

Kristoffer Noheden

### «Der Mechanismus der Korrespondenzen». André Breton, der Nachkriegssurrealismus und die Filmtheorie

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14344>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Noheden, Kristoffer: «Der Mechanismus der Korrespondenzen». André Breton, der Nachkriegssurrealismus und die Filmtheorie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Streams und Torrents, Jg. 26 (2017), Nr. 1, S. 149–166. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14344>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/2017\\_26\\_1\\_MontageAV/montage\\_AV\\_26\\_1\\_2017\\_149-166\\_Noheden\\_Breton\\_und\\_die\\_Filmtheorie.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/2017_26_1_MontageAV/montage_AV_26_1_2017_149-166_Noheden_Breton_und_die_Filmtheorie.pdf)

#### 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.

---

## «Der Mechanismus der Korrespondenzen»

### André Breton, der Nachkriegssurrealismus und die Filmtheorie

Kristoffer Noheden

Im Jahr 1951 veröffentlichte André Breton seinen kurzen Aufsatz «Comme dans un bois» («Wie in einem Wald») in der Filmzeitschrift *L'Âge du cinéma*.<sup>\*</sup> Mehr als 25 Jahre, nachdem er den Surrealismus gegründet hatte, beklagt er die Entwicklung des Films und lobt das Medium im selben Atemzug. Die fünf Textseiten sind charakteristisch dicht und reich an Anspielungen, und sie mischen Erinnerungen an die Abenteuer früherer Kinobesuche mit visionären Spekulationen zum einzigartigen Potenzial des Mediums. Doch wenn Filmwissenschaftler sich auf «Comme dans un bois» beziehen, pflegen sie diese gedankliche Dichte zu ignorieren und sich auf Bretons Kinobesuche in den 1910er- und 1920er-Jahren zu beschränken.

In der Tat erzählt Breton hier davon, wie er und seine Freunde von Filmtheater zu Filmtheater zogen, um ganz unabhängig davon, was dort gezeigt wurde, hinein- und beim ersten Anflug von Langeweile wieder hinauszustürmen. Diese Erfahrung war elektrisierend, sodass «man für einige Tage aufgeladen» war (Breton 2017 [1951]). Einerseits ist es kaum erstaunlich, dass die Filmwissenschaftler sich vor allem auf diesen Teil des Textes stürzten: Bretons Erinnerungen führen die notorische avantgardistische Filmrezeption auf besonders lebendige Weise vor Augen; vor allem aber passen sie perfekt zum allgemeinen Konsens über den surrealistischen Umgang mit Film – als Praxis, die besonders während der Stummfilmzeit virulent war, sich in erster Linie auf

\* [Anm.d.Ü.:] Vgl. die deutsche Übersetzung in diesem Heft.



1 Cover von *L'Âge du cinéma* 4-5 (1951)

eine idiosynkratische Rezeption des populären Kinos stützte und eine aggressiv-respektlose Haltung gegenüber kulturellen Konventionen und sozialem Anstand beinhaltete.

«Comme dans un bois» ist als Bretons Abschied vom Kino bezeichnet worden (Virmeaux 1988, 88). Doch obwohl er mit Skepsis auf die Entwicklung des Films blickt, enthält sich sein Text jeder Nostalgie oder kritischen Bewertung. Neben dem Rückblick reformuliert er das surrealistische Filmverständnis in Begriffen, die von der Weiterentwicklung der Bewegung im Lauf der vorangegangenen Dekade zeugen: Während und nach dem Krieg wandten sich die Surrealisten mehr und mehr dem Mythischen und Magischen zu. So gipfelt der Aufsatz denn auch in Bretons scheinbar kryptischer Behauptung, der Film besitze die einzigartige esoterische Fähigkeit, «den Mechanismus der Korrespondenzen» in Gang zu setzen (Breton 2017). Seine Enttäuschung über den Film wird also durch die Überzeugung gemildert, dass dem Medium ein noch unrealisiertes Potenzial eigne, das es zu erschließen gelte.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich darlegen, dass in den knappen Seiten von «Comme dans un bois» eine surrealistische Filmtheorie steckt, deren Tenor dem geistigen Klima der Nachkriegszeit entspricht. Diese Theorie ist vielschichtig, umfasst Sichtungsbedingungen und Zuschaueraktivität, kristallisiert sich aber in Bretons Behauptung, Film sei im Innersten der esoterischen Vorstellung von universalen Korrespondenzen verwandt.

### Surrealismus und Film jenseits des Kanons

«Comme dans un bois» ist also zunächst einmal ein faszinierender und reicher Text. Doch ist eine Neubetrachtung der historischen und theoretischen Positionen der surrealistischen Filmrezeption zu seinem Verständnis notwendig. Sie macht deutlich, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Surrealismus auch die Zeit nach der kanonischen Zwischenkriegsperiode einbeziehen muss. Wie Ian Christie darlegt, ist die geschichtliche Aufarbeitung des Verhältnisses der verschiedenen Avantgarden zum Film «noch konventioneller als jene des Mainstream-Kinos» geblieben (Christie 2008, 6). Dies trifft insbesondere für den Surrealismus zu. In ihrem Buch *Surrealism and the Politics of Eros* beschreibt die Kunsthistorikerin Alyce Mahon die Darstellung in der dominanten Geschichtsschreibung als «geschlossene Bewegung, in welcher der Surrealismus aus der Asche des Ersten Weltkriegs entsteht, in der französischen Kultur Mitte der 1930er-Jahre eine Schlüsselrolle spielt, mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs allmählich abebbt und schließlich nach dem Krieg erlischt» (Mahon 2005, 11). Doch «verleugnet man», wie die Autorin weiter bemerkt, «die volle Geschichte des Surrealismus und seine kulturelle Stoßkraft, wenn man die Jahre nach 1939, als die Bewegung sich aus Paris verlagert hatte, nicht einbezieht» (ibid., 12). Inzwischen haben einige Historiker das Problem in Angriff genommen, was zu einer allmählichen Erweiterung der historischen und geografischen Verortungen des Surrealismus sowie seiner intellektuellen und künstlerischen Fokussierungen geführt hat.<sup>1</sup> Doch die Filmwissenschaft verharrt noch stärker, als Mahon beklagt, auf ihrer engen Sicht. Oft beschränkt sie sich auf die 1920er-Jahre und meint mit der zweiten Zusammenarbeit von Luis Buñuel und Salvador Dalí, *L'ÂGE D'OR* von 1930, das absolute Ende der surrealistischen Bewegung zu erkennen. Rühmliche Ausnahmen bilden J.H. Matthews' *Surrealism and Film* von 1971 und Michael Richardsons *Surrealism and Cinema* von 2006, die jeweils auch weniger bekannte Beispiele aus einem längeren Zeitraum betrachten. Doch stellt keiner dieser Autoren einen Zusammenhang zwischen der surrealistischen Beschäftigung mit dem Film nach dem Zweiten Weltkrieg und der dynamischen Entwicklung der Bewegung, ihrer Konzepte und ihrer Ästhetik her.

Um der Filmgeschichte und dem theoretischen Verständnis des Surrealismus neue Perspektiven zu eröffnen, wähle ich daher einen

1 Zu nennen sind Mahon 2005; Durozoi 1997; Richardson 2006; Parkinson 2015; Bauduin 2014.

interdisziplinären Ansatz aus der neueren kunsthistorischen Forschung und Methodologie. Doch die Historiografie betrifft nur einen, obwohl zugegeben großen Teil dieser notwendigen Aufarbeitung. Auch die Nachkriegswendung der Surrealisten zur Esoterik verdient ein breiteres Verständnis für ihr eigentümlich selektives Aufgreifen verdrängter Ströme der Ideengeschichte, und ebenso ist eine Analyse der spezifischen Funktionen des Esoterischen für den Film notwendig.

«Comme dans un bois» ist ein besonders aussagekräftiges, wenn auch enigmatisches Beispiel dafür, wie ein bekannter Text seine tiefere Bedeutung sozusagen in aller Offenheit verbirgt. Im Folgenden möchte ich zunächst Bretons Aufsatz in seinem historischen Kontext situieren, um dann auf die Wendung des Surrealismus zur Esoterik und zum Konzept des Sakralen einzugehen.

Was also geschah mit dem Surrealismus nach 1939, und warum ist dies für die Filmwissenschaft relevant? Während der Kriegsjahre hatten sich die Surrealisten nur wenig um das Kino gekümmert. Hans Richters Omnibus-Film *DREAMS THAT MONEY CAN BUY* von 1947 stellt hier eine bemerkenswerte Ausnahme dar; er entstand in New York und enthält unter anderem eine Sequenz des surrealistischen Malers Max Ernst. Gleich nach Kriegsende begann das Interesse der Surrealisten am Film jedoch wieder deutlich zuzunehmen. Eine Welle neuer Werke entstand, so etwa die Kurzfilme des jungen dänischen Künstlers Wilhelm Freddie *DET DEFINITIVE AFSLAG PÅ ANMODNINGEN OM ET KYS* von 1949 und *SPISTE HORISONTER* von 1950 sowie die Zusammenarbeit der jungen Surrealisten Jean-Louis Bédouin und Michel Zimbarca mit Benjamin Péret am lyrischen Dokumentarfilm *L'INVENTION DU MONDE* von 1953 (vgl. Noheden 2017). Zugleich kam es auch wieder zu einer lebhaften surrealistischen Filmrezeption, die vor allem einer neuen Generation in Paris um Breton zuzuordnen ist. Darunter befanden sich die Filmenthusiasten Ado Kyrou und Robert Benayoun, die treibenden Kräfte hinter *L'Âge du cinéma* (vgl. Durozoi 1997, 520f), einem Journal, das in lediglich sechs Ausgaben zwischen 1951 und 1952 erschien. Breton publizierte «Comme dans un bois» in Heft 4/5, einer «surrealistischen Sondernummer». Doch einen Großteil der Zeitschrift füllten die Herausgeber mit geschmacklichen Erörterungen und Loyalitätsbekenntnissen.

Kyrou vertrat die These, der Film sei ein genuin surrealistisches Medium, mit besonderem Nachdruck. 1953 veröffentlicht er das umfassende Buch *Le Surréalisme au cinéma*, in dem er zu der Auffassung gelangt, zwischen Surrealismus und Film herrsche eine tiefe Affinität. Dafür arbeitet er großzügig das Surrealistische einer weit gestreuten

Anzahl von Filmemachern und Filmen heraus, von frühen surrealistischen Favoriten wie Georges Méliès und Louis Feuillade über surrealistische Regisseure wie Luis Buñuel bis zu experimentellen Passagen dokumentarischer Filme. In späteren Auflagen des Buches sieht er auch Affinitäten zum Surrealismus bei Michelangelo Antonioni und im polnischen Nachkriegskino, zum Beispiel bei Andrzej Wajda und Wojciech Has.

Andere Surrealisten beeinflussten die spätere Filmwissenschaft nachhaltig: So stammt der Ausdruck «Film Noir» von Surrealisten der 1950er-Jahre (vgl. Naremore 2008, 18–22; Borde & Chaumeton 1955). Auch war die neue Generation surrealistischer Cinephiler in der Pariser Cinémathèque ständig präsent. Und mehrere der Kritiker lieferten in der Folge regelmäßig Beiträge zur Zeitschrift *Positif* und sorgten dafür, dass dort ein politischer Geist waltete, der den libertären Überschwang bewahrte, der die surrealistische Filmrezeption von Anbeginn gekennzeichnet hatte (vgl. Hammond 2000, 35f). Insgesamt lässt sich sagen, dass sich in dieser Ära der vitale surrealistische Strang innerhalb der französischen Filmkritik neu formierte. In der Filmwissenschaft der Nachkriegszeit wurde er allerdings durch die fast durchgängige Konzentration auf die *Cahiers du cinéma* und die Nouvelle Vague in den Schatten gestellt.<sup>2</sup> Ausmaß und Relevanz dieses surrealistischen Strangs müssen noch umfassend erforscht werden.

So weit also der filmspezifische Kontext, in dem «Comme dans un bois» publiziert wurde. Doch Bretons Aufsatz muss auch zu den Entwicklungen des Surrealismus über die Nachkriegszeit hinaus in Bezug gesetzt werden. Seine kanonische Epoche endete mit dem Zweiten Weltkrieg, und dessen Katastrophen hatten zu einem Wandel der Bewegung geführt. Als der Krieg ausbrach, flohen viele der Pariser Surrealisten aus Frankreich und verbrachten die Kriegsjahre im Exil, wo sie ihre künstlerischen und intellektuellen Tätigkeiten oft in neuen kollektiven Gruppen fortsetzten. Dabei erwies sich New York als besonders lebendiges Zwischenzentrum (vgl. Sawin 1995). Nach dem Krieg rekonstituierten sich die Surrealisten in Frankreich und nahmen ihre Aktionen mit erneutem Furor wieder auf, was eine große Zahl neuer Mitglieder anzog – unter ihnen die bereits erwähnten jungen Filmkritiker. Doch waren während der Jahre im Exil auch viele neue Ideen aufgekommen, die nun Früchte trugen.

Vor allem drängte die beispiellose Zerstörung im Lauf des Zweiten Weltkriegs die Surrealisten dazu, Konzepte für ihr zentrales Anliegen

2 In Casetti 1999, 44f, findet sich allerdings eine kurze Diskussion zu Kyrrou.

voranzutreiben, einen radikalen Wandel der Welt zu bewerkstelligen. Dies führte zu diversen Neuansätzen im Denken wie in der Praxis, von denen einige für Bretons Filmtheorie besonders relevant sind. Am auffälligsten ist sein Verweis auf einen Richtungswechsel im Surrealismus, der sich nun auf die Suche nach einem neuen Mythos begeben sollte (Breton 1947, 135ff). Nur ein neuer Mythos, so meint er, könnte die Gesellschaft verändern, wenn man sie im Sinne surrealistischer Lehre erzöge. Der neue Mythos ging mit verstärktem Interesse am Okkultismus und an der Magie einher und basierte auf Gedanken des utopischen Sozialisten Charles Fourier. Der Okkultismus sowie Fouriers spekulative Vision eines harmonischen Utopia, das die Menschen ganzheitlich in ihre Umgebung integrieren sollte, lieferte Konzeptualisierungen einer Welt der suprarationalen und imaginären Art. Die Surrealisten glaubten damit eine produktivere, konstruktivere Beziehung zur Welt stiften zu können als der zu erwartende rationale Fortschritt, der zur Erfindung der Atombombe geführt und dessen mechanistische Effizienz die Konzentrationslager ermöglicht hatte. Der Okkultismus übte zudem einen entscheidenden Einfluss auf Bretons Neuformulierung der surrealistischen Poetik aus, und hier ist die Referenz auf die «Korrespondenzen» in «Comme dans un bois» von besonderem Gewicht.

### **Der Analogismus und der zerrüttete Zustand der Welt**

Bretons Auseinandersetzung mit dem Film in der Nachkriegszeit entstand also im Rahmen einer nun wieder vitalen surrealistischen Filmbegeisterung, aber sie ist vor allem intensiv mit der allgemeinen Entwicklung seines Denkens zu dieser Zeit verquickt. Seine verstreuten Schriften zum Kino hatten sich um frühe surrealistische Lieblingsfilme gruppiert (Breton 1988 [1928/1963], 663) zuzüglich einiger weiterer Beispiele, so etwa Henry Hathaways *PETER IBBETSON* von 1935 (Breton 1992 [1937], 746). In seiner letzten Monografie, *L'Art magique* von 1957, erwähnt Breton auch Filme von Orson Welles, Abel Gance und Josef von Sternberg, wenn auch ohne genauere Details (1991 [1957], 248). Mit «Comme dans un bois» lässt er nun die ausufernde Geschichte eines surrealistischen Filmkorpus beiseite, um ein generelleres Verständnis des Films zu liefern, einen Keim surrealistischer Filmtheorie. Sein Aufsatz folgt der bisherigen Tendenz, einen «unbeabsichtigten» Surrealismus vor allem im Mainstreamkino festzumachen – eine Tendenz, die in den Schriften Kyrour gipfelt. Breton geht zwar deutlich kürzer auf bestimmte Filmbeispiele ein als Kyrour schwindelerregende Prosa, verfährt aber präziser in seiner surrealistischen Wertung.

Für Kyrou ist das Kino grundsätzlich surrealistisch; für Breton hat es lediglich ein hohes surrealistisches Potenzial, und seine Filmtheorie sucht das Wesen dieses Potenzials spezifischer zu verstehen, auch wenn er dieses Ziel erratisch verfolgt.

Anders als die neue Generation surrealistischer Filmkritiker war Breton kaum cinephil. In «Comme dans un bois» gibt er freimütig zu, dass seine Kinobesuche seltener geworden sind, eine Konsequenz der Tatsache, dass er dem Lebensalter der Filmbegeisterung entwachsen sei (Breton 2017). Auch äußert er eine gewisse Enttäuschung über das zeitgenössische Filmschaffen. Wie so viele Filmtheoretiker vor und nach ihm sieht er eine Diskrepanz zwischen dem enormen Potenzial, das dem Medium zunächst innezuwohnen schien, und dem, was schließlich daraus wurde (ibid.). Doch ähnlich dem heutigen Filmtheoretiker Jacques Rancière bleibt Breton trotz der festgestellten Mängel des Films dabei, dass das Medium ein besonderes Potenzial besitze (Rancière 2015 [2001], Prolog). Obwohl ihm seit langem eine «theaterhafte Handlung» verordnet sei (Breton 2017), verbinde den Film doch eben dieses unversiegte Potenzial am engsten mit der Nachkriegsentwicklung des surrealistischen Denkens und der surrealistischen Praxis. Dieses Potenzial basiere auf der einzigartigen Fähigkeit, den «Mechanismus der Korrespondenzen» in Gang zu setzen.

Betrachtet man die Vorstellung näher, dass der Film Korrespondenzverfahren auslösen könne, so zeigt sich, dass Bretons Theorie auf etwas antwortet, das auch Gilles Deleuze in seinen beiden *Cinéma*-Büchern beschäftigt: den zerrütteten Zustand der Welt aufgrund der Katastrophen des Zweiten Weltkriegs. Doch bevor ich auf diese Gemeinsamkeit eingehe, ist zu klären, was Breton mit «Korrespondenzen» eigentlich meint.

Seine Wortwahl ist zunächst eine Referenz auf Charles Baudelaires Sonett «Correspondances» aus *Les Fleurs du Mal* (2011 [1857/1868]). Darin beschreibt Baudelaire, wie «der Mensch [...] durch den Wald der Symbole» schreitet; die Natur ist hier als Tempel gefasst, der analogische Assoziationen anklingen lässt (vgl. Harrison 1992, 179). Baudelaire bezog diese Vorstellung vom Universum als Vielzahl bedeutsamer, wenn auch rätselhafter Zeichen aus seiner Lektüre okkultistischer Texte sowie von dem Mystiker Emanuel Swedenborg, und dies sagt viel aus über die enge Beziehung zwischen esoterischem Gedankengut und esoterischer Lyrik mit ihrem Hang zur Beschwörung des Übernatürlichen und der kreativen Kraft der Imagination (vgl. Faivre 1992, 99). Baudelaire war jedoch nur einer der Autoren des 19. Jahrhunderts, die sich vom Okkultismus inspirieren ließen. Die

literaturwissenschaftliche Forschung der 1940er-Jahre zu Romantik und Symbolismus hatte Breton zudem auf eine konkrete Beziehung zwischen Okkultismus und Lyrik aufmerksam gemacht, was seine lang gehegte Überzeugung festigte, dass zwischen Poesie und Magie, zwischen einer glühenden Bildsprache und okkulten Konzepten ein inneres Band bestehe (Breton 1999b [1947], 111ff).

Die Vorstellung von Korrespondenzen geht wohl in der Tat mit der Abkehr von der modernen Wissenschaft und einem Weltbild zusammen, in dem analoge Relationen Sinn und Konstitution des Universums diktieren und das Große mit dem Kleinen in einem immensen Netz von Beziehungen verbinden (vgl. Faivre 1992, 15). Für Breton, der sich auf Baudelaire stützte, erschien daher dieses Erkunden von Analogien und Korrespondenzen eine Möglichkeit, die Welt entsprechend zu denken und zu erleben, um jede instrumentale Dominanz über die Natur zugunsten einer inneren Verbundenheit aufzugeben. Solches Wiederbeleben verdrängten Wissens war sowohl mit den größten Fragen beladen, die zu dieser Zeit die Menschheit umtrieben, als auch – und darauf werde ich noch näher eingehen – mit den sich wandelnden Bedingungen der Modernität.

Wie erwähnt, betrachtete der Surrealismus es von vordringlichster Relevanz, eine neue Sensibilität zu entwickeln, um überhaupt auf eine Welt ohne gigantische Katastrophen hoffen zu können. Doch war es ebenso notwendig, die gegenwärtige, von Krieg und Gräueltaten erschütterte Welt wieder zu heilen. Für Breton wurde das poetisch-esoterische Konzept der Analogie in diesem Heilungsbestreben und der Suche nach einer besseren Lebensform zentral. In seinem Aufsatz «*Signe ascendant*» von 1948 überträgt er die surrealistische Poetik in die Sprache der Analogie. Hier entwickelt er seine frühere Vorstellung davon, wie die plötzliche Erleuchtung durch das poetische Bild auf Analogien beruhe und anderweitig undurchschaubare Korrespondenzen in der Welt zu enthüllen vermöge. Die Analogie bietet Einblick in den «verlorenen Spiegel» und kann so das «ursprüngliche Band» zwischen Menschheit und Universum wieder verknüpfen (Breton 1999a [1948], 767). Bretons vage Behauptung, der Film besitze ein besonderes Potenzial, Korrespondenzen erfahrbar zu machen, gewinnt also neues Gewicht, wenn man sie in Zusammenhang mit seiner analogistischen Poetik stellt. Der Film kann dann im großen analogisierenden Projekt, das die abgerissene Beziehung zwischen Mensch und Welt zu kitten sucht, eine wichtige Rolle spielen.

Hier zeigen sich bemerkenswerte Affinitäten zu Gilles Deleuzes Filmphilosophie. In *Cinéma 2* kommt Deleuze zur gleichen Diagnose

der Nachkriegswelt wie Breton, wenn er feststellt, dass «das Band zwischen Mensch und Welt zerrissen» sei (Deleuze 1991, 221). Breton und Deleuze stehen also vor demselben Problem: der Überzeugung, dass zwischen der Menschheit und der Welt ein tiefer Riss klawe, den der Film möglicherweise überbrücken könne, da er neue Erfahrungen und Gedanken anzuregen vermöge. Es ist jedoch anzumerken, dass Deleuzes Fokus auf «Meisterwerken», die eine solche Aufgabe erfüllen könnten (Deleuze 1989 [1983] und 1991 [1985]), einer ganz anderen Sensibilität entspringt als das Beharren der Surrealisten auf Desorientierung, Sensation und dem Wunderbaren in der Populärkultur. In seinem ungebrochenen Ateurismus steht Deleuze der gedanklichen Ausrichtung der *Cahiers du cinéma* näher – und liefert ein Beispiel für jenen feinsinnigen Geschmack, auf den Kyrrou sich einschoss, als er verächtlich schrieb, die Filmsnobs könnten «ihre Bressons und Cocteaus» behalten (Kyrrou 1953, 100). Für Deleuze vermag sein sogenanntes «Zeitbild», das sich in avancierten Beispielen des Nachkriegskinos manifestiert, das zerrissene Band zusammenzufügen, indem es zum Glauben an die Welt ermutigt (Deleuze 1991, 222). Bretons esoterisch-poetische Position weist allerdings auch viele Unterschiede zu Deleuzes Position auf. Ihnen gemeinsam ist aber die Überzeugung, dass der Film die einzigartige Fähigkeit besitze, den Zuschauer aus seiner gewohnten Bahn zu bringen und damit neue Gedanken zu stimulieren.

Wie Deleuzes Filmphilosophie ist auch Bretons Nachkriegsdenken von einem dringlichen ethischen Anliegen geprägt (vgl. Rodowick 2009, 97–114). Sein Aufsatz von 1948 «La Lampe dans l'horloge» enthält eine kritische Neubewertung der ursprünglichen surrealistischen Tendenz zu Akten der Zerstörung, Fragmentierung und Gewalt. Wiederum betont Breton angesichts der Gräuel des Zweiten Weltkriegs und dem real drohenden Weltuntergang, dass der Surrealismus von dieser Tendenz Abstand nehmen müsse, um sich auf eine konstruktivere Haltung zu besinnen (Breton 1999d [1948], 770ff). Hier nehmen poetische und okkulte Vorstellungen von einer kreativen Beziehung zur Welt eine ebenso zentrale Position ein wie das «Denken» bei Deleuze. In der Tat erklärt Breton in «Signe ascendant», dass die grundlegendste Eigenschaft der neuen analogistischen Poetik der Surrealisten gerade das konstruktive Denken sei: Das poetische Bild, das sich aus Analogien speist, strebe nach überwältigender Fülle und erhebe sich zu immer größeren Höhen (Breton 1999a [1948], 769).

Doch gründet die analogistisch-surrealistische Poetik nicht auf einen naiven Glauben an eine ganzheitliche Einheit. Dies wird

besonders deutlich, wenn Breton die Poetik – und sei dies so indirekt wie in «Comme dans un bois» – auf den Film überträgt. Denn die desorientierenden und fragmentierenden filmischen Qualitäten, die er bei seinen frühen Kinobesuchen so attraktiv gefunden hatte, sind nach dem Krieg noch immer ein wichtiger Bestandteil seiner Filmtheorie. Nur richtet sich diese Theorie nun auf zum Teil andere Ziele. Sollte der Film die besondere Fähigkeit besitzen, den Mechanismus der Korrespondenzen in Gang zu setzen und damit, zumindest vorübergehend, das zerrissene Band zwischen Mensch und Welt zu reparieren, ist auf jeden Fall zu fragen, wie Breton sich dies vorstellt. Sein dichter und anspielungsreicher Aufsatz ist in dieser Beziehung zwar wenig ergiebig, doch tun sich einige vielversprechende Implikationen auf.

### **Kreative Zuschauerschaft**

Zunächst fällt auf, dass Breton sich entschieden gegen den Auteurismus wendet, um stattdessen die Erfahrung der Zuschauer von sowohl dem Programm wie der Situation im Kino in den Mittelpunkt zu stellen. Zwar erwähnt er die Regisseure Mack Sennet und Charles Chaplin namentlich, bezieht sich aber in erster Linie auf Filmtitel oder Serien oder begnügt sich damit, bestimmte von ihm favorisierte Genres zu behandeln. So schreibt er, dass er sich «den erbärmlichsten Filmproduktionen» zugewandt habe, um die Desorientierung, die das Kino biete, auszukosten (Breton 2017). Wenn der Film zu Hoffnungen ermutige, so trotz der Tatsache, dass er von «unbestreitbarer Vulgarität» sei. Bretons Würdigung des Films geht also – und dies gilt für alle seine Ausführungen – von einem tiefgreifenden Ungenügen des zeitgenössischen Filmschaffens aus. Anders als seine Schriften zu Malern, Dichtern, Philosophen, deren Brillanz er in vielen Fällen herausstellt, erwähnt er in «Comme dans un bois» kaum jemals die hohe Qualität eines Filmemachers oder einzelnen Films. In frühen Jahren war ihm bereits klargeworden, dass man Film massenweise konsumieren müsse, um seine «lyrische Substanz» zu heben (ibid.).

Damals, so besinnt sich Breton, habe ihn das Kino in der Tat «an einen anderen Ort versetzen» können. Auch in seiner Nachkriegstheorie sieht er einen Großteil des Geheimnisses, wie sich das Potenzial des Films erschließt, beim Zuschauer. «Das Wunder» des Films komme zustande, weil man die Freiheit erhalte, «sich vom eigenen Leben zu lösen», sobald man das Kino betritt. Breton vergleicht den Beginn eines Films mit dem Zustand zwischen Wachen und Traum; der Zuschauer werde im Kino in einen andersartigen, traumartigen

Bewusstseinszustand versetzt (ibid.). Natürlich waren Vergleiche zwischen Film und Traum immer schon in kritischen Apparatus- oder Dispositivtheorien sehr präsent; dies jedoch unter dem Vorzeichen, der Film liefere den wehrlosen Zuschauer der dort transportierten Ideologie aus (vgl. Stam 2000, 166ff; Williams 1981, 15–19). Doch für Breton bedeutet die traumartige Trance etwas ganz anderes: Es ist ein höchst aktiver Zustand, in dem man statt zum Opfer einer Ideologie zu einem inspirierten Mitschöpfer der filmischen Aussage wird. Denn der maximale Gewinn erwachse aus der größtmöglichen Diskordanz zwischen der «Lektion», die der Film zu erteilen scheine, und der Haltung seines Zuschauers (Breton 2017). Der Abstand zwischen einer banalen Moral und einem Zuschauer, der ein gesteigertes Erlebnis sucht, ist also eine Facette jener Desorientierung durch das Kino.

Es ist gleichfalls bemerkenswert, dass Breton hier eine affirmative und libertäre Theorie der Zuschauerschaft skizziert. Der Zuschauer erhält, um einen beliebten surrealistischen Vergleich zu verwenden, die alchemistische Fähigkeit, das niedere Material des Kommerzkinos in das Gold einer desorientierenden Erfahrung zu verwandeln, indem seine kreative Fantasie sich in dem tranceartigen Zustand, den das Kino erzeugt, frei bewegen darf. Da dem Surrealismus der Zugang zu undifferenzierten Inhalten des Unbewussten sehr viel galt, ist es kein Wunder, dass Breton das Vermögen des Films, zum Unbewussten vorzudringen, positiver sah als die Dispositivtheoretiker nach ihm.

Hat man die Marginalisierung surrealistischer Vorstellungen in der Filmtheorie einmal erkannt, so meldet sich eine verlorene Chance, ein Glimmen noch weithin unerforschter Möglichkeiten, kritisches Denken mit dem Hochgefühl zu vereinen, das die Suche nach einem utopischen Rezeptionsmodus vermittelt.<sup>3</sup> An dieser Stelle mag der Hinweis angebracht sein, dass Bretons Filmüberlegungen mit Bezug auf die umfassenderen Versuche der Surrealisten formuliert wurden, eine revolutionäre Politik und ihre Verbindung zur Ästhetik neu zu denken. Am Beginn seines Aufsatzes verabschiedet er sich von dem existenzialistischen Ideal einer «engagierten» Kunst, und gegen Ende impliziert er, in Fouriers libidinöser Skizzierung einer Utopie liege eine produktivere Politik (ibid.). In den Auseinandersetzungen der Surrealisten mit dem Politischen ist der emanzipierte Filmzuschauer ein Mitverschwörer, der sich freizügig bewegt.

3 Vgl. jedoch die Diskussion über Gratifikation und Zuschauerschaft in Stam/Porton/Goldsmith 2015, 133 ff.

## Die Sakralisierung des Kinos

1951 stellt Breton das Kino ins Zentrum. Hinter «diesen schalldichten Türen, die sich ins Dunkel öffnen», werde der Zuschauer in einen traumartigen Zustand versetzt (ibid.). In diesem Zusammenhang gewinnt das Streben nach Desorientierung zugleich eine neue Dimension, die der Wendung der Surrealisten zum Arkanen und Mythischen in besonderer Weise entspricht. Während sich die Desorientierung anfangs aus einem hektischen und respektlosen Hetzen von einem Film zum anderen ergab, sakralisiert Breton das Kino nun. Er stellt fest, dass man ins Kino gehen kann «wie andere in die Kirche».<sup>4</sup> Es liegt nahe, dass er hier seine jüngeren cinephilen Zeitgenossen im Sinn hatte und seine Äußerung leicht sarkastisch ist. Doch Breton verleiht seinem Aperçu schnell größeres Gewicht, denn das Kino ist für ihn zugleich der Ort, an dem man «das einzig absolut moderne Mysterium feiert» (ibid.). Diese Sakralisierung ist an allgemeine Versuche des Surrealismus geknüpft, verdrängte Formen des Denkens und Seins wiederzubeleben, und entspricht insbesondere zeitgenössischen Ausprägungen dieser Tendenz.

Bretons Vorstellung vom Kino als mächtigem Ort für Ritualisierungen aller Art korreliert mit der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947*, die er ein paar Jahre zuvor konzipiert hatte. Sie war der erste größere Versuch, den von ihm geforderten neuen Mythos zu umreißen, und stellte die Kunst in einen mythischen und ritualistischen Kontext. Tarotkarten, Totems und heidnische Altäre (Abb. 2) säumten den Weg durch die Ausstellung. Im «Regenraum» waren die Skulpturen der brasilianischen Künstlerin Maria Martins zu sehen (Abb. 3), in denen der menschliche Körper mit pflanzlichen und tierischen Formen verschmolzen ist: unheimliche Teilnehmer an einem Ritual, das die dringend nötige Wiedergeburt einer zerrütteten Gesellschaft bewirken soll (vgl. Mahon 2005, 124; 132; 137). Doch obwohl die Ambitionen hinter *Le Surréalisme 1947* tiefenst gewesen sein mögen, ging die Ausstellung doch spielerisch mit ihren Referenzen auf das Sakrale und dessen

4 Hier verbergen sich vielleicht Anklänge an den kurz zuvor erschienenen Aufsatz des amerikanischen, dem Surrealismus zuarbeitenden Kritiker Parker Tyler «Hollywood as a Universal Church». Doch Bretons Argument unterscheidet sich deutlich von Tylers kritischer Betrachtung der Hollywood-üblichen Praxis, ethnische und religiöse Unterschiede unter den Tisch zu kehren, indem man sie einer scheinbar ökumenischen Gleichheit unterordnete, um so wenig Zuschauer wie möglich vor den Kopf zu stoßen (Tyler 1950, 165–176) [Anm. d. Übers.: Eine Übersetzung des Tyler-Textes findet sich in *Montage AV* 25,1 (2016), S. 137–151].



2 Altar von Toyen (Marie Germinová; 1902–80): «La fenêtre de Magna sed apta» basierend auf dem Roman *Peter Ibbetson* (1891) von Georges du Maurier, in der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947*; Fotografie von Willy Maywald

Neugeburt um (Breton 1999c [1947], 758). Wie die Ausstellung und weitere surrealistische Aktivitäten demonstriert auch «Comme dans un bois», dass Breton sich durchaus der Unmöglichkeit bewusst war, Gebräuche und Denkweisen der Vergangenheit einfach wieder aufleben zu lassen. Die Mythen und Rituale der Surrealisten waren niemals simple Wiederholungen früherer Praktiken.

Bretons Erwähnung des «absolut Modernen» in «Comme dans un bois» bezieht sich auf Arthur Rimbauds poetisches Lebensideal (Rimbaud 2005 [1873], 303). Der Surrealismus hatte von Anfang an eine ähnliche Haltung eingenommen, und er hat sein Trachten nach dem «Primitiven» und Arkanen seitdem immer wieder modifiziert. Die Emphase auf der Notwendigkeit, absolut modern zu sein, verweist darauf, dass die Modernität – und insbesondere der zerrüttete Zustand der Nachkriegswelt – diese Probleme angehen und die verdrängten

3 Skulpturen  
der brasiliani-  
schen Künstlerin  
Maria Martins  
im «Regenraum»  
der Ausstellung  
*Le Surréalisme en*  
*1947*; Fotografie  
von Willy May-  
wald]



Inhalte ihren eigenen Bedingungen anpassen musste. Indem Breton das Kino als Ort der Sakralisierung setzt, wird deutlich, wie diese Einsicht mit den sich wandelnden Interessen der Surrealisten zusammengeht. Statt einen ehemals sakralen Modus zu rekonstituieren, versetzt er das moderne Medium des Films in einen Ausstellungszusammenhang, der nun als ritualistischer Schauplatz fungiert. Mit dieser Transposition und der damit einhergehenden, dem Kino zugesprochenen neuen Bedeutung zieht jedoch selbst in Bretons Denken eine gemäßigtere und fokussiertere Haltung zum Film ein.

### **Die Montage als Schlüssel**

Wie wir gesehen haben, lässt sich Bretons Filmtheorie mit mehreren Aspekten der surrealistischen Wendung zu Mythos und Magie zusammenbringen. Doch das zentralste Konzept der «Korrespondenzen» ist schlussendlich eine Frage der filmischen Form. Breton kümmert sich zwar in den meisten seiner Texte herzlich wenig um formale Belange, doch in «Comme dans un bois» verschieben sich seine Prioritäten. Nun betrachtet er die Montage als wichtigsten Aspekt der Desorientierung, die der Film zu liefern vermag, sowie seiner Kraft, zu verzaubern und neue leuchtende, sinnhafte Pfade zu eröffnen. Das Vermögen

des Films, den Mechanismus der Korrespondenzen in Gang zu setzen, beruhe auf der Fähigkeit des Mediums, Nacht und Tag zu verschmelzen. Im Kontext des Aufsatzes erscheint dies auf metaphorische Weise zu beschreiben, dass der Film örtlich und zeitlich auseinander liegende Sequenzen verbinden und damit plötzliche Verschiebungen darstellen kann, die nicht der normalen Kausalität unterliegen. Der Film fragmentiert also die Welt, indem er Elemente daraus aufgreift und gemäß einer neuen Logik anordnet. Diese Betonung der Montage ist Bretons surrealistischer Filmtheorie integral. Doch für ihn erschöpft sie sich nicht darin, die Sicht auf die Welt aus den Angeln zu heben; zugleich kann der Film scheinbare Gegensätze und Antinomien zu neuer Ganzheit vereinen. Hier wendet sich Breton typischerweise wieder einem seiner Lieblingsdichter zu, um das okkulte Potenzial einer zukünftigen Totalität aufzuzeigen.

Mit Bezug auf den mauritanischen Okkultisten und Dichter Malcolm de Chazal lädt Breton das Konzept der Verschmelzung von Nacht und Tag mit weiterer Bedeutung auf. In «La Lampe dans l'horloge» erklärt er, dass die verrätselte Dichtung Chazals ein zentrales Beispiel für die analogistische, okkulte und heilsame Sensibilität sei, welcher die Nachkriegswelt so dringend bedürfe. Im Lichte der Gedanken Chazals gewinnt die filmische Verschmelzung daher noch das größere Potenzial, eine antidualistische Konzeption der Welt zu befördern. Breton beruft sich auf Chazal und hält den Film sogar für fähig, als okkulter «Schlüssel» zu dienen (Breton 2017); denn er vermittele die Korrespondenzen zwischen weit differierenden Registern der Welt und schaffe damit eine Ahnung davon, wie überwältigend sinnträchtig die Verbundenheit aller Elemente sei. Idealerweise kann Film also eine Erfahrung bewirken, bei der alles sich zu jenem Wald von Symbolen transformiert, den Baudelaire beschrieben hat.

In «La Lampe dans l'horloge» entnimmt Breton also Chazals Dichtung einen Hinweis, wie sich die Welt durch neue poetische Konzepte des Okkultismus, durch die vibrierenden Verbindungen zwischen dem Großen und dem Kleinen, dem Oben und dem Unten konstituieren kann (Breton 1999d, 778f). Wie in «Comme dans un bois» transferiert er dieses Konzept implizit auf den Film. Im Kern seiner Theorie der Nachkriegszeit wird der Film nun dank der Montage, welche Trümmer der Welt zu neuen, leuchtenden Ganzheiten auferstehen lässt, als esoterisches Medium betrachtet, das die schlafenden Sensibilitäten wecken kann, von denen in «Signe ascendant» die Rede ist, um so jenes zerrissene «ursprüngliche Band» wiederherzustellen. Das Kino fragmentiert und zerlegt also die Welt, kann aber die Bruchstücke auf

neue und sinnvolle Weise wieder zusammenfügen – für Breton ein Beispiel für das gutartige Walten der Analogie. Zentral dabei ist, dass der Film, ähnlich dem Kino als neuem sakralen Ort, sein esoterisches Wirken bei absoluter Modernität vollzieht.

Hier möchte ich eine kurze Parallele zwischen Bretons Filmtheorie und Walter Benjamins Denken einschieben. In der Forschung zum Surrealismus der Zwischenkriegszeit ist wiederholt auf Benjamin hingewiesen worden. Doch die Ähnlichkeiten mit dem Surrealismus gehen viel weiter. Benjamin hat sich vor allem mit dem Schwinden der Erfahrung in der modernen Zeit beschäftigt, betrachtete es aber als unmöglich, ältere Erfahrungsformen einfach wiederzuerwecken; vielmehr war er der Meinung, dass das in der Modernität geschwächte Erfahrungsvermögen nur durch jene technologischen Mittel zurückzugewinnen sei, durch die es zunächst beschnitten wurde (vgl. Hansen 2012, 30). Notwendig sei eine neue kollektive Anstrengung, die durch die Maschine ins Werk gesetzt würde. Benjamin sah ein besonders vielversprechendes Mittel, dies zu erreichen, in dem, was er «profane Erleuchtung» nannte (Benjamin 1966, 202f, 213). Doch in Anbetracht der Schwierigkeiten, die er mit dem versöhnenden Materialismus und dem Messianismus hatte, dürften die Versuche des Nachkriegssurrealismus, einen Weg zwischen einer revolutionären Politik und dem Okkultismus zu finden, auf eine weitere Ähnlichkeit der surrealistischen Aktivitäten mit seinem Denken verweisen (vgl. Löwy 2005). Im Besonderen ruhen Bretons Überlegungen, wie man ritualistischer Relikte durch die filmische Technologie habhaft werden könnte, auf ähnlichen Annahmen wie jene Benjamins. Dies legt nicht zuletzt seine Betonung der Spannung zwischen dem absolut Modernen und dem Ritualistischen, zwischen der Montage und der esoterischen Universalverbundenheit nahe.

Wenn der Surrealismus in seinen frühen Jahren eine spezifische Erfahrungspoesie im Film entdeckte, so gesteht Breton dem Medium nun ein noch weitaus stärkeres Potenzial zu. Jetzt bewirkt der Film noch weit mehr, als den kreativen Zuschauer «aufzuladen», da er offenbar eine heilsame Erfahrung der Welt zu vermitteln vermag, indem er ihre Bruchstücke zu einem sinnhaften Ganzen zusammenfügt. Trotz seiner Kürze enthält «Comme dans un bois» also den Keim einer Filmtheorie, die ähnliche Probleme angeht, wie sie Gilles Deleuze, Walter Benjamin und ebenso die kritische Apparaturtheorie beschäftigt haben. Schlussendlich schlägt Breton ein indiosynkratisches Verständnis vom Kino vor, indem der Zuschauer einer plötzlichen Erfahrung von der Totalität der Welt ausgesetzt ist.

Auf einer profaneren Ebene macht Bretons Ansatz uns darauf aufmerksam, dass sich jenseits der strengen Grenzen, wie sie das Gros der Forschung zieht, ein weites fruchtbares Feld der surrealistischen Beschäftigung mit dem Film erstreckt. Und daraus wiederum ergeben sich neue Facetten für die Filmgeschichtsschreibung.

*Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann*

## Literatur

- Baudelaire, Charles (2011) *Les Fleurs du Mal – Die Blumen des Bösen*. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorf. Stuttgart: Reclam.
- Bauduin, Tessel (2014) *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Benjamin, Walter (1977 [1929]) Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Welt. In: *Gesammelte Schriften* II,1. Hg. v. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 295–310.
- Borde, Raymond/Chaumeton, Etienne (1955) *Panorama du Film Noir américain (1941–1953)*. Paris: Minuit.
- Breton, André (1947) Projet initial. In: *Le Surréalisme en 1947*. Hg. v. André Breton & Marcel Duchamp. Paris: Éditions Pierre à Feu, S. 135–138.
- (1988) *Nadja* [1928, revidiert 1963]. In: *Œuvres complètes* I. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 643–753.
- (1991) *L'Art magique* [1957]. Paris: Adam Biro.
- (1992) *L'amour fou* [1937]. In: *Œuvres complètes* II. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 673–758.
- (1999a) Signe ascendant [1948]. In: *Œuvres complètes* III. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 766–769.
- (1999b) *Arcane 17: Enté d'ajours* [1945, revidiert 1947]. In: *Œuvres complètes* III. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 35–113.
- (1999c) Comète surréaliste [1947]. In: *Œuvres complètes* III. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 750–759.
- (1999d) La Lampe dans l'horloge [1948]. In: *Œuvres complètes* III. Hg. v. M. Bonnet. Paris: Gallimard, S. 770–758.
- (2015) Wie in einem Wald [fz. 1951]. In: *Montage AV* 26,1 [in diesem Heft].
- Casetti, Francesco (1999) *Theories of Cinema: 1945–1995*. Austin: University of Texas Press.
- Christie, Ian (2008) Histories of the Future: Mapping the Avant-Garde. In: *Film History* 20,1, S. 6–13.
- Deleuze, Gilles (1989) *Kino 1: Das Bewegungsbild [Cinéma 1. L'image-mouvement 1983]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- (1991) *Kino 2: Das Zeit-Bild* [Cinéma 2: L'image-temps 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durozoi, Gérard (1997) *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan.
- Faivre, Antoine (1992) *L'ésotérisme*. Paris: PUF.
- Hammond, Paul (2000) Available Light. In: *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Hg. v. Paul Hammond. San Francisco: City Lights, S. 1–43.
- Hansen, Miriam (2012) *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Harrison, Robert Pogue (1992) *Forests: The Shadow of Civilization*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kyrrou, Ado (1953) *Le Surréalisme au cinéma*. Paris: Éditions Arcanes.
- Löwy, Michael (2005) *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's «On the Concept of History»*. London: Verso.
- Mahon, Alyce (2005) *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*. London: Thames & Hudson.
- Matthews, John H. (1971) *Surrealism and Film*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Naremore, James (2008) *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press.
- Noheden, Kristoffer (2017) *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Parkinson, Gavin (2015) *Futures of Surrealism: Myth, Science Fiction and Fantastic Art in France 1936–1969*. New Haven: Yale University Press.
- Rancière, Jacques (2015) *Die Filmfabel* [frz. 2001]. Berlin: B\_Books.
- Richardson, Michael (2006) *Surrealism and Cinema*. Oxford: Berg.
- Rimbaud, Arthur (2005) *Complete Works, Selected Letters: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodowick, David N. (2009) The World, Time. In: Ders.: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 97–114.
- Sawin, Martica (1995) *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, MA: MIT University Press.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell.
- / Porton, Richard / Goldsmith, Leo (2015) *Keywords in Subversive Film/ Media Aesthetics*. Malden: Blackwell.
- Tyler, Parker (1950) Hollywood as a Universal Church. In: *American Quarterly* 2,2, S. 165–76. Deutsch in: *Montage AV* 25,2 (2016), S. 136–151.
- Virmeaux, Alain & Odette (1988) Le Cinéma: Un autre «bilan d'infortune». In: *André Breton, ou le surréalisme même*. Hg. v. Marc Saporta & Henri Béhar. Lausanne: L'Âge d'homme, S. 87–98.
- Williams, Linda (1981) *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Berkeley: University of California Press.