

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

März 2019, 308 S., kart., Klebebindung, 56 SW-Abbildungen

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 (Dr. phil.), geb. 1985, ist Kunsthistorikerin. Sie studierte Kunstgeschichte, Psychologie und Kommunikationswissenschaft und promovierte an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

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“.¹ 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“,² 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.³ 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.⁴

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.⁵ 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.⁶ 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“.⁷ 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.⁸

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*⁹ (1928) deutlich hervorgehe, was die Surrealisten unter ‚objektivem Zufall‘ verstehen.¹⁰ 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.¹¹ Der objektive Zufall beruht hier auf der Selektion übereinstimmender semantischer Elemente – wie Dichter und Aragon – in voneinander unabhängigen Ereignissen.¹² 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.¹³ Sie geben sich allerdings damit nicht zufrieden und versuchen vielmehr, das Außergewöhnliche zu provozieren. Vor allem Bretons Bemühung um die Erschaffung einer Mythologie¹⁴ (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 [...].¹⁵

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.¹⁶ 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“¹⁷ 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“¹⁸, 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 versetzen“,¹⁹ 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“²⁰ 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 Dingwahl²¹ 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.

II. Methodik und Gliederung

Die Argumente, die gegen den ‚objektiven‘ Zufall im Surrealismus vorgebracht werden, konzentrieren sich vordergründig auf die Gestaltungsmittel und vernachlässigen dabei die metaphorische, interpretative Wirkmacht seitens des Betrachters, die sich aber in dieser Arbeit als Aspekt der surrealistischen Inszenierungen herausstellen wird. Die Erkenntnis, dass sich Montagen besonders gut dafür eignen, um zum Irrationalen oder Unbewussten zu führen, hat sich in den verschiedenen Medien und Kunstsparten des Surrealismus durchgesetzt, nicht aber für die Metapher des Schnitts, die sich, wie sich noch herausstellen wird, durch die verschiedenen Medien im Surrealismus zieht. Dies hängt mit den Intentionen der Surrealisten selbst zusammen, die sich einerseits durch den Automatismus der Kontrolle des Bewusstseins der gängigen Ästhetik, Vernunft und Moral zu entledigen hofften. Zum anderen behandelten sie neuartige Themen jener Epoche wie Mechanismen des Unbewussten, der Traumdeutungen sowie des Imaginären, die sich ohnehin kaum gestalten oder formen lassen, wobei erschwerend hinzukam, dass der Surrealismus eine direkte Vermittlung von Inhalten vermied und regelrecht auf einen größtmöglichen Freiraum für subjektive Interpretationen abzielte.

Die automatische Schreibweise¹ oder das sprachlich freie Assoziieren funktionieren als Methoden der Psychoanalyse, um an das Unbewusste zu gelangen. Ähnliches wird von André Breton als Forderung an den Surrealismus immer wieder erhoben, der diesem Anspruch aber schon aufgrund seiner Medialität – vor allem im Bereich der bildenden Kunst, die Gegenstand dieser Arbeit ist, – kaum genügen kann. Denn während die automatische Schreibweise oder der rei-

1 *Écriture automatique*: Der französische Psychotherapeut Pierre Janet setzte das Verfahren im Rahmen therapeutischer Versuche ca. ab 1889 ein. Von ihm soll die Bezeichnung stammen. Aber bereits Comte de Lautréamont (=Isidore Lucien Ducasse) arbeitete damit in *Les Chants de Maldoror* (1869).

ne Gedankenfluss leicht semantische Inkohärenz erzeugt, kommen die Zeichnung, Malerei, Fotografie und der Film nicht umhin, diese durch quasi greif- und sichtbare Mittel ästhetisch zu gestalten. Im Folgenden wird daher auf ästhetischer Ebene die Denkfigur des Schnitts herausgearbeitet, die sich bald als ein Medium schöpferischer Prozesse darstellt, die zu Wechselwirkungen zwischen semantischen und ikonografischen Gestaltungsprozessen führen. Gerade diese (faktischen und semantischen) Schnittflächen sind es, an denen bestimmte Zeichen unsichtbarer ‚Sachverhalte‘ sichtbar werden, die unabhängig vom Abgebildeten zu neuen Sichtweisen führen können. Der „Schnitt“ im Surrealismus sollte eben nicht nur aus der Sicht der Montagen betrachtet werden. Eine andere, konstituierende Sicht auf den Schnitt ergibt sich nämlich aus der Perspektive der Metapher.

Christina Brandt hat in ihrem Aufsatz *Metapher* (2013) verschiedene Ansätze bezüglich der Rolle der Metapher zusammengetragen.² Dabei geht Brandt insbesondere der Frage einer praxeologisch orientierten historischen Epistemologie nach. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Frage nach der Funktion von Metaphorik zu einem wesentlichen Feld in der theoretischen Auseinandersetzung um die Rolle von Metaphern in den Wissenschaften bzw. allgemeiner in wissens- oder erkenntniskonstituierenden Prozessen.³ In einer auf die Praktiken der Wissenskonstitution ausgerichteten Analyse wird schließlich die Frage nach dem Verhältnis von Metaphern, Experiment und Wissensobjekten aufgeworfen. Mit den Theorien des US-amerikanischen Sprachphilosophen Max Black seit den 1950er Jahren erfuhr nicht nur die Analyse der sprachlichen Funktionsweise der Metapher, sondern insbesondere auch die Auseinandersetzung um die Rolle von metaphorischen Redeweisen in den (Natur-)Wissenschaften eine Neuausrichtung, die seitdem auch einen Einfluss auf die kulturwissenschaftlichen Diskussionen ausgeübt hat.

Bezug nehme ich in diesem Buch unter anderem auf die *Interaktionstheorie*⁴ von Black und I. A. Richards, da sie mit der Annahme bricht, dass die Metapher

2 Brandt, Christina: *Metapher*, in: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Roland Borgards, Harald Neumeier, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben, Stuttgart 2013, S. 21-28.

3 Ebd.

4 Der Ausdruck „Interaktionstheorie“ hat sich im Anschluss an Black ‚eingebürgert‘, der diese Interpretation der Metapher von der „Substitutionstheorie“ und der „Vergleichstheorie“ abhebt. Vgl. Black, Max: *Die Metapher [Metaphor, 1954]*, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Die Theorie der Metapher*, 2. Aufl. Darmstadt 1996, S. 54-79; Eckard, Rolf: *Interaktionstheorie der Metapher: I. A. Richards, Max Black*, in: *Meta-*

auf der Wortebene angesiedelt sei und als Ersetzung eines Ausdrucks durch eine metaphorische Umschreibung, das heißt eines Wortes in uneigentlicher Bedeutung zu verstehen sei. Vielmehr handle es sich bei der Metapher um den Zusammenschluss von zwei interagierenden semantischen Feldern. Für Black treten dabei „das System von Gemeinplätzen“⁵ und neue Bedeutungsebenen, die im metaphorischen Akt zusammentreffen, in gegenseitige semantische Wechselwirkung und führen zur wechselseitigen Neuperspektivierung. Erst diese Interaktion bringt die dadurch notwendigerweise immer kontextabhängige Bedeutung der Metapher hervor. Black hatte in seiner systematischen Neubestimmung der Metapher die Verwendung der literarischen Metaphern mit der Bildung von Analogien und Modellen in den Naturwissenschaften verglichen. Ein Aspekt der Differenz von literarischen und wissenschaftlichen Metaphern betrifft den Neuigkeitsgehalt der Metapher, denn die Metapher kann zwar zu neuen ‚Richtungen‘ führen, sie muss dafür jedoch selbst nicht innovativ sein.

In der Tat handelt es sich auch bei den von mir betrachteten surrealistischen Montage-Erfindungen, die jeweils zu überaus wirkungsvollen Metaphern führen, um kulturhistorisch bereits etablierte Bestände, denen sich unter anderem der Philosoph Hans Blumenberg in einer *Theorie der Unbegrifflichkeit* widmet.⁶ In der vorliegenden Arbeit geht es vorwiegend um solche Metaphernbestände, die – durch Collage, Frottage, Rayografie, Filmschnitt oder paranoisch-kritische Methode – mit dem frühen französischen Kino und dessen filmischen Mitteln und Effekten sowie mit psychoanalytischen Methoden von Sigmund Freud und Jacques Lacan, wie sie von den Surrealisten rezipiert wurden, zusammenhängen. Obwohl es Brandt zufolge eine geradezu unüberschaubare Vielzahl an Veröffentlichungen zur Metapher gibt, sind Studien, die sich detailliert der Analyse von konkreten Metaphern in historischen oder gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschungssituationen widmen, rar.⁷

Der im Jahr 2013 erschienene Aufsatz *Denkfigur* von Ernst Müller umfasst Ansätze zur Denkfigur als metaphorische Denkbewegungen. Der Begriff „Denkfigur“ sowie die „Figur“ und „Figuration“ sind insbesondere in den Kulturwissenschaften anerkannte, aber keineswegs terminologisierte oder lexikalisierte

pherntheorie. Typologie. Darstellung. Bibliografie, De Gruyter Lexikon, Berlin 2005, S. 35-47.

5 Ebd., S. 44.

6 Vgl. Blumenberg, Hans: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: Ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main 1983.

7 Brandt, Christina: *Metapher*, a. a. O., S. 27.

Begriffe.⁸ Für Müller hat Kants Dualismus zwischen erkennbarer und phänomenaler Welt überhaupt erst den von der Denkfigur (wieder) zu überbrückenden Gegensatz zwischen Anschauung und Verstand wirkungsvoll befestigt und so werden heute seiner Meinung nach gerade diese Begriffe aus seiner dritten Kritik, der *Kritik der Urteilkraft*, genutzt, um die Denkfigur theoretisch und epistemologisch zu begründen.⁹ In beiden Fällen handelt es sich für Müller um das Problem der Darstellung, im Falle der erkennbaren Welt von „Verstandesbegriffen“ und im Fall der phänomenalen Welt von „Vernunftbegriffen“.¹⁰ Im zweiten Fall impliziere das für die Denkfigur einen begrifflich nicht auflösbaren Rest und in Analogie zur Erkennbarkeit werde allein die Form der Reflexion, nicht aber würden Inhalte dargestellt. Müller beruft sich hier auch auf einen Spezialisten für kulturelle Leitmetaphern, Alexander Friedrich: Im Gefolge von Hans Blumenbergs Metaphorologie und *Theorie der Unbegrifflichkeit* – der darin bereits den Symbolbegriff als allgemeineres Erkenntnisproblem aus dem Ästhetik-Kunst-Problem herausgelöst hat – bezeichnet Friedrich „Denkfiguren als einen spezifischen Typ von Metaphern, der, auf der Ebene unbegrifflichen Denkens verbleibend, einen konstitutiven Anteil an Begriffsbildungsprozessen hat“.¹¹ Eine Denkfigur mache bei Friedrich (im Sinne Kants) etwas Unbegriffliches erkennbar und etwas Begriffliches anschaulich. Für Müller verhält sich die Denkfigur zur Metapher also in dem Sinne, dass die Figur der Erweiterung der Begriffsgeschichte dient, in der Metapher und terminologisierte Begriff nicht als Gegensätze, sondern als unterschiedliche Zustände gefasst werden. Im Rahmen der Begriffsgeschichtsforschung rückt Müller in die Nähe von Blacks Metaphertheorie: Begriffe werden metaphorisch oder Metaphern werden zu Begriffen. Dies ist speziell für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, wo es ebenfalls um Übertragungen geht. Denn damit der Schnitt als *Denk-Figur* im Surrealismus ausgewiesen werden kann, spielen Übertragungen durch Verknüpfungsprinzipien und zwischen bestimmten Disziplinen eine große Rolle. Sie lenken den Blick auf die Wechselwirkungen zwischen den surrealistischen Montagemethodiken, verwendeten Materialitäten sowie ikonischen Semantiken oder Metaphern.

Analysen am historischen Material, welche die konstitutiven Funktionen der Metaphorik für die Herausbildung von neuen Wissensordnungen verdeutlichen,

8 Vgl. Müller, Ernst: Denkfigur, in: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch, a. a. O., S. 28-32.

9 Ebd., S. 30.

10 Ebd.

11 Ebd.

sollen im Folgenden veranschaulichen, inwiefern die Verknüpfungsprinzipien der Surrealisten insbesondere auch zur „Metapher des Schnitts“ bzw. zu assoziativen und interpretatorischen Möglichkeiten führen, die der surrealistische Schnitt dem Rezipienten eröffnet. Darstellungsziel der Arbeit ist es, diese komplexen kommunikativen Prozesse zwischen sinnlichem Material und Bedeutungssinn, die offenkundig Mechanismen des Unbewussten in ästhetischen Mehrwert übersetzen, anhand ausgewählter Werkanalysen zu veranschaulichen. Dazu wird der Schnitt als Denkfigur auf der (theoretischen) Ebene der, wie ich sie nenne, *Schnittflächen zwischen Denken und Figur* sowie als technischer Schnitt auf der Ebene des Figurativen, als *Medium schöpferischer Prozesse*, aufgezeigt; und es wird begründet, weshalb ich in dieser Arbeit über den Schnitt als Denkfigur im Surrealismus spreche.

Im ersten Teil werden für die Arbeit relevante Aspekte einzelner Theorien und Methoden am Anfang des 20. Jahrhunderts in ihren Grundzügen dargestellt: anhand der Kunsttheorie von Erwin Panofsky, der Literaturwissenschaft von Erich Auerbach, der Malerei von Giorgio de Chirico sowie der Psychoanalyse von Sigmund Freud und Jacques Lacan, die in ihrem Verhältnis zu surrealistischen Positionen gekennzeichnet werden. Die Notwendigkeit der Schaffung einer solchen theoretischen Grundlage ergibt sich aus der Tatsache, dass eine Betrachtung und Analyse des Schnitts als Denkfigur im Surrealismus in der Forschung bisher nicht geleistet wurde. So interdisziplinär die Surrealisten vorgegangen sind, muss auch diese Arbeit über die (bildende) Kunst hinaus fächerübergreifend argumentieren. Zur Klärung der Gemeinsamkeiten und Differenzen wird ideengeschichtlich vorgegangen. Dieser theoretische Teil erhält somit einen grundlegenden Charakter, dient aber auch der Vorbereitung der im zweiten Teil folgenden Analysen der surrealistischen Werke sowie ihrer Einbettung in einen Kontext, der die Auseinandersetzung des Surrealismus mit der Methodik des Montageprinzips umfasst. Ebenfalls sollen hier Beispiele surrealistischer Freud- und Lacan-Rezeptionen angeführt werden, die in den monografischen Untersuchungen des zweiten Teils nicht stattfinden.

Um die Darstellung auf das Thema des Schnitts als Denkfigur im Surrealismus auszurichten, sind für den zweiten Teil zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Zum einen müssen in den künstlerischen Gestaltungsmitteln der einzelnen Surrealisten die Methodiken der Montage mittels verschiedener Medien aufgezeigt werden. Hierzu eignet sich im Theorieteil, neben der Darstellung von Montagetechniken bei Comte de Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* (1869) und bei André Breton in *Les Champs magnétiques* (1920) oder in *Nadja* (1928), der Blick auf die Montage und Collage als paradigmatische Darstellungsformen der Moderne. Dies ist schon deshalb nötig, um die historische Entwicklung der Mon-

tage intermedial und interdisziplinär darzustellen. Zum anderen werden jene Aspekte in den psychoanalytischen Methoden angesprochen, die geeignet waren, bei den Surrealisten bestimmte Verfahren anzuregen, sei es, dass sie generellen surrealistischen Interessen entsprachen, sei es, dass sie sich als spezifische Rezeption im Werk einzelner Künstler auswirkten. Von zentraler Bedeutung haben sich vor allem Freuds *Die Traumdeutung* (1899)¹² sowie Lacans Paranoiatheorien (1932)¹³ erwiesen. Darin sind bereits verschiedene Spezifika angelegt, mit denen sich die Mechanismen des Verbindens bzw. der Wechselbeziehungen von Medien sowie die häufig anzutreffenden Zerstückelungsfantasien, Geschlechterambivalenzen, Kastrationsangst oder Fetischtheorien in den surrealistischen Werken charakterisieren bzw. deuten lassen. Einem Missverständnis gilt es dabei von vornherein zu begegnen. Die vorliegende Arbeit unternimmt keine tiefenpsychologischen Analysen von Bildwerken, sondern untersucht, inwieweit bestimmte rhetorische Diskurse des Unbewussten, der Traumdeutung oder des Imaginären als bewusst rezipierter Einfluss produktionsästhetisch auf ikonografischer Ebene sowie auf der Ebene des Werkprozesses oder der Rezeption eine Rolle gespielt haben und spielen.

Hierfür werden im Hauptteil einzelne Montagethodiken der Künstler Max Ernst (frühe Collagen, *Frottage*), Man Ray (*Rayografie*), Luis Buñuel (Schnitt in *Un Chien andalou*, F 1929; *L'Âge d'or*, F 1930) und Salvador Dalí (*paranoisch-kritische Methode*) analysiert. Zudem werden die Bildmotive untersucht, um zu veranschaulichen, mit welchen Themen sich die Künstler im Beobachtungszeitraum dieser Arbeit, zwischen 1919 und 1939,¹⁴ beschäftigten; ebenso wird in ei-

12 Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1900], Bremen 2012; die Erstausgabe erschien am 4. November 1899 und wurde auf das Jahr 1900 vordatiert.

13 Lacan, Jacques: *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit* [De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, 1932], aus dem Französischen übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien 2002; Lacan promovierte 1932 mit der Arbeit *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit*. Die spätere Konzeption des Spiegelstadiums ist ebenfalls von Interesse für die vorliegende Arbeit, dient aufgrund des Erscheinungsjahrs 1936 allerdings mehr für (nachträgliche) Interpretationszwecke der surrealistischen Werke als zur Analyse lacanscher Rezeption seitens der Surrealisten (Dalí stellt eine Ausnahme dar). Sie gehört zu den bekanntesten und einflussreichsten Theorien Lacans und wurde erstmals 1936 auf dem 14. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Marienbad vorgestellt.

14 Die Zeitschrift *Littérature* (Nr. 1, März 1919) von André Breton, Louis Aragon und Philippe Soupault sowie das Gemeinschaftswerk von Breton und Soupault, *Les*

nem weiteren Schritt untersucht, wohin bzw. zu welchen Metaphern ihre Werke jeweils führen können. Dieses Vorgehen soll aufzeigen, inwiefern der Schnitt – wenn auch auf unterschiedliche Weise – die verschiedenen Medien und individuellen künstlerischen Arbeitsprozesse im Surrealismus durchzieht. Gleichzeitig soll hierüber verdeutlicht werden, inwiefern die Künstler an ihre Grenzen stießen, indem sie nur innerhalb dessen agieren konnten, was sie vorfanden bzw. was sie zum Programm erhoben hatten.

Auf diese Weise wird entlang der Denkfigur des Schnitts während der ganzen Arbeit immer wieder der ‚objektive‘ Zufall im Surrealismus kritisch hinterfragt, da er die eklektische geistesgeschichtliche Fundierung des Surrealismus besonders kenntlich macht. Weder die allgemeinen noch die einzelnen Künstlerkapitel sollten als erschöpfend betrachtet werden. Die Arbeit versteht sich eher als Beitrag bzw. Anregung für weitere Untersuchungen, um die Interessensphären und Teilaspekte des Surrealismus herauszustellen.

Champs magnétiques (1920), gelten als Landmarke für den Beginn des Surrealismus. Der Kriegsbeginn 1939 markiert sein Ende. Vor allem in den Zwischenweltkriegsjahren sind die unterschiedlichen Methodiken der Montage der surrealistischen Künstler entstanden, die es in dieser Arbeit zu untersuchen gilt.