

Florian Flömer

## Sarah Hadda: Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus: Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13054>

Veröffentlichungsversion / published version  
Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Flömer, Florian: Sarah Hadda: Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus: Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 4, S. 393–395. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13054>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Sarah Hadda: Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus:  
Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí**

Bielefeld: transcript 2019, 308 S., ISBN 9783837646481,  
EUR 44,99

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München, 2018)

Unterschiedlich medial ausgeprägte Montage- und Collageverfahren charakterisieren die Moderne von ihrem Beginn an. Als Mittel zur Reflexion einer seit dem Ersten Weltkrieg fragmentierten und aus den Fugen geratenen Lebenswelt nehmen die verschiedenen Strategien der Montage im analytischen Kubismus bei Picasso und Braque (wie etwa die *papiers collés*) und in den dadaistischen Fotocollagen etwa

bei John Heartfield und Hannah Höch eine zentrale Rolle ein.

Sarah Haddas kunstwissenschaftliche Dissertationsschrift wendet sich der Strategie der Montage im Surrealismus zu und liefert anhand einer übersichtlichen Auswahl an Gegenständen eine nachvollziehbare wie fundierte Neubewertung eines der wesentlichsten Kernbegriffe der Ästhetik der Moderne. Die Akzentverschiebung in ihrer

Ausrichtung weg von den additiven Verfahren der Montage, die bereits hinlänglich erarbeitet sind, hin zum Schnitt als Denkfigur und „Medium schöpferischer Prozesse“ (S.18), ermöglicht es der Autorin, Gemeinsamkeiten in malerischen, fotografischen und filmischen Werken des Surrealismus auszumachen, die bisher unbeachtet blieben.

Gegliedert wird die Arbeit in einen einleitenden Theorieteil und einen werkanalytischen Hauptteil. Die theoretischen Grundlagen ihrer Argumentation findet die Autorin zunächst in der Gegenüberstellung der kunsttheoretischen Konzepte von Erwin Panofskys *Idea* mit Erich Auerbachs *Figura*, sowie später im psychoanalytischen Vokabular von Sigmund Freud und Jacques Lacan. Der Begriff der ‚Denkfigur‘ wird dabei in Anlehnung einer Metaphorisierung des Schnitts gelesen, der ähnlich dem Begriff der ‚Idee‘ bei Panofsky eine Verbindung von Subjekt und Objekt intendiert, sowie mit Auerbachs Konzept der ‚Figur‘ als Schnittfläche zwischen Imagination und Darstellung einhergeht (vgl. S.30). Zentrale These der Arbeit ist, dass die Montage einen „Zusammenschluss zweier (oder mehrerer) interagierender semantischer Felder“ (ebd.) darstellt, „der zur Metapher führt und der für den Betrachter oder Zuschauer eine Überwindung von Schnittflächen zwischen Denken und Figur darstellt“ (ebd.). Die Kerntechniken des Schnitts im Surrealismus verdeutlicht Hadda zunächst an den von André Breton in Zusammenarbeit mit Philippe Soupault ab 1919 erarbeiteten Techniken der

*écriture automatique* und dem *cadavre exquis*, denen als assoziative und objektiv zufällige Verfahren die Möglichkeit zugesprochen wurden, traumlogische Metaphern hervorzubringen (vgl. S.56). Der werkanalytische Teil beginnt mit der Analyse von Max Ernsts Collagen, Frottagen und „Formüberblendungen“ (S.90), die auch auf ihre kinematographischen Anklänge hin untersucht werden. Die kamerалosen Experimente von Man Ray werden hieran angeschlossen und als Fotografien gedeutet, die die „ursprüngliche Materialität des Gegenstands teilweise auflösen“ (S.252) und die eine ‚Lücke‘ zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion einrichten. Diese Lücken gilt es auch mit Anklang an das filmische Konzept der „suture“ (Oudart, Jean-Pierre: „Cinema and Suture.“ In: *Screen* 18 [4], 1977/78, S.35-47) von den Betrachter\_innen zu überwinden (vgl. S.155). Bei Man Ray wie bei Max Ernst macht die Autorin eine deutliche Weiterentwicklung von Bretons Automatismus-Konzept (Breton, André: „Erstes Manifest des Surrealismus“ [frz. 1924]. In: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 2009, S.26) aus, das durch die Involvierung des Betrachters zu einem „gelenkten Automatismus“ (S.159) tendiert.

Als dritter Gegenstand werden die frühen Filme von Luis Buñuel und das hierin angewandte Prinzip der semantischen Verschiebung in der Montage herangezogen. Der (Film-)Schnitt, der insbesondere in *Un chien andalou* (1929) auch innerdiegetisch eine Rolle spielt, intendiert hier eine traumlogische ‚Desorientierung‘ der Betrachtenden,

die mit den psychoanalytischen Auffassungen Freuds zur Traumdeutung korreliert. Als letzter Gegenstand werden eine Reihe von Zeichnungen und Gemälden von Salvador Dalí untersucht, dessen Nähe zur „Formbestimmung des Imaginären“ (S.246) bei Lacan in den Vordergrund gerückt wird. Der Schnitt bei Dalí manifestiert sich laut Hadda „in der Fragmentierung und Auflösung von Körpern, die Dalís amorphe Gestalten gleichsam verinnerlicht zu haben scheinen“ (S.246), sowie „in der dynamischen Montage zwischen realistischer Malerei und paranoisch imaginiertem Bild“ (ebd.).

Sarah Hadda deutet den Schnitt im Surrealismus konsequent als „materielle Spur kreativer Verfahren, in denen die Symbolik bzw. bestimmte Zeichen unsichtbarer Sachverhalte sichtbar werden“ (S.255). Hiermit gelingt es ihr, ein medienübergreifendes Charakteristikum des Surrealismus erkenntnisreich herauszuarbeiten, sowie dessen Anwendbarkeit in zeitgenössischen ästhetischen Konzepten am Beispiel der Ausstellung *Der Stachel des Skorpions* (2014) des Künstlerduos M+M perspektivisch mit einzubinden.

*Florian Flömer (Bremen)*