

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 306

Artikel: Für ein unreines Kino : Film und Surrealismus
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862822>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



FÜR EIN UNREINES KINO

Film und Surrealismus

FILMBULLETIN 3.10 KINO DER SUBVERSION 33

Am Anfang war der Schock. Am 28. Dezember 1895 luden die Gebrüder Auguste und Louis Lumière im Kellersalon des Pariser «Grand Café» zur ersten öffentlichen Filmvorführung. Dabei seien die Zuschauer, so wird kolportiert, beim Anblick eines auf die Kamera zufahrenden Zuges im Kurzfilm *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* von Panik ergriffen worden. Aus Angst, überrollt zu werden, soll das Publikum aufgesprungen und aus dem Saal geflüchtet sein. Soweit die berühmte Legende. Denn dass es nur eine Legende ist, steht ohne Zweifel fest: Nicht nur, dass der berühmte *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* gar

nicht auf dem Programmzettel jener Vorführung im Grand Café aufgeführt ist, auch sonst ist die behauptete Naivität der ersten Filmzuschauer kaum glaubwürdig. Wie sollte ein bereits bestens mit Fotografie, Camera obscura und Bühnenzauber vertrautes Publikum die schwarzweissen, stummen und auf eine flache Leinwand projizierten Filmaufnahmen der Eisenbahn mit einem echten Zug verwechselt haben? Die Urszene der Filmgeschichte ist ein blosser Mythos. Und doch steckt in ihm, wie in allen Mythen, auch eine Wahrheit. Tatsächlich ist es durchaus wahrscheinlich, dass die ersten Filmzuschauer erschrocken sind – doch

aus anderen Gründen als jeweils behauptet wird. Wenn diese Zuschauer tatsächlich geschrien haben – argumentiert der Filmhistoriker Tom Gunning – dann, weil sie die Fähigkeit des neuen Mediums erkannten, unseren Realitätssinn durcheinanderzubringen. Oder anders gesagt: Was das Publikum der Lumières erlebte, war nicht die Furcht vor einem realen Zug, sondern der Schrecken angesichts eines offensichtlich irrealen und zugleich doch erstaunlich realistischen Abbilds. Die erste Filmvorführung bewirkte bei ihren Besuchern nicht realistische Furcht, sie versetzte ihnen einen sur-realistischen Schock. Der Surrealismus

wurde zusammen mit dem Kino geboren, und ausgerechnet die Gebrüder Lumière, welche seit Siegfried Kracauer als Prototypen für die «realistische Tendenz» im Film gelten, hoben ihn aus der Taufe.

Vom surrealistischen Kino zu sprechen, entpuppt sich folglich als Tautologie. Kino und Surrealismus sind voneinander nicht zu trennen. Als «bewusste Halluzination» hat Jean Goudal das Medium Film einmal treffend charakterisiert und damit genau jene paradoxe Verquickung scheinbarer Gegensätze beschrieben, die sich auch der Surrealismus zur Aufgabe machen sollte. Wenn André Breton im Ersten surrealistischen Manifest von 1924 verkündet, es gelte Realität und Traum zu einer absoluteren Realität zusammenzuschweißen – «une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire» –, fasst er damit nur in Worte, was er bereits aus seinen endlosen Streifzügen durch die Lichtspielhäuser von Nantes am Ende des Ersten Weltkriegs kannte. Wahrgenommenes und Imaginäres, Virtualität und Aktualität, Wachen und Traum – all diese sauberen Gegensätze lässt das Kino zusammenfließen, spielend leicht. Seit seiner Geburt kann es gar nicht anders. Denn der Film verwandelt zwangsläufig lebendige Schauspieler in blosse Schatten an der Wand und erweckt umgekehrt tote Gegenstände zu mysteriösem Leben. «Kinder, die Poeten sind, ohne Künstler zu sein, starren manchmal auf einen Gegenstand, bis ihn die Aufmerksamkeit gross macht, so gross, dass er ihr ganzes Gesichtsfeld einnimmt, ein geheimnisvolles Aussehen gewinnt und jeden Bezug zu irgend einer Zwecksetzung verliert. (...) In gleicher Weise verwandeln sich auf der Leinwand Gegenstände, die eben noch Möbel oder Familienbücher waren, derart, dass sie zu Trägern bedrohlicher und geheimnisvoller Bedeutung werden.» So hatte der scharfsinnige Louis Aragon, Surrealist der allerersten Stunde, schon 1918 in seinem Artikel «Du décor» geschrieben. Allein dadurch, dass die Kamera die Dinge isoliert, sie rahmt und ausschneidet, verleiht sie ihnen ein unheimliches Leben. Durchs Objektiv des Apparats gesehen, verändert sich die Realität und wendet uns ihre surrealen Kehrseiten zu.

Dieser Zauberkraft des Objektivs, diesem «optischen Unbewussten», wie es Walter Benjamin nannte, haben denn auch surrealistische Fotografen wie Brassai, Raoul Ubac oder Man Ray in ihren Bildern Ausdruck verliehen. Im Falle des Films indes wird die Magie des Apparats noch durch die Macht der Schere verstärkt. Die Realität, welche sich bereits in der Linse der Kamera in Surreales verwandelt, erfährt am Schneidetisch zusätzliche Metamorphosen. So wie Viktor Frankenstein sein Monster aus zusammengestohlenen Gliedmaßen bastelt, setzt der Cutter seinen Film aus

zerhackten Einzelsequenzen zusammen. Der Surrealist Max Ernst collagierte unter dem Titel «Rêves et hallucinations» Zeitungsausschnitte zu einer magischen Über-Realität. Nichts anderes tut der Filmmacher, wenn er sich am Schneidetisch aus Aufnahmen der realen Welt eine unmögliche zusammenräumt. Bilder, die an den unterschiedlichsten Orten des Globus aufgenommen wurden, setzt er so zusammen, dass ein neuer, imaginärer Raum entsteht. In ihm sind Hier und Dort keine Gegensätze mehr: Die Schauspieler treten aus einem Haus in Los Angeles auf einen Bürgersteig in Chicago und schlendern danach den New Yorker Broadway hinunter. Kilometerlange Distanzen legt der Film im Bruchteil einer Sekunde zurück. Ein Schnitt genügt, und schon ist man woanders, ohne dass es dem Zuschauer dabei schwindlig würde. «Künstliche Geographie» nannte Kuleschow diese Verräumlichungen, zu welchen der Film fähig ist und für welche die Gesetze der Physik und Geometrie nicht mehr gelten. Das klassische Erzählkino bemüht sich darum, diese künstliche Geographie des Films zu kaschieren und stattdessen den Eindruck eines homogenen und realistischen Raumes zu vermitteln. Die Verzerrungen des Surrealismus hingegen erstellen den filmischen Raum zur Kennlichkeit. Der Surrealismus im Film entpuppt sich damit paradoxerweise als eigentlich realistisches Verfahren: er stellt klar, was im Kino immer schon Sache war. Seine Tricks machen die Verfahren durchsichtig, mit welchen der Film sein Publikum hinteres Licht zu führen versucht. Der Surrealismus ist subversiv im genauen Wortsinn: er deckt die Karten auf.

Das gilt ganz besonders auch für jenen wohl bis heute berühmtesten Moment des surrealistischen Kinos, wenn nicht gar des Surrealismus überhaupt: der Schnitt durchs Auge in Luis Buñuels und Salvador Dalís *UN CHIEN ANDALOU* von 1929. Die Gewalttat gegen das Sehorgan macht explizit, dass Film immer schon auf einer Überwältigung des Auges basiert. Beruht nicht die ganze Illusion des bewegten Bildes darauf, dass man sich die Trägheit des menschlichen Auges zunutze macht? Starre Einzelbilder wechseln sich in so schneller Folge vor unseren Augen ab, dass wir die einzelnen Posen zu einer kontinuierlichen Bewegung zusammenfließen lassen. Doch was uns als lebenssechte Darstellung erscheint, ist in Wahrheit ein Massaker. Zwischen jedem Einzelbild liegt auf dem Filmstreifen ein Zwischenraum, und die Blende im Kinoprojektor skandiert den Tanz dieser Einzelbilder zusätzlich. Unser Hirn glaubt den Fluss des Lebens zu sehen, aber was sich unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle vor unseren vergewaltigten Augen abspielt, ist in Wahrheit ein Stakkato aus Unterbrechungen: Schnitt, Schnitt, Schnitt, Schnitt

– 24 mal pro Sekunde. Wie passend, dass Buñuel kurz vor *UN CHIEN ANDALOU* einen Aufsatz über die Grundlagen des Filmschnitts verfasst hat. Die «*Découpage*», wie er sie nannte, die Technik des Ausseinanderschneidens und Segmentierens, ist nach seinen Worten der eigentlich «schöpferische Moment im Film». Was er in seinem Essay theoretisch erläutert, zeigt die Eröffnungsszene von *UN CHIEN ANDALOU* in konkreter Form: sie führt die «*découpage*» nicht nur vor unseren Augen, sondern auch an unseren Augen vor. Buñuel und Dalí haben diese heimliche Gewalt des Kinoapparats nicht erfunden, sie haben sie uns bloss ins Auge springen lassen. Buchstäblich.

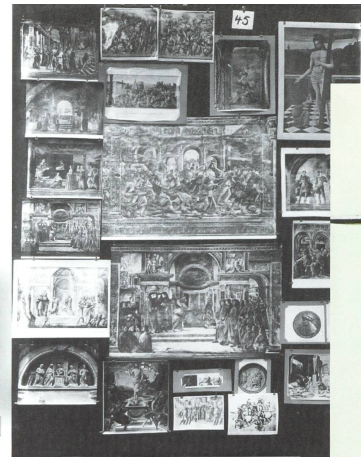
Sie führten damit zu Ende, was schon die russischen Formalisten ahnten. Dziga Vertov spricht in seinem Manifest «Kinoki – Umsturz» von 1923 davon, wie sich der Film der menschlichen Wahrnehmung nicht angleicht, sondern diese übertrumpft und unterwirft. «Ich lasse den Zuschauer so sehen, wie es mir für dieses und jenes visuelle Phänomen am geeignetsten scheint. (...) Die Kamera bugsiert die Augen des Filmzuschauers ...» schreibt er. Doch das neue Medium begnügt sich nicht mit blossen Schubsen. Nur zwei Jahre später lässt uns Sergej Eisenstein in seinem *PANZER-KREUZER POTEMKIN* zusehen, wie ein Soldat mit seinem Säbel einer alten Frau das Auge ausschlägt. Der Anblick der blutenden Augenhöhle ist unschwer als Metapher für das neue, gewaltsame Sehen zu interpretieren, welches der Film seinem Publikum auferlegt. Buñuel und Dalí haben diese Einsicht in die okulare Gewalt des Mediums von den russischen Formalisten übernommen und ihr seine endgültige, radikalste Form gegeben. Darum ist es irreführend, wenn man von dieser berüchtigten Szene behauptet, sie habe mit allen filmischen Regeln gebrochen, wie sie nicht zuletzt von Vertov und Eisenstein mitentwickelt wurden. Der Schnitt durchs Auge verstösst nicht gegen die Regeln, er nimmt sie nur beim Wort.

Ein gerne übergangenes Detail aus der Sequenz mit dem zerschnittenen Auge aus *UN CHIEN ANDALOU* mag denn zusätzlich zeigen, dass die Schockwirkung dieses Moments gerade nicht auf der Missachtung, sondern auf der Beherrschung filmischer Regeln beruht. So überraschend, wie gerne behauptet wird, ist der Schnitt durchs Auge nämlich gar nicht. Der Zuschauer wird vielmehr präzise darauf vorbereitet, und das mit absolut klassischen filmischen Mitteln: Zunächst sehen wir den runden Mond am Nachthimmel. Von dieser Einstellung schneidet der Film auf das der Kamera zugewandte Gesicht einer Frau. Der neben ihr stehende Mann hält ihr das linke Auge auf. Schnitt zurück auf den Mond, dessen weisse Fläche gerade von einer vor ihm vorbeizie-

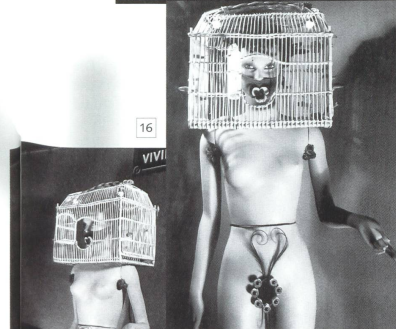


1

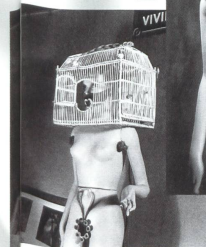
13



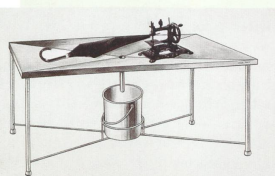
15



16



22



23



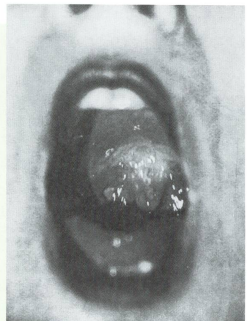
29



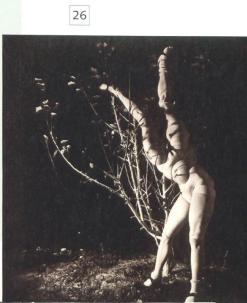
18



20



24



26



19



21



27

henden Wolke geteilt wird. Schnitt auf das Auge der Frau (in Wahrheit und durchaus zu erkennen ist es das Auge eines Tiers), durch welches das Rasiermesser gezogen wird. Das Erschreckende dieses Anblicks beruht gerade nicht darauf, dass er uns vollkommen unvermittelt trifft, sondern vielmehr dass wir ihn bereits beim Bild des geteilten Mondes ahnen. Was als grosser Tabubruch in die Filmgeschichte eingehen sollte, ist zugleich das Schulbuchbeispiel eines *Match Cut*. Von *Match Cut* spricht man dort, wo zwei Einstellungen verbunden werden, die eine optische Gemeinsamkeit aufweisen, sei es eine Bewegung, die Form oder Farbe des Gezeigten oder irgendeine andere optische Analogie. So stellt der *Match Cut* zwischen zwei getrennten Einstellungen eine zwingende Kontinuität her. Der surrealistische Überraschungseffekt von *UN CHIEN ANDALOU* entspringt somit aus einer absoluten Beherrschung der gängigen Erzähltechniken des Kinos. Die weiteren Filme Luis Buñuels bestätigen denn auch die scheinbare Paradoxie, dass der surrealistische Film nicht bloss das Gegenteil, sondern eine Übersteigerung des klassischen Erzählkinos ist. Die Abfolge der einzelnen Szenen von *UN CHIEN ANDALOU* scheint zwar jeder Erzähllogik zu spotten, doch steht auf der Schrifttafel, mit welcher der Film beginnt, geschrieben: «Es war einmal ...» Gewiss ist diese klassische Anfangsformel des Märchens irreführend. Sie weckt die Erwartung an eine lineare Erzählung, eine Erwartung, welcher das Folgende in jeder Sekunde widersprechen wird. Und doch wird sich diese vermeintlich falsche Fährte in den weiteren Filmen Buñuels als richtige erweisen. Bereits *L'ÂGE D'OR* bemüht sich um narrative Strukturen – ist also keine surrealistische Nummerrevue mehr wie sein Vorgänger. Freilich nur, um immer wieder mit ihnen zu brechen. Doch ein Verstoß kann nur schockieren, wo vorher Regeln etabliert wurden – ein Verfahren, das Buñuel im Laufe seiner Karriere vervollkommen wird. In *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* von 1972 nimmt er das simpelste und rudimentärste Narrativ – eine Gruppe von Menschen will zusammen zu Abend essen –, um es immer wieder in neue Sackgassen zu führen. Die Erwartung, dass es den Figuren diesmal gelingen könnte, zusammen zu speisen, das ist Buñuel diesmal gelingen könnte, die Geschichte «richtig» zu erzählen, muss immer wieder neu genährt werden, damit ihre Enttäuschung uns noch verblüffen kann.

Der Surrealismus im Film, so lässt sich bei Buñuel besonders schön zeigen, ist kein konstanter Zustand, sondern ein Phänomen des Augenblicks, eine Epiphanie. Wo hingegen alles nur aus Überraschungen besteht, überrascht am Ende nichts mehr. Das mag denn auch erklären, warum surrealistische Avantgarde-

filme wie Hans Richters *VORMITTAGSSPUK* von 1928 oder Henri Storcks *POUR VOS BEAUX YEUX* von 1929 nur als Kurzfilme funktionieren können. Ihr Manko ist nicht ein Mangel an Ideen, sondern im Gegenteil deren Überfülle: aneinandergereiht beginnen sich die Schockmomente gegenseitig zu neutralisieren. Selbst in der kurzen Laufzeit von nur wenigen Minuten droht sich Langeweile einzustellen. Es ist darum vielleicht auch kein Zufall, wenn den Zuschauern von diesen Filmen nur Momente, gleichsam Standbilder, im Gedächtnis bleiben: an die fliegenden Melonen aus Richters Film erinnert man sich, während seine anderen Gags vergessen gehen. Und auch in *POUR VOS BEAUX YEUX* lässt ein einziger Moment den ganzen Rest des Films vergessen: Ein dicklicher Herr wählt beim Prothetiker ein Glasauge aus und schiebt es sich in die leere Augenhöhle – sozusagen das Gegenstück zur Augenattacke von *UN CHIEN ANDALOU*.

Kann sich das Surreale nur schockartig, als Zwischen-Fall zeigen, so nicht zuletzt deshalb, weil sich das Freud'sche Unbewusste, welches die Surrealisten mit ihren Werken wahrnehmbar zu machen suchten, ebenfalls nur als Moment der Unterbrechung zeigt. Das Unbewusste ist – seinem Namen zum Trotz – nicht das Gegenstück zum Bewussten. Es ist kein verborgenes Gebiet hinter den sieben Bergen des Bewusstseins, das man aufsuchen und durchstreifen könnte. Anstatt jenseits der vertrauten Realität, situiert es sich mitten in ihr drin in Form all jener Lücken, Irrtümer und Fehlleistungen, über welche das Bewusstsein andauernd stolpert. «Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache», hat der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan gesagt und damit all den üblichen Mystifizierungen des Unbewussten eine Absage erteilt. Weder findet das Unbewusste in den vermeintlichen Tiefenschichten der Psyche statt, noch ist es regellos. Stattdessen zeigt es sich ausgerechnet in einem so hoch regulierten und codifizierten System wie dem der Sprache. Und wenn das Unbewusste von diesen vorgegebenen Codes einen ganz eigenen, überraschenden, auch unsinnigen Gebrauch macht, so ist dieser doch nicht ohne Regeln. Der Witz, die sprachliche Fehlleistung, der Traum – all diese Phänomene, in denen das Unbewusste aufzuckt, funktionieren nicht ausserhalb, sondern innerhalb der Sprache. Der Surrealismus, dem sich Lacan seit seiner Studienzeit eng verbunden fühlte und mit dessen Exponenten er befreundet war, besteht genau in diesem komplexen Umgang mit den Regeln der Sprache, auch der Bild-Sprache. Die vollkommene Missachtung aller Spielregeln generiert keine Schocks des Unbewussten, sondern nur Langeweile. Nur dort, wo man die Gesetze beherrscht und befolgt, wirkt der punk-

tueller Bruch mit ihnen revolutionär. Passend darum, dass Lacan von allen Filmen Buñuels ausgerechnet *EL* von 1953 so besonders schätzte. Die Geschichte um den manisch eifersüchtigen Francisco, der ob seinem Misstrauen gegenüber seiner jungen Ehefrau den Verstand verliert, gehört zu den linearsten und klassischsten, die Buñuel je erzählt hat. Die melodramatische Story ist auch für all jene einsichtig, welche bei *UN CHIEN ANDALOU* oder *L'ÂGE D'OR* unverzüglich und kopfschüttelnd den Saal verlassen hätten. Aber gerade durch die perfekte Emulation filmischer Erzählstandards entfallen die surrealistischen Details, welche Buñuel in diesem Film ausstreut, erst ihre volle Wucht. Die Utensilien, wie Nadel, Schnur und Gaze, welche Francisco bereitlegt, um seine Gattin im Schlaf zu bestrafen, oder der Gang, wie er eine Treppe statt gerade im Zickzack hinaufsteigt – solche Einfälle faszinieren umso mehr, je unauffälliger sie sind. Erst in feinsten Dosierung entfaltet der surrealistische Zwischenfall seine maximale Potenz. Antonin Artauds Vision eines surrealistischen Kinos, wie er sie in seinem *Treatment* zu *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* entwickelt, möchte man denn auch so lesen. Interessanterweise spricht er sich nicht nur gegen den Realismus des Erzählkinos aus, sondern fast noch vehementer gegen die Abstraktionen des sogenannten «reinen Kinos», wie man es in René Clairs *ENTRACTE* oder Man Rays *RETOUR À LA RAISON* findet. In dieser Ablehnung der Reinheit, sei es die Reinheit des Erzählkinos, aber auch die Reinheit der Avantgarde, besteht denn auch die Pointe des Surrealismus. Ihm ist es nicht darum zu tun, eine reine Lehre zu installieren, er will Verunreinigung zufügen, will selber Verunreinigung sein. Darin besteht seine bis heute anhaltende Wirkung.

Oft ist verwundert konstatiert worden, dass die surrealistische Bewegung trotz ihrer Kinobegeisterung nur so wenige Filme hervorgebracht hat. Tatsächlich wird, wer nach dem reinen surrealistischen Film Ausschau hält, nur sehr beschränkt fündig. Wirkung im Kino hat der Surrealismus nicht in reiner Form entfaltet, sondern in Gestalt unzähliger Verunreinigungen, mit welchen er die ganze Filmgeschichte unrettbar kontaminierte. Hat Artaud seine Pläne, einen eigenen surrealistischen Film zu drehen, vielleicht deswegen aufgegeben, weil er fürchtete in Reinheit zu verfallen? Und hat er Germaine Dulacs Adaption von *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* darum so verachtet? Der reine Artaud-Film ist ungedreht geblieben, weil es ihn gar nicht geben konnte. Statt einen eigenen Film zu machen, hat Artaud die Filme anderer heimgesucht und punktuell vereinnahmt. Er hat seine eigene Person als surreale Verunreinigung benutzt, die das Erzählkino heimsucht. Ob als ermordeter Marat in



28

FILMBULLETIN 3.10 KING DER SUBVERSION 37



2



8



4

38 FILMBULLETIN 3.10 KINO DER SUBVERSION



5



3



9

Abel Gances Napoleon-Film oder als Mönch in Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* – seine Präsenz wirkt als Zäsur des Erzählens. Wenn er in Fritz Langs *LILIOM* von 1934 in der Miniröle eines mysteriösen Scherenschleifers ins Bild stapft, wird er nicht nur vom Protagonisten, sondern auch von uns Zuschauern als Figur wie aus einer anderen Welt erfahren: momenthafte Verwirklichung von Artauds Vision eines unreinen Kinos.

Als überraschende Verunreinigung findet man die gelungensten Momente des surrealistischen Kinos denn auch ausgerechnet dort, wo sie gerade nicht hinzugehören scheinen. In Hollywood beispielsweise. Im November 1972 lud George Cukor zu einer Party für Luis Buñuel. Auf einem Foto sieht man den spanischen Regisseur zwischen Alfred Hitchcock, Robert Mulligan, William Wyler, Robert Wise, Billy Wilder, George Stevens, Rouben Mamoulian und natürlich dem Gastgeber George Cukor sitzen. Das Foto erinnert unweigerlich an die diversen Gruppenbilder der Surrealisten und dies zu Recht. Tatsächlich hatte sich die surrealistische Bewegung längst auch im amerikanischen Kino fortgesetzt, und zwar nicht nur in so offensichtlich Weise, wie in der eigens von Salvador Dalí gestalteten Traumsequenz in Hitchcocks *SPELLBOUND* von 1945. Dieses berühmte Joint-Venture verbringt die Verwandtschaft zwischen US-Kino und europäischem Surrealismus eher, als dass es sie klärt. Die wirklich surrealistischen Momente bei Hitchcock findet man denn auch nicht in der besagten Traumsequenz, sondern an viel unscheinbareren und damit erstaunlicheren Orten: im so oft unterschätzten *TO CATCH A THIEF* etwa, wenn die Millionärswitwe ihre Zigarette in einem Ei ausdrückt, in *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*, wenn James Stewart im Laden eines Tierpräparators versehentlich seine Hand ins Maul des Tigers steckt oder wenn am Ende jener Strasse, in welcher die Mutter von »Marnie« lebt, ein offensichtlich nur gemaltes Schiff zu sehen ist. Es sind Augenblicke dessen, was die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson »cinematic excess« nennt – Momente, deren Existenz sich nicht mehr durch die Handlung begründen lassen und in denen für einen Augenblick die narrative Logik des Films aussetzt: Zwischenfälle eines surrealen Un-Sinns. Und ist die Summa von Hitchcocks amerikanischen Filmen, sein Meisterwerk *NORTH BY NORTHWEST*, die Geschichte um einen Werbefritzen, der mit einem Geheimagenten verwechselt wird, den es gar nicht gibt, nicht ein einziger surrealer Zwischenfall? Die eigenwillige Formulierung »schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch« aus Comte de Lautréamonts »Die Gesänge des Maldoror«

Niemand erwartet in Richard Fleischers B-Movie *FOLLOW ME QUIETLY* von 1949 den Imaginationen der Surrealisten zu begegnen. Doch wenn darin die Gesetzeshüter eine gesichtslose Puppe des Gesuchten herstellen, mit ihr zu reden beginnen und sie zu fotografieren, wähnt man sich in der Bildwelt von René Magritte. Auch die beiden Würfelspieler in Man Rays *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ* von 1929 hatten keine Gesichter. Doch bei einem Genreregisseur wie Richard Fleischer wirkt so etwas sehr viel bedrohlicher – gerade weil wir uns meilenweit von der Avantgarde entfernt wähnen: »It gives me the creeps« sagen die Bullen treffend. Erst im falschen Kontext, als Verunreinigung des Narrativs, bekommt die gesichtslose Puppe bei Richard Fleischer ihre unheimliche Qualität. Es ist dasselbe unheimliche Gefühl, welches auch die Besucher der ersten »Exposition Internationale du Surréalisme« gut zehn Jahre zuvor angesichts der dort ausgestellten merkwürdig ausgestafferten Schaufensterpuppen erlebt haben mussten. Fleischer schafft sogar das, wovon André Masson und Joseph Breitenbach nur träumen konnten: in einer Szene beginnt sich die Puppe plötzlich zu bewegen. Sie ist nicht länger Double des Gesuchten, sondern dieser selbst.

Auf den Bildern Claude Cahuns sehen wir, wie die Künstlerin sich hinter Masken versteckt, wie sie sich selbst aus dem Bild herauschneidet.



14

hatten Breton und Co. einst zum Sinnpruch des Surrealismus erhoben. Hitchcock steht dem in nichts nach, wenn er Cary Grant in der menschenleeren Wüste mit einem Flugzeug zusammentreffen lässt.

Die Filme des Master of Suspense sind längst nicht die einzigen, welche unter der Hand mit Surrealismus handeln. In Samuel Fullers *SHOCK CORRIDOR* von 1963 tanzt die Verlobte des Protagonisten einen Striptease auf der Bühne. Doch die Kamerafahrt ihren Körper empor enthüllt statt eines Gesichts nur den Knäuel einer riesigen Federboa: ein zitterndes, flauschiges Etwas anstelle eines Kopfes, grad wie bei jenem unheimlichen Fabelwesen in Max Ernsts Bild »Die Einkleidung der Braut«, wo auf einem nackten Frauenkörper ein gefiederter Riesekopf thront. Nicholas Ray kommt in *PARTY GIRL* von 1958 auf die verquere Idee, einen abtrünnigen Gangster von seinem Boss während eines Banketts mit einem viel zu kleinen, goldenen Miniaturbaseballschläger totschielen zu lassen. Das Surrealistische dieser Idee wird spätestens dann offensichtlich, wenn man sieht, wie drei Jahrzehnte später Brian de Palma diese Szene in *THE UNTOUCHABLES* kopiert: Den zu kleinen Baseballschläger hat er durch einen richtigen ersetzt, damit aber auch jene grausig-surreale Absurdität getilgt, welche die Vorlage auszeichnet.

Niemand erwartet in Richard Fleischers B-Movie *FOLLOW ME QUIETLY* von 1949 den Imaginationen der Surrealisten zu begegnen. Doch wenn darin die Gesetzeshüter eine gesichtslose Puppe des Gesuchten herstellen, mit ihr zu reden beginnen und sie zu fotografieren, wähnt man sich in der Bildwelt von René Magritte. Auch die beiden Würfelspieler in Man Rays *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ* von 1929 hatten keine Gesichter. Doch bei einem Genreregisseur wie Richard Fleischer wirkt so etwas sehr viel bedrohlicher – gerade weil wir uns meilenweit von der Avantgarde entfernt wähnen: »It gives me the creeps« sagen die Bullen treffend. Erst im falschen Kontext, als Verunreinigung des Narrativs, bekommt die gesichtslose Puppe bei Richard Fleischer ihre unheimliche Qualität. Es ist dasselbe unheimliche Gefühl, welches auch die Besucher der ersten »Exposition Internationale du Surréalisme« gut zehn Jahre zuvor angesichts der dort ausgestellten merkwürdig ausgestafferten Schaufensterpuppen erlebt haben mussten. Fleischer schafft sogar das, wovon André Masson und Joseph Breitenbach nur träumen konnten: in einer Szene beginnt sich die Puppe plötzlich zu bewegen. Sie ist nicht länger Double des Gesuchten, sondern dieser selbst.

Auf den Bildern Claude Cahuns sehen wir, wie die Künstlerin sich hinter Masken versteckt, wie sie sich selbst aus dem Bild herauschneidet.

Im gänzlich vergessenen Melodram *PORTRAIT IN BLACK* von Michael Gordon können wir das Gleiche in actu sehen, wenn Anthony Quinn das Bild Lana Turners aus dem Spiegel schlägt. In Dario Argentos *PROFONDO ROSSO* von 1975 zeigt uns eine Grossaufnahme, wie aus einem Mund Wasser stürzt. Dasselbe Bild, 1929 von Jacques-André Boiffard gemacht, inspirierte Georges Bataille, zeitweilig Kompagnon und später Kontrahent von André Breton, zu seinem Artikel über den Mund als »Öffnung tiefer körperlicher Triebkräfte«. Die Coen-Brüder lassen für den Vorspann von *MILLER'S CROSSING* einen Hut durch den Wald fliegen – so wie einst Hans Richter in *VORMITTAGSSPUK* die Melonen.

Und wer hat bemerkt, dass Jonathan Demmes *THE SILENCE OF THE LAMBS* seine beängstigende Wirkung nicht zuletzt daraus zieht, dass er extensiv surrealistische Bildmotive zitiert? Schon eine Szene ganz zu Beginn müsste einen warnen: Die Bilder von Totorten und Leichen an der Bürowand des Profilers formieren sich exakt zu einem Bildatlas von Pathosformeln, wie sie der Kunsthistoriker Aby Warburg in seinen Mnemosyne-Tafeln angelegt hatte. In den Polizeifotografien und ihrem harschen Realismus findet in Wahrheit der Surrealismus sein Nachleben: Leichenteile liegen auf der Erde wie Hans Bellmers geschändete Puppen im Wald. Und was die Protagonistin Clarice Starling im Lagerraum ihres grausamen Mentors Hannibal Lecter vorfindet – das altertümliche Auto mit der Puppe auf dem Rücksitz – ist ein offensichtlich Wiedergänger jenes Autos, welches Salvador Dalí für die »Exposition Internationale du Surréalisme« in den Hof der Galerie Beaux-Arts parkiert hatte. Und wenn wir in den Folterkeller des Serienkillers Buffalo Bill steigen, wo sich dieser aus Menschenhaut einen neuen Körper zusammenschneidert, vollführt die Kamera mit nur einer eleganten Fahrt jenes Zusammentreffens, wovon Lautréamont dichtete: vom Seziertisch, auf dem die Opfer Buffalo Bills seziiert werden, gleitet die Kamera zur Nähmaschine, an welcher der Killer sitzt.

Diese Auflistung könnte man endlos weiterführen. Die skeptische Frage, ob all diese Zitate denn auch tatsächlich bewusst gesetzt worden sind, kann ob dieser Überfülle nicht ausbleiben. Doch die Frage ist falsch gestellt. Denn die surrealistische Verunreinigung schert sich nicht um die Intentionen des Künstlers. Je weniger er den überraschenden Moment bewusst anvisiert, umso eher trifft er ein. »Passiver Zuschauer des eigenen Werks«, das ist Max Ernst zufolge die Rolle des surrealistischen Künstlers – er erfindet nicht, er findet. So konnten die Surrealisten denn auch ohne weiteres Filmemacher zu ihren Mitstreitern zählen, die gar nichts vom Surrealismus wussten, nichts wissen konnten.

Der französische Kinopionier Luis Feuillade hatte seine Filme um den Meisterverbrecher »Fantômas« bereits in den frühen zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gedreht. Die Surrealisten sahen in ihm gleichwohl einen der Ihren, so wie auch im frühen Charlie Chaplin oder in Buster Keaton. Wenn André Breton Harpo Marx in die Mitte einer seiner Collagen klebt, macht er aus dem Komiker einen zentralen Surrealisten. Auch gegen dessen Willen. Robert Desnos, welcher bereits in Eugène Ionescos Fotografien der leeren Pariser Strassen den Surrealismus avant la lettre entdeckte, stellt 1930 für die Zeitschrift »Documents« eine Doppelseite mit dreissig Einzelbildern aus Sergej Eisensteins *GENERALLINE* zusammen. Die Standbilder scheinen es zu beweisen: auch der russische Kinopionier muss Breton gelesen haben.

Im selben Jahr, da Breton sein erstes Manifest schreibt, setzt Busby Berkeley mit der Choreographie zu dem Musical *DAMES* filmischen Vorstellungen um, welche die Pariser Avantgarde bereits wieder hinter sich lassen. Man muss sie gesehen haben, um die surrealen Metamorphosen zu glauben, welche Berkeley gelingen: Die Tänzerin Ruby Keeler erstarrt zu einem Bild im Spiegel, ihre Mittänzerinnen formieren sich zum Griff eines Handspiegels, den dann wiederum Ruby Keeler in die Hand nimmt. Was uns als die scheinbar radikalsten Gegensätze erscheint – europäische Avantgarde hier und Hollywood-Glamour dort – sind Zwillinge. Davon schien auch der Surrealist Joseph Cornell überzeugt zu sein, als er sich 1936 das unscheinbare B-Movie *EAST OF BORNEO* aneignete und die Szenen mit der Schauspielerin Rose Hobart zu einem neuen Film zusammensetzte. Die Avantgarde steckte schon immer in den Filmaufnahmen drin, man musste nur genau genug hinschauen.

Wahrscheinlich hatte René Clair Recht, als er meinte, der Surrealismus sei keine Schule für die Filmemacher, umso mehr aber eine für die Filmzuschauer. Doch zeigt sich darin nicht sein Scheitern, sondern sein absoluter Sieg. Der Surrealismus hat uns sehen gelernt. Er hat unsere Augen infiziert und seitdem erblicken wir seine Spuren überall. Wir werden ihn nie mehr los. Noch immer reizen seine Verunreinigungen unsere Netzhaut und bestimmen unsere Wahrnehmung der Kinobilder. Der Schnitt des Rasiermessers ist nie verheilt.

Johannes Binotto

Literatur

La Subversion des images/Die Subversion der Bilder, Ausstellungskatalog, Centre Pompidou/Fotomuseum Winterthur 2010

Robert Short

The Age of Gold – Surrealist Cinema, London 2003

Karlheinz Barck (Hg.)

Surrealismus in Paris 1919–1939, Ein Lesebuch, Leipzig 1990

1 *FOLLOW ME QUIETLY*, Regie: Richard Fleischer (1949); 2 *PORTRAIT IN BLACK*, Regie: Michael Gordon (1960); 3 *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*, Regie: Alfred Hitchcock (1956); 4 *MARNIE*, Regie: Alfred Hitchcock (1964); 5 *TO CATCH A THIEF*, Regie: Alfred Hitchcock (1955); 6 *UN CHIEN ANDALOU* von Luis Buñuel und Salvador Dalí (1929); 7 *DAMES*, Regie: Busby Berkeley (1943); 8 *THE GANG'S ALL HERE*, Regie: Busby Berkeley (1943); 9 *THE SILENCE OF THE LAMBS*, Regie: Jonathan Demme (1991); 10 *SHOCK CORRIDOR*, Regie: Samuel Fuller (1963); 11 *LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ*, Regie: Man Ray (1929); »Die Einkleidung der Braut« von Max Ernst (1910); 12 *VORMITTAGSSPUK* von Hans Richter (1928); 13 *MILLER'S CROSSING*, Regie: Joel Coen (1990); 14 *Mnemosyne-Tafeln* von Aby Warburg (ab 1924 entwickelt); 15 *Mannequin* von André Masson (1938, Foto: Denise Bellon); 16 *Mannequin* von Man Ray (1938, Foto: Denise Bellon); 17 *Mannequins* in der Exposition internationale du Surréalisme in Paris von 1938 (Foto: Denise Bellon); 18 *Le taxi pluvieux* von Salvador Dalí an der Exposition internationale du Surréalisme von 1938 (Foto: Denise Bellon); 19 *«Il y a un océan facile»* von Yamanaka Tiroux (1937); 20 *«William Russell Bogart jr.»* von Man Ray (1922); 21 *«Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection»* von Man Ray (1935, publiziert in »Minotaure«, Nr. 3–4, 1933); 22 *«Sex-surreal»* von Wilhelm Freddie (1937); 23 *«Bouche»* von Jacques André Boiffard (publiziert in »Documents«, Nr. 5, 1930); 24 *«Les spectateurs/la naissance de l'objet»* von Paul Nougé (aus der Serie »La subversion des images«, 1929–30); 25 *«La poupée»* von Hans Bellmer (1935); 26 *PROFONDO ROSSO*, Regie: Dario Argento (1975); 27 *LE CHARMÉ DISCRET DE LA BOURGEOISIE*, Regie: Luis Buñuel (1972); 28 *«Que me veux-tu?»*, Doppel-Selbstporträt von Claude Cahun (1929)