

Franju und sein "Cinéma de l'Insolite"

Autor(en): **Hangartner, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933162>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kantone studieren, ob sie das Solothurner Modell, mit dem sehr gute Erfahrungen gemacht wurden, übernehmen wollen. Wie die Jugendschutz- und Zensurvorschriften in den einzelnen Kantonen aussehen, zeigt eine synoptische Zusammenstellung in dieser Nummer, die durch den Schweizerischen Lichtspieltheater-Verband (SLV) in verdankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurde. Urs Jaeggi

Franju und sein «Cinéma de l'Insolite»

Zu einer Georges-Franju-Retrospektive

Georges Franjus Filme, obwohl nur wenige an der Zahl (elf Kurzfilme, acht Langspielfilme und einige TV-Arbeiten in 27 Jahren), nehmen innerhalb der französischen Filmlandschaft eine Sonderstellung ein. All seinen Filmen verlieh er einen ganz persönlichen, eigenwilligen Charakter, der Vergleiche mit anderen Regisseuren nur bedingt zulässt. Zwar steht er mit *«La tête contre les murs»* (1958) am Anfang der Nouvelle Vague, kann ihr aber nicht zugerechnet werden. Dafür sind die Sujets und ihre Dramatisierung zu verschieden von dem, was Regisseure wie Truffaut, Godard, Chabrol etc. gemacht haben. Franju steht hingegen in direktem Bezug zu Jean Vigo und dessen poetischem, anarchistischen Realismus. Vergleichbar dürften seine Filme noch mit jenen des Spaniers Luis Buñuel sein, sowohl in der Thematik wie in der Atmosphäre. Beide Autoren kämpfen in ihren Filmen gegen das Machtdreieck Bourgeoisie, Armee und Kirche, das aus ihrer Sicht den Menschen durch festgefahrene Regeln seiner Freiheit beraubt und ihm nicht ermöglicht, seine Persönlichkeit zu verwirklichen. Franju ist diesem an sich selbst gestellten Anspruch immer treu geblieben. In seinen besten Filmen, ob *«Le sang des bêtes»* (1949) oder *«Thérèse Desqueyroux»* (1963), hat er stimmungsvolle und treffende, von ätzender Kritik getragene Analysen geliefert, die keinen Zweifel an seiner Einstellung zulassen. Der Ausspruch, *«Ich hasse jede Form der Sakralisation, unter welchem Gewand sie auch immer erscheint,»* bildet das Fundament seiner Philosophie.

Bereits sein erster Kurzfilm, *«Le sang des bêtes»*, der mit grosser Intensität die Welt eines Schlachthofs und die dort geübten Grausamkeiten schildert, enthält thematische wie formale Eigenschaften, die typisch für Franjus Filme sind. Ausgehend von der Realität des Alltags, sucht er den Schein der Gegenstände zu durchdringen, um *sein* Bild der Welt zu entwerfen, losgelöst von Sehgewohnheiten, die man sich angeeignet hat und die ebenso ein Resultat gesellschaftlicher Lügen und Zwänge sein können wie die im Film angeprangerte Tötung (Schächtung) der Tiere. Durch die Verbindung von Ton (ein kalter, hart skandierter Kommentar und die Geräusche der Messerschnitte und des fliessenden Blutes) und Bild dringt Franju in jene Dimension vor, wo die erlebbare Realität dem weicht, was unseren Augen ansonsten verborgen bleibt. Oder, um mit einem Bild Jean Cocteaus zu sprechen, Franju zeigt das auf, was hinter dem Spiegel verborgen ist, also jene Welt, die den Poeten und Kindern gehört.

Charakteristisch für Franju – das «Insolite»

«Es gibt keine Emotion, die nicht von der Emotion der Realität herrührt. Mit dem Ästhetizismus drückt man die Realität aus, um zum Phantastischen zu gelangen. Und wenn ‚Le sang des bêtes‘ neue Impulse gegeben hat, so rührt dies daher, dass ich mit einem Maximum an Realismus die Hinrichtung der Tiere und der sonstigen Tätigkeiten gezeigt habe, was in sich von ausserordentlicher ästhetischer und plastischer Schönheit war. Dies ist das Gegenteil von dem, was man im Kunstfilm (Film d'art) macht. Ich spreche vom Realen, um zum Ästhetischen zu gelangen. Ich habe die ästhetischen Elemente mit andauernder Besorgnis für die Strenge des Dokumentar-



Georges Franju

Bild: Cinémathèque Suisse

films behandelt» (Aus einem Interview mit Georges Franju). Diese Strenge des Dokumentarfilms hat Franju in den Langspielfilmen weiterhin berücksichtigt, auch etwa in *«Judex»* (1963), bei dem es sich ja um einen Film mit rein melodramatischer Geschichte handelt. Dieser bewusst überspitzten Wiedergabe der Realität ist es zuzuschreiben, dass die Atmosphäre in den Filmen von Franju eine spezielle Seite annimmt: Er stellt eine Welt des Unbehagens dar, die – auf einen ersten Nenner gebracht – mit «le fantastique quotidien» (die Phantastik des Alltäglichen) umschrieben werden könnte, in ihrer Konsequenz aber in jenes Gebiet vordringt, das nur wenigen Filmautoren eigen ist – ins «Insolite» (etwa: das Ungewöhnliche, Seltsame, Unheimliche). Das «Insolite» ist, wie es sich bei Franju zeigt, das Resultat einer atmosphärischen Verdichtung, wenn Faktoren der Realität nicht mehr um ihrer selbst willen dastehen, sondern in ihrer wirklichen Natur offenbart werden. Was das «Insolite», als Phänomen, interessant macht, ist, dass es sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt: «Für mich enthält das ‚Insolite‘ alles, die Poesie, den Realismus und mehr. Denn das ‚Insolite‘ hat diese besondere Eigenschaft, dass, wenn man es empfängt, man es versteht. Das Phantastische empfindet man hingegen sofort, aber man versteht es nicht immer. Das ‚Insolite‘ ist viel schwerer darzustellen als das Phantastische. Das ‚Insolite‘ offenbart sich, man muss es sehen. Aber es lässt sich nicht konstruieren, es kommt aus dem Anormalen.» Am besten lässt sich dies anhand der Eingangssequenz von *«La tête contre les murs»* belegen, in der ein Motocrossfahrer in einer Grube herumrast. Diese Bilder sind in sich ohne Doppeldeutigkeit. In Verbindung mit der Musik gewinnen sie jedoch eine beängstigende Wirkung, die das kommende Drama vorwegnimmt. Auch die Bilder der Irrenanstalt sind von solch einer Eindringlichkeit, dass selbst eine gewöhnliche Mauer erschreckend wirken kann. Es geht Franju von allem Anfang an darum, mit solchen Einstellungen das gute Gewissen des Zuschauers zu beunruhigen. Die Verwendung des Dekors als eigenständigen «Schauspieler» ist ein weiteres Mittel, diese Wirkung zu erlangen.

Im Gegensatz zu Luis Buñuel, der das Klima seiner Filme durch eine wilde, surrealistische Poesie schafft, bleibt Franju meistens beherrscht. Er hebt nicht etwas besonders heraus, sein Klima ergibt sich wie selbstverständlich, es entwickelt sich langsam aus früheren Einstellungen oder Sequenzen. Etwas zu dehnen, eine Einstellung zu früh anlaufen zu lassen oder sie etwas länger hinauszuziehen, als die Dramaturgie es vorschreiben würde, sind geläufige Kunstgriffe, um beim Publikum diese Wirkung des «Insolite» hervorzurufen, es dafür empfänglich zu machen. Oder, um den Poesiebegriff bei Franju und Buñuel noch besser zu unterscheiden: Beim zweiten ist Poesie ein Augenblick in der Zeit (man denke an die häufige Verwendung von Traumsequenzen, für den Surrealisten Buñuel Poesie par excellence), beim ersten ein andauernder Prozess des Fühlbarmachens, wobei die Zeit schliesslich keine Rolle mehr spielt. Das Endziel bleibt sich hingegen gleich: einen Zustand mit den Mitteln der Poesie aufzuzeigen, um ihn der Veränderung preiszugeben.

Die Ungeheuerlichkeit der Realität

Franju wurde oft der Vorwurf gemacht, seine Filme seien sadistische Machwerke, die den Zuschauer mit unnötigen Details aufstören. Eine solche Einstufung ist natürlich völlig falsch, nicht nur, weil die Grausamkeiten, die gezeigt werden, nicht bloss Selbstzweck sind, sondern Faktoren der Realität darstellen. Franju weiss, dass nicht jeder Zuschauer erträgt, wie einem Schaf der Kopf abgeschnitten wird und Blut herausströmt. Dies ist jedoch nicht *seine* Grausamkeit, vielmehr diejenige einer Gesellschaft, die noch keine humaneren Tötungsmassnahmen gefunden hat. Und jene Gesichtshautentfernung in «*Les yeux sans visage*» (1959), die bei Erscheinen des Films so manche Ohnmacht verschuldet hat, unterstreicht ebenfalls, dass Franju sein Publikum nicht leichtfertig zu schockieren, vielmehr zu beunruhigen und mit wissenschaftlicher Akribie die Wirklichkeit zu zeigen sucht, in diesem Falle also jene scheusslichen Eingriffe, die der angesehene Dr. Génessier an seinen hilflosen Opfern vornimmt. Auch hier steckt Franju die Grenzen *innerhalb* der Realität ab. Selbst dort, wo er surrealistisch wird, bleibt dieser Vorgang ein Bestandteil des «Insolite». Franju kann, will man einen surrealistischen Maler zitieren, allein mit Magritte verglichen werden, der dadurch, dass er Gegenstände von ihrem traditionellen Standpunkt entfernt, eine surrealistische Wirkung erzielt. Die Genauigkeit in der Wiedergabe bleibt aber immer oberstes Prinzip. Franju treibt sie so weit, dass er für gewisse Darstellungen den Rat eines Arztes einholte. Der epileptische Anfall von Heurtevent (Charles Aznavour, übrigens in seiner ersten Filmrolle) in «*La tête contre les murs*» wirkt sehr überzeugend, ja beängstigend, was allein diesem oben angeführten Vorgehen zuzuschreiben ist. Franju hat einfach recht, wenn er sagt, dass in der Wirklichkeit genug Ungeheuerlichkeiten geschehen, um nicht einen Frankenstein erfinden zu müssen.

Der Humor, ein sehr schwarzer und bissiger, ist ein weiteres tragendes Element bei Franju. Mit dem Stil subtil verwoben, erscheint er zuerst von geringer Bedeutung, tritt dann jedoch in geissen Momenten mit umso grösserer Vehemenz hervor. Dies hat seinen Grund darin, dass «es sehr schwer ist, Humor und das ‚Insolite‘ zu verbinden; Humor ist nicht Komik und das ‚Insolite‘ nicht das Phantastische. Komik und Phantastik ergeben sich von selbst. Der Humor, wie ich ihn verstehe, ist nicht einfach konstruierte Komik, er erwächst aus realistischen Fakten.» Der Humor wird in das «Insolite» integriert und damit zu einem entlarvenden Instrument. Man kann zwar seinetwegen nicht lachen, wohl aber durch ihn die Charakterzüge einer Person besser verstehen lernen.

Mit der Kamera die Wirklichkeit transparent machen

Dass bei Franju in hohem Masse die Aussage durch die formale Gestaltung bestimmt wird, liegt auf der Hand, besonders, wenn es darum geht, Wirklichkeit transparent zu

machen. Bereits in «*Le sang des bêtes*» ist die ganze formale Struktur erkennbar: Durch kleine Ellipsen steuert er auf das Zentrum zu, um dann im Augenblick grösster lyrischer Kraft Akzente zu setzen, d. h., über «Umwege» reisst er das Sujet aus seiner Begrenztheit heraus. In «*Le sang des bêtes*» macht Franju dies folgendermassen: Zuerst zeigt er Bilder aus der Umgebung des Schlachthauses, kleine, in sich geschlossene Einheiten; dann dringt er zusammen mit einem Tier ins Innere des Schlachthofes vor und beobachtet, wie es getötet wird. Auf diese Weise konditioniert und sensibilisiert Franju den Zuschauer für die eigentlichen Höhepunkte. In «*Les yeux sans visage*» gestaltet er die Exposition solcherart, dass der Zuschauer meint, die Tochter des Dr. Génessier sei jetzt begraben, um dann zu erfahren, dass dies gar nicht zutrifft. Mit solchen «Irreleitungen» wird der Betrachter auf das Wesentliche aufmerksam gemacht. In diesen Momenten weist der Autor sozusagen mit dem Finger darauf hin, wo Gefahren für den Menschen liegen – ob in seiner nächsten Umgebung oder in der Natur selbst. Franju verwendet dazu auch andere Methoden, indem er etwa Standbilder einfügt oder die Musik für kurze Augenblicke unterbricht.

Georges Franjus Welt ist zweifellos absolut, in Thematik wie Form. Seine anarchistische Revolte, sein Hass gegen Institutionen jeder Art bestimmen seine Weltsicht. Was er will, ist die vollkommene, uneingeschränkte Freiheit für den Menschen. Diese wird nach Franju jedoch erst dann möglich sein, wenn die heutige Gesellschaft in Trümmern liegt. Und diesen Traum von einer neuen Welt entwirft er, indem er die Schönheit *und* Grässlichkeit der alten belegt. Seine Filme sind keine Aufforderung zu billigem Mitgefühl, er will aktives Denken, das eine Bewusstseinsveränderung nach sich zieht. Franju hat gute und schlechte Filme gedreht, dort aber, wo er sich vollends gefunden hat, werden sie zu einem Entsetzensschrei, der gleichzeitig auch Hoffnung enthält. Die Revolte (nicht Revolution!) wird zur Notwendigkeit, um jenen die Freiheit wiederzugeben, bzw. zu lassen, die als erste ein Anrecht darauf haben: Die Liebenden, die Kinder und die Poeten.

Der Satz, die Kamera sei in den Händen eines Poeten eine gefährliche Waffe, ist hinlänglich bekannt. Bei Franju jedoch wird er zur Tatsache. Michel Hangartner

FILMKRITIK

White Line Fever (Die Strasse der Gewalt)

USA 1975. Regie: Jonathan Kaplan (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/90)

Samuel Fuller beantwortete einmal die Frage, was denn Kino für ihn sei, dahingehend: «In one word, EMOTION.» Gute Hollywoodfilme belegen diese Feststellung allgemein, und Jonathan Kaplans Film ist ein handfester Beweis dafür: Eine spannende, interessante Geschichte, in die sich der Zuschauer dank einer gefühlsmässigen Identifikation mit dem Helden hineinleben kann. Dennoch ist «White Line Fever» nicht dümmlisches und verlogenes Identifikationskino, sondern eine teils recht aggressiv-brutale Auseinandersetzung mit der Korruption, wie sie in Amerika überhand nimmt. Erstaunlich ist in dieser Hinsicht, wie immer mehr junge amerikanische Filmregisseure sich kompromisslos und eingehend mit den gesellschaftlichen Zuständen auseinandersetzen und somit ein anderes, notwendiges Bild von Amerika entwerfen.

Die emotionale Wirkung des Films liegt einerseits in der Geschichte selbst, andererseits in der Brutalität (im Sinne eines grösstmöglichen Realitätsbezuges) ihrer Darstellung. Carrol Jo (C. J.) Hummer, «just married» und aus der Armee entlassen, hat