



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Traum und Realität. Der surrealistische Film
und seine Bildmethoden“

Verfasserin

Katrin Verena Mayer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

PD Dr. Christian Schulte

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	4
1) DER SURREALISMUS	6
1.1 Der Surrealismus und seine Anfänge	6
1.2 Hauptanliegen, Vorläufer und Inspirationsquellen der Surrealisten	7
1.2.1. Dadaismus – Surrealismus	7
1.2.2. Die Abkehr von der Vernunft und die Hinwendung zu Traum und Unbewusstem	8
1.2.3. Der Wahnsinn und das Wunderbare	9
1.2.4. Stilvielfalt, inhaltlicher Schwerpunkt, Verzicht auf Talent	10
1.2.5. Historische Vorbilder in der Literatur	11
1.2.6. Der Einfluss der Psychoanalyse	14
1.2.7 Vorbilder in der Kunst	15
1.3 Geschichtlicher Abriss des Surrealismus und André Bretons <i>Surrealistisches Manifest</i>	17
2) DIE DREI HAUPTSÄULEN DES SURREALISMUS	22
2.1 Das Unbewusste	22
2.2 Die Imagination	23
2.3 Der Traum	26
3) KÜNSTLERISCHE UMSETZUNG	31
3.1 "écriture automatique"- Die Praxis der automatischen Niederschrift	31
3.2 Das surrealistische Bild	34
3.2.1 Bildverfahren und Techniken	35
-Automatismus	35
-"Cadavres exquis"	36
-Frottage	36
-"Kritisch paranoische Aktivität"	36
3.2.2 Drei wichtige Bildmethoden der Surrealisten	37
-Die Entfremdung	37
-Die Kombinatorik	38
-Die Metamorphose	39

4) DER SURREALISTISCHE FILM	42
4.1 Die Anfänge: Surrealisten und Film	42
4.1.1 George Méliès	43
4.1.2 Louis Feuillade	44
4.2 Der Film als perfekte Darstellungsform der Surrealität	45
4.3 Wichtige surrealistische Ansatzpunkte am Medium Film	48
4.3.1 Gegen die Norm	48
4.3.2 Politik und Öffentlichkeit	49
4.3.3 Anti-realistisches und anti-narratives Kino	50
EXKURS: Continuity-Montage	52
4.3.4 Träume und Traummechanismen im Film	53
5) <i>UN CHIEN ANDALOU</i>	56
5.1 Luis Bunuel und Salvador Dalí	56
5.2 <i>Un chien andalou</i> - Entstehung und Arbeitsprozess	56
5.3 Erste Aufführung und Rezeption von <i>Un chien andalou</i>	60
5.4 <i>Un chien andalou</i> - Inhalt und Strukturanalyse	62
5.5 Analyse von <i>Un chien andalou</i> nach den Hauptmerkmalen des Surrealistischen Filmes	67
5.5.1 Das Schockprinzip	67
5.5.2 Traummechanismen und Anti-Narration	70
5.5.2.1 Zeit als relatives Element	71
5.5.2.2 Traumgleiche Räume	73
5.5.2.3 Charaktere	75
6) SURREALISTISCHE BILDTECHNIKEN IM <i>ANDALUSISCHEN HUND</i>	78
6.1 Entfremdung	78
6.2 Kombinatorik	81
6.2.1 Auge-Rasiermesser	83
6.2.2 Mond-Gesicht	83
6.2.3 Mann-Kinderverkleidung	84
6.2.4 Loch mit Ameisen in der Hand	84
6.2.5 Assoziationskette	85
6.2.6 Frau mit amputierter Hand auf der Straße	86
6.2.7 Dalis' "Assemblage" mit Pianos, Priestern, Eselskadavern, etc.	86
6.2.8 Türglocke-Cocktailshaker	87
6.3 Metamorphose	88
6.3.1 Der Körper der Frau	89

6.3.2 Bücher und Revolver	90
7) MAN RAY	92
7.1 Man Ray - Maler, Fotograf, Objektkünstler, Filmemacher	92
7.2 Fotografien und Rayografien unter dem Gesichtspunkt der surrealistischen Bildmethoden	92
Fotografien	94
Rayographien	95
7.3 Der Übergang vom fotografischen Abbild zum bewegten Bilderfluss	97
7.4 Man Rays' Filmschaffen	99
7.4.1 Le retour à la Raison	99
7.4.2 Emak Bakia	101
7.4.3 L'étoile de mer	106
NACHWORT	112
BIBLIOGRAPHIE	115

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit soll sich mit dem Thema des surrealistischen Filmes auseinandersetzen. Es gilt aufzuzeigen, wie das Medium Film von einer Gruppe, die sowohl künstlerisch wie auch politisch motiviert war und sich stark für eine Aufwertung der aus dem Leben verdrängten Lebensbereiche wie Schlaf und Traum und unbewussten Vorgängen im Menschen einsetzte, gebraucht wurde, um ihre Ziele deutlich zu machen. Die Surrealisten, eine heterogene Gruppe von Literaten, Malern, Fotografen und schlussendlich auch Filmemachern, die für eine Vereinigung von Realität und Traum im Sinne der „Surrealität“ plädierte, entdeckten den Film als ausgezeichnetes Medium, diese Surrealität künstlerisch umzusetzen. Die von ihnen angestrebte Verbindung von Traum und Realität konnte im Film wirklichkeitsbezogen und ein großes Publikum ansprechend umgesetzt werden, da der Film mit bewegten Bildern arbeitet, die die Realität zwar abbilden können, sie jedoch ebenso – im Sinne des Surrealismus – um die Bereiche des Traumes, des Unbewussten und der Imagination durch die filmische Montage erweitern können.

In meiner Arbeit möchte ich zunächst erforschen, was den Surrealismus als künstlerische Strömung definierte, seine wichtigsten Merkmale aufzeigen und Vorbilder wie auch einige Hauptvertreter dieser Kunstrichtung behandeln. Mir erscheint es wichtig, die Motivation für das Entstehen dieser Kunstrichtung aufzudecken, ihre Praktiken, Ziele wie die offensichtliche Heterogenität ihres künstlerischen Schaffens zu erfassen, da der Surrealismus eine Kunstströmung war, die sich weder durch Stileinheit noch durch ein bestimmtes Medium auszudrücken suchte. Dabei werden Automatismus, die „écriture automatique“ wie auch die Umsetzung der surrealistischen Ideen in bildnerischen Elementen wie Malerei und Fotografie behandelt werden, um eine Grundlage für das surrealistische Filmverstehen zu bieten. Ebenso werde ich auf das Surrealistische Manifest von André Breton als Grundstock einer zunächst literarisch-politischen, wie in weiterer Folge auf die bildende Kunst und Filmkunst übergreifende Strömung eingehen. Das Interesse liegt dabei vorwiegend auf der bildnerischen Umsetzung der von den Surrealisten angestrebten Verbindung von Traum und Realität mithilfe eigener bildnerischer Techniken und Bildmethoden, die im Surrealismus besondere Verwendung fanden. Zunächst soll das surrealistische Bild untersucht, seine Charakteristika und Methoden veranschaulicht werden. Dazu ist es nötig, die drei Bereiche, auf die sich die Kunst des Surrealismus vorwiegend stützt, genauer zu erläutern, um ein Verständnis für das surrealistische Bild zu garantieren; Traum, Imagination und Unbewusstes boten den Künstlern

wichtige Inspirationsquellen, die sie mithilfe der Kunst in die alltägliche Realität einzubinden suchten. Dazu bedienten sie sich vorwiegend dreier Bildmethoden: der *Entfremdung*, der *Kombinatorik* und schlussendlich der *Metamorphose*. Diese drei Bildmethoden bestimmen die bildende Kunst des Surrealismus, sie ermöglichen die Zusammenfügung von Traum und Wirklichkeit im Bilde und finden sich in weiterer Entwicklung auch in der Filmkunst des Surrealismus wieder. Die Bildmethoden werden zunächst anhand von Beispielen in der bildenden Kunst wie Malerei und Fotografie erforscht und erklärt werden und anschließend soll ihre Umsetzung im Film veranschaulicht werden. Dabei möchte ich besonderes Augenmerk auf die neuen Möglichkeiten des Filmes legen, die bildnerischen Techniken im bewegten Fluss der Bilder umzusetzen und zu erweitern. Besonders wichtig zeigt sich hier die Praxis der Montage und Cadrage, die hilft, unbewusste Prozesse, Verwandlungen und Zusammenfügung von nicht zusammengehörenden Elementen zu schaffen. Um dies zu erläutern, werde ich mich auf einige Beispiele des surrealistischen Filmes stützen, allen voran „Un chien andalou“ analysieren, seinen Umgang mit Traummechanismen im Film aufzeigen, die surrealistische Verbindung von Traum und Realität anhand des Filmes erläutern und im Film die Bildmethoden *Entfremdung*, *Kombinatorik* und *Metamorphose* untersuchen. Weiters soll Man Ray's Filmschaffen als Bezugspunkt meiner Analyse herangezogen werden, wobei ich mich auf drei seiner Filme („Le retour à la raison“, „Emak Bakia“ und „L'étoile de mer“) stützen möchte, die zwar nicht im reinen Sinne als surrealistisch gelten, jedoch eine beispielhafte Umsetzung der Annäherung von Traum und Wirklichkeit mithilfe der surrealistischen Bildmethoden bieten.

Generell geht es mir in dieser Arbeit darum, herauszufinden, warum gerade der Film als perfektes Medium zur surrealistischen Darstellung fungierte; was den Film für die Surrealisten so interessant machte und welche besonderen Möglichkeiten er zur Darstellung der Verbindung von Traum und Realität bot, die ihn den Surrealisten als der Malerei und Fotografie gegenüber privilegiert erscheinen ließen.

1) Der Surrealismus

1.1 Der Surrealismus und seine Anfänge

Unter anderem stellte der erste Weltkrieg einen Auslöser für die Entstehung des Surrealismus dar. Von den Schrecken des Krieges in Mitleidenschaft gezogen und keine Verbesserungen in Sicht, beschloss eine Gruppe von zunächst Schriftsteller/innen aber bald auch Künstler/innen aus der bildenden Kunst, dass gravierende Veränderungen vonnöten wären. Und das nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auf das ganze Leben bezogen. Die Intellektuellen in Frankreich, und im besonderen (bezüglich des Surrealismus) André Breton machten sich ihre Gedanken zum Verlauf der Geschehnisse, der Weltsicht ihrer Generation und drängten auf Lösungen für allgemeine gesellschaftliche Probleme.

Breton, Eluard, Aragon, Péret und Soupault sind vom Krieg hart gezeichnet. Nur gezwungen, ohne Begeisterung haben sie ihn mitgemacht. Voll Ekel kehren sie daraus zurück. Mit einer Zivilisation, die derart ihre Daseinsberechtigung verspielt hat, wollen sie nichts mehr zu schaffen haben. Der radikale Nihilismus, der sie ergriffen hat, lässt sich nicht nur an der Kunst aus, sondern wendet sich gegen alle Erscheinungsformen jener Zivilisation.¹

Durch den ersten Weltkrieg schienen nahezu alle Konventionen der Gesellschaft in Frage gestellt: Die Autorität des Staates und der Politiker, die Moral des Bürgertums, die Unabhängigkeit der Wissenschaft und nicht zuletzt auch Religion und Glaube. "Vor allem die bürgerliche Denkweise und Moral werden von den Surrealisten und anderen Avantgarde-Künstlern für die Schrecken des Krieges verantwortlich gemacht."²

Die Zivilisation war in ihren Grundfesten erschüttert worden und zunächst (1919-1924) war die Motivation des Surrealismus eine politische, die sich jedoch bald auf alle Lebensbereiche sowie auf Literatur, Kunst und schlussendlich auch auf den Film ausbreitete.

Die Surrealisten drängten auf einen Neuanfang, wollten mit alteingesessenen Werten, Idealen und der bürgerlichen Gesellschaft abrechnen, taten dies jedoch nicht in einer totalen Negation der Geschichte, sondern gingen ihr Vorhaben durchaus historisierend an, indem sie sich immer wieder auf Vorbilder oder vorangegangene Kunstströmungen beriefen.

¹ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.13

² Moritz Geisel: Luis Bunuel und die Surrealisten träumen, S.92

1.2 Hauptanliegen, Vorläufer und Inspirationsquellen der Surrealisten

1.2.1. Vom Dadaismus zum Surrealismus

Inspiziert durch die dadaistische Bewegung, die seit 1916 in der Schweiz existierte und deren Hauptvertreter Tristan Tzara und Hans Arp waren, fühlten sich bald auch französische Künstler/innen von dieser Strömung eingefangen und begeistert. Der Dadaismus hatte das Ziel, in einer allgemeinen Verneinung aller bestehenden Werte und auch der Kunst, der bürgerlichen Ordnung und Vernunft, Chaos und Provokation entgegenzusetzen. Dies geschah zum Teil in "provokatorischen Schauspielen", bei denen "nicht zusammenhängende Wörter und provokative Texte, begleitet von Lärmmusik"³ vorgetragen wurden. Diese Schauspiele folgten dem sogenannten Nonsens-Prinzip, das in seiner Negierung aller Werte die einzige Regel darstellte, an die sich der Dadaismus hielt. Neben Schauspielen und Texten zählte die Collage zu einer der Hauptproduktionsformen von Dada.

Tristan Tzara fand 1919/20 seine neue Heimat in Paris, und begann dort, für die Zeitschrift „Littérature“ zu schreiben, wo er alsbald auf die dort als Redakteure beschäftigten Literaten André Breton, Philippe Soupault und Louis Aragon - die später die Gründungsmitglieder der surrealistischen Bewegung werden sollten - traf. Diese begeisterten sich zunächst für den dadaistischen Gedanken und sahen ihn als zweckdienlich für ihre eigenen Ziele an. Breton faszinierten vor allem die totale Verneinung und der anarchische Charakter des dadaistischen Unterfangens.⁴ Es wäre falsch zu behaupten, dass der Surrealismus direkt aus dem Dadaismus hervorgegangen sei, dennoch streiften einige der Gründungsmitglieder der surrealistischen Gruppe auf ihrem Weg den Dadaismus. Doch bereits 1921/22 entstand ein Bruch zwischen Tzara und Breton, der den Dadaismus als zu negierend und im Protest und in der Provokation erstarrt ansah und sich somit von ihm lösen wollte; die surrealistische Bewegung war gerade erst im Entstehen, neue Projekte wollten realisiert werden und Breton war klar, dass das im Zuge von Dada nicht möglich sein würde.

Breton zielte auf eine gesellschaftlich wirksame Handlung, eine „keinen Lebensbereich auslassende Revolution“⁵ und da die Dadaisten nicht bekannt dafür waren, sich mit Problemen von Moral, Politik oder gar gesellschaftlichen Umbrüchen auseinander zu setzen, sondern schlichtweg eine avantgardistische Haltung gegen die Kunst und auch gegen die Geschichte einnahmen, war Breton bald klar, dass er auf diesem Weg seine Ziele nicht erreichen würde.

³ Moritz Geisel: Transformationen. Luis Bunuel und die Surrealisten träumen, S. 92

⁴ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.21

Zu den Punkten, weswegen die Surrealisten sich von Dada lossagten, gehörte auch sein zersetzender Anarchismus, wohingegen die Betonung der surrealistischen Gruppe nun auf der systematischen, wissenschaftlichen und experimentellen Arbeit ihres Vorhabens lag.⁶

1.2.2. Die Abkehr von der Vernunft und die Hinwendung zu Traum und Unbewusstem

Die Surrealisten hatten zu dieser Zeit bereits begonnen, eigene literarische Experimente zu gestalten und formten sich mehr und mehr zu einer Gruppe mit literarischen, künstlerischen aber auch gesellschaftlich-politischen Ansprüchen und Zielen. Grundsätzlich ging es ihnen darum, ein Gesamtbild des Menschen zu gestalten, das nicht nur von Logik, Vernunft und Allem was augenscheinlich wahrnehmbar war, bestimmt wurde.

Sie traten für eine Aufwertung der Realität durch das Ausleben und Erforschen der aus der Gesellschaft verdrängten „untergründigen“ Lebensbereiche wie Schlaf und Traum, dem Unbewussten, den dunklen Seiten des Lebens ein, und verlangten nach einer Synthese der scheinbar so gegensätzlichen Bereiche - zunächst im Individuum, dann in der Gesellschaft.

Diese Synthese sollte auf das Erreichen einer „totalen Realität“ hinauslaufen: eine Synthese von Logik und Unfassbarem, die durch irrationale Methoden zur Erkenntnis führen sollte. Nicht mehr nur Sichtbares, Moral, Ordnung und Vernunft sollten als Basis gelten, vor allem ihre Erweiterung durch das Miteinbeziehen von Unbewusstem, Verdrängtem, Tabus, Träumen, Amoral und psychischen Exaltationen sollte eine „geistige Revolution“⁷ hervorbringen.⁸

So schreibt Breton im ersten surrealistischen Manifest:

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.⁹

Breton wollte eine tiefer gehende Vorstellung von Realität erzielen, indem er für die kritische Erweiterung derselben um „Wahnsinn und Finsternis“¹⁰ plädierte. Er forderte erforschende Abstiege ins Ungewisse, Fremde und Abgründige, um der Wahrnehmung einer erweiterten Realität willen. Diese neue Form der Realität wurde nun als „Surrealität“ bezeichnet, wobei jedoch betont wurde, dass diese nichts Fantastisches an sich hätte und eben nicht von der

⁵ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S. 13

⁶ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.50

⁷ Artaud, zit. Nach Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.51

⁸ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.13

⁹ André Breton: Surrealistisches Manifest 1924, S. 18

¹⁰ Louis Aragon: Paysan de Paris – zit. Nach Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.52

Realität losgelöst sei.

Die Begründer des Surrealismus fassen ihre Bewegung nicht als eine neuartige Kunstrichtung auf, sondern als einen Weg zu neuen Erkenntnissen, zumal auf Gebieten, die bis dahin noch nicht systematisch durchforscht waren, nämlich im Feld des Unbewussten, des Wunderbaren, des Traums, des Wahnsinns, der halluzinatorischen Zustände, also überhaupt der Kehrseite der herrlichen Fassade des logisch geordneten.¹¹

Durch das Ergründen der düsteren, menschlichen Abgründe wollten die Surrealisten eine Freiheit des Geistes und der Empfindungen erzielen, das Leben in seiner Ganzheit begreifen und den Menschen verändern und bereichern.¹² Generell galt ihnen das Begehren, der Wunsch und das Verlangen als allmächtig und Hauptantriebskraft menschlichen Handelns und so traten sie auch vorwiegend für die Erfüllung ihrer Wünsche ein.

Wir werden heile, ganze, unzerspaltene, ‚entfesselte‘, freigewordene Menschen sein, die den Mut haben, sich ihrer Wünsche, Begierden, Sehnsüchte bewusst zu werden und sie zu stillen, zu erfüllen, zu befriedigen.¹³

Es lag ihnen auch daran, die Unterscheidung zwischen Außen- und Innenwelt, Faktischem und Imagination, Vernunft und Unbewusstem aufzuheben und die Grenzen des Poetischen und Realen zu eröffnen - in Literatur und Kunst, ebenso wie im Leben. "Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Traum und Realität, zwischen Träumen und Handeln, durchzieht die gesamte Geschichte des Surrealismus wie ein roter Faden."¹⁴

1.2.3. Der Wahnsinn und das Wunderbare

Die Surrealisten traten mehr und mehr für eine Abkehr von der Vernunft ein; vor allem Breton war von einer besonderen Faszination für das psychisch „Abnorme“ geprägt.

Als 20-jähriger war er als medizinischer Assistent im psychiatrischen Zentrum der Armee in St. Dizier tätig gewesen. Seine Erfahrungen mit geistigen Irrwegen und Störungen sollten sich später auf den entstehenden Surrealismus auswirken. Breton faszinierte am Wahnsinn vor allem die mit ihm verbundene geistige Freiheit, die Aufgabe an die Imagination und an das Delirium. Im ersten surrealistischen Manifest schreibt Breton: „Und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine gering zu achtende Quelle des Genusses.“¹⁵ Als medizinischer Assistent war er auch zum ersten Mal mit Sigmund Freuds Texten zur

¹¹ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.50

¹² Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.13

¹³ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.18

¹⁴ Moritz Geisel: Transformationen- Luis Bunuel und die Surrealisten träumen, S.91

Traumdeutung in Berührung gekommen, die ebenfalls einen großen Einfluss auf den Surrealismus bekommen sollten.

Auch der Begriff des Wunderbaren beinhaltete für die Surrealisten großes Potential; sie sahen das Wunderbare als allseitige Antriebskraft im Kampf gegen die Logik an, eine um die Imagination erweiterte Seite der Wirklichkeit, für die sie sich begeisterten und der sie Faszination und Bewunderung entgegen brachten.

Das *Begehren* weckt den Sinn für das Umwälzende des *Wunderbaren*, in dem die *Imagination* zu ihrer ganzen Wirkung kommt: die Sinne zu reizen um der Vollständigkeit des Wirklichen willen.¹⁶

Als Beispiele für das Wunderbare nennt Breton im Manifest die „romantischen *Ruinen*, das moderne *Mannequin* oder jedes andere Symbol, das geeignet ist, die menschliche Phantasie eine Zeitlang zu beschäftigen.“¹⁷

1.2.4. Stilvielfalt, inhaltlicher Schwerpunkt und der Verzicht auf Talent

Es gilt nochmals zu betonen, dass die Surrealisten sich nicht als Vertreter einer neuen Kunstrichtung sahen, sondern sich vehement von vorangegangenen Avantgarden zu distanzieren suchten. Die Avantgarde beschäftigt sich zumeist mit Formfragen, stellt den Inhalt in den Hintergrund oder verzichtet ganz auf ihn und zeichnet sich oft durch eine Einheit des Stils aus. Die Surrealisten jedoch vertraten mit ihrer Bewegung einen gewissen Wirklichkeitsbezug, hatten Inhalt und eine kulturelle Erschütterung stets an oberster Stelle stehen. Die Formfrage hingegen schien ihnen zweitrangig und sie legten eine besondere Offenheit für alle Gattungen an den Tag. Die verschiedensten Künstler/innen (Literaten, Maler, Fotografen und Filmemacher) vereinten sich im Surrealismus zu einer heterogenen Gruppe, die durch „konzeptionelle Stilvielfalt“¹⁸ begründet wurde. Auch die Frage des Talents stellte sich bei den Surrealisten nicht: während die Avantgarde immer als etwas Elitäres gilt, propagierten die Surrealisten die Anschauung, dass jeder ein surrealistisches Werk schaffen könne, solange er nur ein Unbewusstes habe, auf das er auch hören wolle. „Und so geben wir in aller Rechtschaffenheit das ‚Talent‘ zurück, das man uns zuspricht.“¹⁹, schreibt Breton im ersten surrealistischen Manifest.

Ästhetik war zweitrangig, auch wurde kein Wert auf handwerkliches Können gelegt, geradezu

¹⁵ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.12

¹⁶ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.48

¹⁷ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.20

¹⁸ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.14

das Ungelenke schien ihnen besonders zu gefallen.²⁰ Im Gegensatz zu dieser Auffassung des überflüssigen Talents steht jedoch Bretons‘ Art, die surrealistische Gruppe anzuführen, da unterm Strich eben nicht *jeder* surrealistische Kunst schaffen konnte, da Breton sehr kritisch im Bezug auf „surrealistische“ Werke war, und oft Gruppenmitglieder verbannte, wenn ihm nicht gefiel, was sie produzierten. Doch war es den Surrealisten immer ein großes Anliegen, ihre Thesen und Arbeitsfortschritte der breiten Öffentlichkeit darzulegen und zugänglich zu machen. So wurde 1924 sogar ein eigenes Büro gegründet, das „Bureau de recherches surréalistes“ in der Rue de Grenelle, Paris, das als Schnittstelle zwischen Künstlern, Dichtern und Öffentlichkeit fungieren sollte. Auch dieser Punkt rückt die surrealistische Bewegung ein Stück weiter von den Avantgarden ab, da diese sich zumeist von der breiten Öffentlichkeit abgrenzen wollten, die Surrealisten hingegen traten stark für eine Öffnung zum Publikum hin ein.²¹

1.2.5. Historische Vorbilder in der Literatur

Auch wenn sich die Surrealisten von der Avantgarde zu distanzieren suchten, hatten sie doch gewisse Vorläufer und auch Vorbilder, auf die sie sich beriefen und denen sie große Verehrung entgegen brachten. Zu diesen Vorbildern gehörten im Bereich der Dichtung Guillaume Apollinaire, der Comte de Lautréamont, Alfred Jarry, der Marquis de Sade, Arthur Rimbaud und Charles Baudelaire. Auch Sigmund Freuds wie Pierre Janets Erkenntnisse im Bereich der Deutung der Träume und des Unbewussten hatten großen Einfluss auf die Surrealisten. In der bildenden Kunst beriefen sie sich auf Vorbilder wie Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp und Pablo Picasso.

Im Folgenden möchte ich etwas genauer auf die Vorreiterrolle eingehen, die diese Menschen für den Surrealismus übernahmen. Da der Surrealismus zunächst eine literarische Strömung war, beriefen sich seine Mitglieder - vor allem André Breton - auf verschiedenste Persönlichkeiten der Literaturgeschichte und -gegenwart, in deren Werk sie für ihre Ziele wichtige Aspekte oder vorbildhafte Dichtkunst erkennen konnten. Ein Zeitgenosse der Surrealisten machte in diesem Bereich besonderen Eindruck auf Breton: Guillaume Apollinaire. Er galt ihnen als Modernist, der es wie kein anderer verstand, das Poetische im Trivialen darzustellen. Sein Manifest *L'Esprit nouveau et le poète* beinhaltete einige Punkte, auf die auch die Surrealisten großen Wert legten, wie das Anstreben eines neuen Realismus,

¹⁹ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.28

²⁰ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.26

das Experimentieren mit der Lyrik, den Überraschungseffekt als neues Arbeitsmittel, die Verblüffung und das Unvorhersehbare als treibende Kräfte.²² So schreibt Breton in seinem Buch *Les Pas Perdus* über Apollinaire „Apollinaire hat sich vorgenommen, das Versprechen auf das Unvorhergesehene, das den Geschmack der Moderne signalisiert, immer einzulösen.“²³ und spricht von einer außerordentlichen Gabe des Dichters, den/die Leser/in zu verwundern. Maurice Nadeau erwähnt Apollinaire als Vorreiter und ‚Gott‘ der Surrealisten.²⁴ Apollinaire war auch der Erste, der den Begriff ‚surrealistisch‘ gebrauchte, und zwar 1917 im Zuge der Uraufführung seines Theaterstückes *Les Mamelles de Tirésias*, das er im Untertitel als ‚surrealistisches Drama‘ bezeichnete.

Weiters bezogen sich die Surrealisten auf das literarische Werk des Comte de Lautréamont (eigentlich Isidore Ducasse), der für das Düstere, Rätselhafte und Blasphemische in seiner Dichtung bekannt war.²⁵ Neben Alfred Jarry und Arthur Rimbaud versuchte auch er, sein Leben mit der Literatur zu verbinden, der Imagination freien Lauf zu lassen und die „Dichtung von ihrem hohen Sockel herunter zu holen“.²⁶ Aus seinem Werk *Les Chants de Maldoror* zitierten die Surrealisten später vielfach einen Satz, der ihrer Ansicht vom Begriff der Schönheit und des perfekten Bildes Ausdruck verlieh: "Schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch"²⁷

Arthur Rimbaud plädierte für den ungehinderten Strom aus den Tiefen des Unbewussten und dessen Umsetzung in der Literatur und kam somit den Surrealisten als historischer Bezugspunkt gerade recht. Rimbaud habe ebenso - so Breton - „ein Unbehagen und eine Verstörtheit zum Ausdruck gebracht, wie sie wohl Tausenden von Generationen nicht erspart geblieben sind.“²⁸ Auch seine Revolten und Ausbrüche hatten für die Surrealisten vorbildhaften Charakter. Rimbaud entwickelte zudem einen neuen Begriff des Dichters; er war der Ansicht, dass der Dichter nicht selbst mühevoll Texte produziert, sondern vielmehr der Entstehung dieser Texte aus einer Außenperspektive beiwohne. Diese Perspektive könne er jedoch nur durch eine "Entregelung aller Sinne" erreichen, die es ihm ermöglicht, zum Unbekannten vorzustoßen.²⁹ Diese Ansicht griffen die Surrealisten im Zuge des

²¹ Ebd., S.12

²² Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.22

²³ André Breton: *Les Pas Perdus*, S.26

²⁴ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.22

²⁵ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.44

²⁶ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.43

²⁷ Zit. nach Moritz Geisel: Transformationen. in: Lautréamont: *Les chants de Maldoror*, In: ders.: *Oeuvres complètes*. Paris 1970, 224

²⁸ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.45, nach Breton: *Caractères de l'évolution moderne*

²⁹ Vgl.: Moritz Geisel: Transformationen. S 95/96

Automatismus wieder auf.

Der Marquis de Sade wurde für die Surrealisten zum Vorbild, da er dafür einstand, seinen Wünschen und Begierden zu folgen und diese - auch außerhalb jeglicher bürgerlicher Moralvorstellungen - zu erfüllen. De Sade lehnte sich gegen die überlieferten Werte und ihre Repräsentanten auf und suchte das Absolute in allen Erscheinungsformen der Lust.³⁰ Das Abgründige und Triebhafte an de Sades Lebens- und Schreibstil imponierte den Surrealisten. Alfred Jarry hingegen bewunderten sie für seine Darstellung des Charakters des Père Ubu, der auf bizarre und groteske Weise alles verkörperte, was an der damaligen Gesellschaft auszusetzen war. Der damit verbundene Humor stellt - laut Nadeau - die Quintessenz von Jarrys Vermächtnis dar.³¹

Charles Baudelaire wird vor allem wegen seinen *Scènes Parisiennes* hoch geschätzt, da sie den Surrealisten als ein Paradebeispiel für die Darstellung des Geheimnisvollen und Wunderbaren am Alltagsleben galten.

Eine große literarische Vorreiterrolle kommt dem schwarzen Roman des 18. Jhdts und der deutschen Romantik zu: die Begeisterung für das Düstere, Unerklärliche, das Schaurige und Bizarre ebenso wie für das Hässliche, die Melancholie und den Traum teilten die Surrealisten mit ihren ‚Ahnen‘. Die beiden bedeutendsten Autoren des schwarzen Romans Horace Walpole und Ann Radcliffe stellten Themen und Elemente wie Verrücktheiten, Wahngelbte, Magie, Laster und Leidenschaften der zu dieser Zeit vorherrschenden rationalistischen Denkweise gegenüber.³² Die Surrealisten fanden sich in genau dieser Dichotomie wieder: waren sie doch auch darauf aus, das Rationale und scheinbar „Reale“ um weitere Aspekte des Wahnsinns oder des Unbewussten zu erweitern und somit eine neue Art von Realität zu schaffen. Im Anschluss an die Errungenschaften des schwarzen Romans taten Romantiker – allen voran Aloysius Bertrand oder Gérard de Nerval - das Ihre, um die Surrealisten in ihren Bann zu ziehen; da der Traum und die dunkle, düstere Seite des Menschen und der Welt eines ihrer Hauptthemen waren, liegt die Verbindung zum Surrealismus nicht fern.

Die progressive Universalpoesie der Romantik zielt darauf ab, die verschiedenen literarischen und poetischen Gattungen wie etwa Poesie und Prosa, Kunstpoesie und Naturpoesie zu vereinigen und Gegensätze wie Mensch - Natur, Tag - Nacht, Traum - Wirklichkeit zu überwinden.³³

³⁰ Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.41

³¹ Ebd., S.44

³² Ebd., S.41

1.2.6. Der Einfluss der Psychoanalyse

Jedoch nicht nur in der Literaturgeschichte, auch im Bereich der Psychoanalyse, die um die Jahrhundertwende im Entstehen war, und somit ein brisantes und ergiebige Themengebiet darstellte, fanden Breton und seine Mitstreiter Anhaltspunkte.

Vor allem Sigmund Freuds Traumforschung beeinflusste den jungen Breton zunehmend: Breton faszinierte Freuds Gedanke, dass der Traum mit dem Wachzustand gleichzusetzen sei, da er genauso wichtig für die Verarbeitung von Erlebtem sei, wie die psychische Aktivität im Wachzustand. Freud war der Ansicht, dass der Traum und das Unbewusste maßgeblich zur psychischen Entwicklung eines Menschen beitragen. Insofern liegt es nahe, dass die Surrealisten sich auf Freud beriefen; sahen sie doch auch die Möglichkeit zur ‚Befreiung des Menschen‘ im Unbewussten und wollten das Unerklärliche und Unbekannte im Menschen an die Oberfläche bringen. Freuds *Traumdeutung* beschäftigt sich vor allem mit der Analyse von Träumen; den Surrealisten ging es jedoch nicht unmittelbar um deren Deutung, mehr um ihre Form und die Art, wie Träume gebaut und rezipiert werden und somit Einfluss auf den Menschen nehmen. Der Traum war für die Surrealisten eine Möglichkeit des direkten Zugriffs auf das Unbewusste, das es zu ergründen galt.

Doch unterschied Breton von Freud, dass es ihm ums Unbewusste selbst, um dessen rohen Zustand und sein ungefiltertes Zutagebringen, aber gerade nicht um die *Analyse* der inneren Abgründe und der Träume ging.³⁴

Auch Pierre Janet (Philosoph, Arzt und Psychotherapeut), wenn auch nicht direkt als solcher erwähnt, stellt ein Vorbild für die surrealistischen Ansichten dar. Mit seiner Dissertation *L'Automatisme Psychologique*, die 1889 erschien³⁵, nahm er das „Automatische Schreiben“ mit dem sich die Surrealisten in ihrer Anfangszeit eingehend auseinandersetzen, vorweg. Bei der Praxis des automatischen Schreibens handelt es sich um eine unzensurierte Niederschrift dessen, was einem unmittelbar in den Sinn kommt. Der/Die Dichter/in (oder in Janets Fall der Patient) versetzt sich in einen halbschlaf- oder tranceartigen Zustand, und versucht, Inhalte des Unbewussten möglichst ungefiltert zu Papier zu bringen.

Janet entdeckte diese Methode zur Heilung von Patienten; die Surrealisten griffen sie etwas später als Literaturpraxis und Werkzeug, als Mittel, ihr Unbewusstes zu ergründen wieder auf.

³³ Moritz Geisel: Transformationen. S.94

³⁴ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.45

³⁵ Michaela Offenzeller: L'écriture automatique, S.33

1.2.7. Vorbilder in der Kunst

Im Bereich der bildenden Kunst fanden sich auch einige Vorbilder: besonderen Respekt und Bewunderung brachten die Surrealisten ihrem Zeitgenossen Marcel Duchamp entgegen, dem Erfinder der *Ready-mades*. Breton war einer der ersten, der in Europa über dessen Kunstschaffen berichtete und es hoch schätzte. Breton sah ihn „an der Spitze aller ‚modernen Bewegungen‘,³⁶ da sein Werk ein hervorragendes Beispiel der Verschmelzung von Kunst und Leben darstellte, wie seine *Ready-mades* zeigten: nahm er doch einfache Alltags- und Gebrauchsgegenstände und stellte sie signiert ins Museum. Duchamp stellte damit den allgemein gültigen Kunstbegriff in Frage, und Breton war der Meinung, dass aus dessen Negation eine ungeheure Originalität³⁷ sprießen würde, für die er ihn bewunderte. Obwohl Duchamp teilweise mit den Surrealisten zusammenarbeitete, gehört gesagt, dass er sich nie mit einer Kunstströmung identifizierte und sich nicht für fremde Zwecke einspannen ließ, zum Teil jedoch mit den Surrealisten zusammenarbeitete und an wenigen surrealistischen Ausstellungen teilnahm. Nichtsdestotrotz hatte sein Werk Vorbildcharakter für die Surrealisten.

Ein weiterer Vertreter der bildenden Kunst, auf den sich Breton berief, war Pablo Picasso. Seine Vielseitigkeit im Kunstschaffen (Motivisch wie Stilistisch), seine Konventionsbrüche und seine Unberechenbarkeit galten den Surrealisten als vorbildhaft.

Dazu schreibt Breton in *Der Surrealismus und die Malerei*:

Wenn der Surrealismus darauf aus ist, sich eine Richtung für sein Verhalten zu geben, muß er nur dieselben Stadien durchlaufen, die Picasso durchlief und noch durchlaufen wird; ich hoffe, dies wird als große Anforderung verstanden.³⁸

Picassos Werk enthielt eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Leben; er stützte sich nicht auf die bloße Darstellung der Realität und ihrer Widersprüche, sondern ging darüber hinaus. Besonders Picassos Frühwerk rief bei Breton Begeisterung hervor; meinte er doch, darin seine These von der „Allmacht des Traums“ und das „zweckfreie Spiel des Denkens“³⁹ vorbildhaft umgesetzt zu sehen. An Picasso schätzten die Surrealisten auch seine Eigenständigkeit und hielten ihn für von „jeder gewöhnlichen moralischen Verpflichtung entbunden“, da er durch sein „Genie“ immer Herr der Lage blieb.⁴⁰

Giorgio de Chirico war der Maler, der die Surrealisten am meisten prägte. Der italienisch-

³⁶ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.47

³⁷ Ebd., S.47

³⁸ André Breton: Der Surrealismus und die Malerei, S.12

³⁹ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.26

griechische Maler stellte in seinen Bildern in der Zeit zwischen 1910 und 1917 vorwiegend Traumvisionen und rätselhafte Weltbilder mit Hang zum Gespenstisch-Melancholischen dar. De Chirico schaffte es, seine Intuition direkt in eine poetische Bildsprache zu übersetzen. Er bediente sich der Halluzinationen und der ahnungsvollen Schau⁴¹ ebenso wie der Kombinatorik, indem er verschiedenste Gegenstände ohne sichtbaren Zusammenhang in zumeist düster und leer wirkenden Räumen darstellte. Der Begriff der Kombinatorik sollte im Surrealistischen Schaffensprozess auch eine wichtige Rolle spielen. De Chirico war einer der ersten, der die Begriffe „Traummalerei“ und „metaphysisches Bild“⁴² prägte. 1913 schrieb de Chirico eine Erklärung über die Malerei, die für die Surrealisten essenziell wurde:

Damit ein Kunstwerk wahrhaft unsterblich ist, muß es ganz die Grenzen des Menschlichen verlassen: der gesunde Menschenverstand und das logische Denken sind fehl am Platze. Auf diese Weise nähert es sich dem Traum und dem geistigen Zustand des Kindes. Das wirklich tiefgründige Werk muß vom Künstler aus den entlegensten Tiefen seines Wesens emporgehoben werden: (...). Besonders kommt es darauf an, die Kunst von allem zu befreien, was sie an schon Bekanntem enthält, alle Gegenstände, alles Gedachte, alle Symbole müssen beiseitegeschoben werden... Vor allem muß eine große Selbstsicherheit erreicht werden: die Offenbarung, die ein Werk der Kunst in uns hervorruft, die Konzeption eines Bildes bestehend in etwas, das keinen Sinn in sich hat, das keinen Gegenstand hat, das vom Standpunkt der menschlichen Logik aus gar nichts besagen soll, eine solche Offenbarung oder Konzeption, meine ich, muß derart stark in uns sein, dass sie uns mit solcher Freude oder solchem Schmerz erfüllt, der uns zum Malen zwingt...⁴³

Dieser Text enthält fast alle Punkte, für die die Surrealisten einstanden und galt ihnen als nahezu dogmatischer Leitfaden, da sie sich immer wieder auf ihn beriefen. Die Surrealisten lobten de Chiricos Werk bis 1917 über alle Maßen, da er für sie einen direkten und überaus wichtigen Bezugspunkt in der Geschichte der Malerei darstellte.

Doch wandten sie sich alsbald wieder von ihm ab, da ihnen sein Werk ab 1917 nicht mehr tauglich für ihre Konzepte erschien - sein früheres Werk hielten sie jedoch immer in Ehren.

⁴⁰ Ebd., S.14

⁴¹ André Breton: Der Surrealismus und die Malerei, S.18

⁴² Ebd., S.16

⁴³ Giorgio De Chirico, Zit. nach Breton: Der Surrealismus und die Malerei, S.23

1.3 Geschichtlicher Abriss des Surrealismus und André Bretons *Surrealistisches Manifest*

Der Begriff des Surrealismus tauchte zum ersten Mal (wie schon zuvor erwähnt) 1917, also einige Jahre vor der Gründung der surrealistischen Gruppe, im Programmheft zur Uraufführung des Stückes *Parade* auf. Guillaume Apollinaire hatte darin einen Text verfasst, in dem er den Begriff „Sur-Realismus“ verwendete. Einen Monat später bezeichnete er sein neues Stück *Les mamelles de Tirésias* im Untertitel mit ‚Drame surréaliste‘.⁴⁴ Somit war der Begriff des Surrealismus in den Sprachgebrauch eingeführt. Doch erst 1919 begannen André Breton und Philippe Soupault mit dem ersten surrealistischen Experiment: einem automatisch geschriebenen Text mit dem Titel *Les champs magnétiques*. Hierbei ging es darum, dem Unbewussten freien Lauf zu lassen, keinen Wert auf Logik, inhaltliche Zusammenhänge oder Verständlichkeit des Textes zu legen, sondern einfach die Wörter zu notieren, wie sie den beiden durch den Kopf gingen. Für dieses literarische Experiment versetzten sie sich in eine Art hypnotischen Trance- oder Schlafzustand und bedienten sich somit des psychischen Automatismus, der zum Hauptmerkmal des Surrealismus avancieren sollte, da diese Praxis „dem Traumzustand entspricht.“⁴⁵ Breton äußert sich dazu wie folgt:

Um 1919 hat sich meine ganze Aufmerksamkeit auf Sätze und Satzteile gerichtet, die mir in völliger Abgeschiedenheit, kurz vor dem Einschlafen, durch den Kopf gingen, ohne dass es möglich gewesen wäre, herauszufinden, ob und woraufhin sie vorherbestimmt sind. (...) Anfangs beschränkte ich mich darauf, sie im Kopf festzuhalten. Erst später dachten Soupault und ich daran, den Zustand, in dem sie sich bildeten, absichtlich in uns zu erzeugen. Dazu genügt es, von der äußeren Welt vollkommen abzusehen, (...). *Les Champs magnétiques* sind nur die erste Anwendung dieser Entdeckung.⁴⁶

Diesem ersten „automatischen Text“ sollten weitere folgen; die „écriture automatique“ wurde bald - neben den Traumprotokollen und anderen psychisch-experimentellen Praktiken - zur Hauptschaffensquelle der Surrealisten.

1921/22 kam es (wie oben schon genauer besprochen) zu einer endgültigen Loslösung vom Dadaismus, und die surrealistische Gruppe um Breton begann sich immer mehr zu formen. Neue Mitglieder kamen hinzu, und 1921 wurde zum ersten Mal ein deutscher bildender Künstler von den Surrealisten nach Paris eingeladen, um dort eine Ausstellung zu präsentieren. Die Rede ist von Max Ernst, für dessen Werk sie großes Interesse zeigten.

⁴⁴ Uwe M. Schneede, S.22

⁴⁵ André Breton: Die verlorenen Schritte, S.114

⁴⁶ Ebd., S.114,115

Ernst hatte die dadaistische Collage-Technik weiterführend eingesetzt: er bediente sich eines deutschen Lehrmittelkataloges, und erweiterte die Abbildungen mit Zeichnungen und verschmolz somit seine persönlichen Interpretationen und Assoziationen mit dem vorgegebenen Bild und formte es zu etwas völlig Neuem.⁴⁷ Diese Collagen stellten ein Paradebeispiel für die von den Surrealisten angestrebte „neue Realität“ dar, da sie etwas Vorgegebenes um das Persönlich-Interpretative erweiterten. Die nüchternen Abbildungen im Katalog wurden von Ernst mit Zeichnungen oder Skizzen seiner eigenen Halluzinationen und Vorstellungen verknüpft und erhielten so einen neuen, fiktiven Zusammenhalt und Kontext. Für die Surrealisten spielten vor allem die Rätselhaftigkeit, die Unwahrscheinlichkeit und die Begierde als treibende Kraft der Collagen eine wichtige Rolle. Die Ausstellung wurde von der surrealistischen Gruppe als „wegweisende Sensation“⁴⁸ rezipiert, und sollte ihnen in Anbetracht der neuen bildnerischen Verfahren neue Darstellungsformen eröffnen.

Die Zeit der Jahre 1922/23 ging unter dem Titel „époque des sommeils“- die Zeit der Schlafzustände - in die Geschichtsschreibung ein.

In dieser Zeit wurden Unmengen an Schlaf- und Tranceexperimenten durchgeführt, die Technik des automatischen Schreibens ausgelotet und perfektioniert und neue Schreibpraktiken durchgeführt. Die Gruppenmitglieder trafen sich, um sich gemeinsam in hypnotischen Schlaf zu versetzen und so dem Unbewussten freien Lauf lassend, zu produzieren. Der Traum und das Vergessen standen in dieser Zeit über Allem; ihm verdankten die Surrealisten „Erleuchtungen, Hysterie und poetische Ausbrüche“⁴⁹ Grundgedanke des Automatismus war die möglichst schnelle, nicht vom Bewusstsein kontrollierte Niederschrift der (Traum-)Gedanken, welche neue Aufschlüsse über das eigene Unbewusste lieferte, als auch die Gründung einer neuen Literaturpraxis darstellte. Nicht mehr Inhalt oder kausaler Zusammenhang sollten den Text bestimmen, jegliche Wortkombinationen waren erlaubt. „Mit der Desorientierung der Gesellschaft ging die Desorientierung der Sprache einher.“⁵⁰ Am Beispiel der *Magnetischen Felder* ist zu erkennen: „Der Satzbau bleibt erhalten, aber der kausale Zusammengang ist bewusst aufgegeben.“⁵¹

Die offizielle Gründung der surrealistischen Gruppe ist auf das Jahr 1924 zu datieren: am 10. Oktober dieses Jahres wurde das „Bureau de recherches surréalistes“ in der Rue de

⁴⁷ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.32

⁴⁸ Ebd., S.12

⁴⁹ Ebd., S.26

⁵⁰ Ebd., S.24

⁵¹ Ebd., S.24

Grenelle⁵² eröffnet, fünf Tage später erschien das *Erste surrealistische Manifest* von André Breton, das in offizieller Form eine Erklärung und Definition des Surrealismus als literarisch-politische Strömung gab. Am 1. Dezember desselben Jahres erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift „La révolution surréaliste“, an der nahezu alle Mitglieder der frühen surrealistischen Gruppe mitarbeiteten. Dazu zählten neben André Breton und Philippe Soupault auch Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Éluard, Roger Vitrac, Pierre Naville, Benjamin Péret, Man Ray, Max Ernst und André Masson.

Die Gruppe war zunächst eine Arbeitsgemeinschaft von Freunden; die Mitglieder trafen sich im „bureau“ oder in Bretons Atelier um gemeinsam Pläne zu entwickeln, Séancen, Trance- und Traumexperimente durchzuführen, Spiele zu spielen, die zu künstlerischen Praktiken wurden (wie die „cadavres exquis“), und gemeinsam Zeichnungen, Texte, Stellungnahmen, Manifeste und Arbeiten für ihre Zeitschrift zu produzieren. Auch öffentliche und politische Aktionen gehörten zur Tagesordnung der Surrealisten; sie verteilten Flugblätter mit surrealistischen Forderungen und provozierten oft mit der Einmischung in öffentliche Belange. Dabei spielten Skandale, Ironie und politische Interventionen eine wichtige Rolle. Die Surrealisten traten zum Beispiel für jedermanns Recht auf Suizid ein, forderten die Auflösung der Gefängnisse und die Gleichstellung von Geisteskranken mit Gesunden in der Gesellschaft⁵³. Aktionen und Forderungen wie diese wurden von der Öffentlichkeit natürlich als Provokation angesehen und erregten Aufsehen, was der Gruppe jedoch nur zugute kam.

An dieser Stelle möchte ich etwas genauer auf das für den Surrealismus zentrale Werk des *Ersten surrealistischen Manifests* eingehen und eine kurze Zusammenfassung geben.

Im Manifest gab André Breton zum ersten Mal eine klare Definition des Begriffs Surrealismus:

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 hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen. Zum ABSOLUTEN SURREALISMUS haben sich bekannt: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.⁵⁴

⁵² Ebd., S.15

⁵³ Ebd., S.64

⁵⁴ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.26

Diese Erklärung ist sehr prägnant und stellt in verkürzter Form die wichtigsten Punkte des Surrealismus in den Vordergrund. Ansonsten ist das Manifest in einem sehr poetischen Stil, der Breton zueigen war, geschrieben und bietet nur wenig direkte Erklärungen. Wie zuvor schon erwähnt, bezieht sich das *Erste surrealistische Manifest* nur auf die literarische und indirekt auf die politische Ebene des Surrealismus, und gibt noch keine Definition einer bildenden surrealistischen Kunst. Breton geht jedoch genau auf die Praxis der „écriture automatique“ ein und gibt sogar Anweisungen zum Verfassen eines automatischen Textes. Allgemein gilt zu sagen, dass Breton seine Kritik am zeitgenössischen Menschen und seinem - von Logik und Rationalismus geprägten - Umfeld äußert. Er plädiert für eine erneute Hinwendung zur Kindheit, da in dieser Phase kein Wert auf Gewissen, Zwänge und Moral gelegt wird und die - für den Surrealismus zentralen - Begriffe der Fantasie und Imagination noch ungehindert ausgelebt werden können und sogar den Hauptteil des kindlichen Alltags darstellen. Breton kritisiert die Prämissen der „Notwendigkeit“ und „Nützlichkeit“ aller menschlichen Handlungen in einem rational geführten System. So schreibt er:

Nach dem Prozeß gegen die materialistische Haltung muß der gegen die realistische eingeleitet werden. (...) die realistische Haltung, seit Thomas von Aquin bis zu Anatole France vom Positivismus inspiriert, (erscheint mir) als jedem intellektuellen und moralischen Aufschwung absolut feindlich. Sie ist mir ein Greuel (sic), denn sie ist aus Mittelmäßigkeit gemacht, aus Haß und platter Selbstgefälligkeit.⁵⁵

Als Paradebeispiel der realistischen Haltung führt er den Roman an und äußert scharfe Kritik an dieser Literaturform. Auch die Logik wird von ihm an den Pranger gestellt; er ist der Meinung, dass sie ihre Grenzen hätte und deshalb nicht als allgemeingültige Lösung für Probleme zu betrachten sei. Das Wort „Freiheit“ hat im Manifest hohen Stellenwert; „Einzig das Wort Freiheit vermag mich noch zu begeistern.“⁵⁶ Breton wünscht sie sich für sich und die Gesellschaft und glaubt, dass der Weg zur Freiheit im Potential der menschlichen Imagination liegt.⁵⁷ Im ersten Manifest beruft sich Breton auf Freud, um seine These von der „Allmacht des Traums“ und der wichtigen Rolle der Imagination auch theoretisch zu begründen. Wie zuvor schon erwähnt geht er auch auf seine Erfahrungen mit psychisch Kranken ein, und versucht, eine neue Sichtweise auf den Wahnsinn zu ergründen, indem er die Freiheit des (kranken) Geistes hervorhebt und deutlich macht, dass gerade diese Menschen nahezu vorbildhaften Gebrauch von Imagination und Fantasie machen.

Zusammenfassend gilt zu sagen, dass das *Erste surrealistische Manifest* vorwiegend den poetischen Surrealismus darstellt, die wichtigsten Begriffe wie Kindheit, Fantasie,

⁵⁵ Ebd., S.13

⁵⁶ Ebd., S.12

Imagination, Wahnsinn, Traum und Automatismus behandelt und Bretons' persönliche Sichtweise erläutert.

⁵⁷ Vgl. André Breton: Surrealistisches Manifest, S. 12

2) Die drei Hauptsäulen des Surrealismus

Im Folgenden möchte ich die drei wichtigsten, den Surrealismus bestimmenden Themen erläutern, um später auf die Bereiche Unbewusstes, Imagination und Traum und deren Auswirkungen auf und deren Umsetzungen im Film zurückgreifen zu können.

2.1 Das Unbewusste

Der Begriff des Unbewussten entstammt der Psychoanalyse, und meint den Teil der menschlichen Psyche, der sich dem Wissen des Individuums entzieht.

Im Unbewussten sind Informationen über verdrängte Gefühle, Wünsche, Ängste und Sehnsüchte gespeichert, auf die das Bewusstsein keinen direkten willentlichen Zugang ausüben kann, die jedoch durch gewisse Techniken wie freie Assoziation, Traumdeutung, etc. an die Oberfläche gelangen können. Diese aufgrund von kulturellen Normen und Erziehung ins Unbewusste „verdrängten“ und „unterdrückten“ psychischen Aktivitäten beeinflussen die Gefühle, Gedanken und Handlungen eines Individuums. Bestimmte Wahrnehmungen und andere psychische Prozesse spielen sich im Unbewussten ab. Das Unbewusste kann sich durch Träume, Imaginationen und Intuition manifestieren und so seine Inhalte, wenn auch zunächst nicht direkt erkennbar, an die Oberfläche des Bewusstseins bringen. Sigmund Freud setzte sich in seinen Theorien stark mit dem Unbewussten auseinander und stellte ein Modell der Persönlichkeit auf, die er in drei Bereiche unterteilte: das Bewusste, das Vorbewusste und das Unbewusste. Auf das Bewusstsein hat der Mensch uneingeschränkten Zugriff, seine Inhalte sind bekannt. Informationen, die im Vorbewussten liegen, können nicht unmittelbar erreicht werden, jedoch durch bekannte Zusammenhänge wieder „auftauchen“.

Das Unbewusste gilt bei Freud als System, das aus verdrängten oder abgewehrten Bewusstseinsinhalten besteht, auf die kein direkter Zugriff möglich ist. Hier unterscheidet er zwischen Inhalten, die nie bewusst werden (wie Ereignisse aus der frühen Kindheit), Inhalten, die vergessen wurden, und Inhalten, die verdrängt wurden, da sie „für das Bewusstsein der Persönlichkeit unerwünscht, peinlich oder unerträglich sind“.⁵⁸ Dieses Modell wurde später von Freud überarbeitet, und zum „drei Instanzen Modell“ umgeformt, dessen Bereiche nun ‚Es‘, ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘ genannt wurden. Das ‚Es‘ entspricht etwa dem Unbewussten und beinhaltet Instinkte und Eros (Lebenstrieb) und Thanatos (Todestrieb). Freud sah die Ursache

⁵⁸ Edith Konecny: Psychologie, S.177

für verschiedenste psychische Krankheiten (Neurosen, Hysterie, Traumata) im Unbewussten liegen und drängte mit seiner Psychoanalyse auf die Bewusstmachung unbewusster Inhalte und eine daraus folgende Heilung von psychischer Krankheiten.

Auch Carl Gustav Jung behandelte das Unbewusste in seinen Theorien; er ergänzte den Begriff des persönlichen Unbewussten mit dem des „kollektiven Unbewussten“, das sich aus „archetypischen Inhalten“ konzipiert, die sich in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit gebildet haben, jedoch nie bewusst werden. Zur Hervorbringung unbewusster Inhalte setzte Jung sowohl die Techniken der freien Assoziation und der Traumdeutung als auch eine von ihm entwickelte Technik des spontanen Zeichnens ein.⁵⁹

2.2 Die Imagination

Das menschliche Erleben wird stark von Bildern und Vorstellungen dominiert; Bilder stellen immer eine Verbindung nach innen dar und sind subjektiver Teil der Wahrnehmung.

Persönliche, bildliche Eindrücke sind durch Worte nur schwer vermittelbar, da Worte immer eine Abstraktion und kommunikative Normen implizieren. Mentale Bilder sind somit eher subjektiv und privat.

Hauptbestandteil der Imagination sind innere Bilder, die auf visueller Wahrnehmung beruhen, sich jedoch unabhängig vom äußeren Reiz im Gehirn bilden können. In der Wahrnehmung, wie auch in der Imagination sind verschiedene Hirnareale involviert, die Generierung innerer Bilder durchläuft ähnliche Verarbeitungsprozesse, wie die Wahrnehmung äußerer Reize. Doch unterscheiden sich die Bereiche der Wahrnehmung und der Imagination in dem Punkt, dass bei der Imagination das Gehirn die Welt nicht nur abbildet, sondern sie konstruiert.⁶⁰

Imagination meint die Fähigkeit zur Vorstellungskraft eines Individuums und zur Konstruktion neuer Bilder, die auf der Erinnerung vergangener Sinneseindrücke (vornehmlich visueller Bilder) beruhen, die jedoch zu neuen Formationen zusammengebaut werden. Dabei können nicht nur Bilder Bestandteile einer Imagination sein, auch andere Sinneseindrücke wie auditive oder taktile Eindrücke können sich in der Vorstellung neu formieren. Ein wichtiger Teil der Imagination ist die Fantasie, die sich nach Kant der Urteilskraft entzieht und dem Bereich des Unwillkürlichen angehört. „Die Phantasie (sic) ist ihm der zügellose, schwärmerische Teil der Einbildungskraft, die gleichwohl dadurch ständig bedroht wird.“⁶¹

⁵⁹ Vgl. Colliers Encyclopedia, S.583

⁶⁰ Vgl. Volker Friebel: Innere Bilder, S.21/22

⁶¹ Karlheinz Barck: Poesie und Imagination, S. 69

Die Einbildungskraft, die unwillkürlich Einbildungen hervorbringt, nennt Kant Fantasie.⁶² Im Gegensatz zur Wahrnehmung, die von Geburt an möglich ist, entwickelt sich die Fähigkeit zur Imagination erst etwas später im Kindesalter, stellt jedoch einen wichtigen Teil der Entwicklung dar- wie an Spieltechniken wie der Erzeugung von Fantasiewelten oder das Erschaffen von imaginären Freunden zu erkennen ist. Im Erwachsenenalter kommt es oft zu einer Abnahme der Imaginationsfähigkeit, da das zuvor vorherrschende Denken in Bildern abstrakten, propositionalen Denkformen weicht.

Nichtsdestotrotz stellen innere Bilder einen wichtigen Teil des Denkprozesses dar; erstens, weil Bilder oft besser im Gedächtnis behalten werden als Worte, zweitens, weil direkte mentale Bilder oft einen hohen Wert an Emotionalität besitzen und konkrete, bildhafte Begriffe zu stärkeren emotionalen Reaktionen führen können.⁶³ Außerdem zeigen Imaginationen starken Zusammenhang mit körperlichen Reaktionen: beim Imaginieren können Muskelspannungen und Bewegung der Augen gemessen werden. Des Weiteren haben sie sowohl auf die Entspannung des Körpers wie auch auf das Schmerzempfinden positiven Einfluss.

Im Bereich der Kunst gilt die Imagination als Kreativität fördernde Kraft.⁶⁴ Während der Realismus der Fantasie direkt entgegengesetzt war, gelten Imagination und Fantasie in der ästhetischen und kunsttheoretischen Reflexion der Moderne als zentrale Kräfte des Fiktiven.⁶⁵ Kant spricht von einer „produktiven Imagination“, die die konstitutive Funktion des Imaginären für ästhetische Ideen und deren Umsetzung meint. Sie gilt ihm als Vermittler zwischen Sinnlichkeit und Verstand, und bietet die Möglichkeit, eine sinnliche Darstellung dessen zu geben, was in der Erfahrung nicht sinnlich erfahrbar ist. Kant sieht in der Einbildungskraft eine Grundkategorie der Ästhetik.⁶⁶ Als Vorbild der Surrealisten äußerte sich auch Charles Baudelaire zur Imagination, indem er sie „die Königin der Fähigkeiten“ nannte, und sie als Grundkraft „aller menschlichen Handlungen und Wissensbereiche“ wie auch der Kunst und der Poesie sah.⁶⁷ An Baudelaire angelehnt bezogen die Surrealisten große Teile ihres Schaffens aus dem Bereich der Imagination und Fantasie und setzten sich für eine Aufwertung derselben in einer von Rationalismus und technischem Fortschritt geprägten Zeit ein. Sie erklärten den Anspruch aller Menschen auf Fantasie als unverzichtbar und sprachen

⁶² Karlheinz Barck: Poesie und Imagination, S. 69

⁶³ Vgl. Volker Friebel: Innere Bilder, S.45

⁶⁴ Karlheinz Barck: Poesie und Imagination, S.67

⁶⁵ Vgl. ebd., S 3

⁶⁶ Vgl. Ebd., S.63/64

⁶⁷ Vgl. ebd., S.6

sich gegen eine Unterwerfung der Imagination unter die Vernunft aus.⁶⁸

Auch der Regisseur Luis Bunuel äußert sich zur Imagination als einen für ihn maßgeblichen Bestandteil des Lebens und seiner Kunst:

Irgendwo zwischen Zufall und Geheimnis schleicht die Imagination sich ein, die völlige Freiheit des Menschen. Diese Freiheit hat man, wie die anderen, herabzumindern, auszulöschen versucht. Das Christentum hat zu diesem Zweck die Gedankensünde erfunden. Früher verbot mir, was ich für mein Gewissen hielt, bestimmte Bilder: meinen Bruder zu töten, mit meiner Mutter zu schlafen. Ich sagte mir: „wie fürchterlich“ - und schob wütend diese seit ewigen Zeiten verdammt Gedanken weg. Erst im Alter von sechzig oder fünfundsechzig Jahren habe ich die Unschuld der Imagination ganz begriffen und hingenommen. All die Jahre habe ich gebraucht, um zuzugeben, dass das, was in meinem Kopf vorgeht, mich allein betrifft, dass das durchaus keine, wie man sagt „bösen Gedanken“ sind, durchaus keine Sünde ist und dass ich meiner Phantasie (sic), auch wo sie blutrünstig und pervers ist, ihren Lauf lassen sollte. (...) Die Imagination ist unser oberstes Prinzip. Unerklärlich wie der Zufall, der sie provoziert. Mein Leben lang habe ich mich bemüht, die zwanghaften Bilder, die sich mir aufdrängen, einfach aufzunehmen, ohne sie verstehen zu wollen.⁶⁹

Da die Surrealisten in ihrem Kunstschaffen stark auf Quellen aus einer imaginären Welt zugriffen, möchte ich eine kurze Erläuterung über die möglichen Bestandteile dieser Welt geben, wie sie Karl Günther Simon in seiner Dissertation *Die imaginäre Welt in Film und Roman des modernen Frankreich* anbietet: er beschreibt die imaginäre Welt als „Versuch, eine Transzendenz in Bildern darzustellen“ und unterteilt sie in fünf Stilarten oder Darstellungsformen.

1) *Der Mythos*: stellt den Versuch dar, aus dem Chaos durch die Bewusstwerdung des Menschen aufzutauchen und der ungeordneten Welt somit Gestalt zu geben.

2) *Das Fantastische*: bezieht sich auf archaische Vorstellungen und Motive aus dem Unbewussten; eine unheimliche Welt und das Chaos stellen die Quellen der Inspiration dar.

Das Groteske, Dämonische und Magische verbindet sich unter dem Begriff des Fantastischen.

3) *Das Märchenhafte*: Mythisches und Wunderbares dienen als Medien zur Kunstform, die „Sehnsucht nach dem Kinderland“ verbindet sich mit Belehrung und Moral.

4) *Das Traumhafte*: entstammt der Welt des Unbewussten, zeichnet sich durch Irrationalität aus und bildet eine Einheit von magischer und mythischer Welt. Das Traumhafte gilt im Kunstwerk als eine Darstellungsform der imaginären Welt.

5) *Das Rational-Poetische*: kennzeichnet eine rationale Bewältigung des Mythos, das Imaginäre wird hier mithilfe des Intellekts gestaltet.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. ebd., S.8

⁶⁹ Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S. 166

⁷⁰ Vgl. Karl Günther Simon: Die imaginäre Welt in Film und Roman des modernen Frankreich, S.24-31

2.3 Der Traum

Der Traum definiert sich als eine Abfolge mentaler Bilder mit narrativem Charakter, die während des Schlafes bewusst erlebt werden. Die Inhalte von Träumen setzen sich zumeist aus Tagesresten, vergangenen Erlebnissen und Erinnerungen, persönlichen Wünschen, unverarbeiteten Informationen aber auch aus verdrängten Ängsten zusammen, und stimmen individuell mit der Erziehung und dem kulturellen Umfeld des Träumers überein. Träume sind von äußeren Reizen unabhängige seelische Produktionen, die Trieb- und Affektzustände, Wünsche und Ängste der Person sowie deren lebensgeschichtlich bedingte Situation darstellen. Im Traum können physikalische Gesetze wie Raum und Zeit außer Kraft gesetzt sein, mehrere Personen können zu einer einzigen verschmelzen oder Objekte können als Symbole für Personen oder andere Objekte stehen.⁷¹

Kennzeichnend für den Inhalt des Traums ist oft auch seine Sprunghaftigkeit, der/die Träumer/in kann weder bewussten Einfluss auf das Geschehen im Traum ausüben, noch hat er/sie eine Wahlmöglichkeit etwas zu übergehen oder „auszuschalten“. Anders als bei Halluzinationen werden Träume vom Individuum als nicht der äußeren Realität zugehörig anerkannt, doch bieten sie (wie kein anderer psychischer Vorgang) direkten Zugang zum Unbewussten und sind Ausdruck der inneren Realität eines Menschen. Der Traum gilt als eigene psychische Leistung des/der Träumer/in und lässt sich auch als „dramatische Symbolerzählung im Schlafzustand“, die das unbewusste Denken in Bilder setzt, kategorisieren.⁷²

Das Bewusstsein, die Rationalität und die Kontrolle durch die Vernunft sind während des Traumes außer Kraft gesetzt, weswegen Träume oft irrationalen und absurden Charakter aufweisen. Der Traum ist zumeist durch einen hohen Anteil an Emotionalität ausgezeichnet. In ihm ereignet sich Phantastisches, Unwirkliches und Irrationales, was durch die assoziative Denkweise im Unbewussten gefördert wird. Gedankenassoziationen bilden im Traum Bilder, die als Tableaus der Wirklichkeit erscheinen.⁷³

Während des Schlafes wird die (äußere) Wahrnehmung ausgeschaltet, der Blick nach innen gerichtet; das Erleben im Traum wird von innen gesteuert und ist zugleich eigenständiges, kreatives Gestalten der Wirklichkeit. Die Gehirntätigkeit ist im Schlaf keineswegs reduziert,

⁷¹ Collier's Encyclopedia, Volume 8

⁷² Sigmund Freud: Über den Traum, S.12

⁷³ Paul Valérie: Cahiers 4, S.164

nur verändert.⁷⁴ Während der Wachzustand mit rationalen, abstrakten Denkprinzipien operiert, greift der Traum auf nicht-rationales, bildhaftes Denken und Erleben zurück.

Träume bedienen sich stets der Gegenwartsform, und ihr Inhalt wird während des Träumens vom Bewusstsein nicht in Frage gestellt. Im Wachzustand jedoch fällt die vollständige Erinnerung an den Traum oft schwer; der Zusammenhang geht verloren, oder nur einzelne Bruchstücke bleiben im Gedächtnis. Dies liegt - laut Sigmund Freud - am Repressionsprinzip des Bewusstseins, das Gedanken, Gefühle und Wünsche, die nicht mit den kulturellen und moralischen Werten der Gesellschaft konform gehen, zu unterdrücken versucht, um das Individuum zu schützen. Der Traum bietet direkten Zugriff auf das Unbewusste,

da im Traum das Denken nicht willentlich gesteuert wird, die Kontrolle durch das 'Über-Ich' und dessen sozialen Ausprägungen fehlt, das Unbewusste somit unbeeinflusst und unzensiert zum Ausdruck gebracht werden kann.⁷⁵

Die mentalen Bilder in Träumen haben ihren Ursprung in der Erinnerung des Träumenden, greifen jedoch oft verdrängte Erfahrungen und Muster aus der frühen Kindheit auf oder verbinden Tageserlebnisse mit bestehenden psychischen Organisationsweisen. Viele Träume sind - nach Freud - auf der Basis von Wunscherfüllungen zu verstehen.

Es wurde anhand von Schlafexperimenten bewiesen, dass die angeborene Eigenschaft des Träumens maßgeblich zum Erhalt und zur Verbesserung der geistigen Gesundheit beiträgt.⁷⁶

Der Traum kann ebenfalls als Vorbereitung und Übung (im Schlaf) für die Anforderungen des Erlebens im Wachzustand dienen, und gilt als natürliches Mittel, den Schlafenden im Schlaf zu halten, da Geräusche, oder andere äußere Reize, die den Schlaf stören könnten, in den Traum eingebunden werden, und somit als Teil des psychischen Erlebens im Traum diesem zugeschrieben werden.

Der Traum ist laut Freud Ausdruck seelischer Kräfte, „die tagsüber an ihrer freien Entfaltung behindert sind“.⁷⁷ Volker Friebel spricht in seinem Buch *Innere Bilder* von zwei „Bausteinen“ des Traums: Visuelle Halluzinationen und Gefühlsbäder, die das „Skelett“ des Traums darstellen, und kognitive Verknüpfungen, die für die Konstruktion von Zwischenszenen verantwortlich sind und somit das „Fleisch des Traums“ ausmachen.⁷⁸ Da der Traum stets einen Inhalt, etwas Konkretes aufweist, dient er der Psychoanalyse als vorzüglicher Ansatzpunkt um verborgene Gefühle, Wünsche und Probleme einer Person aufzudecken.

Viele Theoretiker/innen haben sich in der Geschichte mit dem Traum auseinandergesetzt. In

⁷⁴ Volker Friebel: *Innere Bilder*, S 58/59

⁷⁵ Moritz Geisel: *Transformationen*. S. 97

⁷⁶ Sigmund Freud: *Über den Traum*, Vorwort, S.10

⁷⁷ Ebd., S.14

früherer Zeit wurde dem Traum sogar die Eigenschaft einer göttlichen Eingebung zugeschrieben, zum Teil hatte er gleichen Stellenwert wie die Wirklichkeit, oder überstieg diesen sogar, da er einer übersinnlichen Erfahrung zugeschrieben wurde. Erst der Rationalismus sorgte für eine Abwertung des Traumes, da er als Ausdruck dunklen und verworrenen Seelenlebens angesehen wurde und eben nicht den Regeln der Ratio und Vernunft unterzuordnen war. Kunstströmungen wie Barock und Romantik griffen den Traum jedoch als künstlerische Produktions- und Faszinationsquelle wieder auf.

In diesem Zusammenhang ist auch die Begeisterung der Surrealisten für den Traum zu betrachten.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts spielte der Traum vor allem in der Psychoanalyse eine immer wichtiger werdende Rolle. Sigmund Freud, der als Begründer der Psychoanalyse gilt, setzte mit seiner Publikation der „Traumdeutung“ 1899 den Grundstein der sich seither immer weiterentwickelnden Traumforschung. Als Traumquellen nennt Freud vier Punkte: die äußeren Sinnesreize, innere (subjektive) Sinnesreizung, innere, organische Leibreize und psychische Reizquellen. Er gliedert Träume in drei Unterkategorien: zum ersten Träume, die sinnvoll und verständlich erscheinen, zum zweiten Träume, die zwar in sich zusammenhängend, jedoch befremdlich wirken- ihr Sinn ist nicht im bewussten Seelenleben unterzubringen-, und zum dritten Träume, die weder Sinn noch Verständlichkeit aufweisen, die unzusammenhängend und verworren sind. Träume von Kindern gehören zumeist der ersten Kategorie an, sie enthalten unverschlüsselte Wunscherfüllungen und weisen unverkennbaren Zusammenhang mit dem Tagesleben auf.⁷⁹

Zur Analyse von Träumen konstatiert Freud zunächst eine Trennung zwischen manifestem und latentem Trauminhalt. Der manifeste Trauminhalt meint den Traum an sich, oder wie der/die Betreffende den Traum in Worte fasst. Der latente Trauminhalt bezieht sich auf die freien Assoziationen, die der/die Träumer/in im Nachhinein zum manifesten Trauminhalt hat. Die Technik der freien Assoziation soll die Kontrolle durch das Bewusstsein beiseite lassen und die Möglichkeit bieten, durch Gedanken und Einfälle zum Inhalt des Traumes eine Entschlüsselung herbeizuführen. Dabei wird der Traum zunächst in einzelne Elemente zerlegt. Zu jedem Teil werden nun Gedankenassoziationen gebildet, wobei besonderer Wert auf das Ausschalten des Bewusstseins gelegt wird. Die Aufmerksamkeit soll gerade auf die „ungewollten“ und „unser Nachdenken störenden“ Assoziationen gelenkt werden.⁸⁰ Das Gegenstück zur Traumanalyse bildet in Freuds` „Traumdeutung“ die Traumarbeit- während in

⁷⁸ Vgl. Volker Friebe: Innere Bilder, S.61

⁷⁹ Sigmund Freud: Über den Traum, S.28/30

der Traumanalyse durch Assoziation latente Gedanken zum Inhalt des Traums gebildet werden, setzt die Traumarbeit diese Gedanken in Bilder um und bildet so den manifesten Trauminhalt. In seiner Theorie gliedert Freud die Traumarbeit in Kategorien, die er *Verdichtung* (der Ausdruck vieler latenter Traumgedanken in *einem* Element des manifesten Inhalts), *Verschiebung* (Bezug auf die metonymische Funktion der Sprache), *Verwendung von Symbolen* (Symbole, die dem Einzelnen kulturell vorgegeben sind) und die *Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder* nennt.⁸¹

Auch der Psychoanalytiker Carl Gustav Jung beschäftigte sich eingehend mit der Erforschung des Traumes. Er war der Ansicht, dass der Traum eine unmittelbare Darstellung der inneren Wirklichkeit des/der Träumer/in sei, die auf eine Kontinuität von Wach- und Traumbewusstsein zurückzuführen wäre.

Wie schon zuvor erwähnt, ging es den Surrealisten jedoch nicht um die Analyse und Deutung der Träume, sondern um ihren Wert als Ausdruck des Unbewussten und um die Verbindung von Traum und Wirklichkeit in der „Surrealität“. André Breton setzt sich bereits im *Ersten surrealistischen Manifest* mit dem Traum auseinander und fordert, dem Traum gleichviel Aufmerksamkeit wie dem Erleben im Wachzustand entgegenzubringen, da der Mensch ebensoviel Zeit mit Träumen wie mit Wachen verbringt.

Die Tatsache, daß (sic) der gewöhnliche Beobachter den Ereignissen des Wachseins und denen des Schlafes so äußerst unterschiedliche Wichtigkeit und Bedeutung beimißt (sic), hat mich schon immer in Erstaunen versetzt.⁸²

Er hinterfragt die bewusste Beschäftigung mit dem Traum und stellt fest, dass das Bewusstsein dem Traum die Folgerichtigkeit nimmt, da er doch innerhalb seiner Grenzen in sich geschlossen ist und eine eigene Art von Kontinuität besitzt, die während des Träumens nicht in Frage gestellt wird. Bei der Betrachtung im Wachzustand jedoch erscheint der Traum absurd und ohne jegliche Ordnung. Er spricht dem Traum eine Natürlichkeit und Leichtigkeit zu, die der Wachzustand nie erreichen kann.⁸³

Auch Paul Valérie setzt sich in seinen *Cahiers/Heften* mit dem Traum eingehend auseinander. Er vermerkt, dass der Traum sich in mehr Dimensionen als der Wachzustand ereignet, zahlreiche Wege geht und „vielfältige Deformationsbereiche“ auskostet; der Schlaf weitet den Deutungsbereich eines Eindrucks aus. Er sieht den Traum als eine Art „nach innen verlagerte Anarchie“; während der Wachzustand in abgeteilte Bereiche mit scharfen Abgrenzungen

⁸⁰ Ebd., S.24

⁸¹ Charles Martig/ Leo Karrer (Hg.): Traumwelten. Der filmische Blick nach innen. S.36

⁸² André Breton: Surrealistisches Manifest, S.16

⁸³ Vgl. ebd., S.18

unterteilt ist, macht der Traum keinen Unterschied zwischen Akt und Erinnerung; Reiz und Antwort vermengen sich in ihm.⁸⁴ Der Traum bildet immer einen Augenblickszustand ab, er bietet dem/der Träumer/in jedoch keine Wahlmöglichkeit: der Impuls diktiert die Handlung, die Freiheit, eine andere Richtung zu wählen, bleibt verwehrt. Beim Erwachen wird die Welt des Traumes verlassen, was die Unmöglichkeit weiter in dieser Welt zu existieren, impliziert.⁸⁵

⁸⁴ Vgl. Paul Valérie: Cahiers 4, S.176

⁸⁵ Vgl. ebd. S.177

3) Künstlerische Umsetzung

3.1 „écriture automatique“ - Die Praxis der automatischen Niederschrift

Die erste, für den Surrealismus relevante Annäherung an das menschliche Unbewusste fand im Zuge eines literarischen Experiments von André Breton und Philippe Soupault statt.

Wie oben schon erwähnt, nahmen sie sich der Praxis des automatischen Schreibens an um damit ihrem Unbewussten näher zu kommen, indem sie die Gedanken und das Gedankendiktat direkt nieder zu schreiben versuchten. Initiator dieser Schreibpraxis war der Psychologe Pierre Janet, der mit seiner Dissertation „L'automatisme psychologique“ den Grundstein dieser nun von den Surrealisten als literarische Technik angewandten Methode legte. Beim automatischen Schreiben geht es vorwiegend darum, dem unbewussten Gedankenfluss freien Lauf zu lassen und Bilder und Gedanken, die sich dem/der Schreibenden automatisch aufdrängen, zu Papier zu bringen. Dabei war nicht der fertige Text an sich das Ziel, sondern der Akt des Schreibens und das "Fließen-lassen" der unbewussten Gedanken. Das Augenmerk lag nicht auf dem Produkt, eher auf dem Vollzugscharakter.⁸⁶

Ursprünglich diente diese Methode dazu, Aufschlüsse über das Unbewusste von Menschen mit psychischen Störungen zu geben; das Verdrängte, Vergessene oder vom Bewusstsein nicht Wahrgenommene zu Tage zu bringen. Wichtig dabei war (in der Psychologie wie auch im Surrealismus) die Ausschaltung der Vernunft und des logischen Denkens beim Schreibenden, um ohne Bewusstseinskontrolle dem Unbewussten direkten Ausdruck zu verleihen.⁸⁷ „Es ging darum, zu den Quellen der dichterischen Imagination hinabzusteigen und vor allem dort zu bleiben.“⁸⁸ Die Surrealisten gingen bei dieser Technik ohne vorgegebenes Ziel vor; es wurden weder Erwartungen an Sinn, Kontext, noch an ästhetische Erwägungen gestellt. Die „écriture automatique“ sollte einzig und allein dem Unbewussten ein Ventil bieten, es für den/die wache(n) Beobachter/in anschaulicher machen.

Durch diese Schreibweise wurde jeder konkrete Inhalt und sogar die Beziehung zwischen Worten und deren eigentlicher Bedeutung außer Acht gelassen. Syntax und Grammatik blieben in den Texten jedoch erhalten.

Zum Schreiben versetzten sich die Surrealisten in einen überaus passiven, nahezu Tranceartigen Zustand, der dem dämmerigen Zustand kurz vor dem Einschlafen gleicht. So ließen sie

⁸⁶ Vgl. Moritz Geisel: Transformationen. S. 97

⁸⁷ Vgl.: Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.25

⁸⁸ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.21

ihre Gedanken frei aus sich heraus strömen und schrieben diese direkt nieder. In seinem Werk *Die verlorenen Schritte* setzt Breton den Begriff des Surrealismus mit dem des psychischen Automatismus gleich:

Wir sind übereingekommen, einen gewissen psychischen Automatismus mit diesem Wort (Surrealismus) zu bezeichnen, der ziemlich genau dem Traumzustand entspricht, ein Zustand, der heute noch recht schwierig abzugrenzen ist.⁸⁹

Ab 1922 war das automatische Schreiben zu einer der Haupt-Produktionsquellen der Surrealisten. Sie trafen sich kollektiv in Bretons Atelier um sogenannte „Séancen“ abzuhalten, bei denen sie sich alle im abgedunkelten Raum, um einen Tisch sitzend, in hypnotischen Schlaf versetzten und so Texte zu produzierten. Der hypnotische Schlaf wurde für die Surrealisten zum neuen Arbeitswerkzeug- mit seiner Hilfe konnten sie nun ohne Wachbewusstsein produzieren; durch die nötige Übung brachten sie es auch bald zustande, sich wie auf Kommando in den passiven Zustand zu versetzen, dessen der Automatismus bedarf.⁹⁰ Breton gibt im Ersten surrealistischen Manifest eine Anleitung zur „écriture automatique“:

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist soweit wie möglich auf sich selber konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. (...) Schreiben Sie schnell, ohne vorgefaßtes (sic) Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlesen.⁹¹

Zum Tempo der Niederschrift gilt zu sagen, dass Breton nicht der Meinung war, dass die hohe Geschwindigkeit des Gedankenflusses einer direkten Aufzeichnung im Wege stünde. Die Surrealisten variierten oft die Schreibgeschwindigkeit, um zu sehen, wie sich diese auf den Text auswirkte. Die unmittelbarste Spontaneität des Ausdrucks lag jedoch im größtmöglichen Tempo.⁹² Den Surrealisten ging es um eine Befreiung des Geistes; das Ziel der Befreiung des Menschen wurde somit durch die Befreiung der Sprache in der Literatur vollzogen. Es ging bei diesen Experimenten nicht darum, einen künstlerisch hochwertigen Text zu verfassen; gerade die Nichtbeachtung literarischer Konventionen wurde betont⁹³. Durch das Fehlen der kontrollierenden Instanz Vernunft traten Gedanken und Bilder zutage, die sonst der stilistischen oder moralischen Zensur zum Opfer gefallen wären.⁹⁴ Dadurch, dass auch im

⁸⁹ André Breton: *Die verlorenen Schritte*, S.114

⁹⁰ Maurice Nadeau: *Die Geschichte des Surrealismus*, S. 55

⁹¹ André Breton: *Surrealistisches Manifest*, S.30

⁹² Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S.24

⁹³ André Breton: *Die verlorenen Schritte: Auftritt des Mediums*, S.114

⁹⁴ Zit. Nach Michaela Offenzeller: *Ecriture automatique*, S.41- Peter Bürger, *Frz. Surrealismus*, S.148

Nachhinein keine Korrekturen an den Texten vorgenommen wurden, verstärkte sich ihr unmittelbarer Charakter. Die Texte waren von einem „hohen Grad an unmittelbarer Absurdität“⁹⁵ gezeichnet und strahlten eine große Leichtigkeit aus. Die neue Technik des Automatismus entfesselte das Denken, versetzte die Schreibenden in einen Zustand schwebender Leichtigkeit und faszinierte sie, weil sie „ohne ihr Zutun“ etwas schufen, das ungeahnte Kräfte in ihnen zutage brachte.⁹⁶

Interessant ist dabei die Bildhaftigkeit der Gedanken, von der Breton und auch andere immer wieder sprachen; in der Beschreibung von automatischen Texten tauchen immer wieder Begriffe wie „malerische Elemente“, „wunderliche Bilder“ und „Seelenbilder“ auf.

Wie Breton mit seiner Aussage „psychischer Automatismus, der ziemlich genau dem Traumzustand entspricht“ schon vorweg nahm, liegt die Analogie der Sprache des Unbewussten mit der Bildsprache des Traums auf der Hand.

Der Auslöser für Bretons‘ Interesse an der „écriture automatique“, war ein scheinbar sinnloser Satz, der ihm kurz vor dem Einschlafen durch den Kopf ging, das Bild jedoch, das der Satz evozierte, schien Breton von so großer Bedeutung zu sein, dass er dieses Phänomen genauer untersuchen wollte. Im *surrealistischen Manifest* schildert Breton dieses Erlebnis:

Dieser Satz setzte mich wirklich in Erstaunen;(...) er lautete etwa so: ‚Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird‘, doch war das durchaus eindeutig gemeint, da er von der schwachen bildhaften Vorstellung eines gehenden Mannes begleitet war, der in der Mitte senkrecht zu seiner Körperachse von einem Fenster durchschnitten wurde. Ohne Zweifel handelte es sich einfach um die aufrechte Stellung eines Mannes, der sich aus dem Fenster gelehnt hat. Da aber dieses Fenster die räumliche Veränderung des Mannes mitgemacht hatte, wurde mir klar, dass ich es hier mit einem Bild ziemlich seltener Art zu tun hatte, und sogleich hatte ich keinen anderen Gedanken, als es meinen persönlichen Baumaterialien einzuverleiben.⁹⁷

Ich möchte damit zeigen, dass bereits diese literarische Praxis, auch wenn sie Texte und keine eigentlichen Bilder hervorbrachte, doch schon Bilder aus dem Unbewussten veranschaulichte. Die „écriture automatique“ war also nicht nur eine scheinbar willkürliche Aneinanderreihung von Worten, die direkt aus dem Unbewussten strömten, sondern auch ein Mittel, um Bilder, die das innere Auge sieht, auszudrücken. Die Technik des Automatismus gründet sich vor allem auf Intuition und Inspiration, wodurch Bilder in dieser ersten surrealistischen Praxis bereits einen hohen Stellenwert haben.⁹⁸

⁹⁵ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.25

⁹⁶ Vgl. Aragon-Zitat in: Maurice Nadeau: Die Geschichte des Surrealismus, S.53

⁹⁷ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.23/24

⁹⁸ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.23

3.2 Das surrealistische Bild

Dieses Laster, genannt *Surrealismus*, besteht in dem unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild* oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen und auf dass es im Darstellungsbereich unvorhersehbare Umwälzungen und Metamorphosen bewirkt.

(Aragon, Pariser Landleben)

Das Bild hat im Surrealismus zentralen Stellenwert: das Denken in Bildern durchzieht nahezu alle Arbeiten des surrealistischen Schaffens. Das surrealistische Bild ist veranschaulichte Imagination⁹⁹ und stellt die Basis für jegliches künstlerische Schaffen dar. Es tritt in Texten, Bildern, Fotografien wie Filmen als grundlegendes Element auf. Antonin Artaud setzt das Bild gar mit Erkenntnis gleich.¹⁰⁰ Das surrealistische Bild speist sich aus dem Unbewussten, der Imagination und aus Träumen.

In seiner Umsetzung bildet es nicht die äußere Realität ab, sondern erschafft eine neue, ungekannte und oft rätselhaft-verschlüsselte Welt, die aus dem Inneren des/der Künstler/in entspringt. André Breton äußert sich in *Der Surrealismus und die Malerei* kritisch zur Wahl des Bildgegenstandes in früheren künstlerischen Strömungen und betont die Wichtigkeit der Darstellung des „inneren Bildes“:

Der Irrtum, der begangen wurde, lag in der Meinung, der Bildgegenstand könne nur der äußeren Welt entnommen werden, oder es war einfach der Irrtum, ihn da überhaupt zu suchen. (...) Die Werte des Wirklichen müssen einer grundlegenden Prüfung unterzogen werden, darin sind heute alle geistigen Menschen einig; und um dieser Notwendigkeit zu gehorchen, muß sich das bildnerische Werk einem rein inneren Vor-Bild zuwenden, oder es wird aufhören, zu sein.¹⁰¹

Das Bild spricht den Betrachter auf einer Gefühlsebene an; es zeichnet sich - laut Breton - durch einen hohen Grad an Widersprüchlichkeit, durch Halluzinatorisches, durch Abstraktes in der Form von Konkretem und durch die Verneinung von grundlegenden physischen Eigenschaften aus, kann auf den Verstand verwirrend oder auf die Wahrnehmung des Realen irritierend wirken. Ein solches Bild hat für Breton die Macht, zur Befreiung des Menschen beizutragen.¹⁰² Breton schreibt im *Ersten surrealistischen Manifest*:

Das stärkste Bild, muß (sic) ich gestehen, ist für mich das, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist; für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen,...¹⁰³

⁹⁹ Ebd., S.139

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S.139

¹⁰¹ André Breton: *Der Surrealismus und die Malerei*, S.9

¹⁰² Vgl. Ebd., S.140

¹⁰³ André Breton: *Surrealistisches Manifest*, S.36

Inhaltlich beschäftigten sich die Künstler/innen aus den Bereichen Malerei, Fotografie und Film vor allem mit der Inszenierung von rätselhaft anmutenden Darstellungen einer inneren Realität. Leidenschaft, Exaltation und Wahn galten dabei als treibende Kräfte, die mit noch unerkundeten künstlerischen Verfahren zur Darstellung gebracht wurden. Es galt, herkömmliche Verfahren zu vermeiden. An ihre Stelle traten neue, inspirative Bildtechniken und assoziative Wechselprozesse, die dem unbewussten Bilderstrom Platz einräumen sollten. „Man gab nicht ein vorgefaßtes Motiv wieder, man ließ vielmehr das Motiv sich aus den Vorgaben entwickeln.“¹⁰⁴ In dieser Folge waren die Surrealisten stets auf der Suche nach neuen imaginativen Verfahren, neuen Wegen, ihrer Kunst Ausdruck zu verleihen.

3.2.1 Bildverfahren und Techniken

Nun möchte ich im Besonderen auf die Malerei und die Fotografie als das surrealistische Bild veranschaulichende Praktiken eingehen.

Die surrealistische Kunst und ihre Umsetzung zeichnen sich vor allem durch ihre Heterogenität aus. Wie schon erwähnt, weist der Surrealismus keinen „eigenen, einzigartigen“ Stil vor, vielmehr setzt er sich aus verschiedensten Techniken und Praktiken zusammen, die jedoch alle darauf abzielen, innere Bilder zu evozieren und darzustellen. Dabei wurden immer wieder neue Verfahren entwickelt, die die herkömmliche Malerei zu umgehen versuchten. Vor allem nicht-künstlerische, zum Teil aus der Praxis des Spiels abgeleitete Techniken wurden für die Surrealisten zu interessanten und neuen Methoden, die ihnen halfen, die Imagination zu entfalten und anzuregen. Diese Techniken wurden stets kritisch und reflexiv angewandt; es handelte sich um halbmechanische Verfahren, die die Imagination lenken sollten.¹⁰⁵

Im folgenden Abschnitt möchte ich einige der imaginativen Praktiken erläutern, auf die sich die surrealistische visuelle Kunst gründet.

Automatismus:

Der Automatismus entspricht der Technik der „écriture automatique“ auf das Bild angewandt. Künstler wie Mirò oder Masson nützten das Verfahren, um unbewusste Regungen „automatisch“ auf die Leinwand oder das Papier zu übertragen. Dabei ergaben sich abstrakt anmutende Darstellungen, die viel Freiraum für die Imagination des/der Betrachter/in ließen

¹⁰⁴ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 145

¹⁰⁵ Vgl. Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.140/141

und vom/von der Künstler/in „von innen diktiert“, ohne die Kontrolle der Vernunft umgesetzt wurden.

„Cadavre exquis“:

Die „Cadavres exquis“ stellten bereits im frühen Surrealismus eine Zeichen- und Spielpraxis dar, die in der Gruppe durchgeführt wurde. Diese Technik ist auf das Verfahren der Faltmontagen zurückzuführen und erzeugt fantastische Wesen und Figurendarstellungen, indem jeder Mitspieler einen Teil der Figur (Kopf, Oberkörper, Unterkörper, Beine) ohne das Wissen vom vorangegangenen Körperteil auf ein Blatt Papier zeichnet, es faltete und dem/der Nächsten weitergab. Diese Technik bot den Künstlern die Freiheit, etwas Eigenes zu kreieren, die Imagination frei umzusetzen und es dann im Zusammenspiel mit den anderen Darstellungen zu etwas Neuem, noch nie Dagewesenem zu formen.¹⁰⁶

Frottage:

Max Ernst war der Erste, der sich ab 1925 eingehend mit der Technik der Frottage befasste. Hierbei handelt es sich um ein Durchreibeverfahren, bei dem Papier auf verschiedenste Oberflächen gelegt wird, und mit Bleistift oder Graphit die Struktur abgerieben wird. Diese Methode wurde zur Erzeugung von neuen Gebilden und Formen verwendet.

Das herkömmliche Zeichnen, also das Entwickeln der Figur aus dem Strich, war damit abgelöst oder besser: um eine neue, zeichnungsähnliche Praxis erweitert. Aus der Wechselwirkung zwischen den ausgewählten Fundstücken, der Kombination ihrer fixierten Strukturen, dem interpretierenden Blick und dem distanzierenden Eingriff des Autors wird die Zeichnung nicht geschaffen, nicht erfunden, sondern ‚gewonnen‘.¹⁰⁷

Max Ernst definierte die Frottage als technisches Mittel, das half, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern und Visionen automatisch zu Tage zu bringen.¹⁰⁸

Das Verfahren stellte eine Wechselwirkung aus vorgegebener Struktur und interpretativer Ausformung durch den Künstler dar. Aus der Frottage entwickelte sich in weiterer Folge die Grattage, in der dasselbe Verfahren auf die Leinwand angewandt wurde.

„Kritisch-paranoische Aktivität“

Das von Salvador Dalí um 1930 entwickelte Verfahren der „kritisch-paranoischen Aktivität“ gründet sich auf der „Systematisierung der Konfusion“ durch den angewandten Wahn, die

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 29/ 30

¹⁰⁷ Ebd., S. 100

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S.101

Paranoia.¹⁰⁹ Dalí definiert die künstlerische Aktivität als „spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht.“¹¹⁰ Als Ausgangspunkt nahm Dalí die Ekstase und den Wahn, um die Bilder zu formen, setzte jedoch sein kontrollierendes Bewusstsein dazu ein, aktiv auf die Bilder Einfluss zu nehmen und schuf so „bewusst angelegte Doppel- und Dreifachbilder, die beim Betrachten umschlagen und so Zweifel an der Wirklichkeit und an deren Wahrnehmung erregen können.“¹¹¹ Diese Methode ist als eine Fortsetzung des Automatismus zu betrachten, die jedoch um das reflexive Organ des Bewusstseins erweitert wird.

3.2.2. Drei wichtige Bildmethoden der Surrealisten

In der surrealistischen Kunst spielen drei weitere Bildmethoden eine überaus wichtige Rolle: die Darstellungsformen der *Kombinatorik*, *Metamorphose* und der ihnen vorangehenden *Entfremdung* sind grundlegender Bestandteil der bildlichen Umsetzung surrealistischer Kunst und finden sich in verschiedenen Ausführungen sowohl in Malerei, Fotografie als auch im Film wieder. Diese Bildmethoden sind in der Folge des von Lautréamont verfassten Satzes „Schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“¹¹² zu verstehen, galt er den Surrealisten, im besonderen Louis Aragon, als „Initiator des modernen Wunderbaren.“¹¹³ Kennzeichnend für diese Bildpraktiken sind der Zufall und die Irrationalität als bestimmende Elemente, die zur Verbindung von nicht zusammengehörigen Themen oder Gegenständen führen und somit neue, innovative Gebilde aus dem Bereich der Imagination zur Darstellung bringen.

Im Folgenden möchte ich die Ansätze dieser drei Bildmethoden erläutern und Beispiele für ihre Umsetzung anführen.

3.2.2.1. Die Entfremdung

Die *Entfremdung* oder „dépaysement“ stellt die Voraussetzung für *Kombinatorik* und *Metamorphose* dar. Bekannte und reale Gegenstände werden aus ihrem natürlichen Kontext

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S.127

¹¹⁰ Dalí: Die Eroberung des Irrationalen, zit. Nach Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.128,

¹¹¹ Vgl. Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 128

¹¹² Zit. nach Moritz Geisel: Transformationen. in: Lautréamont: Les chants de Maldoror, In: ders.: Oeuvres complètes. Paris 1970, 224

¹¹³ Vgl. Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 48

herausgerissen, um eine bewusste Distanz zum Wirklichen zu schaffen.¹¹⁴ Damit Kombinatorik und Metamorphose entstehen können, müssen zunächst „der Gegenstand und der Körperteil aus ihrem ursprünglichen Kontext und ihrem Bedeutungshorizont herausgelöst, rückhaltlos für neue Bezüge freigestellt und in ein anderes Licht versetzt werden.“¹¹⁵

Die Entfremdung gilt ebenso als Voraussetzung für die Wahrnehmung des Wunderbaren, da sie Distanz schafft und somit den Blick auf eine neue Sicht der Dinge öffnet. Diese neue Sicht sollte dem Menschen die Möglichkeit geben, sein Umfeld anders wahrzunehmen. Der Blick sollte für eine umfassendere Realität, die um die Bereiche des Unbewussten, Traumartigen und Imaginären sowie des Wunderbaren erweitert wird, frei gemacht werden. Alltägliche Gegenstände oder bekannte Themen wurden mithilfe der Entfremdung ihres eigentlichen „Zwecks“ entledigt und somit für neu geschaffene Bezüge untereinander vorbereitet.

3.2.2.2. Die Kombinatorik

Die Kombinatorik ist die künstlerische Umsetzung eines von Paul Reverdy geprägten Bildbegriffes: Reverdy war der Ansicht, dass ein Bild umso stärker sei, je fremder sich die in ihm verbundenen Wirklichkeiten wären. Im *Ersten Surrealistischen Manifest* zitiert Breton den von Reverdy 1918 für die Zeitschrift *Nord-Sud* verfassten Text:

Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild- um so mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es.¹¹⁶

Die Kombinatorik verbindet einander fremde, nicht zusammengehörige Elemente zu einem neuen Ganzen. Dieser Vorgang kann - laut Breton - nicht willentlich vonstatten gehen, sondern stützt sich auf Willkür und Zufall und ist das Produkt eines unerwarteten Vorgangs.¹¹⁷ Bereits Max Ernst hatte sich in seinen Collagen von 1921 des Verfahrens der Kombinatorik bedient, indem er eigentlich nicht zusammenpassende, oft in den Größenverhältnissen divergierende Elemente miteinander verschmolz. Das Zusammenziehen von Gegenständen oder Figuren in einem neuen Kontext wurde für die Surrealisten bald zu

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S.48

¹¹⁵ Ebd., S. 144

¹¹⁶ André Breton: Surrealistisches Manifest, S.23

¹¹⁷ Vgl. Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 42

einem „grundlegenden, exzessiv eingesetzten Verfahren“¹¹⁸, dass die Absurdität von zufälligen Koppelungen als neue Bildsprache des Unbewussten veranschaulichte.

Durch das Zusammentreffen von Nichtzusammengehörigem, die Verbindung von Sichtbarem und Imaginärem, von Wirklichkeit und Traum, sollte beim/bei der Betrachter/in ein „zündender Funke“ im Kopf entstehen, der das fremde Bild nun auf neue Weise rezipieren sollte. Der Effekt der Überraschung und des Schocks spielt dabei eine maßgebliche Rolle. Die Kombinatorik befriedigt das Auge nicht, sie schickt es eher auf die Suche, kann aber auch zur Erleuchtung führen.

Bekanntere Beispiele für die Technik der Kombinatorik in der Malerei finden sich zum Beispiel beim „malenden Denker“ René Magritte, der in vielen seiner Bilder Unzusammengehöriges miteinander verband: aus einem zugemauerten Kamin fährt eine Dampflokomotive heraus (*Die durchbohrte Zeit*, 1939) oder einer Figur wächst anstelle des Kopfes ein Bein aus dem Rumpf (*Die Flussbewohnerinnen*, 1926). Bei Magritte ist auffällig, dass seine Art von Kombinatorik nicht einander völlig fremde Gegenstände miteinander verbindet, sondern sie zumeist - wenn auch über Umwege im Denken - einen gemeinsamen Nenner aufweisen. Magritte war auf der Suche nach der „Koppelung von Elementen, die zwar unähnlich, aber auf verborgene Art beziehungsreich schienen.“¹¹⁹ So verband er Gegenstände und Themen, die in Größe, Funktion und Aussehen nichts miteinander zu tun hatten, zu einer neuen Realität im Bild. Seine Malerei bediente sich eines hohen Realismusgrades, um den unbewussten, bizarren Bildern Authentizität und Wirklichkeitsanspruch zu verleihen.

Auch Man Rays` Fotografien weisen zum Teil Elemente der Kombinatorik auf: die beiden Arbeiten „*Man*“ und „*Woman*“ setzen sich aus scheinbar beliebig gewählten Gegenständen zusammen, bilden jedoch miteinander sinnvoll kombiniert Formen, die für typisch weiblich und männlich erscheinende Darstellungen sorgen.

3.2.2.3. Die Metamorphose

Die Technik der Metamorphose ist sozusagen die Steigerung der Kombinatorik; in ihr vereinen sich die einander fremden Objekte nicht nur, sie gehen nahtlos ineinander über. Ein Gegenstand verwandelt sich durch Metamorphose in einen anderen. Zwei oder mehrere Objekte verschmelzen hier zu einem neuen Ganzen. Die Metamorphose greift (wie auch die Kombinatorik) auf die Imagination zurück, die den Menschen befähigt, bereits Bekanntes vor

¹¹⁸ Ebd., S. 142

¹¹⁹ Ebd., S. 117

dem inneren Auge neu zu kombinieren, neue Formen zu bilden und aus vorgegebenen Realitäten Neues zu schaffen. Sie „führt wie die Kombinatorik in die Tiefen des Unbewußten und der Abgründe, ins Freie des Wunderbaren und der Überraschungen.“¹²⁰

Voraussetzung der Metamorphose ist - wie schon erwähnt - die Entfremdung der dargestellten Objekte; denn nur wenn sie aus ihrem realen Kontext gelöst sind, können sie sich zu neuen Gegenständen und Wesen formen. Max Ernst schrieb in seinem Essay *Was ist Surrealismus?* 1934:

Die Freude an einer gelungenen Metamorphose entspricht nicht einem elenden ästhetischen Distractionstrieb, sondern dem uralten vitalen Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und nach Erforschung eines neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebiets, in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt ... sich mehr und mehr verwischen und wahrscheinlich eines Tages ... völlig verschwinden werden.¹²¹

Es geht bei dieser Technik also auch um die Aufhebung von Grenzen - durch die Verschmelzung von zwei Objekten zu Einem, werden Trennlinien überschritten und neue Bilder entstehen. Traum und Wirklichkeit können so im Bild ineinander übergehen und sich zu einer neuen Wirklichkeit verbinden. Die Metamorphose als Bildtechnik spielt bereits bei den „Cadavres exquis“ eine übergeordnete Rolle: hier gehen Gestalten verschiedenster Art, den unterschiedlichsten Vorstellungen entsprungen, nahtlos ineinander über und bilden neue Wesensformen und Figuren.

Auch in Salvador Dalis künstlerischem Schaffen geht es mehr oder weniger um Metamorphose. Seine verzerrten Formen, seine fließenden und oft organischen Gebilde sind zumeist Mischformen von Objekten oder Figurendarstellungen. Feste Formen und Gestalten verbindet er in seinen Bildern mit flüssigen, lässt so Uhren „schmelzen“ oder Steine sich in Menschen verwandeln.

In René Magrittes' Werk finden sich mehrere Beispiele von Metamorphosen. So lässt er zum Beispiel ein paar Schuhe direkt in die Form des menschlichen Fußes übergehen (*Das rote Modell*, 1947) oder Pflanzen zu Eulen werden (*Die Gefährten der Angst*, 1942).

Die Verbindung von eigentlich lebendigen Körpern mit leblosen Materialien wie Stein, Marmor oder Holz zieht sich durch eine Reihe surrealistischer Arbeiten. Verschiedenste Gegenstände werden entweder durch Materialexperimente verfremdet (in der surrealistischen Objektkunst bietet sich hierfür das Beispiel Meret Oppenheims mit seiner mit Fell ausgelegten Cafétasse) oder durch sich wandelnde Aggregatzustände verändert.

¹²⁰ Ebd., S. 144

¹²¹ Max Ernst: Was ist Surrealismus? Zit. Nach Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 144

Festes wird flüssig, Menschliches zu Stein und harte, feste Körper erhalten organischen Charakter.

Besonders in Dalis Werk zeigen sich zahlreiche Darstellungen von festen Körpern, die flüssig erscheinen oder eine nahezu organische Struktur aufweisen.

4) Der surrealistische Film

4.1 Die Anfänge: Surrealisten und Film

Das neue Medium Film hatte sich in den 1920er Jahren bereits als Unterhaltungsform der Masse etabliert. Vorherrschend war der realistische, narrative Erzählstil; das Kino brachte den Menschen Unterhaltung und Distraction in Form von erzählten Geschichten. Die wenigen avantgardistischen Strömungen im Kino, die sich mit anderen Formen der Darstellung wie der Abstraktion oder anderen Formexperimenten auseinandergesetzt hatten, hatten sich schnell wieder verlaufen. Auch die eher experimentellen Strömungen des frühen Kinos, die noch die Möglichkeiten des neuen Mediums auszuloten versucht hatten, waren nun bereits von der realistischen Narration, die nun zum ‚Mainstream‘ geworden war, abgelöst worden. Die Surrealisten waren die erste Generation, die mit dem Kino aufgewachsen war. Sie gehörten zu den Ersten, für die das bewegte Bild einen großen Stellenwert in ihrer Auffassung von Repräsentationen und Sehkonventionen einnahm. Sie waren allesamt begeisterte Cinéasten, die Kinobesuche genauso zu ihrem Alltags- und Freizeitvergnügen zählten wie die Flohmarktbesuche, Schreibexperimente und abendlichen Treffen in Pariser Caféhäusern. Sie schrieben Filmkritiken oder gar eigene Filmskripts, sowie Texte über das Kino und spielten selbst in Filmen als Akteure mit; setzten sich bereits in den frühen zwanziger Jahren intensiver mit dem Medium auseinander. Besondere Anerkennung brachten sie Filmarbeiten entgegen, die nicht im herkömmlichen Sinn als „konventionell“ bezeichnet werden konnten, sondern sich vorwiegend Experimenten auf inhaltlicher Ebene verschrieben hatten: allem, was im Film düster, grotesk, irrational, fantastisch, aber auch komisch und in irgendeiner Form eigen war, zollten sie Bewunderung.

Aus der Perspektive surrealistischer Ästhetik faszinierte sie die Fähigkeit des Films, die Schwerkraft aufzuheben, die Zeiten durcheinanderzuwirbeln, die Räume nach Belieben zu wechseln, die Figuren überraschend zu verwandeln, Gewaltakte zu simulieren, unwahrscheinliche Metamorphosen durchzuführen, Ereignisse unglaublich zu beschleunigen, kurz: die Welt nicht nach den Naturgesetzen, sondern frei nach der Imagination aus Elementen der Wirklichkeit zu gestalten. Das alles konnte die Literatur auch, aber der Film leistete es frappierend, besonders irreführend oder bestürzend durch seine direkten, überprüfbaren Realitätsbezüge.¹²²

So fanden sie besonderen Gefallen an Charly Chaplins‘ und Buster Keatons‘ Komik, an Louis Feuillades Serien *Les Vampires* (1915-16) und *Fantômas* (1913-14), wie auch an einigen expressionistischen Filmen wie *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) oder *Das*

Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, 1919), die sich auch mit Themen wie der dunklen Seite des Lebens und psychischen Abgründen befassten. Auch die frühen Filme von Georges Méliès, der sich der Darstellung des Fantastischen und dem Zauber verschrieben hatte, imponierten den Surrealisten.

Im Folgenden möchte ich kurz auf zwei Beispiele dieses „unkonventionellen“ Kinos genauer eingehen und seine Merkmale zur Verdeutlichung anführen.

4.1.1 George Méliès

„Nevertheless, it is the case that the Surrealist interest in cinema really begins with Méliès...“¹²³

Méliès, einer der ersten Filmpioniere, stand seit der Erfindung des neuen Mediums für die Entdeckung des Imaginären und als „Initiator des Wunderbaren“¹²⁴ im Film. Analog zu den Brüdern Lumière gebrauchte er den Film nicht dazu, einfach die Realität abzubilden, sondern dazu, dem Publikum imaginäre und fantastische Welten vor Augen zu führen. Durch Zufall entdeckte er den Stop-Trick (der Film in seiner Kamera blieb stecken, was dazu führte, dass Méliès auf dem entwickelten Film zuerst zu sehen war, jedoch in der nächsten Sekunde -wie durch ein Wunder- verschwunden war) der es ihm nun ermöglichte, Dinge und Menschen verschwinden oder sich verwandeln zu lassen. Diese essentielle kreative Technik nutzte der aus dem fantastischen und illusionistischen Theater kommende Méliès nun, um das Filmpublikum zu erstaunen und zu verblüffen. „Méliès was less a film *maker* than a conjurer and illusionist, who used the moving picture to extend the showmanship and inventiveness of his magical stage performances.“¹²⁵ In weiterer Folge entdeckte er die technischen Möglichkeiten der Überblendung, Doppelbelichtung, Zeitlupe und Zeitraffer.¹²⁶

Mit Méliès Erfindungsreichtum erhielt das Kino nun erstmals die Möglichkeit, nicht nur (auf rein technischer Ebene) Realität abzubilden, sondern mithilfe des technischen Apparates eine neue Wirklichkeit, die der Imagination entspringt, zu erschaffen. Méliès Filme wie *Le Voyage dans la lune* (1902) hatten stets das Fantastische und Bizarre, das Magische und Wunderbare als Thema und sorgten für Schock- und Überraschungseffekte beim Publikum. Seine Filme öffneten der Entwicklung des Kinos neue Horizonte; sie zeigten einen Umgang mit Zeit und Raum als etwas Relatives, nicht als etwas Absolutes und stellten so für die Surrealisten einen

¹²² Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 194

¹²³ Michael Richardson: Surrealism and Cinema, S.19

¹²⁴ Ebd., S.20

¹²⁵ Ebd., S.21

wichtigen Bezugspunkt dar.

4.1.2 Louis Feuillade

„Nowhere can one see the unconscious working through of popular receptivity to subversion better than in the films Feuillade made at the time of the First World War.“¹²⁷

Feuillade war ein Filmmacher, der die Filmrezeption der Surrealisten stark mitprägte. Seine Hochphase erlebte er in den Jahren 1906 bis 1925, in denen er die Produktion bei Gaumont leitete und einen immensen Filmoutput vorzuweisen hatte. Prägend für die Surrealisten waren seine beiden Serien *Les Vampires* (1915-16) und *Fantômas* (1913-14), in denen er einen außergewöhnlichen Umgang mit Alltagssituationen, verbunden mit dem Wunderbaren und Traumhaften zeigte. Seine Filme zeichneten sich unter anderem durch Sequenzen aus, in denen das Wunderbare und Fantastische ins gewöhnliche Alltagsleben überschwappte, was seinen Filmen eine gewisse Traumatmosfera verlieh: alles war zu jeder Zeit möglich - wie im Traum. Hinzu kam, dass die Zuseher/innen in seine Filmwelt geradezu „hineingezogen“ wurden - sie waren nicht nur Rezipienten, sondern Teil der mysteriösen Geschichten. Die beiden Serien *Fantômas* und *Les Vampires* bedienten sich hauptsächlich seiner beiden Lieblingsgenres - der Komödie und dem Kriminalfilm, sowie dem Horrorgenre; diese drei sollten später für die Surrealisten eine wichtige Rolle spielen.

Seine Arbeitsweise war spontan und schnell, selten wurde Wert auf einen logischen Verlauf der Ereignisse im Film gelegt und eine ständige Auseinandersetzung mit der Improvisation war seinem Filmschaffen eigen. Diese Punkte lassen Parallelen zum Surrealismus erkennen, da Irrationalität ein wichtiges Element darstellte und Feuillades schnelle und spontane Arbeitsweise der „écriture automatique“ sehr nahe kamen.

Auch Feuillades Vorliebe für die Darstellung von Gewalt und Kriminalität in seinen Arbeiten und seine Faszination für das Verbrechen rücken ihn ein Stück näher an die Surrealisten heran: „He does not glorify criminals but the act of crime itself as a motiveless, joyous, exuberant action performed against society, any society, and having its own justification as such.“¹²⁸

Auch die Surrealisten zeigten rege Begeisterung und großes Interesse an Verbrechen und anderen „amoralischen“ Verhaltensweisen. Für die Surrealisten stellte insbesondere *Fantômas*

¹²⁶ Karl Günter Simon: Die Imaginäre Welt in Film und Roman des modernen Frankreich, S.35/36

¹²⁷ Michael Richardson: Surrealism and Cinema, S.21

¹²⁸ Ebd., S.22

ein Paradebeispiel ihrer gesellschaftlichen Revolte, für die sie kämpften, dar, und war zugleich eine Figur, die gerade aus dieser kapitalistischen Gesellschaft entsprungen war.

„He represents the sleeping evil residing in our subconscious, likely to come to the surface and strike at any time.“¹²⁹ Feuillade war einer der wenigen Regisseure, der es verstand, ein großes Publikum anzuziehen, ohne jedoch trivial zu wirken. Seine Filme sind für ihre eigene traumhafte Atmosphäre, ihren Humor und ihre Spannung sowie für die außergewöhnlichen Charaktere, die oftmals auf der Ausweitung der Imagination des Regisseurs beruhen, bekannt.¹³⁰

4.2 Der Film als perfekte Darstellungsform der Surrealität

Schon immer hat mich der Film gereizt, denn er ist ein umfassendes, abwechselnd realistisches oder traumverbundenes, erzählerisches, absurdes oder poetisches Ausdrucksmittel.¹³¹

Wie in Kapitel 1 schon genauer erläutert wurde, ging es den Surrealisten um eine Zusammenführung von Realität und den aus der Gesellschaft verdrängten Lebensbereichen wie Schlaf, Traum, Imagination, Unbewusstem, Irrationalem und Wunderbarem. Der Surrealismus zielte eben auf eine Synthese dieser beiden scheinbar gegensätzlichen Seiten des Lebens ab, wie Breton es in seinem *Surrealistischen Manifest* beschreibt:

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.¹³²

Dieser angestrebten „geistigen Revolution“ schien der Film als neu entdecktes Medium nun äußerst zweckdienlich zu sein. Denn kein anderes Medium war wie der Film imstande, Realität und Traum mit einer solchen Wirksamkeit zu verbinden. "Cinema permitted the superimposition of dreams and everyday reality, their suture in a seamless visual experience."¹³³

Der Film ist eine Abbildung der Realität mithilfe eines Apparates, der imstande ist, nicht nur einzelne Bilder, sondern diese in Folge (genauer 24 Bilder pro Sekunde) aufzunehmen und

¹²⁹ Ebd., S.23

¹³⁰ Vgl. Ebd., S.25

¹³¹ Luis Bunuel: Die Flecken der Giraffe, S.179

¹³² André Breton: Surrealistisches Manifest, S. 18

¹³³ Robert Short, The age of gold: Surrealist cinema, S.12

somit Bewegung in einem kontinuierlichen Bilderfluss wiederzugeben. Diese Aufzeichnung der Realität mithilfe des technischen Apparates Filmkamera garantiert dem einzelnen Filmbild Authentizität, da es - genau wie die Fotografie - im Moment seiner Aufnahme nicht verfälscht werden kann und somit eine genaue, wenn auch reproduzierte Wiedergabe der Realität darstellt. Die Realität, die wir alltäglich wahrnehmen, wird im Film automatisch abgebildet.

Paradoxically, it was the cinema's ability to reproduce only the phenomena of external reality - the world of appearances before the lens in all its specificity - that made it the ideal instrument for Surrealism.¹³⁴

Mit der Möglichkeit der Bewegungsdarstellung ist der Film der Fotografie einen Schritt voraus; der menschliche Blick und seine Realitätswahrnehmung bestehen aus einem Bilderfluss, nicht aus Einzelbildern. Der Film kann Bewegung wiedergeben, das einzelne Bild, die Fotografie, kann sie höchstens andeuten oder in einem Moment einfangen. Aus diesem Grund ist der Film als künstlerisches Medium dem menschlichen Blick und seiner visuellen Wahrnehmung am ähnlichsten, und kann somit von jedem/jeder verstanden und nachvollzogen werden.

Die Darstellung von Geschehnissen in einem Bilderfluss bezieht sich im Bereich der menschlichen Wahrnehmung jedoch nicht nur auf die Realität. Wie zuvor schon beschrieben, gründen auch psychische Vorgänge wie Imagination und vor allem der Traum auf einem Fluss der Bilder. Der Traum, der sich zumeist aus Erinnerungen und anderen (häufig irrational aneinander gestückelten) Sequenzen der inneren oder wirklichen Welt zusammensetzt, läuft im Schlaf vor unserem inneren Auge als Gedanken- und vor allem Bilderfluss ab. Er konstruiert sich aus einer Aneinanderreihung von Eindrücken, die sich, parallel zu unserer Wahrnehmung der Realität, in bewegten Bildern manifestiert.

In addition, the way in which one perceives a film has some features in common with the way in which one perceives a dream. Moreover, film can make use of the irrational associations and transformations that one finds in dreams.¹³⁵

Der Film setzt sich zwar aus einzelnen, abfotografierten Bildern zusammen, doch ist ihm - als einzigem Medium - dieser Bilderfluss und die Möglichkeit zur Bewegungsdarstellung immanent, wie er auch die Möglichkeit der Neuordnung wirklichkeitsgetreuer Sequenzen erlaubt.

Erst der Film kann räumliche und zeitliche Ausdehnungen durchbrechen. Durch das technische Mittel der Montage können Zeit und Raum völlig losgelöst betrachtet werden. Darüber hinaus ist der Film das Medium, welches Realität besonders genau

¹³⁴ Ebd., S.13

¹³⁵ Allen Thiher: The Cinematic Muse, S.34

wiedergeben kann. Damit sind die beiden grundsätzlichen Punkte genannt, die es ermöglichen, traumartige Vorgänge im Film darzustellen.¹³⁶

Die Surrealisten hatten diese Tatsache erkannt und zielten nun auf eine produktive Verwertung dieser Gegebenheiten, um im noch unerprobten Medium Film eine neue Manifestation ihrer Ideologie zutage zu bringen. Die Parallelen, die sich zwischen dem Medium Film und der Realitäts- und Traumwahrnehmung offensichtlich ergaben, wollten die Surrealisten nun für ihre Zwecke nutzen.

This is because film is naturally ambiguous; all events - the dream as much as the document - can be presented as equally real. No medium appeared more apt to the surrealists for throwing suspicion on the confident dichotomies of the positivist mentality: perception/imagination; virtuality/actuality; dream/waking life; pleasure principle/reality principle... all those supposed contradictions whose instability and unreliability the surrealists' mission it was to expose.¹³⁷

Dazu bedienten sie sich vor allem der technischen Möglichkeiten der Montage, wie sie schon von George Méliès zur Darstellung von Irrationalem und Fantastischem im Film benutzt worden waren. Die Entwicklung der Überblendung, der Zeitlupe und des Zeitraffers wie der Zusammenfügung von verschiedenen Szenen und Einstellungen durch den Filmschnitt nutzten die Surrealisten nun aus, um der bloßen Abbildung der Realität etwas hinzuzufügen, dass ihre Grenzen auf den Bereich des Unbewussten, Irrationalen und Traumhaften erweiterte. Im surrealistischen Film ging es nicht primär um die Darstellung von Träumen mithilfe des Mediums Film, sondern um eine produktive Nutzung der Traummechanismen im Film, um die angestrebte „Surrealität“ einem breiten Publikum zu verdeutlichen. Der Montage war es zu verdanken, dass Reales, das von der Kamera authentisch abgebildet wurde, in verschiedensten Kombinationen und Veränderungen irreale Züge annehmen konnte. Dies sollte den/die Zuschauer/in schockieren und verwundern; vor allem jedoch sollte es seine/ihre Wahrnehmungskonventionen in Frage stellen und verändern.

Kracauer äußert sich dazu in seiner *Theorie des Films* folgendermaßen:

Anders als die meisten dieser Filme (Avantgarde-Filme, Anm.) huldigen sie dem Glauben, die innere Realität sei der äußeren unendlich überlegen. Folglich ist es ihr dringlichstes Vorhaben, den Strom inneren Lebens und alles das, was er an Instinkten, Träumen, Visionen und dergleichen mit sich führt, ohne die Hilfe einer Story oder irgendeines anderen rationalen Kunstgriffs sichtbar zu machen. Nicht als ob die Surrealisten leugneten, dass die „äußere Haut der Dinge, die Epidermis der Realität... das Rohmaterial des Kinos ist“; aber sie sind einstimmig der Meinung, dieses schattenhafte und vergängliche Material könne nur dann Bedeutung gewinnen, wenn es dazu verwendet werde, die inneren Triebe und Interessen des Menschen bis zu ihren

¹³⁶ Elisabeth Charlotte Kobbe: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S.7

¹³⁷ Robert Short: The age of Gold: Surrealist cinema, S.11

unbewußten Wurzeln hinab darzustellen.¹³⁸

Auch Luis Bunuel sieht den Film als perfektes Medium, traumgleiche Zustände und Emotionen für den/die Zuschauer/in nachvollziehbar zu machen und darzustellen. Er schreibt in *Die Flecken der Giraffe*:

Der Film ist eine wunderbare und gefährliche Waffe, wenn er von einem freien Geist gehandhabt wird. Er ist das beste Instrument, um die Welt der Träume, der Emotionen, des Instinkts auszudrücken. Der schöpferische Mechanismus der filmischen Bilder ist allein durch seine Art, wie er funktioniert, unter allen menschlichen Ausdrucksmitteln dasjenige, das der Funktionsweise des menschlichen Geistes am meisten ähnelt, mehr noch, es ist dasjenige, das die Arbeit des Geistes im Traum am besten imitiert.¹³⁹

Die Verbindung von Realität und Traummechanismen durch die Montage soll später anhand der Filmbeispiele noch genauer erläutert werden. Zuvor möchte ich noch einen eher allgemeinen Überblick über die wichtigsten Ansatzpunkte des surrealistischen Films geben.

4.3 Wichtige surrealistische Ansatzpunkte am Medium Film

4.3.1 Gegen die Norm

Wie schon zuvor erwähnt, hatten es sich die Surrealisten zum Ziel gesetzt, gegen jegliche gesellschaftliche Konvention und Norm des Bürgertums vorzugehen, um so die Gesellschaft zu verändern. Kein Lebens- oder Kunstbereich wurde von ihnen verschont. So auch nicht der Film. Mit Beginn der Zwanziger Jahre ging die Phase des frühen und experimentellen Films zu Ende; das klassische, realistische Erzählkino war bereits weitgehend etabliert. Das neu aufgekommene Interesse der Surrealisten am Film ließ sie ihren Kampf gegen festgesetzte Normen auch auf den Film übertragen. Sie begannen, mit Irrationalität und Absurdität die gängige realistische Ästhetik des Films zu attackieren. Die im Film bereits etablierten Codes und Zuschauererwartungen galt es zu unterlaufen, um den Blick frei für eine erweiterte Weltansicht zu machen. Dabei setzten sie vorrangig auf Schockelemente und irrationale, verwirrende Darstellungsformen, die den Mechanismen des Traums ähnlich waren. Dazu wurde oft die konventionelle und kontinuierliche Darstellung von Zeit und Raum verweigert, dafür jedoch auf eine Diskontinuität und Fragmentierung gebaut, mit denen ihre Filme versuchten, gegen das konventionelle Erzählkino vorzugehen und so ein anti-realistisches und anti-narratives Kino zu schaffen, das Realität und Traum in neuer Form zueinander führen

¹³⁸ Krakauer, Theorie des Films, S.254

¹³⁹ Luis Bunuel: Die Flecken der Giraffe, S. 144

sollte. Allen Thiher schreibt zu diesem Punkt am Beispiel von *Un chien andalou*:

Un chien andalou is, then, an antigame that, by the systematic way it proposes to destroy the rules of earlier cinematic games, transforms itself into a superior form of play. By systematic negation of the rules, the surrealist work develops a new set of ludic definitions - at the same time that it acquires an ironic self-consciousness. Bunuel uses his films to parody, and through parody to destroy, the filmic conventions that two generations of filmmakers had evolved.¹⁴⁰

Jedoch suchten sie nicht nur, sich vom „Mainstream-Kino“ zu distanzieren, sie standen auch anderen Experimenten der Avantgarde kritisch gegenüber. Die reinen Form- und Abstraktionsexperimente früherer Avantgarden befriedigten sie nur wenig.

Die Surrealisten der späten zwanziger Jahre waren sich sehr wohl bewusst, dass sie sich mehr mit Inhalt als mit Form befaßten; das kann man schon daraus schließen, dass sie nachdrücklich die Hervorhebung des Rhythmus und die damit Hand in Hand gehende Verwendung ungegenständlichen Materials ablehnten.¹⁴¹

Die rhythmischen Formexperimente des *cinéma pur*¹⁴² wurden von den Surrealisten mit der Verlagerung auf inhaltliche, wenn auch nicht immer diegetische und oft irrationale Darstellungsformen abgelöst.

4.3.2 Politik und Öffentlichkeit

Das Medium Film bot den Surrealisten außerdem einen Weg, um ein breiteres Publikum anzusprechen, als es ihnen durch Zeitschriften, Flugblätter oder Ausstellungen je möglich gewesen wäre. Durch die politischen Tendenzen der Strömung lag ihnen seit ihren Anfängen sehr viel daran, eine Vielzahl an Menschen erreichen zu können, was sich schon in der Gründung des *Bureau*, den diversen surrealistischen Zeitschriften und anderen öffentlichen Aktivitäten unter Beweis gestellt hatte. Die Intention, stets mit dem Leben in Verbindung zu stehen und ihre Ideen und Ansichten mit einer breiteren Öffentlichkeit zu teilen, wurde nun durch den Film erleichtert.

Das Kino war in den 1920er Jahren bereits als Unterhaltungsmaschinerie der Massen etabliert, zog also ein großes Publikum an. Jeder konnte die (konventionelle) Filmsprache verstehen, da der Ton noch nicht erfunden war und die Bildsprache des Stummfilms Menschen jeglicher Nationalität in gleichem Maße verständlich war. Zudem stellte sich der Film als äußerst zweckdienliches Medium heraus, um soziale Strukturen zu unterlaufen und ein neues

¹⁴⁰ Allen Thiher: *The Cinematic Muse*, S. 25, zit. Nach Elisabeth Charlotte Kobbe: *Film-Träume zwischen Regression und Progression*, 1989, S. 139

¹⁴¹ Krakauer: *Theorie des Films*, S. 253

¹⁴² Ebd., S. 252

Repräsentationsmodell zu etablieren. Antonin Artaud sah den Film gar als völlig neue Sprache; er hoffte, eine Filmsprache zu kreieren, die rein intuitiv, ohne jegliche Intervention von Logik auf visueller Ebene die Zuschauer/innen anspricht.¹⁴³ Da der Film jedoch stets ein Produktionsprozess ist, in den mehr als eine Person verwickelt ist, und somit niemals so direkt aus dem Unbewussten und Intuitiven fließen kann wie z. B. die *Écriture Automatique*, konnte Artauds` Plan nicht zur Gänze in die Realität umgesetzt werden. "Dazu kommt noch der finanzielle und technische Aufwand, der ein spontanes, unbeeinflusstes Arbeiten unmöglich macht."¹⁴⁴ Die Idee jedoch, die Bilder im Film sich auseinander generieren zu lassen und eine intuitive Sprache zu sprechen anstatt einer diegetisch-logischen, wurde in vielen surrealistischen Filmen umgesetzt. Außerdem bedarf es beim Film, insbesondere beim Stummfilm, keiner Übersetzung, da das visuelle Bild jedem verständlich und zugänglich ist. Einzig die Intention des Filmemachers kann mit der Interpretation des/der Zuschauer/in auseinander laufen, das bewegte Bild an sich jedoch steht für sich selbst, es bedarf keiner Bedeutung, die, wie in jeder anderen Sprache, erst generiert werden muss. Die visuelle Sprache ist eine direkte, wie sie auch von primitiven Kulturen in ihrer Bildersprache bereits verwendet wurde.¹⁴⁵

Among all arts, film appeared to be the most complex and freest medium of expression. By comparison to the highly codified natural tongues, film was a magical language, superior to the written word and, in their opinion, not fully subjected to realist aesthetics.¹⁴⁶

4.3.3 Anti-realistisches und anti-narratives Kino

Um gegen die etablierte realistische Erzählweise des Films anzukämpfen und eine eigene Filmsprache zu kreieren, wurde in vielen surrealistischen Filmen mit einem hohen Anteil an Willkürlichkeit in der Anordnung der einzelnen Bilder und Sequenzen gearbeitet. Die Technik der Montage machte es möglich, den Erzählfluss zu unterbrechen und zu modifizieren. Oftmals gelang dadurch eine Anordnung, die den/die Zuschauer/in verblüffte und schockierte. Damit sollten die gängigen Zuschauererwartungen unterlaufen werden, und der Blick für eine neue Sicht geöffnet werden. Der Begriff der Entfremdung spielt hier ebenfalls eine wichtige Rolle; durch den Bruch mit der Erwartung und dem Bekannten versuchten die surrealistischen Filmemacher den Zuschauer zu entfremden, das Gezeigte aus

¹⁴³ Vgl.: Lenuta Giukin: From Surrealist Film to Surrealism in Film, S.18

¹⁴⁴ Moritz Geisel: Transformationen, S.99

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd., S. 18/19

dem Kontext zu reißen und somit eine neue, unbekannte Sicht der Dinge zu eröffnen.

The cinema is a splendid dissovent of the fixed identity of things, revealing them in unfamiliar but nonetheless persuasive new shapes. It permits exploratory rearrangements of the order of things. The common-sense world of appearances is just the starting point.¹⁴⁷

Dem/der Zuschauer/in sollte durch Schockerlebnisse beim Sehen eines Films die Augen für das Wunderbare, das Bizarre, das Fantastische geöffnet werden, er/sie sollte dazu angeregt werden, die Welt - und den Film - anders wahrzunehmen als bisher.

Der Schock resultiert aus dem widersprüchlich erscheinenden Charakter der Bilder, in denen eigentlich Unvereinbares zusammengebracht wird, aus der arbiträr erscheinenden Montage dieser Bilder und aus dem Widerspruch des Gezeigten zu den Konventionen bürgerlicher Kunst und Moral.¹⁴⁸

Artaud erkannte hier auch die Bedeutung der Großaufnahme, die es ebenfalls ermöglicht, einzelne Objekte aus dem Kontext zu reißen, und ihnen durch Isolation eine neue Bedeutung zuzuschreiben.¹⁴⁹ Auch andere Techniken wie Zeitlupe, Zeitraffer, Überblendungen (die Metamorphosen zeigen konnten), verschiedenste Einstellungsgrößen (u. A. die Großaufnahme), oder weitere technische Verfahren, die die Modifikation des Bildes ermöglichten (wie z.B. die Verwendung von Zerrspiegeln oder Gelatinefiltern vor der Kameralinse), wurden von den Surrealisten verwendet, um dem/der Zuschauer/in eine andere Art der Wahrnehmung zu ermöglichen, und die Grenzen zwischen Realität und Traum im Film verschwimmen zu lassen.

Besonderes Augenmerk lag jedoch auf der Montage; das Aneinanderreihen verschiedenster Szenen und Sequenzen wurde im surrealistischen Film dazu gebraucht, um mit der chronologischen und räumlichen Ordnung zu brechen, und somit traumgleiche Szenarien zu erstellen, in denen Raum und Zeit nicht ihren natürlichen Gesetzen gehorchen. Kein anderes Medium ist wie der Film imstande, Raum und Zeit so durcheinander zu wirbeln und trotzdem einen kontinuierlichen Bilderfluss entstehen zu lassen. Diese Nebeneinanderstellung von räumlich und zeitlich divergenten Szenen im zeitlich kontinuierlichen Verlauf des Films ist einziger Verdienst der Montage. Mit dieser Möglichkeit des Films arbeiteten die Surrealisten nun, um die Diskontinuität der Traummechanismen auf die Leinwand zu bringen, nutzten sie jedoch auch, um den Reverdy'schen Begriff des poetischen Bildes im Film umzusetzen. „Filmic Montage, for instance, was supremely adept at juxtaposing distant realities which, for

¹⁴⁶ Ebd., S.17

¹⁴⁷ Robert Short: The age of gold: Surrealist cinema, S. 10/11

¹⁴⁸ Moritz Geisel: Transformationen, S. 100

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 17

surrealism, accounted for the revelatory power of the poetic image.“¹⁵⁰

Was in der Malerei und Fotografie höchstens als ein Nebeneinander darstellbar war, wird im Film zu einem Nacheinander - einem Bilderfluss, der trotz der augenscheinlichen Diskontinuität von Zeit und Raum als kontinuierlich begriffen wird, und so mit den Konventionen des narrativen Kinos bricht, die Zuschauer erstaunt und verwirrt, ihre Erwartungen somit nicht erfüllt.

Similar to the surrealist poetic image, film was capable of juxtaposing incongruous objects or images and thus of engendering the disorientation required to confront the spectator`s existing perception.¹⁵¹

Raum und Zeit sind durch die Montage im Film willkürlich veränderbar; so kann es im *Andalusischen Hund* dazu kommen, dass die Frau einen Raum durch eine Türe verlässt, sich jedoch in der nächsten Einstellung in genau demselben Raum wiederfindet. Mit dieser Anwendung der Montage läuft der surrealistische Film zumeist den Regeln der Continuity-Montage entgegen.

EXKURS: Continuity-Montage

Die Continuity-Montage-Form, die seit den 1920er Jahren im klassischen Erzählkino etabliert war, ist die gängigste Montageform wie sie für eine logische Diegese im Film notwendig ist. Sie entspricht am ehesten den Seh- und Wahrnehmungskonventionen des/der Zuschauer/in und hilft, im Film einen logischen Ablauf der Geschehnisse zu präsentieren. Sie soll für leicht verständliche Übergänge innerhalb des Films sorgen; der Zuschauer soll sich in der Welt des Films mühelos zurecht finden können, und auf keinen Fall an dessen künstliche Gemachtheit erinnert werden. Gewisse Regeln sorgen für das „Funktionieren“ einer Diegese. Die Kontinuität des Raum-Zeitgefüges soll durch die Montage aufrecht erhalten werden und keine alogischen Sprünge enthalten.¹⁵²

Die ‚Continuity-Montage‘ ist eine Art Regelwerk zur unaufdringlichen Komprimierung von Raum und Zeit, das paradoxerweise zugleich räumliche und zeitliche Kohärenz schafft und aufrechterhält. (...) Damit die Unterbrechungen im raumzeitliche Gefüge zwischen kontinuierlichen Einstellungen nicht bemerkt werden, sind Schnitte gewöhnlich „motiviert“: durch Bewegung, Handlung oder Interaktion von Figuren, so dass der Zuschauer die Schnitte nicht bemerkt beziehungsweise diese nicht als störend empfindet. Entscheidend ist hierbei das Primat der Narration, der andere filmische Gestaltungstechniken, in diesem Fall die Montage, untergeordnet

¹⁵⁰ Robert Short: *The age of gold- Surrealist cinema*, S. 15

¹⁵¹ Lenuta Giukin: *From Surrealist film to Surrealism in film*, S16

¹⁵² Vgl., Thomas Elsaesser: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 113-115

werden.¹⁵³

Prinzipiell bezieht sich das Continuity-System auf Blicke, zum Teil figurenbasierte innerhalb der Diegese, zum Teil imaginäre; es geht um die Strukturierung des Raums über Sichtachsen.¹⁵⁴

Der surrealistische Film jedoch unterläuft die Regeln der Continuity-Montage; Raum und Zeit erscheinen diskontinuierlich, es können oft keine Relationen oder Zusammenhänge zwischen einzelnen Szenen oder Einstellungen hergestellt werden, was auf den/die Zuschauer/in verwirrend und irrational wirkt. Im *Andalusischen Hund* zum Beispiel wird eine Kontinuität der Diegese durch Zwischentitel vorgetäuscht; Inserts wie „Es war einmal“, „6 Monate später“ u. a. sollen dem Zuschauer einen logischen zeitlichen Ablauf suggerieren, verwirren jedoch nur zunehmend und es scheint fast, als würden sich Dalí und Bunuel über die Zuschauererwartungen einer logisch ablaufenden Erzählung lustig machen wollen.

4.3.4 Träume und Traummechanismen im Film

Die Nicht-Beachtung der Continuity Regeln von vielen surrealistischen Regisseuren trägt zur Verdeutlichung der intendierten Traumdarstellungen bei; im Traum gibt es oft räumliche und zeitliche Sprünge, die jedoch im Zustand des Träumens nicht als alogisch empfunden werden. Im Film hingegen stehen solche Sprünge der Darstellungsnorm entgegen, und werden deswegen als irrational angesehen. Das Medium Film besitzt jedoch als einziges Ausdrucksmittel die Fähigkeit, subjektive Erfahrungen wie Träume oder Imagination einem großen Publikum verständlich und auch durch die Ausdruckskraft des Bildes emotional erfahrbar zu machen, und dieser Tatsache wussten sich die Surrealisten für ihre Zwecke zu bedienen. Das filmische Handwerk, vor allem die Montage macht es möglich, Orte und Personen austauschbar zu machen, Übergänge und Metamorphosen darzustellen und somit eine neue filmische Realität zu schaffen, und diese auf der Leinwand der Öffentlichkeit zu präsentieren. Bunuel äußert sich zur Darstellung von Traummechanismen im Film wie folgt:

Die Bilder erscheinen und verschwinden wie im Traum durch Auflösung und Verdunkelung; Zeit und Raum werden fließend, schrumpfen oder verlängern sich nach ihrem Willen, die Zeitfolge und die relativen Werte der Dauer entsprechen nicht mehr

¹⁵³ Ebd., S. 113

¹⁵⁴ Ebd., S. 114

der Wirklichkeit.¹⁵⁵

Was sonst nur subjektiv erfahrbar ist, wollten die Surrealisten in die alltägliche Realität des Menschen einfügen, und - durch den Film - auch anderen auf visueller wie auch emotionaler Ebene zugänglich machen. Auch wenn der Traum oftmals als Inspirationsquelle und Ausgangspunkt im surrealistischen Film genutzt wurde, beschäftigte sich der surrealistische Film eher mit Mechanismen als mit der bloßen Darstellung des Traums auf der Leinwand. Traummechanismen wie Verschiebung, Verdichtung, Austauschbarkeit von Personen und Orten, Irrationalität und Willkürlichkeit wurden von den Surrealisten gezielt eingesetzt, um eine neue Filmsprache zu kreieren. Bunuel war der Meinung, dass das Kino den Mechanismen des menschlichen Geistes am nächsten käme; dass es zwar von der Realität beeinflusst sei, jedoch eine neue Welt der Bilder unabhängig von physikalischen Gesetzen schaffen und so einen bewusst produzierten Traum herstellen könne. Zugleich erkannte er im Film ein Instrument der Poesie. Philippe Soupault sprach vom Kino als ideales Mittel, um Träume auszudrücken:

Das Kino war für uns eine ungeheure Entdeckung zu der Zeit, als wir den Surrealismus schufen. (...) Wir betrachteten den Film damals als ein wunderbares Mittel, um Träume auszudrücken. (...) Mehr noch als das Schreiben, mehr noch als das Theater, verlieh der Film, meiner Meinung nach, dem Menschen eine höhere Macht. Alles schien im Kino erlaubt zu sein.¹⁵⁶

Auf inhaltlicher Ebene drehte sich der surrealistische Film hauptsächlich um bereits aus anderen Medien wie Malerei, Literatur und Fotografie bekannte Themen wie die Liebe (im besonderen die *amour fou*), das Begehren, die Poesie, unbewusste Prozesse wie Traum und Imagination, das Bizarre und Fantastische, das Wunderbare im Alltag, aber auch die politische Revolte. Mit der oft traumähnlichen Darstellung von Ereignissen im surrealistischen Film sollen verborgene Wünsche des Individuums zutage gebracht werden; Wünsche, die in der Gesellschaft möglicherweise als amoralisch und nicht akzeptabel angesehen werden, wie das Begehren und das Verlangen, die Freiheit zu lieben, die Umsetzung von unbewussten Trieben, etc. sollen dem/der Zuschauer/in durch die Beschäftigung mit dem Film bewusst gemacht werden. Den dargestellten Wünschen liegen unbewusste Strukturen zugrunde, die durch die Darstellung im Film sichtbar gemacht werden sollen.¹⁵⁷ Der surrealistische Film plädiert im Allgemeinen für die Freiheit des Geistes und

¹⁵⁵ Luis Bunuel: Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle, S.145

¹⁵⁶ J.M. Mabire: "Entretien avec Philippe Soupault". In: Études cinématographiques Nr. 38-39 1965, 29, zit. nach Moritz Geisel: Transformationen, S.99

¹⁵⁷ Vgl.: Elisabeth Charlotte Kobbe: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S. 143

eine Umwälzung der (moralischen) Gesetzlichkeiten in der Gesellschaft.

Durch Schockerlebnisse, die beim/bei der Zuseher/in ausgelöst werden, soll er/sie aufgerüttelt und zum Nachdenken über die herrschenden Gesellschaftsstrukturen angehalten werden.

Das Ziel von *Un chien andalou* bestand darin, „zu schockieren, um damit eine Bewegung in Richtung gesellschaftliche Veränderung zu erreichen“¹⁵⁸, was den oftmals politischen Unterton des surrealistischen Films hervorhebt.

¹⁵⁸ Ebd., S. 140

5) *UN CHIEN ANDALOU*

5.1 Luis Bunuel und Salvador Dalí

Luis Bunuel, 1900 als Sohn wohlhabender Eltern in Calanda, Spanien, geboren, erfuhr in seiner Kindheit und Jugend eine streng katholische Erziehung in einem Jesuitenkolleg, in dem er 7 Jahre zubrachte. Mit 14, so schreibt er in seiner Autobiographie *Mein letzter Seufzer*, verlor er seinen Glauben, was sein späteres filmisches Werk stark prägen sollte. 1917 begann er in Madrid zu studieren, und lebte in der "Residencia des Estudiantes"- "eine Art Campus im englischen Universitätsstil"¹⁵⁹, wo er alsbald Salvador Dalí und den Dichter Federico García Lorca kennenlernte und eine enge Freundschaft zu den beiden aufbaute. Seine Interessen zu dieser Zeit galten vorwiegend der Literatur, dem Sport und bald auch dem Film, für den er sich mehr und mehr begeisterte.

Salvador Dalí, 1904 in Figueras geboren, fand seinen Weg 1922 in die Residencia des Estudiantes, wo er ein Kunststudium begann.¹⁶⁰ Das Band zwischen Dalí und Bunuel stärkte sich mehr und mehr, die beiden verband nicht nur ihr Interesse für Kunst und Literatur, auch der intellektuelle Hintergrund der Residencia und die Abneigung gegen die bürgerliche Gesellschaft im allgemeinen, die Religion und die spanische Avantgarde brachten die beiden näher zusammen. 1925 ging Bunuel nach Paris, wo sein Interesse für das Kino (besonders durch Fritz Langs` Film *Der müde Tod* inspiriert) stieg; er begann an der "Académie du Cinéma" zu studieren, die unter anderem von Jean Epstein geleitet wurde. Bald arbeitete er als Assistent bei den Filmarbeiten Epsteins mit, und gewann so Einblicke in die Welt der Filmrealisation. Er beschloss, selbst Filme machen zu wollen, und durch die praktische Erfahrung, die er bei Epstein gesammelt hatte, stand seinem Vorhaben nichts mehr im Weg. 1928 kam Bunuel und Dalí die Idee, einen Film zu realisieren, der auf zwei Träumen, die die beiden gehabt hatten, aufbauen sollte.

5.2 *Un chien andalou* - Entstehung und Arbeitsprozess

Die Entstehung dieses mittlerweile Kultstatus genießenden Filmes verdankte sich mehr oder weniger dem Zufall; Bunuel hatte bereits mit dem Gedanken gespielt, selbst einen Film realisieren zu wollen, doch konkrete Pläne standen dafür noch nicht bereit. Bei einem Besuch

¹⁵⁹ Luis Bunuel: *Mein letzter Seufzer*, S.43

bei Salvador Dalí in Figueras im Winter 1928 kam es dazu, dass sich die beiden ihre Träume erzählten, die sie vor kurzer Zeit gehabt hatten. Aus der Erzählung dieser beiden Träume entwickelte sich die Idee, gemeinsam einen Film zu drehen. Bunuel beschreibt die Gegebenheiten in seiner Autobiographie *Mein letzter Seufzer* folgendermaßen:

Dieser Film ging aus der Begegnung zweier Träume hervor. Dalí hatte mich eingeladen, ein paar Tage bei ihm in Figueras zu verbringen, und als ich dort ankam, erzählte ich ihm, daß ich kurz vorher geträumt hätte, wie eine langgezogene Wolke den Mond durchschnitt und wie eine Rasierklinge ein Auge aufschlitzte. Er erzählte mir seinerseits, daß er in der voraufgehenden Nacht im Traum eine Hand voller Ameisen gesehen habe, und fügte hinzu: ‚Und wenn wir daraus einen Film machten?‘ Ich wußte zunächst nicht, was ich von dem Vorschlag halten sollte, aber schon sehr bald gingen wir in Figueras an die Arbeit.¹⁶¹

In *Die Flecken der Giraffe* berichtet Bunuel über den Arbeitsprozess:

Dalí hatte von einer durchlöcherten Hand geträumt, aus der Ameisen krochen, und ich von einem durchtrennten Auge. So haben wir weitergemacht, entweder Bilder aus unseren Träumen hervorgeholt oder nach Bildern gesucht, die in nichts dem ähnelten, was wir kannten. In einer Woche hatten wir Material für einen Film zusammen, den mir meine Mutter finanzieren half.¹⁶²

Auch wenn Bunuel und Dalí zum Zeitpunkt der Entstehung des Films noch nicht zur surrealistischen Gruppe gehörten, so hatten sie doch die surrealistische Bewegung, ihre Intentionen und Aktionen aus der Ferne mitverfolgt und empfanden große Sympathie für die Surrealisten. Ihre Ideen und Ziele waren denen der beiden Spanier sehr ähnlich - auch Bunuel zeigte großes Interesse für das Irrationale, den Traum und das Unbewusste als künstlerische Inspirationsquellen. Seit seinem 23. Lebensjahr hatte er sich mit den Theorien Freuds auseinandergesetzt, und hegte ebenso große Bewunderung für den Marquis de Sade, der als Vorbild der Surrealisten galt. Beim Verfassen des Drehbuchs zu *Un chien andalou* wandten Dalí und Bunuel eine automatische Schreibweise an, wie sie die Surrealisten benutzten, ohne noch offiziell der Bewegung anzugehören. "Ebenso wandten Dalí und ich, als wir am Drehbuch zum *Andalusischen Hund* arbeiteten, eine Art automatischer Schreibweise an, wir waren schon Surrealisten, bevor man uns so etikettierte."¹⁶³ Diese Bezeichnung der „écriture automatique“ für die Arbeitsweise am Drehbuch bezog sich auf die Tatsache, dass die beiden nur irrationale, direkt aus dem Unbewussten sprudelnde Ideen und Bilder in das Drehbuch aufnahmen. Alles was logisch erklärbar, rational oder folgerichtig erschien, wurde von ihnen sofort wieder verworfen.

¹⁶⁰ Elliott H. King: Dalí, Surrealism and Cinema, S. 13

¹⁶¹ Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S. 93

¹⁶² Luis Bunuel: Die Flecken der Giraffe, S.179

Das Drehbuch wurde in weniger als einer Woche nach einer sehr einfachen Regel geschrieben, für die wir uns in voller Übereinstimmung entschieden hatten: keine Idee, kein Bild zuzulassen, zu dem es eine rationale, psychologische oder kulturelle Erklärung gäbe; die Tore des Irrationalen weit zu öffnen; nur Bilder zuzulassen, die sich aufdrängten, ohne in Erfahrung bringen zu wollen, warum. Es war eine Woche vollkommener Übereinstimmung. Nie kam es zwischen uns zu der geringsten Meinungsverschiedenheit. Wir waren ein Herz und eine Seele. Sagte der eine etwa: ‚Ein Mann zupft einen Kontrabaß‘, und der andere sagte: ‚Nein‘, dann war der, der den Vorschlag gemacht hatte, sofort mit der Ablehnung einverstanden. Wenn dagegen das Bild, das der eine vorgeschlagen hatte, von dem anderen akzeptiert wurde, dann schien es uns auf der Stelle einleuchtend und wurde sofort dem Drehbuch einverleibt.¹⁶⁴

Diese Arbeitsweise mutet zwar wie Automatismus an, da die beiden sich stark auf ihr Unbewusstes und die Irrationalität stützten, jedoch steht dem entgegen, dass sie eben nicht einfach alles zu Papier fließen ließen, was ihnen in den Sinn kam, sondern eine starke Kritik und eine letzten Endes von der Ratio bestimmte Selektion von Ideen und Bildern schufen, die irrational sein sollten. Man könnte ihre Arbeitsweise also eher als eine rationale Suche nach Irrationalem bezeichnen, als sie mit der *écriture automatique* gleichzusetzen. "Though conscious choice intervenes in the script and, obviously, will do so in the practical realisation of the film itself, *Un Chien Andalou* is engendered by an act of automatism."¹⁶⁵ Auch der kollektive Arbeitsprozess der beiden spricht gegen einen direkten Fluss des Unbewussten, da sie gemeinsam Entscheidungen trafen und nicht jeder für sich seinen Ideen freien Lauf lassen konnte. Robert Short schreibt dazu, dass trotz der Irrationalität die Entwicklung des Filmskripts nicht nach willkürlichen Gesichtspunkten geschah, sondern auf einer komplexen Übereinstimmung der beiden Männer beruhte; das Material, das sie verwendeten, wurde weniger "erfunden", als vielmehr "entdeckt".¹⁶⁶

Dalì und Bunuel ging es darum, einen Film zu schaffen, der den Normen des gängigen Erzählkinos widersprach, und zugleich eine Gegenreaktion auf das Avantgarde-Kino des "cinéma pur" darstellen sollte; auch wenn ihr Drehbuch aus nicht zusammenhängenden und irrational oder traumgleich anmutenden Szenen und Sequenzen zusammengesetzt zu sein scheint, so legten sie doch mehr Wert auf den Inhalt, als auf die Form.

So irrational und zufällig zusammengewürfelt die Szenen aus *Un chien andalou* auch scheinen, es steckte eine gewisse Überlegung in der Anordnung der einzelnen Sequenzen.

¹⁶³ Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S.95

¹⁶⁴ Ebd., S.93/94

¹⁶⁵ Robert Short: The age of gold, S. 64

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 64

Die, die behaupten, in *Ein andalusischer Hund* gäbe es keinerlei logische Gedankenverknüpfung, haben unrecht. Wenn es so wäre, hätte ich den Film in einzelne Szenen zerlegen, die verschiedenen Gags in verschiedene Hüte werfen und die Sequenzen dem Zufall entsprechend aneinanderkleben müssen. Es war aber nicht so. Und hier der Grund, warum ich nicht so arbeiten konnte: Es gibt keine "Vernunft", die es verhindert hätte. Nein, es ist einfach ein surrealistischer Film, in dem die Bilder, die Bildfolgen sich nach einer "logischen" Ordnung aneinanderreihen, aber deren Ausdruck vom Unbewußten (sic) abhängt, das von Natur aus seine "Ordnung" hat.¹⁶⁷

Dieses Zitat von Luis Bunuel zeigt, dass er und Dalí zwar auf der Suche nach irrationalen und traumähnlichen Bildern und Szenen waren, diese jedoch nicht völlig willkürlich aneinandergereiht wurden. Der Prozess des Drehbuchschreibens enthielt eine gewisse Willkür, da die beiden nach eben nicht rational zusammenpassenden Bildern suchten, wie diese jedoch im Film angeordnet wurden folgte - laut Bunuel - wieder einer Ordnung (wenn auch der des Unbewussten).

Auch der Prozess des Drehbuchschreibens selbst galt ihnen als wichtiger künstlerischer Akt, während sie die Dreharbeiten selbst als eher trivial ansahen.¹⁶⁸ *Un Chien Andalou* war der erste Film, der im Sinne des Surrealismus eine Verbindung von Realität und Traum, von Rationalem und Irrationalem überzeugend darzustellen versuchte. Bunuel schreibt dazu in *Die Erotik und andere Gespenster*:

Wir suchten ein labiles und unsichtbares Gleichgewicht zwischen Rationalem und Irrationalem, um durch letzteres eine Fähigkeit zum Verständnis des Nichtbegreifbaren, zur Verbindung von Traum und Wirklichkeit, von Bewußtsein (sic) und Unbewußtsein (sic) zu erhalten, unter Vermeidung jeglicher Symbolik. (...) Es ging nicht darum, ein Bild mit dem anderen zu verbinden auf der Grundlage von Verstand und Unverstand, sondern ausschließlich darum, daß sich eine Kontinuität entwickelte, die uns im Unterbewußtsein (sic) Befriedigung verschaffte, ohne das Bewußte (sic) zu verletzen, das aber seinerseits keine direkte Beziehung zum Rationalen hatte."¹⁶⁹

Das Drehbuch wurde innerhalb von 6 Tagen im Dezember 1928 fertig gestellt, danach begannen die Dreharbeiten, für welche Bunuel ein Studio in Billancourt gemietet hatte. Weiters wurde in LeHavre gedreht. Bunuels praktische und theoretische Filmkenntnisse waren durch seine bei Epstein gesammelte Erfahrung groß genug, um nun selbst Regie führen zu können. Nach Beendigung des Drehbuches war klar, dass es sich nicht um einen kommerziellen Film handeln würde, den ein gewöhnliches Produktionssystem akzeptieren

¹⁶⁷ Luis Bunuel: *Die Erotik und andere Gespenster*, S.44

¹⁶⁸ Vgl. Simone Coll: *Intermedialität im frühen Werk Luis Bunuels*, S.83

¹⁶⁹ Luis Bunuel: *Die Erotik und andere Gespenster*, S.44

würde¹⁷⁰ - so bat Bunuel seine Mutter um finanzielle Unterstützung; sie willigte ein, ihm eine Summe von ca. 140.000 Francs zu geben, um die Produktion übernehmen zu können. Als Schauspieler wurden Pierre Batcheff (der bereits mit Abel Gance, Epstein und L'Herbier gearbeitet hatte und so eine gewisse Bekanntheit hatte¹⁷¹) und Simone Mareuil engagiert, den Kameramann Albert Duverger hatte Bunuel bei seiner Assistentenzeit bei Epstein kennengelernt und engagierte ihn nun für *Un Chien Andalou*. Die Dreharbeiten sollten 14 Tage dauern, wobei Salvador Dalí jedoch nur die letzten beiden Tage anwesend war, und dafür Verantwortung trug, die Installation des Pianos und der Eselskadaver zu gestalten, die Batcheff in einer Szene an zwei Seilen hinter sich herzieht. Auch bei den Dreharbeiten wurde eine Art irrationale Technik angewandt, um die Schauspieler möglichst unvorbelastet und spontan spielen zu lassen. Dazu Bunuel in *Mein letzter Seufzer*:

"Die Schauspieler hatten keine Ahnung, was sie machten. Ich sagte etwa zu Batcheff: ‚Schau aus dem Fenster, als ob du Wagner hörst. Noch etwas pathetischer!‘ Aber was er betrachtete, was er sah, wußte er nicht."¹⁷² Bunuel vermied es, den Schauspielern das Drehbuch zu zeigen; er selbst hielt sich jedoch genau daran.

Bunuel hielt sich nicht nur genau an das Drehbuch, er konstatierte auch, immer eine genaue Vorstellung vom Film bereits vor Drehbeginn in seinem Kopf zu haben. "Ich 'sehe' den Film, bevor ich ihn drehe, und ich komme ins Studio mit einer genau festgelegten Vorstellung."¹⁷³ Was jedoch Szenerie und Kamera betrifft, überließ er das Ergebnis oftmals dem Zufall: " Ich habe nie eine Vorstellung der Szenerie oder davon, wie ich genau vorgehen will. Ich bereite nichts vor. Ich weiß nie, was ich in der nächsten Einstellung machen werde."¹⁷⁴

Innerhalb von 14 Tagen wurde der Film im Studio und in LeHavre fertig gedreht, zum Schneiden begab Bunuel sich anschließend nach Paris.

5.3 Erste Aufführung und Rezeption von *Un Chien Andalou*

Der fertige Film wurde erstmals in Madrid im Royalty Kino aufgeführt. Dieser Aufführung wohnten Ortega d'Ors, Caneda und Ramón bei. Die erste öffentliche französische Aufführung fand am 6. Juni 1929 im Studio des Ursulines statt. Bunuel hatte in Paris Man Ray kennengelernt, der gerade seinen Film *Les Mystères du château de Dés* fertiggestellt hatte und nun auf der Suche nach einem zweiten Film war, den man mit seinem zusammen zeigen

¹⁷⁰ Vgl. Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S.94

¹⁷¹ Vgl. Robert Short: The age of gold, S.66

¹⁷² Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S.94

¹⁷³ Luis Bunuel: Die Erotik und andere Gespenster, S.

könnte.

Hier kam ihm Bunuel und Dalís Film gerade Recht; nachdem er den Film mit Aragon zusammen gesehen hatte, war er begeistert vom Resultat und pochte auf eine erste öffentliche Vorführung. Er organisierte die Uraufführung des *Chien Andalou* im Studio des Ursulines, zu dessen Vorführung nicht nur die gesamte surrealistische Gruppe, sondern auch berühmte Maler und Schriftsteller wie Picasso, Le Corbusier und Cocteau anwesend waren, um sich den Film anzusehen.¹⁷⁵ Bunuel, der äußerst nervös in Bezug auf die Publikumsreaktion war, stand bei der Vorführung hinter der Leinwand und bediente das Grammophon; mit Teilen aus Wagners *Tristan und Isolde* und einem argentinischen Tango untermalte er die Bilder auf der Leinwand. Bunuel erzählte später mit Freuden die Anekdote, dass er während der ersten Filmvorführung hinter der Leinwand seine Taschen mit Steinen gefüllt hatte, um für den Fall gewappnet zu sein, dass die Publikumsreaktion negativ ausfiel.

Ich war, wie man sich denken kann, sehr nervös und bediente während der Vorführung hinter der Leinwand ein Grammophon, auf dem ich abwechselnd argentinische Tangos und *Tristan und Isolde* auflegte. Ich hatte mir eine Handvoll Steine in die Taschen gesteckt, mit denen ich im Falle eines Mißerfolgs das Publikum bewerfen wollte. (...) Die Steine wurden nicht benötigt. Als der Film zu Ende war, hörte ich hinter der Leinwand andauernden Beifall und legte meine Wurfgeschosse unauffällig auf den Boden.¹⁷⁶

Die Surrealisten waren sofort hellauf begeistert, weil sie *Un Chien Andalou* als die bisher adäquateste filmische Umsetzung ihrer Ideale und Themen anerkannten. Bunuel und Dalí wurden sogleich als offizielle neue Mitglieder der surrealistischen Gruppe gefeiert und nahmen von nun an an den Treffen und Aktivitäten der Gruppe teil. André Breton sah in diesem Film alle surrealistischen Ideale vereint und schrieb später: "Ich halte noch immer, bis auf den heutigen Tag, EIN ANDALUSISCHER HUND und DAS GOLDENE ZEITALTER für die einzigen vollkommenen surrealistischen Filme (gleichermaßen in der Ausführung wie in der Absicht)."¹⁷⁷ Der Film wurde nach seiner offiziellen Premiere vom Studio 28 in sein Programm aufgenommen, wo er erfolgreich acht Monate lief. Trotz seiner schockierenden Elemente und seiner irrationalen, anti-narrativen Erzählweise erfreute er sich großen Zuspruchs, nicht nur von Seiten der Surrealisten. Bunuel wurde zwar von konservativer Seite stark kritisiert und erhielt auch einige Anzeigen, der Film wurde jedoch weder abgesetzt noch

¹⁷⁴ Ebd., S.

¹⁷⁵ Vgl. Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S.96

¹⁷⁶ Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S. 96

¹⁷⁷ André Breton, zitiert in L. Bunuel: Objekte der Begierde, Berlin 2000, S.160, zit. nach Moritz Geisel: Transformationen, S.102

verboten.¹⁷⁸

Das Drehbuch wurde noch im selben Jahr auf Bretons Vorschlag hin in der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* veröffentlicht, wozu Bunuel einen Prolog verfasste. "Obendrein schrieb ich für *Variétés* und für die *Révolution surréaliste* einen Prolog, in dem ich behauptete, der Film sei in meinen Augen nichts anderes als ein öffentlicher Aufruf zum Mord."¹⁷⁹

5.4 UN CHIEN ANDALOU - Inhalt und Strukturanalyse

Prolog:

Der Film eröffnet mit einem Zwischentitel "Il était une fois" (Es war einmal); man sieht einen Mann, der eine Zigarette rauchend an einem Fenster steht und ein Rasiermesser schärft. Er testet das Messer an seinem Fingernagel. Daraufhin öffnet er die Balkontüre und tritt hinaus, sein Blick richtet sich nach oben auf den Mond (gefolgt von einer Einstellung des Mondes, auf den sich Wolken zu bewegen). Der Mann (gespielt von Luis Bunuel selbst) blickt erneut zum Mond, doch diesmal wird in der folgenden Einstellung das Gesicht einer Frau in Großaufnahme gezeigt. Ein Mann im gestreiften Hemd steht neben ihr und öffnet ihre Augenlider, um kurz darauf mit dem Rasiermesser ihr Auge aufzuschlitzen. Diese Einstellung wird mit einer Einstellung vom Mond, den gerade eine längliche Wolke durchzieht, zwischengeschnitten. Das Messer schneidet (nun in Großaufnahme gezeigt) horizontal durch das Auge, aus dem ein Glaskörper austritt.

Es folgt der Zwischentitel "Huit ans après"(Acht Jahre später). Ein Mann fährt auf einer Straße mit dem Rad. Er ist ungewöhnlich gekleidet; über seinem Anzug trägt er ein kurzes, weißes Röckchen, einen weißen Rüschenkragen um seine Schultern, eine Krankenschwesternmütze, und um den Hals hat er eine gestreifte kleine Box gehängt. Man sieht den Mann durch die Straßen fahren; Totale wechseln sich mit Nahaufnahmen ab, einmal sieht man den Mann von hinten in einer Nahaufnahme am Rad, die mit ihm in der Totalen unterlegt wird. Er fährt auf die Kamera zu und man sieht ein Close-up der gestreiften Box. Die nächste Einstellung zeigt eine Frau, in einem Zimmer sitzend und ein Buch lesend. Sie sieht auf, scheint zu erschrecken, wirft energisch das Buch zu und auf den Tisch und steht auf.

¹⁷⁸ Vgl. Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer, S. 98

¹⁷⁹ Ebd., S. 99

Man sieht erneut den Radfahrer auf der Straße. Das Buch wird in einer Einstellung aufgeschlagen auf dem Tisch gezeigt; es zeigt Vermeers Gemälde "The Lacemaker". Die Frau geht zum Fenster und blickt hinaus - sie scheint überrascht und empört zu sein. Nun sieht man den Radfahrer, aus ihrer Perspektive von oben heranzufahren. Sie geht einen Schritt vom Fenster weg, und der Radfahrer fällt direkt unter ihrem Fenster samt dem Rad auf die Straße. Sie sieht den Mann am Boden liegen und verlässt das Zimmer, um zu ihm auf die Straße zu laufen. Der Radfahrer liegt mit geöffneten Augen auf dem Gehsteig. Die Frau stürmt auf ihn zu und lässt sich zu Boden, um ihn zu liebkosen und zu küssen. Die nächste Einstellung zeigt erneut die gestreifte Box in Großaufnahme, und die Finger der Frau, die sie öffnen. Wieder im Zimmer, nimmt sie eine gestreifte Krawatte aus der Box, und legt sie, zusammen mit der komischen Verkleidung des Radfahrers fein säuberlich aufgereiht auf ihr Bett. Sie setzt sich neben das Bett und starrt konzentriert auf die aufgelegten Kleidungsstücke, als könnte sie ihnen wieder Leben einhauchen. Plötzlich wendet sie ihren Kopf nach rechts. Die nächste Einstellung zeigt den Radfahrer, diesmal ohne Verkleidung, wie er vor einer Türe im Raum steht und verwundert auf seine Hand blickt. In seiner Handfläche sieht man ein Loch, aus dem Ameisen kriechen. Die Frau sieht ihn an, er blickt auf seine Hand, dann geht sie zu ihm hin, und beide sehen interessiert auf seine Hand. Es folgt ein Blickwechsel zwischen Mann und Frau, dann sehen beide wieder auf die Handfläche mit den Ameisen, aus der sich durch eine Überblendung eine behaarte Achselhöhle einer am Strand liegenden Frau entwickelt. Dieses Bild wird durch eine weitere Überblendung von einem im Sand liegenden Seeigel abgelöst, welcher sich wiederum in einen kreisförmigen Ausschnitt eines Straßengeschehens verwandelt. In einer Kreisblende wird eine androgyn wirkende Person von oben gezeigt, die mit einem Stock eine abgetrennte Hand auf der Straße anstößt. Die Kreisblende öffnet sich, und eine von oben gezeigte Menschenansammlung tritt ins Bild. Um die androgyne Frau mit dem Stock und der Hand herrscht nun reges Treiben und Aufregung. Sie steht jedoch sehr ruhig da, und "spielt" mit dem Stock und der Hand am Boden. Die Menschen um sie herum starren sie unverwandt an, und die nächste Einstellung zeigt, dass auch die Frau und der Radfahrer von ihrem Fenster aus das Geschehen auf der Straße beobachten. Ein Polizist tritt zu der androgynen Frau auf der Straße und sagt etwas zu ihr, daraufhin hebt er die abgetrennte Hand vom Boden auf und legt sie in die gestreifte Box, die er ihr überreicht. Die Frau drückt die Box an ihre Brust. Man sieht noch immer den Radfahrer und die Frau am Fenster stehen und die Straßenszene beobachten. Der Tumult löst sich auf, die herumstehenden Menschen gehen in verschiedene Richtungen weg; nur die Frau mit ihrer Box bleibt wie angewurzelt auf der Straße stehen. Wie eine Puppe bleibt sie - immer noch die Box an ihre Brust gedrückt -

regungslos auf der Straße stehen, während Autos sehr knapp an ihr vorbeifahren. Der Radfahrer steht noch immer am Fenster und sieht dem Geschehen auf der Straße mit erwartungsvollem Blick zu.

In der nächsten Einstellung sieht man ein Auto, das schnell auf die junge Frau zufährt. Doch sie bewegt sich nicht, obwohl sie das nahende Auto sieht. Kurz sieht sie erschrocken aus, doch hebt sie nur abwehrend die Hände, dann wird sie vom Auto überfahren. Sie fällt mitsamt der Box zu Boden. Zwei Leute kommen, um zu sehen, was mit ihr passiert ist.

Der Mann, immer noch am Fenster und sichtlich von den Geschehnissen auf der Straße erregt, wendet sich wieder der Frau im Zimmer zu, und beginnt, sie anzufassen. Sie jedoch weicht zurück und geht rückwärts auf eine Wand zu, während er ihr mit lüsternem Blick folgt. An die Wand gedrängt, kann sich die Frau nur noch schlecht vor seinen Avancen schützen; mit rollenden Augen und triefenden Mundwinkeln beginnt der Mann erneut, die Frau zu betatschen. Sie wehrt sich nun nicht mehr und lässt ihn gewähren, während er ihre Brüste berührt. Es folgen Bilder in Großaufnahme: einer Einstellung mit den Händen des Mannes, wie er ihre Brust berührt, folgt eine Einstellung von seinen Händen auf einer nackten Brust, die sich verwandelt in ein nacktes Gesäß und danach wieder zurück in den bekleideten Oberkörper der Frau verwandeln. Plötzlich stößt sie ihn weg und beginnt, durch das Zimmer zu laufen. Er folgt ihr, sie flüchtet sich über das Bett in eine Ecke, einen Stuhl vor sich stehend und sieht sich nach einer potentiellen Waffe um. Sie nimmt einen Tennisschläger von der Wand neben sich und droht dem Mann damit. Dieser scheint kurz zu zögern, dreht sich weg, dann aber wieder ihr zu, und blickt sie verheißungsvoll an. Mit erhobenem Tennisschläger steht sie in der Ecke und sieht ihn böse an. Daraufhin scheint der Mann wieder neuen Mut gefasst zu haben, bückt sich und hebt vom Boden zwei Seile auf, die er sich über die Schultern wirft. Damit will er erneut auf die Frau in der Ecke zustürmen, wird jedoch von einem Gewicht zurückgehalten. Er fällt kurz zu Boden, doch hört nicht auf, an den Seilen zu ziehen. Die Seile spannen sich, und der Zuschauer sieht nun, was sich an ihnen befindet, welches Gewicht den Mann zurückhält: zwei Steintafeln, zwei Kürbisse, zwei Priester, die am Boden liegen, und schlussendlich zwei Konzertflügel, auf denen zwei Eselskadaver liegen. Die Frau lässt den Tennisschläger sinken, drückt sich mit weit aufgerissenen Augen in die Ecke und dreht sich zur Wand. Trotz der Last, die der Mann hinter sich herzieht kommt er ihr näher. Plötzlich stürmt die Frau zur Türe, reißt sie auf und versucht, den Mann auszusperren. Dieser steckt jedoch seine Hand durch den Spalt. Man sieht wieder eine Großaufnahme seiner Hand, die erneut mit dem Loch mit Ameisen erscheint, im Türspalt. Seine Hand verkrampft sich, während die Frau mit aller Kraft versucht, die Türe zu schließen. Der Widerstand des

Mannes lässt nach. Man sieht den Mann in einer kurzen Einstellung nun wieder mit seinem Kostüm bekleidet auf dem Bett liegen. Die Frau richtet ihren Blick in das Zimmer - es ist dasselbe Zimmer, das sie gerade durch die Türe verlassen hatte; auf dem Bett liegt der Mann und lächelt.

Erneut ein Zwischentitel "Vers trois heures du matin" (gegen 3 Uhr morgens): man sieht einen Mann in Anzug und Hut, wie er die Treppen zu einer Türe hinaufsteigt, und die Türglocke betätigt. Das Bild des im Bett liegenden Mannes wird nun mit einer Einstellung eines Cocktailshakers, der von zwei Händen durch zwei Löcher in der Wand geschüttelt wird, gegengeschnitten. In der nächsten Einstellung sieht man die Frau die Türe des Zimmers öffnen und hinausgehen, daraufhin öffnet sich die Wohnungstüre und der Mann mit Hut stürmt hinein. Er geht direkt zum Bett, wo der Radfahrer liegt und gibt ihm eine Ohrfeige. Der Radfahrer liegt mit seinem Kostüm und der gestreiften Box um den Hals im Bett und wehrt sich nicht. Der Mann mit Hut schüttelt ihn, und zwingt ihn auf die Beine. Dann beginnt er dem Radfahrer seine Verkleidung herunterzureißen, und die Dinge auf den Boden zu werfen. Er hebt sie wieder auf, geht zur Balkontüre und wirft die Sachen hinaus. Man sieht den Radfahrer, wie er einen Riemen (ebenfalls Teil seiner Verkleidung) in der Hand hält, und versucht, den Gegenstand vor dem anderen zu verstecken. Dieser jedoch bemerkt das, und fordert den Riemen der Box, welchen ihm der Radfahrer widerwillig aushändigt. Auch dieser fliegt zum Fenster hinaus. Der Mann mit Hut bedeutet dem Radfahrer, sich in die Ecke zu stellen, was dieser auch tut. Mit dem Kopf gegen die Wand steht er nun da, als ihm der andere auch noch befiehlt, die Hände zu heben. Der Mann mit Hut nimmt seinen Hut ab und wirft ihn weg, dann dreht er sich zur Kamera um, man sieht jedoch nicht sein Gesicht, da der nächste Zwischentitel eingeschoben wird: "Seize ans avant." (Sechzehn Jahre früher).

Die Drehung des Mannes zur Kamera hin wird in Zeitlupe weitergeführt - nun kann der/die Zuseher/in sein Gesicht erkennen: es ist dasselbe wie das des Radfahrers. In Zeitlupe bewegt sich der Mann auf den Tisch zu, auf dem Bücher, Feder und Tinte liegen, die in Großaufnahme gezeigt werden. Immer noch in Zeitlupe schließt er die aufgeschlagenen Bücher und hebt sie auf. Die Zeitlupe endet, als er sich mit den Büchern in der Hand wieder dem Mann an der Wand nähert. Er gibt ihm die Bücher, um sie mit ausgestreckten Armen zu halten, dann setzt die Zeitlupe wieder ein und man sieht den zweiten Mann den Kopf schütteln. Er dreht sich weg und will in Richtung Tür gehen - hier endet die Zeitlupe erneut.

Der Mann an der Wand dreht sich mit den Büchern in der Hand um, und sieht bedrohlich aus. Er ruft dem anderen, der mit dem Rücken zu ihm steht, etwas zu, woraufhin dieser stehenbleibt. Die Bücher in den Händen des Radfahrers haben sich in Revolver verwandelt,

mit denen er sein Double nun bedroht. Dieser hebt die Hände, doch der Mann schießt mehrmals auf ihn. Er fällt getroffen zu Boden; im Fall findet ein Ortswechsel vom Zimmer in einen Park statt, wo der Getroffene auf die Wiese fällt. Im Fallen berühren seine Hände noch einen nackten Frauenrücken, der statuengleich auf einem Baumstumpf im Park situiert ist. Er fällt zu Boden, und die Frau verschwindet. Man sieht nur noch seinen Körper im Gras liegen. Wie aus dem Nichts kommen einige Männer in Anzügen auf den am Boden Liegenden zugeeilt, und beugen sich über ihn. In der nächsten Einstellung sieht man zwei Männer mit Spazierstöcken durch den Park schlendern. Sie werden von einem Mann aus der Gruppe angesprochen und zu der Leiche gelotst. Vier Männer heben den Körper nun auf, und beginnen, ihn wegzutragen. Die beiden neu dazugekommenen dienen nun als "Vor-" bzw. "Nachhut" des Leichenzuges, der sich gebildet hat. In drei bis vier Einstellungen sieht man den Leichenzug nun durch den Park wandern. Es folgt eine Ablende.

Das Geschehen ist nun wieder zurück im Zimmer, wo die Frau einen Nachtfalter an der Wand sitzen sieht. Eine Großaufnahme zeigt, dass der Falter einen Totenkopf auf dem Rücken hat. Die nächste Einstellung ist ein extremes Close-up dieses Totenkopfes. Die Frau sieht verwundert aus, und im nächsten Moment steht der Radfahrer anstelle des Falters vor der Wand. Die Frau blickt empört, als er sich die Hand vor den Mund hält, sie wieder wegzieht, und sich den Mund "weggewischt" hat. Als Reaktion darauf nimmt die Frau ihren Lippenstift, und bemalt ihren eigenen Mund energisch. Das nächste Bild zeigt wieder den Mann, doch anstelle seines Mundes, wachsen ihm nun (Scham-)Haare. Die Frau blickt instinktiv unter ihre Achsel, wo die Haare verschwunden sind. Empört legt sie sich ein Tuch um, öffnet die Türe hinter sich und tritt hinaus. Im Hinausgehen streckt sie dem Radfahrer noch zweimal die Zunge heraus. Sie schließt die Türe hinter sich, und man sieht ihr Haar sich im Wind bewegen. Sie blickt auf einen Strand, wo ein Mann in einem gemusterten Pullunder und Shorts dem Meer zugewandt steht. Er dreht sich um, sie winkt ihm freudig zu und läuft auf ihn zu. Sie begrüßt ihn überschwänglich, doch der Mann scheint verstimmt zu sein, wendet sich ab und zeigt ihr nur seine Uhr. Sie beschwichtigt ihn jedoch, daraufhin küssen sie sich und gehen gemeinsam umarmt am Wasser entlang. Der Strand ist steinig, und sie balancieren über die Steine. Dann kommen sie zu einer Stelle, wo Dinge im aufgeweichten Sand liegen. Es sind die Sachen des Radfahrers. Lachend hebt die Frau ein paar Teile auf, reicht sie dem Mann, der sie nacheinander wieder auf den Boden wirft. Weiterhin lachend, gehen sie weiter. Es folgt der Zwischentitel "Au printemps" (Im Frühling); die nächste Einstellung zeigt die Frau und den Mann bis zum Oberkörper im Sand steckend, sie wirken leblos und scheinen leere Augenhöhlen zu haben. Der Titel "FIN" (Ende) bildet den Schluss des Films.

5.5 Analyse von *Un chien andalou* nach den Hauptmerkmalen des surrealistischen Filmes

Ein andalusischer Hund gilt seit seiner ersten Aufführung als *der* surrealistische Film schlechthin. Ich möchte nun anhand einiger Szenen die surrealistischen Ansatzpunkte, die ich zuvor schon kurz angeschnitten habe, anhand dieses Paradebeispiels des surrealistischen Films genauer aufzeigen, analysieren und veranschaulichen. Dabei werde ich mich vor allem auf die folgenden Punkte konzentrieren:

-*Schock*

-*Anti-Realismus und Anti-Narration*

-*Träume und Traummechanismen*

In einem zweiten Schritt der Analyse möchte ich vorwiegend auf surrealistische Bildtechniken wie Entfremdung, Kombinatorik und Metamorphose eingehen, und deren filmische Umsetzung am Beispiel *Un chien Andalou* erklären, sowie deren Bedeutung für das Gesamtbild des Filmes aufzeigen. Diese Bildtechniken finden im Film eine ausgeprägte Entwicklung, da er die Möglichkeit der raum-zeitlichen Ebene enthält, und im Bilderfluss eine bessere Umsetzung dieser Techniken durch die Montage ermöglicht.

5.5.1 Das Schockprinzip:

Wie oben schon erläutert wurde, ging es den Surrealisten um ein "Aufrütteln der Gesellschaft" durch Brüche mit konventionellen Darstellungsprinzipien und gängigen (Zuschauer-) Erwartungen. Der Blick sollte für eine neue Sicht der Dinge geöffnet werden, und der Mensch zum kritischen Reflektieren über bürgerliche Normen und Moral angeregt werden. Kein Mittel schien dazu nützlicher zu sein, als der Schock. Der Schock, ausgelöst durch etwas, was völlig unerwartet auftritt, den/die Zuschauer/in wie ein Schlag ins Gesicht trifft, ohne darauf vorbereitet zu werden und durch die dargestellte Brutalität ein Gefühl des Entsetzens auslöst, galt den Surrealisten als das ideale Mittel, den Menschen "aufzurütteln" und aus seinem Alltagsdenken herauszureißen.

Der Schock resultiert aus dem widersprüchlich erscheinenden Charakter der Bilder, in denen eigentlich Unvereinbares zusammengebracht wird, aus der arbiträr erscheinenden Montage dieser Bilder und aus dem Widerspruch des Gezeigten zu den Konventionen bürgerlicher Kunst und Moral.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Moritz Geisel: Transformationen, S: 100

Das Schockprinzip diene auch dazu, durch den Moment der Überraschung, den der Schock enthält, eine reflexive Beschäftigung des Menschen (in diesem Fall des/der Zuschauers/in) mit sich selbst und seiner Umwelt zu erzielen.

(...) the surrealist image had to be surprising or shocking in order to disorient. Disorientation or "dépaysement" has the Brechtian function of creating a distance between the subject's knowledge of reality and the object of his gaze.¹⁸¹

Als veranschaulichendes Beispiel beziehe ich mich hier auf die Anfangssequenz aus *Un chien Andalou*, die Bilder enthält, die sich aufgrund ihrer Kompromisslosigkeit, Brutalität und ihrem unerwarteten Auftreten in das allgemeine Filmgedächtnis eingegraben haben. "Die Eingangssequenz (...) hat sich dem kulturellen Gedächtnis tief als Ingegriff des surrealistischen Schocks eingeprägt."¹⁸²

Der Prolog von *Un chien Andalou* zeigt, wie zuvor schon beschrieben wurde, einen Mann, der das Auge einer Frau mit einem Rasiermesser durchtrennt. Dieses Bild schockiert nicht nur durch seine explizite Darstellung eines gewaltsamen Blendungsaktes, sondern auch, und vor allem durch das unerwartete Auftreten desselben in der Aneinanderreihung der Bilder. Wenn der Zuschauer am Beginn des Filmes mit dem Zwischentitel "Il était une fois" in die Geschichte eingeführt wird, rechnet er (nach seinen konventionellen Erwartungen) zunächst mit einer Märchenerzählung oder Fabel, die "Es war einmal" zu implizieren scheint. Das nächste Bild zeigt einen Mann, der ein Rasiermesser schleift und anschließend auf den Balkon hinaustritt, und den Mond betrachtet. Durch die sich auf den Mond zu bewegenden Wolken lässt sich noch nicht auf die nächste Einstellung schließen, die den brutalen Akt des Auge-Aufschlitzens zeigen wird. Absolut unvorbereitet trifft das schockierende Bild auf den/die Zuschauer/in, der/die, zu überrascht um sofort eine Abwehrreaktion zeigen zu können, quasi hilflos dem Bild ausgeliefert ist. "What starts like a fairy tale--"Once upon a time"--soon becomes a cruel act of mutilation: the slicing of an eye with a razor."¹⁸³

Die hier verwendete Parallelmontage (im Sinne von Eisenstein, der mit Sicherheit Einfluss auf Bunuels' und Dalis' Filmschaffen ausübte), die Bilder des von Wolken durchzogenen Mondes mit dem Aufschlitzen des Auges verbindet, erklärt sich nicht nur auf der Ebene der Ähnlichkeit der Formen Auge-Mond, Wolke-Rasierklinge, sondern ebenso auf der Ebene der Bedeutung. Die Wolken verdunkeln den Mond, nehmen ihm das Licht, die Rasierklinge nimmt dem Auge die Sicht, das Augenlicht.

Abgesehen von seiner expliziten Brutalität und nicht zensierten Darstellung eines

¹⁸¹ Lenuta Giukin: From surrealist film to Surrealism in Film, S.15

¹⁸² Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 198

¹⁸³ Ebd., S.24

Gewaltaktes, scheint die Szene des durchtrennten Auges auch ein direkter Angriff auf den Zuschauer selbst zu sein. Die Darstellung des zerschnittenen Auges im Film, den der/die Zuschauer/in mit seinen eigenen Augen rezipiert, richtet sich in gewisser Weise auch gegen das Auge des/der Zusehers/in, der/die nahezu den Schmerz am eigenen Körper fühlen kann, den das schockierende Bild bei ihm ausgelöst hat. Der/die Zuschauer/in wird also nicht nur mit dem Begehren, sondern gleichzeitig mit der Verletzlichkeit des Auges konfrontiert.¹⁸⁴

Durch einen Schock wird die Wahrnehmung eingestellt auf Ungewohntes und Grausames. Das *Motiv* trifft den Nerv, die *Art des Sehens* wird zum Thema. Das äußere Sehen ist ausgeschaltet, es wird *Tabula rasa* gemacht mit den alltäglichen Sehgewohnheiten, um einer anderen, der inneren Sicht den Weg zu bereiten.¹⁸⁵

Das Kino beruht auf dem Sehen. Das Auge ist zentraler Bestandteil des kinematographischen Apparates; das "Kameraauge" oder Objektiv dient beim Filmen als Ersatz für das reale Auge des Menschen, das menschliche Auge nimmt schlussendlich das Ergebnis des filmischen Prozesses, den Film auf der Leinwand, wahr. Der von Bunuel und Dalí in ihrem Prolog gezeigte Angriff auf das Auge bezieht sich also nicht nur auf innerdiegetischer Ebene auf die Zerstörung des Auges der Frau, sondern ebenso auf die Zerstörung der Sehgewohnheiten des Zuschauers. Seine "äußere" Sicht soll gegen eine mehr nach innen gerichtete, für die Regungen des Unbewussten offene Sicht eingetauscht werden.

Das Gesicht der Frau wird im Close-up gezeigt, ihr Blick richtet sich direkt in die Kamera, somit auch direkt auf den/die Zuseher/in, was der Szene eine Direktheit verleiht, der sich der Zuschauer nicht entziehen kann. "Damage to the eye seems to be at the limit of what audiences can tolerate because it is the image most immediately felt as visual violence done to the spectator."¹⁸⁶ Der Verlust des Augenlichtes, und somit das "Nicht-mehr-Wahrnehmen" der äußeren Realität auf visueller Ebene steht für die Zuwendung zur inneren Sicht des Menschen, die Wahrnehmung von inneren Bildern wie denen der Imagination oder des Traumes. "Consequently, an eye sliced by a razor becomes an intense statement on the function of the gaze which sacrifices external vision for the benefit of the inner sight of the unconscious mind."¹⁸⁷ Der Angriff auf das Auge richtet sich zugleich auch gegen die Passivität des/der Zusehers/in, mit der er/sie gewohnt ist, den Film zu "konsumieren", und die Passivität, mit der er/sie die konventionellen Erzählnormen einer filmischen Diegese voraussetzt.

Nachdem der Regisseur des Films, Bunuel selbst, den Akt der Zerstörung des Auges

¹⁸⁴ Vgl., Thomas Elsaesser: Filmtheorie zur Einführung, S.109

¹⁸⁵ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S.198

¹⁸⁶ Robert Short: The age of gold, S.75

stellvertretend für das Betrachterauge vornimmt, wird der/die Zuschauer/in in gewisser Weise darauf vorbereitet, seine/ihre gewohnte Wahrnehmung gegen eine neue, für unbewusste Vorgänge offene Sicht der Dinge einzutauschen und mit Ungewohntem und Neuen, die konventionelle Wahrnehmung brechenden Darstellungsformen zu rechnen. "Der Schnitt durch das Auge zeigt zugleich die bilderschaffende Phantasie des neu verstandenen Mediums Film an und ist damit ein Lehrstück für surrealistische Ästhetik."¹⁸⁸

5.5.2 Traummechanismen und Anti-Narration

Un chien Andalou arbeitet stark mit dem Bruch gängiger filmischer Erzählkonventionen, wie sie zu damaliger Zeit bereits etabliert waren. Wie schon zuvor erwähnt wurde, hält er sich nicht an die Regeln der Continuity-Montage, seine Story (wenn man das Geschehen im Film überhaupt als solche bezeichnen kann) ist von Brüchen, Sprüngen und einem nicht-kontinuierlichen Erzählstrang geprägt. Der Film, gleich dem Traum, ignoriert physikalische Gesetze, was Zeit und Raum betrifft und stellt sich bewusst gegen die vertrauten Konventionen des Alltags.¹⁸⁹

*Un chien Andalou`*s shocks and disorientations are not random. They are predicated on a systematic breaking of the frame of traditional narrative and thus come across as parodies of the conventions of both the mainstream and the art cinema of the time. In mainstream cinema, an impression of reality or verisimilitude is usually assured by apparent fidelity to the audience's experience of time and space. The audience's belief in what is seen comes from spatial continuity and the logic of cause and effect. It is these logics that *Un chien andalou* mocks and largely defies. In terms of the ordering of the film, it is in the cuts - the very points at which classical narrative montage strives most for continuity - that the body of the film is dismembered.¹⁹⁰

Im folgenden Abschnitt möchte ich auf die anti-narrative und anti-realistische Struktur von *Un chien Andalou* eingehen, und mithilfe der von Bunuel und Dalí verwendeten Traummechanismen und traumähnlichen Sequenzen die von ihnen angestrebte Verbindung von Traum und Realität im Film erläutern. Dazu möchte ich mich auf einige prägnante Szenen beziehen, die in Bezug auf die Darstellung von Raum, Zeit und Figuren Aufschluss über die diesem Film eigene (von der Realitätswahrnehmung losgelöste) Darstellungsform geben können.

¹⁸⁷ Lenuta Giukin: From Surrealist Film to Surrealism in Film, S.25

¹⁸⁸ Uwe M. Schneede, S.200

¹⁸⁹ Vgl. Moritz Geisel: Transformationen, S.104

¹⁹⁰ Robert Short: The age of gold, S. 94

Even a film like *Un chien Andalou*, which concentrates at the formal level on a deconstructive process, assumes a multidimensional perspective: it incorporates the authors' desire to destroy a certain representational ideology and reveals a deeper latent meaning contained in the original dreams of Dalí and Bunuel.¹⁹¹

Elisabeth-Charlotte Kobbe weist in ihrer Dissertation *Film-Träume zwischen Regression und Progression* auch darauf hin, dass es im *Andalusischen Hund* keine Abgrenzung zwischen Traum und Realität gibt, da kein Wert auf eine Trennung von Primär- und Sekundärebene gelegt wurde, was es dem/der Rezipienten/in erschwert, zwischen Traum und Wirklichkeit im Film zu unterscheiden. Dalí und Bunuel verwendeten unbewusste Vorgänge im Film als "selbstverständlichen Bestandteil der Wirklichkeit", und verschmolzen somit Traumelemente und Wirklichkeitsfragmente miteinander.¹⁹²

5.5.2.1 Zeit als relatives Element

Un chien Andalou behandelt Zeit nicht als etwas Absolutes, sondern als etwas Relatives. Der Film legt keinerlei Wert auf eine kontinuierliche Darstellung von Abläufen, er spielt vielmehr auf ironische Weise mit den kontinuierlich-zeitlichen Darstellungsformen des Mainstreamkinos. *Un chien Andalou* verwendet unerwartete Verschiebungen der Ereignisse auf der Zeitachse, die absurden Charakter annehmen.¹⁹³ Bunuel spricht von Zeit im Film als flexiblem Element:

Die Bilder erscheinen und verschwinden wie im Traum durch Auflösung und Verdunkelungen; Zeit und Raum werden fließend, schrumpfen oder verlängern sich nach ihrem Willen, die Zeitfolge und die relativen Werte der Dauer entsprechen nicht mehr der Wirklichkeit; die Bestimmung des Kreislaufes ist, zu vergehen, in einigen Minuten oder in mehreren Jahrhunderten; die Bewegungen beschleunigen die Verzögerungen.¹⁹⁴

Die Herstellung der Bilder beruht nicht auf einer logisch-stringenten Strukturierung.¹⁹⁵ Zum Beispiel spielen die beiden Regisseure mit der Anordnung der Zwischentitel: Zwischentitel waren zu dieser Zeit ein gängiges Mittel im Stummfilm, um Zeitsprünge in der Handlung erklärbar zu machen. Wenn Ellipsen im Film verwendet wurden, so wurden diese in einer "normalen" filmischen Erzählung mit Zwischentiteln gekennzeichnet, die dem/der Zuschauer/in die Orientierung erleichtern sollten.

¹⁹¹ Lenuta Giukin: From surrealist film to Surrealism in Film, S. 46

¹⁹² Vgl. Elisabeth-Charlotte Kobbe: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S. 93

¹⁹³ Vgl. Lenuta Giukin: From surrealist film to Surrealism in Film, S.30

¹⁹⁴ Luis Bunuel: Die Flecken der Giraffe, S.145

¹⁹⁵ Elisabeth-Charlotte Kobbe: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S. 100

Un chien Andalou verwendet Zwischentitel mit den Zeitangaben, die Kontinuität suggerieren, den/die Zuschauer/in an eine logische Erzählstruktur glauben lassen, diese jedoch auf ganzer Linie brechen.

The time axis is repeatedly disrupted in ways that both poke fun at narrative film conventions and enhance the spectator's sense of temporal confusion. Thus, the misleading intertitle 'Sixteen years before' follows 'Towards three in the morning'.¹⁹⁶

Der/die Zuschauer/in wird durch diese Zwischentitel eher verwirrt, als dass sie ihm zur besseren Orientierung im Geschehen verhelfen würden. Genau das macht einen Teil des Humors des Films aus; er spielt mit den Erwartungen der/die Zuschauer/in, hüllt sie kurzfristig in Sicherheit, nur um diese bei genauerer Betrachtung wieder komplett zu zerstören.

Der Film beginnt mit dem Insert "Il était une fois": der Zuschauer rechnet zunächst mit einer kontinuierlichen Erzählung, vielleicht sogar mit einem Märchen. Diese Erwartung wird durch die Sequenz des durchtrennten Auges schnell aufgehoben. Auf diese schockierende Szene folgt der Zwischentitel "Huit ans après": die folgende Szene zeigt den Radfahrer, dessen Bezug zu den im Prolog gezeigten Charakteren nicht bekannt ist, und bald auch die Frau im Zimmer. Der/die Zuschauer/in erkennt sie als die Frau aus dem Prolog wieder, jedoch sind ihre beiden Augen völlig intakt, obwohl der Zwischentitel den Handlungszeitraum auf acht Jahre später festgesetzt hat. Die nächste Zeitangabe lautet "Vers trois heures du matin", man sieht einen Mann, der an der Tür der Frau läutet, man weiß jedoch nicht, wer er ist, welche Beziehung er zu den beiden Protagonisten hat, oder warum er an der Türe läutet. Dieser Zwischentitel ist derjenige, welcher noch am ehesten einen logischen Bezug zur Handlung aufzeigt, da er keine, auf völlige Unmöglichkeit der Chronologie schließende Angaben enthält. Mit "Seize ans avant", dem nächsten Insert, tritt jedoch wieder zunehmende Verwirrung beim/bei der Zuschauer/in ein, da der Titel zu einem Zeitpunkt verwendet wird, wo kein richtiger Schnitt oder Bruch in der Handlung zu sehen ist. Der Radfahrer steht gerade mit dem Kopf zur Wand, wie ihm von dem anderen Mann befohlen wurde. Dieser dreht sich zur Kamera um, und geht zu dem Tisch, auf dem Bücher liegen. Eigentlich wird hier eine kontinuierliche Handlung gezeigt, in die plötzlich die Bezeichnung "sechzehn Jahre zuvor" eingeschoben wird. Abgesehen von der verwendeten Zeitlupentechnik¹⁹⁷ gibt es hier nichts, was dem/der Zuschauer/in diese Szene mit einem zeitlich bezogenen Zwischentitel erklären

¹⁹⁶ Robert Short: *The age of gold*, S. 95

¹⁹⁷ Die Zeitlupe an dieser Stelle kann als subjektives Zeiterleben gelesen werden, das für Freud Ausdruck des Unbewussten ist, auf der anderen Seite steht die Zeitlupe für das genaue Sichtbarmachen von Bewegungsabläufen, die dem Medium Film immanent ist und somit einen gewissen Realitätsanspruch erhebt.

müsste. Dieses Insert scheint eine Erklärung zu sein, stiftet jedoch nur Verwirrung. Auf das letzte Insert "Au printemps" - Im Frühling folgt die finale Einstellung des Films, in der die beiden Charaktere im Sand eingegraben und mit leeren Augenhöhlen zu sehen sind. Nachdem der/die Zuseher/in zuvor niemals über die Jahreszeit der aktuellen Handlung informiert wurde, scheint auch diese Angabe keinen Zweck zu erfüllen.

Die Geschichte in *Un chien Andalou* lässt also keine korrekte Chronologie erkennen, sie mutet eher wie ein chronologisches Durcheinander an; es geht hier aber auch nicht um eine logisch-konsequente Darstellung der Erzählung. Vielmehr ging es Bunuel und Dalí darum, zeitliche Sprünge, wie sie im Traum oft vorkommen, auf die Leinwand zu bringen, und damit die Möglichkeiten des Mediums Film, Zeit losgelöst von Raum und Logik darzustellen. Sie wollten das, was sonst nur im Traum erlebbar ist, mit einem technischen Medium, das eigentlich die Realität abbildet, einer breiten Masse zugänglich machen, um traumgleiche Zusammenfügungen von zeitlichen Relationen in der Realität erlebbar zu machen. Ihre Umgangsweise mit der Zeit im Film spricht für eine Verbindung von Traum und Realität im Sinne des Surrealismus.

Zudem lassen sich auch die einzelnen Szenen, die nicht mit Zwischentiteln verbunden sind, nur schwer als logische Aneinanderreihung lesen. Der Film besteht aus einzelnen Fragmenten, die keinen direkten Zusammenhang erkennen lassen. Dennoch liegt es nahe, den Film in drei Teile zu unterteilen, die sich aus dem Prolog, dem Mittelteil und dem Schluss ergeben.¹⁹⁸

5.5.2.2 Traumgleiche Räume

Was die Darstellung des Raumes betrifft, zeigen sich ebenso Brüche mit der Logik, die in einer konventionellen Narration niemals verwendet werden würden. Bunuel und Dalís Umgang mit Raum im Film ist der "Logik" des Traumes sehr ähnlich. Räume werden austauschbar, es wird mit Sprüngen in der räumlichen Kontinuität gearbeitet; so verwandelt sich zum Beispiel ein Zimmer durch einen einfachen Schnitt oder eine Überblendung in einen Park. Dies geschieht ganz natürlich, die filmische Logik der Narration folgt hier der des Traumes, wo plötzliche Ortswechsel nicht hinterfragt werden. Auch wenn eine gewisse Kontinuität im Raum besteht - *Un chien Andalou* stützt sich hauptsächlich auf zwei Orte (das Zimmer und die Straße) - sind Brüche eingefügt, die sich nicht, oder wenn nur mit den Traummechanismen, erklären lassen. Im Traum kommt es häufig zu Sprüngen, eine Person ist

Vgl. Elisabeth-Charlotte Kobbe: Filmträume zwischen Regression und Progression, S. 107

¹⁹⁸ Vgl. Simone Coll: Aspekte der Intermedialität im frühen Werk Luis Bunuels, S. 89

zunächst an einem Ort, im nächsten Moment jedoch an einem völlig anderen. Im Traum verwirren solche Sprünge nicht, sie werden als selbstverständlich angesehen. Auf der Leinwand jedoch ist der/die Zuschauer/in nicht mit solchen Sprüngen vertraut. Bunuel und Dalí setzten diese Technik der Traummechanismen gezielt im Film ein, um die Wahrnehmungskonventionen der/die Zuschauer/in zu durchbrechen und ihnen eine weitere Sicht der Dinge, einen offeneren Blick für ihre Umwelt und vor allem für den Film zu schaffen. "Similarly, abrupt changes of setting achieved through montage confound our sense of the integrity of space."¹⁹⁹ Drei Beispiele im Film sind bezeichnend für diese Anschauung:

1) *Von einem Raum in denselben*

Zunächst soll die Szene betrachtet werden, in der die Frau aus dem Zimmer flüchtet, die Türe hinter sich zuschlägt und den Mann in dem Raum zurücklässt. Der Raum, in dem sie sich nach Verlassen des Zimmers befindet, ist jedoch kein anderer, anschließender Raum, der ihr Schutz vor ihrem Verfolger bieten würde, sondern genau das Zimmer, das sie soeben verlassen hat. Sie schließt die Türe hinter sich und blickt in den Raum, und der/die Zuschauer/in sieht (mit ihren Augen) das Bett aus dem vorherigen Zimmer, auf dem der Radfahrer liegt. Dies ist nicht logisch zu erklären, zumal sie eindeutig das Zimmer verlassen hat, sich jedoch jetzt wieder im selben Raum befindet, und nachdem der/die Zuschauer/in den Radfahrer nicht in einer logischen Abfolge hinter ihr durch die Tür kommen gesehen hat, scheint es wie pure Zauberei, dass er nun auf dem Bett liegt.

2) *Ein Körper fällt im Zimmer zu Boden und landet im Park*

Das zweite Beispiel für einen unerklärlichen Sprung in der räumlichen Kontinuität stellt die Szene des Disputes zwischen den beiden Männern dar, in der der zweite Mann, tödlich getroffen, zu Boden stürzt, jedoch nicht auf dem Boden des Zimmers landet, sondern in einem Park auf der Wiese, wo er anschließend von einer Gruppe von Männern weggetragen wird.

For example, there is continuity of action across cuts between unrelated locations when the murdered double starts his death fall indoors and completes it in a park, or when the woman makes her insulting departure in the Paris flat but exits out the door onto a windy beach.²⁰⁰

¹⁹⁹ Robert Short: *The age of gold*, S. 95

3) *Aus dem Zimmer auf den Strand*

Zuletzt sei die Schlusssequenz des Filmes erwähnt: die Frau verlässt erneut das Zimmer, nachdem sie dem Mann die Zunge herausgestreckt hat. Als sie durch die Türe tritt, nimmt der Zuschauer bereits den Wind wahr, der ihr Haar verweht. Sie schließt die Türe hinter sich, und wo zuvor noch ihr Hausflur war, befindet sich nun die Wand mit der Türe, jedoch mitten auf einem sonnigen Strand. Sie läuft auf den anderen Mann zu, der dort auf sie gewartet hat, und die beiden schlendern am Strand entlang, als sei nichts gewesen.

Diese Wechsel des Schauplatzes vollziehen sich nicht durch auffallende, den Ortswechsel erklärende Schnitte im Film, sondern scheinen voll und ganz in die sich vollziehende Aktion der Figuren eingebunden zu sein. Die Figur handelt - geht aus dem Zimmer oder fällt hin - und während sie diese Handlung vollzieht, ist der Raum um sie herum plötzlich ein völlig anderer als am Beginn der Handlung. Interessant ist eben die Tatsache, dass die Charaktere diese Ortswechsel nicht mit Erstaunen oder Verwunderung bestreiten, sondern ohne jegliche Reaktion; als wäre es ganz natürlich, aus einem Zimmer zu gehen und sich auf einem Strand wiederzufinden. Dies lässt in logischer Konsequenz auf die Mechanismen des Traumes schließen, denn im Traum scheinen die abstrusesten Ortswechsel ebenso natürlich und unhinterfragt stattzufinden.

5.5.2.3 Charaktere

Die Charaktere, die in *Un chien Andalou* auftauchen, sind schwer als klassische Figuren in einer filmisch-logischen Erzählung einzuordnen. Auch sie folgen (wie Zeit und Raum) eigenen, von Bunuel und Dalí konstruierten Regeln; abgesehen von den beiden Hauptcharakteren (Batcheff und Mareuil- und das auch nur begrenzt) lässt sich kein roter Faden in der Figurenentwicklung und ihren Handlungen finden. Die Charaktere haben keine Namen, doch scheinen sie (zumindest in gewissem Maße) ein Ziel zu verfolgen.²⁰¹

Am Beginn des Filmes sieht man Bunuel, wie er das Auge der Frau (Simone Mareuil)

²⁰⁰ Robert Short: *The age of gold*, S. 95

²⁰¹ Vgl. Robert Short: *The age of gold*, S. 97

durchtrennt. Bunuel wird nach Ende des Prologes nicht mehr im Film zu sehen sein. Die Frau taucht in der nächsten Szene wieder auf, jedoch mit völlig unversehrten Augen.

Der Radfahrer, zunächst im Kostüm mit Rock und Häubchen über dem Anzug bekleidet, stürzt mit dem Rad. Als die Frau im Zimmer seine Kleidungsstücke (besser: seine "Verkleidung") auf dem Bett auflegt, scheint er tot zu sein, doch durch das konzentrierte Starren der Frau scheint es, als würde er plötzlich wieder auferstehen. Später erscheint ein zweiter Mann, von dem der/die Zuschauer/in nichts weiß, der also nie wirklich in die Geschichte eingeführt wird, und entpuppt sich als Double, als Alter Ego des Radfahrers. Dieser tötet sein Double, das danach in einem Park von einer Art Leichenzug hinfert getragen wird. Der Zuschauer erfährt jedoch nie, wohin. Am Schluss taucht ein weiterer Mann auf, der auf die Frau am Strand gewartet hat. Sie umarmt und küsst ihn, als würde sie ihn schon lange kennen, verliebt spazieren sie am Strand entlang, nur um in der nächsten Szene geblendet im Sand vergraben zu verharren.

Keiner der Charaktere ist mit einer psychologischen Motivation versehen, ihre Handlungen scheinen für den Zuschauer keinen Sinn zu ergeben und unmotiviert zu geschehen.

"Likewise, at the level of characterisation, there is neither psychological nor physiological consistency."²⁰² Auch die Tatsache, dass die Charaktere oft unlogisch handeln sticht ins Auge; Moritz Geisel spricht in seinem Text vom "Mechanismus der Antiphrase", womit er Handlungen bezeichnet, die nicht der "normalen" menschlichen Reaktion entsprechen. So lässt sich der Radfahrer zum Beispiel in der zweiten Szene einfach auf die Straße fallen, anstatt an zuhalten. Die androgyne Person, die mit einem Stock die abgetrennte Hand am Boden berührt, verlässt die viel befahrene Straße nicht, obwohl sie von den fahrenden Autos bedroht wird; das Auto, das schlussendlich auf sie zufährt, macht keine Anstalten zu bremsen sondern überfährt die Frau.²⁰³

Die Charaktere sind gewissermaßen innerhalb der "Geschichte" austauschbar; sie tauchen ohne (für den/die Zuseher/in ersichtliche) Motivation auf, verschwinden ohne Erklärung wieder, oder verdoppeln sich auf wundersame Weise.

Batcheff plays three characters: the cyclist, 'himself', and his double. Characters - Bunuel the razor man, the androgyne and the new lover - are inserted into and ejected from the story with equal arbitrariness.²⁰⁴

Auffallend ist auch das zum Teil übertriebene Spiel der Darsteller/innen; als der Radfahrer die

²⁰² Robert Short: The age of gold, S. 95

²⁰³ Vgl. Moritz Geisel: Transformationen, S.

²⁰⁴ Ebd., S.95

Frau berührt, verdrehen sich seine Augen wild in den Höhlen und Speichel tritt aus seinem Mundwinkel. Damit spielten Bunuel und Dalì in ironischer Weise auf die psychologische Darstellung der Figuren in Hollywood Melodramen an; eine Schauspielart, die sie zutiefst verachteten.

In a similar vein, passages in the script indicate that Bunuel and Dalì meant to ridicule the exaggerated acting style of Impressionist films: hence, the man 'now looking like the villain in a melodrama' stares at the woman 'lustfully, with rolling eyes' etc...²⁰⁵

In Bezug auf den Körper lässt sich im Andalusischen Hund eine grenzüberschreitende, nahezu fantastische Darstellung ausmachen. Der Körper der Figuren scheint nicht mehr den natürlichen Gesetzen des Alltags unterworfen zu sein; in einer Hand entsteht ein Loch, aus dem Ameisen kriechen, ohne dem Radfahrer ersichtliche Schmerzen zu verursachen. Die Brüste der Frau verwandeln sich unter den Händen des Radfahrers in ein Gesäß, der Radfahrer "wischt" sich mit der Hand seinen Mund weg, und ersetzt ihn plötzlich mit den Achselhaaren der Frau, die diese nun am eigenen Körper vermisst.

Bodies endure the transfer of hair and the erasure of a mouth. The normal frontiers of the human form are blurred as an eye is broken and yet miraculously restored, and as breasts transmogrify into buttocks...²⁰⁶

Die natürlichen Grenzen des Körpers scheinen im Film aufgehoben zu sein, durch die Technik der Montage erscheinen Verwandlungen von Körperteilen oder deren Verschwinden als völlig "normale" und glaubwürdige Prozesse.

²⁰⁵ Robert Short: The age of gold, S. 100

6) Surrealistische Bildtechniken im Andalusischen Hund

Der Film bot den Surrealisten eine weitere Ausdrucksform; mit bewegten Bildern, die sich durch Montage zu traumartigen Sequenzen zusammenfügen ließen, waren die von ihnen preferierten Bildmethoden nun noch überzeugender und realitätsbezogener darstellbar. Bildtechniken, die zuvor in Malerei oder Fotografie nur als ein statisches Nebeneinander Darstellung gefunden hatten, konnten nun im Film als Nacheinander dargestellt werden; in den Fluss der Bilder übertragen werden.

6.1. Entfremdung

Wie zuvor schon in Bezug auf die bildende Kunst erläutert, stellte die Entfremdung oder *dépaysement*, ähnlich wie der Schock, eine Möglichkeit für die Surrealisten dar, dem/der Betrachter/in den Blick zu öffnen, ihn aus seiner gewöhnlichen Wahrnehmung heraus und hinein in eine fremde, noch unbekannte zu führen. Zu diesem Zwecke wurden alltägliche und bekannte Gegenstände aus ihrem natürlichen Kontext genommen, um sie in einem neuen, surrealistischen Kontext zu platzieren.

Im Film fand diese Technik besonders mit der *Großaufnahme* ihre Entsprechung. Durch das detaillierte Zeigen eines Gegenstandes, über die gesamte Größe der Leinwand gespannt, begann dieser, befremdlich und aus einem neuen Blickwinkel zu erscheinen. Die Verwendung der Großaufnahme riss das Gezeigte in gewissem Maße aus seiner natürlichen Umgebung, und setzte ihn in Kombination mit anderen Bildern und Sequenzen durch die Montage in einen neuen Kontext. Die Technik der Entfremdung wurde von den Surrealisten im Speziellen zur Veranschaulichung des Wunderbaren verwendet; durch das "genauer hinsehen", und eine neue Distanz zum Objekt in Betrachtung, glaubten sie, in Altbekanntem neue Muster, oder ein Potenzial für das Wunderbare entdecken zu können.

As Aragon noted as early as 1918, the close-up allows the isolation and 'magnification' of object, taken out of its usual context, stripped of its utility and rendered over to a world of fantastic connotations: 'On the screen objects that were a few moments ago sticks of furniture or books of cloakroom tickets are transformed to the point where they take on menacing or enigmatic meanings.'²⁰⁷

Auch Antonin Artaud erkannte die Großaufnahme als wichtigen Mechanismus der

²⁰⁶ Ebd., S. 95

²⁰⁷ Robert Short: The age of gold, S.13/14

Entfremdung an, da sie einerseits fähig war, Objekte zu isolieren, sie andererseits genauer und detaillierter darzustellen und dem/der Zuschauer/in etwas Neues aufzuzeigen. Thomas Elsaesser schreibt über die Großaufnahme:

Der Zuschauer weiß nicht, wie er sich dieser Vergrößerung und neuartigen Proximität der Bilder gegenüber zu verhalten hat, denn gerade die Nähe verfremdet - Sehen als Wahrnehmungsform benötigt schließlich immer eine gewisse Distanz. (...) Die Großaufnahme im Kino kombiniert stets zweierlei: die Aufmerksamkeit auf das Detail, die wir aus der Betrachtung von Miniaturen und Modellen kennen, und die Monumentalität, die uns von Denkmälern, Skulpturen und Statuen bekannt ist.²⁰⁸

Nach Walter Benjamin ermöglicht die Kamera die Sichtbarmachung des Optisch-Unbewussten, das besonders in der Großaufnahme zum Vorschein kommt:

Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! (...) Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft- Unbewussten durch die Psychoanalyse.²⁰⁹

Diese Sichtbarmachung des Optisch-Unbewussten, wie Benjamin es bezeichnet, steht ganz im Sinne der Surrealisten, die durch das Isolieren von Objekten aus ihrem Kontext heraus eine Tür zur unbewussten Welt des Individuums öffnen wollten. Ein altbekannter Gegenstand wirkte durch sein plötzliches Alleinstehen und durch das detailreiche Bild desselben wie ein neu erfundener Gegenstand, der die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker in seinen Bann zog und eine unbewusste Beschäftigung mit diesem zur Folge hatte.

Im *Andalusischen Hund* finden sich mehrere Sequenzen, die mit der Großaufnahme als entfremdendem Element arbeiten. Zunächst ist hier die Sequenz der durch die Form verbundene Aneinanderreihung und mithilfe von Überblendungen montierten Großaufnahmen, die mit dem Bild der Hand mit Ameisen beginnt, über die Achselhaare einer am Strand liegenden Frau hin zu einem Seeigel am Strand geht. Diese Reihe von Großaufnahmen zeigt Bilder, die eigentlich keinen inhaltlichen Zusammenhang aufweisen, jedoch über Form und mögliche Assoziationen miteinander verbunden sind. Die hier verwendeten Großaufnahmen isolieren die gezeigten Gegenstände aus ihrem Kontext, und stellen sie in der Aneinanderreihung in einen neuen.

²⁰⁸ Thomas Elsaesser: Filmtheorie zur Einführung, S. 92

²⁰⁹ Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften, S.375/376

The series of close-up shots concentrate on different forms of round shapes--ants coming out of a hole, the underarm hair of a woman, a round sea urchin, a round iris image shot from above, framing a woman with a stick, and a crowd in circle around the same woman--all serving to make the transition from the room in the house to the external space of the street. Due to the lack of logic that relates the objects to each other and the difficulty of interpreting them as a metaphoric synthetic image, the shots, linked together by their common geometric shape, join in points of semiotic resistance.²¹⁰

Eine weitere Sequenz des Films basiert auf einer Großaufnahme: als die Frau im Zimmer steht, und an der Wand den Falter entdeckt, geht die Kamera mit jedem Schnitt ein Stück näher an denselben heran. Die letzte Einstellung des Falters ist ein extremes Close-up, das den Rücken des Falters in voller Leinwandgröße zeigt: auf seinem Rücken sieht der/die Zuschauer/in einen überdimensionalen Totenkopf. Ein Detail, das bei einer totalen Darstellung des Falters nicht erkennbar gewesen wäre. Durch die Großaufnahme nimmt der/die Zuschauer/in den Totenkopf auf dem Rücken des Falters wahr, und sieht nicht mehr den Falter an der Wand des Zimmers, sondern einen von seiner Umgebung völlig enthobenen Totenkopf, der seinerseits auch keinerlei Beziehung zur Handlung aufweist und sehr befremdlich wirkt. Der Falter steht möglicherweise für Bunuels Faszination für Insekten, die er seit jeher hegte und sie als Inbegriff des Geheimnisses und des Wunderbaren ansah, wie er in *Die Erotik und andere Gespenster* beschreibt:

Was mir am besten gefallen hat, was mir auch heute noch gefällt und was mir immer noch wie ein unfaßbares Wunder vorkommt, sind die Insekten. Ich kann einer Fliege stundenlang zusehen. Ich verstehe es nicht. Für mich ist das das Geheimnis des Lebens. Das Unbegreifbare. Das Übersinnliche.²¹¹

Die markanteste Verwendung der Großaufnahme im Sinne der Entfremdung stellt wahrscheinlich die Einstellung des zerschnittenen Auges (der Frau) dar. Hierfür wurde das Durchtrennen eines Kuhauges im extremen Close-up gefilmt, das die Haut der Kuh wie menschliche Haut erscheinen lässt und somit den Eindruck des real zerschnittenen Auges der Frau vermittelt.

²¹⁰ Lenuta Giukin: From Surrealist Film to Surrealism in Film, S. 27

²¹¹ Luis Bunuel: Die Erotik und andere Gespenster, S.36

6.2. Kombinatorik

Die Technik der Kombinatorik setzt, wie schon zuvor erläutert, die Entfremdung voraus. Gegenstände können nur in neuer Kombination dargestellt ihre Wirkung erhalten, wenn sie zuvor aus ihrem eigentlichen, natürlichen Umfeld und Kontext herausgenommen wurden. Durch die Entfremdung werden sie freigestellt; somit wird die Möglichkeit geboten, Dinge und Bilder, die eigentlich keinen Zusammenhang aufweisen, miteinander zu verbinden und ihnen so eine neue Bedeutung zu verleihen. In Bezug auf den Film ermöglichte die Technik der Montage eine besondere Art der Kombinatorik; nicht nur die Zusammenführung von verschiedensten Gegenständen oder Bildern innerhalb eines Bildes, oder einer Einstellung war nun mehr möglich. Die Montage erlaubte nun auch eine Kombination von verschiedenen Eindrücken, die Nacheinander, in einem bewegten Bilderfluss dargestellt werden konnten.

Dadurch war der Film seinem Vorläufer der Fotografie und auch der Malerei einen Schritt voraus. Was zuvor nur als Verbindung von Gegenständen in einem Bild dargestellt werden konnte, ließ sich durch den Film nun auch auf zeitlicher Ebene umsetzen.

Bunuel und Dalí legten Wert auf die Verwendung von alltäglichen Gegenständen im Film, die nichts Absurdes an sich hatten, doch durch deren neue Kombination im Bild und vor allem in der Folge der Bilder entlockten sie diesen neue Bezüge, die den/die Zuschauer/in verblüfften und verwunderten. Durch die Kombinatorik im Film gelang es den beiden Regisseuren, den/die Zuschauer/in zu erstaunen und ihn in eine neue Art der Wahrnehmung einzuführen, die den Blick für das Wunderbare öffnete und Altbekanntes in einen neuen Kontext stellte. Damit erzielten sie zugleich auch Analogien im Film zum Traum. Der Traum arbeitet laut Freud stark mit den Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung, die im Grunde nur eine andere Bezeichnung für die in der bildenden Kunst verwendeten Begriffe *Entfremdung* (aus dem Kontext reißen) und *Kombinatorik* (in einen neuen Kontext stellen, Unzusammenhängendes verbinden) darstellen.

Das typisch traumhafte in diesem Film resultiert aus der Verwendung alltäglicher und vertrauter Gegenstände. Erst ihre aus dem bis dahin gewohnten Zusammenhang gerissene, neue Kombination verfremdet sie dergestalt, daß sie dem Rezipienten neue Assoziationsmöglichkeiten gestattet.²¹²

Gerade durch die Verwendung von realen, aus der Wirklichkeit entliehenen Elementen, die die Grundsubstanz des Films darstellen, erzielten Bunuel und Dalí eine Verbindung von Traum und Realität in ihrem Film, da sie die realistischen Elemente neu kombinierten und

²¹² Elisabeth-Charlotte Kobbé: Film-Träume zwischen Regression und Progression, S. 93/94

ihnen somit eine Aura des Absurden und Fantastischen verliehen.

Die enorme Ausdruckskraft beziehen die Bilder in *Un Chien andalou* aus der (Neu-) Kombination realistischer Elemente. (...) Erst aus der Schaffung solcher neuen Verbindungen von realen Objekten und Ereignissen bezieht der Film seinen authentisch traumhaften Charakter.²¹³

Der Film bot eine neue Möglichkeit, noch stärkere und glaubwürdigere Bilder des Unbewussten darzustellen, da seine Technik auf der Aufzeichnung der Realität beruht, und er durch die Montage imstande ist, diese Elemente auf einer raum-zeitlichen Ebene auf neue Art zu verbinden. Somit kann das Wunderbare im Alltag besonders authentisch durch die Mittel des Films aufgedeckt, und eine Vielzahl traumgleicher Prozesse dargestellt werden.

Denn die Suche nach dem *merveilleux*, dem 'Wunderbaren' im Alltäglichen, wie sie Breton für den Surrealismus formulierte, kann nur dann zu sinnvollen Ergebnissen führen, wenn das Alltägliche (d.h. alltägliche Gegenstände und Ereignisse) mit in die Darstellung einbezogen wird. Es entsteht damit ein Kunstwerk, dessen Haupteigenschaft im Herauslösen, Zerlegen, Isolieren einzelner Wirklichkeitsfragmente besteht. Die Montage der Einzelteile schließlich führt zu einer neuen, anderen, zu einer Über-Wirklichkeit.²¹⁴

Die Surrealisten interessierten sich im Besonderen für Schnittstellen: zwischen Traum und Realität, zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, aber auch für Schnittstellen zwischen Dingen, die eigentlich keinen Bezug zueinander aufwiesen; durch die Verbindung von zwei oder mehreren Elementen neue Bedeutung erhielten.

"Their interest is almost exclusively in exploring the conjunctions, the points of contact, between different realms of existence."²¹⁵ Diese Schnittstellen zeigen sich im Bezug auf die filmische Darstellung vor allem in der Montage. Die Montage, oder "Découpage", wie Bunuel sie bezeichnete, verbindet einzelne Bilder oder Sequenzen an einer Schnittstelle miteinander, und stellt sie so in einen neuen Bilderfluss, der den einzelnen Teilen in ihrem zeitlichen Ablauf neue Bedeutungen oder Kontexte verleiht. "Images irrationally juxtaposed, or conflicting realities, also account for much of the humour in his (Bunuels', Anm.) films."²¹⁶

Das Nebeneinanderstellen, die "Juxtaposition" hatte für den surrealistischen Film immense Bedeutung, da dadurch das Verfahren der Kombinatorik im Film umgesetzt werden konnte.

"Different worlds are of interest to the surrealist only when seen together, for it is the dissimilarity and contrast of the worlds that cause the reverberations in the mind."²¹⁷

Im Grunde kann *Un chien Andalou* im Ganzen als eine Form der Kombinatorik angesehen

²¹³ Ebd., S. 103

²¹⁴ Ebd., S. 115

²¹⁵ Michael Richardson: Surrealism and Cinema, S.3

²¹⁶ Michael Gould: Surrealism and the Cinema, S.63

werden. Der Film besteht aus einzelnen Fragmenten, die weder chronologisch-logisch noch auf räumlicher Ebene stringent angeordnet sind. Diese Fragmente weisen keinen direkten Zusammenhang zueinander auf, und könnten als Gesamtsumme von Wirklichkeitsfragmenten, die in ihrer neuen Kombination durch die Montage zusammengefügt wurden, und somit neue Kontexte, Bedeutungen und Assoziationen hervorbringen, gelesen werden.

Ich möchte mich jedoch im Bezug auf die Kombinatorik im *Andalusischen Hund* auf einige im Film stattfindende Zusammenfügungen von Bildern oder Gegenständen beziehen, die sich auf der Ebene der Montage und somit im bewegten Bilderfluss zeigen. Außerdem sollen auch einige Sequenzen als Beispiele angeführt werden, die mit kombinatorischen Elementen innerhalb einer Einstellung oder eines Bildes arbeiten.

6.2.1 *Auge-Rasiermesser*

Als erste und vielleicht auch schockierendste Form der Kombinatorik im *Andalusischen Hund* findet sich die Verbindung von zwei Dingen im Prolog, die eigentlich unter keinen Umständen zusammentreffen dürfen: Das Rasiermesser - eine scharfe Klinge - trifft auf das verletzlichste Körperteil des Menschen, das Auge. Auge und Rasiermesser haben nichts gemein, sie ähneln sich weder in Form noch Funktion. Somit sind sie in der Kombination dem von Reverdy geprägten Bildbegriff sehr nahe, da dieser besagte, dass das Bild umso stärker sei, je weiter die beiden verbundenen Wirklichkeiten von einander entfernt seien.

Das Bild des aufgeschlitzten Auges besitzt eine immense Stärke: einerseits durch den Schock den es provoziert, die Überraschung mit der der/die Zuseher/in konfrontiert wird, und eben auch durch das Zusammentreffen von zwei weit voneinander entfernten Wirklichkeiten, die eigentlich nicht aufeinandertreffen sollten, da ihre Kombination Verletzung (die des Auges selbst und die der Sehgewohnheiten des/der Zuschauers/in) verursacht.

6.2.2 *Mond-Gesicht*

Ebenfalls im Prolog findet sich eine andere Zusammenfügung von zwei nicht ganz so unverwandten Elementen, die durch eine Parallelmontage erzeugt wird. Das Bild des Mondes, auf den sich Wolken zu bewegen und das Gesicht der Frau im close-up. Der Mond ist seit

²¹⁷ Michael Gould: *Surrealism and the Cinema*, S.24

jeher ein Symbol der Weiblichkeit²¹⁸, zudem ähnelt seine runde Form der Gesichtsform der Frau. Bunuel bringt diese beiden Bilder durch die Montage in einen neuen Zusammenhang; der Zuschauer erkennt Parallelen zwischen den Wolken, die sich auf den Mond zubewegen, und dem Rasiermesser, das das Auge der Frau zerschneiden wird. Auch diese Sequenz stützt sich auf das Prinzip der Kombinatorik, da einander fremde Elemente mithilfe der Montage in einen neuen Kontext gesetzt werden, der beiden in ihrer neuen Verbindung unbekannte Assoziationsmöglichkeiten erlaubt.

6.2.3 *Mann-Kinderverkleidung*

In der nächsten Szene, in der der Mann auf dem Rad durch die Straßen fährt, fällt eine Sonderbarkeit besonders auf: die Verkleidung, die er trägt, scheint nicht in das Bild eines radfahrenden Mannes zu passen. Hier verbinden Bunuel/Dalì die zwei Elemente "Mann am Rad" und "Kinderkleidung", denn das Outfit mit dem kurzen Röckchen, dem Rüschenkragen über den Schultern und dem weißen Häubchen, das der Mann über seinem Anzug trägt, passt nicht zu dem radfahrenden Mann. Es handelt sich dabei eher um Kleidungsstücke, die ein kleines Mädchen tragen würde. "Die Kleidung der Personen erscheint befremdlich, so trägt der erwachsene Radfahrer eine Art Kinderbekleidung und wird von der Frau auch wie ein Kind behandelt."²¹⁹ So treffen in der Figur des Radfahrers mit seiner Verkleidung nun zwei nahezu gegensätzliche Elemente aufeinander; Mann und Mädchen/Kind werden über die Kleidung repräsentativ im Bild miteinander verknüpft.

6.2.4 *Loch mit Ameisen in der Hand*

Das Bild der Hand des Mannes, in der sich ein Loch befindet, aus dem Ameisen kriechen, stellt ein Paradebeispiel der Kombinatorik dar. Eigentlich aus Dalìs Traum hervorgegangen, verbindet die Einstellung zwei nicht zueinander passende Elemente in einem absurden Bild, und stellt sie somit in einen neuen Kontext. "This classic image of desire comically literalizes the expression 'avoir fourmis dans les jambes' meaning 'to have ants in one's pants', to be itchy,"²²⁰ was sich in Bezug auf den folgenden Annäherungsversuch des Mannes als nahezu logische Erklärung erweist, den Kontext also rechtfertigt. Doch eigentlich handelt es sich bei

²¹⁸ Vgl. Simone Coll: Aspekte der Intermedialität im frühen Werk Luis Bunuels, S.98

²¹⁹ Moritz Geisel: Transformationen, S.104

²²⁰ Stuart Liebman: Un Chien andalou: The Talking Cure. In: Rudolf E. Kuenzli: Dada and Surrealist Film, S.151

dem Bild der Hand mit Ameisen um eine pure Form der Kombinatorik, da sie die beiden unverwandten Elemente "Hand" und "Loch mit Ameisen" in einem Bild zusammenführt, das absurd wirkt, doch eine Stärke besitzt, die vor allem durch die realistische Darstellung, die der Film erlaubt, erzeugt wird.

"(...) the images function, (...) is essentially to create what we might call a surrealist figure, one, moreover, that is quite parodistic. The figure is created by the juxtaposition of the incongruous and the verisimilar."²²¹

6.2.5 Assoziationskette

Die nun folgende Assoziationskette im *Andalusischen Hund*, die einzelne Bilder in Großaufnahme durch Überblendungen miteinander verbindet, lässt sich auch als Form der Kombinatorik im Film interpretieren. Hier werden mithilfe des Montageverfahrens der Überblendung vier scheinbar arbiträr ausgewählte Bilder miteinander verknüpft. Die Bilder ähneln sich ausschließlich hinsichtlich der Form, haben ansonsten jedoch keinen Bezug zueinander. Bunuel/Dalì setzen diese an sich eigenständigen Bilder nun in eine Art Reihe, die sie miteinander zu einer Assoziationskette verbindet. Am Beginn steht die Einstellung, die die Hand mit Ameisen zeigt; durch eine Überblendung wird das Bild einer behaarten Achselhöhle einer am Strand liegenden Frau gezeigt. Eine weitere Überblendung führt dem/der Zuschauer/in das Bild eines Seeigels vor Augen, der sich durch den nächsten Schnitt in eine durch eine Irisblende gezeigte Frau auflöst, die mit einem Stock eine amputierte Hand auf dem Boden der Straße berührt.

G.P. de la main, au centre de laquelle grouillent des fourmis qui sortent d'un trou noir. Aucune de ces dernières ne tombe. Enchaîné sur les poils axillaires d'une jeune fille étendue sur le sable ensoleillé d'une plage. Renchaîné avec un oursin dont les pointes mobiles oscillent légèrement. Renchaîné avec la tête d'une autre jeune fille prise en plongée très violente et cernée par l'iris. L'iris s'ouvre et laisse voir que cette jeune fille se trouve au milieu d'un groupe de personnes qui tentent de forcer un barrage d'ordre, établi par des agents.²²²

Diese Bilder haben auf der Bedeutungsebene nichts gemein; Hand, (Achsel-)Haare, Seeigel und Frau sind Bilder oder Begriffe, deren direkte Verbindung nicht auf der Hand liegt. Doch in dieser Sequenz des *Andalusischen Hundes* treffen sie aufeinander, werden in einen Bilderfluss eingeordnet und ergeben daraus eine Reihe von möglichen Assoziationen, (mit denen der Blick des/der Zusehers/in für neue Möglichkeiten geöffnet wird).

²²¹ Allen Thiher: *The Cinematic Muse: Critical Studies in the History of French Cinema*, S. 30

²²² Bunuel/Dalì: *Drehbuch zu Un Chien andalou*, in: Ado Kyrou: *Luis Bunuel*, S.132

Such a juxtaposition could be likened to a surrealist simile, in which the bringing together of disparate images creates a dislocation of our normal way of viewing relations and reveals the marvelous.²²³

6.2.6 *Frau mit amputierter Hand auf der Straße*

Auch die auf die Bilder der Assoziationskette folgende Einstellung der androgyn wirkenden Frau auf der Straße, die mit einem Stock eine amputierte Hand berührt, birgt Potential, als kombinatorisches Element interpretiert zu werden. Die Zusammenführung der Frau mit einer abgetrennten Hand, scheint als neues Bild, in dem die beiden Elemente verbunden sind, interessant. Der/die Zuschauer/in weiß nichts über die Frau, ebenso wenig kann er sich die Tatsache der am Boden liegenden abgetrennten Hand erklären. Von wem sie stammt, oder warum die Frau ihr soviel Aufmerksamkeit schenkt, bleibt unklar. Allein das Bild, das die Frau und die abgetrennte Hand auf der Straße vereint, regt zum Nachdenken an, da es sich um zwei unerklärliche, nicht zusammenhängende Wirklichkeitsfragmente handelt, die in der neuen Kombination erstaunen, und die Möglichkeit einer Interpretation bieten.

6.2.7 *Dalís' "Assemblage" aus Priestern, Pianos, Eselskadavern, etc.*

Diese Szene, die zu den am meisten interpretierten des Films zählt, zeigt das Prinzip der Kombinatorik im filmischen Bild am besten: hier verband Salvador Dalí mehrere, völlig unzusammenpassende Elemente zu einer fast künstlerischen Installation im Film, die völlig unerwartet auftaucht, den/die Zuschauer/in wegen ihrer Absurdität vielleicht sogar zum Lachen bringt, den Hauptdarsteller jedoch davon abhält, der Frau näher zu kommen. In dieser Sequenz des Filmes sieht man den Radfahrer, wie er sich plötzlich zu Boden beugt, um zwei Seile aufzuheben, an denen in folgender Reihenfolge Gegenstände befestigt sind: zwei große Steintafeln, die an die zehn Gebote erinnern, zwei große Kürbisse (im Drehbuch sind Melonen vermerkt, jedoch sehen diese eher wie Kürbisse aus), zwei am Boden liegende Priester mit Hüten und Priesterroben, schlussendlich zwei Konzertflügel, auf denen Eselskadaver mit leeren Augenhöhlen und gebleckten Zähnen befestigt sind.

Celui-ci avance vers elle en traînant d'un grand effort ce qui vient attaché à la suite des cordes. On voit passer d'abord un bouchon, puis un melon, deux Frères des écoles chrétiennes et enfin deux magnifiques pianos à queue. Les pianos sont remplis par des charognes d'ânes dont les pattes, les queues, les croupes et les excréments débordent de la caisse d'harmonie. Quant un des pianos passe devant l'objectif, on voit une

²²³ Allen Thiher: *The Cinematic Muse*, S. 31

grande tête d'âne appuyée sur le clavier.²²⁴

Diese Anhäufung von Elementen, die dem alltäglichen Leben entnommen sind, und jedes für sich genommen zu keiner weiteren Beschäftigung mit demselben anregen würde, erlangen in ihrer Kombination erstens eine völlig neue Bedeutung und Interpretationsebene, zweitens erscheint ihre Zusammenführung in der Funktion des "Zurückhalten des Mannes" als absurder Zufall.

6.2.8 Türglocke – Cocktailshaker

In einer kurzen Sequenz gegen Ende des Films sieht man den zweiten Mann, der an der Tür der Frau läutet. Seine Hand wird beim Drücken der Klingel in Großaufnahme gezeigt. Dieses Bild ist mit einem Schnitt an das nächste geknüpft, das zwei Hände zeigt, die durch zwei Löcher in der Wand einen Cocktailshaker schütteln. Daraufhin sieht man den Mann im Bett liegen, den Kopf zur Wand hin gewandt und erneut das Bild der den Cocktailshaker schüttelnden Hände.

On ne voit ni le timbre ni le marteau électrique de la sonnette, mais, à la place qui leur correspondrait, par deux trous pratiqués au-dessus de la porte, on voit passer deux mains qui agitent un 'shaker' en argent. Leur action est instantanée, comme dans les films ordinaires, quand on appuie sur le bouton de sonnerie.²²⁵

An sich haben das Betätigen der Türglocke und das Schütteln eines Cocktailshakers als Aktionen nichts miteinander gemein. Doch auf akustischer Ebene ergibt sich hier eine Verbindung, da es so aussieht, als würde der im Bett liegende Mann das Geräusch der Türglocke mit dem Bild des Cocktailshakers, das vielleicht seine subjektive Wahrnehmung widerspiegelt, visualisieren.

Putting unrelated objects together is only one way of irrational juxtaposition. In *Un chien andalou* a hand is seen ringing a doorbell and the following shot is one of two hands coming through cut-out holes in a wall, shaking a cocktail shaker vigorously. Here the relationship is also absurd on its *sound* level; all the more incredible given the fact that this is a silent film. Bunuel credits his audience with much intelligence, for in this brief moment of film time one must make the mental change from 'ding' to 'shake-rattle', and see the contrast and humour of it.²²⁶

²²⁴ Bunuel/Dali: Drehbuch zu *Un Chien andalou*, In: Ado Kyrou: Luis Bunuel, S.135

²²⁵ Ebd., S.136

²²⁶ Michael Gould: *Surrealism and the Cinema*, S.25

6.3 Metamorphose

Die Metamorphose bezeichnet, wie oben schon erläutert wurde, den Vorgang des Überganges eines Gegenstandes oder Körpers in einen anderen. Nicht mehr die bloße Kombination von zwei Wirklichkeiten wird hier angestrebt, sondern deren vollkommene Verschmelzung; ihre Verwandlung von einem in einen anderen Zustand. Durch die Kombination, die in weiterer Folge zu einem Übergang, einer grenzüberschreitenden Zusammenführung von Wirklichkeiten führt, ist die Metamorphose fähig, völlig neue Gebilde mit neuen Bezügen herzustellen. Die bildnerische Technik der Metamorphose findet ihre filmische Entsprechung im *Andalusischen Hund*; durch die Montagepraxis der Überblendung wird sie im filmischen Bilderfluss authentisch dargestellt.

Auf filmsprachlicher Ebene betrachtet, scheint die Technik der Überblendung für die Darstellung einer metamorphotischen Verwandlung perfekt zu sein; bei der Überblendung oder "dissolve" lösen sich zwei Bilder ineinander auf, sie gehen ineinander über, wie die dargestellten Gegenstände oder Zustände, die der Metamorphose unterzogen werden, ineinander übergehen und sich verbinden. Ein Bild verwandelt sich durch die Überblendung langsam in ein anderes. Für den/die Zuschauer/in geschieht dieser Übergang nahezu nahtlos, da die gezeigten Bilder im Film nicht durch einen harten Schnitt von einander getrennt werden. Die Überblendung schafft einen Übergang, eine Verwandlung des Bildes in ein anderes, eine Metamorphose von zwei Bildern.

Jedoch können auch einfache Schnitte zum Teil im Film einen Eindruck der Metamorphose erzielen, zum Beispiel wenn Gegenstände von einem Bild zum nächsten ausgetauscht, oder scheinbar in einen anderen Gegenstand verwandelt werden, hilft die Montage, die physikalischen Grenzen der Realität zu überwinden, und im Film etwas Traumartiges authentisch darzustellen.

Zwei Szenen im *Andalusischen Hund* arbeiten mit der Technik der Metamorphose:

zum Einen die Sequenz, in der sich die Brust der Frau unter den Händen des Mannes in ein Gesäß verwandelt, zum Anderen die Szene mit dem Radfahrer und seinem Double, in der der Radfahrer die Bücher in seinen Händen in Revolver verwandelt. Einige andere Sequenzen können ebenso im Hinblick auf die Metamorphose betrachtet werden, wie zum Beispiel die Szene, in der der Mann sich seinen Mund mit dem Handrücken „wegwischt“, ihn dann mit den Achselhaaren der Frau ersetzt. Ich möchte mich jedoch vorwiegend auf die beiden soeben genannten Beispiele stützen.

6.3.1 Der Körper der Frau

Wie schon im Bezug auf die Charaktere in *Un chien andalou* erwähnt wurde, spielt der Film mit der Aufhebung von Grenzen, was den menschlichen Körper betrifft. Dieser gehorcht im Film oft nicht seinen natürlichen Gesetzen. Nicht nur, dass die Frau aus dem Prolog in der nächsten Szene wieder mit unversehrten Augen zu sehen ist, ihr Körper scheint in der Sequenz des Annäherungsversuches des Radfahrers seine anatomischen Formen auszutauschen, oder besser, zu verwandeln.

Man sieht zunächst den Radfahrer und die Frau in einer Halbtotale, wie er seine Hände auf ihre Brust legt. Sie lässt ihn (nach versuchter Abwehr) gewähren. Es folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme seiner Hände auf ihrer bekleideten Brust, wie sie sich in kreisender Form bewegen. Durch eine Überblendung sieht man nun seine Hände in kontinuierlicher Bewegung, jedoch berühren sie nun eine nackte Frauenbrust. Ein harter Schnitt zeigt nun das Gesicht des Mannes im Close-up, der die Augen verdreht hat, und Speichel (oder Blut) fließt aus seinem Mundwinkel. Der Schnitt geht zurück auf seine Hände auf der nackten Brust der Frau, die nun durch eine weitere Überblendung wieder die bekleidete Brust im Close-up zeigt. Dann wieder ein Schnitt auf das Gesicht des Mannes; man sieht, wie der Speichel von seinem Kinn tropft. Der nächste Schnitt geht zurück auf seine Hände auf den bekleideten Brüsten der Frau, der mit der folgenden Überblendung nur für einen kurzen Augenblick ein Bild der Hände auf einem weiblichen, nackten Gesäß folgt. Das Gesäß befindet sich unter seiner Berührung auf derselben Höhe, wo zuvor ihre Brüste waren. Zuletzt verwandelt eine weitere Überblendung das Gesäß wieder in die bekleidete Brust der Frau zurück.

G.P. des mains lascives sur les seins. Ceux-ci émergent de dessous la robe. On voit alors une terrible expression d'angoisse, presque mortelle, se refléter sur les traits du personnage. Une bave sanguinolente lui coule de la bouche sur la poitrine découverte de la jeune fille. Les seins disparaissent pour se transformer en cuisses qui continuent être palpées par le personnage.²²⁷

Hier wird veranschaulicht, wie der Film mit der Metamorphose von Brust und Gesäß der Frau arbeitet; die beiden Körperteile gehen nahtlos ineinander über, die Überblendung ermöglicht eine Verwandlung des Einen in ein Anderes. Der Körper verliert durch diese Sequenz seine physiognomisch vorbestimmte Form, die Metamorphose setzt ihn in einen neuen Kontext der Grenzüberschreitung.

Diese Sequenz kann ebenfalls als die Imagination, oder subjektive Wahrnehmung des Radfahrers gelesen werden, da er derjenige ist, der die Frau berührt, und unter seinen Händen

²²⁷ Bunuel/Dalí: Drehbuch zu *Un Chien andalou*, in: Ado Kyrou: Luis Bunuel, S.134

verwandeln sich bekleidete Brüste in nackte, die sich dann in ein weibliches Gesäß verwandeln. Diese Bilder stellen möglicherweise die lüsternen Gedanken des Radfahrers dar, der sich wünscht, nicht nur den bekleideten Körper der Frau zu berühren. Uwe M. Schneede schreibt zum Ursprung der Metamorphose: "Die Metamorphose also führt wie die Kombinatorik in die Tiefen des Unbewußten und der Abgründe, ins Freie des Wunderbaren und der Überraschungen."²²⁸ Ist das auch in dieser Sequenz des *Andalusischen Hundes* der Fall, so scheint die Annahme berechtigt, dass die Bilderfolge dieser körperlichen Metamorphose dem Unbewussten und der Imagination des Mannes entspringt, der insgeheim wünscht, den nackten Körper der Frau zu berühren, diese ihm jedoch die Annäherung verwehrt.

6.3.2 *Bücher und Revolver*

Eine weitere Sequenz veranschaulicht die Methode der Metamorphose; der Radfahrer wird von seinem Double gezwungen, sich wie ein unfolgsamer Schuljunge an die Wand zu stellen, und Bücher in den Händen zu halten. Der Radfahrer steht nun mit den beiden Büchern in den Händen an der Wand, während sein Double sich kopfschüttelnd zum Gehen wendet. Der Radfahrer dreht sich nun von der Wand weg, und hält die Bücher mit einem bösen Gesichtsausdruck vor sich hin, als wolle er sein Double damit bedrohen. Man sieht nun über einen Schnitt kurz wieder das Double, wie er mit dem Rücken zur Kamera durch den Raum zur Tür geht. Die nächste Einstellung zeigt nun wieder den Radfahrer, in unveränderter Position, jedoch befinden sich in seinen Händen anstelle der Bücher nun zwei Revolver. Er ruft seinem Double etwas zu, dieser bleibt abrupt stehen und dreht sich um. Der Radfahrer bedroht ihn nun mit den Waffen in seiner Hand. „Le personnage puni a maintenant une expression aigue et pleine de traîtrise. Il se retourne vers le nouveau venu. Les livres, qu'il soutient toujours, se convertissent en revolvers."²²⁹

Für den Zuschauer scheint es, als hätte sich gerade eine wundersame Verwandlung vollzogen. Bücher haben sich von einem Bild zum nächsten plötzlich in tödliche Waffen verwandelt; dieser Trick der scheinbar zauberhaften Verwandlung geht direkt auf George Méliès "Stop-Trick" zurück. Bunuel/Dalì schneiden jedoch zwischen die beiden Bilder, zwischen denen sich die Metamorphose vollzieht, eine Rückansicht des weggehenden Mannes ein. Die Metamorphose vollzieht sich hier eben nicht über eine Überblendung wie im

²²⁸ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 144

²²⁹ Bunuel/Dalì: Drehbuch zu *Un Chien andalou*, In: Ado Kyrou: Luis Bunuel, S.137

vorangegangenen Beispiel, sondern über einen Schnitt, der jedoch im Bild nichts verändert, nur die Gegenstände in den Händen des Protagonisten "austauscht". Der/die Zuschauer/in ist dennoch verblüfft und überrascht, da er nicht mit einer wundersamen Verwandlung von Büchern in Revolver gerechnet hat, da die beiden Gegenstände eigentlich nichts miteinander gemein haben. Das plötzliche Umwandeln des Einen wird somit vom/von der unvorbereiteten Zuseher/in als unerklärlich und fantastisch aufgenommen.

7) MAN RAY

7.1 Man Ray - Maler, Fotograf, Objektkünstler, Filmemacher

Man Ray wurde als Emanuel Radnitzky am 27. August 1890 in Philadelphia geboren. Mit sieben Jahren zog er mit seinen Eltern nach New York, wo er bald seine Liebe zur Malerei entdeckte. Die Malerei sollte zeit seines Lebens seine größte Leidenschaft bleiben. In den 10er Jahren schuf er mehrere Gemälde, die verschiedenen Stilrichtungen zuzuordnen sind; Kubismus, Abstraktion, Fauvismus und Futurismus streifte er auf seinem Weg. Man Ray widerstrebte es, sich einer gewissen Strömung unterzuordnen; er probierte alles aus, was ihm gerade interessant erschien, beherrschte er diese Technik zur Genüge, erschien sie ihm bald langweilig und er wandte sich etwas Neuem zu, das er zu erforschen gedachte. "Zur Umsetzung seiner Ideen zog er die unterschiedlichsten Materialien und Techniken heran und fühlte sich keinem bestimmten Stil und keinem bestimmten Medium verpflichtet."²³⁰

1913 zog er aus seinem Elternhaus in New York in eine Künstlerkommune in Ridgefield, in der er sein künstlerisches Schaffen freier als zuvor weiterentwickeln konnte, und zwei Jahre mit künstlerischer Produktion zubrachte. Eng befreundet mit Marcel Duchamp, den er bei der Armory Show 1913 in New York kennengelernt hatte, und dessen Werk Eindruck auf ihn machte, ließ sich Man Ray von dessen freier Denkweise stark beeinflussen. Zu seinen geistigen Vorbildern gehörten ebenso der Marquis de Sade und der Comte de Lautréamont. 1914 malte Man Ray seine ersten "Phantasiekompositionen"²³¹, die sich nicht mehr nach der reinen Abbildung eines Motivs oder der Natur richteten, sondern bereits Bilder aus seiner Imagination veranschaulichten.

Im nächsten Jahr verschlug es den Künstler wieder nach New York; zu dieser Zeit war die Gruppe der Schweizer Dadaisten gerade im Entstehen begriffen. In dieser Zeit beschäftigte sich Man Ray weiterhin intensiv mit der Malerei, doch schuf er ebenfalls bereits Collagen und Assemblagen, die der Arbeitsweise der Dadaisten sehr ähnlich waren. Ebenso entwickelte sich eine produktive Zusammenarbeit zwischen Man Ray und Marcel Duchamp, die (neben Francis Picabia) die einzigen Vertreter des Dadaismus in New York waren. 1921 ging er nach Paris, wo ihn die dadaistische Strömung einfiel. Man Ray war im Grunde schon vor seiner Ankunft in Paris mit dem dadaistischen und auch surrealistischen Arbeiten beschäftigt gewesen, jedoch ohne seine Arbeit unter den Namen derselben zu stellen. In Paris begann er, das Medium der Fotografie zu gebrauchen. Als Porträtfotograf verdiente er dort zunächst nur

²³⁰ Merry Foresta: Man Ray: 1890-1976: Sein Gesamtwerk, S. 7

²³¹ Arturo Schwarz: Man Ray, S.33

so sein Geld, da seine erste Pariser Ausstellung ein Misserfolg gewesen war, und mit Malerei allein nicht genug Geld zu machen war, um sein Leben zu finanzieren. Zunächst bot er seine fotografischen Dienste Künstlerkollegen an, um ihre Arbeit zu dokumentieren. Bald beschäftigte er sich ebenso mit der Mode- (er wurde von dem französischen Couturier Paul Poiret engagiert, der nach neuen Wegen in der Modefotografie suchte) und der Aktfotografie. Außerdem nutzte er die Fotografie, um sein malerisches Werk zu ergänzen, das für ihn zumeist im Vordergrund stand. Er sah jedoch keinen Widerspruch zwischen den beiden Medien Fotografie und Malerei, er glaubte an eine mögliche Ergänzung der beiden zu einander.

Ich habe für meine Malerei das ausgewählt, was ich nicht photographieren konnte. Um Portraits anzufertigen, brauchte ich die Malerei nicht. Aber um persönliche Vorstellungen wiederzugeben, Träume darzustellen und Bilder des Unbewußten (sic) zu suggerieren waren die Gemälde unerlässlich. Malerei, Photographie (sic)... Ich habe zwei Sehnen auf meinem Bogen oder besser: zwei Pfeile. Das Ziel ist dasselbe.²³²

Bereits im frühen Werk Man Rays liegt sein besonderes Augenmerk auf der Darstellung von Träumen, unbewussten Vorgängen oder imaginären Gebilden, die er mit verschiedensten Techniken umsetzte. "Man Ray ist vor allem an Produkten der Imagination, an der Idee interessiert,"²³³ die Ästhetik und künstlerische Technik der Umsetzung schien ihm zweitrangig. Man Ray sollte die Fotografie später von ihren Zwängen als rein dokumentarisches Medium befreien, ihr neue Bereiche eröffnen, die ihr zur Darstellung von Irrationalem und Traumhaften verhelfen sollten. Auch Tabubrüche und die Verletzung von Konventionen machten ihn bereits früh zum Pionier des Dadaismus und späteren Surrealismus.²³⁴ Während er für seinen Lebensunterhalt in Paris als Porträtfotograf arbeitete, begann er, die Möglichkeiten des Mediums auszuloten und eine neue Sicht der Dinge zu erreichen. Er gab sich verschiedensten Experimenten hin, die mit der Fotografie spielten, sie um neue Bereiche erweiterten und sie ihrem eigentlichen Zweck - dem des einfachen, realistischen Abbildens - entfremdeten. So schuf er neue Techniken und Verfahrensweisen, die dem Medium der Fotografie völlig neue Horizonte eröffneten. Er hatte vor, in der Fotografie mentale Prozesse zu veranschaulichen:

Man Ray has described, how in his photography he attempted to duplicate the mental process. Since the range of the human eye is quite large, the objects in its field of vision do not stand out by themselves. It is the mind which enlarges them in the thinking process.²³⁵

²³² Sarane Alexandrian: Man Ray, S. 7

²³³ Arturo Schwarz: Man Ray, S.12

²³⁴ Vgl. Ebd., S.22

²³⁵ Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S. 115

7.2 Fotografien und Rayographien unter dem Gesichtspunkt der surrealistischen Bildmethoden

"Ich fotografiere nicht die Natur, ich fotografiere meine Phantasie."²³⁶

7.2.1 Fotografien

Neben Man Rays Arbeit als Porträtfotograf (bald zählten einige Vertreter/innen der reichen Pariser Gesellschaft zu seinen Kunden/innen) entwickelte er immer wieder neue Methoden, mit dem Medium der Fotografie umzugehen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen hier seine Assemblagen, die er aus Teilen einfacher Gebrauchsgegenstände herstellte, und sie dann abfotografierte. Die Technik dieser Assemblagen ist die pure Umsetzung eines surrealistischen Grundgedankens, der in der Verbindung von nicht Zusammengehörigem zu neuen Bildern besteht. Man Ray bediente sich hierzu der Entfremdung, indem er Teile von alltäglichen Gegenständen aus ihrem Kontext herauslöste, um sie zu einem neuen Gebilde zusammenzufügen. Mit dieser Kombination schuf er Objekte, die in ihrer neuen Verbindung zum Ausdruck des Imaginären und Unbewussten wurden. Diese Objekte hielt er nun mit der Kamera fest und nutzte das dokumentarische Medium der Fotografie, um seine fantastischen Gebilde festzuhalten. "Er erfindet eine neue Welt und fotografiert sie, um ihre Existenz zu beweisen."²³⁷ Hier wurde er stark von Lautréamont beeinflusst, der ihm "eine neue Welt enthüllte, die Welt, nach der ich suchte, eine Welt völliger Freiheit." Weiters konstatierte Man Ray, dass ihn die "Aneinanderreihung ungewöhnlicher Gegenstände und Wörter"²³⁸ im Lautréamont'schen Sinne faszinierte. Die Zusammenfügung von verschiedenen Gegenständen und Materialien war für die Surrealisten eine beliebte Technik, um das Wunderbare im Alltäglichen sichtbar zu machen.

Eine kleine Zutat zu einem gewöhnlichen Gegenstand ist alles, was erforderlich ist, um eine neue Wirklichkeit, etwas nie zuvor Gesehenes, eine geistreiche und fröhliche Erfindung hervorzubringen.²³⁹

Die beiden Fotografien "Man" und "Woman" dienen zur Veranschaulichung dieser künstlerischen Technik im Werk Man Rays': Arturo Schwarz bezeichnet diese beiden

²³⁶ Aperture Masters of Photography- Man Ray, Könemann, S.6

²³⁷ Arturo Schwarz: Man Ray, S.295

²³⁸ Vgl. Arturo Schwarz: Man Ray, S.186

²³⁹ Ebd., S.187

Fotografien von Objekten zwar als Man Rays' "erste Dada-Fotografien"²⁴⁰, jedoch findet sich in ihnen bereits der surrealistische Geist dargestellt. Das Bild *Man* (1918) zeigt einen mechanischen Handschneebeesen, der im Sinne des "Readymades" aus seinem eigentlichen Kontext genommen und mit seinem Schattenwurf abfotografiert unter den Titel *Man* gestellt wurde. In *Woman* (1918) findet sich das Element der Kombinatorik wieder; eine Zusammenführung von zwei Parabolspiegeln, die mit sechs Wäscheklammern in einer Reihe zusammenmontiert wurden und auf einer Glasplatte angebracht sind, ergibt im neuen Kontext die Darstellung einer weiblich anmutenden Form. Hans Richter schrieb über die von Man Ray gestalteten Objekte:

Er verändert alles und alle, um sie seiner Stimmung anzugleichen. Keine Eierschale, kein Thermometer oder Metronom, kein Ziegel, Brot oder Besen, die er nicht in etwas anderes verwandeln könnte und auch verwandelt. Es ist, als wenn er die Seele eines jeden beliebigen Dinges dadurch entdeckte, daß er es aus seinen praktischen Funktionen erlöst.²⁴¹

Ein anderes Beispiel für die umgesetzte Kombinatorik in Man Rays' Fotografie auf der Bildebene stellt sein berühmtes Foto "Le violon d'Ingres" dar. Das Bild zeigt eine Rückansicht des sitzenden Aktes von Kiki de Montparnasse, die Man Ray mithilfe einer Übereinanderlegung zweier Bilder mit Violinschlüsseln montierte, die den Rücken des Modells nun mit dem Körper einer Violine vergleichen. Zwei Elemente die eigentlich keinen Zusammenhang aufweisen, außer dass ihre Formen verglichen werden könnten, stellt Man Ray hier in einen neuen Kontext, indem er sie in einem Foto zusammenführt.

Eine Fotografie wurde so ein erregendes surrealistisches Bild "durch Koppelung zweier weit voneinander entfernter Wirklichkeiten", die den Torso der Frau in den Körper einer Geige verwandelten.²⁴²

7.2.2 Rayographien

1922 entdeckte Man Ray durch Zufall die Technik der Rayographie, ein fotografisches Verfahren, bei dem keine Kamera gebraucht werden, um Bilder zu erzeugen. Diese Technik der direkten Abbildung war bereits im 19. Jahrhundert aufgekommen, doch Man Ray entdeckte sie für seine Zwecke neu und gab ihr den Namen "Rayographie".

Bei der Herstellung dieser Abzüge machte ich zufällig auch die Entdeckung des rayographischen Verfahrens oder der kameralosen Photographie. Ein unbelichtetes Blatt Photopapier war unter die belichteten Blätter und mit ihnen in die Entwicklerwanne geraten - ich machte immer zuerst einige Belichtungen und

²⁴⁰ Vgl. Ebd., S.289

²⁴¹ Vgl. Arturo Schwarz: Man Ray, S.281

²⁴² Ebd., S.299

entwickelte sie dann später zusammen - , und nachdem ich einige Minuten vergeblich darauf gewartet hatte, daß ein Bild erschien, und schon die Papierverschwendung bedauerte, legte ich unwillkürlich einen kleinen Glastrichter, den Meßbecher und das Thermometer in die Schale auf das durchnäßte Papier. Ich schaltete das Licht ein, und da entstand vor meinen Augen ein Bild, nicht bloß eine einfache Silhouette wie bei einer konventionellen Photographie, sondern eine durch das mehr oder weniger mit dem Papier in Berührung gekommene Glas verzerrte und gebrochene Form, die sich vor einem schwarzen Hintergrund abhob, dem Teil, der dem Licht direkt ausgesetzt gewesen war.²⁴³

Die Bilder entstanden hier durch das Auflegen von Gegenständen direkt auf dem lichtempfindlichen Fotopapier, das nun belichtet wurde, wodurch sich die Umrisse der Gegenstände auf dem Papier als Silhouetten abzeichneten. Diese kameralose Technik machte die so entstandenen Bilder zu Unikaten, da es keine Negative gab, von denen weitere Abzüge gemacht werden konnten. Für seine Rayographien verwendete Man Ray alle Arten von zwei- oder dreidimensionalen Gegenständen und vor allem Glasobjekte, deren Schatten oder Lichtdurchlässigkeit es ermöglichten, unterschiedliche Helligkeitswerte auf den schwarzen und weißen Flächen zu erzielen und so den Eindruck von Dreidimensionalität auf den Bildern zu erzeugen. Zum Teil arbeitete Man Ray auch mit einer bewegten Lampe, die er zur Belichtung verwendete. Mit der Rayographie war es Man Ray nun möglich, imaginäre Landschaften und traumartige Gebilde mithilfe eines kameralosen, fotografischen Verfahrens darzustellen.

Diese neu entdeckte Technik erschien nun vor allem den Surrealisten als lobenswerte Darstellungsform, die mit dem an sich dokumentarischen Medium der Fotografie neue, unbekannte und imaginäre Welten darzustellen vermochte, es so um neue, den Surrealisten wichtige Bereiche erweiterte. Man Ray benutzte für dieses Verfahren alle Arten von Gegenständen, die er in verschiedensten Kombinationen zusammenfügte und auf dem Fotopapier platzierte.

Ich nahm, was mir gerade in die Hand fiel: meinen Hotelzimmerschlüssel, ein Taschentuch, ein paar Stifte, einen Pinsel, eine Kerze, ein Stück Bindfaden - man brauchte sie nicht in die Wanne zu legen, ich legte sie statt dessen auf das trockene Papier und belichtete dann wie bei den Negativen ein paar Sekunden lang.²⁴⁴

Durch die neue Zusammenfügung von alltäglichen Gegenständen auf lichtempfindlichem Fotopapier setzte Man Ray die Bildmethode der Kombinatorik im Medium der (kameralosen) Fotografie um. Die von ihm verwendeten Objekte sind Gegenstände, die, in ihrer neuen Kombination, völlig neue Bilder ergeben. Durch das direkte Abbilden haftet ihnen ein großer

²⁴³ Man Ray: Selbstportrait, S.125

²⁴⁴ Man Ray: Selbstportrait, S. 125

Realitätsbezug an, doch durch die neue Kombination und ihre schemenhafte Erscheinung ergeben sich traumähnliche und der Imagination entsprungene Bilder, die zwar mit Alltäglichem arbeiten, ihm jedoch neue Bezüge abgewinnen. So schuf Man Ray eine neue fotografische Realität, die sich aus realen Gegenständen und ihrem irrealen, aus einer anderen Welt stammenden Erscheinungsbild zusammensetzte; aus der Imagination entsprungene Bilder, die jedoch mithilfe eines dokumentarischen Mediums umgesetzt wurden.

Die Gegenstände, die Man Ray auf das lichtempfindliche Papier gelegt hat, sind häufig erkennbar, jedoch völlig transformiert und dadurch in eine fremde Welt transponiert. Durch diese neue Beziehung, diese Dialektik zwischen Bekanntem und Unbekanntem, wird es möglich, den Geist für eine neue Realität zu öffnen.²⁴⁵

Auch das Spiel mit verschiedenen beweglichen Lichtquellen bei der Belichtung der auf das Papier gelegten Gegenstände verlieh ihnen eine zusätzliche Dimension.

Von bewegten Lichtquellen unterschiedlicher Stärke beleuchtet, verlor der Gegenstand seine vertraute Form und erhielt statt dessen einen Umriss und eine Dichte, die vollkommen unvorhersehbar waren. Man könnte die Rayografie als eine poetische Röntgenaufnahme beschreiben, die die imaginäre Aura eines Gegenstandes sichtbar macht.²⁴⁶

Man Ray war der Ansicht, das Medium der Fotografie dazu benutzen zu können, Formen darzustellen, die sich im Kopf des Menschen befinden und die Fotografie als Spiegel gebrauchen zu können, der Träume und Sehnsüchte festzuhalten vermag.²⁴⁷

7.3 Der Übergang vom fotografischen Abbild zum bewegten Bilderfluss

Man Rays Interesse am bewegten Bild begann in den 20er Jahren zu wachsen; er wollte nach seinen Experimenten im Bereich des fotografischen Bildes nun auch die Möglichkeiten des bewegten fotografischen Bildes, des Films, auszuloten versuchen.

Während meiner ersten Zeit in Paris, als ich die verschiedenen Bereiche der Photographie auskundschaftete, interessierte ich mich natürlich auch für die beweglichen Bilder, den Film. Nicht daß ich den Wunsch gehabt hätte, mich auf diesem Gebiet professionell zu betätigen, aber die Vorstellung, einige der Resultate, die ich in der Photographie erzielt hatte, in Bewegung zu versetzen, weckte meine Neugier.²⁴⁸

Außerdem war er der Meinung, etwas Filmisches schaffen zu müssen, "das man den

²⁴⁵ Manfred Heiting (Hrsg.): Man Ray: 1890-1967, S. 116

²⁴⁶ Arturo Schwarz: Man Ray, S.294

²⁴⁷ Ebd., S.284

²⁴⁸ Man Ray: Selbstportrait, S.249

Dummheiten entgegensetzen konnte, die sich auf der Leinwand breitmachten."²⁴⁹ Er kaufte sich eine kleine automatische Kamera, und begann, unzusammenhängende Sequenzen zu filmen. Darunter waren ein Feld mit Gänseblümchen, eine sich drehende Papierspirale, die er in seinem Atelier aufnahm, ein gestreifter Vorhang, durch den Sonnenlicht fiel, ein nackter Oberkörper. All diese Elemente sollten keinen Zusammenhang aufweisen, und Man Ray wollte sie, sobald er genug Material für einen kurzen Film zusammenhätte, als fragmentarische Bildelemente ohne jegliche Handlung oder Logik präsentieren.

Man Ray kann als Pionier des surrealistischen Films gesehen werden, da er für seine Filme kein Drehbuch verwendete, keinen Wert auf Ästhetik oder logische Handlung legte und einen gewissen Automatismus in sein Filmschaffen einfließen ließ. "Alle Filme, die ich gemacht habe, sind Improvisationen gewesen. Ich schrieb keine Drehbücher. Es war automatisches Kino."²⁵⁰ Auch wenn Man Rays' Filme als eher dadaistisch eingestuft werden, produzierte er bereits 1923 einen Film, der mit durchaus surrealistischen Elementen arbeitete. Mit den dadaistischen Filmen von Ruttmann, René Claire und Hans Richter, die sich zumeist auf die Darstellung und Rhythmisierung von abstrakten Formen stützten, hatten Man Rays' Filme nur wenig gemein.²⁵¹ Er fühlte sich niemals einer bestimmten Gruppe zugehörig, auch wenn er regen Kontakt mit den Dadaisten und später auch zur surrealistischen Gruppe unterhielt. Auch wenn Dadaisten wie Surrealisten in seinem Werk Parallelen entdeckten, die ihnen gefielen und imponierten, blieb sein Schaffen jedoch stets ein eigenständiger Prozess.

Man Ray war in seinem Filmschaffen stets auf neue Entdeckungen aus; er suchte das Medium und seine Grenzen zu erforschen, war nicht auf Ästhetik oder verständliche Handlung im Film bedacht. Der Film diente ihm zunächst dazu, seine fotografischen Kenntnisse ins bewegte Bild umzusetzen, damit zu spielen und dem Film (so wie er es mit der Fotografie getan hatte) neue Aspekte abzugewinnen. Bei der Filmarbeit überließ er vieles dem Zufall, der ein wichtiges Element seiner Arbeit darstellte und verfasste nie ein Drehbuch. "Wenn für Man Ray der Zufall wichtig ist, so ist die Auswahl absolut. Es ist die *Auswahl*, die die Rohmaterialien ordnet, die der Zufall dem Künstler bietet."²⁵² In den meisten seiner Filme setzte er auf eine Nebeneinanderstellung von Abstraktem und aus der Realität Bekanntem; diese Verbindung erzielte eine völlig neue Darstellungsart im Medium Film, da der Film trotz allem nur mit der Abbildung von realen Elementen arbeitete, diese auf formaler Ebene zum Beispiel durch Techniken wie des "direkt auf Film malens" jedoch so stark verfremdet

²⁴⁹ Ebd., S.249

²⁵⁰ zit. nach Arturo Schwarz: Man Ray, S.305

²⁵¹ Vgl: Arturo Schwarz: Man Ray, S.304

²⁵² Arturo Schwarz: Man Ray, S.307

wurden, dass ihrer Kombination imaginäre und traumgleiche Sichtweisen abgewonnen werden konnten.

7.4 Man Rays' Filmschaffen

7.4.1 *Le retour à la raison*

INHALT:

Der Film eröffnet mit flimmernden Punkten, die den Eindruck einer Bildstörung machen. Dann erscheinen tanzende Reißnägel, die durch das Bild springen und mit dem Verfahren der Rayographie direkt auf dem Filmmaterial abgebildet wurden. Das nächste Bild zeigt ein Karussell bei Nacht, das mit bewegter Kamera aufgenommen wurde. Danach sieht man den Schriftzug 'Danger'. Es folgt eine kurze Sequenz, die rotierende Papierspiralen zeigt, die Schatten werfen. Daraufhin sieht man einen weiblichen Torso, der durch das durch einen gestreiften Vorhang fallende Licht mit schattenhaften Streifen überzogen ist.

Die Idee zu diesem Film und seiner endgültigen Realisation kam 1923 von Tristan Tzara, der im Zuge einer Dada Veranstaltung mit dem Titel "Le coeur à Barbe" einen dadaistischen Film von Man Ray im Programm ankündigte, ohne Man Ray zuvor gefragt zu haben. Tzara war darüber informiert gewesen, dass Man Ray sich eine Filmkamera gekauft hatte und drängte ihn nun dazu, tatsächlich einen Film zu produzieren, und diesen dann vorzuführen. Auf Man Rays' Einwände hin, dass er nur wenige unzusammenhängende Sequenzen aufgenommen hatte, die nicht für die Länge eines Filmes reichen würden, stellte er ihm die Frage, was denn mit seinen Rayographien sei, ob diese nicht auch im Zuge eines Filmes funktionieren würden. "He protested that he would not have enough for a showing, but Tzara prevailed by suggesting the addition of rayographs to the shots he already had."²⁵³ Das brachte Man Ray nun dazu, die Technik der Rayographie auch auf den Film anzuwenden. Er wusste zwar nicht, welche Wirkung dies im bewegten Bild haben würde, ließ sich jedoch von der Idee begeistern. Er benützte nun den Filmstreifen wie zuvor das Fotopapier und streute willkürlich Salz und Reißnägel auf den Film, belichtete ihn für mehrere Sekunden und klebte die einzelnen Teile mit Kleister zusammen.

In meiner Dunkelkammer schnitt ich das Material in kurze Streifen, die ich auf meinem Arbeitstisch feststeckte. Einige Streifen bestreute ich mit Salz und Pfeffer,

²⁵³ Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S. 117

wie ein Koch, der einen Braten würzt, auf andere Streifen verteilte ich wahllos Stecknadeln und Heftzwecken; dann drehte ich für ein oder zwei Sekunden das weiße Licht an, (...). Am nächsten Morgen waren die Filmstücke trocken und ich sah sie mir genauer an; das Salz, die Nadeln und die Heftzwecken waren ganz deutlich abgebildet, weiß auf schwarzem Grund wie bei Röntgenaufnahmen, aber es gab keine Unterteilung in Einzelbilder, wie bei einem Kinofilm. Ich hatte keine Ahnung, wie das auf der Leinwand wirken würde.²⁵⁴

"The placement of a single thumbtack in each frame results in a mad but recognizable jumping of a particular object."²⁵⁵ Die so entstandenen Filmteile montierte er nun mit den Aufnahmen von Blumenfeldern, dem nackten Torso und den an einem Faden rotierenden Papierspiralen.

In *Le retour à la Raison* fällt das Spiel mit rotierenden Objekten besonders auf; die Aufnahme von einer rotierenden Papierspirale und einem rotierenden Eierkarton werden auf der Ebene der Kameraführung von der um das Blumenfeld kreisenden Kamera ergänzt. Bei dieser Drehung kommt die Kamera so nahe an die Blumen heran, dass sie bildfüllend und nahezu unerkennbar erscheinen.²⁵⁶ Diese Nebeneinanderstellung von arbiträr erscheinenden Bildern und Sequenzen beinhaltet bereits eine Kritik an den Vorschriften des Kinos als einzig repräsentativem Medium und nahm die surrealistische Gegenhaltung gegen die verbreiteten Erzählkonventionen des Mainstreamkinos voraus. Man Rays' Film stellte bereits im Jahr 1923 eine Umsetzung des surrealistischen Prinzips der Konfrontation von weit voneinander entfernten Wirklichkeiten oder Bildern dar, aus denen sich eine neue Sichtweise entwickeln konnte. Die beiden verwendeten Techniken der dokumentarischen Filmaufnahme und der durch Rayographien auf Filmmaterial entstandenen Bilder und deren Kombination miteinander stellte für die Zeit eine völlige Neuerung dar. Der Titel des Films beinhaltet einen ironischen Kommentar zum gezeigten Film; Die "Rückkehr zur Vernunft" spielte eher auf eine "Rückkehr zur Unvernunft" an, "in diesem Sinne bezeichnet der Film den ersten gelungenen Versuch, sich der Erzählstruktur zu entledigen, Bilder an die Stelle einer Handlung zu setzen und Poesie an die Stelle von Logik."²⁵⁷

Der Film wurde im Zuge der Dada-Veranstaltung "Le coeur à Barbe" uraufgeführt.

Das Licht ging aus und die Leinwand erhellte sich: Es sah aus wie ein Schneesturm, nur daß die Flocken in alle Richtungen flogen, statt nach unten zu fallen, und plötzlich wurde ein Gänseblümchenfeld daraus, als habe sich der Schnee zu Blumen kristallisiert. Dann folgte eine Szene, in der riesige weiße Nadeln hin- und herschossen und sich in einem epileptischen Tanz drehten, dann wieder eine einsame Heftzwecke,

²⁵⁴ Man Ray: Selbstportrait, S.250

²⁵⁵ Ebd., S.119

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S.120/121

²⁵⁷ Arturo Schwarz: Man Ray, S.310

die verzweifelte Anstrengungen machte, von der Bildfläche zu verschwinden.²⁵⁸

Der Film riss während der Aufführung mehrere Male und es bildete sich ein Tumult, in den die Polizei letztendlich klärend einschreiten musste und die Aufführung abbrach.

7.4.2 *Emak Bakia* (1926)

INHALT:

Der im Vorspann als "cinépoème" bezeichnete Film eröffnet mit einer Einstellung, die eine vieräugige Kamera zeigt, über deren Objektive in Doppelbelichtung menschliche Augen projiziert sind. Das nächste Bild mutet wie Schneegestöber an und wird durch eine Überblendung zu einer Blumenwiese. Diese Bilder sind gefolgt von Nägeln in Bewegung. Dann erscheint erneut die Sequenz der 'tanzenden' Reißnägel im rayographischen Verfahren. Unschärfe, tanzende Lichtkreise erscheinen in der nächsten Sequenz im Bild, diese werden von einer Leuchtschrift abgelöst, die den Schriftzug 'Fin au milieu du bassin de neptune au cours de deux grandes fet...' zeigt. Ein Schnitt führt zur nächsten Schrift 'rondes avec Marcel Doiet', dann 'le journal annonce Paris'. Daraufhin tauchen schwarz-weiße Streifen im Bild auf, die zu flickern beginnen. Einer Abblende folgen nun Bilder eines kettenartigen Gebildes, das sich in Rotation befindet, bald jedoch durch Unschärfe nahezu unkenntlich gemacht wird. Erneut folgt das Bild der Streifen, die zwischen Schärfe und Unschärfe schwankend in Bewegung sind. Andere Formen, die im extremen Close-up gezeigt werden und rotieren, folgen. Eine Überblendung führt den Blick auf zwei Scheinwerfer eines Autos, auf die wiederum Augen projiziert sind. Ein Auge im Hintergrund blinzelt. Man sieht eine Person im Auto, die eine Art Maskenbrille trägt. Das Auto wird nun durch ein Zoom-in gezeigt, die nächste Einstellung zeigt die Reifen des Autos, die sich in Bewegung setzen. Die folgenden Bilder zeigen die im Vorbeifahren gefilmten Bäume, die an dem fahrenden Auto vorbeiziehen. Auf der rechten Seite taucht nun eine Schafherde auf. Das Auto fährt daraufhin auf einer Straße durch ein Dorf, die Kamera filmt von unten das Darüberfahren des Autos. Ein Schwein taucht im Bild auf, das Bild wird zunehmend verwackelt. Die nächste Einstellung zeigt Frauenbeine, die aus dem Auto steigen. Durch Vervielfältigung erzielt Man Ray hier den Effekt, dass fünf Paar Frauenbeine nacheinander aus dem Auto steigen und nach links im Bild abgehen. Das nächste Bild zeigt Charleston tanzende Frauenbeine, die mit dem close-up eines Banjos gegengeschnitten sind. Daraufhin sieht man eine Frau von hinten, die ein Zimmer betritt. Sie kämmt sich mit einem Spiegel in der Hand die Haare, man sieht sie Lippenstift

²⁵⁸ Man Ray: Selbstportrait, S.250

auftragen und eine Kette umhängen. Die Frau geht nun zwischen zwei Säulen (von hinten gefilmt) auf einen Balkon und blickt auf das Meer. Das Meer wird nun in einer Nahaufnahme gezeigt - Wellen brechen sich, die Gischt schäumt auf. Das nächste Bild zeigt eine Frau mit einem Handtuch um den Kopf gewickelt im Sand. Frauenbeine bewegen sich im Sand. Man sieht die Spiegelung der Sonne auf dem Meer, die Kamera beginnt nun, eine Drehung zu vollziehen, bis sie auf dem Kopf steht. Der Himmel ist nun das Meer, und das Meer erscheint als Himmel. Daraufhin sieht man sich schemenhaft abzeichnende Fische, die ebenfalls verzerrt erscheinen. Durch eine Doppelbelichtung werden die schwimmenden Fische gezeigt. Eine rotierende Steinstatue erscheint im nächsten Bild. Es folgen durch Überblendung und Doppelbelichtung gezeigte abstrakte Formen wie Kegel und Zylinder, die dann durch eine Stoprick-Aufnahme beginnen, eine Art Stadt aufzubauen. Das folgende Bild zeigt eine Strichzeichnung, die Bewegung simuliert; eine Schattenfigur folgt den Linien von rechts nach links und 'springt' so durch das Bild. Die nächste Einstellung zeigt rotierende Würfel, die mithilfe des Stopricks in Bewegung versetzt wurden. Eine Leuchtschrift 'chaque soir a magic...' wird von unscharfen, bewegten Lichtern, die einem Karussell gleichen, abgelöst. Das folgende Bild zeigt eine schlafende Frau, das Bild wird immer heller, sie öffnet die Augen und sieht direkt in die Kamera. Wieder bewegen sich geometrische Formen wie kristallene Würfel, die Lichtreflexionen und Schatten werfen, durch das Bild.

Eine Überblendung eröffnet die nächste Einstellung, in der man eine Frau sieht, die erneut die Augen öffnet und lächelt.

Über eine Abblende wird eine Blume im Bild sichtbar, eine Überblendung zeigt erneut die Frau, die ihre Augen öffnet. Sie schürzt spitzbübisch die Lippen. Es folgen rotierende Formen und tanzende Lichter, die zum Teil mit Doppelbelichtungen erzeugt sind. Dann zeigt sich der einzige Zwischentitel des Films: "La raison pour cette extravagance".

Ein Auto hält vor einem Haus an, ein Mann steigt aus. Man sieht die Türe von innen, der Mann kommt herein. Er nimmt eine Schachtel mit Hemdkrägen in seine Hände, beginnt, die einzelnen Krägen herauszunehmen und auf den schwarzen Boden zu werfen. Es folgt eine Rückwärtsaufnahme der Hemdkrägen, die auf einem Haufen am Boden liegen und nun wieder in die Luft aufsteigen. Der Mann nimmt nun einen der Krägen heraus, der vor schwarzem Hintergrund zu rotieren beginnt. Man sieht nun die Krägen tanzen, das Bild geht abstrakte Formen über. Eine rotierende Spiegelung von Licht erscheint im Bild, erneut sieht man schattenhafte Formen und Schemen in Bewegung. Eine Überblendung führt den Blick auf eine Frau, auf deren geschlossene Augenlider ein zweites Paar Augen gemalt sind. Die Frau öffnet nun die Augen, setzt sich auf, schließt die Augen wieder, legt sich wieder hin.

Das nächste Bild ist verzerrt und steht auf dem Kopf; es zeigt erneut die Frau. Eine Abblende nach Schwarz schließt den Film.

Zur Realisation dieses Films wurde Man Ray von einem damaligen Kunden - Arthur Wheeler - angeregt. Dieser erklärte ihm, dass er sich unbedingt wieder dem Film zuwenden müsse, er würde gerne das Projekt finanzieren. Auch auf Man Rays' Einwände hin, dass seine Form von Filmschaffen keinem Produzenten oder der Filmindustrie gefallen würde und somit wahrscheinlich kein Geld einbringen würde, reagierte Arthur Wheeler unbeeindruckt und garantierte ihm völlige künstlerische Freiheit und eine Summe von zehntausend Dollar.²⁵⁹

Man Ray kaufte sich eine professionelle Kamera, und besorgte eine Reihe von Requisiten: dazu gehörten spezielle Lampen, verschiedene Kristalle, Zerrspiegel und eine elektrische Drehscheibe.²⁶⁰ Er hatte von Wheeler alle Zeit, die er benötigte, zugesprochen bekommen, was sich stark auf seine Arbeitsweise auswirkte. Erneut arbeitete er mit Sequenzen, die er wahllos aus seiner Umgebung auswählte und mit der Kamera aufzeichnete.

Ein Drehbuch gab es nicht, alles würde improvisiert werden, ähnlich wie bei meinem ersten Kurzfilm für die letzte Dada Veranstaltung, *Le coeur à barbe*. Und der Gedanke, tun zu können, was mir gefiel, begeisterte mich mehr als irgendwelche technischen und optischen Effekte, die ich einbauen wollte. Sobald ich das Gefühl hätte, es sei genug Material für einen kurzen Film beisammen, würde ich die Szenen zu einer Art Handlung montieren, (...). Ich wollte sogar die ersten Stücke aus meinem Dada-Film verwenden: Salz und Pfeffer, Nadeln und Heftzwecken, aber professionell kopiert.²⁶¹

Man Ray hatte geplant, eine Satire auf das Kino zu machen; in Biarritz (dem Feriensitz von Arthur Wheeler und seiner Frau) verbrachte er mehrere Wochen, an denen er täglich etwas Filmmaterial sammelte. Die Szene mit dem fahrenden Auto und die Meeraufnahmen drehte er während seines Aufenthaltes dort. Dann kehrte er nach Paris zurück, wo er noch einige Aufnahmen in seinem Atelier machte; hauptsächlich die bewegten Formen und die Sequenz, in der sein Freund Jacques Rigaut die Hemdkrägen aus der Schachtel nimmt und zu Boden fallen lässt, stammen aus Man Rays' Atelier. "Ich verfügte jetzt über ein Mischmasch aus realistischen Szenen, glitzernden Kristallen und abstrakten Formen, die ich mit Hilfe meiner Zerrspiegel erzielt hatte."²⁶²

Der Film wurde mit dem Wort "cinépoème" eröffnet, in Anlehnung an die surrealistische Forderung, den Film als Medium der Poesie zu gebrauchen. Auch die Herangehensweise Man

²⁵⁹ Vgl. Man Ray: Selbstportrait, S.258/259

²⁶⁰ Vgl. Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S.123

²⁶¹ Man Ray: Selbstportrait, S.260

²⁶² Ebd., S.261

Rays an den Film zeugt von einem Pendeln zwischen bewusstem Handeln und Zufall, was dem surrealistischen Geist sehr nahe kommt.²⁶³ Der Film veranschaulicht die Arbeit mit Zufall, Automatismus und Improvisation. Dass Man Ray nicht nach einem Drehbuch vorging, sondern einfach Szenen filmte, Fragmente erstellte und diese fast willkürlich erscheinend aneinander montierte, verlieh dem Film Merkmale der surrealistischen Denkweise. In der "Handlung" des Films findet sich keine Art der Narration, oder durchgehender Erzählstrang. Die Erwartungen des/der Zuschauers/in werden konsequent enttäuscht, da Man Ray geschickt Szenen aneinander montierte, die einen möglichen Gehalt an Geschichte entwickeln könnten, die nächste Sequenz jedoch wieder auf etwas völlig anderes verwies. "By the breaking of the straight narrative line the sense of expectancy is dispelled."²⁶⁴ Der Zuschauer wurde auf diese Weise stets aufs Neue überrascht. Zu dem einzigen "erklärenden" Zwischentitel im Film äußerte sich Man Ray wie folgt:

Vor die ganze Abfolge, die mit Rigauts Ankunft begann, setzte ich den einzigen Zwischentitel des ganzen Films: "Der Grund für diese Ausschweifung". Damit wollte ich den Zuschauer beruhigen, wie mit dem Titel meines ersten Dada-Films: er sollte glauben, es gebe noch eine Erklärung für die vorangegangenen, zusammenhanglosen Bilder.²⁶⁵

Diese Erklärung kommt der Verwendung der Zwischentitel in *Un Chien andalou* sehr nahe; auch hier, jedoch zwei Jahre später, wurden die Zwischentitel als scheinbar erklärende Kommentare eingefügt, trugen aber ebenfalls zur zusätzlichen Verwirrung der Zuseher/innen bei.

Die willkürliche Anordnung der zum Teil dokumentarischen und zum Teil abstrakten Sequenzen veranschaulicht die intendierte Zusammenführung von Traum und Realität, im Sinne des Surrealismus. Bunuel arbeitete in seinem zweiten Film *L'age d'Or* mit derselben Technik und verwendete rein dokumentarisches Material, das er mit Sequenzen einer Handlung kombinierte. Man Rays Umgang mit dem Medium Film zeigte bereits Ansätze der surrealistischen Techniken der Entfremdung und Kombinatorik. Wie er die unzusammenhängenden Szenen aneinander reihte ergibt keine logische Handlung, sie scheinen willkürlich und der Improvisation folgend geordnet worden zu sein.

In the final ordering of the sequence these various elements were brought together, sometimes with a fluid transition between them, sometimes in stark contrast. It was in their juxtaposition that Man Ray's sense of direction emerged. Like many products of the Surrealists, the film does not convey one meaning nor does it develop a narrative in the traditional sense. Rather, it is composed of a number of tendencies, themes, and

²⁶³ Vgl. Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S.123

²⁶⁴ Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S.126

²⁶⁵ Man Ray: Selbstportrait, S.261

motifs oft the Surrealists.²⁶⁶

Man Rays' Film führt als erster in diesem Medium die surrealistische Ikonografie des Auges ein. Bereits in der ersten Einstellung von *Emak Bakia* sieht man den Apparat der Filmkamera, über deren Linsen mithilfe der Übereinanderlegung menschliche Augen zu sehen sind. Dies verweist einerseits auf die Gemachtheit des Films als technischen Prozess, andererseits veranschaulicht sie die Wichtigkeit des Auges als Wahrnehmungsquelle, als zentrales Element des Filmes wie auch als späteres zentrales Element der surrealistischen Debatte, die das (geschlossene) Auge häufig als Zeichen für die innere Sicht, den nach innen gerichteten Blick verwendete.

This opening shot is at once a personal affirmation of Man ray as filmmaker, a cinematic trick showing the mechnaics of the filming process, and perhaps the first presentation of the human eye as an element of Surrealist iconography.(...) The motif of the eye reappears superimposed on the headlights of a car. The coupling of human and mechanical elements is similar to his previous juxtaposition of egg crate and human torso (...).²⁶⁷

In der letzten Einstellung des Filmes sieht man erneut eine Frau, die die Augen zwar geschlossen hat, auf deren Augenlidern jedoch geöffnete Augen aufgemalt wurden. Dies könnte möglicherweise als Metapher für den bewusst nach innen gerichteten Blick verstanden werden, die Aufmerksamkeit auf die traumhaften und unbewussten Vorgänge der Imagination gerichtet.

Indem Man Ray hier das Thema der geschlossenen Augen, die im Surrealismus für den bewussten Blick nach innen, oder den "durchaus wachen Blick nach innen, der die Imagination fördert und neue Bilder schafft"²⁶⁸ standen, mit aufgemalten offenen Augen kombinierte, die eben diesen bewussten Blick und die visuelle Wahrnehmung verkörpern verband, schaffte er ein surrealistisch-metaphorisches Bild per se.

The process of awakening is treated between the dreaming and waking states. And in a wider sense, the entire film is a function of a liberated imagination which plays with the intermingling of objective and nonobjective shots and sequences.²⁶⁹

Trotz all diesen Hinweisen auf surrealistische Arbeitsweisen und Inhalte, waren die Surrealisten selbst von Man Rays' Film nicht sonderlich beeindruckt. Man Ray schreibt dazu in seinem *Selbstportrait*:

²⁶⁶ Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S.124

²⁶⁷ Ebd., S.124/125

²⁶⁸ Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus, S. 153

²⁶⁹ Steven Kovacs: From Enchantment to Rage, S.133

Meine surrealistischen Freunde, die ich ebenfalls eingeladen hatte, waren nicht sonderlich begeistert, obwohl ich allen surrealistischen Prinzipien treu geblieben war: Irrationalität, Automatismus, psychologische und traumhafte Szenen ohne offenkundige Logik und völlige Mißachtung herkömmlicher Geschichtenerzählerei.²⁷⁰

Dies mag daran gelegen haben, dass Man Ray sein Filmprojekt nicht zuvor mit der Gruppe abgesprochen hatte, die sehr auf eine enge Zusammenarbeit unter all ihren Mitgliedern erpicht war und Individualismus nicht sehr schätzte. Trotz allem verkörpert Man Rays' zweiter Film bereits einige der surrealistischen Bildmethoden und Inhalte, die später auch im *Andalusischen Hund* zum Tragen kamen.

7.4.3 *L'Étoile de mer* (1928)

Die Idee zu diesem Film kam Man Ray, als er eines Abends bei einer Lesung von Robert Desnos ein von ihm vorgetragenes Gedicht hörte.

Desnos' Gedicht war wie das Drehbuch zu einem Film; es bestand aus fünfzehn oder zwanzig Versen, die jeder ein klar umrissenes Bild von einem Ort oder einem Mann oder einer Frau entwarfen. Es gab keine dramatische Handlung, wohl aber alle Elemente einer möglichen Handlung. Der Titel des Gedichts lautete *L'Étoile de mer* ("Der Seestern"). (...) Ich sah es als Film vor mir, als surrealistischen Film, und ich sagte Desnos, wenn er zurückkäme hätte ich aus seinem Gedicht einen Film gemacht.²⁷¹

"L'Étoile de mer is the only film Man Ray volunteered to make and finance himself..."²⁷²

Der daraufhin entstandene Film gilt als der eindeutig surrealistischste unter Man Rays Filmen; er verbindet Dichtung mit filmischen Bildern, die einen hohen Wert an Poesie enthalten. Da Desnos' Gedicht bei Man Ray sofort filmische Bilder im Kopf evozierte, die er umzusetzen gedachte, liegt im Akt der Entstehung etwas durchaus Automatisches.

Die Bilder im Film sind nicht direkt eine Veranschaulichung der Zeilen des Gedichtes, es kommt hier vielmehr zu einer Ergänzung der Textzeilen mit der Imagination entsprungenen Bildern, die Gedicht und Film zu einem Ganzen verschmelzen

INHALT:

Der Film beginnt mit der Einstellung eines Fensters. Daraufhin sieht man das unscharfe Bild eines Paares, das spazieren geht. Die nächste Einstellung zeigt die Füße des Paares scharf.

²⁷⁰ Man Ray: Selbstportrait, S.263

²⁷¹ Ebd., S.264/265

²⁷² Inez Hedges: Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'Etoile de Mer, S.101 in: Dada and

Ein Insert, eine Zeile aus Desnos' Gedicht wird eingeblendet: "Les dents des femmes sont des objets si charmants qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour" - "Die Zähne von Frauen sind so wunderbare Objekte, dass man sie nicht außerhalb des Traumes oder im Moment der Liebe sehen sollte". Daraufhin sieht man das Paar eine Treppe hinaufsteigen. Es folgen mithilfe eines Gelatinefilters vor der Kameralinse aufgenommene Einstellungen der beiden im Zimmer. Der Mann setzt sich hin, die Frau zieht sich aus und legt sich auf das Bett. Der Mann geht zu ihr, sie streckt ihm ihre Hand entgegen, er küsst sie und wendet sich zum Gehen. "Adieu" wird eingeblendet. Die nächste Einstellung zeigt den Mann, der die Treppe hinuntersteigt. Ein Zwischentitel, "Si belle, Cybèle?" ("So schön, Cybèle?") wird gezeigt, die Türe schließt sich. "Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l'éternable". Es folgt eine Einstellung, die eine Fabrik zeigt; die Kamera fährt am Kamin herunter. Man sieht nun erneut die Frau, sie hat Zeitungen in der Hand. Das Bild ist durch den Gelatinefilter verschwommen. "Qu'elle est belle" ("Wie schön sie ist"). Die Augen der Frau tauchen hinter der Zeitung auf und verschwinden wieder hinter ihr. Das nächste Bild zeigt wieder die Frau, nun auf der Straße mit den Zeitungen auf dem Arm. Hier arbeitet Man Ray erneut mit dem Gelatinefilter. Der Mann kommt, untergehakt gehen sie ein Stück. Die Frau wirft nun die Zeitungen in einen Kübel. Man sieht ein Close-up des Kübels mit den Zeitungen, darauf befindet sich ein Seestern in einem Glas. Die Frau nimmt ihn, hält ihn hoch. Nun nimmt ihn der Mann in seine Hand, sie sehen ihn an.

Die nächste Einstellung zeigt den Mann allein in einem Zimmer, im Schein einer Lampe inspiziert er den Seestern im Glas. Ein Zwischentitel "Après tout" ("Nach allem"). Es erscheint ein Close-up des Seesterns, er ist nun in Bewegung, vielleicht unter Wasser, er senkt seine Strahlen. Zeitungen wirbeln am Boden herum, die Kamera bewegt sich. Der Mann läuft, um die Zeitungen wieder einzufangen. Die nächste Einstellung ist wieder mithilfe des Gelatinefilters aufgenommen; man sieht den Mann, wie er eine Zeitung vor dem Gesicht aufschlägt. Der Blick fällt auf einen Artikel mit einer Überschrift. Das Gesicht des Mannes wird nun in einer Nahaufnahme, jedoch verschwommen gezeigt. Man sieht eine Hand, die sein Haar streichelt, dann eine Abblende. Es tauchen Gleise auf, die aus der Fahrt aufgenommen wurden. In einer Zugfahrt werden die vorbeiziehenden Häuser und Bäume gezeigt. Danach sieht man einen Hafen, ein Schiff fährt ab, die Kamine der Fabrik erscheinen wieder. Es folgt eine Einstellung von einem Gebäude, das sich im Dunst und Nebel neben dem Wasser befindet. Schemenhaft tauchen Silhouetten auf. Es folgt eine Großaufnahme einer Blume und der Zwischentitel "Si les fleurs étaient en verre" ("Wenn die

Blumen aus Glas wären"). Die nächste Sequenz arbeitet mit einem Split-Screen, der 12 Bilder in einem Bild zusammenführt: in der Mitte sind zwei Bilder des Seesterns zu erkennen, der rotiert, weiters finden sich Bilder von bewegten Glaswürfeln, einem Schwertgriff und der Blume. Erneut der Titel "Si les fleurs étaient en verre". Wiederum unter dem Aspekt des Gelatinefilters sieht man die Frau im Zimmer in Unterwäsche liegen, neben ihr befindet sich der Seestern. Eine unscharfe Naheinstellung des Nachtkästchens zeigt Zeitungen, den Seestern, eine Flasche. Das nächste Bild zeigt aus dem Bett steigende Frauenbeine, sie steigen auf ein Buch, der Seestern liegt daneben am Boden.

Die Frau geht (mit Gelatinefilter gefilmt) alleine spazieren, es handelt sich um die gleiche Einstellung wie zuvor, doch ist die Frau nun allein. Wieder ein Insert: "Belle, belle comme une fleur de verre" ("Schön, schön wie eine Glasblume") Der Seestern erscheint nun groß vor schwarzem Hintergrund. Der Mann und die Frau sind im Profil zu sehen, sie stehen sich gegenüber. Der Mann trägt eine Maske, er nimmt sie ab und die Frau sieht hindurch. Ihre weißen Augen erscheinen durch die Löcher der schwarzen Maske. "Belle comme une fleur de chair" Der Mann erscheint wieder alleine mit dem Seestern im Glas. Er blickt auf seine Hände, die im Close-up erscheinen. Man sieht sie nun mit schwarzen Linien bemalt. Der Zwischentitel "Il faut battre les morts quand ils sont froids" ("Man muss die Toten schlagen, wenn sie kalt sind") erscheint. Die nächste Einstellung zeigt die Türe des Zimmers. Sie öffnet und schließt sich wieder. Mit Gelatinefilter gefilmt erscheint nun die Frau, wie sie die Stiegen mit einem Messer in der erhobenen Hand und dem Seestern hinaufsteigt. Eine Doppelbelichtung zeigt die Hand mit dem Messer und dem Seestern. "Les murs de la santé" ist als Zwischentitel eingefügt, dann sieht man die Straße, das Haus und den Himmel mit Sternen bei Nacht. "Et si tu trouves sur cette terre une femme à l'amour sincère..." ("Und wenn du auf dieser Erde eine Frau mit aufrichtiger Liebe findest..."). Bilder von Bäumen und fließendem Wasser erscheinen. Unscharf taucht das Bild der Frau auf, die hinter Rauch verborgen scheint und direkt in die Kamera blickt. "Belle comme une fleur de feu" ("Schön, wie eine Feuerblume"). Dann sieht man die Frau mit Kopfbedeckung und Toga bekleidet in einer Pose verharrend. Bilder von Flammen und der Straße mit Fabrik erscheinen. Erneut ein Zwischentitel: "Le soleil, un pied à l'étrier, niche un rossignol dans un voile de crêpe". Dann erscheint ein Bild der schlafenden Frau. "Vous ne rêvez pas" ("Sie träumen nicht"). Die Frau wird wieder beim alleinigen Spazieren gezeigt. Mithilfe des Gelatinefilters zeigt Man Ray nun einen Mann, der auf die Frau zugeht, sie unterhalten sich kurz. Es ist nicht der Mann von zuvor. Die beiden gehen nun gemeinsam weiter. Nun sieht man wieder den ersten Mann, der in die Kamera blickt. "Qu'elle était belle". Er hält den Seestern in Händen. Die Schrift "Belle"

erscheint, vor einer Portraitaufnahme der Frau, sie blickt in die Kamera, unscharf sieht man sie einen Stein über die Schulter werfen. Ein Spiegel zerbricht. Das Fenster schließt sich in der letzten Einstellung.

Der Film erzählt mehr oder weniger die Geschichte einer Liebe, die am Ende jedoch unerfüllt bleibt. Das Thema der mystifizierten Frau, das die Surrealisten stets bewegte, wird hier filmisch umgesetzt. Der Film dreht sich um die Personenkonstellation eines Liebes-Dreiecks: Die Frau, der Mann und zuletzt der zweite Mann, mit dem die Frau am Ende des Filmes hinfert geht. Die Liebe des Mannes zur Frau wird enttäuscht, sie entscheidet sich für einen anderen. Zwischen den Szenen der beiden, ist immer wieder das Motiv des Seesterns zu sehen. Inez Hedges interpretiert den Film als Verkörperung des surrealistischen Motivs der mystifizierten Frau, die in das Bild des Mannes zu einem androgynen Ganzen einverleibt werden soll; der Seestern steht für diese Verbindung.²⁷³ Das Thema der mysteriösen Frau durchzieht die gesamte Geschichte des Surrealismus.

L'étoile de mer propose une autre version de la rencontre avec "la mystérieuse". Voici qu'on peut dire précisément de L'intrigue: un homme rencontre une femme qui vend des jouaux dans la rue. Ils se rendent dans l'appartement de la femme, où celle-ci se déshabille entièrement; l'homme part aussitôt. Ils se retrouvent dans la rue. Cette rencontre est suivie de plusieurs séquences où chacun d'eux apparaît seul. L'homme a pris à la femme un presse-papiers en verre dans lequel est enchâssée une étoile de mer. À la fin du film, ils se retrouvent dans une scène presque identique à leur rencontre initiale, mais cette fois, un autre homme (interprété par Desnos) arrive soudain et emmène la femme avec lui.²⁷⁴

Die Dreiecks-Konstellation der Personen erinnert auch an *Un Chien andalou*, der auch zunächst eine Geschichte von einem Mann und einer Frau erzählt, das Begehren des Mannes wird jedoch nicht erwidert, die Frau zieht am Ende mit einem anderen Mann von dannen, die beiden enden jedoch vergraben im Sand. Es scheint fast, als würde der surrealistische Film, wenn er sich mit der Darstellung von Liebe beschäftigt, niemals ein "Happy end" zeigen. So fragmentarisch beide Erzählungen auch sein mögen, der Kern beider Filme dreht sich um die *amour fou*.

Man Rays' dritter Film besteht ebenfalls aus Fragmenten, die jedoch schon mehr den Ansatz einer Geschichte erkennen lassen, als seine beiden Vorgänger. Szenen, die eine Art Geschichte des Mannes und der Frau erzählen, werden mit Landschaftsaufnahmen (Bäumen, Meer, Straßen und Häusern) kombiniert.

Its twisted and ambiguous storyline, a trait also present in Man Ray's *L'étoile de mer*,

²⁷³ Vgl. Inez Hedges: Constellated Visions, In: Rudolf E. Kuenzli: Dada and Surrealist Cinema, S.103

²⁷⁴ Jean Michel Bouhours: Man Ray: Directeur du mauvais movies, S.68/69

reveals two parallel discourses that evolve closely: a love story which involves two male characters and a woman gradually reveals a deconstructive discourse which constantly interferes with the development of the main narrative.²⁷⁵

Die Akteure der beiden handelnden Personen, die Frau und der Mann, wählte Man Ray aus seinem Freundeskreis aus; er wollte keine professionellen Darsteller/innen engagieren, da seine Figuren nur "Puppen"²⁷⁶ sein würden. Er entschied sich für seine Muse Kiki de Montparnasse in der Rolle der Frau, und wählte für den Mann einen Bekannten, der im Haus gegenüber wohnte. Den dritten Mann, der am Ende des Filmes auftaucht, ließ er Robert Desnos spielen.

Auch in diesem Film finden sich grundlegende surrealistische Techniken wie die Kombination nicht logisch zusammenhängender Elemente und eine gewisse Art der Verfremdung, die Man Ray mithilfe der vor der Kameralinse angebrachten Gelatine erzielte, die die Bilder verzerrt, fremd erscheinen lässt und eine gewisse traumartige Atmosphäre versprüht.

Ich weichte einige Gelatinestücke ein, und brachte sie vor das Kameraobjektiv; die Bilder wirkten auf diese Weise marmoriert, wie durch Kirchenfensterglas gesehen, wie eine Zeichenskizze oder ein nur eben angedeutetes Gemälde.²⁷⁷

Ursprünglich wollte er mithilfe dieses Tricks die Zensur umgehen, die aufgrund der Nacktszenen Einwände vorbringen hätte können. Durch diesen technischen Verfremdungseffekt jedoch machte die Zensur keine Probleme, da die Nacktszenen eher künstlerisch wirkten.

Dieses Verfahren kann als Akt der Entfremdung gelesen werden; es werden zwar reale Elemente gezeigt, die jedoch durch die Unschärfe nicht mehr klar erkennbar sind, und so eine neue Wirklichkeit verkörpern. Der/die Zuseher/in wird dadurch gezwungen, seine Wahrnehmungskventionen zu hinterfragen, und seine Sicht der Dinge für das Unbekannte und Mysteriöse zu öffnen.

Die Kombination der filmischen Bilder mit den Textzeilen aus Robert Desnos' Gedicht eröffnet eine weitere Ebene; die Verbindung von Bild und Text steht hier im Vordergrund. Die Bilder illustrieren die Textzeilen jedoch nicht, sie ergänzen sie in assoziativer Weise. Die eingefügten Inserts geben dem/der Zuschauer/in keine Aufschlüsse über die Handlung, sie begleiten und ergänzen sie.

²⁷⁵ Lenuta Giukin: From Surrealist Film to Surrealism in Film, S.23

²⁷⁶ Vgl. Man Ray: Selbstportrait, S.265

²⁷⁷ Ebd., S 265

Man Rays Film war der erste, der freien Gebrauch von poetischen Zwischentiteln machte, die nicht die Absicht hatten, die Bilder, die sie begleiteten, zu kommentieren oder zu erklären, sondern ihnen vielmehr eine neue Dimension hinzuzufügen, ganz im Sinne der Bemerkung Duchamps, daß die Titel seiner Bilder so gewählt seien, daß sie ihnen eine Wortfarbe hinzufügten.²⁷⁸

Dies geschieht im Sinne der freien Assoziation; sowohl die Bilder des Filmes generierten sich aus den Textzeilen, wie auch vice versa die Textzeilen in assoziativer Form den Filmbildern beigemischt wurden. Zusammen ergeben sie ein poetisches Gesamtbild.

Der Film arbeitet mit verschiedenen Motiven, die immer wieder auftauchen: dazu gehören der Seestern und das Bild der Frau.

These motifs are created by the repetition of images, and one can say that in this type of film, much as in surrealist poetry, the initial level of meaning is generated almost exclusively by recurrence. The most obvious example is the star-starfish motif that the film presents as its opening images.²⁷⁹

Der Seestern kann auch als Verkörperung des Wunderbaren im Alltäglichen gelesen werden; aus seinem natürlichen Kontext (dem des Meeres) herausgerissen, begleitet er die beiden Charaktere durch die Geschichte.

²⁷⁸ Arturo Schwarz: Man Ray, S.326

²⁷⁹ Allen Thiher: The Cinematic Muse, S. 39

NACHWORT

Der Surrealismus hatte sich als Ziel gesetzt, eine neue Weltsicht zu kreieren, die nicht nur auf Rationalem und Realem gründete, sondern sich besonders um eine Erweiterung der Realität um die Bereiche des Traumes und der Imagination bemühte, die nach surrealistischer Auffassung einen ebensogroßen Teil des menschlichen (Er-)Lebens ausmachten wie es die täglich erfahrbare Realität tat. Der Surrealismus entwickelte sich aus einem Bedürfnis heraus, die Lebensumstände zu verbessern, gegen politische wie kulturelle Misstände vorzugehen und auch in der Kunst einen neuen, noch unerforschten Weg zu finden. Dabei erscheint der Surrealismus nicht wie vorangegangene Avantgarden als elitäre künstlerische Strömung, sondern steht dem alltäglichen Leben sehr nahe und versucht, eine Verbindung von Kunst und Leben zu erzielen. Die Vorbilder der Surrealisten hatten allesamt einen besonderen Hang zur Darstellung des Traumes, des Absurden, Grotesken, der Imagination und des Unbewussten. Wie die Romantiker versuchten auch die Surrealisten, ihre Aufmerksamkeit wieder mehr auf Bereiche des Lebens zu lenken, die im Rationalismus als nur wenig beachtet galten, und ihnen neue Bedeutung beizumessen.

Dazu bezogen sie sich zunehmend auf „untergründige“ Lebensbereiche wie das Unbewusste, den Traum und die Imagination, die ihnen zu ungeahnten Inspirationen im Bereich des Lebens wie der Kunst verhelfen. Der Automatismus begann, eine wichtige Rolle zu spielen; es galt nun, dem unbewussten Strom der Gedanken freien Lauf zu lassen, um so Zugang zu den noch wenig erforschten menschlichen Seiten zu gewinnen. Auch in der bildenden Kunst des Surrealismus zeigte sich die angestrebte Verbindung von Rationalem und Absurdem, Realität und Traum. Die bildende Kunst versuchte zunehmend, im Alltäglichen das Wunderbare aufzudecken und die Augen der Menschen für eine neue Sicht der Dinge und ihrer Umwelt zu öffnen.

Bildmethoden wie die *Entfremdung*, die *Kombinatorik* und die *Metamorphose* traten in den Vordergrund, da sie eine Verbindung von Realität und Irrealem im Bild erlaubten und zu veranschaulichen wussten. Diese drei Bildmethoden stützten sich vor allem auf das Herauslösen von alltäglichen Gegenständen und Objekten aus ihrem natürlichen Kontext, und ihre anschließende neue Verbindung zu noch ungekannten Bildern. Diese neuen Kombinationen und zum Teil auch Übergänge stellten eine bildnerische Umsetzung der von den Surrealisten angestrebten Surrealität dar.

Auch im Film fanden die drei bevorzugten Bildmethoden ihre Umsetzung: durch die Möglichkeit des Filmes, in bewegten Bildern Ereignisse und Dinge der alltäglichen

Wahrnehmung ähnlich darzustellen, diese Ereignisse jedoch durch zeitlich und räumlich divergente Zusammenfügungen neu zu kombinieren, in einen nahezu irrationalen Ablauf zu verpacken und ihnen somit trotz der realistischen Abbildung des Mediums traumhafte Züge abzugewinnen, zog die Surrealisten in ihren Bann. Kein anderes Medium war zu dieser Zeit imstande, eine so glaubwürdige und realitätsnahe Verbindung von mentalen, imaginativen und irrationalen Vorgängen und der Darstellung und Abbildung der Realität zu garantieren.

Das surrealistische Filmschaffen ist zwar im Vergleich zu anderen bildnerischen oder literarischen Umsetzungen der Ideen eher gering, doch bot der Film dieser Kunstströmung ein geeignetes Ventil, um einen völlig neuen Umgang mit einem bereits der realistischen Darstellung verschriebenem Medium zu gestalten, ihm neue Seiten abzugewinnen, und das Medium in gewisser Weise auch zu revolutionieren. Hätte es den surrealistischen Film nicht gegeben, würden Filmemacher wie David Lynch oder Michel Gondry, deren Filme ebenso stark wie der surrealistische Film auf einer erstaunlichen Verbindung von Traum und Realität beruhen, vielleicht nicht geben.

Die Definition des Begriffes „surrealistisch“ im Bezug auf den Film ist schwierig, da nicht genau klar ist, inwiefern die Grenzen des surrealistischen Filmes abgesteckt sind. Klar ist, das „Un chien andalou“ (1928/29) und „L'age d'or“ (1930) als surrealistische Filme gelten. Beide Filme waren eine Kooperation zwischen Luis Bunuel und Salvador Dalí, die jedoch zum Zeitpunkt der Entstehung von „Un chien andalou“ noch nicht zur surrealistischen Gruppe gehörten. Der Kopf der surrealistischen Gruppe, André Breton, äußerte sich jedoch dazu, dass er diese beiden Filme als die pure Umsetzung der surrealistischen Ideen anerkannte.

Jedoch beschäftigten sich auch andere Filmemacher mit den Ideen des Surrealismus, und suchten diese filmisch umzusetzen. Beispiele hierfür bieten Antonin Artaud, der Zeit seines Lebens mehrere Filmskripts verfasste, der surrealistischen Gruppe lange Zeit angehörte und auf theoretischer Ebene viel zur Entwicklung dieser Strömung beigetragen hat. Der Film „Le coquille et le clergyman“ zu dem Artaud das Drehbuch verfasste und der von Germaine Dulac verfilmt wurde, gilt jedoch nur zum Teil als surrealistisch. Auch Man Rays' Filmschaffen ist eher schwierig einzuordnen: anfänglich noch eher Dadaist als Surrealist, begann Man Ray, der eigentlich nur seine fotografischen Techniken im Medium Film erkunden wollte, 1921 Filme zu machen. Seine beiden ersten Filme „Le retour à la raison“ und „Emak Bakia“ stehen nach allgemeiner Ansicht eher unter dem Stern des Dadaismus, zeigen jedoch bereits viele surrealistische Ansatzpunkte und bildnerische Umsetzungen. Sein Film „L'étoile de mer“ gilt zwar als surrealistischer Film, wird jedoch in der Literatur nicht als mit zum Beispiel „Un chien andalou“ ebenbürtig behandelt, obwohl der Film bereits ein Jahr vor Dalí und Bunuels'

großem Durchbruch erschien. Man Rays' Filme sind jedoch genauso filmische Umsetzungen der surrealistischen Ideale, beschäftigen sich mit der Verbindung von Traum und Realität zu einer Über-Realität und bedienen sich bereits früh der surrealistischen Bildmethoden wie *Kombinatorik* oder *Metamorphose*. Man Ray stand lange Zeit in engem Kontakt mit den Surrealisten, Breton hielt viel von seinem fotografischen Werk und bezeichnete ihn als *den* surrealistischen Fotografen. Seine Filme jedoch fanden weniger Anklang bei den Surrealisten. Mir ging es bei der Analyse von Man Rays' Filmen auch um seinen durch die Fotografie geprägten Zugang zum Medium Film, seinen anderen Blickwinkel auf das bewegte Bild, das ihm ein breiteres Spektrum an Möglichkeiten zur Darstellung seiner Ideen bot.

Im Hinblick auf „Un chien andalou“ habe ich mich bemüht, eine allgemeine Analyse des Filmes in Bezug auf die surrealistischen Interessensgebiete am Medium mit der Veranschaulichung der Bildmethoden wie *Entfremdung*, *Metamorphose* und *Kombinatorik* in diesem Film zu verbinden und anhand von ausgewählten Beispielen und Szenen im Film die Umsetzung der surrealistischen Ideale zu erklären und zu veranschaulichen.

Das Forschungsgebiet des surrealistischen Filmes wäre noch sehr viel größer, wenn auch schwierig abzugrenzen. Ich denke jedoch, dass ich in meiner Arbeit einige wichtige Ansatzpunkte und Essenzen des Films im Surrealismus behandelt habe und hoffe, dass sie dem Leser zu weiteren Einblicken in dieses Gebiet dienen kann.

Bibliographie

Primärliteratur

- Altman, Leon L.: Praxis der Traumdeutung. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Barck, Karlheinz: Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne – Stuttgart: Metzler, 1993.
- Baumgart, Reinhard: Die verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft – Darmstadt (u.a.): Luchterhand, 1973.
- Bazin, André; Bitomsky, Hartmut (Hrsg.): Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. – Köln: DuMont Schauberg, 1975.
- Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Breton, André: Der Surrealismus und die Malerei. Berlin: Propyläen-Verl., 1967.
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. – Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Breton, André: Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. – Berlin: Edition Tiamat, 1989.
- Bunuel, Luis: Mein letzter Seufzer. Erinnerungen.- Königstein; Athenäum-Verlag, 1983.
- Bunuel, Luis; Aub, Max: Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abreiende Gespräche. – Berlin: Wagenbach, 1992.
- Bunuel, Luis: Die Flecken der Giraffe. Ein und Überfälle. – Berlin: Wagenbach, 1991.
- Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zu avantgardistischer Literatur. – Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- Dieterle, Bernard: Traumungen. Traumerzahlungen in Film und Literatur. – St. Augustin: Gardez!-Verl., 1998.
- Elsaesser, Thomas; Hagenauer, Malte: Filmtheorie zur Einführung. – Hamburg: Junius Hamburg, 2007.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe 2. Die Traumdeutung. – Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- Freud, Sigmund: ber den Traum. – Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Friebel, Volker: Innere Bilder. Imaginative Techniken in der Psychotherapie – Düsseldorf (u.a.): Walter, 2000.
- Hedges, Inez: Breaking the frame. Film language and the experience of limits. – Bloomington (u.a.): Indiana Univ. Press, 1991.

Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus. – Hamburg: Rowohlt, 1986.

Ray, Man: Man Ray - Selbstportrait. Eine illustrierte Autobiographie. – München: Schirmer-Mosel, 1983.

Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. – München: Beck, 2006.

Wyss, Dieter: Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. – Heidelberg: Schneider, 1950.

Valérie, Paul: Cahiers/Hefte 004. Zeit; Traum; Bewusstsein; Aufmerksamkeit; Das Ich und die Person; Affektivität. – Frankfurt: Fischer, 1990.

Sekundärliteratur

Alexandrian, Sarane: Man Ray. – Paris: Filipacchi, 1973.

Bazin André: Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa. – Paris: Flammarion, 1987.

Bouhours, Jean Michel (Hrsg.): Man Ray. Directeur du mauvais movies. – Paris: Éd. Du Centre Pompidou, 1997.

Coll, Simone: Aspekte der Intermedialität im frühen Werk Luis Bunuels. Mit einer Filmanalyse von „Un chien andalou“. Wien, Univ., Dipl.Arb., 1998.

Evans, Peter William: The films of Luis Bunuel. Subjectivity and desire. – Oxford: Clarendon Press, 1995.

Foresta, Merry; Ray, Man: Man Ray. 1890-1976. Sein Gesamtwerk. – Schaffhausen, Edition Stemmlé, 1994.

Giukin Lenuta: From surrealist film to Surrealism in film. – Urbana, Univ., Diss., 2002.

Gould, Michael: Surrealism and the cinema. – London: The Tantivy Press, 1976.

Heinz, Rudolf: Traum- Traum 1999. Zum Zentenarium der Traumdeutung Freuds. – Wien: Passagen-Verlag, 1999.

King, Elliott H.: Dali, Surrealism and cinema. – Harpenden: Kamera Books, 2007.

Kobbe, Elisabeth-Charlotte: Film-Träume zwischen Regression und Progression. Dargestellt an ausgewählten Filmbeispielen, unter Berücksichtigung Siegmund Freuds' „Traumdeutung“ und Ernst Blochs' „Das Prinzip Hoffnung“. – Wien, Univ., Diss., 1989

Kovács, Steven: From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema. – Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1980.

Kuenzli, Rudolf (Hrsg.): Dada and surrealist film. – New York: Willis Locker & Owens, 1987.

Kyrou, Ado: Le Surréalisme au cinéma. – Paris: Le terrain vague, 1963.

Kyrou, Ado: Luis Bunuel. – Paris: Éditions Seghers, 1961.

Matthews, J. H.: Surrealism and Film. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1971.

Offenzeller, Michaela: „L'écriture automatique“ als bewusster Versuch unbewussten Handelns am Beispiel von „Les champs magnétiques“ von André Breton und Philippe Soupault. – Dipl. Arb., 2006.

Richardson, Michael: Surrealism and Cinema. – New York: Berg Publishers, 2006.

Schütz, Jutta: Außenwelt – Innenwelt. Thematische und formale Konstanten im Werk von Luis Bunuel. – Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1990.

Schwarz, Arturo: Man Ray. – München: Rogner & Bernhard, 1980.

Short, Robert: The age of gold. Surrealist Cinema. – London: Creation, 2003.

Simon, Karl Günter: Die imaginäre Welt in Film und Roman des modernen Frankreich. Zusammenhänge v. Literatur u. Film. Dargestellt an der Erscheinungsweise des irrationalen in Film und Dichtung Frankreichs. – Diss., Berlin, 1958

Spies, Werner: Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung. – Köln: Dumont, 2003.

Strigl, Sandra: Traumreisende. Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem. – Bielefeld: Transcript-Verlag, 2007.

Talens, Jenaro: The branded eye. Bunuel's Un chien andalou. - Minneapolis, Minn. (u.a.): Univ. of Minnesota Pr. (Film studies), 1993.

Thiher, Allen: The Cinematic Muse. Critical Studies in the history of French Cinema. – London/Columbia: University of Missouri Press, 1979.

Werner, Gabriele: Mathematik im Surrealismus. Man Ray, Max Ernst, Dorothea Tanning. – Marburg: Jonas-Verlag, 2002.

Lexika

Bawden, Liz-Anne (Hrsg.): RoRoRo-Film Lexikon 6. Personen R-Z. Regisseure, Schauspieler, Kamrealeute, Produzenten, Autoren. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

Halsey, William D.(Hrsg.): Collier's Encyclopedia. With Bibliography and Index. 24 Volumes. Band 8, - New York: Crowell-Collier, 1967.

Pierre, José (Hrsg.): DuMonts' kleines Lexikon des Surrealismus, - Köln: DuMont, 1976.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit behandelt den surrealistischen Film, insbesondere Filme von Luis Bunuel, Salvador Dalì und Man Ray. Zunächst wird die Entstehung des Surrealismus als künstlerische Strömung in Paris während der Zwanziger Jahre beschrieben, Vorbilder und Vertreter in Kunst und Literatur besprochen. Dann legt sich der Fokus der Arbeit auf das surrealistische Bild in Malerei und Fotografie: Bildmethoden und –Praktiken sollen erläutert und veranschaulicht werden, um die vorrangigen Bildmethoden Entfremdung, Kombinatorik und Metamorphose anschließend im Kontext des Films zu untersuchen und ihre Umsetzung mit filmsprachlichen Mitteln darzustellen. Dazu bezieht sich die Arbeit auf den von Bunuel und Dalì realisierten Film *Un chien andalou* und auf drei Filme von Man Ray: *Le retour à la raison*, *Emak Bakia* und schlussendlich *L'étoile de mer*. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung der von den Surrealisten angestrebten Verbindung von Traum und Realität zu einer Art „Überwirklichkeit“, die der menschlichen Wahrnehmung neue Horizonte eröffnen sollte und die Umsetzung der Surrealität im Rahmen des Mediums Film.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Name: Katrin Mayer

Geb. Datum: 10.10. 1984

Geb. Ort: Bad Reichenhall (D)

Wohnort bis 2003: Salzburg

Wohnort ab 2003: Wien

Ausbildung:

1991-1995 Übungsvolksschule Salzburg-Nonntal

1995-2003 Bundesgymnasium Salzburg-Nonntal mit Neusprachlichem Schwerpunkt

2003 Matura mit gutem Erfolg bestanden

2003- jetzt Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

(2005 Abschluss des ersten Studienabschnitts mit Auszeichnung)

Projektbezogene Arbeit/ Praktika:

Dez. 2005: Kostümhospitantz (Burgtheater, R: Christoph Schlingensiefel)

Mai-Juni/September 2006: Kostümhospitantz (Volkstheater, „Dogville“, R: Georg Schmidreiter, Kostüm: Elke Gattinger)

November 2006: Kostümassistenz Musikvideodreh („Big Bubbles, No Troubles“ von Austin Howard, R: Andreas Waldschütz, Kostüm: Andreas Reiter)

Juni 2007: Kostüm Musikvideodreh („Strollerstore“ von The Scarabeusdream, R: Wolfgang Schellnast)

Oktober/November 2007: Kostüm Musikvideodreh („Concrete Garden“ von Marilies Jagsch, R: Wolfgang Schellnast)

November 2007-Februar 08: Modepraktikum bei Wilfried Mayer