

Sarah Hadda

# DER SCHNITT ALS DENKFIGUR IM SURREALISMUS

Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel  
und Salvador Dalí



[transcript] Image

**Aus:**

*Sarah Hadda*

## **Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus**

Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí

Januar 2019, 308 S., kart., zahlr. Abb.

44,99 € (DE), 978-3-8376-4648-1

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4648-5

Worin konvergieren künstlerische Gestaltungstechniken, psychoanalytische Deutungspotentiale sowie narrative Bildthemen? Sarah Hadda fragt nach dem medien-spezifischen Charakter des Schnitts und seiner Verwendung in den unterschiedlichen Künsten. Das zugrunde gelegte Verständnis des Schnitts als analytisch-epistemische Figur gerät dabei in eine bewusst gesuchte, produktive Differenz zur Breton'schen Programmatik des Surrealismus, indem das künstlerische Kalkül gegen den psychischen Automatismus ins Feld geführt wird. Über das Fortleben des Surrealismus in der Gegenwartskunst sprach Sarah Hadda mit dem Künstlerduo M+M.

**Sarah Hadda**, geb. Ajnwojner (1985), promovierte am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4648-1](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4648-1)

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.

ENZYKLOPÄDIE. *Philosophie.* Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen [...].

aus: André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus (1924)



# Inhalt

---

Dank | 9

I. Einleitende Bemerkungen | 11

II. Methodik und Gliederung | 17

III. Forschungsstand | 25

## THEORIEN UND METHODEN – SCHNITTFLÄCHEN ZWISCHEN DENKEN UND FIGUR

IV. Über Idee, Figur und Metaphysik in der Kunst | 31

1. Von Wahrheit und Wirklichkeit –  
Erwin Panofskys *Idea* und Erich Auerbachs *Figura* | 32
2. Giorgio de Chiricos *Pittura metafisica* | 38

V. Techniken des Schnitts | 45

1. Zur Abgrenzung von Montagen und Schnitt | 45
2. Montage und weitere Techniken bei André Breton | 53

VI. Psychoanalytische Theorien und Modelle  
als Inspirationsquelle | 71

## MEDIEN SCHÖPFERISCHER PROZESSE

VII. „Poetische Objektivität“. Max Ernsts Montagetechniken  
zwischen Kunst, Natur und Populärkultur | 89

1. Entdeckung und Auswirkungen kinematografischer Elemente  
in Ernsts frühen Collagen (1919 bis 1921) | 91
2. Frottage – Metamorphose und Vieldeutigkeit | 108
3. Über das Objektive und Subjektive in Max Ernsts  
Montageverfahren | 122

**VIII. Der erfinderische Blick. Man Rays Entdeckung  
effektreicher Bewegung und Belichtung  
in der Dunkelkammer | 129**

1. Rayografie – Der inszenierte Zufall und die Poesie im Bild | 140
2. *Les Champs délicieux* (1922) | 142
3. Verfremdung und Identifikation im Spiegel-Bild | 153

**IX. „Bewusster Automatismus“ und semantische  
Verschiebung durch Montage. Prinzipien  
der Verknüpfung in Luis Buñuels Frühen Filmen | 159**

1. *Un Chien andalou*: „NOTHING, in the film, symbolizes ANYTHING“ | 166
2. *L'Âge d'or*: Köstliche Leichen im goldenen Zeitalter | 193

**X. „Die Eroberung des Irrationalen“. Salvador Dalís  
Entdeckung paranoisch-kritischer Aktivität | 215**

1. Paranoisch-kritische Methode –  
Das bewusst angelegte doppelte Vorstellungsbild | 219
2. Techniken und Metapher der Metamorphose – Bildanalysen | 227
3. Das „poetische Drama des Surrealismus“ | 240

**XI. Materielle Spuren surrealistischer Verfahren | 247**

1. Zur Denkfigur des Schnitts | 247
2. Wiederaufführung surrealistischer Techniken des Schnitts:  
*Der Stachel des Skorpions* (2014) | 255

**ANHANG**

**XII. Bibliografie | 265**

**XIII. Abbildungen | 281**

**XIV. Abbildungsverzeichnis | 295**

**XV. Bildnachweis | 301**

## Dank

---

Prof. Dr. Fabienne Liptay (Lehrstuhl für Filmwissenschaft, UZH, Zürich) danke ich für die engagierte Betreuung dieser Arbeit und die inspirierenden Gespräche, die sie mit mir stets geführt hat. Ihre interdisziplinären Seminare im Rahmen der Kunstgeschichte an der LMU haben mein Interesse für die unterschiedlichen Medien im Surrealismus geweckt. Mein Interesse an der Verknüpfung von Psychoanalyse und Kulturwissenschaften entstand insbesondere während meines Magisterstudiums, ebenfalls unter der Betreuung von Prof. Dr. Fabienne Liptay, bei welchem ich in Kontakt mit Montagen und weiteren Techniken in der Malerei und im Film innerhalb des Surrealismus kam.

Auch Prof. Dr. Hubertus Kohle (Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, LMU, München) bin ich für seine wertvollen und konstruktiven Hinweise zu Dank verpflichtet. Die Teilnahme an einigen von ihm organisierten Forschungskolloquien, bei denen unterschiedliche Forschungsrichtungen in der Kunstgeschichte vorgestellt wurden, hat meine Arbeit ebenfalls bereichert.

Weiterhin bedanke ich mich bei PD Dr. Jörg von Brincken (Akademischer Oberrat, Theaterwissenschaft, LMU, München), der freundlicherweise die Rolle des Drittprüfers in der Disputation übernommen hat.

Für das aufschlussreiche Interview bedanke ich mich beim Künstlerduo M+M, das die Ausstellung „Der Stachel des Skorpions. Ein Cadavre exquis nach Luis Buñuels *L'Âge d'or*“ (Museum Villa Stuck, München; Institut Mathildenhöhe, Darmstadt) im Jahr 2014 kuratiert hat.

Die Arbeit entstand während meiner Zeit als Stipendiatin des ELES - Ernst Ludwig Ehrlich Studienwerks. Den (ehemaligen) Mitarbeitern der Studienstiftung, allen voran Dr. Elvira Grötzinger und Dr. Eva Lezzi gilt mein herzlichster Dank.

Ebenso geht mein Dank an die Doktorandenplattform für Kunstwissenschaften „dokunstLMU“, die es mir in den vergangenen Jahren ermöglichte, mit ande-

ren Promovierenden in Kontakt zu treten, die mich mit Diskussionsbeiträgen stets ermutigten und in neue interessante thematische Bahnen gelenkt haben.

Liebenswürdigerweise haben mir Prof. Dr. Liliane Weissberg (Distinguished Professor in Arts and Sciences und Professor of German and Comparative Literature, University of Pennsylvania, Philadelphia) und die Kunsthistorikerin und Autorin Marianne Karabelnik Hinweise und Ratschläge gegeben, die sehr wichtig für diese Arbeit gewesen sind.

Profitieren konnte ich auch von der Zeit, die ich bei Dr. Philip Rylands, Emeritus der Peggy Guggenheim Collection und Foundation-Direktor für Italien, im Museum Peggy Guggenheim in Venedig verbringen durfte; er gewährte mir alle mögliche Unterstützung bei der Erforschung des Surrealismus.

Besonders hilfreich waren zudem die netten und konstruktiven Unterhaltungen mit: Ingrid Raab (Raab Galerie Berlin); Bruno Grossetti (Grossetti Galleria d'Arte Contemporanea, Mailand); Eli Epstein-Deutsch (Samadhi Arts, Yale University, New Haven); Dr. Ivo Kranzfelder (Hochschule Augsburg).

Ein weiterer Dank geht an die Künstler und Kollegen, mit denen ich in den vergangenen Jahren für unterschiedliche Projekte zusammengearbeitet habe und die mich mit Impulsen bereichert haben: Hans Hermann; Aaron Levine; Robert Richards; Pierre André Podbielski; Grazina Subelyte; Laura Altmann; Katja Wiehagen.

Für Empfehlungen und stets offene Ohren danke ich besonders: Dr. Azadeh Sharifi und Hannelore Bodansky. Überdies bin ich Christina Walker hinsichtlich des Lektorats zu großem Dank verpflichtet.

Gewidmet ist diese Arbeit meinen Eltern, Hanita und Fiszal Ajnwojner, die mich auf meinem Lebensweg stets liebevoll begleitet haben. Ich bin ihnen sowie meinen Schwiegereltern und Geschwistern für ihre Unterstützung und Liebe dankbar.

Last but certainly not least möchte ich mich bei David bedanken, der für mich eine geduldige und endlose Inspirationsquelle war und ist. Ohne seine Fürsorge und Kraft wäre diese Arbeit undenkbar gewesen.



# I. Einleitende Bemerkungen

---

Traumwelten, Verfremdungen, Brüche, Schock und Fragmentierung verbinden wir mit dem Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre und mit seinen so verstörenden wie neuartigen Kunstwerken, Romanen oder Filmen. Will man zentrale verbindende Charakteristika der Bewegung beschreiben, setzt man vielleicht als erstes bei der Bezeichnung an. Der Begriff „surréalisme“ wird dem Schriftsteller Guillaume Apollinaire zugeschrieben und bedeutet „über der Realität“.<sup>1</sup> Bis dahin wurde das ‚Wirkliche‘ (nicht nur in den Künsten) vor allem auf die tastbaren und sichtbaren Inhalte eines Wahrnehmungserlebnisses bezogen, das die Welt der äußeren Fakten als vernünftig, geordnet und zusammenhängend annahm, wogegen sich der Surrealismus stellte, indem er eine „Fluchtbewegung in die unbegreiflichen und unkontrollierten Bereiche der Einbildungskraft verkörpert“,<sup>2</sup> wie es Werner Hofmann zugespitzt formuliert hat. Dieser Deutung leisteten die Surrealisten selbst Vorschub, wenn zum Beispiel ihr Begründer und Wortführer André Breton in *Manifeste du surréalisme* (1924) die Bewegung als den Triumph über die Nachahmungskunst bezeichnete.<sup>3</sup> Die Ausgangslage des Surrea-

- 
- 1 Den Begriff „sur-réalisme“ verwendete Apollinaire im Programmheft zu dem am 18. Mai 1917 aufgeführten Ballett *Parade* (Thema: Jean Cocteau, Musik: Erik Satie) und dann erneut als Untertitel seines im selbigen Jahr veröffentlichten Dramas *Les Mamelles de Tirésias*. Apollinaire, Guillaume: *Parade* [frz. 1917], in: Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Hajo Düchting, Köln 1989, S. 277-278.
  - 2 Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, 3. Aufl. Stuttgart 1987, S. 402.
  - 3 Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* [frz. 1924], in: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, aus dem Französischen übersetzt von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 34. Das *Manifest des Surrealismus* [*Manifeste du surréalisme*] erschien 1924 bei Éditions du Sagittaire, Paris. Bretons *Zweites Manifest des Surrealis-*

lismus war es, alle Antinomien des Denkens und Erlebens zu überwinden, alle gegensätzlichen Zustände des Wahrnehmens und Bewusstseins miteinander zu verschmelzen – kurz, einen Import der Realitätserweiterung in der Kunst, Literatur oder in Film und Fotografie zu schaffen. Es ging darum, eine Grenzerweiterung aufzusuchen, von welcher aus Wirkliches und Imaginäres aufhören, als Gegensätze wahrgenommen zu werden.<sup>4</sup>

Um die surrealistischen Werke richtig einzuschätzen, muss man zugleich den Anspruch ihrer Produzenten auf Wahrhaftigkeit in Rechnung stellen. Ihr Wahrheitsverlangen war auf möglichst direkte, unmittelbare und unbeschönigte Mitteilung bedacht, und dies manifestierte sich methodisch im *objektiven Zufall*; hatte der Zufall als poetisches Verfahren bereits bei Mallarmé und Apollinaire sowie bei Duchamp eine Rolle gespielt, durchdrang er nun bei den Surrealisten als *objektiver Zufall* Kunst und Leben gleichermaßen.<sup>5</sup> Um ihn zu charakterisieren komme ich nochmals auf den Begriff Surrealismus zurück. Dabei geht es wie gesagt nicht um den Gegensatz, sondern um eine Erweiterung. Das heißt, das Wort umschreibt nicht ein ‚Jenseits‘ der Wirklichkeit, sondern eine Überwirklichkeit, in der scheinbare Gegensätze wie Traum und Realität oder auch Irrationalität und Vernunft sich auflösen.<sup>6</sup> Entscheidend ist also das Verlangen nach *Verbindung*, und diese impliziert sehr wohl eine Faktenwelt des Alltäglichen. Der Surrealist erkennt diese nur anders. Demnach ist für Hofmann der Surrealismus „ein Naturalismus ohne Ufer, der die Allmacht der psychischen Realität behauptet und eine Wirklichkeitserforschung betreibt, die sich neuer Instrumente bedient und in Zonen vorstößt, die vom illusionistischen Naturalismus nicht betreten wurden“.<sup>7</sup> Dieser Prozess sei nicht als Überschreitung, sondern eben als Erweiterung bzw. Vertiefung der Wirklichkeit zu sehen. Breton hat bereits betont, dass die Überrealität, um die es ihm geht, der Realität selbst innewohne. Er hat die surrealistische Tätigkeit weniger als ein Imaginieren, denn als ein Auf-

---

mus [*Second manifeste du surréalisme*] erschien 1930 bei Éditions Kra, Paris. In späteren Editionen wurden beide erfasst, die Schrift von 1924 erhielt den Zusatz „Erstes“.

4 Ebd., S. 18.

5 Vgl. Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 164.

6 Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus [frz. 1930], in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus, a. a. O., S. 82.

7 Vgl. Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst, a. a. O., S. 402.

finden, Auslösen und Bloßlegen verstanden, das der Beschönigung etwa aufgrund von Moral oder Ästhetik zu entsagen habe.<sup>8</sup>

Hierbei wird der „objektive Zufall“ (*hasard objectif*) zum Angelpunkt surrealistischen Denkens und Schaffens: als Kraft, die Zufall und Notwendigkeit zusammenbringt. In Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) verweist der Autor darauf, inwiefern auch aus André Bretons *Nadja*<sup>9</sup> (1928) deutlich hervorgehe, was die Surrealisten unter ‚objektivem Zufall‘ verstehen.<sup>10</sup> Ein Beispiel aus dem experimentellen Roman: Breton und seine Freunde entdecken auf dem Flohmarkt während des Durchblätterns eines Rimbaud-Buchs eine junge Verkäuferin, die nicht nur selbst dichtet, sondern auch *Le Paysan de Paris* (1924/25) von Louis Aragon gelesen hat, einem zentralen surrealistischen Werk.<sup>11</sup> Der objektive Zufall beruht hier auf der Selektion übereinstimmender semantischer Elemente – wie Dichter und Aragon – in voneinander unabhängigen Ereignissen.<sup>12</sup> Die Übereinstimmung wird dabei von den Surrealisten ermittelt; sie verweist auf einen nicht zu erfassenden Sinn. Das heißt, der Zufall stellt sich zwar von selbst ein, es bedarf Bürger zufolge aber von Seiten der Surrealisten einer Voreinstellung, die ihnen erlaubt, voneinander unabhängige Ereignisse auf Übereinstimmung von semantischen Elementen hin zu beobachten.

Zusammenfassend bedeutet dies, dass der (objektive) Zufall unter gewissen Bedingungen herbeiführbar ist. Die Surrealisten widmen in diesem Sinne allem, was außerhalb wahrscheinlicher Erwartung liegt, erhöhte Aufmerksamkeit. Darüber wird es ihnen möglich, Zufälle zu registrieren, die wegen ihrer Belanglosigkeit bzw. Nichtübereinstimmung anderen entgehen. Die Surrealisten suchen diese Momente des Unvorhersehbaren im Alltäglichen. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich daher auch auf diejenigen Phänomene, die in einer zweckrational geordneten und orientierten Welt keinen Platz haben: die Entdeckung des Wunder-

---

8 André Breton: „Die Worte, die Bilder bieten sich dem, der zuhört, lediglich als Sprungbrett des Geistes an. In dieser Weise wollen die Seiten verstanden werden, die in *Les Champs magnétiques*, dem ersten rein surrealistischen Werk, unter dem Titel *Barrières* vereint wurden und worin wir uns, Soupault und ich, als solche unparteiische Gesprächspartner erweisen.“ Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus*, a. a. O., S. 35.

9 Breton, André: *Nadja* [frz. 1928], aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 2002.

10 Vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 88.

11 Breton, André: *Nadja*, a. a. O., S.48-49.

12 Vgl. Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, a. a. O., S. 88.

baren im Alltäglichen.<sup>13</sup> Sie geben sich allerdings damit nicht zufrieden und versuchen vielmehr, das Außergewöhnliche zu provozieren. Vor allem Bretons Bemühung um die Erschaffung einer Mythologie<sup>14</sup> (der Moderne) zeigt, inwiefern es ihm darum ging, den Zufall zu beherrschen bzw. das Außergewöhnliche wiederholbar zu machen. Laut Bürger liegt jedoch nicht in dem Versuch, das Außergewöhnliche zu beherrschen das Ideologische der surrealistischen Deutung der Kategorie des Zufalls, sondern in der Tendenz, im Zufall das ‚Objektive‘ erkennen zu wollen. Sinnsetzung ist stets die Leistung von Individuen. Für die Surrealisten ist Sinn in den zufälligen Ding- bzw. Ereigniskonstellationen enthalten, die sie als ‚objektiven Zufall‘ registrieren. An der „sozusagen zufälligen Annäherung“, etwa bei poetischen Bildern, so Breton, entzünde sich

ein *Licht des Bildes*, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des [poetischen] Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab; ist also folglich die Funktion des Spannungsunterschieds zwischen den beiden Leitern. [...] Man muß [...] zugeben, daß die beiden Begriffe, die das Bild ausmachen, vom Geist nicht etwa *mit Absicht* auf den zu produzierenden Funken voneinander abgeleitet wurden, sondern daß sie das Ergebnis eines Vorgangs sind, den ich surrealistisch nenne [...].<sup>15</sup>

Dass dieser Sinn sich für Bürger der Fixierung entzieht, ändert nichts an der surrealistischen Erwartung, dieser könne in der Realität angetroffen werden. Das gegen die Gesellschaft protestierende (surrealistische) Individuum überlässt sich seiner Erfahrung, deren Merkmal, zumindest theoretisch, in der „Nichtzweckgebundenheit“ bestehe.<sup>16</sup> Dass der im Zufall gesuchte Sinn dabei stets ein unfassbarer bleiben muss, hat seinen Grund darin, dass er als bestimmter Sinn wieder zweckrationale Beziehungen eingehen und damit seinen Protestwert verlieren würde. Die Produktion von Sinn, die eine des Subjekts ist, erscheint als „Naturprodukt“, das es nur zu entziffern gilt. Diese Zurückführung des in „kommunikativen Prozessen produzierten Sinns auf Natur“<sup>17</sup> ist nicht willkürlich: Sie hängt mit der Haltung des Protests zusammen, der für die Frühphase des Surrealismus

---

13 Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus, a. a. O., S. 18-19.

14 Vgl. hierfür unter anderem Bretons kunst- und geistesgeschichtlichen Stammbaum im ersten Manifest sowie im zweiten die Liste mit den Namen, die Breton wieder aus der Gruppe verwies, weil sie seine Regeln nicht befolgten; Breton, André: Zweites Manifest des Surrealismus, a. a. O., S. 62-63.

15 Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus, a. a. O., S. 35.

16 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, a. a. O., S. 90.

17 Ebd.

charakteristisch ist. Bürger schlägt vor, die Kategorie des Zufalls in der Bedeutung und dem Selbstverständnis, die ihr die Surrealisten gegeben haben, als ideologische Kategorie anzusehen, die es dem Wissenschaftler erlaubt, die Intentionen der Bewegung zu erfassen, ihm aber zugleich die Aufgabe stellt, sie kritisch zu hinterfragen.

Ein Prinzip, das eng mit dem objektiven Zufall korrespondiert und ebenso prägend für den Surrealismus sein sollte, ist die Montage. Sieht Bürger in der Montage generell das „Grundprinzip avantgardistischer Kunst“<sup>18</sup>, kommt sie auch dem Wunsch des Surrealismus nach Verbindung von sozusagen zerstückelten, fragmentarischen Wirklichkeiten (die der objektive Zufall liefert) entgegen. Aber nicht, um eine neue Totalität zu schaffen, sondern um durch indirekte Mittel zu Verfremdungen zu führen, die zudem durch die Art der Rezeption seitens des betrachtenden Individuums durchdrungen sind. Breton erklärt, dass es die Erfindungen der Fotografie und des automatischen Schreibens im 19. Jahrhundert waren, „die den alten Ausdrucksweisen einen tödlichen Schlag versetzten“,<sup>19</sup> indem sie es den Künstlern erlaubten, sich von den ‚banalen‘ Aufgaben der mimetischen Darstellung zu befreien. Künstler konnten nun zu unbekanntem Bereichen der Darstellung aufbrechen, wie zum Beispiel in die Abstraktion. So ist die Montage im Surrealismus weit mehr als innovatives Handwerkszeug oder Mittel zum Zweck, sondern eine so grundlegende wie komplexe Denkfigur, die es in dieser Arbeit zu analysieren gilt. Diese Art der indirekten Mittel sowie die Art und Weise des Aufnehmens durch das Individuum führen jeweils automatisch zur Überwindung von Schnittflächen zwischen Innen- und Außenwelt, Denken und Figur – und somit kann der Zufall im Surrealismus (paradoxiertweise) als „Chiffre der Freiheit“<sup>20</sup> erscheinen. Inwiefern der objektive Zufall im Surrealismus nicht willkürlich ist, zeigt sich zudem anhand der Erkenntnisquel-

---

18 Ebd., S. 87.

19 Breton, André: Max Ernst [frz. 1921], in: Ders.: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste [Les Pas perdus, 1924], aus dem Französischen übersetzt von Holger Fock, Berlin 1989, S. 77-79, S. 78. Breton bezieht sich hier allerdings nicht auf Janet (vgl. Kap. II), sondern auf Lautréamont und Rimbaud, wenn er von der Erfindung des automatischen Schreibens im 19. Jahrhundert spricht. Vgl. hierfür Fußnote 1, in: Ders.: Der Surrealismus und die Malerei [frz. 1928], in: Der Surrealismus und die Malerei [frz. 1965], aus dem Französischen übersetzt von Manon Maren-Grisebach, hrsg. von Herbert Freiherr von Buttlar, Carl Linfert und Eduard Trier, Berlin 1967, S. 5-54, S. 14; siehe auch S. 53-54.

20 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, a. a. O., S. 90.

len des Traums, der freien Assoziation, der sogenannten Dingwahl<sup>21</sup> und Verfahren des Automatismus (wie die *écriture automatique*), auf die sich der Surrealismus gestützt hat und die es ermöglichen – neben den operierenden Verfahren des Verbindens – den Schnitt als Denkfigur im Surrealismus historisch und ideologisch zu kontextualisieren.

---

21 Für Antonin Artaud beispielsweise ging es bei der surrealistischen Revolution um die „spontane Neueinteilung der Dinge, gemäß einer gründlicheren und verfeinerten, durch Mittel der gewöhnlichen Vernunft nicht zu erhellenden Ordnung, aber dennoch eine Ordnung, wahrnehmbar für man weiß nicht welchen Sinn [...]“;“ hierin erkannte er die Erfüllung der von ihm und den anderen Surrealisten angestrebten neuen Sehweise. Artaud, Antonin: Die Tätigkeit des Büros für surrealistische Forschungen, in: Ders.: Surrealistische Texte [frz. 1976], hrsg. und übersetzt von Bernd Mattheus, München 1996, S. 54-57, S. 54.