

Das Sublime und das Aas: Salvador Dalís Entwürfe einer Geschichte (vom Tod) des Kinos

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

Im Jahre 1928 arbeitet Salvador Dalí gemeinsam mit Luis Buñuel an dem Drehbuch zu *Un chien andalou*. Es ist Dalís erste künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kino, dessen ästhetischen Einfluss er in den Gemälden der darauffolgenden Zeit (von etwa 1928 bis Anfang der vierziger Jahre) deutlich erkennen lassen wird.¹

Dalís direkte Konfrontationen mit der siebten Kunst bleiben nach dem *Chien andalou* hingegen eher spärlich. Abgesehen von seiner Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock bei *Spellbound* (1945), für den er das Szenenbild einer Traumsequenz entwarf, hat er nur einen einzigen Film selbst inszeniert: *Impressions de la haute mongolie*, 1976. Die Filme *Babaouo* (2000) und *Destino* (2003) basieren auf Entwürfen Dalís, die jedoch erst nach seinem Tod umgesetzt wurden. Die weiteren Filmentwürfe, von denen im Folgenden die Rede sein wird, blieben unrealisiert.

1 Zum einen benutzt Dalí für die Komposition der Gemälde dieser Schaffensperiode eine Art Montagetechnik, die es erlaubt, die disparatesten Objekte und Fragmente in ein assoziatives Arrangement zu bringen und dabei mehrere Größendimensionen, d.h. „Einstellungsgrößen“ (Totale, Nahaufnahme etc.) so zu kombinieren, dass ihre Disproportionalität und Inkompatibilität innerhalb ein und derselben „Einstellung“ einen traumatischen Effekt der Verfremdung und Verzerrung verursachen. Man könnte den Einfluss der Montage noch auf die aus heterogenen Fragmenten komponierten Objekte selbst ausweiten. Zum anderen kann der Fond dieser Bilder, die offene Leere seiner wüstenhaften Landschaften und das unendlichen Blau des Himmels, als eine Remarkierung der Kinoleinwand selbst gelesen werden. Der Akt des Filmemachens (Wahl von Einstellungsgrößen, Montage) koppelt sich im Gemälde mit dem Vorgang der Projektion. Der technische Apparat des Kinos liefert dem kritisch-paranoischen Maler ein ausgezeichnetes Dispositiv: das Malen eines Bildes ist gleichsam Projektion einer bereits „davor“ im paranoiden Wahn durchlebten Vision (vgl. hierzu den Artikel von Mikail Demetspour „Dalí & Film à Londres“ auf www.evene.fr/arts/actualite/exposition-salvador-dali-film-londres-cinema-tate-modern-841.php vom 10.1.2009 bzgl. der Ausstellung „Dalí & Film“ in der Londoner Tate Modern vom 1.6.–1.9.2007).

Diese Texte sind bereits als Texte, als unüberwundene Vorarbeiten zu Werken, welche nie im ihnen eigentlich bestimmten Medium Film anlangten, ebenso Zeugnisse eines Scheiterns, wie sie auch nicht müde werden, das Scheitern in diesen totgeborenen Filmen zu illustrieren. Sie entwerfen denn auch ein morbides „imaginaire“, das gleichwohl die Inspiration zu einem noch ungeborenen Werk in sich trägt.

■ 1 Filmkritische Ansätze: „Film-arte, Film-antiartístico“

Zu Anfang seines Aufsatzes „Film-arte, Film-antiartístico“ entwickelt Dalí so etwas wie ein metaphysisches Fundament des Kinos:

El pájaro del film [...] está en todas partes, en cualquier lugar, en el sitio más insospechado. El pájaro del film, no obstante, es de un tan sutil y perfecto mimetismo que permanece invisible en sus vuelos por entre la desnuda objetividad. Por esto, el descubrirle es un asunto de alta inspiración poética. Ninguna caza más espiritual que la de este pájaro, del que no podemos percibir la presencia. (Dalí, 2005b: 53)

Der ätherische und transparente „pájaro del film“ agiert im Unsichtbaren und macht sichtbar. In der unsubstanziellen Oszillation seines Flügelschlags markiert er eine Art verborgener, nicht wahrnehmbarer periodischer Umwandlung der äußeren Realität in ihren ontologisch-materiellen Abdruck auf dem Zelluloid. Der „pájaro“ ist das reine, immaterielle Licht, welches, die einzelnen Elementen des technischen kinematographischen Dispositivs durchdringend, diese in ihr gemeinsames Funktionieren einweist:

el pájaro es preso, cerrado dentro de la cámara oscura y liberado de nuevo por el cristal de la lente [...] Si escuchamos, oiremos la música blanca y negra de las diversas velocidades de estos pájaros al salir por la vía láctea eléctrica del proyector. (Dalí, 2005b: 54)

Als körperlose Substanz des bewegten Bildes erlaubt der „pájaro“ zuletzt noch eine Meditation über die Frage nach dem Verhältnis zwischen Präsenz und Absenz: in dem Bild, das auf der Leinwand erscheint, drückt sich immer auch der zeitliche und räumliche Verlust äußerer Realität aus, kehrt das Vergangene als Gespenst wieder, um Zeugnis von seinem Verlust abzulegen.²

2 Der Vogel hat ein poröses und spektrales Wesen, das dem Film eine morbide Komponente hinzufügt, in so fern jeder Durchschlag einer Kraft (z.B. die Projektion eines Bildes auf die Leinwand) immer auch von einer betäubenden Impotenz begleitet wird (der virtuelle und täuschende Charakter der Visionen). „Entonces será dulce de percibir

Die Wesenlosigkeit und Ungreifbarkeit des „pájaro“, d.h. das Doppelwesen des Films zwischen Kunst und (seinem Bezug zur) Wirklichkeit, versieht den Apparat des Kinos mit einem unkontrollierbaren Rest, welcher die künstlerische Beherrschung des Apparates, seine Handhabung als Ausdrucksmittel – im Gegensatz z.B. zur Malerei – beim Versuch der Vermittlung einer inneren Vision oder eines Gedankens mit einem unüberwindlichen Widerstand konfrontieren muss.³ Zu viel Kunstwillen bringt den sensiblen Vogel, den dem Kino eigenen Zauber der Wirklichkeit zu Fall: „el pájaro del film, no obstante, transparente y delicado, muere instantáneamente bajo cualquier disfraz, bajo cualquier capa de pintura.“ (*op.cit.*: 55) Dementsprechend folgen Dalís kinokritische Schriften, „Cine“, „Film-arte, Film-antiartístico“ und „Compendio de una historia crítica del cine“, einer Polemik, welche die „Filmkunst“, d.h. die Werke der großen etablierten Cineasten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁴ dem „antikünstlerischen Film“ zum Opfer fallen lässt: jener künstlerisch nicht beherrschbare Rest, der das Kino auf die Welt hin öffnet, macht aus dem Film gleichsam das Produkt einer Industrie, d.h. einer autonomen, vom Künstler unabhängigen Maschine: es ist ausschließlich dieses Phantasma eines geschlossenen Systems,⁵ das Dalí in seinen Filmprojekten interessieren wird. In seiner maschinellen Verfertigung anonymisiert der Film ebenso seinen Schöpfer zum „anónimo filmador anti-artístico“ wie seine Adressaten zu „miles de gentes que forman los grandes públicos cinematográficos“ (Dalí, 2005b: 56). Das Kino gehört nicht zu den „beaux arts“ oder in den Bereich der „reinen“ Kunst,⁶ sein wahres Wesen ist die Industrie (Dalí, 2005c: 97).

cómo los más vertiginosos vuelos son una sucesión de quietudes, y los más inspirados batimientos de alas, un seguido de calmas anestesiadas; cada nueva luz, una nueva anestesia.“ (Dalí, 2005b: 54)

- 3 Vgl. Dalí (2005b: 59): „El mundo del cine y de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas“ sowie folgende Passage aus dem „Compendio de una historia crítica de cine“: „el cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura.“ (Dalí, 2005b: 1111)
- 4 Zu nennen wären Friedrich Wilhelm Murnau, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Charles Chaplin (vgl. Dalí, 2005c: 98, sowie Dalí, 2004a: 1116).
- 5 Es handelt sich um das Phantasma einer Totalität, das nur durch die Verdrängung besagten Restes zustande kommen konnte. Die pathologischen Virulenzen innerhalb dieser Geschlossenheit, denen wir in Dalís Filmentwürfen allenthalben begegnen werden, lassen sich als Symptome dieser Verdrängung verstehen.
- 6 Vgl. Dalí (2005c: 98): „La putrefacción artística cinematográfica [...] tiene un gran inte-

Dalí greift die mit der künstlerischen Ambition einhergehenden Versuche an, im Werk ein Höchstmaß an ästhetischer und narrativer Originalität und Innovation zu erreichen und ständige Normbrechung in der aggressiven Übertretung des Erwartungshorizontes des Zuschauers beispielsweise durch die Großartigkeit opulenter Visionen (wie in einigen Stummfilmen Fritz Langs) zu betreiben (Dalí, 2005b: 56ff.). Dieser Makrooptik der Aufblähung setzt er auf den gleichen Seiten eine Mikrooptik der Kondensation im antikünstlerischen Film entgegen: die Kamera arbeitet wie ein Mikroskop, das noch das unscheinbarste und flüchtigste Ereignis unerhört poetisieren kann. Dabei handelt es sich zunächst um den Blick eines besessenen Realisten oder Dokumentarfilmers, der die Wirklichkeit bis in ihre unwirklichsten, unsichtbarsten, mikroskopischsten Ebenen hinein zerlegen will, wo die Realität von einer surrealen Dimension eingefangen wird;⁷ das Unscheinbarste kann aber auch das dem Zuschauer bereits Bekannteste sein. Das Kamera-Mikroskop antwortet dem Imperativ der Industrie: die Kamera kann und muss standardisierten Inhalten immer wieder eine neue, überraschende Form geben.⁸

■ 2 Die Burleske und die „gratuidad“

Die Filmentwürfe Dalís folgen sämtlich der Idee des antikünstlerischen Films. Zunächst einmal haben fast alle diese Projekte einen bestimmten Referenten in der Geschichte des Kinos (Genre, Schauspieler, einen bestimmten Film etc.) und wiederholen damit auf ihre Art jenes Spiel der

rés por el simple hecho de ser cine“, oder auch (2004a: 1114): „mil torpezas [...] teniendo a un cine cada vez más cine [...] habrían conducido [...] al auténtico ‘cine puro‘“.

- 7 Diese Forderung nach einem radikalen Realismus ruft z.B. das besondere Interesse Luis Buñuels für Insekten in Erinnerung und die Ameisen aus *Un chien andalou*. Die Kamera wird das Instrument einer naturwissenschaftlichen Untersuchung. Eine Hommage Dalís an die mikroskopische Optik des wissenschaftlichen Film findet sich in „Cine“ (Dalí, 2005c: 99).
- 8 Vgl. Dalí (2005b: 55): „El público no iba a emocionarse en el espectáculo de acontecimientos inesperados; buscaba su placer, su emoción, en el desenvolvimiento inesperado de acontecimientos esperados, ya que eran conocidos.“ Dalí evoziert damit die endgültige Konsolidierung der Genrerhetorik sowie der Entwicklung einer perfektionierten und homogenen, dramatisch-analytischen Filmsprache im Hollywoodkino der dreißiger (und auch späteren) Jahre (vgl. Dalí [2005b: 56] und die entsprechenden Stellen in André Bazins späterem Aufsatz „Die Entwicklung der Filmsprache“ [in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander, 2004]). Innerhalb der engen Grenzen des Systems mussten die Regisseure einen besonderen Sinn für den differenziellen Charakter von Wiederholungen, d.h. für Ironie entwickeln sowie einen sehr feinen und delikaten Erfindungsreichtum.

Film-Industrie mit codierten und vorgegebenen Inhalten. Gleichzeitig wird in diesen Texten der Automatismus der Codes durch eine surrealistische Ästhetik konfiguriert, erweitert und radikalisiert.

Ein Genre, das Dalí besonders interessiert, ist die Burleske: eine für ihn prominente, da protosurrealistische Form des antikünstlerischen Films.⁹ „La mujer surrealista“ erzählt von einer reichen und exzentrischen New Yorker Dame, bei der die Marx Brothers als Diener engagiert sind. Die Handlung, eine belanglose Liebesgeschichte zwischen der „Mujer“ und einem nach Amerika exilierten spanischen Aristokraten, wird jedoch durch die vollkommen unsinnigen Aktionen des Komiker-Teams praktisch völlig annulliert. Die Marx Brothers sind Universalgenies, die sich in sämtlichen Disziplinen (zu) perfekt auskennen:¹⁰ ihre Hyperspezialisierung und absurd-radikale Gründlichkeit bringt jegliche Aktion stets an den Punkt ihres Exzesses, d.h. ihrer Autodestruktion. Der vorherrschende anarchistische, vandalistische und antiprosaische Humor erzeugt eine völlig asoziale Ökonomie der Verschwendung¹¹ und damit eine gewisse Hermetik, eine Autonomisierung bzw. Automatisierung der Form. Die Signifikanten ver-ausgaben und vaporisieren sich in einem Spektakel entfesselter Materialität, beschäftigen sich ausschließlich mit sich selbst und lassen sich gegen keine Bedeutung mehr eintauschen. Das unsinnige Spektakel des radikalisierten und verallgemeinerten Scheiterns ist vollkommen anti-rentabel, d.h. gratis. Im „Compendio“ lobt Dalí bereits die „Irrracionalidad concreta, aspiración delirante y pesimista hacia la gratuidad“ (Dalí, 2004a: 1115) des burlesken Kinos, dessen Zerstörungswut und Lust am Scheitern im selben Text fast so etwas wie ein utopischer Horizont des Kinos überhaupt zu werden scheint.¹²

9 Die Vorrangstellung des absurd-komischen Films vor allen anderen „künstlerischen“ Ausprägungen des Kinos ist ein Gemeinplatz in Dalí's oben zitierten filmkritischen Auf- und Ansätzen.

10 Die Marx Brothers treten als Diener, Forscher, Köche, Bastler / Erfinder, Majordomi, Eventmanager, Theatermacher, Schauspieler und Musiker auf. In einer Szene lassen sie es im Haus der „Mujer“ regnen: man ist nicht überrascht, sie als Schamanen kennenzulernen, die das Wetter beeinflussen.

11 Dass irgendwann das gesamte Dekor zu Bruch geht, ist derweil für das burleske Genre nichts Ungewöhnliches.

12 Vgl. Dalí (2004a: 1114): „El cine hablado trae consigo [...] una apreciable confusión que nos permiten asistir a diálogos en un solo plano“. Die „historia crítica de cine“ scheint weniger ein kritischer, differenzierender Diskurs als die Geschichte einer gewollten und herbeigesehnten Krise zu sein. Die Idee, die Intentionalität des Films durch die gegenseitige (Zer)Störung von Bild und Ton auszusetzen, findet sich auch

Die „gratuidad“ der Burleske wird im „Compendio“ mit der „esterilidad“ (Dalí, 2004a: 1115) enggeführt. Filme, deren Handlung „gratis“ ist, sind also sterilisiert, da ihre Signifikanten keinen Sinn (er)zeugen.

Welche Art der Erotik hat die Burleske, wenn in den fetischistischen Ritualen der Marx Brothers, die teilweise in einem relativ deutlichen sexuellen Kontext stehen,¹³ das Begehren nie psychologisch motiviert wird, sondern absurd, kalt, steril und maschinell bleibt? In dem Marx Brothers-Film „Animal Crackers“ (1930), so Dalí im „Compendio“, „culminan los deseos de irracionalidad sistemática y concreta [...], deseos que se despojan progresivamente de toda justificación, pretexto, humor subjetivo, etc.“ (Dalí, 2004 [IIIa]: 1116) Wenn hier von so etwas wie „Begehren“ gesprochen werden kann, dann zielt dieses nicht auf etwas ihm äußeres ab, nur auf sich selbst und sein eigenes Andauern.¹⁴ In dem sich der selbstgenügsame Film so seinem Außen verweigert und damit der Domäne des bedürftigen Zuschauers, der sein eigenes Begehren im auf der Leinwand vorbeiziehenden Imaginären beantwortet finden möchte, wird alsbald auch der Blick auf den Film von dessen Autoerotik affiziert werden.

■ 3 Die Inszenierung des obsessiven Blickes des Narzissten

Immer wieder stoßen wir in Dalís Filmentwürfen auf Szenen, in denen das Schauen selbst thematisiert wird. Es ist symptomatisch für die narzisstische Ästhetik dieser Texte, dass der Film den Zuschauer aus seinem Anderen, dem Außen des Kinosaales abgezogen und internalisiert hat. Dalís Filmtexte stellen Filme vor, die sich nie realisieren mussten, da sie den Zuschauer nicht mehr brauchen: der Film schaut sich selbst zu, der Zuschauer wandert ins Bild – eine Vereinigung, die im und als Bild jedoch keine körperliche ist und die körperlich-räumliche Distanz des Betrachters

unter den Notizen zu einem anderen Filmvorhaben, „La cabra sanitaria“, wo auf ein „poema descriptivo – hablado–, ilustrado por imágenes absolutamente gratuitas (y, por tanto, completamente diferentes del texto)“ (Dalí, 2004c: 1086) hingewiesen wird.

13 Groucho Marx erscheint in zwei Szenen, die sich um seine Obsession für Frauenarme drehen (Dalí, 2004b: 1175 und 1178).

14 Vgl. hierzu auch eine Passage aus „Los misterios surrealistas de Nueva York“. Dort verzehren sich in einer mit „El canibalismo de las películas americanas“ betitelten Szene zwei Liebende „en forma fósil, las bocas unidas en un beso eterno“, während „un brazo cortado persigue sus deseos canibales [...] esforzándose desesperadamente por apagar la costilla a la brasa que jamás podrá apagar“ (Dalí, 2004d: 1162). Der Kuss schafft keine Befriedigung und nimmt kein Ende, das Begehren verzehrt sich in einem Anfall von Autokanibalismus in seiner eigenen unauslöschlichen Glut selbst.

zum Betrachteten im Folgenden nur noch schärfer hervortreten lässt. Das Schauen wird zum Ausdruck einer Ästhetik der Frustration: der Schauende darf nur schauend begehren, was ihm körperlich bzw. taktil unzugänglich bleibt. Das den Zuschauer lockende Bild führt stets immer auch gleichzeitig seine Unnahbarkeit und Abschottung vor.

So kommt es in der „Mujer surrealista“ bezeichnenderweise zu einer Liebesszene, in der die „Mujer“ versucht, das Spiegelbild, das sie und ihren Liebhaber zeigt, zu küssen. Als sie den Spiegel jedoch mit Hand und Mund berührt, verschwindet das Bild schlagartig (Dalí, 2004b: 1183f.). Der Formalismus des unberührbaren Bildes reflektiert den Narzissmus und Onanismus des einsamen Betrachters.

Eine weitere interessante Szene findet sich in „Moontide / Pesadilla de Jean Gabin“. Inspiriert vom gleichnamigen Hollywoodfilm von 1942 (ohne den Untertitel, aber ebenfalls mit Jean Gabin), einem im Seemannsmilieu angesiedelten Film-noir-Psychodrama, entwirft Dalí in diesem Text eine Traumsequenz für Gabin, in der vor allen Dingen Nähmaschinen eine Rolle spielen. Am Ende der Sequenz durchsticht die Nadel einer Maschine das Auge einer Frau, welches sich daraufhin in die strahlend über dem Meer aufgehende Sonne verwandelt (Dalí, 2004: 1194). Hier wird das schreckliche Schicksal eines Blickes vorgeführt, der gleichzeitig noch taktile Begegnung will: die Erblindung oder Blendung. Abgesehen von der geometrischen Assoziation Auge / Sonne versengt der lineare Vektor des Blickes in einem Meer aus reinem Licht, das sich in alle Richtungen gleichzeitig ausbreitet und das Universum bis in seinen hintersten Winkel durchdringt. Wenn die Sonne ein Auge ist, dann bleibt ihr Blick an keinem bestimmten Objekt mehr hängen, da er immer schon beim nächsten ist, da er über alles, was sich ihm darbietet, ständig hinaus streift. In der Totalitarisierung seiner Potenz verfehlt der Blick das dezidiert Anvisierte; der Terror der Blendung konfrontiert ihn mit sublimen kosmischen Dimensionen, die jenseits des Bereichs des Sichtbaren liegen.

„La cabra sanitaria“ wird dieses Spiel zwischen dem Scheitern und dem Sublimen zur morbiden Synthese zwischen Autoerotik (die Konjugation von Narzissmus und Onanismus in der „Mujer“) und dem Erhabenen („Moontide“) stilisieren. Bereits am Anfang des Textes findet sich ein Hinweis auf Dalís Gemälde „El Gran Masturbador“ (1929). Allein vor dem Hintergrund dieses Titels erhellt sich die Handlung, die sich im Laufe des fragmentarischen und heterogenen Textes, der eher einer Sammlung disparater Notate gleichkommt, langsam herauskristallisiert. Es geht um eine inzestuöse Familie, deren Mitglieder sich alle ähneln und gegenseitig

begehren. Der Inzest ist eine besonders morbide Form der Autoerotik. Die Personen sind letztlich alle nur Varianten und Masken ein und desselben, verzweifelt sich selbst begehrenden Subjekts: einmal dreht sich eine Reihe Leute nach einem wunderschönen Bild um, das die Bewegung kopiert und ebenfalls hinter sich schaut (Dalí, 2004c: 1089).

Entscheidend ist aber, dass das Sublime, das in „Moontide“ als kosmische Ekstase inszeniert wurde, in der „Cabra“ eine Perversion erfährt. „Mostrar algunos monumentos del orden gratuito o decepcionante“ (Dalí, 2004c: 1085): Das Sublime hat die Form eines (unberührbaren) Körpers, welcher das Begehren nach ihm dadurch enttäuscht, dass sich seine Körperlichkeit immer weiter entzieht und reduziert. Seine erhabene Unnahbarkeit liegt in seiner unaufhörlichen Verstümmelung, wie es jenes „monumento a la gallina decapitada“ (Dalí, 2004c: 1086) erahnen lässt: Das geköpft Monument erinnert an die kastrierten Signifikanten der Burleske, deren Autonomie sich tatsächlich als Autokannibalismus eines sich nach sich selbst verzehrenden und sich selbst verstümmelnden Begehrens herausstellte und somit zu einer grotesken Farce des Scheiterns (einer Autonomie) wurde.¹⁵ Die Nekrophilie der Burleske zeigt sich in der „Cabra“ nun als Pervertierbarkeit des Sublimen,¹⁶ was in der Idee einer „presencia de un objeto inerte, pero como animado – para dar la impresión de vacío y de desierto“ (Dalí, 2004c: 1090) resümiert wird. Hier geht es um den schwierigen Status des Kinobildes selbst: dieses ist *nur* Verheißung eines lebendigen, dreidimensionalen Körpers, dessen sich in der wüsten Leere des Raumes unendlich ausbreitende sublime und einsame Monumentalität immer wieder zu einer Oberfläche kollabiert, zur unendlich platten, körperlosen und ephemeren *Simulation* einer Belebung („como animado“). Das zweidimensionale Bild reduziert den Körper auf eine tote Puppe, auf eine imaginäre Fleischlichkeit. Der Blick erstarrt alsbald in der obsessiven Fixierung des Bildes (einmal schaut ein Mann eine Frau an und bleibt paralytisch, „inmóvil, con una expresión de terror en el rostro“ (Dalí, 2004c: 1088), da dieses in jenem Maße die Verheißung einer körperlichen Realität und möglichen Befriedigung inszeniert, in dem es sich dieser Realität entzieht, d.h. den Körper nur im Stadium seiner Verwesung und Entkörperung vorführt. Die körperlose Körperlichkeit des Kinobildes, die Präsenz

15 Der Signifikant ist nicht rein autonom: der ausgelöschte Sinn bleibt als Verstümmelung gegenwärtig.

16 Vgl. Dalí (2004c: 1089): „esta ‘nueva’ inconsciente manera de hacer el amor con los muertos que se ha podido constatar en Thomas Hardy, Buster Keaton“.

einer Abwesenheit, präsentiert dem Blick das, was er begehrt, als Kadaver: eine Reihe gekreuzigter Frauen (Dalí, 2004c: 1091), „una cama deshecha con moscas sobre las sábanas cubiertas de esperma“ (Dalí, 2004c: 1086). Das Bild folgt einer Dynamik periodischer Pervertierung: indem es ständig das Lebendige ins Tote umkehrt und sich in seinem Absterben am Leben erhält, lässt es sich ebenso von der Nekrophilie eines Blickes anstecken (es verwelkt), wie es auch diese Nekrophilie erst hervorbringt und fixiert (durch die im Bild stattfindende Verlebendigung, die Wiederkehr des Toten).

Das Erhabene zeigt hier eine morbide Kehrseite: es vereint das Pathos mit dem Aas. Der Blick, der taktile Erfahrung sein will, läuft, wie in „Moontide“, in seiner extremen Approximation an das Bild ebenso die Gefahr seiner Erblindung und macht die Erfahrung des Unsichtbaren und Abstrakten (dem „Jenseits“ des sublimen Monuments), wie er auch die enttäuschende Diesseitigkeit des Sublimen (eine mortifizierte, hässliche, groteske, profane und entstellte Körperlichkeit) kennen lernt.

Dalí wird in seinen Filmentwürfen also nicht müde, die Fabrik des von ihm so bewunderten antikünstlerischen Films unaufhörlich ins Surreale zu verzerren, in dem er sie als tote Maschine denunziert, als Produzent nicht minder toter Bilder, mit denen sich unser Begehren vergeblich vereinigen möchte. Die Dalís Kinoästhetik zugrundeliegende „Unentgeltlichkeit“ des Formalismus stört die kommerzielle Ausrichtung der Industrie, die essenziell auf die unmittelbare Begehrensbefriedigung des Zuschauers abzielt.

■ 4 Die Inszenierung der Auflösung und der Paranoia

Die Metamorphose von Objekten und Bildern ist in Dalís Filmentwürfen immer eine doppelte Bewegung. Als dynamischer Entzug des Objektes des Begehrens konsolidiert sie die Frustration, bietet aber auch gleichzeitig ein Gegengewicht zur fixierten, weil unstillbaren Obsession des Blickes auf den Körper.¹⁷ Die kritische Paranoia, die im Film schon durch die Natur der bewegten Bilder und der Montage (Möglichkeit der Assoziation logisch

17 Diese ambivalente Natur des Films zwischen Fixierung und Dynamisierung beschreibt Dalí auch in seinem Artikel „Cine“: das Kino, eine „forma inédita y novísima de expresión“, bildet die Synthese zwischen dem „valor expresivo y plástico“ der (statischen) „Fotogenia“ und der (dynamischen) „música visual“, der „expresión sucesiva“ des „Ritmo“ (Dalí, 2005c: 97).

disparater Elemente) gegeben ist,¹⁸ löst den erstarrten Blick aus seiner Fixierung und schafft ihm in den ständigen Transmutationen des fokussierten Objekts eine gewisse Erleichterung und Ab-Lenkung. Die Unnachsichtigkeit eines körperlichen Restes auf jedem einzelnen Bild des Filmstreifens, d.h. der Negativabdruck einer auf dem Bild imprägnierten, ausgelöschten und dem Zuschauer unzugänglichen Körperlichkeit, relativiert im ständigen Übergang von einem zum anderen Bild alsbald sein penetrierendes Gewicht. Die Transmutation des Körpers ist gleichsam seine Transsubstantiation. In seinem Bewegt-werden, seiner flottierenden „Auflösung“ fällt der Körper ebenso seiner bereits weiter oben besprochenen Mortifizierung anheim, wie er auch in eine transzendente Form der Lebendigkeit eintritt.¹⁹

So stellt Dalí in „Los misterios surrealistas de Nueva York“ (inspiriert durch ein bekanntes Serial der 1910-er Jahre: „Les mystères de New York“) dem „canibalismo de las películas americanas“ (Dalí, 2004d: 1162) und der Nekrophilie der Geheimclubs (ebd.: 1166) des typisch amerikanischen Großstadt-Gangstergenres, das er hier teilweise adaptiert, anthropomorphe Wolkenkratzer und die Stadt als lebendigen und pulsierenden Organismus entgegen. Ein weiteres Beispiel für den ambivalenten Charakter der Bewegung findet sich in „Moontide“: hier gibt Dalí Anweisungen für das Filmen eines Totenkopfes, der aus mehreren Elementen und Landschaften zusammengesetzt ist. Dabei sollen in einer Vielzahl von beschleunigten Kamerabewegungen (Zooms und Kamerafahrten) die einzelnen Bestandteile des Schädels immer fiebriger konsumiert werden (Dalí, 2004e: 1197). Wird dieser dadurch erst recht mortifiziert oder in einer wuchernden Mannigfaltigkeit zu tausendfach neuem Leben erweckt?

Aber erst „La carretilla de carne“ führt in die spirituellen Dimensionen der paranoischen Transmutationen ein. Anna Magnani, seit „Roma città aperta“ (1945) Ikone des italienischen Nachkriegsfilms, spielt die Hauptrolle, eine von tragischen Verhältnissen zu Männern geprägte Frau. Der Neorealismus wird von Dalí mittels der Paranoia des Stars seines politisch-

18 Die kritische Paranoia ist eine Form der alogischen Interpretation, ebenso wie (zumindest in einer gewissen Hinsicht) die Dynamik des Films eine alogische, da rein „körperliche“ Interpretation von Materie ist.

19 In „Film-Arte, Film antiartístico“ schreibt Dalí über die Transsubstantiation der physischen Dimension der Bilder und ihr damit gewonnenes spirituelles Wesen: „La luz del cine es una luz toda espiritual y toda física, a la vez. [...] Cada imagen del cine es la captación de una incontestable espiritualidad. El árbol, la calle, el partido de *rugby*, en el cinema, son turbadoramente transustanciados“ (Dalí, 2005a [IVa]: 54).

sozialen Engagements entledigt und zum Mystizismus verklärt („Carretilla“ ist der „primer film ‘neomístico‘“ [Dalí, 2004f: 1206] als auch die „primera película paranoica“ [*op.cit.*: 1203]). Wie ein Kreuz schleppt die Magnani als Symbol ihres Leidens eine Karre mit sich herum, einen Fetisch, der mit all den Männern, die sie geliebt und verloren hat, in Verbindung steht. Der Wagen ist zwar Objekt einer anhaltenden Obsession, durchläuft aber, als Katalysator der paranoischen Delirien der Magnani, während der Geschichte eine ständige Metamorphose von Formen und Funktionen, was schließlich in seinen Anthropomorphismus mündet (der Wagen wird ein Wesen aus Fleisch). Seine materiellen Transfigurationen münden konsequenterweise in seine Vaporisierung und jene in die spirituelle Erlösung der Magnani. Ein Pfarrer mit dem Aussehen Sigmund Freuds rät ihr dazu, den Wagen zu zerstören. Der Kontext scheint weniger psychoanalytisch als religiös-okkultistisch, auf einer höheren Ebene tatsächlich katholisch zu sein: weniger als ein Fetisch ist der Wagen in seiner schieren Körperlichkeit ein „objeto siniestro y de mal agüero“ (*op.cit.*: 1205), „objeto embrujado de mala suerte“ (*op.cit.*: 1216), das geopfert werden muss. In den Trümmern des Wagens bleibt nur ein Kreuz übrig, Symbol der geheiligten Hingabe des Körpers zur Befreiung der Seele: die erlöste Magnani entdeckt schließlich „la conciencia de su fe religiosa“ (*op.cit.*: 1217).

■ 5 Die Musealisierung der Kinogeschichte

Dalís Kinoentwürfe sind, wie der Humor der Burleske, auf exzessive Art „gratis“ und unverwertbar. Sie haben nie die richtige Ökonomie gefunden, sich nie für die Filme eingetauscht, die sie in ihrer Textualität nur anzeigen, sich nie in einer (immer auch und vor allem kommerziellen) Filmproduktion aufs Spiel gesetzt. Die Vision eines Films bleibt für denjenigen, der sie nicht realisieren – und das heißt bei einem Film automatisch „verkaufen“ – will oder kann, gratis: also umsonst. Sie bleibt rein imaginäres Kino eines Narzissten. Am Ende des ersten Entwurfs zu „Moontide“, den Dalí an die amerikanische Produktionsgesellschaft 20th Century Fox adressiert hat, finden sich folgende Zeilen: „Salvador Dalí / 3 de la tarde / 4 de noviembre / Hotel Saint Regis / Nueva York“ (Dalí, 2004e: 1195). Vielleicht gibt die Exzentrik und Überflüssigkeit der Zeitangabe, der nur in einem rein privaten Kontext Bedeutung zukommen kann, den entscheidenden Hinweis: Dalí signiert hier ebenso für den Absender wie auch für den geheimen, eigentlichen und ausschließlichen Adressaten seines Entwurfs.

Diese Filme sind in ihrem pränatalen Zustand ein Museum der „wirklichen“ Geschichte des Kinos, deren Inhalte sie geprägt haben; ohne ihre Geburtsstunde als Film erlebt zu haben, hat sich bereits das ganze Kino in ihnen verewigt. Vom Kino haben diese Entwürfe also alles und nichts. Gerade in ihrer Textualität sind diese Projekte ein Museum im doppelten Sinne: als Bezeichnung der letzten Ruhestätte von Kunstwerken leitet sich der Name des Museums gleichwohl von der inspirierenden Muse ab. Der Begriff vereint die letzten und ersten Lebenszeichen der Kunst. So hat sich das „wirkliche“ Kino in einem Text ausgelöscht und ihn zum nichtkinematischen Aufbewahrungsort, zur Ruine des ephemeren Zauber des „pájaro del film“ gemacht – also auch zum Ort eines postmortalen Lebens: die Löschung des Kinos zögert an der Schwelle zu seiner Wiederauferstehung bzw. seiner Wiedergeburt, insofern der Text das virtuelle, unendlich große Museum und Gedächtnis der nie entstandenen, ungeborenen Filme abbildet, welche sich im ersten Aufblitzen ihrer Lebendigkeit, im Moment ihrer schieren Inspiration noch hinhalten. Die Geburt ist schwer, sie hört nicht auf, anzudauern: die Gefahr einer morbiden, obsessiven und statischen Fixierung kann nur durch deren ständige Pervertierung, d.h. durch die Lebendigkeit einer paranoischen Polymorphie in Grenzen gehalten werden. Nur so kann die Geschlossenheit einer Autoerotik, eines sich selbst genügsamen Textes, eine Annäherung an das (bewegte) Kinobild und eine ungehemmte Dynamik erfahren, die freilich alsbald wieder in der tödlichen Pose erstarrt.

Dalís Filmprojekte spielen eine Projektionsszene durch. Sie reden über Filme, die im und als Kino unsichtbar sind, und sind so eine Projektion vor der sichtbarmachenden Projektion des Kinos; sie sind die Projektion einer Projektion, bzw. das Projektil, das aus der Unsichtbarkeit heraus die Sichtbarkeit im doppelten Sinne des Wortes exekutiert. Möglicherweise sieht man am meisten, wenn man vor diesen Kino-Texten die Augen verschließt: „el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados“, schreibt Dalí am Ende von „Film-Arte, Film antiartístico“ (2005b: 59). Der Metaphysik des Kinos, seinem Ursprung und seinem Tod, begegnet man am besten in der inneren Vision, im Kino des (kritischen) Paranoikers oder des Blinden („un ciego puede llegar a la misma noción de la realidad que un paranoico“ [Dalí, 2004c: 1087]). Den reinsten Film sieht man mit geschlossenen Augen. Bereits der *Chien andalou* hat in seiner Anfangsszene dieses Paradox angedeutet. Das von der Rasierklinge durchschnitene Auge ist das des Zuschauers, der fortan dem zusieht, was er bereits nicht mehr sieht. Mit Dalís Filmentwürfen ist es ähnlich. Sie kann

nur derjenige lesen, der vor den Buchstaben erblindet, um beim Lesen vor seinem inneren Auge etwas anderes zu sehen als Buchstaben, also dasjenige, was diese Texte nicht sind und nie sein werden: nämlich Filme. ■

■ Bibliographie

Dalí, Salvador (2000a): *Obra completa III*, hg. v. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona: Destino.

— (2000b): „Compendio de una historia crítica de cine“, in: Dalí (2000a), 1109–1117.

— (2000c): „La mujer surrealista“, in: Dalí (2000a), 1167–1188.

— (2000d): „La cabra sanitaria“, in: Dalí (2000a), 1083–1098.

— (2000e): „Los misterios surrealistas de Nueva York“, in: Dalí (2000a), 1157–1166.

— (2000f): „Moontide / Pesadilla de Jean Gabin“, in: Dalí (2000a), 1189–1200.

— (2000g): „La carretilla de carne“, in: Dalí (2000a), 1201–1218.

— (2005a): *Obra completa IV*, hg. v. Juan José Lahuerta, Barcelona: Destino.

— (2005b): „Film-arte, Film-antiartístico“, in: Dalí (2005a), 53–59.

— (2005c): „Cine“, in: Dalí (2005a), 97–99.

- Philipp Stadelmaier, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: Fins a la nostra època no realitzats per una vertadera representació cinematogràfica, las pel·lícules de Dalí no parlen solament del fracàs individual de l'obra, sinó del fracàs antropològic: la frustració de l'esguard simbolitza més que clavar una mirada al desig impossible de l'encontre físic amb l'experiència visual. En tal sentit la imatge cinematogràfica revela al mateix temps una autonomia formal i un caràcter sublim. L'oscil·lació entre la mortificació i la reanimació del cos desitjat aclareix l'essència ambigua dels procediments dalians: per les referències a la història cinematogràfica, el cinema es transforma en text que es manifesta com un museu no-cinematogràfic. No obstant això, els vestigis de la musa talment evocada apareixen des de lluny, inspiren la resurrecció paradoxal de films al mateix temps ja morts i encara no nascuts. ■

Summary: Salvador Dalí's film treatments have never been realized as films. They are therefore not only speaking about failed films, but indeed about failure itself: the frustration of a certain regard that symbolizes more than a look on impossible desires of a

physical encounter with the visual experience. Based on this idea, the image of cinema reveals at once a formal autonomy and a sublime character. Its oscillation between mortification and (re)animation of the desired body also enlightens the double-sensed essence of Dalí's film projects: highly referential towards the history of cinema, they transform cinema into a non-cinematic museum, a text. Distant traces of the muse are, however, shining through, inspiring thus the resurrection of films that are at the same time already dead and not yet born. [Keywords: Dalí, surrealism, desire, sublime, cinema, paranoia, burlesque, Hollywood, Marx Brothers, necrophilia, *Chien andalous*] ■