

REGINE PRANGE

Buñuel – Dalí – Magritte: Die surrealistische Fiktionalisierung der Montage

Der Kinofilm besitzt heute eine fast perfekte Zeichensprache. Morgen – warten wir auf seinen Messias – wird er eigene Ideen haben. (Buñuel)¹

Das Bild als immersives Medium und seine Kritik

Das Diorama Daguerres besaß einen drehbaren Zuschauerraum, der eingesetzt wurde, um die Betrachter unmerklich zum nächsten Bild hinzuführen. Im 20. Jahrhundert erfüllte der Film diese Rolle: »Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, und damit mein Bewußtsein, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein.«² Das bewegte Bild schien endlich den Zuschauer ganz zum Augenzeugen werden, ihn am dargestellten Geschehen emotional unmittelbar teilnehmen zu lassen. Bekanntlich dient das Prinzip des *invisible editing* im Hollywood-Kino dazu, den Wechsel zwischen zwei Einstellungen dem Bewußtsein zu entziehen. Die digitale Bildbearbeitung schließlich erlaubt es, die Spuren der Montage noch unkenntlicher zu machen mit dem Ziel eines vollkommen synthetischen Realismus. In der computergestützten ›virtuellen Realität‹ soll die Interaktion von Betrachter und Bild derart symbiotisch werden, daß es schlechthin kein Bewußtsein des Bildes mehr gibt.³

Stellt man das immersive, dem ›Eintauchen‹ des Betrachters sich anbietende filmische Bild der Tradition neuzeitlicher Malerei gegenüber, wird eine Reihe paradoxer Sachverhalte deutlich: Mit Hilfe der Montage wurde im Spielfilm die Produktion einer Erfahrungstotalität möglich, die in der Malerei einst durch das Gesetz der perspektivischen Bildraumkonstruktion geschaffen worden war; doch gleichzeitig setzte die Bindung des cinematischen Wahrnehmungsraums an das Prinzip der Montage den scharfen Bruch mit jener

¹ Luis Buñuel, »Fred Niblo: *Die Kameliendame*«, in: *La Gaceta literaria*, Madrid, 15. 12. 1928, zitiert nach der Übers. ins Deutsche von Fritz Rudolf Fries und Gerda Schattenberg in: *Luis Buñuel. Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*, Berlin 1991, S. 109-112.

² Béla Balázs, »Zur Kunstphilosophie des Films«, 1938, in: *Texte zur Theorie des Films*, hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 1979, S. 215.

³ Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2000, S. 136. An den hier programmatisch eingesetzten Begriff der Immersion knüpft die vorliegende Studie an.

Tradition des malerischen Einheitsraums voraus.⁴ Obwohl der filmische Erzählraum als Perfektionierung des malerischen Illusionsraums erscheinen mag, hat das filmische Bild eine andere Qualität als das der neuzeitlichen Kunst. Wo das Gemälde als eine durch die individuelle Komposition zur Einheit geformte hermetische Welt für sich besteht, beruht die filmische Erzählung auf der Täuschung über die faktische Dissoziation des Bildes. Einerseits übertrifft sie zwar die malerische Negation der Leinwandfläche, zumal durch den abgedunkelten Kinoraum, der die Grenze zwischen fiktiver und realer Welt ausblendet. Der Scheincharakter des Films erreicht jedoch eine weitere Stufe durch die Negation des einzelnen Bildes. Dieses erfährt seine Bedeutung nicht in sich selbst, sondern in der Beziehung auf die Bilder, die ihm vorausgingen und die, die ihm noch folgen. Dadurch wird es zum Zeichen. Die vom klassischen Tafelbild evozierte Einfühlung des Betrachters ist somit etwas anderes als die vom Filmwerk provozierte Empathie, die sich nicht in der Konzentration und Kontemplation, sondern, wie Benjamin es beschrieben hat, in der zerstreuten Wahrnehmung realisiert, in der versierten Dechiffrierung durch ein Massenpublikum. Die permanente Veränderung des Bildes auf der Kinoleinwand wirkt wie ein permanenter Schock, der schnelles Parieren erfordert, eine Art automatische, selbstvergessene Lektüre, während man vor einem Gemälde sich dem eigenen Assoziationsablauf überlassen kann und muß.⁵

In der Kunstgeschichte hat eher als Benjamins Theorie des Bildzerfalls Panofskys Enthusiasmus über die vermeintliche Fortsetzung der Historienmalerei im Kino Früchte getragen.⁶ Die ›Errettung des Bildes‹ im Film konnte unter den Prämissen der Ikonologie verfochten werden, die schon in ihrer Methode einer rationalistischen Zeichenlektüre den Vorzug gab. Von dieser fachgeschichtlich determinierten Deutungshaltung wird nicht wahrgenom-

⁴ Balázs, a.a.O., übersieht die Dialektik des Verhältnisses, wenn er den immersiven Charakter des Filmbildes gegen die »abgesonderte Geschlossenheit des Kunstwerks« abgrenzt und dabei außer acht läßt, daß die Geschlossenheit des künstlerischen Bildes nicht zuletzt durch seine formale Ausrichtung und Öffnung auf den Betrachterstandpunkt hin geleistet wurde. Eine ausführliche Erörterung der Relation zwischen dem perspektivischen Raum der Malerei und dem filmischen Raum liefert Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideologie‹*, Heidelberg 1992, bes. S. 101-150.

⁵ Vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Erste Fassung«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, 2. Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 431-469, hier S. 464. Siehe ebd., S. 459: »Das [Bild] des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden.«

⁶ Erwin Panofsky, »On Movies«, in: *Bulletin of the Departement of Art and Archaeology of Princeton University*, Juni 1936, S. 5-15. Dazu Verf., »Stil und Medium. Panofsky ›On Movies‹«, in: Erwin Panofsky, *Beiträge des Symposions*, Hamburg 1992, hg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 171-190.

men, daß mit der Ganzheitlichkeit des alten Bildes seine repräsentative Macht zerfallen ist, insofern das Zeichen als pars pro toto und nicht als Widerspiegelung einer Totalität fungiert, so sehr es diese auch einzuholen versucht. Die Annahme eines universalhistorischen Prinzips der Immersion läßt die Geschichte der ästhetischen Illusion des Tafelbildes außer acht und kann auf diese Weise der modernen Restauration ästhetischer Illusion ebenso wenig gerecht werden wie der künstlerischen Kritik an ihr.⁷

Nur scheinbar ist dieses Problem geklärt, nachdem anlässlich der grenzenlosen digitalen Manipulierbarkeit von Bildern jede Frage nach ihrer Wahrheit für obsolet befunden und damit ein Neubeginn behauptet wurde.⁸ Vielmehr widmen sich die modernen Bildtechnologien mit großem Aufwand dem Ziel, die Autorität des Bildes über seinen Zerfall hinaus, ja sogar in seinem Zerfall, zu konservieren, stellen sie doch wirksame Strategien bereit, das ideologische Vakuum zu füllen, welches mit dem Verlust klassischer Bildrepräsentation entstanden ist. Durch unendliche Addition der einzelnen zeichenförmigen Bilder scheint es wiederum möglich, im metaphysischen Sinn ein überempirisches Ganzes zu repräsentieren. Zum Beispiel erhob die im *Time Magazine* (1993) veröffentlichte Personifizierung der multikulturellen Gesellschaft Amerikas durch ein digital hergestelltes Frauenporträt aus entsprechend prozentual vertretenen Rassemerkmalen sehr wohl den Anspruch auf Wahrheit, wenn in dieser Synthese asiatische und negroide Züge wunderbarerweise verschwinden und eine Vertreterin der herrschenden weißen Schicht erscheint.⁹ Wie das Porträt der neuzeitlichen Malerei vermittelt ein solches synthetisches Bildnis seiner Intention nach einen universalen Sinn, wenn auch nicht auf der Grundlage der Idealisierung des Individuums, sondern auf der Basis des Partikularen und seiner Quantifizierung. Durch die organische Form des Porträts, also durch Adaption einer klassischen Bildgattung, wird der numerische Charakter einer Datensammlung verschleiert; zugleich legitimiert das quantitative Verfahren den anschaulichen Superioritätsanspruch der weißen Rasse.

Zu der Erkenntnis, daß es keine Wahrheit des Bildes mehr geben kann, sind nicht die neuen technischen Bildindustrien gelangt, wie es in aktuellen Kom-

⁷ Siehe exemplarisch Grau, a.a.O., (Anm. 3), der die historischen Vorbilder der virtuellen Realität in antiken Fresken, barocker Deckenmalerei und im Panorama des 19. Jahrhunderts aufsucht und, hierin der antiästhetischen Position der Kunstgeschichtsschreibung folgend, die entscheidende Innovation des neuzeitlichen Bildes in Bezug auf Immersion nicht behandelt. Unberücksichtigt bleibt so auch die gewandelte Qualität der Einbeziehung des Betrachters in das segmentierte Bild.

⁸ So u. a. bei Florian Rötzer: »Betrifft: Fotografie«, in: Ausst.-Kat., *Fotografie nach der Fotografie*, hg. von Hubertus v. Amelunxen u. a., Dresden – Basel 1995, S. 13-25, bes. S. 21.

⁹ *Time*, Sonderausgabe, Herbst 1993, Bd. 142, Nr. 12, Titelbild, reproduziert bei Victor Burgin, »Das Bild in Teilen«, in: *Amelunxen*, (Anm. 5), S. 26-35, Abb., S. 32.

mentaren den Anschein hat. Jene wurden im 19. Jahrhundert erfunden, um dem neuen, massenhaften Bedarf an Bildern ökonomisch gerecht zu werden, also die Funktionen bildlicher Repräsentation aufrechtzuerhalten. Das Genrekino des 20. Jahrhundert hat in der Folge Trivialmythen hervorgebracht, die den vereinzelt Subjekten die Fiktion der Teilhabe am Ganzen als einem Waren wirksam vermittelten.

Auf die Zersetzung des alten Bildes haben allein die künstlerischen Avantgarden kritisch reagiert, indem sie ihre Bilder dem Einfühlungswunsch des Publikums systematisch entzogen. Die perspektivische Konstruktion wurde aufgelöst, das Bild in einzelne Teile zerlegt und seine Beziehung zu der Kunst vorgeordneten Ideen abgebrochen, freilich stets im Rückbezug auf die Ordnung des Tafelbildes, die in ihrer kritischen Revision gleichsam zum einzigen Gegenstand der Malerei wurde. Die kubistischen *papiers collés* machten das Prinzip der Montage offen anschaulich, das der gleichzeitig sich entwickelnde Erzählfilm eines David Griffith verbarg. Mit der Ausbildung einer geradezu akademischen Norm der Filmkunst, die im *continuity-System* des klassischen Hollywood-Stils greifbar ist,¹⁰ entwickelten sich sezessionistische Tendenzen auch in der Filmkunst. Und so wie die historischen Avantgarden seit dem 19. Jahrhundert den räumlichen Schein des Bildes und seine narrative Kompetenz destruierten, begann in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts eine vergleichbare Reflexion der mittlerweile kodifizierten filmischen Mittel zur suggestiven Einbeziehung des Zuschauers.

Die surrealistische Position zwischen Montage und Immersion

Der Surrealismus nimmt in diesem Zusammenhang eine ebenso ambivalente wie signifikante Position ein – als die erste moderne Kunstbewegung, die sich durch das Prinzip der Montage im Sinne freier Assoziation definierte, zugleich aber dem Avantgardismus den Rücken kehren wollte und deutlich Sympathie für die Massenkultur äußerte. Das surrealistische Verständnis der Montage zielte, im zeichnerischen Automatismus wie in der gemalten Collage, auf eine immersive Bildqualität, auf Rückgewinnung der Organizität und nimmt insofern den synthetischen Realismus des digitalen Bildes vorweg.¹¹ Als sich der zunächst rein literarische Breton-Kreis für die Bildkunst öffnete, wurde

¹⁰ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 1985.

¹¹ Vgl. Rötzer, a.a.O., (Anm. 5), S. 21: »Fotografie als perfekte Malerei eines digitalen Surrealismus, das Bild eine nackte Imaginationsfläche, die der subjektiven Aufzeichnung offensteht.«

De Chiricos *pittura metafisica* zum Vorbild für die halluzinatorische Reaktivierung perspektivischer Bildräumlichkeit auf der Grundlage ihrer kubistischen und dadaistischen Dissoziation.¹² Den programmatischen Anspruch auf Fiktionalisierung der Montage hatte Breton schon in seinem ersten Manifest erhoben.¹³ Der hier zur Methode erklärte reine psychische Automatismus sollte die von rationaler Kontrolle verdeckten Assoziationsformen des menschlichen Denkens entfalten und zur einzigen Wirklichkeit machen. Auf das Bild bezogen heißt dies: Eben sein Montagecharakter deutet auf die befreite menschliche Natur, ist Garant für einen ursprünglichen schöpferischen Prozeß, dem als Vorgriff auf eine humane, befreite Gesellschaft revolutionärer Charakter zukommt.

Ebenso wie das populäre Bild auf dem Versprechen aufbaut, den Betrachter an einem idealen Leben teilhaben zu lassen, forderte auch die romantische Utopie der Surrealisten unmittelbare Partizipation, die Einheit von Kunst und Leben. Breton beschwor »das Auge [...] im Urzustand«¹⁴. Einiges spricht im übrigen dafür, daß sein Automatismus-Konzept nicht primär in Freuds Methodik der freien Assoziation gründet, sondern auch in kinematographischen Eindrücken.¹⁵ Durch die glatte Identifizierung des (film-)künstlerischen Montageprinzips mit dem »natürlichen« Prinzip der Ideenassoziation schien jedenfalls die Antithese zwischen avantgardistischer Negation und trivialer Konvention, anders gesagt, zwischen der Fragmentierung des Bildes und dem Wunsch, sich in dieses hineinzusetzen, obsolet. In der Verheißung einer Vi-

¹² Siehe André Breton, »Der Surrealismus und die Malerei«, 1928, in: Ders., *Der Surrealismus und die Malerei*, aus dem Franz. übertragen von Manon Maren-Grisebach, Berlin 1967, S. 5-53. Die Protagonistenrolle De Chiricos kommt allerdings nur seinem Schaffen zwischen 1913 und 1919 zu. Lange Passagen des Textes gelten der Klage über den Zeitgenossen De Chirico, der »seit zehn Jahren seine übernatürlichen Kräfte mißbraucht« (ebda., S. 18). Seine Nachfolge tritt Max Ernst an: »In seinen »Collagen« [...] benutzte er nicht mehr, wie man es bis dahin getan hatte, materiale Elemente im Sinne des Ersatzes – bemaltes Papier statt bemalter Leinwand [...], sondern er nahm solche Dingelemente, die aus sich heraus ein verhältnismäßig unabhängiges Eigenleben führen, wie sie uns die Fotografie vermitteln kann [...]. Er wollte diese ganz verschiedenartigen Dinge in einer ihnen fremden Ordnung vereinen [...].« Zu Bretons vitalisierender Rezeption von Malerei im Sinne einer Praxis des »espacement« siehe Ralph Ubl, »Das Gemälde als medialer Schwellenraum. André Breton, Giorgio de Chirico und der Gebrauch toter Bilder«, in: *Inszenierungen in Bild und Schrift*, hg. von Gerhard Neumann, Claudia Öhlschläger, Bielefeld 2001.

¹³ André Breton, »Erstes Manifest des Surrealismus«, 1924, in: Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1968, S.9-43, bes. S. 26 f.

¹⁴ Breton 1928, a.a.O., (wie Anm. 12), S. 7.

¹⁵ J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971, S. 1. In seiner Militärzeit während des Ersten Weltkriegs zog Breton in Begleitung Jaque Vacheés durch die Kinos, stets darauf bedacht, sich zuvor nicht über das Programm, auch nicht über den Zeitpunkt des Beginns der Darbietungen zu informieren, so daß er in der filmischen Montage bereits den 1924 beschworenen Reiz des »Wunderbaren« in der »Annäherung zweier voneinander [...] entfernter Wirklichkeiten...« gesucht haben mag. Zitat aus Breton, a.a.O., (Anm. 12), S. 35. Zu Bretons Verhältnis zum Film, insbesondere zu *Das Cabinet des Dr. Caligari*, siehe Ubl, a.a.O., (Anm. 12).

alisierung des Anorganischen liegt die aktuelle Bedeutung der surrealistischen Ideologie. Breton formulierte nicht, wie er meinte, ein systemveränderndes revolutionäres Konzept, sondern bereitete die postmoderne Totalisierung des Diskontinuierlichen vor. Der skandalöse Effekt der ›köstlichen Leiche‹ und der surrealistischen Aktion generell ist heute in einer universalen Grammatik visueller Zeichen aufgehoben – nicht nur in der Mode, die den Tüllrock mit der Lederjacke kombiniert, den Stilbruch zur Konvention gemacht hat. Die surrealistische Propagierung eines freien Reichs der Phantasie führte, etwa über die Pseudo-Verwissenschaftlichung in Dalís paranoiakritischer Methode und ihrer Rezeption durch Lacan, zur poststrukturalistischen Lehre von der universalen Rede des Unbewußten.¹⁶ Diese *surrealité* hat ihre Nachfolge vor allem im »Zeitalter der Simulation« gefunden, das McLuhan mit seiner Formel »the medium is the message« ausrief.¹⁷

Buñuel und die Surrealisten

Leistete Buñuel mit *Un Chien andalou* eine Fiktionalisierung der Montage im Sinne von Bretons Programmatik? Und wie verhält sich sein experimenteller Umgang mit filmischen Montage-Konventionen zur ikonoklastischen Avantgarde-Tradition und zur surrealistischen Aktivierung der Immersion?

Der spanische Regisseur schien die adäquaten filmästhetischen Ausdrucksmittel für die surrealistische Reorganisation des Bildes bereitzustellen, denn die erste öffentliche Vorführung von *Un chien andalou* in Paris führte 1929 zu seiner und Salvador Dalís Aufnahme in den Kreis der Surrealisten. Das Drehbuch wurde in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* mit einem Vorwort Buñuels veröffentlicht, in dem er seiner »vorbehaltlosen, vollständigen Zustimmung zum surrealistischen Denken und Handeln« Ausdruck verleiht und sich gegen die unerwartete Zustimmung des Publikums verwahrt: »Was vermag ich [...] gegen dieses stumpfsinnige Pack, das schön und poetisch gefunden hat, was im Grunde nur ein verzweifelter, ein leidenschaftlicher Aufruf zum Mord ist.«¹⁸ Noch in seinen 1982 erschienenen Erinnerungen betonte der

¹⁶ Über die Nähe Dalís zu Breton siehe auch Ausst.-Kat., *Salvador Dalí. Retrospektive 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1979, Nachauflage München 1980, S. 131-140 und S. 178 f. Dalís paranoia-kritische Methode inspirierte Lacans Entwurf eines dezentrierten, zerstückelten, ›leeren‹ Subjekts, das als das ›wahre‹ postuliert wird. Siehe dazu Malcolm Bowie, *Lacan*, Göttingen 1994. S. 31., Anm.17 und S. 42 f.

¹⁷ Dazu Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*, München 1990, S. 111 ff., Zitat S. 132.

¹⁸ *La Révolution surréaliste*, 15. Dezember 1929. Die Erklärung Buñuels kam allerdings nur auf Druck Bretons zustande, der gegen ihn eine Art Prozeß angestrengte, weil er das Drehbuch der bürgerlichen Presse (der belgischen Zeitschrift *Variétés*) angeboten hatte. Dazu Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*, (frz. 1982), 5. Aufl., Berlin 1999, S. 148-150.

Regisseur die Bedeutung seiner drei Jahre währenden Zugehörigkeit zur Gruppe und seine enge Beziehung zu Bretons Automatismus-Konzept, das er und Dalí bei der Abfassung des Drehbuchs angewandt hätten: »Dieser Film ging aus der Begegnung zweier Träumer hervor«. Er selbst habe vom Mond, den eine langegezogene Wolke durchschnitt und von einer Rasierklinge, die ein Auge aufschlitzte, geträumt, während Dalí sein Traumbild einer Hand voller Ameisen beigesteuert habe. »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 aufdrängen, ohne in Erfahrung bringen zu wollen, warum.«¹⁹

Dieser Erklärung folgend könnte man Buñuel für einen braven Adepten der *surréalité* im Sinne Bretons halten. In eine Deutung des Films führt sie jedoch nicht ein, zumal sie sein rudimentäres Sujet einer *amour fou*, das in Buñuels zweitem Film *L'âge d'or* (1930) wieder aufgegriffen und entfaltet wird, gar nicht berührt und scheinbar jede Interpretation ausschließt. Es ist außerdem bekannt, daß Buñuel eher reserviert blieb gegenüber Bretons Führungsstil. Seine idealistischen Prämissen teilte er keineswegs und trat schon 1930, zu dessen Ärger, in die kommunistische Partei ein. Nach seinem zweiten Film wählte er für längere Zeit eine eher realistisch-dokumentarische Filmsprache, die seinen sozialkritischen Intentionen gemäß schien.²⁰ In dieser dezidiert politischen Haltung liegt nicht nur die Differenz zu Breton, sondern auch die zu Salvador Dalí begründet.²¹

Dieser dem Surrealismus inhärente Konflikt zwischen ästhetischer Utopie und politischer Opposition läßt sich in der Art und Weise, wie die Tradition der Avantgarde interpretiert wurde, konkretisieren. Dalí läßt sie mit dem Gestus der souveränen, von allen Fesseln befreiten Künstlerpersönlichkeit hinter sich. Im Rückblick feiert er *Un chien andalou* als vernichtende Absage an

¹⁹ Ebda., S. 141 f. Tatsächlich wird aus einem Brief vom 17. 2. 1929 an Pepin Bello deutlich, daß Buñuel gut informiert war über die automatische Schreibweise der Surrealisten, die er hier aufs Wärmste empfiehlt. Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 218. In den 1986 in Mexiko veröffentlichten Gesprächen berichtete Buñuel, daß Dalí und er seit 1926 die Surrealisten lasen, besonders Benjamin Péret.

²⁰ Mit Recht wird jedoch darauf hingewiesen, daß Buñuel der surrealistischen Sicht verbunden blieb, die er in *Las Hurdes* (1932) durch Sensibilisierung für die soziale Wirklichkeit einer verelendeten Region umsetzt. Dazu Peter W. Jansen, »Der organisierte Anarchist«, in: *Luis Buñuel, Reihe Film 6*, Mit Beiträgen von Peter W. Jansen, Manuel Michel u. a., München – Wien 1975, S. 7-37, hier S. 15.

²¹ Buñuel selbst führte den Bruch mit Dalí auf dessen Wesensveränderung nach der 1929 stattfindenden Begegnung mit Gala zurück. Buñuel 1999, a.a.O., (Anm. 18), S. 131 f. Die Differenz zeigt sich aber schon in dessen malerischer Produktion, die einem »reinen Surrealismus« verpflichtet ist. Dazu weiter unten.

»ein Jahrzehnt pseudo-intellektuellen Nachkriegs-Avantgardismus [...]. Diese Gemeinheit, die man so konkret abstrakte Kunst nennt, fiel uns tödlich verwundet vor die Füße, um nie wieder aufzustehen, nachdem sie gesehen hatte, wie ›das Auge eines Mädchens von einer Rasierklinge durchgeschnitten wird‹ – so begann der Film. Es war kein Platz mehr in Europa für die manischen Rechteckchen von Herrn Mondrian.«²²

Buñuel fokussierte scheinbar ähnlich die Stoßrichtung des Films gegen eine elitäre Selbstbeschränkung der Avantgarde: »[...] the film represents a violent reaction against what in those days was called ›avant-garde‹, which was aimed exclusively at artistic sensibility and the audience's reason [...]. In *Un Chien andalou* the film-maker for the first time takes up a position on a poetic-moral plane [...]. His object is to provoke instinctive reactions of revulsion and attraction in the spectator[...]«²³ Mit der Evokation instinktiver Reaktionen der Anziehung und der Abwehr allein, so macht seine Äußerung deutlich, ist es für Buñuel freilich nicht getan. Sie ist in den Dienst einer »poetisch-moralischen« Aufgabe gestellt, deren kritische Verve auch der künstlerischen Sensibilität gilt, um deren Freisetzung es hingegen Dalí in seinem Kampf gegen Mondrians ›Zwänge‹ im Grunde geht. Buñuel setzte somit die avantgardistische Kritik an der divinen Macht des autonomen Künstlers fort; und er entdeckte im amerikanischen Kommerzkinofilm die entsprechenden Potentiale zu einer Erneuerung der Kritik am bürgerlichen Subjekt- und Bildkonzept.

Buñuel und Hollywood

Buñuels Schriften zum Kino, die er zwischen 1927 und 1929 hauptsächlich für die in Madrid erscheinende Avantgarde-Zeitschrift *La Gaceta literaria* schrieb, zeigen ihn als einen scharfsinnigen Analytiker des Hollywood-Films und seiner Immersionstechniken. Bereits mit ähnlichen Argumenten wie ein Jahrzehnt später Benjamin arbeitet Buñuel, wenn auch in lakonischer Kürze, die wesentlichen Unterschiede zwischen Filmerzählung und theatralischer Inszenierung heraus. Sie werden ausdrücklich auf die apparative Produktion des Filmbilds durch Kameraeinstellung, Beleuchtung und Schnitt bezogen, wobei letzterer als das wichtigste filmische Mittel zur Komposition bewertet wird.²⁴ Diese Fragmentierung der Narration in zahlreiche Einzelbilder erscheint nicht nur als wesentliches Charakteristikum des Films, es macht seine Sprache ausdrücklich zu einer »Zeichensprache«: Die emotionale Bindung des

²² Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, 3. Aufl., München 1990, S. 260.

²³ Luis Buñuel, »Notes on the Making of *Un chien andalou*«, in: Frank Stauffacher (Hg.), *Art in Cinema*, San Francisco Museum of Modern Art, 1947, S. 29 f.

Zuschauers und die Lesbarkeit des Dargestellten seien nicht mehr von der Leistung des Schauspielers bestimmt, einer literarischen Figur Leben einzuhauchen und sie in ihren tragischen oder komödiantischen Handlungszusammenhängen zu vergegenwärtigen. Entfremdet von individueller ganzheitlicher Vermittlung wirkten die signalhaften Bilder des Kinos umso suggestiver als sie die grundsätzliche Gleichwertigkeit von Requisit und menschlicher Figur anerkennen: »Eine Großaufnahme von Greta Garbo ist nicht interessanter als die irgendeines Gegenstands, vorausgesetzt, daß dieser etwas im Ablauf des Geschehens bedeutet oder definiert. Jede Einstellung des Films ist der – notwendige und ausreichende – Knoten, durch den der zitternde Faden der Emotion verläuft.«²⁵ Mehr als Jannings schauspielerische Virtuosität schätzt Buñuel den »monochorden Ausdruck eines Keaton [...], so stoisch wie zum Beispiel der einer Flasche«.²⁶ Und stets geißelt er in seinen Kritiken eine romantische oder realistische Handlung nach dem Vorbild des Theaters.²⁷ »Photogenie« ist für ihn gleichbedeutend mit der von Griffith eingeführten »Filmgrammatik«, die er höher schätzt als die avantgardistischen Möglichkeiten der »absoluten Filme Eggelings« oder »die abstrakten Filme von Ruttmann«.²⁸

In der Großaufnahme erkennt Buñuel das entscheidende immersive Mittel des Films: »Die Suggestivkraft des Bildes reißt uns ungestüm von unseren Stühlen und mischt uns mit einem Schlag unter die Personen auf der Leinwand. Wir spüren, daß jene Phantasmen dort eine Seele besitzen, die uns sehr

²⁴ Ders., »Ein Abend im Studio des Ursulines«, in: *La Gaceta literaria*, Madrid, 15. 1. 1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 93-97, hier S. 94. »Gewiß, das Kino hatte in seinen Anfängen noch nicht seine eigene Sprache, seine charakteristischen Ausdrucksmittel gefunden. Es gab noch nicht die vier Eckpfeiler, auf die sich der große Tempel der Lichtkunst stützt: weder die Großaufnahme noch die Kameraeinstellung noch die Beleuchtung noch de[n] stärkste[n] und wichtigste[n], Schnitt bzw. Komposition.« An anderer Stelle (siehe Anm. 33) unterscheidet er in diesem Sinne noch zwischen der technischen Montage und *découpage*.

²⁵ Ders., »Über die Großaufnahme«, in: *La Gaceta literaria*, Madrid, 1. 4. 1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), ebda., S. 98-103, hier S. 101. Es wird deutlich, daß Buñuel die Leistungen von David Griffith bei der Erschließung dieses zentralen filmischen Ausdrucksmittels nicht nur in Beziehung auf dessen immersive Strategie erörtert, sondern auf die Möglichkeit hin, in der Gleichwertigkeit der aneinandergereihten Einstellungen »die Flut der Ideen« zum Ausdruck bringen, also potentiell den Erzählraum sprengen zu können. Damit nähert er sich Bretons Forderung nach Auflösung narrativer Logik. Doch zeigen seine Filme, daß »die Flut der Ideen« genau die moralischen und religiösen Instanzen behandeln, die der Automatismus glaubt umgehen zu können.

²⁶ Ders., Buster Keaton, »Der Musterschüler«, in: *Cahiers d'Art*, 10/1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 115-118.

²⁷ Ders., Abel Gance »Napoleon Bonaparte«, in: *Cahiers d'Art*, 3/1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 113; ders., Fritz Lang, »Metropolis«, in: *La Gaceta literaria*, Madrid, 1. 5. 1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 104-108, bes. 107.

²⁸ Ders. 1927, a.a.O., (Anm. 25), S. 99. Vgl. auch ders., Fred Niblo, »Die Kameliendame«, in: *La Gaceta literaria*, 15. 12. 1927, Wiederabdruck in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 109-112, hier S. 110: »Ein klug gedachtes, gut gemachtes Filmdrama kann neuer, ungewöhnlicher als eine der sogenannten visuellen Symphonien sein«.

vertraut ist: Ja, wir erkennen unsere eigene Seele in den beiden Augen, die uns in einer Großaufnahme ansehen. Und wenn wir uns wirklich betroffen fühlen, dann deshalb, weil sich zuerst der Autor betroffen gefühlt hat.²⁹

»Die Großaufnahme bringt [...] uns wie auf einem Tablett langsam auch die geheimsten Wünsche der Personen nahe heran.« Norma Talmagde, Hauptdarstellerin in Niblos *Kameliendame* wird gelobt »wie alle Schauspieler, die nicht darstellen, sondern leben«, denn so wird das Gefühl des unmittelbaren Beteiligtseins hervorgebracht, welches im Film an die Stelle der ganzheitlichen Aneignung des Theaterstücks oder Gemäldes tritt: »*Auf dem Grunde ihrer Pupillen – Großaufnahme – sind die Beweggründe ihres Tuns stets zu sehen. Sie bringen ihre Gefühle in Verhaltensweisen zum Ausdruck, die dann in der Montage komponiert, multipliziert, analysiert werden.*«³⁰

Buñuel beschreibt hier sehr deutlich, wie das zeichenförmige Filmbild durch die Großaufnahme des Gesichts gleichsam zum Bild zurückverwandelt, »naturalisiert« wird und so das Eintauchen des Betrachters in die Handlung ermöglicht. Das Zusammenspiel von Montage und Großaufnahme bei der Produktion von narrativer Kontinuität legt er an einer Episode aus Erich von Stroheims *Die lustige Witwe* dar: »Drei Männer in einer Loge begehren dieselbe Frau, die gerade in anmutigen Pirouetten über die Bühne tanzt. Plötzlich bleibt sie stehen. So wie die Augen eines jeden der drei Männer sie sehen, erblicken wir sie in drei Aufnahmen zerteilt: Füße, Bauch, Augen. Drei Psychogramme: der verfeinerte Sadist, der primitiv Sexuelle, der reine Liebhaber. Drei Psychogramme und drei Motivationen.«³¹

Die Zeichenfunktion der Nahaufnahmen erklärt die Charaktere der Liebhaber, ist also integriert in die narrative Evidenz des Bildgeschehens, das sich in der Gefühlsreaktion des Zuschauers als Ganzes darstellt. So wird die faktische Fragmentierung des Bildes durch eine bewußte Strategie dem Bewußtsein entzogen. In der Suggestion, man würde nacheinander mit den Augen der drei Liebhaber sehen, wird die polyperspektivische Zersplitterung der Gestalt aufgehoben. Dieses Verschwindenlassen zeichenhafter Signale in der Handlungs-Kontinuität macht das Gesetz des *invisible editing* aus und erneuert das einst der Malerei geltende klassizistische Postulat des »sinnlichen Scheinens der Idee«. Auf den zugehörigen Topos des *disegno* verweist Buñuel in dem oben zitierten Passus indirekt, wenn er den Autor (des Drehbuchs) als eigentlichen Urheber jener Sinnlichkeit benennt, die in der Großaufnahme imponiert. Der Kinofilm versöhnt das Intelligible mit dem Naturstoff. Insofern vergleicht Buñuel zurecht die Leistung von David Griffith mit den Protagonisten des künst-

²⁹ Ebda., S. 110.

³⁰ Ebda., S. 112.

³¹ Ders. 1927, a.a.O., (Anm. 25), S. 102.

lerischen Bildes Cimabue und Giotto.³² Zugleich machen seine Analysen unübersehbar, daß er nicht an der metaphysischen Synthese interessiert ist, sondern an den Mitteln, die sie hervorbringen. Sein erster Film und seine Nähe zu den Surrealisten läßt sich als Konsequenz der theoretischen Auseinandersetzung mit dem *continuity-System* Hollywoods verstehen.

Während Breton sich in der *écriture automatique* dem wirklichen Ablauf des Denkens zu nähern glaubt, erkennt Buñuel das Prinzip der freien Assoziation als bereits vorhandene Technik im Hollywood-Film. Das von Breton beschworene *Auge im Naturzustand* ist für ihn »das Objektiv – dieses Auge ohne Tradition, ohne Moral, ohne Vorurteile...«.³³ Die Kamera bringt »diese fast hypnotische Kraft des sich bewegenden Bildes hervor; durch die Montage gehen unsere Blicke, schnell wie Gedanken, vom Stern zum Bugatti, von der Landschaft zum Klingelknopf, vom Baum zum lichtumspielten weiblichen Gesicht«.³⁴

Gemeint ist hier aber noch nicht der künstlerische Aspekt des Films, sondern seine »ganz eigene substanzielle Qualität«, die als normative Macht den gewöhnlichen Filmemacher beherrscht.³⁵ Filmkunst hingegen entsteht für Buñuel durch eine bewußte Aneignung jenes technisch vorgegebenen Automatismus in der *découpage*, die »dem Konzept des Films wesenseigen« sei; sie ist »Schöpfung durch Segmentierung«, die nicht im technischen Vollzug, sondern in der konzeptuellen Ausarbeitung der Bilderfolge stattfindet: »Mit einem Wort, die erste Projektion des Films findet im Hirn des Filmemachers statt«.³⁶

Die Bindung der *découpage* an das technische Montageprinzip des Filmdramas zeigt die materialistische Prägung von Buñuels Kompositions-idee, die gegenüber Bretons oder Dalís radikalem Subjektivismus traditionell anmutet. Buñuels Filmsprache schmiegt sich dem konventionellen Erzählkino an, um es durch permanente Brechung ad absurdum zu führen. Das Surrealistische dieser Montageform wird sich in der Nähe zu den ironischen Bildern René Magrittes zeigen, die Buñuel näherstehen als die Malerei seines Landsmannes Dalí.³⁷

³² Ebda., S. 98.

³³ Ders., »Découpage oder Drehbuch schreiben«, in: Buñuel 1991, a.a.O., (Anm. 1), S. 122-126 (ohne Nachweis der Erstpublikation), S. 123. Die hier vorgetragene ›Kritik‹ am Montagebegriff gilt dem Bemühen, die Zergliederung von Szenen als eine kreative, dem Drehen vorausgehende Leistung zu definieren, der nichts Handwerkliches anhaftet. Um den Kunstwert der *découpage* zu unterstreichen, greift Buñuel auf die surrealistische Schöpfungsmetaphorik zurück: »Segmentierung, Gliederung, Schöpfung. Teilung der Materie, um sich in eine andere zu verwandeln. Was vorher nicht da war, entsteht.« Ebda., S. 122.

³⁴ Ders., *Die Kameliendame*, a.a.O., (Anm. 28), S. 111.

³⁵ Ebda., 110 f.

³⁶ Ders., a.a.O., (Anm. 33), S. 125.

³⁷ Die Frage seines Beitrags zu *Un chien andalou* wird hier nicht erörtert. Siehe dazu Haim Finkelstein, »Dalí and *Un Chien andalou*. The Nature of a Collaboration«, in: *Dada and Surrealist Film*, hg. von Rudolf E. Kuenzli, New York 1987, S. 128-142.

Kontinuitätsbruch. Zur Deutung von *Un chien andalou*

In den bisherigen, vorwiegend texttheoretischen Interpretationen von *Un chien andalou*, zu denen auch die psychoanalytische Dechiffrierung einzelner Motive gehört, ist der permanente Kontinuitätsbruch zwar beschrieben worden; zugleich aber wurde er auf der symbolischen Ebene wieder aufgelöst. Man versuchte, wenn nicht auf Grund der Parallelisierung mit dem surrealistischen Automatismuskonzept der interpretatorischen Bemühung jede Berechtigung abgesprochen wurde,³⁸ anstelle der nicht gegebenen Erzähllogik einen homogenen Fluß der Zeichen zu postulieren.³⁹ Eine genauere Beschäftigung mit der Filmform wird jedoch erweisen, daß die zeichenhaften Bedeutungen nicht einfach an die Stelle der Narration treten. Es ist nicht die erzählerische durch eine symbolische Funktion zu ersetzen. Vielmehr liegen beide in einem unauflösbaren Streit miteinander. Der Film verweigert sich seiner immersiven Rolle,

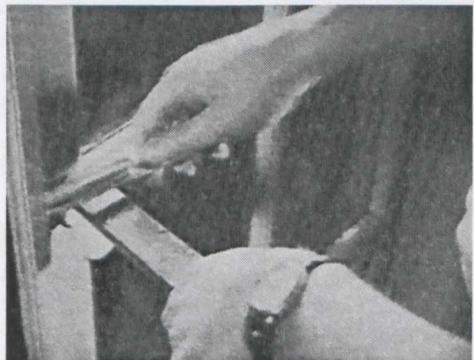
³⁸ Matthews, a.a.O., (Anm. 15), S. 90, spricht sich vor allem aus gegen die Interpretation von R. Durgnat, *Luis Buñuel*, Berkeley 1977. Nicht aber die angeblich »automatische« Produktion des Films, sondern seine Form sprechen gegen eine psychoanalytische Erschließung von Symbolen. Vgl. Anm. 42 und 55.

³⁹ Vgl. Werner Köster, »Schockierende Bilder. Gegen die Texttheorie des Films«, in: Luis Buñuel, *Film – Literatur – Intermedialität*, hg. von Ursula Link-Heer, Volker Roloff, Darmstadt 1994, S. 66–82. Kritisiert wird an den semiotischen Herangehensweisen zu recht, daß die »Filmbilder auf Instrumente für rhetorische Figuren« (S. 79) reduziert worden seien, die sinnverneinende Schockästhetik somit keine adäquate theoretische Verarbeitung gefunden habe. Zwei Interpretationsbeispiele: Stuart Liebmann, »Un Chien andalou. The Talking Cure«, in: Kuenzli, a.a.O., (Anm. 37), S. 143–158, legt seiner Deutung die Freudsche Definition des Traumsymbols zugrunde, das durch Verschiebung und Verdichtung den latenten verbalen Sinn in ein manifestes visuelles Bild »verkleide«. Wenn einzelne Beobachtungen auch überzeugen, führt die Perspektive auf französische Redensarten und ihre vermeintliche Visualisierung weit weg sowohl von Freuds Psychoanalyse als auch von Bunuels Film. – Eine in ihrer Präzision verdienstvolle Analyse des Films unternahm Bernhard Lindemann, »Experimentalfilm als Metafilm«, in: Walter A. Koch (Hg.), *Studia Semiotica*, Series Practica, Bd. 7, Hildesheim – New York 1977, S. 13–104. Da die durch Eco und Metz begründete semiotische Methode jedoch nur eine Filmsprache kennt, ergibt sich für die Abgrenzung des Experimentalfilms vom »normalen« Film ein Definitionsproblem, das Lindemann zu lösen versucht durch die Feststellung, der Experimentalfilm bilde nicht »Strukturen der Welt, sondern Strukturen des Films« ab, sei mithin »Meta-Filmsprache« (S. 11). Damit wird beiden Filmarten jedoch ein analoges Abbildprinzip unterstellt. Die von Lindemann treffend beschriebene Ebene des die Narration überlagernden Äquivalenzprinzips (etwa am Beispiel der wiederkehrenden Streifenstrukturen; siehe unten) wird zum einen auf die »Normalität« des Verstehens von Zeichen zurückgeführt. Zum andern wird die »Verbindung der oberflächlich so heterogen erscheinenden Sequenzen durch Ähnlichkeitsrelationen ihrer Elemente« mit Jacobson als poetische Funktion definiert (S. 92), womit das Grundproblem der strukturalistischen Methode – Identifizierung von Kunst und Natur (bzw. Konvention) – offenkundig wird. Der Experimentalfilm ist aus dieser Perspektive die Enthüllung einer naturwüchsigen Sprache, also genau das, was der offizielle Surrealismus mit der Methode des psychischen Automatismus anstrebte. Dasselbe Problem einer bloßen Bestätigung der surrealistischen Konzeption stellt sich bei Linda Williams, »Dream rhetoric: Metaphor and metonymy in *Un chien andalou*«, in: *Semiotica*, 33–1/2, 1981, S. 87–103, S. 87: »I hope to show that the figural activity of *Un chien andalou* contains a discourse whose latent meaning operates in much the same way as the unconscious discourse of dreams.« Vgl. Anm. 42.

indem er den Zuschauer an seinen Räumen abprallen lässt, ihn bindet, ohne ihm Zutritt zu gewähren. Mit dem systematischen Verstoß gegen die konventionelle filmische Raum-Zeit-Konstruktion hält Buñuel die Bewegung immer wieder an. Entwicklung verhärtet sich zur Wiederholung. Die Anarchie der entfesselten Triebwünsche erstarrt in grotesken, autistischen Handlungen und tödlicher Beziehungslosigkeit.

Der Schnitt durchs Auge

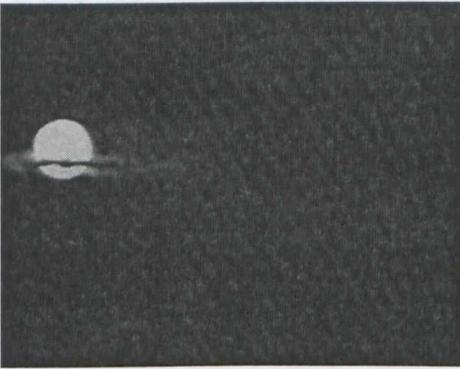
Die erste Einstellung kündigt mit dem Text »Il était une fois« und dem flotten Tangorhythmus eine Geschichte an, wenn diese auch merkwürdig beginnt: Ein Mann schärft sein Rasiermesser (Abb. 1), tritt auf den Balkon und schaut zum Mond auf (Abb. 2 und 3). Durch die unvermittelte Großaufnahme einer Frau (Abb. 4), der mit eben diesem Messer scheinbar das Auge zerschnitten wird (Abb. 5), ist die Erwartung an eine Spielhandlung zunichte gemacht. Der geradezu klassisch gewordene und trotzdem immer noch wirksame Schockcharakter dieser Szene rührt nicht etwa nur von dem gezeigten bzw. vorgetäuschten Ereignis her, sondern gründet in seiner Inszenierung. Bis zu dem ersten Bild der Frau sind Handlung und Raum weitgehend plausibel dargestellt. Der häufige Einstellungswechsel wird kaum wahrgenommen, was Buñuel durch die Vermeidung des harten Schnitts zugunsten der Überblendung fördert. Das frontale Frauengesicht fällt aus diesem konventionell konstruierten Raum heraus. Da die Person, im Gegensatz zur gewöhnlichen Verwendung der Großaufnahme, nicht eingeführt ist, fehlt jede Möglichkeit zur Identifikation. Der Schnitt durchs Auge ist nicht als Handlungsgeschehen der Balkonszene einzugliedern, zumal der, der ihn ausführt, nicht der Protagonist zu sein scheint, denn der Mann hier trägt anders als der Mann der Balkonszene (Buñuel selbst) eine gestreifte Krawatte. Allein das Motiv des Messers bindet die Einstellungsfolgen aneinander, doch die kühle, dokumentarisch anmutende Präsentation des Schnitts stellt keinerlei Handlungskontext her. Die Deutungsarbeit wird al-



1. *Un Chien Andalou*, Das Messerschleifen.



2. *Un Chien Andalou*, Der Mondbe-
trachter.



3. *Un Chien Andalou*, Der Mond.



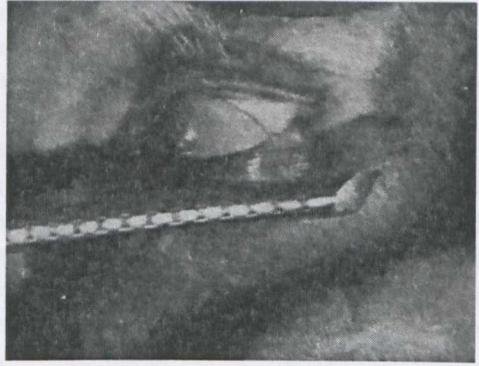
4. *Un Chien Andalou*, Der zerstreute
Blick.

so an den Zuschauer delegiert, der doch die gewaltsame Evidenz dessen, was zu sehen ist, nicht aufzulösen vermag.⁴⁰

Die Wiederholung, nicht nur in Parallelmontage oder Schuß-Gegenschuß-Verfahren ein gängiges Mittel der filmischen Narration, wird gegen die mit ihr

⁴⁰ Köster, a.a.O., (Anm. 39), wendet sich, auf der Grundlage von Merlau-Pontys Hinweis auf die »ikonische Macht des Bildes« (zitiert, S. 67), nicht ganz zu Recht gegen Uwe Schneedes Begriff

5. *Un Chien Andalou*, Der Schnitt durchs Auge.



verknüpften semantischen Codices gewendet. Diesen Bruch führt Buñuel herbei, indem er zunächst den Regeln zu folgen scheint. Der ungerichtete träumerische Blick der Frau (Abb. 4) erscheint anstelle des Mondes, den zu sehen man hier eigentlich erwartet. Warum sich diese Erwartung einstellt, die dann enttäuscht wird, läßt sich nachvollziehen, wenn man sich ihre Konstruktion bewusst macht: Nach der Großaufnahme von Buñuels Gesicht wird das Objekt seines nach oben gerichteten Blicks gezeigt, eben der Mond, ein übliches, als *eyeline match* bezeichnetes Montageverfahren, das in der Vorstellung des Zuschauers den Raum der Erzählung entstehen und ihn vergessen läßt, daß das Bild des Gesichts und das Bild des Mondes zwei unterschiedlichen Einstellungen angehört, die getrennt voneinander aufgenommen wurden, möglicherweise an verschiedenen Tagen und an unterschiedlichen Orten.⁴¹ Und ein zweites Mal wird uns der nach oben gerichtete Blick des Mannes gezeigt, eine Wiederholung der schon gesehenen Einstellung, so daß nun auch die Wiederholung des Mondbildes erwartet wird. Das an seiner Stelle einmontierte frontale Gesicht der Frau kann in dieser etablierten Blickbeziehung also nicht untergebracht werden und fordert andere, sinnbildliche Beziehungsstiftungen heraus. Ist sie das nun in Person auftretende verehrte Objekt des männlichen Verlangens? Dagegen spricht ihr Blick, der offenkundig nicht auf einen männlichen reagiert, sondern seine eigene Aktivität entfaltet. Es ist ein träumerisch zerstreutes, ungerichtetes Schauen, das nicht, im Sinne filmischen Erzählens, einen Charakter schildert, sondern die Zuschauer eher an ihre eigene, begehrlische Schaulust erinnert. Das Sehen des ›Helden‹, in der Mondschau als sehnsüchtiges akzentuiert, führt nicht zu seinem libidinösen Objekt, sondern zu einem anderen Sehen, zum Sehen des anderen. Diese potentiell unendliche Wiederholung eines Begehrens, das ohne Objekt bleibt, ist das Thema des Films, wenn nicht aller Filme Buñuels. Die zeichen-

der ›Schockmontage‹ (»Surrealistische Filme – Das Prinzip der Schockmontage«, in: *Surrealismus*, hg. von Peter Bürger, Darmstadt 1982, S. 313-325). Der Realismus des fotografischen Bildes allein macht die ästhetische Brisanz des Schnitts durch das Auge nicht aus. Diese Sicht blendet aus, daß das Filmbild, auch als noch so skandalöses, nicht in sich, sondern nur im Bezug auf andere Bilder existiert.

⁴¹ Zum *eyeline match* siehe Bordwell, a.a.O., (Anm. 10), S. 207 f.

haften Wiederholungsstrukturen verweisen auf diesen Sinn nur durch ihre ausdrückliche und immer wieder aufs Neue ausgeführte Negation des filmischen Erzählraums und seines Beziehungsversprechens.

Das Schärfen des Messers (Abb. 1) in diagonalen Bewegungen ist das Ausgangsmotiv jener Wiederholungsstrukturen; es wird bereits in den Streifen der Krawatte wiederaufgegriffen und bleibt in der Folge mit dem Triebleben der Protagonisten verknüpft. Daß das Schleifen im Innenraum und *vor* der Mondschau stattfindet, hat einen programmatischen Sinn, den auch der phantasierende Blick der Frau und der aus dem Auge herausquellende Glaskörper transportiert: Das Innere hat Priorität vor dem Äußeren und ist zugleich, entgegen jeder idealistischen Wesensschau, mit tödlicher Zerstörung liiert. Das wichtigste künstlerische Instrument des Filmregisseurs – der Schnitt – dringt in die innere Wirklichkeit ein und zerstört den Schein sinnlicher Totalität, wie ihn das triviale Melodram konstruiert. Dabei korrespondiert die mediale Selbstreferenz mit sexuellen Metaphern zwischen phallischer Lust und Kastration, ohne daß diese zu einem ›Roman‹ entfaltet werden könnten oder als Bebilderung des Ödipus-Komplexes taugten.⁴²

Die Bilder des Prologs kommentieren auf diese Weise die Zerstörung der immersiven Bildfunktion, deren historischen Beginn Kleist in seinen *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (1810) bereits mit einem ähnlichen Bild eingefangen hat: »[...] so ist es [...], als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.«⁴³ Gegen diese Kritik des Sehens ist der ebenfalls auf die Roman-

⁴² Einen ›Roman‹ konstruierte Mondragon, »Comment j'ai compris *Un Chien Andalou*«, in: *Revue Ciné-Club*, Nr. 8/9, 1949. Zur Kritik siehe Pierre Renaud, »Ein andalusischer Hund«, in: *Filmanalysen* 2, hg. von Franz Everschor, Düsseldorf 1964, S. 102-111. Fernando Cesarman, *L'œil de Buñuel*, Paris 1982, S. 63-78, deutet die Sequenzen des Films als Wiederholungen des ödipalen Konflikts, der die Realisierung der libidinösen Impulse unmöglich mache und immer wieder die Frustration der Liebesbegegnung hervorbringe. Die Auflösung aller Motive in Sexualsymbole setzt stillschweigend eine funktionierende Repräsentation bzw. eine normale (neurotische) Objektbeziehung voraus. Auch das mit Verbot belegte Liebesobjekt ist aber ein vorhandenes! Im Film Bunuels kommt es jedoch gar nicht zu einer Beziehung zwischen den Figuren, die vor dem Hintergrund des ödipalen Konflikts gedeutet werden könnte. Damit fehlt auch die Grundlage für die vorgeschlagene Zeichenlektüre. Der Schnitt des Messers durchs Auge wird zum Beispiel von Cesarman als Masturbations- und Kastrationssymbol interpretiert, aber auch als Bild der Erektion mit dem sadistischen Geschlechtsakt verbunden. Der zentrale, den ganzen Film (bis hin zu den geblendeten Augen des Paares am Schluß) dominierende Inhalt – die Zerstörung der Wahrnehmung – verschwindet in der gelehrten Ausdeutung, die lediglich Kernbegriffe Freuds memoriert ohne Rücksicht auf die innerästhetische Reflexionsform. Auch Peter Gendollas Hinweis auf Flauberts Versuchung des Heiligen Antonius verhart in einer motivbezogenen Analogisierung der Abfolge von Lust und Bedrohung mit der Tendenz, einen lesbaren Text herzustellen, bezeichnenderweise mit Hilfe einer Bretonschen Auffassung des Assoziationsprinzips, das jede Negation ausblendet. Peter Gendolla, »Begegnungen im Traum. Buñuels Transformation der Versuchungsgeschichte in den Film«, in: Link-Heer, a.a.O., (Anm. 39), S. 137-144.

⁴³ Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Siegfried Streller u. a., Bd. 3: Erzählungen, Gedichte, Anekdoten, Schriften, 3. Aufl., Berlin – Weimar 1993, S. 502 f., hier S. 502.

tik zurückgehende Topos der träumerischen Innenschau abzuheben, die nicht die Disfunktion des Bildes benennt, sondern die Potenzierung seiner Repräsentationsmacht durch Rekurs auf das platonische Konzept des ›inneren Bildes‹. An eine solche Verselbständigung der inneren Wirklichkeit appelliert die Fotomontage der träumenden Surrealisten, die Ende des Jahres 1929 in *La révolution surréaliste* veröffentlicht wurde und auch das Porträt Buñuels zeigt.⁴⁴ Der träumerische Blick von Simonne Mareuil und der Schnitt des Regisseurs interpretieren das ›andere‹ Sehen hingegen weniger als befreiendes Wirksamwerden einer Traumrealität denn als Negation der Wahrnehmung und der Möglichkeit von Beziehung. In den folgenden Episoden bzw. Fragmenten einer immer wieder frustrierten *amour fou*, bei der Simonne Mareuil mit intaktem Auge wieder auftritt – gemeinsam mit Pierre Batscheff – wird der phantasierende Blick, an wechselnden Personen, ständig wiederholt und variiert bis hin zu tödlicher Erstarrung im Schlußbild.

Als messerwetzender Mondbetrachter hat Buñuel mit diesem Prolog eine seinem grotesken Humor entsprechende künstlerische Absichtserklärung gegeben, in deren Zentrum die filmische Montage und ihr Verhältnis zu den Sehgewohnheiten des Kinogängers steht.⁴⁵ Der Prolog ist sicherlich auch eine surrealistische Neufassung jener »surprise à la Dada«, mit der René Clair seinen 1924 uraufgeführten Film *Entr'acte* einleitete: Von zwei sich merkwürdig verhaltenden würdigen Herren – es handelt sich um Francois Picabia und Eric Satie – wird ein Kanonenschuß auf das Publikum abgefeuert. Durch Zeitlupe und Rückwärtsspulen des Films choreographiert Clair gleichsam die Bewegungen der Figuren und macht zugleich das Medium sichtbar. Dagegen Buñuels surrealistische Inszenierung: Evoziert wird zunächst auf konventionelle Weise die Identifikation des Zuschauers, die durch den Schnitt schockhaft ad absurdum geführt wird, während Clairs filmischer Raum ein durchgängig absurder ist und dadurch eine abstrakte Kontinuität wahrt. Buñuels Prinzip ist das einer negierten Kontinuität.

Gemeint ist Friedrichs *Mönch am Meer* und das entscheidende Erlebnis des Objektverlustes vor dem Bild: »...das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.« (Ebda.).

⁴⁴ »Je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt«, in: *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, Paris 1929.

⁴⁵ Die Analyse hat zudem gezeigt, daß es falsch wäre, mit Bonitzer den Schnitt als ›Metapher‹ der Montage zu verstehen, da hierdurch wieder eine positive Darstellungsfunktion behauptet wird. Vielmehr gibt Buñuel eine Deutung der filmischen Montage. Pascal Bonitzer, »Le Gros Orteil«, in: *Cahiers du Cinéma*, 232, Oktober 1971, S. 14-24. Vgl. Kritik bei Köster, a.a.O., (Anm. 39), die jedoch ebenfalls die Negativität aufhebt, insofern sie eine Textförmigkeit des Films, also seine Anteile an konventioneller Filmgrammatik, generell zu bestreiten scheint.

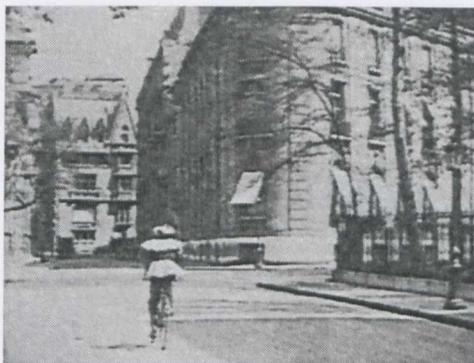
Der Radfahrer

Der Prolog offeriert mit der Balkonszene scheinbar einen realen Raum, verweist auf Innen und Außen, implizit auf Wirklichkeit und Traum; er unterscheidet zwischen einem handelnden Subjekt, dem Regisseur und einem Objekt, auf das er schaut, den Mond; und er zeigt ein Objekt, das attackiert wird, die Frau. Zugleich werden all diese Differenzen unscharf, sind Innen und Außen, Realität und Phantasie nicht zu trennen, auch im weiteren Verlauf nicht. Die durch Zwischentitel gelieferten zeitlichen Angaben (»Es war einmal«, »Acht Jahre später«, »Gegen Drei Uhr Morgens«, »Sechzehn Jahre früher«, »Im Frühling«)⁴⁶ stiften keine Ordnung, auch wenn sie Anfang und Ende einer Geschichte andeuten. Die im Zwischentitel »Sechzehn Jahre früher« angekündigte »Rückblende« erklärt nicht, wie üblich, die Motive und Handlungen der Protagonisten, auch wenn durch Unschärfen und Zeitlupe das Eintauchen in eine imaginäre Sphäre, vielleicht die der Kindheit, signalisiert wird. Die Abgrenzung gelingt deshalb nicht, weil auch alle anderen Sequenzen sich nicht auf einen realen Handlungsschauplatz beziehen lassen, sondern offenbar auch innere, psychische Räume darstellen. Neben den Zwischentiteln, die ergänzend oder auch selbständig auftreten, gibt es Auf- und Abblenden, die das 15-minütige Filmwerk unterteilen, wiederum ohne die mit diesem filmischen Code verbundene Erwartung von Neubeginn und Entwicklung menschlicher Begegnungen einzulösen.

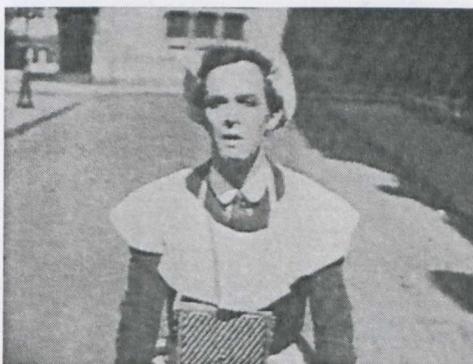
Die erste Sequenz dieser Art beginnt ähnlich wie der Prolog. Erneut, auch motiviert durch den Wechsel der Begleitmusik vom argentinischen Tango zu Wagners *Tristan und Isolde*, erwartet man, mit dem Schauplatz und dem Helden der Geschichte bekannt gemacht zu werden. Durchaus gemäß den Normen eines *establishing shot* wird ein Radfahrer gezeigt, der mit mechanischen Bewegungen, wie traumverloren, eine leere Straße entlang fährt (Abb. 6, 7). Um Kopf, Schulter und Hüfte gelegte Volants verleihen ihm ein halb feminines Aussehen. Die ersten Einstellungen sind durch Überblendungen verbunden, die auf gängige Weise die Fahrt aus verschiedenen Perspektiven zeigen und uns dann in einer Nahaufnahme mit dieser nun als Hauptfigur eingeführten Person bekannt machen. Es folgen zwei Einstellungen, die suggerieren, daß wir die Sicht des Radfahrers auf die Stadt miterleben (Abb. 8). Die immersive Qualität des Mediums

⁴⁶ Das Drehbuch ist abgedruckt in: *Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 4. Februar bis 24. April 1994, Bonn 1994, S. 365-375. Der ursprüngliche Titel lautete: *Da(n)gereux de se pencher en dedans* und deutete somit klarer den Inhalt an; die Verkehrung von äußerer und innerer Wirklichkeit in Bezug auf die Hollywood-Matrix. Der letzte Zwischentitel »Im Frühling« ersetzte den ursprünglich vorgesehenen »Vielleicht bin ich gefallen«, worin die Wiederholungsstruktur deutlicher ist, denn das »Fallen« verweist auf die vorhergegangenen Szenen der Bewußtlosigkeit (Radfahrer, überfahrenes Mädchen, »Tod« des Doppelgängers). Eine Wiederaufnahme des Themas bei Dalí in der Fotomontage *Das Phänomen der Ekstase*, 1933, abgebildet ebda., S. 160.

6. *Un Chien Andalou*, Der Radfahrer.



7. *Un Chien Andalou*, Der Radfahrer.



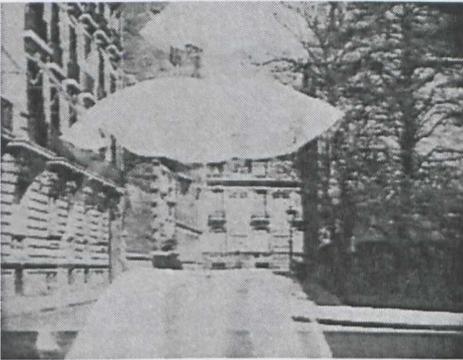
8. *Un Chien Andalou*, Stadtansicht.



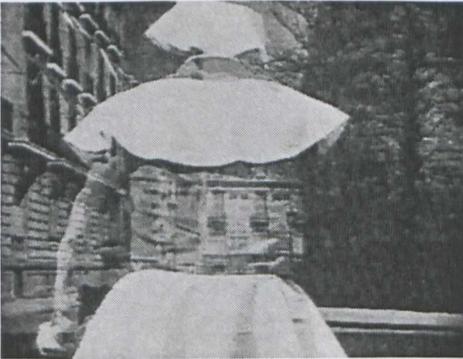
könnte nicht deutlicher und konventioneller artikuliert sein. Als solche fällt sie aber erst auf durch die anschließende Einstellung, in der genau diese Qualität wieder zurückgenommen wird. Unsere Identifikation mit dem Radfahrer wird gestört, da wir, nach einer Überblendung, nun plötzlich seinen Rücken vor uns haben (Abb. 9-11). Die folgende Überblendung entzieht sich völlig der gängigen raumbildenden Funktion, denn die Rückenfigur des Radfahrers löst sich



9. *Un Chien Andalou*, Rückansicht.



10. *Un Chien Andalou*, Überblendung.

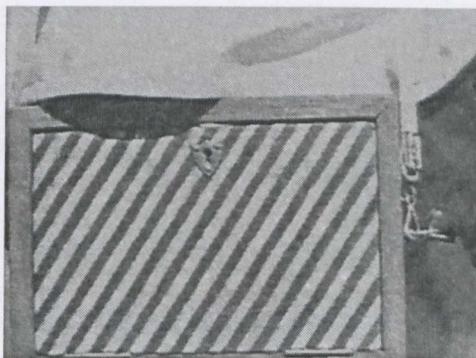


11. *Un Chien Andalou*, Überblendung mit Doppel des Radfahrers.

nicht im Stadtbild auf, wie zu erwarten wäre. Sie bleibt als Doppelbelichtung eine ganze Weile bestehen, wobei der Körper verschwindet und nur die Umhänge sichtbar bleiben (Abb. 9, 10). Bei einer erneuten Aufblendung wird der Radfahrer ein zweites Mal im Hintergrund sichtbar (Abb. 11). Auch dieses Bild ist wie der Schnitt durchs Auge nicht mehr in dem Raum unterzubringen, der zuvor als Schauplatz angeboten wurde. Auch der abschließende Einstellungswech-

12. *Un Chien Andalou*, Gestreifte Schachtel.

sel, der in Großaufnahme eine gestreifte Schachtel zeigt, die der Mann um den Hals gehängt trägt (Abb. 12), sprengt diesen szenischen Rahmen – schon durch die Stillstellung der Aufnahme – und verweist zurück auf die gestreifte Krawatte im Prolog und die diagonalen Bewegungen des Messerschleifens. Diese fetischartigen Elemente stehen, wie sich im weiteren zeigt, für eine Totalität der perversen Imagination, die bei Buñuel nicht zur neuen Mythologie wird, sondern als zersetzende, Bewegung, Beziehung und Entwicklung stornierende Macht erscheint.



Im Durchsichtig-Werden der Figur, ihrer sexuellen Unbestimmtheit und Duplizierung wird der eben etablierte filmische Raum durchkreuzt, ebenso wie durch die frontale Großaufnahme von Simonne Mareuil zuvor. Da so offensichtlich zwei Einstellungen einander materiell überlagern, kann die Kameraeinstellung nicht mehr mit dem eigenen Sehen überein gebracht werden, zumal – auch hier ist die Blendungs-Szene ähnlich – die Bewegung retardiert und stillgestellt wird, noch signifikanter in der Detailaufnahme des Kästchens, das die Raum- und Zeitlosigkeit der im folgenden entfalteten erotischen Obsession und die Gefangenheit in ihr zur Geltung bringt.

Buñuel und die surrealistische Malerei: Der Doppelgänger, das Auge

Eine vergleichbare, durch den Vortrag trivialer Bildkonventionen in Gang gesetzte Attacke gegen die raumzeitliche Einheit des Bildes findet sich im Werk René Magrittes. Wie Buñuels Kunst läßt sich auch Magrittes Werk nicht auf die surrealistische Befreiungsrhetorik reduzieren, sondern ist vor allem bildkritisch zu verstehen in seiner systematischen Zurückweisung immersiver Erwartung. Ausgehend von Bildvorlagen aus populären Magazinen führt Magritte deren Funktion ad absurdum, und zwar durch die Einführung von Montageprinzipien, die sich im Gesetz der Verbindung des Heterogenen bzw. der Wiederholung des Gleichen fassen lassen. Die Aktfigur in *Decouverte* (1927, Sylv., Nr. 187)⁴⁷ wird durchsichtig auf eine ihr fremde Textur hin, wo-

⁴⁷ Sylv. = David Sylvester (Hg.), *René Magritte. Catalogue Raisonné*, 5 Bde., Paris 1992-97.

bei die Holzmaserung auf den opulenten Einsatz des *faux bois* im kubistischen *papier collé* verweist. In *L'imprudent* (1927, Sylv., Nr. 139) setzt die Verdopplung der Bildfigur vor perspektivisch einheitlicher Raumkulisse die repräsentative Qualität außer Kraft. Der durchsichtige und duplizierte Radfahrer in Buñuels Film verneint in vergleichbarer Weise die Zentrierung auf Person und Handlung. Die sichtbare Schichtung der Filmstreifen verlegt gleichsam den diachronen Zusammenhang in einen synchronen und läßt ihn so erstarren zu einer rätselhaften Formel, die Innen und Außen, aber auch – wie die weibliche Garderobe vermittelt – Mann und Frau, ineinanderblendet.

Magritte trifft mit dem Bild *La reproduction interdite* (1937, Sylv., Nr. 436) genau dieses nicht zum Ziel kommende Sehen, das kein Objekt findende Begehren. Es zeigt einen jungen Mann in Rückansicht vor einem Spiegel, der jedoch nicht das Spiegelbild, die Frontalansicht zurückwirft, sondern wiederum die Rückansicht präsentiert, sie im ›wörtlichen‹ Sinn, bezogen auf den Standort des Bildbetrachters, reproduziert. Die Titelformulierung bezieht sich auf das Abdruckverbot von Büchern und damit auf die Frage der Urheberchaft und der Rechte an einem Werk. Eine logische Relation zum Bild gibt es nicht, denn hier wird ja gerade reproduziert und diese Verdopplung der Rückansicht verhindert das Bild. Reproduktion verhindert Repräsentation; das Prinzip der Wiederholung durchkreuzt den ganzheitlichen Charakter des Bildes, ganz ähnlich wie im Film.⁴⁸

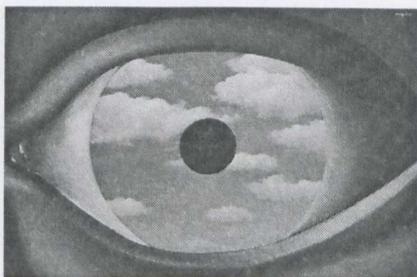
Nicht nur die verdoppelte Rückenfigur des Radfahrers hat ihr Pendant in der surrealistischen Malerei. Auch die analog strukturierte Verselbständigung des Blicks aus dem Bild heraus ist in der zeitgenössischen Malerei zu finden. Daß das Bild – wie in der ersten Großaufnahme von Simonne Mareuil – gleichsam zurückschaut, statt den Blick des Betrachters in sich hinein weiterzuleiten, ist ein avantgardistisches Schlüsselmotiv und schon in einer 1922 publizierten Collage von Max Ernst mit dem Moment der Versehrtheit des Auges verknüpft worden.⁴⁹ Mit der hier erreichten illusionistischen Prägnanz der Collage aus Holzstichreproduktionen, die wie Ernsts Arbeiten mit fotografischem Material die Nahtstellen der Montage verbirgt, geht eine neue Ausdrucksqualität einher. Verletzung und Fragmentierung des Körpers, in dadaistischen und kubistischen Kompositionen eine, wie Klee es ausgedrückt hat, »Zerstörung, der Konstruktion zuliebe«, erhalten einen monströsen Erlebniswert.⁵⁰ Anlässlich des von einem Faden durchstoßenen Auges drängt sich, wie

⁴⁸ Zu den Aspekten Wiederholung und Serialität siehe Verf., *Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte*, Freiburg 2001.

⁴⁹ Umschlag zu dem 1922 erschienenen Gedichtband *Répétitions* von Paul Eluard. Abb. in: Buñuel, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 46), S. 77.

⁵⁰ Paul Klee, *Schriften – Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Christian v. Geelhaar, Köln 1976, S. 107, mit Bezug auf den Kubismus.

13. René Magritte, *Le faux miroir*, 1929, Öl auf Leinwand, 54 x 81 cm, Privatsammlung.



bei Buñuel, die Referenz zur Blendung des Ödipus und zum Kastrationskomplex als Konnotation des ästhetischen Destruktionsaktes auf. Allerdings ist es ein durchweg absurder Raum, in dem Ernst die Montage Fiktion werden läßt.

Magrittes Gemälde *Le faux miroir* (Abb. 13), wohl nach der Produktion von *Un chien andalou* in der zweiten Hälfte des Jahres 1929 entstanden, ist mit Buñuels Prolog besser vergleichbar, weil es die gewöhnliche Raumkonstruktion scheinbar bewahrt, um den Kontinuitätsbruch umso deutlicher zu inszenieren. Magritte bezeichnete das Bild als »œil de ciel«. ⁵¹ Erst sehr viel später fand Paul Nougé den Bildtitel, mit dem die Thematik des trügerischen sinnlichen Scheins und damit die bildkritische Dimension von Magrittes Werk konkretisiert wird. Das Bild erscheint zunächst eingängig auch in seinem symbolischen Wert, der das Auge als »Fenster« zur Welt meint und die dem Sehsinn als höchstem der Sinne zugesprochene Fähigkeit zu höchster Erkenntnis darstellt, ein Zusammenhang, den Buñuel durch den Vergleich zwischen Gestirn und Auge ebenfalls ausdrückt. Umgekehrt wird der Schnitt durch das Auge auch von Magritte geführt, und zwar dadurch, daß die Krümmung des Augapfels in das vermeintliche Spiegelbild des Himmels nicht aufgenommen ist. Die Wolken zeigen keine entsprechende perspektivische Verzerrung, so daß das Auge ebenso wie der Spiegel in *La réproduction interdite* seine Rolle als antwortendes Gegenüber dementiert. Die Pupille bildet eine weitere, rein flächige Form, die weder zu dem räumlichen Himmelsbild noch zu dem übrigen plastisch dargestellten Auge paßt. Trotzdem löst sich, wie bei Buñuel, die banale Evidenz der Darstellung nicht einfach auf. In einer Variante, die Magritte *Visage avec des yeux de ciel* (1929, Sylv., Nr. 320) nannte, näherte er sich noch mehr der Perspektive des Regisseurs. 1931 fand Nougé den von da an gültigen Titel *Tentation*, der die Montage aus Augen und Himmel als erotisches Versprechen deutet, mit der paradoxen Wendung, daß das zeichenhafte Ineinander von Auge und Himmel dieses Versprechen weder sinnliche Gewißheit noch Symbol werden läßt. In einer Version von *Le faux miroir* von 1935 (Sylv., Nr. 366) scheint Magritte direkt Buñuels Prolog zu zitieren, denn hier verleiht er der Pupille deutlich den Charakter eines Gestirns, vor das sich eine Wolke schiebt.

⁵¹ Sylvester, a.a.O., (Anm. 47), S. 342, Nr. 319.

Die Spitzenklöpplerin, die Leserin, die Ameisenhand

Eine direkte Beziehung Buñuels auf Magritte läßt sich anhand der zweiten Filmsequenz aus *Un chien andalou* belegen.⁵² Bekannt ist, daß *Le soupçon mystérieux* von 1928 (Abb. 14) als Modell für die Haltung Pierre Batscheffs diente,⁵³ der erst allein, dann gemeinsam mit Simonne Mareuil fasziniert in seine von Ameisen wimmelnde Hand schaut. Aber auch das Pendantbild *La lectrice soumise* (Abb. 15) ist am Anfang derselben Sequenz verarbeitet worden, wenn hier auch die formale Übereinstimmung nicht so eindrücklich ist. Tertium comparationis ist die Inkompatibilität von Blick und Handlung. Die Aufregung der gar nicht ›fügsamen‹ Leserin ist der kontemplativen Betrachtung der Hand durch den seriösen jungen Mann in *Le soupçon mystérieux* vergleichbar in ihrer fehlenden Motivierung. Die aufgerissenen Augen und der zu einem entsetzten Schrei geöffnete Mund stellen einen Affekt dar, der durch den Lesestoff verursacht scheint und doch in dieser Ableitung nicht plausibel ist, denn der mimische Ausdruck spiegelt, in einer grimassierenden Überzeichnung, existentielle Bedrohung und nicht den lustvollen Schrecken einer noch so schaurigen Lektüre, wie sie eine erotische Postkarte mit demselben Motiv der Leserin signalisiert.⁵⁴ Daß es sich bei den aufgeschlagenen Buchseiten bei näherem Hinsehen um eine Partitur handelt, macht die Gefühlsäußerung voll-



14. René Magritte, *Le soupçon mystérieux*, 1928, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Privatsammlung.



15. René Magritte, *La lectrice soumise*, 1928, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Ivor Braka Ltd., London.

⁵² Dali und Buñuel kannten Magritte spätestens seit 1929. Auf einem Foto von 1929 ist zu sehen, wie die beiden Freunde spielerisch eine Bilderfindung Magrittes nachstellen, die den Kopf der Figur(en) von Tüchern umhüllt zeigt, wie z. B. in *Les amants* von 1928. Siehe Buñuel, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 46), Abb. S. 367.

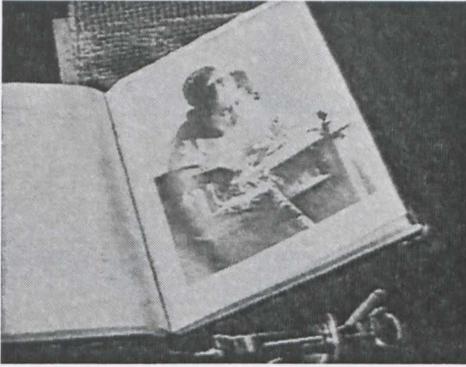
⁵³ Siehe den (unkommentierten) Bildvergleich in: ebda., S. 148 f.

⁵⁴ Siehe Sylvester, a.a.O., (Anm. 47), Nr. 230, Fig. b.

16. *Un Chien Andalou*, Das Interieur.17. *Un Chien Andalou*, Die erregte Leserin.

ends enigmatisch. In die vermeintlich triviale Bilderzählung eingeschleust werden Prinzip und Material der Collage. Magritte verweist hier auf seine eigenen *papiers collés*, in denen oft Notenblätter verarbeitet sind. Das Entsetzen der Leserin agiert also den Schock der ästhetischen Montage des Heterogenen, ohne den Sinn kruder Sensationslust einzubüßen.

Ähnliche Widersprüche begegnen in der dritten Sequenz von *Un chien andalou*. Buñuel ergänzt, erneut im Sinne eines *establishing shot*, das Genremotiv der lesenden Frau durch das Interieur (Abb. 16, 17), dessen geometrische Gitterstrukturen ein Echo des gestreiften Kästchens, der Krawatte und der entsprechenden Gitterstruktur der ersten Einstellung mit dem messerwetzenden Regisseur sind. Der Grund ihres erregten Aufspringens und Zum-Fenster-Eilens wird uns nicht gezeigt. In der Lektüre kann der Grund ihrer Erregung nicht liegen, doch wird filmisch ein Zusammenhang suggeriert dadurch, daß das zu Boden gefallene aufgeschlagene Buch in Nahaufnahme gezeigt wird. Eine Reproduktion von Vermeers Spitzenklöpplerin ist auf einer Buchseite abgebildet



18. *Un Chien Andalou*, Vermeers Spitzenklöpplerin.

(Abb. 18). Ähnlich wie das mysteriöse Notenbild in Magrittes Gemälde stoppt Buñuel den erzählerischen Fluß, indem er ein anderes künstlerisches Medium vergleichend einmontiert. Das Auftreten der Leserin wird auf diese Weise mit einem anderen weiblichen Stereotyp verbunden, so daß wieder eine symbolische Funktion an die Stelle der Handlung rückt. So wie das Lesen und Sticken demonstrieren auch die exaltierte Aufregung der Frau und ihre im weiteren Filmverlauf gezeigten Attitüden der übertriebenen zärtlichen Fürsorge, der grimmigen und verachtenden sexuellen Verweigerung, des trotzig Triumphierens und der koketten Unterwerfung Klischees des weiblichen Geschlechtscharakters. Ihre Handlungsimpulse bleiben trotz ihrer Zurschaustellung rätselhaft, da sie nicht an eine identifizierbare Person gebunden werden. Sie sind nicht, wie im Filmmelodram, plausibel auf Handlung und Charakter beziehbar. Es scheint zwar, als habe die Frau von draußen etwas gehört, doch der ›Unfall‹ des Radfahrers⁵⁵ ereignet sich erst, als sie aus dem Fenster schaut und nachdem sie ein weiteres Mal ihre Erregung bekundet hat. Buñuel hebt also bewußt das Gesetz der psychologischen Motivierung der Filmhandlung auf, und zwar indem er es gleichsam im Sinne Freuds ernst nimmt. Da das innere Geschehen als libidinöser Antrieb und nicht nur als ein die Immersion evozierender Motor der Handlung gezeigt wird, ist es durch Handlung im Sinne des *continuity-Systems* gar nicht zu substituieren,⁵⁶ ja von einer Handlung nicht einmal abgrenzbar. Auch dadurch, daß es einen Achsensprung gibt, der das Zum-Fenster-Laufen der Frau in zwei Richtungen spaltet, wird der Erzählfluß aufgehalten, einer von zahlreichen ›Anschlußfehlern‹, die der Film enthält.

⁵⁵ Faktisch entspricht dieser ›Unfall‹ der unmotivierten Erregung der Leserin, denn der Radfahrer kippt ohne jeden Grund um und fällt wie in Trance gegen den Bordstein, wo er mit ausdrucksloser Miene reglos liegen bleibt. Das Motiv des Bewußtseinsverlustes, dem die illusionär bleibende erotische Vereinigung folgt, wiederholt sich im ›Überfahren-Werden‹ des androgen Mädchens (s. u.) und in der ›Erschießung‹ des jungen Mannes durch seinen Doppelgänger. Der Fallende verdreht die Augen und landet, mit den Händen am Rücken einer halb entblößten Frauenfigur abgleitend, die sogleich verschwindet, in einem Park. (Vgl. Anm. 46). Abbildungen zu dieser Sequenz in Salvador Dalí, *Ausst.-Kat.*, a.a.O., (Anm. 16), S. 92 f.

⁵⁶ Frederick Palmer, *Technique of the Photoplay*, Hollywood 1924, S. 67: »Action is usually the outward expression of inner feelings [...]«, zitiert nach Bordwell, a.a.O., (Anm. 10), S. 15.

Die Betrachtung der Hand stellt, als malerisches wie als filmisches Motiv, einen analogen Bruch mit der Handlungslogik vor. Vorbild für Magrittes Bilderfindung (Abb. 14) könnte das isolierte Auftreten der Hand in Max Ernsts Wandbild *Beim ersten klaren Wort* (1923) gewesen sein.⁵⁷ Ihre neue Bedeutung bei Magritte liegt darin, daß der Fragmentcharakter des Motivs zunächst aufgehoben scheint. Der Verblüffungseffekt resultiert daraus, daß eine realistisch gemalte männliche Figur, deren Erscheinung so wenig Persönliches hat wie eine Figur aus einem Katalog für Herrenbekleidung, sich mit der eigenen rechten Hand konfrontiert, sie aufmerksam betrachtet, als sei sie ein von geheimnisvollem Leben erfülltes Wesen und nicht ein Körperteil, das dem Willen dieses Individuums unterliegt und seine Handlungsimpulse ausführt. Für die Verselbständigung der Hand sorgt die anatomisch falsche Winkelstellung zum Oberkörper. Nicht nur bleiben Oberarm und Ellbogen verborgen; für die subtile Abkoppelung der Hand sorgt auch ihre entgegen perspektivischer Optik gewählte bildparallele Ausrichtung. All diese Irritationen entwickeln sich im Rahmen einer betont banalen Bildlichkeit.

Buñuel entwickelt die Aussage nicht im Rahmen des Einzelbildes, sondern durch die gesamte Einstellungsfolge. Betrachtet man nur das Einzelbild Pierre Batscheffs (Abb. 19), erscheint die organische Ganzheit der Figur und ihre Ausdruckslogik gegenüber Magrittes Bild wiederhergestellt. Die Handfläche Batscheffs bleibt, gemäß der perspektivischen Logik, verborgen, so daß an den Betrachter die Erwartung weitergegeben wird, den Blick des Mannes in seine Hand nachvollziehen zu können. Diese Erwartung löst die nächste Einstellung durchaus ein, die sich aber gleichzeitig dem organischen Eindruck widersetzt, auf andere Weise als der falsche Winkel in Magrittes Bild. Diese Hand nämlich kann nur tot sein. Ameisen krabbeln aus einem Loch in ihrer Mitte, ein Bild des Ekels und der Verwesung, das von dem jungen Paar wie eine Verheißung andächtig bestaunt werden wird. Das dem Fetisch als *pars pro toto* geltende phantasierende Schauen kommt in dieser Szene, die das Paar zusam-



19. *Un Chien Andalou*, Pierre Batscheff schaut in seine Hand.

⁵⁷ Wandbild aus dem Haus von Paul Eluard in Eaubonne. *Max Ernst*, Ausst.-Kat., Tate Gallery London, 13. Februar – 21. April 1991, hg. und mit einer Einf. von Werner Spies, S. 119, Abb. 74.



20. *Un Chien Andalou*, Pierre Batcheff und Simone Mareuil schauen gemeinsam.

menführt und es gleichzeitig – in einer autoerotischen Parallelaktion – trennt, zum Höhepunkt.

Zuvor hat Simone Mareuil der Schachtel des Radfahrers eine Krawatte entnommen und sie zusammen mit den Umhängen auf

dem Bett drapiert, dann auf einem Stuhl Platz genommen und wie hypnotisiert das Arrangement betrachtet. Wieder ohne jedes ersichtliche Motiv schaut sie hinter sich. Sie sieht auf den Mann, der in seine Hand schaut und geht zu ihm, um wieder wie gebannt mit ihm gemeinsam die Ameisen in seiner Hand zu betrachten (Abb. 20), mit ihm einen Blick des faszinierten Einverständnisses tauschend. Die Blickbewegung der Frau führt sie also nicht etwa zu dem in seinen Hüllen imaginierten Partner, sondern nur zu einem neuen Partialobjekt der Begierde, das beide nun gemeinsam sehnsüchtig betrachten. Die Ameisenhand vereint wie der Schnitt durch das Auge der Träumerin und der Fall des androgynen Radfahrers die erotische Phantasie mit dem Tod.

Wiederholung statt Entwicklung; Tod und Eros

Durch mehrere Überblendungen, die das Ameisenloch in das »vaginale« Achselhaar und einen »phallischen« Seeigel verwandeln, der schließlich zum Kopf eines von oben gesehenen Mädchens mit knabenhaftem Aussehen wird,⁵⁸ leitet Buñuel über zu einer erneut konventionell mit Aufblende eingeleiteten Handlung, wiederum einer Straßenszene, die ihre Verbindung zur vorausgehenden Sequenz durch eine Reihe von Motiv-Wiederholungen erweist. Das Mädchen, umringt von einer Menschenmenge und Polizisten, bewegt mit einem Stöckchen träumerisch und liebevoll eine abgeschnittene Hand, deren ma-

⁵⁸ Vgl. Durnat, a.a.O., (Anm. 38), S. 27: »If we take these four shots as visual metaphors, the equation is: mutilated hand equals woman's armpit, i. e. castrated male genitals equals vagina. But the concave symbols (hole in hand, armpit) are transformed into convex ones (sea-urchin, top of head) in a steady recrudescence of masculinity.« Die Benennung der formal-zeichenhaften Äquivalenzen durch psychoanalytisches Vokabular bleibt ebenso formalistisch wie die semiotische, denn diese Lektüre vermag in Buñuels Film nichts anderes auszumachen als den Wechsel zwischen Phallus und Vagina bzw. Kastration und phallischem Begehren.

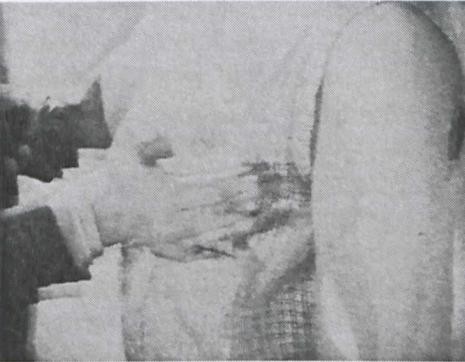
sturbatorische Bedeutung hier sinnfällig wird. Ihre Versunkenheit, die an die mechanischen Bewegungen des Radfahrers und das träumende Paar zuvor erinnert, findet ihr Echo in den Blicken der Passanten und denen des schon bekannten Paares am Fenster, die sich abwechselnd nach unten auf das Geschehen und nach oben richten.⁵⁹ Auch dieser Blick ist schon vorweggenommen durch die Mondbetrachtung des Regisseurs und er deutet voraus auf den nahenden obsessiven Höhepunkt der sexuellen Phantasie. Die Schachtel, in der die Hand auf Geheiß des Ordnungshüters verschwunden ist, macht wiederum deutlich, daß es sich bei der Szene nicht um ein äußeres Geschehen, sondern um den Raum obszöner Phantasie handelt. Sie ist es, die die Bildfiguren zusammenführt und ihre Handlungen anstößt.

Der folgende Versuch zum realen Liebesakt präsentiert sich als Fortsetzung der fetischistischen Einstellung. Eingeleitet wird er durch den sadistischen Blick Batscheffs am Fenster, der auf einen erneuten ›Unfall‹ folgt, oder besser gesagt, mit ihm gleichgesetzt wird, denn wo zunächst eine Relation zwischen Voyeuren am Fenster und sensationellem Geschehen der Straße gegeben scheint – gemäß üblicher filmischer Raumkonstruktion – lösen sich sogleich alle Grenzen zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt auf. Das versonnen die Schachtel an sich drückende, ›mitten im Verkehr‹ seinen Phantasien hingeebene Mädchen wird überfahren, deutliches Symbol des Koitus, das sich mit früheren und späteren Bildern von Bewußtlosigkeit und Tod in eine Reihe stellen läßt. Bei der Einstellungsfolge wiederholt sich die charakteristische ›Ungereimtheit‹ der Radfahrer-Sequenz. Auf eine *point of view* – Einstellung, welche die Perspektive des Mädchens auf das herannahende Fahrzeug wiederzugeben scheint, folgt, nach Bildern der (dennoch) Träumenden und des gierigen Träumers am Fenster, eine bewegte Einstellung aus dem fahrenden Auto heraus über die Kühlerfigur auf das Mädchen, das nun entsetzt die Gefahr zu erkennen scheint, die Fetisch-Schachtel abwehrend erhoben, insofern Typus der ›Gejagten‹ in der folgenden Szene. Was der alogische Einstellungswechsel vermittelt, ist dies: Die Androgyne ist wie der feminine Radfahrer sowohl Träumerin als auch Traumbild. Offenkundig stimuliert faßt der Voyeur seine Fensternachbarin ins Auge und es beginnt eine groteske Verfolgungsjagd durch das Zimmer, die in einer kurzfristigen Umarmung (Abb. 21) und einer geradezu tödlichen Verzücktheit des Liebhabers mündet (Abb. 22). Blut und Speichel fließen ihm aus dem Mund, der Blick bricht wie bei einem Sterbenden. Durch Überblendungen verwandeln sich unter seinem Zugriff die Brüste in Hinterbacken (Abb. 21, 23), erscheint also wieder das austauschba-

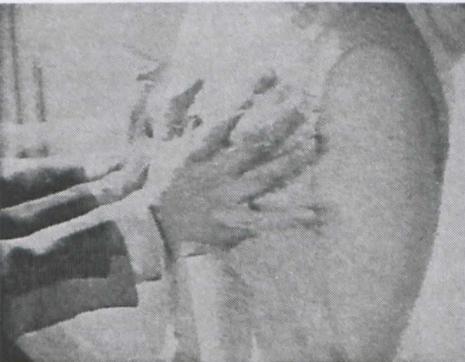
⁵⁹ Abbildungen zu dieser Sequenz in Salvador Dalí, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 16), S. 90 f.; bei Durgnat, a.a.O., (wie Anm. 38), S. 27 f.; Buñuel, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 46), S. 123, S. 145 und S. 186.



21. *Un Chien Andalou*, Überblendung 1.



22. *Un Chien Andalou*, Pierre Batscheff in Ekstase.



23. *Un Chien Andalou*, Überblendung 2.

re Partialobjekt als Zeichen des Begehrten, aber auch an seiner Stelle. Die Verfolgung bleibt vergeblich. Die Frau entzieht sich, indem sie einen Tennisschläger wie ein Kreuzifix zur Abwehr erhebt (Abb. 24).

Hier kommt die in Buñuels späteren Filmen ausführlicher thematisierte Verflochtenheit von Perversion und Versagung mit den gesellschaftlichen Instanzen der bürgerlichen Kultur und der katholischen Kirche ins Spiel. Der Mann,

24. *Un Chien Andalou*, Simone Mareuil mit Tennisschläger.



25. *Un Chien Andalou*, »Liebesjagd« mit »Kulturgepäck«.



26. *Un Chien Andalou*, Eselskadaver auf Flügel.



scheinbar einem plötzlichen Einfall folgend, wie er sie doch gewinnen könne, schleppt an Seilen zwei Klaviere mit toten Eselskadavern und zwei Geistlichen – einer davon wird von Dalí gespielt – hinter sich her. Dieses »Kulturgepäck« im Schlepptau, das durch die Kadaver mit ihren ausgehöhlten Augen denselben Verwesungscharakter aufweist wie der erotische Handfetisch und der leichenblasse Ausdruck des Todes auf dem Gesicht des leidenschaftlich

Erregten zuvor, hindert ihn jedoch auf seinem Weg zu ihr und vertreibt sie, die von Entsetzen gepackt scheint (Abb. 25, 26).

Die eingeklemmte, sich krümmende Ameisenhand, wieder ein stillgestelltes Bild, beendet diesen Ausbruch anarchischer Liebeswut und jeden utopischen Sinn der *amour fou*. Die Todesbilder häufen sich in den folgenden Sequenzen.⁶⁰ Die Frau verläßt schließlich den sie ängstigenden und provozierenden Raum der Phantasie und wechselt, wie angedeutet wird, zu einem eher bürgerlichen Partner, der ihr mürrisch und wohl vorwurfsvoll – ein Kontrast zur lustbesetzten Ameisenhand – die Faust mit der Armbanduhr entgegengählt. Aber auch dieser Ausbruch in die bürgerliche Wohlanständigkeit – die am Strand aufgelesenen Fetische werden weggeworfen – ist keine Alternative. Genauso wie die anarchische Ekstase der *amour fou* zuvor führt auch diese Beziehung zur Erstarrung. Das Meeresufer wird wie der Mond zu Beginn des Films zur Todesmetapher. Zu den verheißungsvollen Worten »au printemps« erscheint das Paar, mit geblendeten Augen, bis zur Brust im Sand begraben, getrennt voneinander, die blicklosen Blicke nach oben bzw. unten gerichtet – Paraphrase auf Jean-François Millets Werk *Beim Angelusläuten* (1858-1859, Paris, Musée National du Louvre), das zu den Lieblingsbildern Dalís gehörte und hier, vor dem Hintergrund der erotischen Vorgeschichte, die Incins-Setzung frommer und perverser Gedankentätigkeit andeuten mag.

Eselskadaver und ›Gefährliche Leidenschaften‹

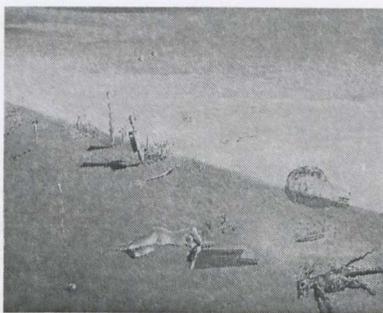
Der Vergleich einiger Einstellungen aus der Liebesjagd-Sequenz mit Bildern Magrittes und Dalís ist geeignet, die eingangs erörterte Differenz in der surrealistischen Fiktionalisierung der Montage deutlich machen. Wo Magritte und Buñuel die fikionalisierte Montage einsetzten, um das scheinbar wiedererweckte Vertrauen in die Normen bildlicher Repräsentation umso nachdrücklicher zu erschüttern, schuf Dalí in sich abgeschlossene phantastische Bildwelten, einen homogenen synthetischen Realismus. Obwohl Motive Dalís in den Film *Un chien andalou* eingegangen sind, ist diese Differenz gravierend, wie im folgenden auszuführen sein wird.

Die Eselskadaver, die Pierre Batscheff in seinem ›Kulturgepäck‹ hinter sich her schleppt, erscheinen ebenso wie das Motiv der abgeschnittenen Gliedmaßen schon 1926/1927 in Dalís Malerei, z. B. in der Studie zu *Honig ist süßer als Blut* (Abb. 27) oder in *L'Âne pourri* (1928).⁶¹ So lautet auch der Titel des

⁶⁰ Auf die Erschießungsszene folgt die Vision des Totenkopf-Falters. Siehe Abbildung der Sequenz in: Buñuel, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 46), S. 218 f. Darauf folgt nach dem Spaziergang am Meer das Schlußbild des halb im Sand begrabenen Paares, siehe ebda., S. 381.

⁶¹ Öl auf Holz, Sammlung Petit, Paris, abgebildet in: Salvador Dalí, a.a.O., (Anm. 16), S. 53, Abb. 41.

27. Salvador Dalí, *Ohne Titel* (Studie zu *Le miel est plus doux que le sang*), 1926, Öl auf Holz, 36,5 x 45 cm.



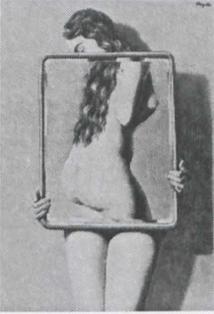
ersten Kapitels von Dalís 1930 erschiener Schrift *La femme visible*, in der er eine erste Erklärung seiner paranoiakritischen Methode gibt. Der psychotische Assoziationszwang bzw. die wahnhaftige Verkenntung der Realität werden als kreatives Muster für die beliebige Verwandlung der Bildgegenstände und ihrer Bedeutungen eingesetzt. Mit dieser Verflüssigung der Vorstellungsbilder begründet Dalí, daß die grausame Verwesung des Esels »der blendend harte Widerschein neuer Edelsteine sein könne und hinter den drei großen Wahnbildern der Scheiße, dem Blut und der Verwesung [...] [sich] das ersehnte ›Land der Schätze‹ verbirgt«. ⁶²

Dalís Verwesungsästhetik geht konform mit der Bretonschen Programmatik, die in der perversen Phantasie, in diesem Fall analer Natur, die Gestalt des Wunderbaren erkennen will, während Buñuel das Motiv deutlich als Verhinderung humaner Beziehungen und verquickt mit Kulturtechniken (der Flügel, die Priester) zeigt. Schließlich wird Pierre Batscheff durch sein ›Werbegegenstand‹ daran gehindert, zur Geliebten zu gelangen. Analog hierzu hindert sie sich selbst an der Begegnung mit Hilfe eines ähnlichen Konglomerats aus Kultur und Tod: der Tennisschläger als übelabwehrendes Kreuzifix impliziert ebenfalls die Verquickung von bürgerlicher Kultur und Tod.

Dalís Bildgestaltung, deren detailreiche akribische Perfektion in diesem Bild noch nicht ganz ausgebildet ist, vermeidet doch schon alle perspektivische Irritation und bemüht sich um eine perfekte Fiktionalisierung der Montage, die in den späteren Vexierbildern noch weiter vollendet wird. Der unbestimmte Raum vereint die miniaturhaft kleinen Dinge, deren gräßliche, groteske oder obszöne Erscheinung sich dem irrealen Ganzen einfügt, während Buñuel eine alltägliche, begrenzte realistische Räumlichkeit und realistische Figuren einführt und dadurch die von Dalí bediente Omnipotenz der Phantasie fragwürdig werden läßt. Die Arbeit am trivialen Bildmedium unterscheidet Buñuel von der Aura des Kostbaren, Artifizialen, die Dalí pflegt und verbindet ihn mit Magritte.

Der Überblendungssequenz, in der Brüste zum Hinterteil werden und umgekehrt, entspricht das 1935 entstandene Gemälde *Les liaisons dangereuses*

⁶² Salvador Dalí, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*. *Gesammelte Schriften*, hg. von Axel Matthes; Gilbert Diego Stegmann, mit einem Nachwort von Peter Gorsen, Deutsch von Brigitte Weidmann, München 1974, S. 134.



28. René Magritte, *Les liaisons dangereux*, 1935, Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm, Privatsammlung.

(Abb. 28). In beiden Fällen wird durch den Verstoß gegen die konventionelle malerische bzw. filmische Raum-Konstruktion die Austauschbarkeit der Körperteile, also ihre universale Zeichenfunktion als Fetische des sexuellen Begehrens zur Geltung gebracht, doch nicht im Sinne Bretons, der der phantasierenden Zeichenproduktion Autonomie zugesteht. Die Fetischbedeutung, welche den Körper in einzelne gleichwertige und austauschbare sexuelle Signale auflöst, präsentiert sich vielmehr im Konflikt mit dem gleichzeitig aufrechterhaltenen Versprechen des Bildes, dem Betrachter eine identifikatorische Erfahrung des Ganzen zu vermitteln. Buñuel konstruiert diese Dialektik durch die akasale Einbettung der in sich selbst völlig konventionellen Verfolgungs- und Traumsequenz. Analog dazu stellt Magritte die Gleichzeitigkeit von Vorder- und Rückansicht vermeintlich logisch durch die Spiegelung her, die aber inkonsequent durchgeführt ist und, wie Buñuels Film, den Betrachter in die doch nicht erfüllbare Erwartung versetzt, die Gestalt von ihrem Spiegelbild bzw. ihrem Traumbild deutlich unterscheiden zu können.

Umgekehrt würde der Vergleich einer Einstellungsfolge ähnlichen Inhalts mit einem motivgleichen Bild Dalís aus dem Jahr 1929 ergeben, daß letzterer den immersiven Bildraum nicht antastet, ungeachtet seiner fragmentarisch – vieldeutigen Bildgestalten. Das mundlose, von einer Heuschrecke besetzte Gesicht in *Le grand masturbateur* (1929) zeigt Verwandtschaft mit der Filmsequenz, in der Pierre Batscheff seinen Mund ›wegwischt‹ und an seiner Stelle das Achselhaar der Frau erscheint.⁶³ Doch es fehlt dem Gemälde jener irritierende Widerspruch zwischen der erzählerischen Evidenz, die das Modell der heterosexuellen Beziehung bemüht, und ihrer Verwandlung in depersonalisierte, autoerotische Zeichen, die hier, wie schon zu Anfang im Radfahrer und im androgynen Mädchen angedeutet, die Entwicklung der heterosexuellen Beziehung in statischen Bildern der Bisexualität stoppen. Auch hier hat nicht Da-

⁶³ Das Gemälde Dalís ist abgebildet in: Salvador Dalí, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 16), S. 143, Abb. 71. Hier auch (S. 88 f.) die Reproduktion der beschriebenen Einstellungsfolge. Dem Motiv voraus geht De Chiricos Zeichnung eines mundlosen Mädchenporträts mit dem Titel *Sirene*, die in *Rivista di Firenze* (2. Jahr, Nr. 1, Mai 1925) erschien. Wieland Schmied u. a. (Hg.), *De Chirico. Leben und Werk*, München 1980, S. 39, Abb. 10. Vgl. auch Dalís Studie zu *Le Rêve*, 1930, abgebildet in: Buñuel, Ausst.-Kat., a.a.O., (Anm. 45), S. 141. Im ausgeführten Gemälde (siehe Dalí, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 171, Abb. 104) wie in *Le grand masturbateur* besetzen Ameisen die Stelle des Mundes, worin sich die Bedeutungsnahe zum Partialobjekt der ›Ameisenhand‹ erweist.

lí, sondern Magritte mit seinem 1934 geschaffenen Aktgesicht *Le Viol* (Sylv., Nr. 356) eine der Buñuelschen Filmsequenz kongeniale Montage geschaffen.

Resümee

Festzuhalten ist die Unterscheidung zweier verschiedener surrealistischer Positionen zum Montageprinzip. Wo Bretons Programm dieses positiv als Rückkehr zum vitalen Ursprung begreift, interpretiert Buñuel es als ästhetischen Ausdruck der deshumanisierten gesellschaftlichen Beziehungen. Das in der filmischen Montage vermittelte Prinzip der freien Assoziation wird nicht als Weg zur unbegrenzten Freiheit, sondern im Sinne Freuds als unendliche Wiederholung psychischer Komplexe gedeutet, deren Formelhaftigkeit die Entwicklung des Individuums wie seinen Verkehr mit anderen sabotiert.⁶⁴ *Un chien andalou* etabliert bereits die Themen der späteren Filme aus den 60er und 70er Jahren. Der filmische Surrealismus Buñuels fokussiert die Zerstörung, nicht Erweiterung, der Wahrnehmung; er thematisiert die Fesselung und nicht Befreiung durch eine obsessive Phantasieproduktion und deren rituelle Inszenierung. Buñuels wie Magrittes surrealistische Methode lässt sich somit als Durcharbeitung und Fortsetzung des avantgardistischen Montageprinzips verstehen. Ihm wird gleichsam eine Ikonographie gegeben durch die Parallelisierung mit psychodynamischen Strukturen, die das künstlerische Montageprinzip, ob in Film oder bildender Kunst, auf den Zerfall der Ich-Autonomie und der ihr dienenden immersiven Bildlichkeit hin lesbar machen.

⁶⁴ Vgl. Jenardo Talens, »A Writing of Disorder. The Discursive Proposal of *Un chien andalou*«, In: Link-Heer, a.a.O., (Anm. 39), S. 33-60, S. 52: »His [Buñuels] work does not represent ›nature‹ but ›culture‹.«

