weitere Szene in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, in der die Proportionsverhältnisse verändert wurden und darüber hinaus auch eine narrative Rolle einnehmen, spielt sich ebenfalls in einer von Joels Kindheitserinnerungen ab.¹⁹¹ In der Einstellung sieht man zunächst eine Rückenansicht von Joel Mutter, die gerade den Abwasch erledigt. Nach einem Schnitt wird mittels eines Over-the-Shoulder-Shot das Abwaschbecken gezeigt. Man sieht, dass Joel darin vergnügt mit Clementine badet. Kate Winslet und Jim Carrey wirken im Vergleich zum Becken nicht größer als Kleinkinder. Doch die kindliche Glückseligkeit endet abrupt, da der Abflussstöpsel herausgezogen wird, und das Wasser und auch Joel und Clementine langsam abfließen. Es symbolisiert die Löschung dieser Erinnerung durch das Programm der Firma Lacuna.



Abbildung 11: Screenshot, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

¹⁸⁹ Mikos, Lothar: Film und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S.231.

¹⁹⁰ *La Science des rêves* (Audiokommentar), 0h59-1h00'.

¹⁹¹ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h58'-1h03'.

Gondry schafft durch die Veränderung der alltäglichen Normen eine ironisierende Ästhetik. Die Surrealisten waren ebenfalls bemüht, starr gewordene Verhältnisse in Frage zu stellen. Gondry setzt diese Veränderung auf eine spielerisch, romantisierende Art und Weise um.

5.9. Die Diskontinuität der Handlung

Unzählige Quellen gibt es über das Handwerk des Drehbuchschreibens und die „richtige“ Erzählstruktur eines Spielfilms. Eine klassische und chronologische Narration zählt seit Anbeginn des Hollywoodkinos zu seinen Hauptcharakteristika. Die Montage ist das dazugehörige Mittel, denn sie dient zur kontinuierlichen Verbindung der einzelnen Bilder und unterstützt den chronologischen Ablauf.¹⁹² Im Laufe der Filmgeschichte gab es immer wieder Phasen, in denen es zu einer Lockerung des hollywoodschen Grundprinzips kam. Filme des am Ende der 1960er Jahre aufkommenden New Hollywood entstanden aus einer finanziellen Krise des Hollywoodkinos und Regisseure wie Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese nutzten diese Umstände, um neue Herangehensweisen beim Filmemachen, auch neue Erzählstrukturen, auszuprobieren. Trotz partieller Lockerungen und Tendenzen zu einer Neuorientierung blieben die Filme des Hollywoodkinos geprägt durch einen klassischen, chronologischen Erzählfluss, und auch die Zeit- und Raumstruktur wurde nicht korrumpiert.

Eine Phase, in der abermals eine Lockerung zu erkennen ist, sind die 1990er Jahre, in denen auch Michel Gondry zu einem populären und mehrfach preisgekrönten Musik- und Werbeclipregisseur wurde. Real- und Spielfilme in den 1990er Jahren waren durch eine Kombination der Filme mit neuen Techniken aus der Populär- und Jugendkultur, wie z.B. Bildästhetiken aus Musikvideos oder Computerspielen, geprägt. Doch zeigen sich solche Strömungen nicht ausschließlich auf der visuellen Ebene, sondern auch auf der narrativen. In den 1990er Jahren machten sich zudem die steigende Popularität von DVDs und die Ausbreitung des Internets zunehmend bemerkbar. Die Folge waren sinkende Kinobesucherzahlen. Auch aus dieser Krise heraus ist ein Trend des Einsatzes von neuen Erzählstrukturen zu erkennen. Filme wie *Memento* (USA, 2000), *Fight Club* (USA/D, 1999), *The Cell* (USA/D, 2000),

¹⁹² Vgl. Praßler, Anna: Narration im neueren Hollywoodfilm. Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*, Hannover: Ibedem-Verlag 2008, S.13.

oder der deutsche Erfolgsfilm *Lola rennt* (D, 1998), um nur einige zu nennen, sind durch einen a-chronologischen Handlungsablauf gekennzeichnet. Wie auf der visuellen Ebene, ist auch bei der Neuorientierung der Narration eine Beeinflussung der in den 90ern populär gewordenen Musikvideos und Computerspiele erkennbar. Musikvideos weisen im Normalfall keine narrativ strukturierte Koppelung auf und waren daher eine willkommene Inspirationsquelle für Filmemacher, um die starren Handlungsabläufe zu lockern.

Michel Gondry setzt in seinen Filmen alternierende Handlungsmöglichkeiten ein und erreicht über diese Lockerung der Erzählstruktur eine surreale Erzählform, denn auch die surrealistischen Filme waren geprägt durch eine diskontinuierliche und immer wieder plötzliche Umkehrung der Handlung. Es stellt sich generell die Frage, ob sie überhaupt über eine logisch entwickelte Handlung verfügen. Buñuel und Dalí setzten in ihrem Film *Un chien andalou* Inserts ein, die scheinbar keinerlei Bezug zu den Bildern und den Figuren haben. Üblicherweise dienten Zeit- und Ortinserts damals zur besseren Orientierung für den Zuseher. Das Insert "Seize ans avant" wird an einer Stelle eingeblendet, an der eigentlich keine Diskontinuität oder ein Bruch der Handlung zu sehen ist.¹⁹³

Durch den Einsatz der Zeittafeln ist es Buñuel und Dalí gelungen, die kontinuierliche Handlung zu brechen und keinen vertrauten Bilderfluss entstehen zu lassen.

„Daher besteht der Film aus einer Abfolge von Szenen, die sich zu keiner Handlung zusammenschließen wollen, wengleich sich ihre einzelnen Elemente identifizieren lassen.“¹⁹⁴

In *La Science des rêves* sind die Träume fester Bestandteil der filmischen Handlung und bewegen sich, trotz seiner surrealen Ästhetik, in einem narrativen Rahmen. Gondry lässt die Grenzen zwischen der Realität und der erträumten Welt des Protagonisten verschwimmen, aber löst sie nie gänzlich auf. Das Risiko, den Rezipienten verstört und irritiert zurück zu lassen, geht Gondry in diesem Fall nicht ein. Die Träume sind im Rahmen der Filmhandlung und charakterisieren sich durch Animationen und allgemein durch eine Traumästhetik. Es ist klar ersichtlich, wann Stéphane träumt und wann nicht. Hier unterscheidet sich der Film von den historischen surrealistischen Werken, in denen nicht klar ersichtlich ist, wann Traumbilder gezeigt werden.

¹⁹³ Vgl. *Un chien andalou*, 08'58-11'24".

¹⁹⁴ Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München: C.H. Beck Verlag 2001, S.100.

La Science des rêves hat einen kontinuierlichen Handlungsverlauf der dargestellten Filmrealität. Die Figuren werden in die Geschichte eingeführt, mit besonderer Akzentuierung auf Stéphane, der Rezipient lernt die einzelnen Charaktere kennen. Die Handlung geht jedoch nur so lange kontinuierlich voran, bis Stéphane zu träumen beginnt, denn ab diesem Zeitpunkt gerät die Erzählstruktur aus ihren Fugen und die Kontinuität wird immer wieder gezielt gebrochen. In den Traumdarstellungen gelten die starren Erzählrichtlinien nicht mehr, und es werden Zeit- und Raumsprünge vorgenommen. Die Träume sind ein wichtiger Teil der Filmhandlung, und so wird die Erzählstruktur des gesamten Films, trotz seiner kontinuierlichen Handlung in der diegetisch dargestellten Realität, diskontinuierlich. Noch deutlicher wird der Einsatz einer anti-klassischen Narration in Gondrys Werk *Eternal Sunshine*. Die Liebesgeschichte von Joel und Clementine wird mit kleinen Abzweigungen rückwärts erzählt. Das ermöglicht dem Rezipienten eine mit Fortdauer des Films ansteigende Empathie mit den beiden Hauptfiguren. Die Handlung verrät immer neue Details, und je länger der Film dauert, umso mehr kristallisiert sich das Besondere ihrer Beziehung heraus. Diese rückwärts erzählte Handlung wird in „Gedächtnisbildern“ von Joel wiedergegeben. Diese Bilder sind umgeben von einer Rahmenhandlung, einer siebzehn Minuten langen Prolepse, die das (erneute) Zusammentreffen von Joel und Clementine zeigt. In den ersten Minuten des Films ist es für den Zuseher noch nicht ersichtlich, dass die beiden Figuren bereits eine zweijährige Liebesbeziehung mit allen Höhen und Tiefen hinter sich haben. Es sind Bilder, die eine positive Stimmung vermitteln und sich auf den ersten Blick nicht von anderen romantischen Filmen unterscheiden. Joel fährt am Valentinstag spontan an den kalten und windigen Strand von Montauk, der zu dieser Jahreszeit menschenleer ist. Am Strand setzt sich Joel hin und blättert in seinem Tagebuch. Der letzte Eintrag ist schon zwei Jahre her und es sind unzählige Seiten herausgerissen. Joel kann sich nicht erinnern, diese entfernt zu haben und zeigt sich verwundert. In der Prolepse gibt es zahlreiche Bezüge zu den späteren „Gedächtnisbildern“. Doch in den ersten Minuten des Films kann der Rezipient diese Verbindung noch nicht herstellen und erst nach der ganzen Film Laufzeit sind sie zuzuordnen. So ist die Beule in Joels Auto kein Parkschaden, sondern ein Relikt des letzten Streits zwischen ihm und Clementine.¹⁹⁵ Die Begegnung zwischen Joel und

¹⁹⁵ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h37'.

Patrick, einem Mitarbeiter der Firma Lacuna Inc. und außerdem Clementines neuer Freund, löst ebenfalls eine Situation aus, in der die Hauptfigur verwundert reagiert.¹⁹⁶ Joel wartet im Auto auf Clementine, die sich gerade ihre Sachen holen möchte, um anschließend zu ihm mitzufahren. Sie haben sich in Montauk zum scheinbar ersten Mal gesehen und sind nachher noch auf einen Drink bei ihr gewesen. Clementine zeigte ihm auch ihren Lieblingsplatz zu dieser Jahreszeit, den idyllischen Charles River. Der ebenfalls verwunderte Patrick spricht Joel an, was er denn hier vor diesem Haus mache. Doch Joel kann sich nicht erinnern, den jungen Mann schon einmal gesehen zu haben, und zeigt sich irritiert über die kurze Unterhaltung. In diesen ersten Filmminuten verläuft die Handlung zwar kontinuierlich, doch erste Hinweise auf eine mögliche Verunsicherung der Zeit treten auf. Nach siebzehn Minuten endet die Prolepse und sowohl die visuelle, wie auch die akustische Ebene verändern sich. Die Einstellung zeigt Joel in seinem Auto durch die verregnete Nacht fahren.¹⁹⁷ Nun arbeitet Gondry mit Nahaufnahmen des Protagonisten und mit dem Einsatz einer melancholischen Musik. Ab diesem Zeitpunkt sind die Raum- und Zeitkonstanten aufgelöst. Die Narration ist ab dem Ende der Prolepse scheinbar a-chronologisch und verläuft rückwärts. Sie hat einen metaleptischen Charakter, da es in *Eternal Sunshine* zu einer Kombination der diegetisch dargestellten Realität und der hypodiegetischen Gedankenwelt des Protagonisten kommt.¹⁹⁸ Der narratologische Begriff der Metalepse beschreibt „eine Überschreitung der Grenzen zwischen unterschiedlichen diegetischen Ebenen“.¹⁹⁹ Die Wechsel zwischen der diegetischen Realität und der Traumwelt sind in *Eternal Sunshine* erkennbar – trotz der komplexen diegetischen Struktur. Diese Komplexität und ihr metaleptischer Charakter machen den Film und dessen Handlung für den Rezipienten zu einer Herausforderung, da einzelne Einstellungen und Szenen in räumliche, zeitliche und kausale Zusammenhänge gesetzt werden müssen.²⁰⁰ Generell wollen die Zuseher eine „detaillierte und möglichst schlüssige raumzeitliche Vorstellung von der erzählten Welt.“²⁰¹

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 0h16-17'.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 0h17'.

¹⁹⁸ Vgl. Thon, Jan-Noel: Zur Metalepse im Film, in: Probleme filmischen Erzählens Hg. Hannah Birr/ Maike Sarah Reinerth/ Jan-Noel Thon, Berlin: W. Hopf Verlag 2009, S.100.

¹⁹⁹ Ebd., S.86.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S.100.

²⁰¹ Fuxjäger, Anton: Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung, montage/av Nr. 16/2 (2007); http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese_Diegese-diegetisch.pdf, Zugriff 07.12.2012. S.18.

Während des Löschprozesses und Joels Traum- bzw. Schlafzustandes, setzt sich seine Gedankenwelt aus verschiedenen Erinnerungstypen zusammen, und es kommt zu unterschiedlich starken und komplexen Vermischungen der beiden Ebenen.²⁰² So gibt es „Gedächtnisbilder“ mit einem starken analeptischem Charakter. Hierbei handelt es sich um „reine“ Erinnerungen, in die Joel nicht aktiv eingreifen kann. Zweitens kommen auch Erinnerungen hinzu, die Joel durch ein Voice-over kommentiert. Weiters gibt es auch noch Erinnerungen, in denen der Protagonist die Handlung beeinflussen und er selbst frei handeln kann. Die Kindheitserinnerungen stellen eine Zwischenform dar. Obwohl diese Erinnerungen zu einem Zeitpunkt der Filmhandlung passieren, in der sich der Protagonist seiner Situation bewusst ist und versucht in den Kindheitserinnerungen Zuflucht zu finden, sind seine Handlungen durch die vorgegebene Rollenerwartung stark eingeschränkt.

Die wichtigste und stärkste Metalepse wird bezeichnenderweise nicht zu Ende geführt. Joel verabredet sich am Ende des Löschprozesses in seiner Gedankenwelt mit der erinnerten Clementine an jenem Ort ihrer ersten Begegnung. Die diegetischen Figuren Joel und Clementine treffen sich, wie in seinen „Gedächtnisbildern“ vereinbart, am Strand von Montauk, also am Anfang des Films und gleichzeitig am Ende der Geschichte.²⁰³ Anfang und Ende werden zusammengefügt, und die a-chronologische Handlung löst so manche, im Laufe des Films aufgekommene Verunsicherung auf.

„Eternal Sunshine of the Spotless Mind lässt trotz eines vorläufigen Sieges der Technik über das Unbewusste und Traumhaften das unkontrollierte Menschliche und Zufälligen am Ende gewinnen.“²⁰⁴

Die Handlungen und Erzählstrukturen der Filme *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* stellen ihre Exklusivität und Surrealität durch die Loslösung der starren Strukturen dar. Beide Filme haben ein offenes Ende, jedoch gibt es in beiden Fällen eine Tendenz zu einem Happy End, wobei Gondry die geforderte Radikalität der historischen Surrealisten vermissen lässt, da bei ihm das a-chronologische Erzählen durch die Handlung motiviert ist. In *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* geht es um Träume und Erinnerungen, die einen wichtigen Part der Filmhandlung

²⁰² Vgl. Thon: Zur Metalepse im Film, S.101f.

²⁰³ Vgl. ebd., S.102.

²⁰⁴ Kreuzer, Stefanie: Traum (hafte Zu) Fluchten in Science-Fiction-Filmen. Terry Gilliams *Brazil* und Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, in: Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten, Hg. Hans Esselborn, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S.128.

einnehmen. Die spezielle Erzählstruktur ist hier logisch begründet und unterscheidet sich somit von jener der surrealistischen Werke dahingehend, dass diese durch eine experimentelle Anti-Erzählung gekennzeichnet waren, die ohne Logik begründet scheint. Dennoch schafft Gondry durch die vielen Sprünge zwischen den verschiedenen Raum- und Zeitebenen eine surreale, wenn auch nicht surrealistische, Traumästhetik.

5.10. Die Anwendung der narrativen Montage

5.10.1. Die Verwirrung der Räume

Michel Gondry schafft über die Lockerung der Zeit- und Raumkontinuitäten eine surreale Traumästhetik, die er mit der Anwendung einer narrativen Montage erzielt. Ich ziehe den Begriff der Montage in diesem Fall dem deutschen Begriff des Schnitts vor. Letzteres klingt primär handwerklich, wohingegen die Montage Zusammensetzung evoziert und geistige Vorgänge beinhaltet.

Klassische Termini wie Erzähl- und Handlungsraum sind, auf den kinematographischen Raum bezogen, äquivalent zur klassischen Erzählweise. Regisseure wie Michel Gondry, schaffen in ihren Filmen weder Erzähl- noch Handlungsräume, sie schaffen Bildräume. Dieser filmanalytische Begriff wurde von dem Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff definiert und steht für Räume die „sich zwar auf die Realität der Alltagswahrnehmung beziehen, deren ästhetische Funktion sich aber nicht in deren Reproduktion erfüllt.“²⁰⁵

Die Frage soll nicht sein, was bei einer *lecture surrealiste* der zu untersuchenden Filme in Bezug auf ihre filmräumliche Anordnung, Umsetzung und Gestaltung Neues abzugewinnen wäre. Vielmehr ist die zentrale Frage, was uns die Film- bzw. Bildräume von *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* über das mittlerweile aufgrund seiner medialen und kommerziellen Präsenz inflationär wirkende Konzept des historischen Surrealismus sichtbar machen können. Gondry, der per se nicht als Surrealist zu bezeichnen ist, schafft mit seinen Bildräumen eine Verunsicherung und Irritation der Sehgewohnheiten. Er hinterfragt klassische Raummuster und

²⁰⁵ Kappelhoff, Hermann: Der Bildraum des Kinos. Modulation einer ästhetischen Erzählform, in: Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume, Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 2005, S.140.

transportiert über die oftmals überraschende Anordnung der Räume Irritationen, jedoch, und das ist ein Unterschied zu den surrealistischen Filmemachern, evoziert er keine Provokationen. Die Wach- und Traumbilder divergieren in beiden Filmen augenfällig in ihrer Bildraumgestaltung. Über die Montage kann er die alltäglich bekannten Raummuster durcheinander bringen, was wiederum eine Parallele zu den Surrealisten ist, im Speziellen zu der Gestaltung der Bildräume in dem Film *Un chien andalou*, in dem die Auflösung und Verwirrung der Räume ein zentraler Aspekt der Surrealität darstellt.

Vor der Schlusszene in *Un chien andalou*, die am Strand spielt, befindet sich die Frau noch in ihrer Wohnung. Sie verlässt diese durch ihre Wohnungstür und befindet sich in der nächsten Einstellung am Strand.²⁰⁶ Da sie dort eine Türe hinter sich zuzieht, wird an das vorherige Bild angeschlossen und für den Rezipienten ist ein Zusammenhang, wenn auch kein raumordnungsmäßig logischer, ersichtlich. Luis Buñuel und Salvador Dalí wussten die Türe als perfektes Trickmittel einzusetzen. Spontane und überraschende Ort- und Raumwechsel wurden mit der Kombination der Montage und der in die Handlung eingebundenen Türe erzielt.

Gondry nimmt mit seinen Bildräumen keine Zitation der surrealistischen Filme vor, sondern wandelt ab und führt sie fort. In jenem Traum, wo bei ihm das Spiel mit der Zimmertür zur optischen Verunsicherung angewendet wird, befindet sich Stéphane gerade am Gipfel seines Erfolges.²⁰⁷ Sein Buch ist ein Bestseller, er hat ein eigenes, nach ihm benanntes Museum und die Stadt in der er lebt, trägt ebenfalls seinen Namen. Die Szene spielt in jenem Raum, der in der diegetisch dargestellten Realität das Büro seines Chefs ist. Als Überraschung für ihn hat die Interviewerin, seine hypodiegetische Arbeitskollegin Martine, ein kleines Lied vorbereitet. Er spielt mit zwei anderen Männern, den hypodiegetischen Guy und Paul, ebenfalls Kollegen von ihm, eine Stéphanie gewidmete Ballade. Zu seiner eigenen Überraschung befindet er sich nach einem Schnitt in einem Katzenkostüm und auch seine Bandkollegen tragen plötzlich Tierkostüme. Das Karnevaleske in *La Science des rêves* wird hier hervorgehoben. Karnevaleske Darstellungsweisen und Bildwelten prägten auch den spanischen Surrealismus und dessen Filme.²⁰⁸ Stéphanie, die der Protagonist zur Komplettierung seines Lebensglückes benötigt, ist ebenfalls Teil des Traums. Sie

²⁰⁶ Vgl. *Un chien andalou*, 13'27-13'40".

²⁰⁷ Vgl. *La Science des rêves*, 0h54'.

²⁰⁸ Vgl. Felten, Uta/Roloff, Volker: Vorwort, in: Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus, Hg. Dies., Bielefeld: Transcript Verlag 2004, S.8.

wohnt in einer kleinen Wohnung und ist genervt von ihrem Verehrer, der auf allen Fernsehsendern die ihr gewidmete Ballade singt. Als Stéphane das bemerkt, beendet er das Lied sichtbar enttäuscht und wütend. Dass er sofort auf Stéphanies Aktionen, trotz keiner räumlichen oder akustischen Nähe, reagiert, ist ein klares Indiz für die Traumbilder. Er geht aus dem Fernsehstudio hinaus und befindet sich in der folgenden Einstellung im Stiegenhaus seines Wohnhauses, in dem er und Stéphanie in der diegetischen Realität wohnen. Genau in diesem Moment tritt seine Nachbarin Stéphanie aus ihrer Wohnung heraus und erblickt Stéphane, der immer noch ein Katzenkostüm trägt. Er ist sichtlich überrascht über die zufällige Begegnung. Dennoch nimmt er begeistert Stéphanie bei der Hand und sagt, dass er sie seinen Freunden vorstellen möchte. Er macht die Türe auf und befindet sich nach einem Schnitt wieder in jenem Raum aus seinem Traum, also dem aus der Realität bekannten Chefbüro. Nach einem weiteren Schnitt stellt Stéphane erschrocken fest, dass er sich nur in seinem leeren Wohnungsvorraum befindet und keine Freunde anwesend sind. Peinlich berührt zieht er schnell die Türe wieder zu. Diese Szene zeigt deutlich, wie die Traumbilder die diegetischen Realitätsbilder beeinflussen. Hier wird jener Aspekt thematisiert und visualisiert, der Stéphane die ganze Filmhandlung über Probleme bereitet: die klare Unterscheidung und Wahrnehmung zwischen Traum- und Wachzustand. Michel Gondry wendet hierfür das Zusammenspiel mit einer Türe an, das ihm überraschende Raumwechsel ermöglicht, die in die Handlung eingebaut sind und diese auch stark beeinflussen.

In *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* verwirrt Gondry den Rezipienten auch durch die Auflösung des klassischen Innen- und Außenraums. Mit filmischen Mitteln vermischt er diese und reiht sich in die Tradition der historischen Surrealisten ein. In *Un chien andalou* werden tote Maultiere, Objekte aus dem Außenraum, auf einem Piano, also in einem Innenraum, gezeigt.²⁰⁹ Bei Gondry befinden sich Betten auf der Straße und Wolken, wenn auch aus Watte, schweben an der Zimmerdecke. Ein gutes Beispiel, wo Objekte und Personen bei Gondry die Räume wechseln und eine surreale Kombinatorik schaffen, ist jene Szene, wo sich Joel und Clementine in einem Bett auf dem winterlichen Strand in Montauk befinden.²¹⁰

²⁰⁹ Vgl. *Un chien andalou*, 07'33".

²¹⁰ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 1h09'06".



Abbildung 12: Screenshot, *Un chien andalou*



Abbildung 13: Screenshot, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*

Die Räume spontan zu wechseln und in überraschender Aneinanderreihung zu konstruieren ist in *Eternal Sunshine* ein oft eingesetztes Mittel. Die räumliche Kontinuität wird mit verschiedenen Mitteln gebrochen. Als Joel Clementine zur Entschuldigung ein Geschenk vorbeibringen möchte, erkennt sie ihn nicht. Der verwunderte Protagonist ist sich in diesem Augenblick des Umstands nicht bewusst, dass Clementine in der Zwischenzeit die Firma Lacuna Inc. damit beauftragt hat, die gesamten Erinnerungen an ihn zu löschen. Joel ist überrascht und enttäuscht über die Reaktion von Clementine und wendet sich ab. Er geht an Bücherregalen vorbei, und mit jedem Schritt geht im Hintergrund synchron eine Lampe aus. Der Hintergrund des Bildes verdunkelt sich zunehmend und Joel befindet sich plötzlich im Wohnbereich seiner Freunde Rob und Carrie. Hier wurde ein überraschender Raumwechsel ohne sichtbaren Einsatz der Montage vollzogen.

Nicht immer muss ein Wechsel der Räume zur Verwirrung und einer surrealen Ästhetik beitragen. In *Eternal Sunshine* kommt es in einer Szene zu einem räumlichen Loop, der über die Montage umgesetzt werden konnte und das räumliche Empfinden vollkommen durcheinander bringt.²¹¹ Zu diesem Loop kommt es in der Anfangsphase des fehlerhaften Löschvorganges.²¹² Nach einem Streit zwischen Joel und Clementine fährt er ihr nach, um noch die Chance für ein klärendes Gespräch zu erhalten. Clementine, die zu Fuß unterwegs ist, möchte jedoch weder in das Auto einsteigen, noch mit Joel sprechen. Daraufhin beschließt er, sein Auto an einer Straßenecke abzustellen, folgt ihr nun ebenfalls zu Fuß und gelangt, obwohl er sich von seinem Fahrzeug wegbewegt hat, wieder zu seinem abgestellten Wagen. Er dreht sich um und sieht Clementine in die entgegengesetzte Richtung gehen. Wieder folgt

²¹¹ Vgl. Kreuzer: Traum (hafte Zu) Fluchten in Science-Fiction-Filmen, S.125.

²¹² Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h37-38'.

er ihr, doch als er an der Ecke ankommt ist wieder das Auto da und Clementine verschwunden. Die Szene scheint endlos fortsetzbar, ohne jemals ein Zusammentreffen zwischen den beiden zu ermöglichen.

5.10.2. Narrative Portale und Nicht-Orte

Der Wechsel der Räume ist in *Eternal Sunshine* der treibende Faktor. An immer wieder neuen und alternativen Handlungsverläufen, die durch einen überraschenden Wechsel der Orte und Räume ausgelöst werden, mangelt es nicht. Joel und Clementine befinden sich auf der Flucht vor dem Löschprogramm und flüchten vor der Software der Firma Lacuna Inc., die versucht jede einzelne, gemeinsame Erinnerung der beiden zu löschen.

Die Szene, in der sich die beiden auf das Eis des gefrorenen Sees legen und in den Nachthimmel blicken, zeigt wie schnell und abrupt ein Ortswechsel in dem Film vollzogen wird. Als Joel seinen Kopf zu Clementine dreht, sieht man ihr Gesicht in einer Großaufnahme, das plötzlich schnell zurück in den dunklen Hintergrund fährt. Nach einem Schnitt befinden sie sich in einer Bahnhofshalle. Auf der Suche nach der besten Fluchtmöglichkeit laufen sie die Bahnhofstreppen hinunter und befinden sich in der nächsten Einstellung in der Wohnung von Rob und Carrie. Ein Bahnhof, oder wie gerade in der beschriebenen Szene eine Bahnhofshalle, ist ein Ort, der unzählige Anschlussmöglichkeiten bietet und voller Möglichkeiten steckt. Ein Ort der Unverbindlichkeit, Mobilität und Anonymität. Der Bahnhof dient als Schaltstelle für die Handlung. Der scheinbare Zufall, der am Anfang des Films zu sehen ist, zeigt Joel auf den Weg zur Arbeit. Anders als sonst nimmt er spontan den Zug Richtung Montauk, jenen Ort wo er Clementine zum ersten Mal begegnete. Auch in diesem Fall ist der Bahnhof ein richtungweisender Ort von großer Wichtigkeit für den weiteren Handlungsverlauf. Rainer Leschke spricht bei den gewählten Schauplätzen und Räumen in *Eternal Sunshine* von Entscheidungs- und Spielräumen, die selbst die Kraft besitzen, die Handlung zu induzieren.²¹³

„Es sind Schaltstellen und Gelenke, Kopplungen und Verbindungen, die immer auch andere Schaltungen und Verbindungen zugelassen hätten.“²¹⁴

²¹³ Vgl. Leschke, Rainer: Narrative Portale. Die Wechselfälle der Verzweigung und die Spiele des Erzählens, in: Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Hg. Jochen Venus/Rainer Leschke, Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S.203.

²¹⁴ Ebd., S.203.

Leschke bezeichnet Orte, wie sie in *Eternal Sunshine*, aber auch in *La Science des rêves* vorkommen, als narrative Portale, die zur Verkoppelung und Verknüpfung der einzelnen Handlungsstränge führen. Die einzelnen Orte induzieren dabei ihre Wahl des nächsten Raumwechsels selbst. Genau diese Banalität der Koppelung, das Überraschende der Raumanordnung, sorgt dafür, dass immer eine oder mehrere Möglichkeiten der Narration gegeben sind. Der Bahnhof ist generell ein Ort, der am wenigsten eine Surrealität erschaffen kann, da er als Durchgangsort zufällige Koppelungen schon fast vorgibt. Dennoch setzt Gondry den Ort gezielt als Schaltstelle ein und reizt all die zur Verfügung stehenden Möglichkeiten aus.

Ein zusätzlicher Faktor, der die Alternativen nochmals vervielfachen lässt, sind die Figuren in den Filmen von Michel Gondry. Rainer Leschke spricht Joel in *Eternal Sunshine* eine Portalfunktion zu, das bedeutet, dass der Protagonist ab einem gewissen Zeitpunkt die Raumanordnung mitgestalten kann, was der Narration eine zusätzlich, nutzbare Resetfunktion ermöglicht. Joel und Clementine befinden sich am Anfang jeder Erinnerung immer in jenem Raum, der gelöscht werden soll. Zunächst bestimmt die Firma Lacuna Inc. und deren Software den Ort, doch ab dem Zeitpunkt wo sich Joel dazu entschließt, die Löschung abubrechen und seinen Fluchtversuch startet, werden die Räume alternierend von Lacuna und der Hauptfigur ausgewählt. Der Protagonist nützt dies zur Bedienung von Alternativen, wie z.B. die Flucht in seine Kindheitserinnerungen.²¹⁵ Die Figur kann sich seiner lokalen Bedingtheit entledigen und löst sich damit auch von der Logik der Räume. Es zeigt sich, dass die gondryschen Filmräume eine Funktion besitzen. Sie sind mit Inhalten konnotiert und sind für die Handlung bedeutend. Der Raum, der im klassischen Hollywood-Kino als ein sicherer und für die Handlung unterstützender, aber nicht bestimmender zu sehen ist, wird bei Gondry zu einem „unsicheren“ und narrativ relevanten Raum. Es herrscht bei der Rezeption der Filme eine Verunsicherung, wodurch die menschliche Figur ihren anthropozentrischen Charakter verliert, da sie von den plötzlichen Raum- und Zeitwechselln überrascht wird und fast schon hilflos scheint. Joel wird, zumindest am Anfang, von dem Löschprozedere gesteuert und durch die Räume gejagt. Stéphane wird von sich selbst aus dem Takt gebracht, da er seine Traumräume in der filmischen Realität sucht und diese dort nicht mehr findet.

²¹⁵ Vgl. ebd., S.203.

Die Räume der beiden Filme können als Bild- und Spielräume bezeichnet werden, die ebenfalls narrative Portale darstellen. Durch die vielen Alternativen und scheinbaren Zufälle sind diese stark geprägt von einer surrealen Traumästhetik, da plötzliche Wechsel, überraschende Anordnungen und Raumabfolgen gezeigt werden, welche in der Realität nicht möglich wären.

5.10.3. Die filmische Zeitkonstruktion

Nicht nur der Raum und dessen Anordnung scheinen freigesetzt von jeglicher Logik, sondern auch die filmische Zeitkonstruktion in *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* ist gekennzeichnet durch Flexibilität und Zufälligkeiten. Die Verwirrung der Zeit ist ein immer wieder aufkeimender Aspekt, der auch wieder im postmodernen Denken und in dessen Kunst eine zentrale Position einnimmt. Die Konstante Zeit wurde schon von den Surrealisten gebrochen und wird auch bei Gondry gelockert. Die surrealistischen Filme waren stark von dem Motiv der Zeit beeinflusst. In Jean Cocteau's *Orphee* (F, 1950) steht die Zeit still, in *L'Age d'or* werden mehrere Dezennien zusammengefügt, und in *Un chien andalou* wird mit einer ad absurdum führenden Zitation der Stummfilme das Thema behandelt. Mit Hilfe von Zwischentiteln wird in dem letztgenannten Film eine Kontinuität vorgegeben, doch diese Zeitangaben scheinen willkürlich gewählt, da sie diskontinuierlich aufgebaut sind. In Stummfilmen war es üblich, über die Zwischentitel Zeitangaben einzublenden, um den Rezipienten eine bessere Orientierung zu bieten. Mit diesem Verfahren spielten Dalí und Buñuel und verwirrten absichtlich, anstatt zu ordnen.

“The time axis is repeatedly disrupted in ways that both poke fun at narrative film conventions and enhance the spectator's sense of temporal confusion.”²¹⁶

Die Brechung der narrativen Montage und deren Kontinuität war somit eines der Charakteristika der surrealistischen Filme, doch inwieweit lösen sich Gondry und dessen Filme von den zeitlichen Gesetzmäßigkeiten?

Wechselnde Zeitebenen wirken in Filmen relativ schnell fragmentarisch und inkohärent, ganz im Gegensatz zu Zeitsprüngen in literarischen Werken. Die literarische Handlung kann mittels sprachlicher Mittel merklich leichter zwischen den verschiedenen Zeitebenen springen, während im Film solche Sprünge oftmals

²¹⁶ Short: The age of gold, S.95.

einen Effekt des Bruchstückhaften zur Folge haben.²¹⁷ Außerdem widerspricht es der filmischen Konvention sprunghaft zu sein. Doch auch dieser Aspekt kann natürlich genau Ziel einer filmischen Umsetzung sein. Die Montage ermöglicht es, die Zeitebenen beliebig zu wechseln, doch wirkt ein oftmaliger Wechsel schnell verwirrend, weshalb in kommerziellen Spielfilmen auf häufige Zeitwechsel verzichtet wird.

In *Eternal Sunshine* wird von Beginn an die chronologische Ordnung gebrochen. Gondry verzichtet auf Einblendungen oder Zeitangaben. Der Zuseher muss im Laufe des Films die einzelnen Zeitebenen und Stücke zusammensetzen, um den Film in seiner Gesamtheit verstehen zu können. Es sind traumgleiche Szenen und Handlungsabläufe, in denen scheinbar alle natürlichen Gesetze außer Kraft sind. Dennoch hat der Film *Eternal Sunshine* im Gesamten betrachtet kontinuierliche Bilder, die man nur zusammensetzen muss. Kurz vor dem Ende des Films sieht man Mary, eine Mitarbeiterin der Firma Lacuna Inc., wie sie die Bänder all jenen zusendet, deren Erinnerungen eliminiert wurden. Die Verwirrung löst sich, sowohl bei den Figuren, als auch bei den Rezipienten ein Stück weit auf. Auch der Surrealismus und dessen Filme waren nur am ersten Blick a-chronologisch. Sie wussten das Mittel der Montage so einzusetzen, dass eine divergente Darstellung in einem kontinuierlichen Filmverlauf möglich war. Das hatte zur Folge, dass die Rezipienten überrascht und verwirrt waren. Die surrealistischen Filmmacher, sowie auch Michel Gondry, brechen mit den Konventionen einer narrativen Erzählform. Deren Filme können aber trotz einer scheinbaren Diskontinuität der Konstante Zeit als chronologisch begriffen werden. Diese Filme arbeiten gegen die strikten Regeln der Continuity-Montage, die in den meisten Filme zur Anwendung kommt.

„Die ‚Continuity-Montage‘ ist eine Art Regelwerk zur unaufdringlichen Komprimierung von Raum und Zeit, das paradoxerweise zugleich räumliche und zeitliche Kohärenz schafft und aufrechterhält.“²¹⁸

Die Schnitte werden hier so gesetzt, dass der Rezipient diese kaum wahrnimmt und als nicht störend empfindet.²¹⁹ Gondry schenkt den Regeln der Continuity-Montage nicht allzu viel Aufmerksamkeit und unternimmt in seinen Filmen traumähnliche Raum- und Zeitsprünge. Auf eine radikale Auflösung der Konstanten verzichtet er

²¹⁷ Vgl. Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011, S.289.

²¹⁸ Elsässer/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S.113.

²¹⁹ Vgl. ebd., S.113.

aber sowohl in *Eternal Sunshine* wie auch in *La Science des rêves*. Die absolute Radikalität wird schon alleine dadurch genommen, dass der Wechsel der Zeitebenen und deren Komplexität, die aus der Handlung motiviert sind, figurenpsychologisch und im „Inneren“ der Protagonisten durchgeführt werden. So wird Stéphane vor dem Beginn eines Traums und den Wechsel der Zeitebene in den meisten Fällen beim Einschlafen gezeigt. Auch die Zeitsprünge von Joel sind immer mit ihm in Verbindung, entweder agiert er selbst oder die Firma Lacuna Inc. als Entscheidungsträger, wodurch die Ebenen verständlicher erscheinen und nicht bruchstückhaft wirken.

„Werden die Zeitsprünge jedoch via Innenwelt einer Figur vollzogen, so stellt sich dieser Effekt (Anm.: zeitliche Verwirrung) viel weniger ein, denn der psychisch-mentale Vorgang, der sich in der Gegenwart vollzieht, wirkt als Bindeglied, das die zeitlich disparaten Sequenzen zusammenhält.“²²⁰

Die Montage und die Bilder orientieren sich immer an den Protagonisten Joel und Stéphane. In *La Science des rêves* wird das Spiel mit der Zeit in die Handlung eingebaut und – für Gondry typisch – spielerisch umgesetzt. Stéphane bastelt laut Eigenangaben eine Zeitmaschine, die er zu einem Treffen in die Wohnung seiner Nachbarin Stéphanie als Geschenk mitnimmt.²²¹ Der Protagonist erläutert euphorisch seine Erfindung, mit der es möglich sei, eine Sekunde in die Zukunft oder in die Vergangenheit zu „reisen“, was mittels einfachen Knopfdruckes ermöglicht wird. Die beiden Figuren wenden die neueste Erfindung an und spielen auf kindliche Weise mit der gebastelten Zeitmaschine. Stéphane nutzt seine Erfindung, um Stéphanie einen Kuss zu geben, nachdem sie den Knopf der Maschine betätigt hat, der einen Zeitsprung um eine Sekunde in die Zukunft ermöglichen soll. Zu seiner Verteidigung entgegnet er seiner aufgebrachtten Nachbarin, dass er auf zukünftige Ereignisse eben keinen Einfluss habe. In einer seiner Träume hat Stéphane seine Zeitmaschine ebenfalls bei sich und setzt sie auch ein.²²² Mit großer Freude nimmt er die Funktionen seiner Erfindung zur Kenntnis. Stéphane befindet sich auf einer großen Wiese und geht über eine kleine Brücke, als er den Knopf der Zeitmaschine betätigt. Das Wasser des Baches läuft für eine Sekunde rückwärts. Hier wurde ohne aufwendige Nachbearbeitung durch CGIs die Zeit aus ihrem natürlichen, kontinuierlichen Takt gebracht. Die gefilmten Einstellungen und Bilder wurden

²²⁰ Brütsch: Traumbühne Kino, S.289.

²²¹ Vgl. *La Science des rêves*, 1h00'.

²²² Vgl. ebd., 1h11'.

einfach rückwärts abgespielt. Über dieses Mittel erreicht Michel Gondry eine Brechung der Zeit und des natürlichen Ablaufs des Tages.

Es kommt zu zahlreichen Inkohärenzen in den Filmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* – nicht nur in Bezug auf die Zeitebene. Neben der Auflösung der natürlichen zeitlichen und räumlichen Gesetze setzt Michel Gondry das Mittel der Montage auch noch alternativ ein. So kommt es unter anderem vor, dass sich Figuren vervielfachen, auflösen oder äußerlich verändern.

5.10.4. Verdoppelung, Verdichtung, Verfremdung und Auflösung mit Hilfe der Montage

Zu Repetitionen und Vervielfachungen kommt es in *Eternal Sunshine* einige Male, da die Mitarbeiter der Firma Lacuna Inc. schon zu Anfang des Löschprozesses durch Unachtsamkeiten Fehler produzieren.

Am Anfang einer Szene liegt Joel in seinem Bett und ist an den Computer, der die Software für den Löschprozess beinhaltet, angeschlossen.²²³ Nach einem Schnitt sieht man, wie Joel sich in den Räumlichkeiten der Firma Lacuna Inc. befindet. Er trägt jenen Pyjama, den er gerade in seinem Bett in der diegetischen Realität ebenfalls anhatte. Joel sitzt in der Praxis von Lacuna Inc. und hat ein Blutdruckmessgerät um seinen Oberarm gebunden. Aus dem Off sind Stimmen und eine suspense-fördernde Musik zu hören. Joel steht auf und blickt sich verwundert um. Daraufhin geht er in einen anderen Raum und ist sichtbar erleichtert, als er Dr. Mierzwiack trifft, doch diese Erleichterung wechselt sofort in Verwunderung, als er seine Verdoppelung erblickt. Nun fragt sich Joel, was er hier macht. Der Ablauf ist konträr mit jenen Ereignissen die einige Szenen zuvor zu sehen waren, als Joel in der diegetischen Realität mit den beiden Mitarbeitern von Lacuna Inc., dem Assistenten Stan und seinem Chef Dr. Mierzwiack, seine Erinnerungsstücke an Clementine durchgeht, um so die Löschsoftware möglichst genau zu programmieren. Dem hypodiegetischen Joel wird auch schnell bewusst, dass es sich hier um eine schon erlebte Erinnerung handelt: “I don’t understand what I’m looking at. (...) Oh my God, Deja-Vu (...)”²²⁴ Er realisiert, dass er sich in seinem Kopf bzw. treffender formuliert in seinen Gedanken befindet: “I’m in my head already.”²²⁵

²²³ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h32'.

²²⁴ Ebd., 0h32'.

²²⁵ Ebd., 0h33'.

Während dieser ganzen Szene sind immer wieder Stimmen aus dem Off zu hören. Es sind die Mitarbeiter der Firma Lacuna Inc. Stan und Patrick, die aus der filmischen Realität zu hören sind, während sie daran arbeiten, ihren Fehler wieder auszubessern, wobei allerdings eine neuerliche Verdoppelung zu Stande kommt. In dieser Szene geht Joel die Straße entlang und befindet sich auf dem Weg zu den Räumlichkeiten der Firma Lacuna.²²⁶ Es sind Bilder, die einige Minuten zuvor schon zu sehen waren, womit klar ist, dass es sich weiterhin um Erinnerungsbilder handelt. Auf dem Gehsteig befindet sich, und das ist eine eindeutige Abweichung der schon gezeigten Einstellungen, Joels Verdoppelung auf einem Behandlungsstuhl von Lacuna.

Der Einsatz von Vervielfachungen und Verdoppelungen ist ein weiteres Merkmal einer surrealen Traumästhetik und war auch schon in den surrealistischen Filmen ein beliebtes filmisches Mittel, um den Rezipienten zu überraschen und zu verunsichern. Marcel Duchamp setzte in seinem Film *Anemic Cinema*, den er in Zusammenarbeit mit Man Ray gedreht hatte, den Faktor der Multiplikation und Wiederholbarkeit ein. Er filmte Spiralen, die sich drehten und Scheiben, auf denen einzelne Wörter und unzusammenhängende Sätze standen, ab. Bei der Rezeption des Kurzfilms wirkt es so, als ob der Vorgang immer weiter vorführbar sei. Der ganze Film- und Bilderfluss könnte ewig, sowie die drehenden Spiralen, fortgesetzt werden. Auch in anderen surrealistischen Filmen wie *Le Retour à la Raison*, ein 1923 uraufgeführtes Werk, und *Emak-Bakia*, der 1926 entstanden ist, kommt es zu einem Einsatz der Vervielfachung. Beide Filme stammen von dem amerikanischen Surrealisten Man Ray. Besonders prägnant ist hier jene Szene aus *Emak-Bakia*, in der fortlaufend Personen, die aus einem Fahrzeug aussteigen, gezeigt werden, bis schlussendlich mehrere Beinpaare im selben Moment aus dem Auto steigen.²²⁷ Dieser Effekt, der eine starke Simultanität erzeugt, wurde mittels Mehrfachbelichtung erzeugt. Es geht bei den Surrealisten um formale Mittel der Vervielfachung. Das Motiv der Verdoppelung und Vervielfachung wird bei Gondry nicht nur auf der visuellen Ebene thematisiert, das Formale steht nicht primär im Zentrum, sondern ist auch für die Handlung von Bedeutung. Die Wiederholbarkeit bzw. Verdoppelung einer Liebesbeziehung wird in *Eternal Sunshine* explizit zum Gegenstand des Films.

²²⁶ Vgl. ebd., 0h33'.

²²⁷ Vgl. *Emak-Bakia*, Regie: Man Ray, F 1927; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=L1y-OA6yf5s>, Zugriff: 01.12.2012, 04'46"-05'08".

Neben der Verdoppelung und Vervielfachung wird die Montage auch zur Auflösung verschiedenster Objekte genutzt. Schon die Surrealisten wussten diesen Effekt gekonnt einzusetzen und auch Gondry nützt in *Eternal Sunshine* die partielle Auflösung von Objekten und Figuren als Visualisierung des Löschprozederes, und greift hier, wie fast in seinem gesamten Ouvre, auf Effekte zurück, die ohne dem Einsatz moderner CGI realisierbar sind.

„(...) so ist die ungemein komplexe Verflechtung von Wahrnehmung und Erinnerung in *Eternal Sunshine* oftmals nur durch einfache Retuschen, durch Warping oder Diffusion, realisiert – digitale Techniken zwar, aber mit Lowtech-Anspruch.“²²⁸

Zu einer überraschenden Auflösung einer Figur kommt es gleich bei der ersten gelöschten Erinnerung und zugleich jenem Tag an dem der diegetisch reale Joel Clementine zum letzten Mal gesehen hatte. Es ist die Szene, die den finalen Beziehungsstreit zeigt.²²⁹ Joel sitzt lesend in seiner Wohnung und wartet auf Clementine, die ausgegangen ist. Als sie betrunken in der Nacht wiederkommt, eskaliert das Gespräch zwischen den beiden und Joel beleidigt Clementine, woraufhin sie ihm die Wohnungsschlüssel zurückgibt und die Beziehung für beendet erklärt. Fluchtartig und auf impulsive Art verlässt sie die Wohnung. Die Kamera folgt Clementine wie sie wütend ins Bad geht und positioniert sich im Gang vor dem Bad, sodass Joel Rückansicht ebenfalls zu sehen ist. Joel der nun im Vordergrund zu sehen ist, folgt ihr ins Badezimmer, doch als er dort ankommt, ist Clementine verschwunden. Joel schaut hinter den Duschvorhang und die Kamera schwenkt zum Waschbecken, wo gerade noch Clementine zu sehen war, doch auch dort ist sie nicht mehr. Joel geht zurück in die Küche, wo plötzlich wieder Clementine auftaucht. Sie gibt ihm die Schlüssel und geht nach links aus dem Bild, wohin ihr auch er folgt. Die Kamera schwenkt nach rechts, wo Clementine zur Tür hinausgeht, obwohl sie gerade noch nach links aus dem Bild gegangen ist. Joel läuft zur Tür und wirft noch einen verwunderten Blick in die Wohnung zurück. In dieser Szene zeigt sich sehr gut, wie Gondry das plötzliche Verschwinden und Auftauchen einer Figur ohne den Einsatz eines Schnittes realisierte. Im Audiokommentar der DVD findet sich auch eine Erklärung des Regisseurs. Im Bad wurde eine kleine Tür eingebaut, sodass Kate Winslet scheinbar unbemerkt in die Küche wechseln konnte und jene Clementine, die wütend die Haustüre hinter sich zuschlägt, ist eine Darstellerin die als Winslets

²²⁸ Flückiger: *Visual Effects*, S.393.

²²⁹ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h34-36'.

Double engagiert wurde. Auch Objekte lösen sich in *Eternal Sunshine* kurzerhand auf. In einer Einstellung sitzt Clementine gemeinsam mit Joel auf dem Sofa.²³⁰ Sie haben sich Essen bestellt und halten Essstäbchen in ihren Händen. Joel geht in die Küche und hört die Stimmen von Patrick und Stan aus dem Off, die sich in der diegetischen Realität gerade unterhalten. Er hört die Stimmen aus dem Off, da die Verbindung zwischen der Software und Joels Gehirn zu diesem Zeitpunkt noch nicht einwandfrei funktioniert. Ein Medium-Close-Up zeigt Joel, der immer noch seine Essstäbchen in den Händen hält, wie er suchend um sich schaut und die Quelle der Stimmen zu lokalisieren versucht. Er geht in ein angrenzendes Zimmer, das vollkommen leer geräumt ist, da sich hier die Objekte dieser Erinnerung wohl schon aufgelöst haben. Die Kamera schwenkt von Joel weg und zeigt den leeren Raum. Anschließend schwenkt sie wieder zurück und in einem Medium-Shot ist Joel zu sehen, der bemerkt, dass die Stäbchen, auch zu seiner Verwunderung, verschwunden sind.

In diesen beiden eben genannten Szenen wirkt der Protagonist von dem plötzlichen Verschwinden der Objekte und Figuren überrascht, doch ab jenem Zeitpunkt, wo sich Joel in seinen Erinnerungsbildern dazu entschließt, den Löschprozess zu stoppen und sich seiner Situation bewusst wird, kommt es zwar immer noch zu Auflösungen, doch nun versucht er davor zu flüchten. Als exemplarisches Beispiel kann hier jene Szene herangezogen werden, in der Joel und Clementine ein Autokino besuchen.²³¹ Plötzlich wird die Leinwand wegretuschiert und auch Clementine verschwindet. Als Joel sie jedoch umarmt, ist sie wieder da, er packt sie an der Hand und rennt mit ihr vor seiner eigenen Erinnerung davon. Nacheinander löst sich nun das Auto und die Mauer, die an das Kino angrenzt, auf. Es gibt im gesamten Film zahlreiche Szenen, in denen sich die Requisiten, Objekte und Figuren der Reihe nach auflösen. Es verleiht den Bildern eine Dynamik, da Joel und Clementine ständig vor der Flucht vor der Löschsoftware von Lacuna Inc. sind.

Repräsentativ – zuzüglich der Autokino-Szene – kann noch jene genannt werden, in der sich Joel und Clementine in der Bahnhofshalle befinden.²³² Hektisch rennen sie durch die Menschenmasse und laufen die große Bahnhofstreppe hinunter. Man sieht, wie plötzlich eine Person nach der anderen verschwindet. Joel und Clementine haben

²³⁰ Vgl. ebd., 0h38-40'.

²³¹ Vgl. ebd., 1h06-07'.

²³² Vgl. ebd., 0h53'.

in diesem Fall die Flucht noch geschafft und befinden sich in der nächsten Szene in einer alternativen Erinnerung. Die überraschende Auflösung einer einzelnen Figur ist auch in *Un chien andalou* zum Einsatz gekommen.²³³



Abbildung 14: Screenshot, *Un chien andalou*

Nicht immer lösen sich ganze Erinnerungen und Szenerien auf. Als Stan und Patrick unachtsam sind und es zu Komplikationen bei dem Löschvorgang kommt, entstehen „Gedächtnisbilder“, in denen sich das Gesicht einer Figur auflöst oder auf andere Art und Weise verfremdet dargestellt wird. Die natürlichen Grenzen des menschlichen Körpers scheinen in *Eternal Sunshine* aufgehoben zu sein. In einer „erinnerten“ Szene flanieren Joel und Clementine durch einen Markt.²³⁴ Als das Thema Kinderplanung angesprochen wird, gehen ihre Meinungen weit auseinander und sie beginnen sich zu streiten. Bei genauerem Hinsehen wird sichtbar, dass die anderen Menschen keine klar zu erkennenden Gesichter haben. Ihre Gesichter wurden überblendet. Im Labor von Lacuna Inc. sind in einer Szene, die ebenfalls gelöscht werden soll und somit aus Joels Gedächtnis stammt, die Gesichter aufgelöst oder verfremdet.²³⁵ Die Gesichtszüge einer Frau sind komplett verschwunden. In der Postproduktion wurde hier ein Knie eingesetzt. In dieser Szene trifft Joel auch auf Patrick, der gerade am Boden Blätter in einer Mappe ordnet. Die Kamera schwenkt zu Patrick hinunter und es zeigt sich, dass seine Augen und Wimpern verkehrt herum abgebildet sind. Mit verhältnismäßig einfachen Tricktechniken schafft es Gondry hier Bilder zu schaffen, die den Rezipienten verunsichern und eine Nähe zum Traum aufweisen.

²³³ Vgl. *Un chien andalou*, 11'29".

²³⁴ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h40-41'.

²³⁵ Vgl. ebd., 0h54'.

In *Un chien andalou* wurde die Verfremdung des Gesichts ebenfalls als Mittel eingesetzt. In einer Szene blickt die Frau völlig konsterniert, als sich der Mann seine Hand vor den Mund hält, sie anschließend wieder wegzieht, und sich damit seinen Mund „wegradiiert“ hat.²³⁶ Die Frau nimmt daraufhin einen Lippenstift zur Hand und malt ihre Lippen nach. Die nächste Einstellung zeigt den Mann, dem nun anstelle seines Mundes Achselhaare gewachsen sind, die wiederum bei der Frau verschwunden sind.



Abbildung 15: Screenshot, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*



Abbildung 16: Screenshot, *Un chien andalou*

Besonders in einer Szene des Films *Eternal Sunshine* ist ein Zitat auf die surrealistische Kunst augenscheinlich. Es handelt sich dabei um jene Erinnerungsbilder, die der Zuseher schon zu einem früheren Zeitpunkt des Films in der diegetischen Realität gesehen hat. Joel betritt – nun in seinen „Gedächtnisbildern“ – den Buchladen, wo Clementine arbeitet und sieht einen jungen Mann bei ihr stehen. Es handelt sich dabei um Patrick, der mit dem Rücken zur Kamera steht. Es ist nur seine Rückenansicht und sein Hinterkopf zu sehen, dennoch ist klar, wer es ist. Joel geht entschlossen zu ihm greift ihn an die Schulter. Er dreht ihn zu sich, doch es ist immer nur sein Hinterkopf zu sehen.²³⁷

In der surrealistischen Kunst findet sich dieses Bild in René Magrittes Werk *La Reproduction Interdite* aus dem Jahr 1937 wieder. Es besteht eine augenscheinliche Parallele zwischen der beschriebenen Szene aus *Eternal Sunshine* und dem bekannten Werk Magrittes.

²³⁶ Vgl. *Un chien andalou*, 13'13".

²³⁷ Vgl. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 0h45'.



Abbildung 17: *La Reproduction Interdite*

Gondry inszeniert und montiert wiederholt Bilder, die eine Surrealität produzieren. Er spielt mit den technischen und narrativen Mitteln und lässt seinen teils absurd wirkenden Einfällen freien Lauf. So sind die beiden Filme *Eternal Sunshine* und *La Science des rêves* nicht zuletzt eine Einladung zum lustvollen Umgang mit jenen Bildern, die der surrealistische Film in seiner Hochblüte generiert hat und die nun von Gondry auf spielerische Art transformiert werden und seinen Filmen eine surreale Traumästhetik verschaffen.

6. Schlussbemerkung

Der Surrealismus hatte sich als oberstes Ziel gesetzt, die Sicht der Menschen durch das Unterbewusste zu erweitern. Die Vertreter der Bewegung, allen voran André Breton, wollten gegen die damals herrschenden Zustände vorgehen. Anders als die Dadaisten sahen sie sich nicht primär als Kunstrichtung. Die Bewegung fand schnell Anhänger und wurde organisierter, doch wie so viele revolutionäre Aufschreie hatte auch der Surrealismus schnell seine politische Bedeutung verloren. Auch die surrealistische Kunst hatte ihre Hochphase spätestens mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hinter sich. Ich bin aber der Meinung, dass die Kunst und im speziellen der surrealistische Film ihre Wirkung nicht im Jahr 1939 verloren haben, sondern bis heute zitiert und transformiert werden. Eine Ästhetik des Surrealen ist bis heute im Kino der Gegenwart, selbst im kommerziell orientierten Hollywood-Kino, zu finden. Auf den ersten Blick scheint es vielleicht, die surrealistischen Filmemacher und Michel Gondry hätten nichts gemein. Doch beide sind bzw. waren Filmemacher, die gegen festgefahrene Konventionen auf ihre eigene Art rebellierten. Luis Buñuel und die surrealistischen Filmemacher drehten Filme, die den Zuseher verunsichert zurücklassen, seinen Gedanken ausgeliefert, die Bilderrätsel zu lösen. Ob es sich um dargestellte Realität oder Fiktion handelt, wird bei den Surrealisten nicht aufgedeckt. Sie setzten Bildmethoden wie die Kombinatorik, die Metamorphose und auch die Verfremdung ein. Objekte konnten so in neue Zusammenhänge gesetzt werden und sich von ihrer ursprünglichen Bedeutung lösen. Sie konstruierten Bilderrätsel mit außergewöhnlichen Bildern und disparaten Assoziationen, deren Lösung eigentlich nicht möglich ist. Der Film war für sie das perfekte Medium um diese irrationalen (Traum-)Bilder zu visualisieren. Auch in Gondrys Filmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* entdeckt man diese drei Bildmethoden, denn er hat mit Buñuel und den anderen surrealistischen Filmemachern das Anliegen gemeinsam, mit den Filmbildern traumhafte Strukturen zu evozieren. Dabei zitiert er nicht direkt aus der Epoche des historischen surrealistischen Films, sondern die beiden diskutierten Filme transformieren und instrumentalisieren die Bildpraktiken und deren Ästhetik für ihre eigenen Zwecke. Die Konstanten Raum- und Zeit zu dechiffrieren, die festgefahrenen Handlungsmuster zu lösen und einen teilweise fließenden Übergang zwischen Realität und Phantasie darzustellen, ist Gondrys Methode, eine spezielle

surreale Traumästhetik zu schaffen. Seine Bilder sprechen für sich, wenn auch auf eine weniger radikalere Art, als die der Surrealisten. Sie zeigen aber sehr wohl die Aktualität des Surrealen im heutigen Film.

Der deutsche Journalist und Filmkritiker Peter Zander beschrieb die Essenz der Filme Gondrys in einem Artikel sehr treffend.

„Michel Gondry ist vielleicht der letzte Fantast des Kinos. Ihm geht es im Grunde um nichts anderes als das Aufzeigen des Unzeigbaren: die Windungen des Hirns, das innere Auge. Das ist der heimliche rote Faden seines Oeuvres.“²³⁸

Die Filme *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* besitzen einige Eigenschaften, die dem Surrealen zuzuordnen sind. Daher haben sich die beiden Werke als Untersuchungsgegenstand regelrecht aufgedrängt.

In dieser Diplomarbeit wurde also die Ästhetik des Surrealen in den eben genannten Filmen betrachtet. Grundlage dafür war eine kurze Auseinandersetzung mit der Geschichte des Surrealismus. Dessen revolutionäre Ideen wurden im ersten Kapitel thematisiert. Anschließend ging es um den surrealistischen Film und seine Bildmethoden. Bei der Literaturrecherche wurde schnell klar, dass hier die Meinungen über die Dauer und möglichen Erben des Surrealismus stark divergieren. Im Hauptteil meiner Arbeit, der Analyse der beiden zu untersuchenden Filme, konnte dann exemplarisch die Surrealität in den Spielfilmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* aufgezeigt werden.

Das Forschungsgebiet des surrealistischen Films und all seiner Auswirkung auf die zeitgenössischen Filmmacher wäre natürlich um ein Vielfaches größer als im Rahmen dieser Arbeit diskutiert, würde jedoch den Umfang dieser und wohl auch jeder anderen Diplomarbeit sprengen. Ich denke, dass ich einige wichtige Essenzen der surrealen Ästhetik in Michel Gondrys Spielfilmen *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine* behandelt und diskutiert habe und hoffe, dass sie zu Einblicken in das Thema nützlich sein können.

²³⁸ Zander, Peter: Michel Gondry gibt dem Kino einen neuen Dreh, Die Welt 02.04.2008; <http://www.welt.de/kultur/article1861632/Michel-Gondry-gibt-dem-Kino-einen-neuen-Dreh.html>, Zugriff 06.12.2012.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Bibliographie

Altmeyer, Markus: Die Filme und Musikvideos von Michel Gondry. Zwischen Surrealismus, Pop und Psychoanalyse, Marburg: Tectum 2008.

Aragon, Louis: Der Pariser Bauer [1926], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Balázs, Béla: Zur kunstphilosophie des Films [1938], in: Texte zur Theorie des Films, Hg. Franz Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998.

Benjamin, Walter: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929], in: ders.: Passagen. Schriften zur französischen Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Berger, Paul Charles: Bilanz des Surrealismus, Coburg: Veste Verlag 1951.

Breton, André: Die kommunizierenden Röhren [1932], München: Rogner & Bernhard 1980.

Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus [1924], in: ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004.

Breton, André: Nadja [1928], Frankfurt a.M: Suhrkamp 2002.

Breton, André: L'amour fou [1937], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Breton, André: Zweites Manifest [1930], in: ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004.

Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011.

- Bürger, Peter: Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Buñuel, Luis: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen [1982], Berlin : Alexander Verlag 2004.
- Butz, Lena: Tarsem Singhs The Cell. Surrealistische Frauenentwürfe zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.
- Dilcher, Andrea: Imagination in Prospero's Book, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.
- Elsässer, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2011.
- Felten, Uta/Roloff, Volker: Vorwort, in: Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus, Hg. Dies., Bielefeld: Transcript Verlag 2004.
- Flückiger, Barbara: Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer, Marburg: Schüren 2008.
- Freud, Sigmund: Das Unbewußte [1915], in: ders.: Das Unbewusste. Schriften zur Psychoanalyse, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1960.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung [1899/1900], Gütersloh: Bertelsmann-Club 1989.
- Freud, Sigmund: Über den Traum [1901], in: ders.: Über Träume und Traumdeutungen, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1971.

- Grafl, Franz: Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust, in: Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film, Hg. Thomas Ballhausen, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006.
- Hofmansthal, Hugo v.: Der Ersatz für die Träume [1921]. in: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Hg. Anton Kaes 1909-1929, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980.
- Kappelhoff, Hermann: Der Bildraum des Kinos. Modulation einer ästhetischen Erzählform, in: Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume, Hg. Gertrud Koch, Berlin: Vorwerk 2005.
- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen, Bielefeld: Transcript Verlag 2007.
- Kobbe, Elisabeth-Charlotte: Film-Träume zwischen Regression und Progression. Dargestellt an ausgewählten Filmbeispielen, unter Berücksichtigung Siegmund Freuds „Traumdeutung“ und Ernst Blochs „Das Prinzip Hoffnung“, Diss. Univ. Wien 1989.
- Kondorfer, Pierre: DuMont's Lehrbuch der Filmgeschichte. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde, Köln: DuMont Verlag 1984.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Kreuzer, Stefanie: Traum (hafte Zu) Fluchten in Science-Fiction-Filmen. Terry Gilliams *Brazil* und Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, in: Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten, Hg. Hans Esselborn, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Lavie, Peretz: Die wundersame Welt des Schlafes. Entdeckungen, Träume, Phänomene, Berlin: Links Verlag 1997.

Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München: Matthes & Seitz 1983.

Leschke, Rainer: Narrative Portale. Die Wechselfälle der Verzweigung und die Spiele des Erzählens, in: Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Hg. Jochen Venus/Rainer Leschke, Bielefeld: Transcript Verlag 2007.

Maurer Queipo, Isabel: Surrealistische Fallgruben in Pedro Almodóvars *Entre tinieblas* – Das Kloster zum heiligen Wahnsinn, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.

Mikos, Lothar: Film und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus [1945], Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992.

Praßler, Anna: Narration im neueren Hollywoodfilm. Die Entwürfe des Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen in *Magnolia*, *21 Grams* und *Solaris*, Hannover: Ibedem-Verlag 2008.

Purves, Barry: Stop-motion, Lausanne: AVA Publishing SA 2010.

Richardson, Michael: Surrealism and Cinema, Oxford: Berg 2006.

Rißler-Pipka, Nanette: Der Traum vom Surrealismus, in: Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz, Hg. Nanette Rißler Pipka/Michael Lommel/ Justyna Cempe, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Roloff, Volker: Einleitung, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.

- Roloff, Volker: Zum Surrealismus in italienischen und französischen Filmen der 1960er Jahre. Die Ästhetik des Surrealen im Film, in: Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre, Hg. Thomas Koebner/Irmbert Schenk, München: Edition Text+Kritik 2008.
- Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst [1955], Wien: Die Buchgemeinde 1958.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München: C.H. Beck Verlag 2001.
- Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München: C.H. Beck Verlag 2006.
- Schröder, Vera: David Lynchs *Lost Highway* als surrealistischer Film, in: Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch, Hg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: Transcript Verlag 2008.
- Short, Robert: The age of gold: Surrealist Cinema, London: Creation 2003.
- Strauch, Inge: Der Realismus der Träume, in: Der Traum - 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung, Hg. Brigitte Bothe, Zürich: Hochschulverlag AG 2000.
- Thali, André: Psychologie und Surrealismus. Ein Beitrag zur Psychologie der Kunst, Diss. Univ. Zürich 1977.
- Thon, Jan-Noel: Zur Metalepse im Film, in: Probleme filmischen Erzählens Hg. Hannah Birr/ Maike Sarah Reinerth/ Jan-Noel Thon, Berlin: W. Hopf Verlag 2009.
- Voigts-Virchow, Eckart: Ent-Stellungen – Chris Cunningham Körper als Pop Surrealismus, in: Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz, Hg. Nanette Reißler-Pipka/Michael Lommel/ Justyna Cempe, Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Walters, James: *Alternative Worlds in Hollywood Cinema. Resonance Between Realms*, Chicago: Intellect 2008.

Winklbauer, Andrea: *Träume für Jedermann. Die Geschichte einer Einschreibung*, in: *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Hg. Thomas Ballhausen/Günter Krenn/Lydia Marinelli, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006.

Withalm, Gloria: *Der Blick des Films*, in: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*, Hg. Michael Latzer/Ursula Maier-Rabler/Gabriele Siegert/Thomas Steinmaurer, Innsbruck: Studien-Verlag 1999.

Wollnik, Sabine: *The Science of Sleep*, in: *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*, Hg. Sabine Wollnik/Brigitte Ziob, Gießen: Psychosozial-Verlag 2010.

Zeul, Mechthild: *Das Höhlenhaus der Träume. Film, Kino & Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2007.

7.2. Onlinequellen

Fuxjäger, Anton: *Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung*, montage/av Nr. 16/2 (2007); http://www.montageav.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf, Zugriff 07.12.2012.

Moreau, Jeanne: *Der Meister unserer Abgründe*, Die Zeit Nr.7 (2008); <http://www.zeit.de/2008/07/Jeanne-Moreau-Bunuel>, Zugriff 06.12.2012.

Schwarz, Franziska: *Michel Gondry: Eine Anleitung zum Träumen*, Süddeutsche.de 17.05.2010; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/filmkritik-michel-gondry-eine-anleitung-zum-traeumen-1.807775>, Zugriff 06.12.2012.

Zander, Peter: Michel Gondry gibt dem Kino einen neuen Dreh, Die Welt
02.04.2008; <http://www.welt.de/kultur/article1861632/Michel-Gondry-gibt-dem-Kino-einen-neuen-Dreh.html>, Zugriff 06.12.2012.

7.3. Filmographie

Abre los ojos, Regie: Alejandro Amenábar, SP/F/I 1997; DVD-Video, *Open Your Eyes - Virtual Nightmare*, VCL 2002.

Emak Bakia, Regie: Man Ray, F 1923; Onlinequelle,
<http://www.youtube.com/watch?v=L1yOA6yf5s>, Zugriff : 09.12.2012.

Entr'acte, Regie: René Clair, F 1924; Onlinequelle,
<http://www.youtube.com/watch?v=UnXdYxvBHf8>, Zugriff : 09.12.2012.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Regie: Michel Gondry, USA 2004; DVD-Video, *Vergiss mein nicht!*, Constantin Film 2004.

Fight Club, Regie: David Fincher, USA/D 1999; DVD-Video, Twentieth Century Fox 2003.

Inception, Regie: Christopher Nolan, USA/UK 2010; DVD-Video, Warner Home Video 2010.

La Coquille et le Clergyman, Regie: Germaine Dulac, F 1928; Onlinequelle,
<http://www.youtube.com/watch?v=mY Ao-dwZSrs>, Zugriff: 01.12.2012.

L'Étoile de mer, Regie: Man Ray, F 1928; Onlinequelle,
<http://www.youtube.com/watch?v=V7PQvkYYikU>, Zugriff : 09.12.2012.

La Science des rêves, Regie: Michel Gondry, F/I 2006; DVD-Video, *Science of Sleep. Anleitung zum Träumen*, Universal Pictures 2007.

La Tentation de Saint Antoine, Regie: Georges Méliès, F 1898; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=WIMiJbGESCw>, Zugriff: 02.12.2012.

Le Retour à la Raison, Regie: Man Ray, F 1923; DVD-Video, Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941, Image Entertainment 2005.

Let Me Dream Again, Regie: George Albert Smith, UK 1900; Onlinequelle, <http://www.youtube.com/watch?v=SndRfExdV-I>, Zugriff: 01.12.2012.

Lola rennt, Regie: Tom Tykwer, D 1998; DVD-Video, Alligator DVD 2000.

Memento, Regie: Christopher Nolan, USA 2000; DVD-Video, Ascot Elite Home Entertainment 2011.

Persona, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 1966; DVD-Video, Kinowelt Home Entertainment 2006.

Smultronstället, Regie: Ingmar Bergman, Schweden 1957; DVD-Video, *Wilde Erdbeeren*, Kinowelt Home Entertainment 2006.

Spellbound, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1945; DVD-Video, *Ich kämpfe um Dich*, Euro Video 2002.

The Cell, Regie: Tarsem Singh, USA/D 2000; DVD-Video, Kinowelt Home Entertainment 2001.

The Matrix Trilogy Matrix, Regie: Andy Wachowski, Lana Wachowski, USA/AUS 1999/2003; DVD-Video, Warner Home Video 2008.

The work of director Michel Gondry: a collection of music videos, short films, documentaries and stories, DVD-Video, Palm Pictures 2003.

Un chien andalou/L'âge d'or, Regie: Luis Buñuel, F 1929/1930 ; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010.

Vanilla Sky, Regie: Cameron Crowe, USA/SP 2001; DVD-Video, *Vanilla Sky: Liebe, Hass, Träume, Leben, Job, Spiel, Freundschaft, Sex*, Paramount Pictures 2002.

Vertigo, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1958; DVD-Video, Universal Pictures 2003.

7.4. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *La Science des rêves*, Regie: Michel Gondry, F/I 2006; DVD-Video, *Science of Sleep. Anleitung zum Träumen*, Universal Pictures 2007, 1h32'05".

Abbildung 2: Ebd., 0h31'45".

Abbildung 3: Ebd., 0h14'09".

Abbildung 4: *Un chien andalou*, Regie: Luis Buñuel, F 1929; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010, 01'11".

Abbildung 5: *La Science des rêves*, Regie: Michel Gondry, F/I 2006; DVD-Video, *Science of Sleep. Anleitung zum Träumen*, Universal Pictures 2007, 0h35'36".

Abbildung 6: Ebd., 0h39'25".

Abbildung 7: Ebd., 0h50'59".

Abbildung 8: *Everlong*, Interpret: Foo Fighters, Regie: Michel Gondry, USA/F 1997, Produktion: Partizan Entertainment/Partizan Midi Minuit, 03'16".

Abbildung 9: *La Science des rêves*, Regie: Michel Gondry, F/I 2006; DVD-Video, *Science of Sleep. Anleitung zum Träumen*, Universal Pictures 2007, 0h13'54".

Abbildung 10: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Regie: Michel Gondry, USA 2004; DVD-Video, *Vergiss mein nicht!*, Constantin Film 2004, 0h59'24".

Abbildung 11: Ebd., 1h05'40".

Abbildung 12: *Un chien andalou*, Regie: Luis Buñuel, F 1929; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010, 07'33".

Abbildung 13: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Regie: Michel Gondry, USA 2004; DVD-Video, *Vergiss mein nicht!*, Constantin Film 2004, 1h09'06".

Abbildung 14: *Un chien andalou*, Regie: Luis Buñuel, F 1929; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010, 11'29".

Abbildung 15: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Regie: Michel Gondry, USA 2004; DVD-Video, *Vergiss mein nicht!*, Constantin Film 2004, 0h54'00".

Abbildung 16: *Un chien andalou*, Regie: Luis Buñuel, F 1929; DVD-Video, *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*, Pierrot le Fout 2010, 13'13".

Abbildung 17: *La Reproduction Interdite*, René Magritte, 1937; Onlinequelle, <http://www.uzh.ch/news/articles/2011/die-seele-hat-viele-namen.html>.

8. Anhang

8.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt den Einfluss des Surrealismus auf das Kino der Gegenwart, insbesondere die beiden Filme von Michel Gondry *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Zunächst wird kurz die Geschichte der surrealistischen Bewegung thematisiert. Anschließend wird der Fokus auf die Filme des Surrealismus gelegt. Nach einer Erläuterung der Elemente einer surrealen Ästhetik und deren bevorzugten Bildmethoden Kombinatorik, Metamorphose und Verfremdung, bezieht sich der Hauptteil meiner Arbeit auf Michel Gondrys *La Science des rêves* und *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Auf Basis der surrealistischen Paradigmen und bekannten Bildmethoden erfolgt eine ausführliche Analyse der beiden Filme. Eine Schlussbemerkung mit den wesentlichen Erkenntnissen meiner Arbeit rundet diese schließlich ab.

This thesis issue is treating with the influence of surrealism on the cinema of the present, a particular focus is set on two films of Michel Gondry, *La Science des rêves* and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. First of all, a brief history of the surrealist movement is discussed. Then, the spotlight moves on to the films of surrealism. After an explanation of the elements of surreal aesthetics and their preferred methods of image combinatorics, metamorphosis and alienation, the main part of my work refers to Michel Gondry's *La Science des rêves* and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Based on the paradigms and known surrealist image methods, a detailed analysis of the two films is traced. A concluding remark, set with the key findings of my work, completes it eventually.

8.2. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Lukas BERTHA

Geb.: Wien, am 28.04.1985

E-Mail: lukas.bertha@hotmail.com

Ausbildung:

- Matura im Juni 2003 erfolgreich absolviert (Brigittenuer Gymnasium)
- Seit September 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (Maturaniveau)

Berufliche Erfahrungen im Medienbereich:

- Mai - Juni 2006: Fachpersonal bei den Wiener Festwochen (Projekt „5000 Liebesbriefe“)
- Jänner- Juli 2007: Produktionskoordination bei einem Filmprojekt der Filmakademie Wien („Facetten“)
- April- Mai 2007: zuständig für die Presseabteilung (Bereich Online-Medien) des Filmakademie Filmfestivals
- Mai 2007: Produktionsassistentz bei den Videodreharbeiten für das Projekt „what´s it gonna be“ (Musikvideo, Interpret Ruben) Fa. Afro Cut
- Juli 2007: Produktionsassistentz beim Projekt „Ex“ ,Fa. Gebhart Productions
- August 2007: Produktionsassistentz bei zwei Werbedrehs für die Fa. bauMax, Fa. Schmutzer Productions
- Oktober 2007: Produktionsassistentz bei dem Werbedreh „new look“ für AoN (Telekom Austria) ,Fa. Schmutzer Productions
- September 2007: Praktikum im ORF- Landesstudio Wien in der Abteilung Fernsehdokumentation

- Jänner 2008: Regieassistenz bei dem Kurzfilm „17.Jänner“ (Regie: Roland Rainer, Kamera: Jose Lorenzo Wasner)
- Jänner 2010-April 2010: Redaktionspraktikum bei Radio 88,6
- seit September 2011: Serienredakteur (Programmeinkauf) bei ATV Privat TV GmbH & Co KG

Andere berufliche Erfahrungen:

- Oktober 2005- September 2010 Werkstudent bei der Donau VersicherungsAG im Fachbereich der Betrieblichen Altersvorsorge
- September 2010- Juni 2011 vollzeitig beschäftigter Angestellter bei der Donau VersicherungsAG im Fachbereich der Betrieblichen Altersvorsorge