

**Aus:**

NANETTE RISSLER-PIPKA, MICHAEL LOMMEL,  
JUSTYNA CEMPEL (HG.)

**Der Surrealismus in der Mediengesellschaft –  
zwischen Kunst und Kommerz**

Januar 2010, 278 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1238-7

Auch wenn die Musealisierung des Surrealismus voranschreitet, ist seine massenmediale Wirkung größer denn je – und dies, obwohl er die von seinen Begründern proklamierte Revolution nicht auszulösen vermochte. *Zwischen Kunst und Kommerz* – in diesem intermedialen Spannungsfeld diskutieren die Beiträger/-innen die Frage nach der Aktualität des Surrealismus in der heutigen Mediengesellschaft. Zwischen Mythos und Marke changierend, inspiriert er nach wie vor Kunstschaffende und Medientheoretiker und dient zugleich als Werbeträger der Kulturindustrie. Dadurch eröffnet er am Beginn des 21. Jahrhunderts ein Potenzial, das gerade für den aktuellen Medienumbbruch neue Perspektiven eröffnet.

**Nanette Rißler-Pipka** (Dr. phil.), **Michael Lommel** (PD Dr. phil.) und **Justyna Cempel** (M.A.) arbeiten im Teilprojekt »Intermedialität im europäischen Surrealismus« des Forschungskollegs »Medienumbrüche« an der Universität Siegen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1238/ts1238.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1238/ts1238.php)

# Inhalt

Peter Gendolla

**Grußwort** ..... 7

Nanette Reißler-Pipka

**Einleitung** ..... 11

Michael Lommel

**Facetten des Surrealismus in der Gegenwartskultur** ..... 23

Jürgen Link

**Zur erotischen Faszination durch die nicht normale *passante* in und nach dem Surrealismus**..... 33

Monika Schmitz-Emans

**Ror Wolfs Ratgeberbücher, die Collagen Max Ernsts und René Magrittes *Verrat der Bilder***..... 49

Andreas Puff-Trojan

**Rolle rückwärts (Frühromantik)/Rolle vorwärts (Freischwebendes)**  
Zur Aktualität des Surrealismus..... 81

Michael Wetzel

**Infra-Realismus**  
Marcel Duchamp und der Surrealismus ..... 93

Sigrid Schade

**Die Medien/Spiele der Puppe – Vom Mannequin zum Cyborg**  
Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus ..... 113

Susanne Klengel

**Surrealistische und estridentistische Prä-Texte:  
Zur poetischen Spurensicherung des mexikanischen Infrarealismus  
in Roberto Bolaños *Los detectives salvajes***..... 127

Volker Roloff

**Surreale Medienspiele**  
Anmerkungen zu Carlos Fuentes' *Diana o la cazadora solitaria*  
und *Los años con Laura Díaz*..... 141

Gerhard Wild

**Nachrichten vom Rande des Reiches:**

**Surreale Peripherien zwischen Ungleichzeitigkeit und Aktualität.....** 155

Eckart Voigts-Virchow

**Ent-Stellungen – Chris Cunningham Körper als Pop-Surrealismus.....** 197

Gregor Schuhen

**Madonna und Salvador am Kreuze vereint**

Ein Versuch über Surrealismus & Pop ..... 215

Kirsten von Hagen

**Vom Schauen, Schwimmen und Schreiben – zur Ästhetik  
des Intermedialen und Surrealen bei François Ozon und  
Albert Ostermeier.....**

..... 235

Nanette Rißler-Pipka

**Der Traum vom Surrealismus bei Švankmajer und Gondry ..... 255**

**Zu den Autorinnen und Autoren.....** 267

**Bildnachweis ..... 273**

# Peter Gendolla

## Grußwort

Diese Zeilen bilden den Versuch, ein Grußwort Bretons Definition des Surrealismus<sup>1</sup> gemäß zu schreiben, also automatisch, oder eben *Wie von Selbst*, wie ein Essay von Isabelle Graw betitelt ist, der *Über die Aktualität der „Écriture Automatique“* geht:

Breton hat die „écriture automatique“ als einen Vorgang beschrieben, bei dem das Schreiben dem Denken unzensiert folgt, ihm gleichsam hinterherläuft: ein ‚Denkdiktat ohne jede Kontrolle der Vernunft‘. Am ehesten soll dies gelingen, wenn man sich unmittelbar nach dem Aufwachen, quasi noch im Halbschlaf an den Schreibtisch setzt und die im Dämmerzustand formulierten Sätze sogleich aufschreibt.<sup>2</sup>

Die Zeilen sind dieser Anweisung folgend entstanden, allerdings wurde der Dämmerzustand noch etwas verstärkt oder gewissermaßen digital verschärft, indem „das Internet, diese gigantische Rumpelkammer des Weltwissens und des Ungefähren“<sup>3</sup> als Ghostwriter beigezogen wurde. Allerdings nicht Google, obwohl es zum Titel dieses Bandes am 02.11.2007 innerhalb von 0,25 sec 186.000 Einträge auswies, darunter durchaus anregende, Bretons Definition von Enzyklopädie<sup>4</sup> entsprechende: „Kunst existiert nur, wenn sie konsumiert wird“, „Digital Islands“, „In ist out. Out ist in. Kein Happy End“.

Nein, stattdessen wurde eine sehr viel ältere Quelle befragt, das Orakel zu Delphi, nur in einer modernen Version. Pythia, sprich die Installation Delphi, Version V.2.1, gibt ganz direkt etwa zur ewigen Frage der möglichen Ver-

- 
- 1 „Ich definiere es also ein für allemal: SURREALISMUS, Substantiv, m., reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen.“ <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/surrealismus.htm>.
  - 2 <http://www.textezurkunst.de/48/wie-von-selbst>.
  - 3 Aus einem Artikel über den Erfolg der Netzenzyklopädie Wikipedia: „Der Wildwuchs bringt seinen eigenen Kanon hervor“, *Süddeutsche Zeitung* (28.08.2007).
  - 4 „ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis heute vernachlässigter Assoziations-Formen, an die Allgewalt des Traums, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens. Er zielt darauf hin, die anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und ihre Stelle einzunehmen zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme.“ <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/surrealismus.htm>.

wechslungen von Kunst und Leben folgende, zunächst einmal nicht ganz akzeptierbare Antworten: „Ein Fußballverein scheinbar die, Bildschirm einer Maschine anfangen sind, daß man sieht, es ist die Botschaft ablegt, so recht zu erwartete Konsequenz daran gearbeitet werden kann“<sup>5</sup> Oder:

Für den Kubismus die Vorahnung von Informationen der Ferne auf dem Weg zur Mensch sich zieht, über die erwünschten Optimierungseffekte gesammelten Identifikation in der Physik – einen einzigen Kampf die sich auf eine aufblasbare Puppe kaufen und dem Gegenständlich ist.<sup>6</sup>

Beim nächsten Abruf werden dann aber die Dinge beim Namen genannt, nämlich behauptet: „die Identität ist das Vorzimmer der Schrift“<sup>7</sup>. Und schließlich: „Ich schrieb mir: Die alte Welt der Tat wird die Kunst sich der Arbeit selbst zu Wort.“<sup>8</sup> Unverhofft begegnet hier die alte Welt der Tat der Kunst, oder sich selbst als Wortarbeit, Arbeit am Wort, wie die berühmten Metaphern Lautréamonts, die angeblich voneinander so weit entfernt sind, und zugleich (nach Harald Weinrich) doch äußerst nah (‘spukhafte Fernwirkung‘ nennt die Quantenphysik diesen bis heute nicht ganz erklärbaren Prozess). In der Tat warf die digitale Pythia direkt eine solche Begegnung auf den – nein, nicht Regen, sondern Bildschirm: „Der Nachteil, das Flugzeug ermöglicht geworden war, und anderer Ebene vermehrt sie nur eine Kreissäge wirft, weil er sich selbst immer weniger.“<sup>9</sup>

Um solchen technisch induzierten Wortzu- oder besser -unfällen nun nicht endgültig das Feld zu überlassen – wie man sehen kann, wird der Leser in diesem Buch noch einigen, allerdings (auch) menschlich induzierten, also hoffentlich etwas besser kontrollierten Begegnungen der 3. Art ausgesetzt werden: „Madonna und Salvador am Kreuze“ etwa löst ja gleich ganze Kaskaden surrealistischer Assoziationen aus – soll hier jetzt aber doch auch noch etwas vom Autor selbst Erdachtes geschrieben werden: Ob der Surrealismus die vorangehenden historischen Avantgarden (vom Expressionismus, Kubismus, Futurismus bis Dadaismus) nun ein für allemal zusammengefasst, ihren Anspruch und ihre Möglichkeiten in jede erdenkliche Richtung praktisch und theoretisch, auch ästhetisch und ethisch durchdekliniert und damit vollendet und abgeschlossen hat – wobei er selbstverständlich dennoch auf ewig wieder-

---

5 <http://www.likumed.uni-siegen.de>.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

holt werden kann, sei es als Geste, als Verfahren, als medientechnisch digitalisierte und vernetzte *ars combinatoria* surrealer Tableaus, Motive und Narrationen – oder ob er ausgerechnet mit den genannten medientechnischen Möglichkeiten der Gegenwart überhaupt erst ganz zu sich kommt, ob also nach den hundertjährigen surrealistischen Einzelarbeiten sozusagen der globalisierte ‚Surrealismus sans phrase‘ in Erscheinung tritt, etwa als früher und seitdem unermüdlicher Agent der Intermedialität, mit solchen und angrenzenden Fragen setzt sich das Surrealismus-Projekt des Forschungskollegs „Medienumbrüche“, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, seit einigen Jahren intensiv auseinander. Es hat bereits nicht wenige Antworten darauf gegeben<sup>10</sup>, die es selbst aber offensichtlich noch nicht abschließend und zufrieden stellend summiert hat, sodass es alle Interessierten zur Lektüre weiterer möglicher Ideen zur unabschließbaren Produktivität des Surrealismus einladen möchte.

---

10 <http://www.fk615.uni-siegen.de/de/publikationeinzeln.php?band=42>.

# Nanette Rißler-Pipka

## Einleitung

Die Anwesenheit der historischen Avantgarden in unserer Gegenwart ist so widersprüchlich wie diese selbst. Weder läßt sich daher heute unmittelbar an sie anknüpfen, noch lassen sie sich übergehen, als wären sie ein Irrtum, den wir vermeiden könnten.  
(Peter Bürger, 2001)<sup>1</sup>

Der Surrealismus soll dahingegangen sein? In Wahrheit ist er nur nicht mehr hier oder dort, er ist allenthalben. Er ist ein Phantom, das auf Schritt und Tritt vor einem aufleuchtet. Verdientermaßen hat er die Verwandlung in sich selbst erlebt, ist selbst surreal geworden.  
(Maurice Blanchot, 1949)<sup>2</sup>

Wenn wir heute über die „Aktualität des Surrealismus“ sprechen, konnten dies tschechische Surrealisten wie Švankmajer 1968 mit dem gleichen Recht für ihre Zeit behaupten.<sup>3</sup> Ebenso wie Peter Bürger im gleichen Jahr durch den „Pariser Mai“ ein letztes Aufflackern des Surrealismus zu entdecken meinte.<sup>4</sup> Dennoch scheint der Surrealismus eine nicht enden wollende Renaissance zu erleben.<sup>5</sup>

Wirft man heute einen Blick in die Feuilletons, werden vor allem Produktionen aus dem Zwischenbereich von Kunst und Unterhaltung mit dem Eti-

---

1 Bürger: *Das Altern der Moderne*, S. 190.

2 Blanchot: „Überlegungen zum Surrealismus“, S. 37.

3 Vgl. dazu auch den Beitrag „Ein Traum von Surrealismus bei Švankmajer und Gondry“ in diesem Band.

4 Vgl. Schlegel: „Subversionen des Surrealen in mittel- und osteuropäischen Filmen“, S. 8; Bürger: *Der französische Surrealismus*, S. 12. Bürger bezeichnet seinen eigenen Blick auf den Surrealismus zu diesem Zeitpunkt später als historischen und damit als Besiegelung des Endes der surrealistischen Bewegung, vgl. ders. „Readings of Surrealism 1968-1998“, S. 31.

5 Vom internationalen Forschungsinteresse an diesem Thema zeugt auch die für September 2010 geplante Tagung des EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies), die sich mit dem Thema der Aktualität und der Aktualisierung/Kommerzialisierung der europäischen Avantgarden befassen wird („High and Low“-Konferenz: [www.cam2010.amu.edu.pl](http://www.cam2010.amu.edu.pl) (23.07.2009)).

kett des „Surrealistischen“ geandelt. Verführerisch ist der Ruf nach Surrealität, sobald etwas aus dem Rahmen unserer gewohnten Realität und Sehgewohnheit fällt.<sup>6</sup> Auch im seriösen Bereich der großen europäischen Museen lässt sich seit der Jahrtausendwende eine Häufung an Ausstellungen zum Themenbereich des Surrealismus feststellen.<sup>7</sup> Handelt es sich dabei um die Fortführung der von Bürger so beklagten „Musealisierung“ des Surrealismus und damit um die Besiegelung seines Endes? Wo beginnt der Kommerz, das Label, und wo endet die „surrealistische Idee“?

Das Problem ist nicht neu und betrifft im Kern jede Bezeichnung einer Epoche, Bewegung oder eines Genres. In nachfolgenden Produktionen – seien sie künstlerischer, literarischer oder alltäglicher Natur – werden Vorgänger zitiert und wiederholt. Die Surrealisten selbst waren Meister in dieser Technik und Breton erhebt sie im ersten *Surrealistischen Manifest* gar zum Prinzip, indem er in den unterschiedlichen literarischen Vorgängern Surrealisten entdeckt.<sup>8</sup> Auch zeitgenössische Künstler wie Pablo Picasso, Frida Kahlo oder Marcel Duchamp wurden von Breton nicht unbedingt mit deren Einverständnis kurzerhand zu Surrealisten erklärt.<sup>9</sup> Diese Grenzüberschreitung zwischen den Medien, Epochen und vor allem zwischen Kunst und Alltag ist das intermediale Prinzip des Surrealismus. Die Surrealisten sind also selbst für die Aufweichung ihrer Kunstbewegung und bei erfolgreicher Umsetzung ihrer Ziele letztlich für

---

6 Der Feuilleton reflektiert sich aber bereits selbst in Artikeln wie „Das poetische Bild der Revolte“ (SZ Feuilleton, 09.07.2008) in dem diese Tendenz problematisiert wird. Es finden sich allerdings auch weit her geholte und populär gebrauchte Verwendungen des Surrealismusbegriffs wie Minkmar: „Die Surrealistischste Partei Deutschlands“ (FAZ Feuilleton, 09.09.2008, S. 35).

7 Die Ausstellungsserie wurde medienwirksam mit der von Werner Spies kuratierten großen Surrealismus-Ausstellung in Paris und Düsseldorf eröffnet: „Surrealismus 1914-1944. La Révolution surréaliste/Die surrealistische Revolution“ (Paris, Centre Pompidou, 06.03.-24.06.2002/Düsseldorf, K20, 20.07.-24.11.2002); fast zeitgleich wurde in London die Ausstellung „Surrealism Desire Unbound“ in der Tate Gallery gezeigt (20.09.2001-12.05.2002); ein zunächst unbeachteter Vorläufer aus der Provinz war die Ausstellung „Surreale Welten“ im Von-der-Heydt-Museum Wuppertal 2000, die erst jetzt in Berlin präsentiert wurde: seit dem 10.07.2008 als Dauerausstellung im Stülerbau, Schloss Charlottenburg; eine besondere Inszenierung zwischen Kunst und Kommerz waren die zahlreichen Ausstellungen zu Dalís 100. Geburtstag in Barcelona und Figueras 2004; in Paris folgte 05.10.2005-06.01.2006 die Dada-Ausstellung, die zahlreiche Anleihen beim Surrealismus machte; vgl. außerdem jüngst den Versuch, eine Verbindung zur Gegenwartskunst herzustellen: „Surréalités. Traces du surréel dans l'art contemporain“ im Centre PasquArt, Biel 2007.

8 Breton: Manifestes du surréalisme, S. 37f.

9 Vgl. Breton: Le Surréalisme et la peinture.



die eigene Auflösung verantwortlich – so zumindest eine These von Bürger, anhand der er den „Tod“ und das Dilemma des Surrealismus vor Augen führt.<sup>10</sup>

Daraus müssen wir allerdings nicht schließen, dass alles surreal sei. Vielmehr wird gerade heute versucht, eine Beschreibung des Problems und zumindest den Vorschlag einer Abgrenzung zu liefern.<sup>11</sup> Denn mit der ohne Zweifel zu beobachtenden Wiederaufnahme surrealistischer Ästhetik, Methoden und Motive ergibt sich zwangsläufig die Gefahr eines inflationären Gebrauchs und damit der Auflösung des Begriffs. Diese Debatte kann nicht abschließend geführt werden, sondern zeigt sich zurecht als fortlaufender Prozess seit es die Bezeichnung „Surrealismus“ gibt.

Als grobe Orientierung könnte man zwei Versuche einer Einteilung und Definition unterscheiden. Zum einen den historischen Ansatz, der sich vor allem an den politischen Zielen des Surrealismus orientiert. Zum anderen einen ästhetischen Ansatz, der nach den künstlerischen Produktionen des Surrealismus, den Verfahrensweisen und den theoretischen Bedingungen fragt.

An den Beiträgen dieses Bandes lässt sich auch ablesen, inwieweit eine solche Einteilung funktioniert und ob sie uns über die Aktualität des Surrealismus aufklären kann. Dabei wird deutlich, dass eine rein historische Perspektive, die von einem Anfang und Ende mit einem personell und thematisch klar umrissenen Korpus ausgeht, den Surrealismus nicht einmal ansatzweise erfasst. Gehört es doch zum avantgardistischen Programm, sich solchen literar- oder kunsthistorischen Einteilungen zu verweigern. Die abschließende Geschichts-

---

10 Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*; seine These lautete dazu: „Mit den historischen Avantgarden tritt das Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein.“ (S. 28), d.h. das Ziel ist eine Auflösung der „Institution Kunst“ und damit eine Selbstauflösung. Später sieht Bürger die Lösung vor allem in der Gestalt von Joseph Beuys, da dieser weiterhin am Gedanken festhalte, „daß der Künstler die Grenzen der Kunst überschreiten muß mit dem Ziel der Umgestaltung des Lebens.“ (vgl. ders.: *Das Altern der Moderne*, S. 189). Dass der Surrealismus bereits zu Lebzeiten Bretons als totgesagt galt, belegt auch die selbstironische Betitelung des „dritten“ surrealistischen Manifests 1935, die von Günter Metken wiederaufgenommen wurde: vgl. seine in den 1970er Jahren herausgegebenen Anthologie surrealistischer Texte mit dem Titel *Als die Surrealisten noch Recht hatten* und Bretons „Du temps que les surréalistes avaient raison“ (Paris, August 1935).

11 Vgl. dazu die Diskussion seit der großen Surrealisten-Ausstellung in Paris/Düsseldorf (Katalog: Spies (Hrsg.): *Surrealismus 1919-1944*) beispielsweise bei Le Brun: „Surrealismus. Die usurpierte Revolution“; im Forschungskolleg *Medienumbrüche* wurde das Thema vor allem anlässlich des Workshops „Surrealismus und Film“ und der diesem Band vorausgegangen Tagung „Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Aktualität des Surrealismus“ diskutiert; vgl. vor allem die Einleitung zu *Surrealismus und Film* sowie Glaubitz/Schröter: „Surrealistische Elemente in David Lynchs Fernsehserie *Twin Peaks*“.

schreibung eines Maurice Nadeau und seiner Nachfolger kann lediglich die politische und gesellschaftliche Relevanz der Bewegung zu ihrer Zeit sinnvoll darstellen. Für die Zeitgeschichte ist dies ein unschätzbare Wert, aber die Frage, was Surrealismus ist und warum heute immer wieder in ganz unterschiedlichen Kontexten darauf zurückgegriffen wird, kann ein solcher Ansatz nicht beantworten. Der ästhetische Ansatz dagegen greift selbstverständlich auf die Daten und Fakten des „historischen“ Surrealismus zurück, definiert ihn aber nicht darüber, sondern anhand der sichtbaren Veränderungen sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Seite.

Letztlich wird anhand der Beispiele, die in den Beiträgen des Bandes untersucht werden, auch kritisch diskutiert, ob eine Unterscheidung, wie sie Peter Bürger für die Fortführung der Avantgarden vorschlägt, überhaupt möglich ist: Gibt es Künstler, die, wie Bürger es für Beuys behauptet, die Avantgarde „in ihrer ursprünglichen Intention, wenngleich paradox gebrochen“, fortleben lassen, während andere sie „als bloßes Verfahren“ nutzen? Letzteren wirft er vor, dass sie „ins Arsenal vergangener Gesten greifen, die, ihres Sinnes beraubt, ins Ornamentale umschlagen; schließlich als verkehrte Realisierung der Forderung, Kunst und Leben zu vereinen, in der allgegenwärtigen Ästhetisierung des Alltags“ münden.<sup>12</sup> Als Gegenthese wäre zu prüfen, ob die Surrealisten der ersten Stunde nicht auch selbst „ins Ornamentale umschlagen“ und die „Ästhetisierung des Alltags“ betreiben.

Doch wie wir es auch drehen und wenden, eine Unterscheidung ist in irgendeiner Form nötig. Sie kann aber nur so individuell getroffen werden, wie die Surrealisten selbst als einzelne Künstler ihre spezielle Umsetzung der „Ästhetik des Surrealen“ betrieben. Nicht zuletzt aus diesem Grund entzweite sich die Gruppe viele Male. Den gemeinsamen Nenner des „historischen“ Surrealismus findet man daher weniger in den künstlerischen Produktionen, die sich auf so verschiedene Medien beziehen wie Literatur, Malerei, Skulptur, Film, Werbung, Fotografie, Mode, Zeitschriften, Performances, Theater, etc. Vielmehr ist der Surrealismus nach wie vor als „Methode“ zu erfassen, wie es schon Hans Holländer vorschlug,<sup>13</sup> und offenbart sich in seiner rezeptionsästhetischen Wirkungsweise, indem er uns ein „neues Sehen“ lehrt.

---

12 Vgl. Bürger: Das Altern der Moderne, S. 189.

13 Holländer: „Ars inveniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode“.

## Zur Aktualität des Surrealismus<sup>14</sup>

Die Frage ist: Wo finden wir den Surrealismus heute, wenn wir ihn nicht nur als plakatives Zitat der Werbe- und Filmindustrie wahrnehmen möchten? Ist das ‚Erbe‘ oder der sichtbare Erfolg des Surrealismus nicht vielmehr eine Veränderung unserer Wahrnehmung und damit letztlich doch die geforderte Überschneidung von Kunst und Leben? Was uns heute als Effekt der neuen Medienwelt oder medialisierten Gesellschaft erscheint, lässt sich mit der Idee der Surrealität erfassen. Die Möglichkeit, interaktiv als teilnehmende Figur in den Zwischenbereich des Internets, eines Computerspiels, einer Cave o.ä. einzutauchen, ist für die meisten Alltag und wird daher in ihrer Funktionalität nicht mehr reflektiert. Dennoch bleibt es eine traumanaloge Welt, die jederzeit mit der dahinterstehenden Technik oder einem simplen Stromausfall abstürzen kann. Wir setzen die Existenz einer Surrealität als selbstverständlich voraus, wenn wir beispielsweise im Internet surfen oder uns in eine digitale Spielfigur verwandeln. Denn die Anzahl der möglichen digitalen Orte ist zwar endlich, übersteigt aber dennoch unser Vorstellungsvermögen.<sup>15</sup> Wir nehmen nicht nur etwas als Realität an, das wir nicht sehen, fühlen, etc. können, sondern auch etwas, das wir gar nicht in Sprache fassen könnten. Dieses Bewusstsein einer Realität, die unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten übersteigt, erinnert an das Transzendente, das kulturgeschichtlich im europäischen Denken von der Antike bis zum Barock tief verwurzelt ist.<sup>16</sup> Während in vormodernen Gesellschaften die Grenzen der Wahrnehmung akzeptiert und einem zumeist religiösen System angebunden wurden, wird heute auch das ‚Unsichtbare‘ dem Phantasma einer logisch-überprüfbareren Realität zugeordnet. Gerade der Glaube oder Wunsch, dass sich hinter den alltäglich benutzten Medien nichts Unerklärliches verbirgt, gebiert gleichzeitig die Phantasien von surreal-unheimlichen Monstern, die ein Eigenleben innerhalb der Großrechner führen. Die berühmtesten Beispiele von Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) bis Ridley Scotts *Alien* (1979) verweisen sowohl auf die belebten Automaten des ausgehenden 19.

---

14 Für den hispanoamerikanischen Raum hat Volker Roloff bereits die Frage nach der „Aktualität des Surrealismus“ aufgeworfen und diskutiert, vgl. ders.: „Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika“, S. 15ff.

15 Die unüberschaubare Menge der Möglichkeiten ist auch ein Grund, warum sich die Surrealisten so sehr für das Spiel begeisterten. Auch hier bleibt es scheinbar unberechenbar, welche Richtung das Spiel mit dem nächsten Zug des Gegners nehmen wird.

16 Vgl. Roloff: „Metamorphosen des Surrealismus“ und Kramer: „Mythische Visualität“.

Jahrhunderts als Vorbilder des Surrealismus<sup>17</sup> als auch auf die unzähligen aktuellen Nachfolgeproduktionen.

Bereits mit dem Beginn des Filmzeitalters, das die Surrealisten miterlebten und gestalteten, vollzieht sich eine erste Veränderung der Wahrnehmung aufgrund der Technik, wie Merleau-Ponty bemerkt:

Erfasst im Film die Kamera einen Gegenstand und nähert sich ihm, um ihn in Großaufnahme zu zeigen, so können wir uns allerdings *erinnern*, daß es sich um den zuvor schon vorhandenen Aschbecher [sic!] oder um die Hand des vorher gesehenen Schauspielers handelt, wirkliche Identifikation vollziehen wir nicht; denn die Leinwand hat keinen Horizont. Wenn ich hingegen im Sehen meinen Blick auf eine Einzelheit der Umgebung richte, so belebt und entfaltet sich dieses Detail, und die anderen Dinge rücken an den Rand oder verwischen sich völlig, doch sie bleiben beständig da.<sup>18</sup>

Auch wenn wir auf einer Fotografie einen Ort durch den gezeigten Ausschnitt wiederzuerkennen glauben, gibt es keine Möglichkeit, dies durch einen Schwenk des Blicks zu überprüfen. Mit dem Beginn der bildlichen Aufzeichnungsmedien, die glaubhaft die Realität repräsentieren wie Fotografie und Film, gewöhnen wir uns daran, ganze Bilderwelten um die gezeigten Bilder herum zu imaginieren, damit sich der gesehene Ausschnitt in unsere Realität einpasst. Über diese Leerstelle *zwischen* den Bildern wurde medien- und wahrnehmungstheoretisch ausgiebig diskutiert.<sup>19</sup> Die Surrealisten greifen die von den meisten kaum registrierte Freiheit und Unsicherheit des Sehens auf, um uns in bisher verborgene Bereiche der Wahrnehmung zu führen. Während die Betrachter instinktiv versuchen, den fehlenden „Horizont“ der Leinwand durch erinnerte und bekannte Bilder anhand logischer Gesetze in die vertraute Realität zu bringen, nutzen die Surrealisten das einzelne Bild, das Objekt oder einen Fetzen Realität als Ausgangspunkt für eine Reise in die Surrealität, wo die absolute Freiheit der Imagination herrscht ohne moralische, logische, ästhetische Konvention. Inwieweit es möglich ist, diese Konventionen durch traumana-

---

17 Dazu könnte man von Villiers de L'Isle-Adam *L'Ève future* oder E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“, aber auch die frühen surrealistischen Werke von Alfred Jarry: *Le Surmâle* (1902) und Marcel Duchamp: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (1915-23) anführen.

18 Merleau-Ponty: „Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung“, S. 275.

19 Vgl. neben Merleau-Ponty und Waldenfels speziell zum Kino vor allem Deleuze, aber auch Barthes und jüngst die Studie von Scarlett Winter, die auch eine Brücke zum Surrealismus schlägt (dies.: Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick, S. 47ff.).

loge Verfahren tatsächlich zu überwinden, steht auf einem anderen Blatt und muss als fortlaufende Versuchsanordnung betrachtet werden.

## Zu den einzelnen Studien: von Baudelaire bis Gondry

Die Möglichkeiten einer Aktualisierung des Surrealismus und einer Abgrenzung des Begriffs werden in den Einzelstudien des Bandes kritisch diskutiert. *Michael Lommel* versucht aktuelle Erscheinungsformen des Surrealismus in der Gegenwartskultur zu bilanzieren. Er wirft einen Rückblick auf die Documenta 2007 und stellt die Frage nach der Ökonomie der Aufmerksamkeit und dem Ort des Surrealismus zwischen Kunst und Kommerz. Als Beispiel für die ‚innige Affäre‘ zwischen Surrealismus und Comic wählt *Lommel* die Graphic Novel *The Arrival* von Shaun Tan.

Der schmale Grat zwischen „Normalität“ und „Surrealität“ ist das Thema von *Jürgen Link*. Er wirft gleich zu Beginn eine Kernfrage des Surrealismus auf, der das Normale braucht, um daraus hervorstechen und es gleichzeitig negieren möchte. Historisch zeigt *Link* eine Verbindung von Baudelaire über die Surrealisten bis heute auf (beispielsweise bei David Lynch). Die Schwierigkeit der Abgrenzung scheint dabei systemisch bedingt. *Link* unterscheidet dennoch historisch zwischen einer „protonormalistischen“ Situation vor dem Zweiten Weltkrieg und der „flexibel-normalistischen“ danach, die er wie folgt erklärt: „Rein theoretisch läßt das Stetigkeits- und Kontinuitätsprinzip aber von Anfang an auch eine genau entgegengesetzte Strategie zu: Wenn der Übergang zwischen Normalität und Anormalität kontinuierlich, stetig, graduell und fließend ist, dann könnten die Normalitätsgrenzen auch möglichst weit ‚außen‘ von der ‚Mitte‘ gelegt werden, wodurch der *normal range* maximal verbreitert würde.“

Den Anschein des Normalen und Alltäglichen verbreiten auch die Ratgeberbücher von Ror Wolf alias Raoul Tranchirer. Wie *Monika Schmitz-Emans* belegt, lassen sie sich unmittelbar zu den Collagearbeiten von Max Ernst und den Wortbildern Magrittes zurückverfolgen. Sie überraschen, amüsieren oder verstören die Leser durch plötzliche Einbrüche des Surrealen in die Normalität. Durch präzise Einzelanalysen kommt *Schmitz-Emans* jedoch zu dem Schluss: „Verbindend zwischen Ror Wolf und den Surrealisten ist das kritische Interesse an Ordnungsprinzipien der Darstellung – verbunden mit dem Bewusstsein von deren Kontingenz. Das ist allerdings nicht surrealismus-spezifisch“.

Im Beitrag von *Andreas Puff-Trojan* finden wir dagegen das „Surrealismus-Spezifische“ sowohl in der Frühromantik bei Novalis als auch in der postmodernen Kunst und stehen damit erneut vor dem Abgrenzungsproblem. *Puff-Trojan* wendet dies jedoch ins Positive, indem er sich auf die Wahrnehmungs-

lehre der Surrealisten konzentriert: „eines Schauens ins Unbekannte“ und „das Schließen von Bekanntem auf Unbekanntes“. Letzteres bezeichnet er in Anlehnung an Dirk Baecker als Prinzip einer Gesellschaft des world wide web, die auf diese Weise mit der Unsicherheit fehlender Information umgehe. Auf eine Kunst aber, die tatsächlich das „Unbekannte“ im Blick habe, statt nur zu zitieren, hofft *Puff-Trojan* weiterhin: „Diese ‚freischwebende‘ Kunst [...] entzöge sich allzu leichtem Kommerz“.

Auch *Michael Wetzel* nimmt eine doppelte Perspektive ein, indem er die nicht ganz unproblematische Beziehung zwischen Duchamp und dem Surrealismus untersucht, die sowohl in die Zeit *vor* den Surrealisten in den 1910er Jahren als auch *nach* den Surrealisten bis hin zur Pop-Art reicht: Für beide galt Duchamp als großes Vorbild. Die Aktualität von Duchamp *und* dem Surrealismus zeigt sich dabei gerade in den Bereichen, in denen Duchamp besonders eng mit den Konzepten der Surrealisten verknüpft ist, z.B. in der zufälligen Auswahl von einzelnen Produkten aus der Massenware in Form des Ready-made und in der radikalen Verbindung von Kunst und Leben, die eine Selbstinszenierung des Künstlers als Gesamtkunstwerk zur Folge hat. Beide Entwicklungen haben den Kunstbetrieb bis heute grundlegend verändert und bleiben mit der fortschreitenden Medialisierung von Kunst aktuell. Kritisch wird dazu von *Wetzel* angemerkt, dass Duchamp sich „letztlich nie einer Kunstströmung zuordnen“ lasse und „erst recht nicht als Gründer dieser Bewegungen gefeiert werden“ kann.

Konkrete Beispiele aus der aktuellen Kunstszene versammelt der Beitrag von *Sigrid Schade*, der sowohl einen historischen wie motivischen Überblick bietet: „In den 1970er Jahren und besonders seit Anfang der 1990er Jahren lässt sich eine verstärkte Auseinandersetzung zeitgenössischer KünstlerInnen mit surrealistischen Bild-Motiven – (Schaufenster-)Puppe, Körperfragment, Automat, Wachsfigur – beobachten, die zugleich eine Wiederkehr des Figürlichen oder der Körper(fragmente) in unterschiedlichen Inszenierungen und Medien künstlerischer Produktionen beinhaltet, welche außer in der Pop Art in der westlichen Kunst nach 1945 kaum eine Rolle gespielt hatten“. *Schade* bringt dies mit der „Technologieentwicklung der 1990er Jahre als zentrales Moment neuer Produktions- und Gestaltungsbedingungen“ in Zusammenhang und spricht damit direkt den zweiten Medienumbruch an. Dabei geht es immer um die Verbindung zwischen Text und Bild, wie *Sigrid Schade* anhand eines Vergleichs von Bellmers „Text- und Körperalphabet“ und aktuellen Arbeiten zu Puppenkörpern zeigt.

Dass sich die Aktualisierungen des Surrealismus auch auf den Bereich der Ethnologie beziehen, weiß *Susanne Klengel* in ihrem Beitrag zum mexikanischen Infrarealismus zu belegen. Ausgehend vom benjaminschen Begriff des „Leib-raumes“ gibt sich die Autorin auf eine Spurensuche in den Texten Roberto

Bolaños, die von dessen größtem Erfolg, seinem Roman *Los detectives salvajes* (1998), zurück zu den historischen Avantgarden (Surrealismus und Estridentismus) führt. Dabei verdoppeln sich die Protagonisten der Avantgarde in der Literatur auf unheimliche Weise und verwischen so die Grenze zwischen Kunst und Lebenswelt. Der Surrealismus stellt sich nicht nur von dem entfernten Mexiko aus betrachtet als ein „Phantom“<sup>20</sup> dar, sondern ist gerade im Zwischenraum von Leiblichkeit und „jener avantgardistischen Geste der Verweigerung, die auf spektakuläre Weise poetisch gelebt werden kann, die sich aber letztlich der Darstellung entzieht“, selbst dieses Phantom.

Auf die mexikanische Aktualisierung des Surrealismus, insbesondere die intermediale Ästhetik surrealistischer Schreibweisen, geht auch *Volker Roloff* in seinem Beitrag über „surreale Medienspiele“ ein. Am Beispiel von Carlos Fuentes' Romanen *Diana o la cazadora solitaria* und *Los años con Laura Díaz* diskutiert er die weitreichenden Wirkungen des Surrealismus in der lateinamerikanischen Romanliteratur, die Erzählfreude, die Fuentes und andere Autoren publikumswirksam mit surrealistischen Strategien verknüpfen. Die Masken und Metamorphosen, so *Roloff*, aber auch das Unheimliche und Groteske surrealer Medienspiele, kombiniere Fuentes mit den Erzählformen und -traditionen des lateinamerikanischen Romans. In seinem *Diana*-Roman beispielsweise entfalte Fuentes ein intermediales Wahrnehmungs-Spiel mit den Filmen von Luis Buñuel: „Wie bei Buñuel ist auch für Fuentes die Frage, wie man das Unsichtbare sichtbar machen kann, der entscheidende Ausgangspunkt. Es geht um eine Veränderung der Wahrnehmung, eine andere Art zu sehen.“ Die Bilder von Frida Kahlo und Diego Rivera wiederum, die im Roman *Los años con Laura Díaz* eine wichtige Rolle spielen, werden von Fuentes in einen literarischen Erinnerungstext übersetzt.

Die doppelte Perspektive mit einem Blick zurück und nach vorn wendet *Gerhard Wild* in seinem Beitrag zu dem bisher kaum beachteten portugiesischen Surrealismus an. Während Negreiros bereits 1917/1919 surreale Verfahren vorweg nehme, „erweist sich das Surreale des portugiesischen Gegenwartromans als Umkehrspiel fiktionaler Setzungen, die ursprünglich nationale Identität stifteten“. Am Beispiel Portugals wird hier eine der zentralen Fragen dieses Bandes diskutiert: das Spannungsverhältnis zwischen einem historisch ‚beerdigten‘ Surrealismus und dem immer wiederkehrenden „ästhetischen Merkmalsbündel“, das jederzeit frei zitiert werden kann. Aus dieser scheinbaren Sackgasse findet *Wild* durch die Konturierung eines „surréal“ heraus, das er als „Bildstrategie“ und „Methode wahrnehmungspraktischer Erneuerung“

---

20 Vgl. zur Charakterisierung des Surrealismus als Phantom das Motto der Einleitung von Blanchot: „Überlegungen zum Surrealismus“, S. 37.

beschreibt. Damit wird die Ästhetik des Surrealismus von der historischen Enge befreit, ohne in Beliebigkeit abzudriften.

Zwei Autoren des Bandes, *Eckart Voigts-Virchow* und *Gregor Schubert*, beschäftigen sich mit der Frage nach der Aktualität des Surrealismus in der Popmusikultur. *Voigts-Virchow* analysiert die Musikclips des amerikanischen Videokünstlers Chris Cunningham und zeigt grundsätzliche Affinitäten zwischen dem Musikvideo und dem historischen Surrealismus auf. Zum einen betont er die Rückbezüge auf die surreale Ästhetik, besonders die Körperinszenierungen und psychischen Automatismen der Surrealisten. Augenscheinlich wird dies durch einen Vergleich zwischen Dalís und Buñuels Film *Le Chien andalou* und Cunninghams Video *Rubber Johnny*. Andererseits entwickelt *Voigts-Virchow* die These, der Surrealismus sei im Grunde unvereinbar mit der medienkulturellen Verfasstheit und kommerziellen Einbettung des Musikvideos. *Gregor Schuberts* Beitrag befasst sich mit der Selbst-Inszenierung der Popdiva Madonna. Diese hatte bei ihrer letzten Welttournee im Jahr 2006 durch eine Kreuzigungs-Performance einen Skandal ausgelöst, den *Schubert* zunächst nachzeichnet, ohne selbst eine moralische Bewertung vorzunehmen. *Schubert* betont vielmehr, dass Madonnas kalkulierte Provokation unablässig zur Live-Ästhetik ihrer Bühnenshow gehört. In der aufgeregten und von manchen konservativen Massenmedien aufgeputschten Debatte wurde hingegen durchweg übersehen, so *Schubert*, dass Madonna auf die surrealistischen Christusbilder Salvador Dalís rekurriert, die selbst wiederum spielerisch die christliche Ikonographie zitieren und transformieren.

Die beiden letzten Beiträge befassen sich mit aktuellen filmischen Beispielen, die nicht nur mit dem Surrealismus in Verbindung stehen, sondern auch dem kommerziellen Druck der Kinokasse ausgesetzt waren. Das von Gilles Deleuze zur Definition des *image-temps* herangezogene Begriffspaar ‚aktuell/virtuell‘ greift *Kirsten von Hagen* in ihrem Beitrag auf. Sie untersucht die intermedialen Wechselbeziehungen zwischen Lyrik und Film: In seinem Gedichtband *Polar* (2006) re-inszeniert der Dramatiker und Lyriker Albert Ostermeier mit den Stilmitteln der Poesie das Genre des französischen *film noir*. *Kirsten von Hagen* arbeitet vor allem die intermedialen Bezüge der Gedichte Ostermeiers – visuelle Spiegelungen und thematische Assonanzen – zu Jacques Derays Film *La Piscine* von 1969 und François Ozons *Swimming Pool* von 2004 heraus. Ostermeier, so lautet *von Hagens* Fazit, geht es um jene in den Filmen des *noir* bereits angelegte Auflösung der Grenze von ‚aktuell‘ und ‚virtuell‘, Wirklichkeit und Phantasie.

In der großen Zeitspanne zwischen dem „Prager Frühling“ 1968, an dem auch die tschechischen Surrealisten der zweiten Generation wie Jan Švankmajer beteiligt waren, und dem aktuellen Kino von Michel Gondry untersucht *Nanette Rißler-Pipka* die Möglichkeiten und Grenzen einer Aktualisierung des



Surrealismus. Dabei werden zwei Lesarten zur Debatte gestellt: Zum einen könnte man Švankmajer unter einer historischen Perspektive dem Surrealismus zuordnen, weil er in der tschechischen Gruppe mitarbeitete und Filme mit einem klaren politischen Appell drehte. Letzteres würde ihn aber aus ästhetischer Sicht gerade von surrealistischen Werken unterscheiden. Zum anderen zitiert Michel Gondry die Ästhetik des Surrealismus und diejenige Švankmajers, vermeidet es aber seine Zuschauer tatsächlich verstört zurückzulassen. Ein Ausweg aus diesem Dilemma der Zuordnung könnte, so *Rißler-Pipka*, mit Breton aufgezeigt werden, der bereits in den 1930er Jahren in Filmen mit großem kommerziellen Erfolg wie *King Kong* u.a. die Ästhetik des Surrealismus zu erkennen glaubte.

## Literaturverzeichnis

- Blanchot, Maurice: „Überlegungen zum Surrealismus“, in: Bürger, Peter (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 37-50.
- Breton, André: „Du temps que les surréalistes avaient raison“, in: *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1992, S. 460-471.
- Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, Paris 1979.
- Breton, André: *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1965.
- Bürger, Peter: *Das Altern der Moderne*, Frankfurt a.M. 2001.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus: Studien zur avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1996.
- Bürger, Peter: „Readings of Surrealism 1968-1998“, in: L&B Lier and Boog – Series of Philosophy of Art and Art Theory, Bd. 13, 1998, S. 31-34.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.
- Glaubitz, Nicola/Schröter, Jens: „Surrealistische Elemente in David Lynchs Fernsehserie *Twin Peaks*“, in: Lommel, Michael u.a. (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld 2008, S. 281-300.
- Holländer, Hans: „Ars inveniendi et investigandi: zur surrealistischen Methode“, in: Bürger, Peter (Hrsg.): *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 244-312.
- Kramer, Kirsten: „Mythische Visualität. Zum Verhältnis von optischen Medien und Schrift in der petrarkistischen Liebeslyrik Góngoras“, in: Simonis, Annette/Simonis, Linda (Hrsg.): *Mythen in Kunst und Literatur*, Köln 2004, S. 419-453.

- Le Brun, Anne: „Surrealismus. Die usurpierte Revolution“, [http://forum.psrsabel.com/dokumente/le\\_brun.html](http://forum.psrsabel.com/dokumente/le_brun.html), 10.06.2009; zuerst erschienen in: *Beaux-Arts* (Paris), Nr. 214, März 2002.
- Lommel, Michael u.a. (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Bielefeld 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: „Die Unhintergebarkeit der Wahrnehmung“, in: Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Philosophie der Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 2002, S. 248-292.
- Metken, Günter (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch Recht hatten*, Stuttgart 1976.
- Roloff, Volker: „Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika. Medienästhetische Aspekte“, in: Felten, Uta/Roloff, Volker (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, Bielefeld 2004, S. 13-33.
- Schlegel, Hans-Joachim: „Subversionen des Surrealen in mittel- und osteuropäischen Filmen“, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Subversionen des Surrealen in mittel- und osteuropäischen Filmen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 7-27.
- Spies, Werner (Hrsg.): *Surrealismus 1919-1944. Die surrealistische Revolution*, Ausstellungskatalog, Paris Centre Pompidou, Düsseldorf K20, Ostfildern-Ruit 2002.
- Winter, Scarlett: *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*, Heidelberg 2007.