
Wie in einem Wald*

André Breton

Ich würde mir in die Tasche lügen und mich selbst verleugnen, wollte ich den Anschein erwecken, ich ließe mich übermäßig durch die Enttäuschungen erschüttern, die der Film mir bereitet – ein Ausdrucksmittel, von dem man annimmt, es sei mehr als andere dazu berufen, das «wirkliche Leben» darzustellen.

In einer Zeit des *Inhumanismus*, da die meisten Schriftsteller es sich zur Ehre anrechnen, «sich zu engagieren», also sich ohne Rücksicht darauf, was sie geistig auszeichnen könnte (die Freiheit, Zeugnis abzulegen und dabei den Sinn der Wörter peinlich genau zu respektieren), für eines von zwei Lagern entscheiden, die nur die Vernichtung des jeweils anderen betreiben; da Maler, die sich immer zum Atheismus bekannt haben, unter Trommeln und Trompeten Sakralbauten ausschmücken;¹ da der französische Rundfunk am 28. September seinen Hörern eine geschlagene Stunde lang den «Frankreichpokal der Unterhaltung» zugemutet hat, ein Konzert der «Künstler» der Polizeipräfektur mit

* Ursprünglich erschienen unter dem Titel «Comme dans un bois», in: *L'Âge du cinéma*, 4/5, 1951, S. 26–30.

1 Gibt es einen größeren Skandal, als dass ein Matisse erklärt oder verkünden lässt, die Ausmalung der Kapelle von Vence sei «das Werk seines Lebens»? Was ist, im gleichen Stil, abstoßender als die Verrenkungen jenes Muskelprotzes, dem es nicht genügt, sich als Meister des Pauschalen, der Ausdruckslosigkeit, des Viehischen durchgesetzt zu haben – in einer spektakulären Entwicklung vom Pétainismus über den Gaullismus zum Stalinismus –, sondern nun die Mauern einer neuen Kirche mit Fenstern «umgürtet», während gleichzeitig im «Haus des französischen Denkens» unter dem Titel «Les Constructeurs» ein paar Arbeitermützen aufgehängt werden, welche lediglich die radikale Abwesenheit allen Denkens und Lebens verdecken? Ich breche hier ab, habe aber vor, darauf zurückzukommen ... [Anm.d.Ü.: Die Invektiven gelten zuerst Henri Matisse und der nach seinen Plänen erbauten «Chapelle du Rosaire» (Rosenkranzkapelle) in Vence und später Fernand Léger und seinem Gemälde «Les Constructeurs» für das der Kommunistischen Partei nahestehende «Maison de la Pensée française», auf dem Arbeiter mit Schirmmützen zu sehen sind.]

dem Monolog eines Inspektors, der großen Arie aus *Der Bajazzo*, einem in Handschellen gespielten Klavierstück, einem «mit Herzblut» vorgetragenen Gedicht Préverts und dem Chor der «kleinen Sänger des spitzen Turms» (sic!): In einer solchen Zeit glaube ich nicht, dass man sich besonders über das Kino entrüsten muss.*

Ich habe bisher allenfalls beiläufig über die für mich zweitrangige, aber unbestreitbare Verdorbenheit der Filmproduktion geklagt. Als ich im Kinoalter war (man wird zugeben müssen, dass es im Leben ein solches Alter gibt – und dass es vorübergeht), zog ich nicht das Wochenprogramm zu Rate, um den besten Film zu ermitteln, und ebenso wenig informierte ich mich über die Anfangszeiten. Vor allem Jacques Vaché und ich waren uns darin einig, dass es nichts Besseres gebe, als mitten im Programm in ein Kino hineinzuplatzen, während lief, was man eben zeigte, und es beim ersten Anzeichen von Langeweile – von Sättigung – wieder zu verlassen, um uns schnurstracks zum nächsten Kino zu begeben, wo wir uns genauso verhielten usw. (heute wäre das natürlich ein viel zu teures Vergnügen). Nie hat mich etwas stärker *elektrisiert*. Selbstverständlich erhoben wir uns meist von den Sitzen, ohne auch nur den Titel des Films zu kennen, er war uns völlig egal. Einige Stunden am Sonntag genügte, um das gesamte Programm auszuschöpfen, das in Nantes geboten wurde. Wichtig war, dass man danach für einige Tage «aufgeladen» war: Wir haben uns nie abgesprochen, und Qualitätsurteile verboten sich.

Dennoch gelang es einigen «komischen» Streifen, unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Das waren nicht zufällig die Filme von Mack Sennet, die ersten Chaplins sowie einige mit Al St. John. Ich erinnere mich, dass ich damals *DIANE OF THE FOLLIES* für unvergleichlich hielt, dessen schöne Hauptdarstellerin sich so anmutig in einer Landschaft mit unzähligen Türmen erging (es ist müßig, weiter darauf einzugehen: Ich erinnere mich nur an freies Gelände, das sich grandios zwischen diesen Türmen erstreckte).** Wenn wir uns überhaupt auf etwas einließen, so waren es die inzwischen so geschmähten Fortsetzungsfilme (*LES MYSTÈRES DE NEW YORK*, *LE MASQUE AUX DENTS BLANCHES*, *LES VAMPIRES****): «Ab Samstag auf dieser Leinwand, Episode XIX: «Der schleichende Handschuh». – Vertrauen Sie uns!»

* [Anm.d.Ü.:] Mit «der spitze Turm» ist die im Volksmund so bezeichnete Pariser Polizeipräfektur gemeint. Vgl. die Textkommentare in der Werkausgabe Bretons, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard/La Pléiade 1999, S. 1413.

** [Anm.d.Ü.:] Der Film wurde 1916 von der Fine Arts Film Company für Triangle produziert, R: Christy Cabane, mit Lillian Gish in der Hauptrolle.

*** [Anm.d.Ü.:] *LES MYSTÈRES DE NEW YORK* (Die Geheimnisse New Yorks) ist ein Pathé-Filmserial in 22 Episoden, F 1915, das für Frankreich aus drei amerikanischen



Faksimile der Bildbeigabe aus einem «unbekannten Film» zur französischen Erstpublikation von Bretons Aufsatz

Für uns bildeten die Filme, nach dem Zufallsprinzip ausgewählt und massenweise miteinander vermengt, nur eine Art lyrische Substanz. Ich glaube, was wir daran aufs Höchste schätzten – so sehr, dass alles Übrige uns gleichgültig blieb –, war *das Vermögen des Films, uns an einen anderen Ort zu versetzen*.

Dies kann auf mehreren Ebenen geschehen, das heißt, man durchläuft verschiedene Stadien. Das *Wunder*, angesichts dessen die Qualität eines

Filmserials um die Figur Elaine Dodge zusammengestellt wurde: *THE EXPLOITS OF ELAINE* (USA 1914), *THE NEW EXPLOITS OF ELAINE* (USA 1915) und *THE ROMANCE OF ELAINE* (USA 1915), alle in der Regie von Louis J. Gasnier, George B. Seitz und Leopold Wharton. Bei den zwei weiteren Titeln handelt es sich um die französischen Versionen der Serials *THE IRON CLAW* (George B. Seitz & Edward José, USA 1916), beide mit Pearl White in der Hauptrolle, sowie *LES VAMPIRES* (Louis Feuillade, F 1915/1916) mit Musidora als weiblicher Hauptfigur.

bestimmten Films kaum ins Gewicht fällt, ergibt sich aus der zumindest in den Großstädten jedermann zugänglichen Möglichkeit, sich nach Belieben vom eigenen Leben zu lösen, sobald man die schalldichten, sich ins Dunkel öffnenden Türen durchschritten hat. Von dem Augenblick an, in dem man seinen Platz eingenommen hat, bis zum Eintauchen in die sich auf der Leinwand entfaltende Fiktion, passiert man einen kritischen Punkt, der ebenso faszinierend und ungreifbar ist wie der, an dem Wachen und Schlaf ineinanderfließen (bei einem Buch oder selbst im Theater dauert es ungleich länger, bis dies geschieht). Wie kommt es, dass der einzelne Zuschauer, den ich mir verloren unter lauter gesichtslosen Unbekannten vorstelle, sich mit einem Schlag und gemeinsam mit jenen auf dieses Abenteuer einlässt, das weder das seine noch das ihre ist? Welche Strahlen, welche Wellen, deren Spur sich vielleicht nicht nachweisen lässt, machen solchen Einklang möglich? Man kann davon träumen, was alles in dieser Konstellation geschehen könnte, jedenfalls solange sie währt... Man kann ins Kino gehen wie andere in die Kirche, und ich denke, dass man hier in gewisser Hinsicht und unabhängig davon, was gerade gezeigt wird, das einzig *absolut moderne* Mysterium feiert.

Dass dieses Mysterium vor allem der Liebe und dem Begehren gewidmet ist, steht außer Zweifel. «Die Leinwand», schreibt René Clair, «spricht jede Woche zu hundertfünfzig Millionen Menschen von der Liebe [...] und ich frage mich, ob diese Bilder der Liebe nicht den hauptsächlichen Reiz des Kinos ausmachen, ob sie eines der Geheimnisse des Zaubers sind, den es für die Massen hat [...]».² Merkwürdig, dass Clair sich dessen nicht sicher scheint. Es gehört doch zu den ureigenen Möglichkeiten des Films, die Macht der Liebe sichtbar zu machen, die sich in Büchern ja nur schwach vermitteln lässt, schon allein deshalb, weil das Geschriebene weder die Verführungskraft noch die Hilflosigkeit eines Blicks zeigen kann, noch den ungeheuren Liebestaumel. Und was soll man zur diesbezüglichen Unfähigkeit der Bildenden Künste sagen (man bedenke, dass es nicht einen einzigen Maler gab, der uns die Strahlkraft eines Kusses vermittelt hätte)? Nur der Film vermag dies, was allein schon genügen würde, ihn unter die Künste aufzunehmen. Wie unvergleichlich und leuchtend ist die Erinnerung an Filme wie *AH! LE BEAU VOYAGE* oder *PETER IBBETSON* – extreme Schicksale, in sanftes Licht getaucht!* Doch selbst für Filme, in denen

2 René Clair, *Réflexion faite*. Paris: Gallimard 1951 [Übers. d. Zit. FK.].

* [Anm.d.Ü.:] Beim ersten Titel handelt es sich wohl um *LE BEAU VOYAGE* (Louis Cuny, F 1947), beim zweiten um *PETER IBBETSON* (Henry Hathaway, USA 1935) mit Gary Cooper und Ann Harding.

die Konflikte nicht diese Tragweite haben, die Figuren sich nicht aufopfern oder gar ein belangloses Leben führen, gilt: Schon die beiläufige Bewegung eines schönen Arms vermag alles andere zu überstrahlen.

Die Verlockung, sich an einen anderen Ort versetzen zu lassen und dies bis ins Unmögliche auszukosten, bewirkte bei meinen Freunden und mir geradezu paradoxe Verhaltensweisen. Es ging darum, die Grenze des ›Erlaubten‹ zu überschreiten, da nichts, wie mir scheint, so zum ›Verbotenen‹ einlädt wie das Kino. Und was wäre, wenn man sich auf Dauer in dieser arbiträren, in stetigem Wandel begriffenen Welt einrichtete, die – wie immer sie sein mag – besser als die wirkliche ist? Dazu passt vielleicht eine Begebenheit aus der Zeit mit Jacques Vaché, die ich einmal beschrieben habe, «als wir uns im Parkett des ehemaligen Saales der ›Folies-Dramatiques‹ zum Essen hinsetzten, Büchsen öffneten, Brot abschnitten, Flaschen entkorkten und laut sprachen wie bei Tisch, zum großen Erstaunen der Zuschauer, die nichts zu sagen wagten».³

(Im Augenblick, da ich diesen Satz zitiere, erreicht mich eine gedruckte *Déclaration* von Malcolm de Chazal, datiert Cure-pipe, Mauritius, 25. September 1951, die wie folgt endet: «Nur die *Nacht*, so sich ihr *Sinn* enthüllt, liefert den Schlüssel. Es ist der einzige Schlüssel, einen anderen kann es nicht geben. Denn das Geheimnis des Gelingens liegt allein darin, die Antinomien zu zerbrechen. Nur der Nacht ist diese Macht gegeben.» Das Kino ist die erste, weit offene, Brücke, die den «Tag» mit dieser Nacht verbindet.)

Ich folgte dem Pfad zu anderen Orten, immer weiter, und es gab eine Zeit, zu der ich vor allem an den erbärmlichsten kinematografischen Produktionen Genuss zu finden hoffte. Besonders in französischen Filmen wurde ich fündig:

Ich muß gestehen, daß der ewige Vorrat an Schwachsinn und plumper Narretei mich seit je fasziniert hat, der dank dieser Bemühungen allwöchentlich auf den Pariser Leinwänden flimmert. Ich persönlich halte viel vom französischen Drehbuch und von der französischen Inszenierung: Da weiß man wenigstens, daß man sich lauthals amüsieren kann (es sei denn, es handle sich um einen ›komischen‹ Film, der natürlich ohnehin dem menschlichen Bedürfnis nach exzentrischer Gefühlsäußerung genügt).⁴

3 André Breton, *Nadja* [Anm.d.Ü.: franz.1928, revidiert 1963; deutsch Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, hier S. 27].

4 Aus *Les Vases communicants* [Anm.d.Ü.: Breton, André (1973) *Die kommunizierenden Röhren* (frz. 1932). München: Rogner & Bernhard, S. 82].

Hier steht eine Versetzung ins Andere auf einer höheren Ebene zu erwarten, nicht einfach der normale Transfer vom Alltag zu einem Ort, der einem *anderen* Leben gewidmet ist (das der Film banalisiert), sondern auch die erwünschte größtmögliche Diskordanz zwischen der ›Lektion‹, die der Film zu erteilen vorgibt, und der Haltung dessen, der sie empfängt. In *Nadja* erzähle ich von einer nackten Frau, die in den Seitenrängen des Electric-Palace umherläuft (den Blicken aus dem Parkett entzogen), als sei sie zu Hause: Ihre weiße Haut wäre mir weniger phosphoreszierend erschienen, hätte ich sie nicht während der Vorführung eines unbeschreiblich unsinnigen, erbaulichen Films gesehen, in dem alles nur dem Vorwand diene, den ›heiligen Altar‹ zu zeigen. Er basierte auf dem Buch eines Priesters, der sich Pierre l’Hermite nannte. Der Titel des Films war, wie ich glaube, COMMENT J’AI TUÉ MON ENFANT.*

Wie man sieht, habe ich mich, wenn es um das Kino geht, bequem in einem ›Diesseits‹ eingerichtet, in dem Lob und Kritik einzelner Filme wenig zählen. Das hindert mich natürlich nicht daran, mich ›dafür‹ oder ›dagegen‹ zu äußern und, wenn es sein muss, sogar mit einiger Leidenschaft. So geht es eben, unsere Gefühle und Ideen entstehen unvermeidlich aus dem, was uns geboten wird. Hier gilt es, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Denn wieder einmal streitet man sich mit sozialen, ethischen und ästhetischen Kriterien zähnefletschend um die Beute.

Jedenfalls kann man sich nur schwer einer gewissen Wehmut erwehren bei dem Gedanken, was das Kino hätte sein und leisten können, hätte nicht die Verkommenheit unserer Epoche zusammen mit den Verhältnissen im Film-‹Gewerbe› – wo es schlimmer zugeht als anderswo – dafür gesorgt, dass ihm schon im Nest die Flügel gestutzt wurden. Einzig Charles Fourier war revolutionär genug zu erklären und uns vor Augen zu führen, dass die kulturelle Entwicklung der Menschheit sich in eine Richtung bewegt hat, die keiner inneren Notwendigkeit gehorcht, sondern Zwängen, die ebenso gut andere hätten sein können und die sich dann auch anders ausgewirkt hätten. Daraus lässt sich übrigens nicht die Verleugnung der menschlichen

* [Anm.d.Ü.:] Pierre l’Hermite oder l’Ermite war dem Textkommentar in der Pléiade-Ausgabe zufolge das Pseudonym des Abbé Edmond Loutil, der zugleich die Rolle des Beichtvaters im Film spielt. COMMENT J’AI TUÉ MON ENFANT (Wie ich mein Kind tötete, F 1925, R: Alexandre Ryder) war Teil des Engagements Loutils für eine katholische Filmbewegung. Vgl. Yves Poncelet, «Pierre l’Ermite» (1863–1959). Un apôtre du cinéma à l’âge du muet». *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* 93, 2007, S. 165–182. Für die Episode im Electric-Palace vgl. *Nadja* (s. Anm. 7), S. 30.

Errungenschaften ableiten, sondern nur, dass diese rein zufällig und *deshalb unerkannt* zustande gekommen sind. Doch wir sind auch heute noch in der Lage, die ursprünglichen Möglichkeiten des Kinos zu erkennen und zu beurteilen, wie spärlich man davon Gebrauch gemacht hat. Fünfundzwanzig Jahre sind vergangen, seit Jean Goudal in *La Revue hebdomadaire* gezeigt hat, wie vollkommen dieses Potenzial mit den surrealistischen Ausdrucksmitteln übereinstimmt, und zwar *Sekunde für Sekunde*. Nirgendwo anders als im Kino hätten wir uns den Schlüssel, von dem Chazal spricht, verschaffen können, den Schlüssel, der ad infinitum den Mechanismus der *Korrespondenzen* in Gang setzt. Aber stattdessen hat man natürlich einer theaterhaften Handlung den Vorzug gegeben. Man beurteile das Resultat anhand der folgenden Worte eines Filmregisseurs: «Ich muss zugeben, dass ich heute nur noch selten ins Kino gehe. Die meisten Filme langweilen mich, und ich habe große Mühe zu verstehen, worum es geht. Am Ende muss ich mir immer die Handlung erklären lassen.»⁵

Ich habe einmal gesagt: «Man weiß inzwischen, dass die Poesie *zu etwas führen muss*.» Das Kino besaß alles, was nötig war, um es der Poesie gleichzutun, doch insgesamt – oder genauer: beim Verfolgen seiner Ziele – hat es, wie man feststellen muss, diesen Weg nicht eingeschlagen.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

5 René Clair, *Réflexion faite* [s. Anm. 5; Übers. d. Zit. FK.].