

Norbert M. Schmitz

Der Subtext des Trivialen als Potenz der Poesie – Joseph Cornells ROSE HOBART und die klassische Kinoerzählung

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14292>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmitz, Norbert M.: Der Subtext des Trivialen als Potenz der Poesie – Joseph Cornells ROSE HOBART und die klassische Kinoerzählung. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 220–241. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14292>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Norbert M. Schmitz

Der Subtext des Trivialen als Potenz der Poesie –

Joseph Cornells *ROSE HOBART* und die klassische Kinoerzählung

Vier Thesen vorab:

1. Die Überwindung der Narration des *«classical style»* wurde zum zentralen Motiv und zur programmatischen Metapher der Avantgarde, um den Autonomieanspruch moderner Kunst zu verteidigen.
2. Avantgarde und Mainstream müssen aber keinesfalls einen unversöhnlichen Widerspruch darstellen, da Letzterer die eigentliche Referenz einer Moderne ist, die anstelle einer noch *ex negativo* ontologisch begründeten Ästhetik die mediale Prägung als notwendiges Merkmal zeitgenössischer Kultur zum Anlass ihrer formalen Operationen macht.
3. Dem Surrealisten Joseph Cornell gelingt es durch sein künstlerisches Verfahren, mit *ROSE HOBART* den erotischen Subtext des Hollywoodkinos als unmittelbare Filmlektüre zur Anschauung zu bringen.
4. Die Verwendung von vermeintlich trivialem Material der Populärkultur in seinem Found-Footage-Film ermöglicht Cornell aufgrund der darin kollektiv verankerten Narrationsmuster eine besonders offene Form einer assoziativen Filmpoetik in der Tradition der französischen *modernité*.

1. Avantgarde und Mainstream

Nie enden wollende Close-ups auf das anmutige Gesicht derselben Schauspielerin (Abb. 1).

Ohne Rücksicht auf alle Regeln der *découpage classique* sehen wir die Schöne immer und immer wieder, ohne ihre Blicke in der Logik von Raum, Zeit und Handlung recht verorten zu können. Die ständig wechselnden Kameraachsen liefern ununterbrochen neue Perspektiven auf das schöne Gesicht, ohne ernsthaft einen Bezug zu irgendeinem Außen hinter oder vor der Leinwand zu provozieren. In tiefes Blau gehüllt scheint sie zu sprechen, doch der Inhalt ihrer stummen Rede scheint überflüssig. Wir lesen jedes Zucken in ihrer Mimik gleich den großen Gesten einer Stummfilmdiva, oder wie es der Regisseur emphatisch ausdrückt: *«The voices will be silent and the rest of the picture will*

be in sound.»¹ So ist ein guter Teil des Found Footage-Films *ROSE HOBART* des amerikanischen Surrealisten Joseph Cornell aus dem Jahr 1936 aufgebaut: offensichtlich ein Werk der Avantgarde. Spürbar ist die Faszination an einem Material, das in seinem Glamour ohne Zweifel der Traumfabrik Hollywood entstammt. Man versucht im ersten Moment, die ursprüngliche Handlung der Vorlage zu rekonstruieren. Wenngleich man bald merkt, dass dies unmöglich ist, ist einem die Kinomythologie doch vertraut genug, um einen leichthin von der Kenntnis des genauen Plots absehen zu lassen. Was aber hat dies noch zu tun mit dem großen Hollywoodkino, mit den Formen des «classical style», die dem Menschen im Industriezeitalter so selbstverständlich geworden sind, wie eine zweite Realität jenseits des Alltags?²

Im Folgenden möchte ich das Meisterwerk von Cornell zum Anlass nehmen, die Beziehungen zwischen Avantgardokino und Hollywooderzählung einer kritischen Analyse zu unterziehen und den Film selbst als eine zukunftsweisende Interpretation der schwierigen Mesalliance einführen.

Avantgarde ist bekanntlich ein aus dem Militärischen entlehnter Begriff und meint: Vorhut. Wäre sie erfolgreich, setzte sie den späteren Siegeszug eines Heeres, dem sie den Weg bereitete, voraus, und eben dies ist zumindest in Kino und Fernsehen nicht passiert. Beide Medien haben den Schritt in die künstlerische Autonomie niemals wirklich vollzogen und insbesondere die überkommene Inhaltsästhetik der traditionellen neuzeitlichen Kunst keinesfalls abgelegt.³ Und



Abb.1 Joseph Cornell: *ROSE HOBART*. Frame enlargement. 1936. *Courtesy Anthology Film Archives, New York, and by permission of The Museum of Modern Art, New York.* Aus: Jodi Hauptmann: *Joseph Cornell. Stargazing at the cinema.* New Haven, London 1999.

1 Joseph Cornell: «Monsieur Phot (seen through a stereoscope)». In: *The Avant-Garde Film – A Reader of Theory and Criticism*. Ed. by P. Adams Sidney. New York 1978, S. 51.

2 Zur Formengeschichte des «classical style» vgl. David Bordwell: «Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures». In: Phillip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 17–34.

3 Zu den methodologischen Implikationen vgl. Norbert M. Schmitz: «Medialität als ästhetische

diese war neben ihren sonstigen symbolischen und dekorativen Funktionen eine Kunst der Erzählung, im Falle der bildenden Künste also eine der Bilderzählung. Umgekehrt ist die Vorstellung vom statischem Bild – wie sie die Reflexion der Medienwissenschaften über das ältere Medium Malerei bis heute prägt – als die eines Mediums vor der Zeit ohnehin eher eine neue Figur der frühen Moderne, vorbereitet durch Lessings *Laokoon*-Aufsatz und den Akademiereden von Reynolds. Ähnliches gilt für die Literatur, beispielsweise die konkrete Poesie, die allerdings niemals eine solche Dominanz erlangte wie ihr Pendant in Gestalt der abstrakten und konkreten Kunst. In den Massenmedien blieben die Neuerungen allerdings ein randständiges Phänomen. Jedenfalls leiten sich Kino und Fernsehen auch heute noch primär vom Wunsch des Erzählens ab, einer Narration mit vielfältigen Aufgaben im «symbolischen Haushalt» der Kultur weit entfernt von jeder Autonomieästhetik. Ästhetische Artefakte sind hier bei allen Wandlungen Gefäße von Inhalten, die selbst vor- oder außerkünstlerisch motiviert sind und unter dem Strich zum größtem Teil die «allzumenschlichen» Themen von Sex and Crime behandeln.

Wenn es der Avantgarde also nicht gelungen ist, in den Massenmedien gleich ihrem Triumph in den traditionellen Künsten ihre Paradigmen durchzusetzen, so lässt dies nach über acht Jahrzehnten ihrer Geschichte vordergründig nur zwei Schlüsse zur Erklärung zu: Entweder sie selbst scheiterte, weil sie ihrer eigenen Meßlatte, das Wesen des Mediums Film herauszustellen, nicht gerecht wurde, oder aber das Kino ist bis heute ein Ort bössartiger Herrschaft des Kommerzes, der jede ernsthafte künstlerische Entwicklung in Frage stellt.

Jedenfalls lässt das wechselseitige Desinteresse beider Welten aneinander, des Experimentalfilms und des Mainstreams, kaum eine andere Antwort zu. Diese knappen essayistischen Behauptungen implizieren eine Unmenge von Problemfeldern. An dieser Stelle soll es allerdings allein um das Problem der Erzählung gehen. Dies geschieht anhand der Möglichkeiten der Erzählung im experimentellen Kino. Es wird zu zeigen sein, dass eben die Narration das eigentliche Problem der radikalen Autonomieästhetik der Moderne darstellt.

2. Narrativität und der Film der Avantgarde

Avantgarde und Narrativität, das sind zunächst einmal Antipoden. Gehörte es doch von Anfang an zum Standart-Repertoire der Protagonisten des experimentellen Kinos, das «Ende der Erzählung» zu proklamieren. In den Manifesten der zwanziger Jahre geht es um die Überwindung des so genannten literarischen

Strategie der Moderne – Zur Diskursgeschichte der Medienkunst.» In: Peter Gendolla/Norbert M. Schmitz/Irmela Schneider/Peter Spangenberg (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst*. Frankfurt/M. 2001, S. 95–135.

Kinos, welches durch das wahre, einzig dem Medium Film gerechte «cinema pur» – dem Pendant der «peinture pur» – zu ersetzen wäre. Diese Konfrontation von Avantgarde und Narration prägt bis heute den wissenschaftlichen Diskurs, auch wenn beide Bereiche innerhalb völlig unterschiedlicher wissenschaftlicher Felder und diskursiver Horizonte verhandelt werden.

Die Ästhetik des experimentellen Kinos bleibt Bestandteil der Kunstwissenschaften der Moderne, während das Gros filmischen Schaffens in Gestalt des «classical style» Gegenstand einer von ihren Ursprüngen her literaturwissenschaftlich orientierten Filmwissenschaft ist, deren Paradigmen einer aus Sicht einer Kunstwissenschaft der Moderne⁴ «vormodernen» Ästhetik verpflichtet sind. Weshalb aber rückte die Erzählung, das literarische Kino, so in den Fokus der Polemik der Modernisten?

Um dies zu verstehen, gilt es, sich noch einmal das Selbstverständnis der Moderne zu vergegenwärtigen. Was unterscheidet das autonome moderne Werk vom traditionellen? Es ist im Wesentlichen die Aufhebung einer selbstverständlichen Form-Inhalt-Adäquanz, das heißt, die gestalterischen Mittel verlieren nicht nur ihre Selbstverständlichkeit und werden als solche einer kritischen Reflexion unterstellt, sondern sie sind nun eigentliches Thema des Werks. Die bildende Kunst, namentlich der Malerei, vollzog diesen Wandel anhand der Kritik der Mimesis. Eben dies steht konkret hinter dem Weg von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion bzw. der Selbstthematizierung der bildnerischen Mittel mit den Mittel des Werkes selbst. Erzählung, zumindest in der Vorstellung eines geschlossenen, gar aus einer auktorialen Perspektive präsentierten Ablaufes, für die idealtypisch der bürgerliche Roman steht, wäre unter dieser Vorgabe nichts anderes als eben eine solche angewandte Mimesis.⁵ In den vormodernen Künsten war die je avancierteste Form im Wesentlichen nichts anderes als eine dem besonderen, vielleicht neuartigen Inhalt angemessene Form. Nun aber wurden die gestalterischen Mittel selbst eigentliches Thema der Darstellung. Auch noch realistische Kunst bis hin zur Pop-Art rechtfertigten ihre Repräsentationsmodi

4 Zum Begriff: Unter «Kunstwissenschaft der Moderne» verstehe ich hier eine Kunstgeschichte, die sich im wesentlichen an den Paradigmen der modernen Kunst orientiert, während eine «moderne Kunstwissenschaft» eher in den Bereich einer allgemeinen Bildwissenschaft verweist, die auch die zahlreichen Phänomene der visuellen Kultur seit dem späten 18. Jahrhundert mit einschließt, die sich unabhängig vom System der Hochkünste beispielsweise zu einer eigenständigen Formensprache des Kinos und der Werbung entwickelt haben. Bei letzterer handelt es sich zweifellos eher um ein Desiderat. Vgl. Gottfried Böhm: «Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst». In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113. Zum Verhältnis der «modernen Kunstwissenschaft» zum Film vgl. Norbert M. Schmitz: «Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften.» In: Heinz-B. Heller/Matthias Kraus/Thomas Meder/Karl Prümm/Hartmut Winkler (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg 2000 (= Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 8), S. 79 ff.

5 Vgl. Stephan Kohl: *Realismus – Theorie und Geschichte*. München 1977.

als Thematisierung der darstellenden Verfahren selbst, unabhängig vom Inhalt.

Nicht zufällig präferierten Maler der Moderne vormalig beiläufige bzw. in der Bedeutungshierarchie «niedere» Gegenstände und Genres. So führte ein Manet sein *l'art pour l'art*, die Bravour seines Pinselstriches, anhand von ordinären Spargelsträngen vor, und die klassischen Kubisten bevorzugten die immer gleichen Alltäglichkeiten des Cafehaustisches. Wie in der Malerei nun die autonom gewordenen Farben und Formen Thema wurden, so in der Literatur das sprachliche Material. Daher musste gegenüber den Experimenten eines James Joyce die Erzähltechnik Thomas Manns vormodern und veraltet wirken. Es schien notwendig, diese ja allgemein bekannten Prozesse in ihrer Parallelität in der bildenden Kunst und der Literatur noch einmal zu skizzieren, denn im Film kommen ja beider Spezifika, das Visuelle und das Narrative, in besonderer Art zusammen.⁶

Die Kritik der Erzählung als Antipode zur erklärten Autonomie des Kunstwerks wurde so zur zentralen Metapher der Avantgarderhetorik. Das Erzählerische überlebte bestenfalls als Anlass, die als autonom erklärte Form zu entfalten. Nicht nur in den Theorien der Moderne, sondern auch im kollektiven Alltagsbewusstsein setzte sich diese Vorstellung radikal durch. Man muss sich nur die unterschiedlichen alltäglichen Erwartungshaltungen vergegenwärtigen, die wir mit einem Kinogang und einem Museumsbesuch verbinden. In dem einen Falle erwarten wir letztlich im ganz hergebrachten und vormodernen Sinne spannende oder anrührende Geschichten, im anderen nehmen wir solche – soweit überhaupt vorhanden – bestenfalls zum Anlass, ihre formale Präsentation zu würdigen. Es geht hier um einen distanzierten Blick, dem wir das «Prädikat» des Kunstgenusses zubilligen.⁷

Im Kino blieben die ästhetischen Paradigmen der Moderne also marginal. Das verhältnismäßig kleine Konvolut des «cinéma pur» der Vorkriegsjahre, also die frühen Arbeiten von Eggeling, Richter, Ruttmann, Chomette, Man Ray oder Clair und anderer, kann man als die direkteste Übernahme der Theoreme der klassischen Moderne auf den Film verstehen.⁸ Wie diese sollte die überkommene visuelle und narrative Gegenständlichkeit überwunden werden. Zu offensichtlich war die Übernahme von Paradigmen aus der Malerei, als dass auch in den so genannten «absoluten» Filmen wie in Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE*

6 Man muss sich vergegenwärtigen, dass in der klassischen Kunst bis zu den Anfängen der Moderne das erzählende Bild den Normalfall neben der Dekoration darstellt. Vom komplizierten Problem der Bildrhetorik soll und kann hier ein Moment abgesehen werden.

7 Vgl. Pierre Bourdieu: «Elemente zu einer soziologischen Theorie der Wahrnehmung». In: Ders.: *Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1970, S. 162 f.

8 Diese Ästhetik des «cinéma pur» findet sich als Leitmotiv in den beiden auch heute noch hervorragenden Standardwerken zum experimentellen Kino: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*. Stuttgart 1977; Hans Scheugl/Ernst Schmidt: *Eine Subgeschichte des Films*. Frankfurt/M. 1974.

DER GROSSSTADT oder Chomettes CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR eine wirkliche eigenständige filmische Ästhetik entwickelt werden konnte.⁹ Das belichtete Zelluloid des fotografischen Filmmaterials jedes Kaders mit seinen gewissermaßen «automatisch» generierten «Wirklichkeitsfetzen» wurde jedenfalls Anlass rein formalästhetischer Operationen. Ruttmanns Berlinfilm ist eben keine Erzählung über einen Tag in Berlin, sondern eine Sinfonie der Bewegung, deren Noten die Dynamiken jener Metropole der 1920er Jahre bilden. Im Kontext des Dadaismus entstanden diesseits und jenseits des Rheins Arbeiten wie L'ÂGE D'OR von René Clair oder VORMITTAGSPUK von Hans Richter, in denen durch Dekontextualisierung und Verfremdung herkömmliche Erzählweisen ad absurdum geführt wurden. In summa entwickelten sich alle diese Strömungen unabhängig und größtenteils als explizite Opposition zum «literarischen Mainstream» der Filmgeschichte.

Die Aufhebung der Mimesis blieb bei all diesen und anderen Strömungen dieser Aufbruchsjahre Programm, sei es durch die Verfremdung des Materials durch fotografische Mittel wie Überbelichtung, Negativbild, später direkte Bearbeitung des Rohmaterials, als Mittel zur Dekonstruktion narrativer Muster der «découpage classique».¹⁰ Letztere zielte also auf die vermeintlich tradierten Formen der klassischen Erzählung. So sollten durch die Abkehr vom Prinzip des einzelnen mimetischen Filmbilds und dessen Kombination zu einer Realität suggerierenden kontinuierlichen Bilderzählung die Regeln des «classical style» überwunden werden. Ich verwende das Adjektiv «vermeintlich», da die besondere Modernität der damals ja erst gerade entwickelten Erzählmuster à la Griffith nicht recht begriffen wurde und diese häufig genug in einer naiven Rezeption der viktorianischen Inhalte als einfache Übertragung älterer literarischer Strukturen auf das neue Medium verstanden wurde. Man kann sich also Hans-Ulrich Reck anschließen:

Film wie Video sind Medien der Erzählung und der Interpretation von (gegenständlichen oder formalen) Ereignissen/Abläufen durch Sequenzen bewegter Bilder. Unterschiedlich ist nur die Realisierung der Bewegung durch heterogene Bildträger. Begreift man dies als technischen Vorgang, dann lässt sich der auf technische Produktionslogik und die Verabsolutierung des Mediums (der Mittel) bezogene Avantgardismus (Erscheinungsbild des vermeintlich wagemutigen Ungewohnten und Merkwürdigen) als Fehlgriff beschreiben.¹¹

9 Zur Terminologie vgl. Norbert M. Schmitz: «Der Film der klassischen Avantgarde oder die gescheiterte Autonomie des Kinos». In: *Text und Kritik, Sonderband: Aufbruch ins 20. Jahrhundert*. Hg. v. Hans-Ludwig Arnold. München 2001, S. 138–154.

10 Zur «découpage classique» vgl. Walter Dadek: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie*. München/Basel 1968.

11 Hans-Ulrich Reck: «Mediengespräche vom 6. und 7. November 1992 in der «Blau-Gelben Galerie» Wien». In: *Medien, Kunst, Passagen*. 1992, H. 3, S. 79.

Das Auseinanderfallen modernistischer Ästhetik und der Ästhetik der modernen Medien, allen voran des Films, kann man sich leicht vor Augen führen, wenn man sich gleichzeitig die großen glamourösen Filmpaläste im Art-Déco-Stil der 1920er Jahre und die minimalistisch-kargen Kinoentwürfe der Konstruktivisten aus derselben Zeit vor Augen führt. Was heißt dies aber? War und ist das Kino (wie auch die Filmkritik) also einfach nicht auf der Höhe der Moderne, wenn es immer noch so ungebrochen seine Geschichten erzählt?

3. Ein surrealistischer Gegenentwurf

Das Unbehagen an dieser Differenz leitet denn allerdings auch schon das Ende der klassischen Avantgarde selbst ein, deren von radikalem Idealismus, strengem Formalismus und neureligiösem Messianismus bestimmte Strenge schon früh Gegenstand des Spotts einiger ihrer eigenen Vertreter wurde. Der Widerspruch kam gleichermaßen aus dem Lager der *artistes engagés* des Konstruktivismus wie Vertov oder Eisenstein wie aus dem Kreis der Surrealisten. Im Kontext der Überlegungen zum Verhältnis des experimentellen Kinos zum *«classical style»* soll hier aber nur die letztere Wendung Gegenstand sein.¹²

Nun gehört es zu den bekannten Gründungsmythen der klassischen Moderne, dass der kleine Zirkel um André Breton den Gang in den *«Kintopp»* zwischen Melliès und Mack Sennet liebte. In ihren regelmäßigen *«Hitlisten»* guter und schlechter Kunst unterließen sie es nicht, einige ihrer feinsinnigen avantgardistischen Kollegen dadurch zu provozieren, dass sie die Trivialserials eines Louis Feuillade über die Meisterwerke des Kunstfilms etwa des präventösen Marcel L'Herbier stellten und letztere als Kitsch denunzierten.¹³ Anstelle der Purifikation, der Selbst- und Medienreflexion, des ätherisch zelebrierten Kunstideals der unterschiedlichen Avantgardeströmungen faszinierte sie am vermeintlich kunstlosen Kintopp die ungefilterte, lustvolle Erzählfreude des populären Kinos. Im Sinne des von ihnen aufs Panier gehobenen Freudianismus sahen sie hier die ungefilterte Libido, einen hemmungslosen Todestrieb ohne jede gesellschaftliche und individualpsychologische Tabuisierung offen zu Tage treten. Im Dunkel des anonymisierten Kinosaals feierten die ungezügelten Triebe fröhliche Urstände.

12 Übrigens konnte der sowjetische Formalismus den Mainstream kaum beeinflussen, verbarg sich hinter seinem Programm von der Kunst im Dienste der modernen Gesellschaft, als gleichberechtigter Teil einer größeren gesellschaftlichen Praxis, doch auch nur eine ästhetisierende Vorstellung vom gesellschaftlichen Prozess als künstlerischem Schöpfungsakt. Doch zu dieser zugegeben provokativen These bedürfte es einer eigenständigen Untersuchung. Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin – Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*. München/Wien 1988.

13 Vgl. die Filmempfehlung der französischen Surrealisten 1951, wiederabgedruckt in: *Stationen des Films in der Moderne II*. Hg. v. den Freunden der deutschen Kinemathek. Berlin 1989.

Neben allen Tabuverletzungen an der Grenze von ›High‹ and ›Low‹ war es vor allem die wenigstens partielle Zurücknahme des autonomen Kunstanspruches zugunsten einer extremen Indienstnahme, einer Instrumentalisierung des Mediums Film für das eben in allen seinen noch so abwegigen Seiten faszinierende wie triviale Leben, welche mit dem bis dahin herrschenden Diskurs der Modernisten brach: la cinématographie à service de la révolution surréaliste.

Den Kreis um Breton interessierte allerdings nicht der vordergründige Gehalt, der Plot, der rationale Ablauf der Erzählung, die Oberfläche der Inhalte. Vielmehr ging es ihm in Anlehnung an die Entdeckungen der Freudschen Psychoanalyse und einiger parapsychologischer Modelle um eine ganz andere Erzählung unterhalb dieser Ebene, den Wunschhaushalt der Triebe und seiner unzensierten Manifestation in der Verkleidung der Leinwandstorys. Gerade die vermeintliche Trivialität der Melodramen und Schauergeschichten schien hier die von Freud in seiner Theorie des psychischen Apparates so umfänglich aufgebauten individuellen und kollektiven Instanzen der Zensur zu unterminieren. Das Kino erzählte in den Augen der Surrealisten die ›wahre Geschichte der Seele‹ auf einer ungebrochenen und ungefilterten Ebene, die der idealistischen Kunst auch noch der Avantgarde unzugänglich bleiben musste. Und eben hierin wurde das Kino Vorbild für die Surrealisten, Anlass, Verfahren der Bild- und Textproduktion zu erfinden, welche seine Kreativität von der unerträglichen Last des Bewusstseins befreiten.¹⁴

Die beiden Gründungsfilme des Surrealismus *UN CHIEN ANDALOU* und *L'ÂGE D'OR* versuchen diese Ästhetik auf das Medium Film anzuwenden, wie Buñuel später berichtete:

Die Handlung ist das Ergebnis eines bewussten psychischen Automatismus, und in diesem Sinne versucht sie nicht einen Traum zu erzählen, obgleich sie nicht von einem Mechanismus analog der Träume profitiert. Die Quelle, aus denen dieser Film seine Inspiration schöpft, ist die vom Ballast der Vernunft und der Tradition befreite Phantasie.¹⁵

Die Gründungslegende des ersten Films, der gemeinsame Landaufenthalt der Regisseure mit dem wechselseitigen Erzählen aktueller Traumbilder der letzten Nächte, zeigt aber, wie sehr damals noch ein strenges ›psychoanalytisches‹ Verfahren in der Tradition der ›écriture automatique‹ den Versuch einer unmittelbaren Transformation der Arbeit des Unbewussten in ein ästhetisches Verfahren dominierte. So sehr wohl hier die ›Surrealistische Theologie‹ geeignetes

14 Vgl. Hans Holländer: «Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode». In: Peter Bürger (Hg.): *Surrealismus*. Darmstadt 1982, S. 244–312.

15 Buñuel 1961, zit. n. Uwe M. Schneede: «Surrealistische Filme – Das Prinzip der Schockmontage». In: Bürger: *Surrealismus* (wie Anm. 14), S. 317.

Mittel der Filmanalyse und historischen Hermeneutik ist, so unabweisbar ist das Scheitern des Programms.¹⁶ Denn natürlich konnte der Artist wenigstens im Moment der Erstellung eines komplexen Gefüges, wie beispielsweise einer Filmhandlung, nicht mehr schlicht vorbewusst handeln, sondern bestenfalls seine Wacherinnerungen an sein vermeintlich Unbewusstes anschaulich machen. Nur schwer kann ein Werk auch nur die Erinnerung an einen Traum abbilden. Jedenfalls darf das künstlerische Schaffen auf der manifesten Ebene niemals mit der eigentlichen Traumarbeit verwechselt werden.

Dass die Berufung auf Freud insgesamt problematisch war, hat allerdings noch sehr viel weitergehende und für die Frage nach dem Status der Erzählung in der Moderne sehr viel bedeutsamere Hintergründe. Der Wiener Kulturpessimist und Arzt sah in den von den Surrealisten bekämpften Phänomenen wie Wunschversagung und Sublimation bekanntlich eine herausragende Fähigkeit des Menschen, die am Ursprung jeder kulturellen Tätigkeit stand, während deren Verlust Chaos und Regression bedeuten würde.¹⁷ Die Vorstellung einer Befreiung der Triebe, gewissermaßen die totale «Erzählung des Es», käme einem Rückfall in die Barbarei gleich. In diesem Sinne hat Freud später denn auch aus seiner Perspektive zu Recht jede Anbiederung seitens seiner Verehrer aus den Kreisen der Avantgarde zurückgewiesen.

4. Eine Traumologie des Kinos: ROSE HOBART von Josef Cornell

Die Erzählung des konventionellen Kinos operiert genau umgekehrt, wenn das Vorbewusste jenseits einer bewussten, vom Regisseur und – noch wichtiger – dem ganzen Produktionskollektiv kalkulierten Gestaltung in diese eindringt und sie formt. Die surrealistische Ästhetik im engeren Sinn scheint mir heute demgegenüber aus besagten Gründen bestenfalls von historischem Interesse. Bedeutsam, und dies führt uns zum Ausgangspunkt der Frage nach dem Verhältnis von filmischer Avantgarde und «classical style» zurück, ist die Ästhetik der Surrealisten allerdings durch ihre historisch neue Perspektivierung der Modi des Erzählens im Dispositiv Kino.

16 Die kunstwissenschaftliche Literatur über den Surrealismus kennzeichnet allerdings oft genug eine Verwechslung der literarischen Hintergründe der Avantgardetheoreme mit der Realität. Die Behauptungen der surrealistischen Ästhetik sind zunächst einmal nichts mehr als geschichtlich gewordene Denkmuster, die als Grundlage zur Analyse der formalen und inhaltlichen Strukturen der Kunstwerke so tauglich und notwendig sind wie die Vertrautheit mit den Grundsätzen kirchlicher Theologie Voraussetzung zum Verständnis der Rubensschen Altarwerke. Umgekehrt gilt dies allerdings auch für die formalistischen Versuche der Interpretation solcher Filme in Absehung von ihren Inhalten. Surrealismus als reine Formkunst ist absurd. Vgl. Bernhard Lindemann: *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim 1977.

17 Dies bezieht sich natürlich vor allem auf den späten Kulturpessimisten, Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien 1930.

Angesichts der umfangreichen Literatur zum Verhältnis von Psychologie, insbesondere der Psychoanalyse und Film, soll hier das Augenmerk aber weniger auf die filmtheoretischen Debatten als auf eine konkrete filmisch-gestalterische Ästhetik gelegt werden. Experimentalfilm wäre auf dieser Ebene nichts anderes als ein kinematographisches Ausloten der formalen und psychologischen Dimensionen des Kinos insgesamt, und der Modus seiner Analyse ist das Spiel mit den narrativen Strukturen des <classical styles> selbst. Wie ist dies zu verstehen?

Ich möchte die folgende Argumentation, wie oben angekündigt, anhand eines einzelnen Films des Avantgardekinos entwickeln. ROSE HOBART von Joseph Cornell¹⁸ ist ein Found Footage-Film¹⁹ von 19 Minuten Länge, dessen Material, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dem B-Picture EAST OF BORNEO von Georges Melford aus dem Jahr 1931 entstammt.²⁰ Ich übernehme die Beschreibung des leicht schwülstigen Abenteuer melodrams der außerordentlich subtilen Interpretation der Kinoästhetik Cornells von Jodi Hauptmann – angesiedelt im geheimnisvoll üppigen Tropenzauber voller Urwälder, Krokodile und Affen, wird die Geschichte von Linda erzählt

who travels to the fictional Indonesian Kingdom of Maradu to find her physician husband who, under the mistaken impression that she is having an affair with a friend, has turned to alcohol and fallen under the spell of the island's reigning monarch, the Prince. After surviving the arduous journey to Maradu, Linda fights off the advances of the Prince, who hopes to make the visitor his own. The island's volcano erupts at the climax of the film. Linda shoots and wounds the Prince;

- 18 Zu Leben und Werk: Diane Waldmann: *Joseph Cornell. Master of dreams*. New York 2002 (darin Bibliografie, S. 147f.); Charles Simic: *Medici Groschengrab. Die Kunst des Joseph Cornell*. München 1999.
- 19 Vgl. dazu die mittlerweile klassische Studie von Leyda u. a.: Jay Leyda: *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin (Ost) 1967; «*Found Footage. Filme aus gefundenem Material*». Sonderheft *Blimp. Zeitschrift für Film*. 1991, H. 16. Hg. v. Peter Tscherkassky; Kay Cecilia Hausheer/Christoph Settele (Hg.): *Found Footage-Film*. Luzern 1992.
- 20 Unter Found Footage Filmen versteht man Filme, die (fast) gänzlich aus vorgefundenen Filmmaterial hergestellt wurden. Dieses Segment des experimentellen Kino ist aber historiografisch und systematisch deutlich von dem eher dokumentarisch orientierten Kompilationsfilmen zu unterscheiden, wie Kirchmann treffend ausführt: Letztere «arbeiten mithin primär an vorgängigen filmischen Geschichtsdeutungen, an der Offenlegung derer verborgenen Diskursivität, an der Referenzialität von Geschichte und filmischer Repräsentation. Ebendiese Referenzialität wiederum ist in einem sehr viel grundsätzlicheren Sinne konstitutiver Kritikpunkt des Found Footage Films, insofern und als dieser sich mit der Zeichenhaftigkeit und der Medialität des Films *schlechthin* reflexiv auseinandersetzt, tradierte Repräsentationsfiguren *generell* hinterfragt, aufbricht und dekonstruiert.» Kay Kirchmann: «Bildermüll und Wiederverwertung. Eine medientheoretische Perspektive auf Formen und Funktionen des Bilderrecyclings im Found Footage». In: Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.): *Film, Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 501; vgl. auch Peter Tscherkassky: «Die Analogien der Avant-Garde». In: Hausheer/Settele: *Found Footage* (wie Anm. 19), S. 28.

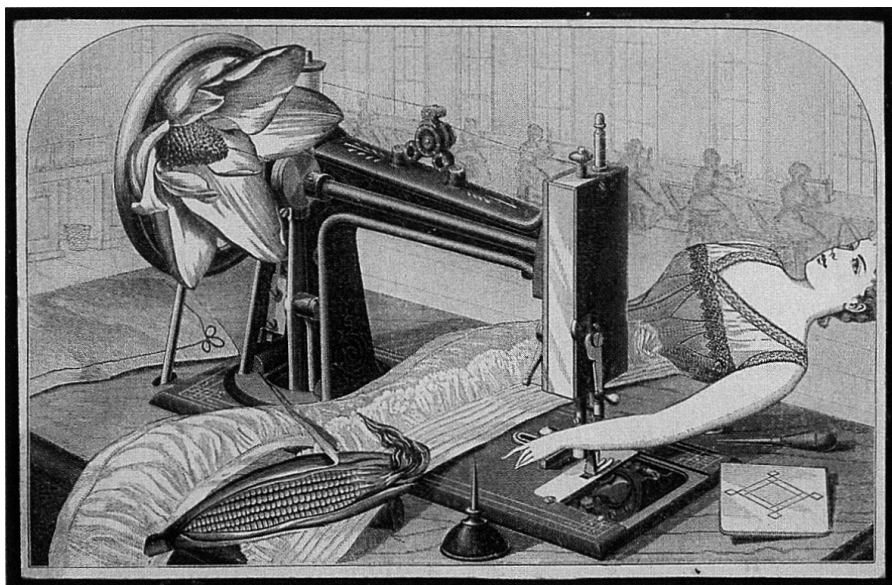


Abb. 2 Joseph Cornell: *Untitled (Woman and Sewing Machine)*. 1931. Collage, Osaka City Museum of Modern Art. Aus: Jodi Hauptmann: *Joseph Cornell. Stargazing at the cinema*. New Haven, London 1999.

the doctor, seeing his wife fend off the Prince's advances, makes a miraculous recovery, and the two escape for home and a happy ending.²¹

Aus einer solchen Handlung eine völlig andere <Geschichte> zu machen, die zugleich nur deren eigensten Kern ausführt, kennzeichnet das gesamte Oeuvre Cornells.

Sein Werk, vorwiegend zwei- und dreidimensionale Collagen, stellt sicherlich einen Höhepunkt der <ars combinatoria> des Surrealismus dar. Verhältnismäßig isoliert, aber doch durchaus interessiert und inspiriert von und an den damals mächtigen Strömungen der Vorkriegsavantgarde, durchstreift er die Antiquariate New Yorks, besucht Kino, Theater und Vaudeville und sammelt die Zeugnisse dieser <Traumwelt>, um sie zu eigenwilligen Synthesen zusammenzuführen. Bezeichnend für sein Werk, seien es die frühen durchaus von Max Ernst inspirierten Papiercollagen (Abb. 2), seien es seine *boxes* – dreidimensionale, glasbewehrte Kästchen, in denen er unterschiedlichste Objekte zusammenführt und bearbeitet (Abb. 3) –, ist die relative Homogenität des verwendeten Materials, im Wesentlichen durchweg Illustrationen und Fragmente der aus Populärästhetik des *Fin de siècle*, später dann zunehmend auch aus der Populärkultur seiner eigenen Zeit wie Filmen oder Kinomagazinen.

21 Jodi Hauptmann: *Joseph Cornell. Stargazing at the cinema*. New Haven/London 1999, S. 88.



Abb. 3 Joseph Cornell: *Untitled (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall)*, 1945–46. Edwin Bergmann Collection. Photograph Copyright 1998, The Institute of Chicago. Aus: Jodi Hauptmann: *Joseph Cornell. Stargazing at the cinema*. New Haven, London 1999.

Tatsächlich haben viele seiner Arbeiten einen fast wehmütigen Zug der Erinnerung, der weniger an die zukunftsweisenden Provokationen des klassischen Surrealismus erinnert denn an den Kult des Verschwindens und Erinnerns im

französischen Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Die sanft-elegische Stilistik in pastosen Farben und voller Patina steht im äußersten Gegensatz zur provokativen Schockästhetik à la Buñuel und Dali, wie Robert Hughes bemerkt:

Doch nirgendwo im Surrealismus findet sich eine Bilderwelt, die der seinen gleicht. Er unterschied zwischen dem, was er ‚die weiße, magische Max Ernst-Seite‘ des Surrealismus nannte, und seinen dunkleren, gewalttätigeren Aspekten. Er hieß die erste gut, scheute jedoch vor der letzteren. Die revolutionären Phantasien der Surrealisten und ihre erotischen Obsessionen teilte er nicht. In seinem gesamten Werk gibt es kein erotisches Bild, geschweige denn eine Spur von *amour fou*. Was er sich allenfalls erlaubte, war ein sanfter Fetischismus. Sollte, wie manche vermuten, Cornells Bilderwelt mit seiner Kindheit zu tun haben, dann war das eine, die kein Kind je erlebt hat, eine Kindheit ohne Zorn und Begehren. Manchmal schlug er einen Riss in die Glasscheibe, die den Inhalt des Kästchens schützte, doch das ist schon alles, was er sich an Gewalt erlaubte – seine Umschreibung dafür, dass das Heiligtum der Phantasie angegriffen wurde.²²

Zweifellos unterscheiden sich seine wie Preziosen aus einer barocken Wunderkammer wirkenden Objekte, von denen nicht wenige mit Motiven des Kinos spielen, und ihr verfeinertes Raffinement gleichermaßen von der Rauheit und Direktheit avantgardistischer Bilderstürmerei wie von der rationalen Kühle konstruktivistischer Moderne.²³

Und dennoch ist schon allein durch die, sich in vielfacher Zitation äußernde, offensichtliche Wahlverwandtschaft zu den Künstlern der *Décadence* und des Symbolismus Vorsicht geboten, den Künstler einfach als sentimental und naiv misszuverstehen. Jene Kinderwelten sind so wenig heil wie die in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*. Doch hier soll nicht versucht werden, das komplexe Werk, noch nicht einmal die Struktur von *ROSE HOBART* im Ganzen zu deuten, hier geht es allein um das Verhältnis von Cornells Film zur Narrativität des *Mainstream-Kinos*. Allerdings dürfte die nicht seltene Verharmlosung in den Begriffen von Hughes schon deutlich werden, wenn man sich fragt, was denn

22 Robert Hughes: *Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 1997, S. 499.

23 Neuerdings wird Cornell, der lange Zeit eher den Ruf eines lebenswürdigen ‚Kleinmeisters‘ als einer der großen Figuren der amerikanischen Kunst genoss, gefeiert. Vgl.: *Dialogues: Duchamp, Cornell, Johns, Rauschenberg*. Katalog zur Ausstellung im Dallas Museum of Art. Hg. v. Dorothy Kosinski. New Haven 2005; *Joseph Cornell/Marcel Duchamp ... in resonance*. Katalog zur Ausstellung «Joseph Cornell/Marcel Duchamp ... in resonance» im Philadelphia Museum of Art, October 8, 1998-January 3, 1999. The Menil Collection, Houston, January 22-May 16, 1999. Hg. v. Polly Koch, Ostfildern/Ruit 1998.

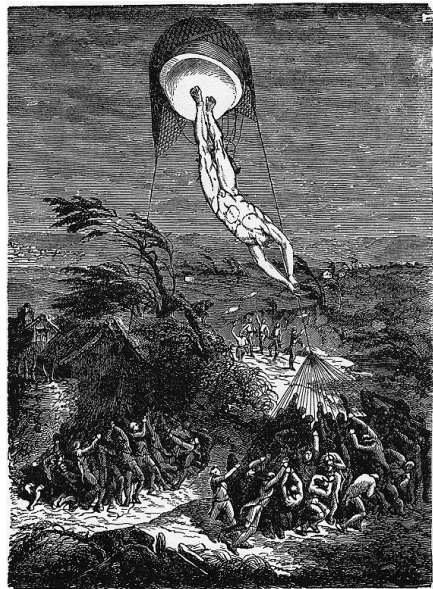
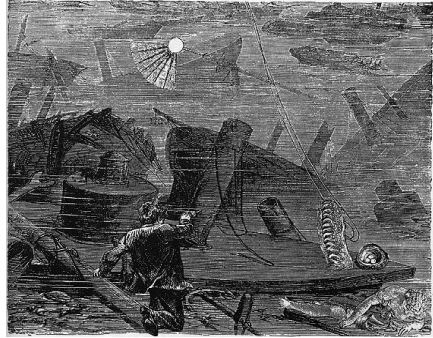
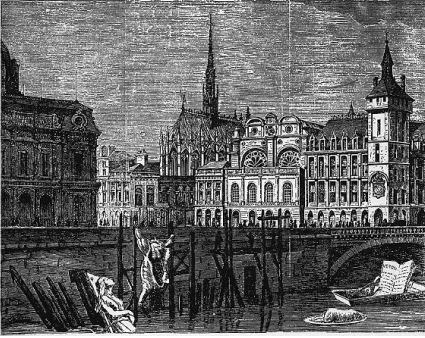


Abb. 4-7 Max Ernst: *La femme 100 têtes*, mit einer Anweisung für den Leser von André Breton, Berlin 1962, Bildfolge der letzten sechs Blätter.
Aus: Max Ernst: *La femme 100 têtes*, mit einer Anweisung für den Leser von André Breton. Berlin 1962.

die emotionale Satisfikation wäre, die der Film *ROSE HOBART* im Vergleich zum herkömmlichen Kinobesuch z. B. von *EAST OF BORNEO* geben könnte?

Um die spezifische Filmästhetik von *ROSE HOBART*, besser noch: den programmatischen Kern der ‚Kinotheorie‘ Cornells, zu verstehen, hilft mehr als der Blick auf das weitere kinematographische Schaffen des Künstlers oder sein sonstiges Werk die Betrachtung einer wohl nicht filmischen aber mindestens praefilmischen Werkgruppe des von Cornell sehr verehrten Max Ernst, die berühmten Collageromane wie *Une semaine de bonté*, *Das Kameliennädchen – Ein Traum*. In *La femme 100 têtes* (Abb. 4–7) aus dem Jahr 1929²⁴ entreißt das

24 Max Ernst: *La femme 100 têtes*, mit einer Anweisung für den Leser von André Breton. Berlin 1962.

Mitglied des Pariser Surrealistenzirkels überlieferte Holzstiche aus der populären Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts ihrem ursprünglichen erzählerischen Zusammenhang, um sie durch vieldeutige, ikonografisch aber selten zu vereindeutigende, collagierende Verfremdungen in einen neuen narrativen Zusammenhang einer Bilderzählung ohne eigentlichen Text zu überführen.

Auch die Bildunterschriften, die jedem der säuberlich collagierten und arrangierten Blätter beigegeben wurden, erzeugen wohl durch Verweise und partielle Wiederholungen die Suggestivität einer fortlaufenden Erzählung, lassen sich aber zu keiner geschlossenen Narration im traditionellen Sinne verbinden.²⁵ Und dennoch entsteht die Suggestivität einer irgendwie bedeutsamen und fesselnden Geschichte, nicht anders als bei den Vorlagen in ihrem ursprünglichen Kontext, als sie zwischen einer Anzahl von rein typografischen Seiten zwar wohl den Text illustrierten, aber mit ihren nur selten wortwörtlich an den Romanablauf anschließenden Textunterschriften im Imaginären des Betrachters ein Eigenleben entwickelten.²⁶ Dies konnte die Lektüre des Romans wohl ergänzen, umkreiste sie aber eher und öffnete sie zu unausgeloteten Phantasien des Betrachters. Bei Ernst handelt es sich einerseits um ein filmähnliches Verfahren, das heißt eine Bilderzählung in der Zeit, gewissermaßen eine Montagefolge. Allerdings zielt sie nur bedingt auf eine Kontinuität in Zeit und Raum, wie sie sowohl den *«classical style»* des Kinos als auch den klassischen Comicstrip kennzeichnet. Andererseits behält sie Momente fließender Narration bei, und eben jene Ambivalenz erzeugt ein sehr spezifisches Verfahren, Bedeutung zu generieren.²⁷ Die *«offenen Bedeutungsfelder»* verweisen auf die Struktur moderner Lyrik in der Tradition eines Mallarmé, wie sie Hugo Friedrich beschrieben hat.²⁸ Die semantische Polyvalenz macht eine Vielfalt von gleichwertigen Lesarten möglich, konkret entsteht der Inhalt erst in jeder individuellen Lektüre jedes Rezipienten neu. Dies setzt aber beim Betrachter einen komplizierten Prozess des gleichzeitigen Erinnerns und Neuschöpfens voraus, denn das Angebot zur Sinnschöpfung entsteht erst aus dem Paradox enttäuschter Erwartungen, d. h. der Verbindung der individuellen Wunschwelten mit den Fragmenten bekannter Erzählungen und Sinnangebote, wie sie Ernst mit den semantisch vielschichtigen Illustrationen der Populärkultur des 19. Jahrhunderts in seine Moderne einführt.

25 Zahlreiche Versuche der Kunstgeschichte mittels äußerst gelehrter ikonografischer Analysen die *«verborgene»* Geschichte doch eindeutig zu fixieren, gehen m. E. am Prinzip dieses offenen Kunstwerks vorbei. Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977.

26 Vgl. Werner Spies: *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln 1988, S. 227.

27 Der Versuch namentlich ikonografisch orientierter Kunstwissenschaftler, den subtilen Hintergrund in diesen enigmatischen Werken zu finden, gerät angesichts der schier unendlichen Fülle von Bedeutungsmöglichkeiten leicht zur bildungsphiliströsen Farce.

28 Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik – Von Baudelaire bis in die Gegenwart*. Hamburg 1956.

Dieser Rückgriff auf die Vergangenheit ist selbst ein zutiefst kinematografisches Moment. Es ist kein Zufall, dass Cornell seinen Film ohne Ton schneidet, um ihn hinterher mit einer schwungvollen Latin-Music – *Forte Allegre* und *Belem Bayonne* von Nestor Amaral's *Holiday in Brazil* – von Schallplatte zu untermalen. Über einen seiner so verehrten weiblichen Stars schwärmt er: «And so we are grateful to Hedy Lamarr, the enchanted wanderer, who again speaks the poetic and evocative language of the silent film, if only in whispers at times, beside the empty roar of the sound track.»²⁹ Und

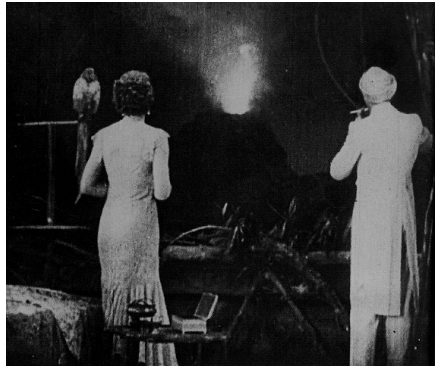
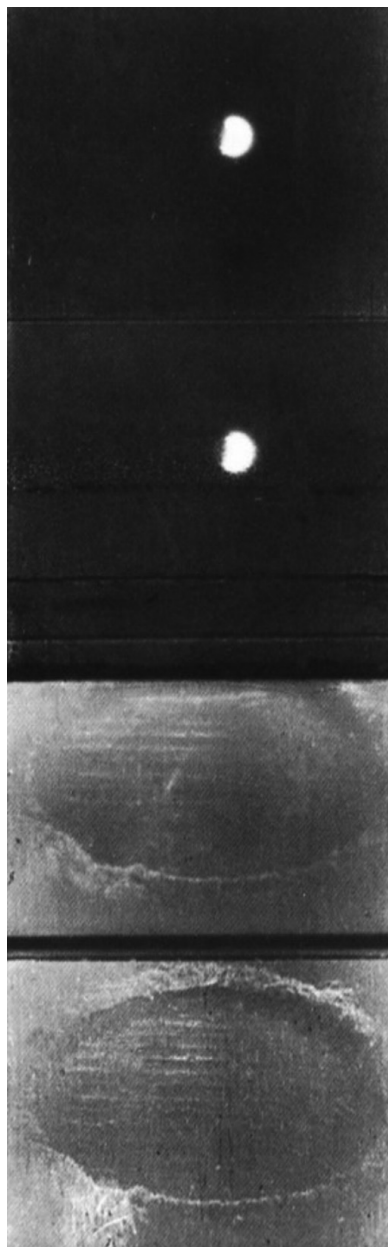


Abb. 8 Joseph Cornell: ROSE HOBART. Filmstill. 1936. Aus: Jodi Hauptmann: Joseph Cornell. Stargazing at the cinema. New Haven, London 1999.

er fährt mit Worten fort, welche auch die endlosen Wiederholungen, die Close-ups auf das Gesicht der Schauspielerin der Rose Hobart beschreiben könnten: «Who has not observed in her magnified visage qualities of a gracious humility and spirituality that with circumstances of costume, scene, and plot conspire to identify her with realms of wonder [...].»³⁰ Das Vergangene, das Stummfilmkinno mit seiner Theatralik und Unwirklichkeit, erscheint als verlorenes Paradies seiner Träume, so dass er auch den Tonfilmstar schweigen lässt. Gerade die Erinnerung an eine untergegangene «große Zeit», hier des Stummfilmkinos, dort, bei Max Ernst, des Fin de siècle, erzeugt einen Moment des permanenten Verschwindens, des Erinnerns, der in einem Proustschen Sinne die Intensität des Erlebens steigert. Das Gesicht von Rose Hobart wird zu einer Art «filmischer Skulptur» und reizt in der endlosen und nie ermüdenden Aneignung durch die Blicke des flaneurs immer wieder neu dessen erotische Sehnsucht, die durch kein rationales Sprechen, geschweige denn einen übersichtlichen Plot je eingeholt werden kann. Und eben hier zeigt sich der tiefe Pessimismus, der jenseits der hübschen Poesie und der vermeintlichen Sentimentalität und Kindlichkeit nicht nur in dieser Arbeit dem Künstler Cornell eignet. P. Adams Sidney berichtet denn auch, dass Cornell viele Jahre später bei der Lektüre von Susan Sonntags *Against interpretation* auf den Levy-Strauss Titel *Tristes Tropiques* stieß und, davon fasziniert, sein Werk umbenennen wollte. «In Cornell's collage-cinema, imagery never carries its full weight. The volcano collapses into a

29 Joseph Cornell: «Enchanted Wanderer. Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr. In: Julian Levy: *Surrealism*. New York 1966; wiederveröffentlicht in: Adam Sidney (Hg.): *The Avant-Garde Film. A reader of Theory and Criticism*. New York 1978, S. 53.

30 Ebd.



film version of a geological phenomenon and ironically evokes a sexual encounter. Cornell's world of ideal beauty is invisible and closer to music than to concrete imagery»³¹ (Abb. 8).

Zu Recht führt Sidney die besondere Position der wenigen kurzen Filmfragmente an, die nicht EAST OF BORNEO entstammen. Bilder von Beobachtern einer Sonnenfinsternis, man möchte sagen: Gläubige in Erwartung einer Epiphanie, eröffnen den Film, der seinen Höhepunkt in Aufnahmen einer Sonnenfinsternis findet, an deren Ende die Himmelserscheinung als Wassertropfen in einem Tümpel versinkt (Abb. 9).

The eclipsed sun, the falling sphere, the spreading rings are not compelling in themselves. Like isolated notes in a scale, they evoke a melody. They are the points around which the viewer can order his imaginary film of the sun spooked out of the sky. Furthermore, it is only that extraordinary and invisible event that gives meaning to otherwise unfocused fears, anxieties, and intimations silently mimed by the heroine throughout the film.³²

Darin ist Cornell durchaus auf der Höhe

Abb. 9 Joseph Cornell: ROSE HOBART. Film still. 1936. Aus: Jodi Hauptmann: Joseph Cornell. Stargazing at the cinema. New Haven, London 1999.

31 P. Adams Sidney: «The Cinematic Gaze of Joseph Cornell». In: *Joseph Cornell*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 17.11.1980 bis 20.1.1981. New York 1980, S. 77.

32 Ebd.

der Modernität und insbesondere der Radikalität der Surrealisten. Die Unbedingtheit seines Begehrens ist auch ein zerstörerischer Akt. Der ersehnte Körper der Frau entsteht, wie wir seiner ersten Collage entnehmen können (vgl. Abb. 2), auch immer auf dem künstlerischen Schneidertisch mit der Nähmaschine der kinematographischen Apparatur. Jodi Hauptmann führt die Ambivalenz dieser ästhetischen Erotik Cornells aus, der sein Leben unspektakulär und fast bieder mit seiner Mutter und seinem behinderten Bruder in einem schlichten Reihenhaus verbrachte:

Rose Hobart, then, may be less about the actress (her pathologies or her role as diva) and more about Cornell's (and all Filmmakers') desire to capture, penetrate, and possess. Mastery over bodily and celluloid fragments, we have seen, is at the heart of Cornell's collage and montage project, and rather than <truth>, what we see in this film is that onto Rose Hobart – the body and the film – and the eclipse that is her double, Cornell represents and projects his own desire.³³

Dieses Begehren ist allerdings ein unabschließbarer Prozess und kennt keine Wunscherfüllung als seine eigene unbegrenzte Fortschreibung. In diesem Sinne findet ROSE HOBART auch niemals einen wirklichen Schluss, denn der Blick auf die Diva will Unendlichkeit. Dies ist die tristesse eines Poet maudit. Der ästhetizistische Surrealismus des vermeintlich harmlosen, gar naiven Künstlers ist damit dem Denken seiner surrealistischen Kollegen von Breton bis hin zu den Nachfolgern aus den Kreisen des Wiener Aktionismus weit überlegen, wenn er den Kurzschluss zwischen Kunst und Leben zugunsten der Autonomie der Kunst vermeidet³⁴, wohl wissend dass die unmittelbare Einlösung des Begehrens im Schrecken mündet. Und dennoch bleibt das Verlangen lebendig, wie Hans-Thies Lehmann schreibt: «Das <gefräßige Auge> [...] kommt in der abstrahierenden Wahrnehmung, die die technisierte Umwelt fordert, nicht auf seine (libidinösen) Kosten, kann aber auch nicht zurück in einfache, konkrete Verhältnisse fliehen.»³⁵ Eine Lösung verliert sich im prinzipiell unendlichen Schweben des Kunstgenusses.

33 Hauptmann: *Joseph Cornell* (wie Anm. 21), S. 110.

34 Bei Bürger heißt es: «In der spätkapitalistischen Gesellschaft werden Intentionen der historischen Avantgardebewegungen mit umgekehrten Vorzeichen verwirklicht. Von der Erfahrung der falschen Aufhebung der Autonomie her wird man fragen müssen, ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann, ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.» Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974, S. 73.

35 Hans-Thies Lehmann: «Die Traumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos». In: Karl-Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne*. Frankfurt/M. 1983, S. 587.

5. Cornell und das Mainstream-Kino

An dieser Stelle sei die Interpretation des so vielschichtigen Filmes abgebrochen, um zum eigentlichen Thema dieses Aufsatzes zurückzukommen, nämlich der Bedeutung einer solchen Kunst für die Analyse des Mainstream-Kinos und seiner Erzählformen. Cornell gelingt es, den Bogen zwischen größtmöglicher semantischer Öffnung und der Möglichkeit des Verstehens besonders weit zu spannen. Ist bei einem Film, der die gewohnten Konventionen der *«découpage classique»* aufgibt, die Möglichkeit sinnhaften Verstehens sehr schnell an einer durch die Organisation des Materials bedingten Grenze angelangt, so kann Cornell durch die Verwendung des Found Footage-Materials eines höchst trivialen B-Pictures und die Zitation einer allgemein als bekannt vorausgesetzten Erzählung – man mag dies modisch Intertextualität nennen – das formale Experiment extrem weit führen, ohne einen verhältnismäßig sinnhaften semantischen Bezugsrahmen völlig zu verlieren. Dem B-Picture als einem höchst konventionellen exotischen Melodram kommt dabei dieselbe Rolle zu wie den nicht weniger trivialen Buchillustrationen in den Collageromanen von Max Ernst. Sie garantieren einen im Werk gar nicht entwickelten festen Bedeutungsrahmen, in den sich noch das *«loseste Material»* in eine Assoziationskette einfügen lässt.

Selbstredend ist jede auch noch so triviale Filmlektüre immer eine einmalige und wird sich selbst bei Wiederholung durch denselben Rezipienten kaum ganz wiederholen lassen. Insofern reflektiert Cornell hier nur das Verfahren jedes Filmerlebens und führt das emphatische Feld des Betrachters³⁶, d. h. seine Form der Identifikation mit dem Geschehen auf der Leinwand zu deren innerstem Kern: die Kinolektüre in *«Reinkultur»*. In diesem Sinne wird der Subtext des Kinos nackt vor Augen geführt. Es handelt sich aber nicht um eine Dekonstruktion des kinematographischen Mythos im Sinne der Barthschen Mythologien, vielmehr um eine eher affirmative Adoration der Hollywooderzählung im Geiste des Surrealismus.³⁷

Denn die radikale Konzeption der Filmbetrachtung bei Cornell ermöglicht nicht nur die Analyse des klassischen Kinos oder dessen intelligente Re-Lektüre, sondern weit mehr. Gerade weil dem Publikum keine leicht lesbare *«story»* serviert wird und diese erst durch eine starke Eigenaktivierung in der Lektüre überhaupt erst mit einer Art *«Sinn»* aufgeladen werden kann, gewinnt die ästhetische Wahrnehmung eine sonst nicht zu erreichende Intensität. So wird die Eindeutigkeit der Bedeutung zugunsten zunehmender Polyvalenz zurückgenommen, ohne dass die Ahnung eines sinnstiftenden Zusammenhangs verlo-

36 Hans J. Wulff: *«Das emphatische Feld»*. In: Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg 2002 (= Schriften der Gesellschaft für Medienwissenschaft GfM 10), S. 109–122.

37 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1964.

ren ginge, um eben eine Intensität der Wahrnehmung zu ermöglichen, die mit allseits vorgegebenen Bedeutungsreihen nicht möglich wäre, ein Verfahren, das Manfred Frank anhand der Mallarmé-Lektüre Derridas beschreibt³⁸:

Wenn Bestimmtheit von Bedeutungen (es handle sich, wie in der Linguistik, um solche von Zeichen oder, wie im Text-Strukturalismus, um Bedeutungen von Sätzen) das Ergebnis eindeutiger Unterscheidungen ihrer Ausdruckskörper ist, dann kann man das Gesamt von solcherart bestimmten Elementen als ein System bezeichnen. Nun kann man sich klar machen, daß es eine natürliche Grenze für den Sinndifferenzierungsprozeß nicht gibt. An jeden Term A lassen sich Ketten von negativ zu bestimmenden Termen (-B, -C, -D, usw.) anhängen, deren Menge unabsehbar und offen ist. Wenn das der Fall ist, kann das System einer Sprache oder eines Textes nicht als geschlossen betrachtet werden: Mit jedem innovativen Sprechakt wird das zuhandene Zeichenmaterial neu und anders differenziert, und das entsprechende gilt für jede produktive Interpretation.³⁹

Wie angedeutet, ist hier die Arbeit mit einem sehr konventionellen Abenteuer-Melodram, also eines bis zur Abgedroschenheit bekannten Genres, kein Zufall. Der Künstler kann auf die Funktionsweise des Genrekinos selbst zurückgreifen, das ja mehr als jede andere filmische Form auf eine Vielzahl von Informationen im kollektiven Bewusstsein des Zuschauers rekurriert. Man denke allein an Typage und übliche Handlungsmuster des Western, die von einem John Ford nur angedeutet werden müssen, um sofort große narrative Funktionen und emphatische Erregungen zu übernehmen. Das Spiel mit diesem Gerüst, wie es in den kollektiven Mythen der Populärkultur gegeben ist, ist also Voraussetzung für die Radikalität dieses <offenen Kunstwerks>.

Nun muss allerdings unterschieden werden zwischen solchen Textformen, die jene Polyvalenz selbst zum Thema haben bzw. erst recht eigentlich provozieren, und solche, die umgekehrt jene prinzipielle nicht zu schließende Reihe möglicher Verweisungen im Sinne semantischer Vereindeutigung abzuschließen trachten. Dies galt für den Avantgardefilm vielleicht mehr als für jede andere Gattung, denn die extreme Informationsdichte auf allen möglichen, namentlich aber visuellen und sprachlichen Ebenen scheint den Film mehr noch als Malerei oder Literatur gegenüber semantischer Vereindeutigung zu immunisieren.⁴⁰ Allerdings gehörte diese zum Konzept der Eisensteinschen <Filmgram-

38 Jacques Derrida: *La double séance* und *La dissémination*. Beide in: *La dissémination*. Paris 1972.

39 Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M. 1984, S. 576.

40 Vgl. Pier Paolo Pasolini: «Das Kino der Poesie». In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München 1977, S. 49–76.

matik⁴¹ wie zum Hollywoodkino. Immerhin zeigt die surrealistische Re-Lektüre des Kinos, dass der ungeheure Bedeutungsüberschuss des Filmbildes nicht einzudämmen ist. Und ganz offensichtlich ist dies kein rein formal-sprachtheoretisches Problem allein, sondern automatisches Ergebnis der Eigenaktivität in jeder Zuschauerin und jedem Zuschauer. Selbst ein Eisenstein hatte sich später wohl über die Suggestivität seiner aus den Bildern des OKTOBER hervorbrechenden sadistischen Gewaltphantasien verwundert.

Dem künstlerisch orientierten Erzählkino ist gelegentlich vorgeworfen worden, im Wesentlichen nur ästhetische Inhalte der Hochkunst des 19. Jahrhunderts im neuen Medium zu wiederholen und somit zu trivialisieren.⁴² Man denke etwa an den Symbolismus eines Bergmann oder Tarkowskij. Auch Vertreter der Theorie des populären Kinos waren deshalb schnell geneigt, die Kinogeschichte unabhängig von ihren literatur- und kunstgeschichtlichen Voraussetzungen als etwas Neues und gänzlich Anderes zu verhandeln. Allein das experimentelle Kino wäre demgegenüber eine Fortsetzung der modernen Kunst mit neuen technischen Medien.

Cornells Thematisierung der Spannungslinie zwischen konventioneller Filmsprache und avantgardistischen Formkonzepten an der Grenzlinie von trivialen Medien und Hochkunst eröffnet hier einen anderen Horizont. Wie später andere Found Footage-Künstler wie Bruce Conner oder Ken Jacobs nimmt er die Kultur des Massenmediums am Beispiel des trivialen Melodrams als die eigentliche Realität des Medienzeitalters ernst. Doch vielleicht keiner seiner ihn bewundernden Kollegen aus dem Umkreis des experimentellen Kinos bewegte sich so traumhaft in der Welt des Kinos; sie ist ihm Anlass, seine poetischen Effekte zu entwickeln, wie ein selbstverständlicher Raum seines Flanierens.

Um auf die Überlegung vom Wortsinn der Avantgarde vom Anfang zurückzukommen: Das experimentelle Kino eines Cornell kann man kaum als Vorhut einer zukünftigen Kinematographie bezeichnen, es ist vielmehr Nachhut in einem sehr essenziellen Sinn, denn es entwickelt seine Bedeutung auf der Grundlage der Formen und Inhalte, der Erzählungen des herkömmlichen Kinos, dessen Verankerung im kollektiven Bewusstsein der Rezipienten Voraussetzung seiner Poetik ist. Darin besteht seine unbedingte Modernität, nämlich anstelle der Entwicklung neuer Formen und Inhalte die alten neu zu organisieren. Cornell nimmt mit dieser Poetologie in einem grundlegenden Sinne Ab-

41 Um Missverständnissen vorzubeugen: Auch die spätere Obertonmontage ist nur eine Konsequenz von Eisensteins Streben nach ›Vereindeutigung durch Kompression‹. Eisenstein sieht hierin die Parallele zur Funktion menschlichen Denkens überhaupt: «Danach führt die Bewußtseinsentwicklung *fortschreitend, progressiv zu Kompression.*» Sergej Eisenstein: «Die Geburt des intellektuellen Films» (ca. 1945). In: Ders.: *Schriften*, Bd. 3, «Oktober». Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. München 1975, S. 177.

42 Durchaus positiv, allerdings allein inhaltsästhetisch merkte Hofstätter dies schon früh an. Vgl. Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1975.

schied von den Mimesis-Ontologien ex-negativo seiner avantgardistischen Kollegen, denn er begreift die Medienwelt als den eigentlichen *fait brut* der industrialisierten Gegenwart. Es ist also ein «Kino danach» sui generis. Moderne ist in diesem Sinne nicht die Dekonstruktion von Mimesis und Erzählung, sondern reetabliert sie auf einer höheren reflexiven Ebene.

Jedenfalls erklärt ROSE HOBART manches von der Faszination der Kinoästhetik für die Künstler der Moderne insgesamt, einer Kunstform der Erzählung, deren Voraussetzungen die Avantgardisten schon lange auf dem Müllhaufen der Geschichte abgelegt zu haben glaubten. Surrealismus im Kino kann konsequenterweise nie die einfache Betrachtung von Bildern und Verfahren der traditionellen Kunstgattungen sein, sondern muss die Überschreitung der Mediengrenze selbst als das Potenzial surrealer Transgression verstehen.⁴³

Cornell setzt eben an jenen Versatzstücken der Medienkultur an, welche die emotionale Befindlichkeit des Zivilisationsmenschen jenseits der Wertordnungen idealisierender Ästhetiken bewegt. Die Lösung ist allerdings eine rein ästhetische, ein erotischer Traum aus Zelluloid, und gerade darin zeigt sich die Wahlverwandschaft zu dem von Cornell so geliebten Kino. Es ist der Ort kollektiver Sublimation als notwendige Kompensation der kollektiven Libido, deren Übersetzung ins Leben fatal wäre. Cornells ROSE HOBART spricht also auch über die Notwendigkeit, den Faden der Erzählung niemals abzurechen.

43 Und dies wäre auch die Nähe und Ferne zur «Ökonomie» des Surrealisten Bataille. Vgl. Peter Wiechens: *Bataille zur Einführung*. Hamburg 1995.