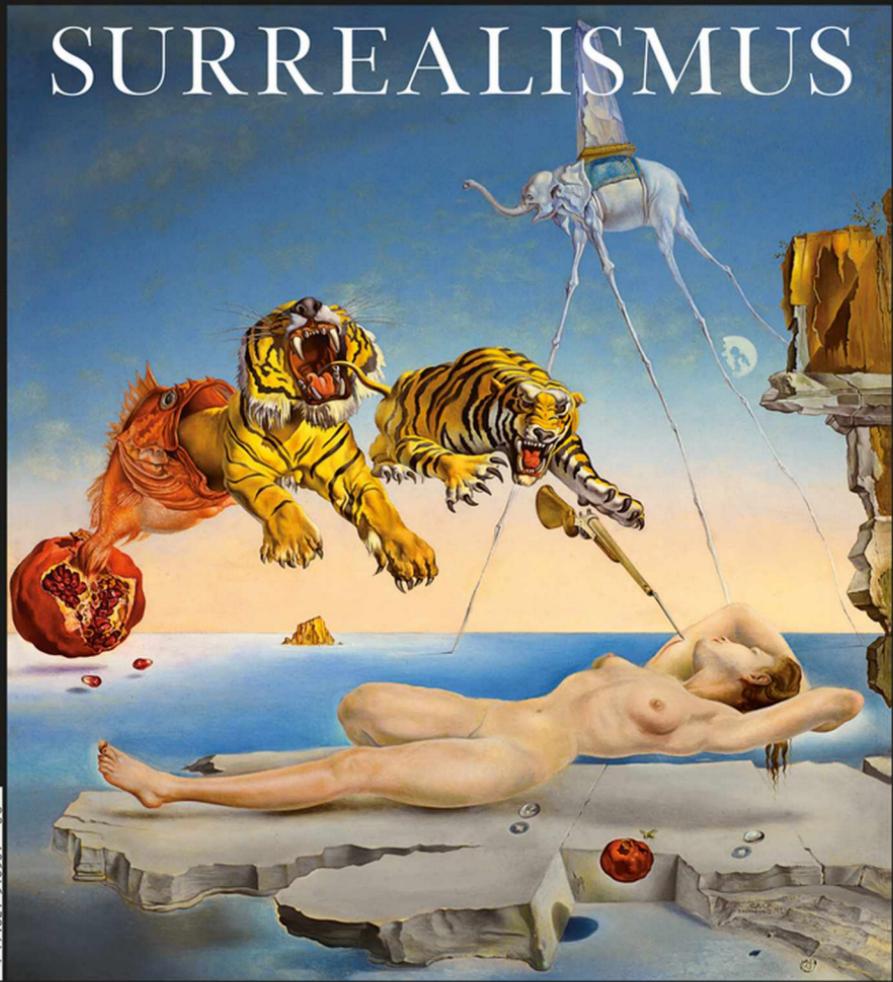


GEO EPOCHE EDITION

DIE GESCHICHTE DER KUNST

SURREALISMUS



GEO EPOCHE EDITION SURREALISMUS

GEO EPOCHE EDITION

ISBN 978-3-643-00222-7
4 112 889 516519 0 8

AUFSTAND GEGEN DIE VERNUNFT



liebe Leserin, lieber Leser

Sein wir ehrlich: Bis vor Kurzem erwarteten die meisten von uns die Bilder von surrealistischen Künstlern wie Salvador Dalí oder René Magritte eher in billigen Postershops als in großen Ausstellungen renommierter Museen. Zu erfolgreich war die Vermarktung des Œuvres dieser zwei Künstler in den vergangenen 40 Jahren verlaufen.

Magrittes realistisch-irreale Szenarien etwa zierten Tausende von Warteräumen in Zahnarztpraxen und Anwaltskanzleien. Denn diese optischen Täuschungen aus dem Alltag eines Kleinbürgers, diese hübschen Rätsel für den Kunsteinsteiger waren vor allem eines: äußerst dekorativ.

Aber irgendwann hatte man sich sattgesehen an den visuellen Gags des Belagers. An den Hutträgern mit Äpfeln oder Tauben vor dem Gesicht, an den fliegenden Broten und schwebenden Felsen, an den Spiegel-Bildern, die die Ge setze der Physik außer Kraft setzten.

Oder Salvador Dalí. Es gab Zeiten, da hingen in vielen Teenagerzimmern die altmeisterlich, aber ein wenig effekthascherisch gemalten Albträume des Spaniers – all die zerfließenden Uhren, hängenden Spiegeleier und Körper auf Krücken, die auf eine äußerst schicke Art von irgendwelchen Abgründen der menschlichen Seele zu künden schienen und sich im Posterformat (das oft sehr viel größer war als das Original) extrem gut ausmachten: alles kitschig knallbunt und zugleich pubertär rätselhaft.

Dalí hatte seine Vermarktungsmaschinerie schon in den 1960er Jahren angeworfen, als er seine Kunst an Werbetreibende verscherbelte, wahllos Grafiken in den Verkauf gab – selbst ausgemacht schlechte – und schließlich sogar Blankblätter signierte, die anschließend von seinen Mitarbeitern mit einem Motiv an geblich aus seiner Hand bedruckt wurden.

Kurz und schlecht: Der Markt wurde von seinen Werken derart überschwemmt, dass in den 1970er Jahren allmählich eine Dalí-Müdigkeit einsetzte, zusätzlich befeuert von den immer traurigeren Auftritten

eines offensichtlichen Scharlatans, der sich selbst im Greisenalter für keine Absurdität zu schade schien, etwa dafür, Spaniens faschistischen Diktator Francisco Franco zu einem großen Politiker zu erklären, der das Land gerettet habe.

Dalí und Magritte und mit ihnen die surrealistische Bewegung: Sie schienen mehr oder minder erledigt – eine kurze kunstgeschichtliche Episode der Zwischenkriegsjahre, mehr aber auch nicht.

Doch dann, so ab 2010, häuften sich plötzlich Ausstellungen, die sich mit dem Phänomen Surrealismus ernsthaft auseinandersetzten.

Die Frankfurter Schirn Kunsthalle präsentierte surreale Skulpturen von Dalí bis Man Ray, die Wiener Albertina organisierte eine Retrospektive von René Magritte, auch die Schweizer Fondation Beyeler widmete ihm sowie Dalí und dessen Landsmann Joan Miró eine Schau.

Die Kasseler Documenta (eigentlich spezialisiert auf das Erspüren neuer Entwicklungen der Avantgarde) stellte 2012 an prominenter Stelle zwei jahrzehntealte Dalí-Werke aus, die Hamburger Kunsthalle feierte die frühen surrealistischen Arbeiten des Bildhauers Alberto Giacometti, und die Münchner Pinakothek der Moderne präsentierte nach einem Umbau vor allem stolz ihre Sammlung berühmter Surrealisten.

Schließlich der Ritterschlag: Ende 2012 eröffnete im legendären Pariser Centre Pompidou die bedeutendste und umfassendste Dalí-Retrospektive aller Zeiten – ein großer Erfolg sowohl beim Publikum, das in die Ausstellung stürmte wie seit Jahrzehnten nicht mehr, wie bei der Kritik, die auf einmal das subversive Genie des Meisters pries (der sich nie dem Mainstream angepasst habe, wie man nun bei genauerem Hinsehen zu entdecken meinte) und ihn als Vorläufer etlicher wichtiger Kunstströmungen des späten 20. Jahrhunderts feierte, etwa von Performance, Happening und Multimedia Art.



Und kurz nachdem dieses Heft in den Druck gegangen ist, wird im New Yorker Museum of Modern Art eine Ausstellung über den, wie es in der Ankündigung heißt, „Schöpfer einiger der außergewöhnlichsten Bilder des 20. Jahrhunderts“ eröffnet: René Magritte. Kann es in der Welt der Kunst eine größere Ehre geben?

Wie nun das neue Interesse an jenen Malern zu erklären ist, die sich in den 1920er Jahren aufmachten, ihre Wünsche, Obsessionen und Traumata auf der Leinwand festzuhalten, darüber diskutieren Experten derzeit noch.

Liegt es daran, dass „verkopte Konzeptkunst oder politisch engagierte Malei allein“ nun nicht mehr in der Lage zu sein scheinen, „eine immer kompliziertere Welt zu fassen“, wie die Kunsthistorikerin Kia Vahlund in ihrem Dalí-Portrait für dieses Heft schreibt?

Ist die neue Popularität des Spaniers unter anderem dadurch zu erklären, dass er mit seinen pomposen Auftritten der „geistige Vater“ von solchen selbst ernannten Superstars wie Andy Warhol und Jeff Koons war, wie die Kritikerin Ute Thon schreibt? Dass er die „absurden Bilderfindungen“ des derzeit extrem erfolgreichen Leipziger Malers Neo Rauch entscheidend mitgeprägt hat?

Liegt es daran, dass etwa René Magrittes Arbeiten ungemein „poetisch“ sind und davon handeln, „was es bedeutet, ein Mensch zu sein“, wie Jeff Koons sagt (der mehrere Arbeiten des Malers besitzt)?

Oder ist die Wiederentdeckung des Surrealismus auf eine „Schnapsucht nach dem Geheimnisvollen und Fantastischen“ zurückzuführen, wie der Kurator Ludwig Seyfarth fragt?

Wie auch immer – wir haben dieses neu erwachte Interesse zum Anlass genommen, uns eingehend mit den Schöpfern jener Bildwelten zu beschäftigen, die von einer „Über-Wirklichkeit“ handelten, der Sur-Realität, und die vor allem eines waren: eine Revolte des Unbewussten gegen den Verstand. Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Blättern und Schmökern in diesem Heft.



Joachim Telgenbüscher hat diese Ausgabe redaktionell betreut, wissenschaftlich beraten von der Kunsthistorikerin Anna Feldhaus

Herzlich Ihr

Michael Siefen

**DIE WIRKLICHKEIT
DER TRÄUME**

Fantastische Assoziationen gehören zu den wichtigsten Themen der Surrealisten. Denn die Künstler suchen nach einem Weg, das Unbewusste darzustellen.

Seite 6



**ANGRIFF AUF
DIE VERNUNFT**

Gemeinsam erforschen die Pariser Surrealisten in den 1920er Jahren die verborgenen Kontinente ihrer Seelen, experimentieren mit Hypnose, schreiben, dichten und malen wie in Trance.

Seite 30



SALVADOR DALÍ

Wie fotografierte Träume erscheinen die Gemälde des berühmtesten Surrealisten – ganz naturgetreu malt der Katalane Bilder seiner Halluzinationen.

Seite 68





BLICK IN DIE SEELE
Surrealistische Fotografen vollbringen das scheinbar Unmögliche: Mit einer Technik, die erfunden wurde, um das Offensichtliche festzuhalten, erschaffen sie Bilder von verborgenen Welten.

Seite 86



DER ABGRUND DER DINGE

Auch wenn surrealistische Skulpturen – wie diese von Joan Miró – bisweilen heiter wirken, spiegeln sie doch oft düstere Visionen der Künstler wider.

Seite 50



MEISTER DER TÄUSCHUNG

René Magritte führt das Leben eines biederer Bürgers – doch in seinen Gemälden sprengt er die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie.

Seite 102



GETRENNTE WEGE

Auf der Flucht vor dem Zweiten Weltkrieg gehen viele Surrealisten um 1940 ins Exil. Dort schaffen sie – wie hier Leonora Carrington – weiterhin oft albraumhafte Innere Landschaften, inspiriert nun von der Umgebung ihrer Gastgeberländer.

Seite 106

Frühe Surrealisten

DIE WIRKLICHKEIT DER TRÄUME

Nach Ende des Ersten Weltkriegs erforschen Künstler die Grenzen des menschlichen Bewusstseins.

6

Die Pariser Gruppe

ANGRIFF AUF DIE VERNUNFT

Sie sind Revolutionäre, die den Geist befreien wollen: Ab 1919 versammelt der französische Dichter André Breton in Paris etliche Literaten und Maler um sich – die späteren Surrealisten.

30

Man Ray

LICHTBILDER DER INNENWELT

Mit einer misslungenen Porträtaufnahme etabliert der Amerikaner Man Ray ein neues Genre der Kunst: die surrealistische Fotografie.

46

Skulpturen

DER ABGRUND DER DINGE

Sie verwandeln den Müll der Metropolen in Kunstwerke und den Trödel des Alltags in Fetische. Doch in den Plastiken der Surrealisten spiegeln sich auch die Tiefen der menschlichen Seele.

50

Salvador Dalí

DER ERSTE SUPERSTAR DER KUNST

Der Katalane schockiert und amüsiert das Publikum mit gewagten Werken und skurrilen Auftritten – und wird so zum Gesicht des Surrealismus.

68

Fotografie

BLICK IN DIE SEELE

Anders als alle künstlerischen Bewegungen vor ihnen begeistern sich die Surrealisten für die Fotografie als eigenständige Kunstform.

86

René Magritte

INGENIEUR DES IRREALEN

Der Belgier beschwört nicht wie seine Kollegen die eigenen Dämonen – sondern malt das Unmögliche so exakt, als wäre es real.

102

Exil

GETRENNTE WEGE

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs versprengt die Pariser Gruppe der Surrealisten: Etliche fliehen in die USA, wo sie die Eindrücke ihrer neuen Heimat in ihre Bilder aufnehmen.

106

Zeitafel

126

Bildvermerke

128

Impressum

129

Vorschau: »Die Kunst der Antike«

130

Titelbild: »Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen«, 1944. Ölgemälde von Salvador Dalí

Alle Fakten und Daten in dieser Ausgabe sind vom GEOEPOCHE EDITION-Verifikationsteam auf Ihre Richtigkeit überprüft worden. Zitate sind der neuen Rechtschreibung angepasst. In den Übersetzungen wurden Fehler korrigiert. In diesem Heft werden die ganzjährigen deutschen Titel der Kunstwerke verwendet. Bisweilen weichen diese von der direkten Übersetzung ab.

Redaktionsschluss: 20. September 2013

Die Wirklichkeit der



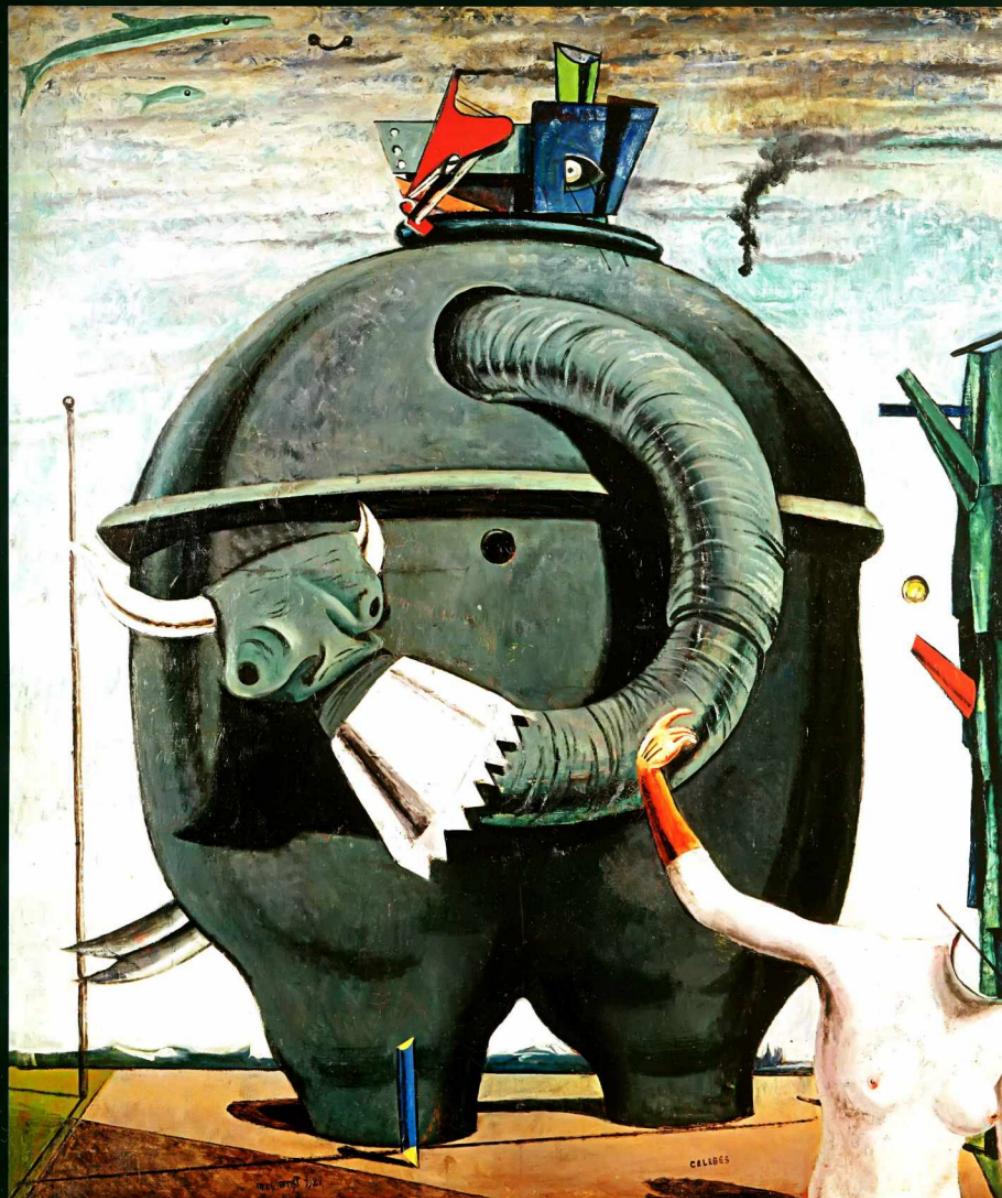
TRÄUME



Halluzination und Exzess, Trance und Wahnsinn: Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs suchen Künstler die Grenzen des menschlichen Bewusstseins. Sie nennen sich »Surrealisten« und streben nach kindlicher Freiheit. Um die zu erlangen, protokollieren sie ihre Träume, hypnotisieren sich selbst oder überlassen ihre Arbeit dem Zufall. Spontanität, Assoziation und Fantasie sollen ihre Hände führen – kurz: das Unbewusste

BILDTEXTE: BERTRAM WEISS

Der von Krücken gestützte Kopf, den der Spanier Salvador Dalí 1937 vollendet, wirkt wie ein gemaltes Manifest des Surrealismus. Denn die geschlossenen Augen verweisen auf das wichtigste Thema der neuen Kunst: den Blick nach innen (»**DER SCHLAF**«)



»DER ELEFANT VON CELEBES«, den Max Ernst 1921 kurz vor seinem Umzug nach Paris malt, erinnert an ein gespenstisches Monster aus einem Traum. Tatsächlich lässt sich der Künstler von einem afrikanischen Getreidespeicher inspirieren, den er auf einem Foto entdeckt hat



Die schrundigen
»BARBAREN« (1937)
sind zum Teil Produkte
des Zufalls: Max Ernst
präpariert dafür eine Ober-
fläche mit Farbe, presst
Objekte wie Spulen oder
Bleche gegen die Unter-
seite und schabt die Farbe
darüber ab. Aus den
so entstandenen Struk-
turen formt er dann
die Szenerie

**MAX
ERNST**
1891–1976



Mit 31 Jahren zieht der Sohn eines Lehrers 1922 aus dem Rheinland nach Paris. In der französischen Metropole wird Ernst, der nie eine Kunstakademie besucht hat, zu einem der einflussreichsten Surrealisten – und zum Pionier der fantastischen Malerei. Virtuos setzt er verschiedene Techniken ein, experimentiert etwa mit Schnüren und Spachteln



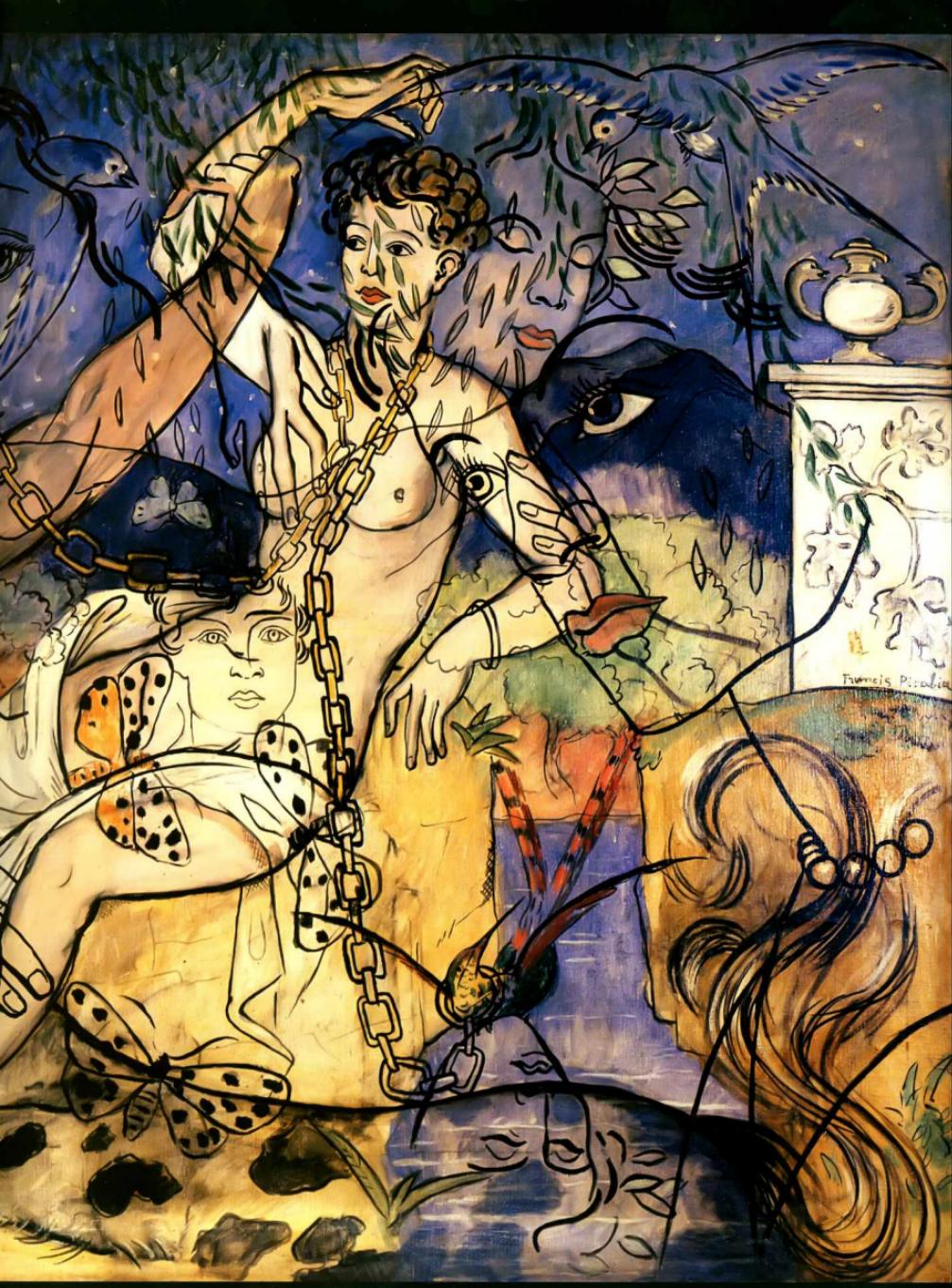
FRANCIS PICABIA

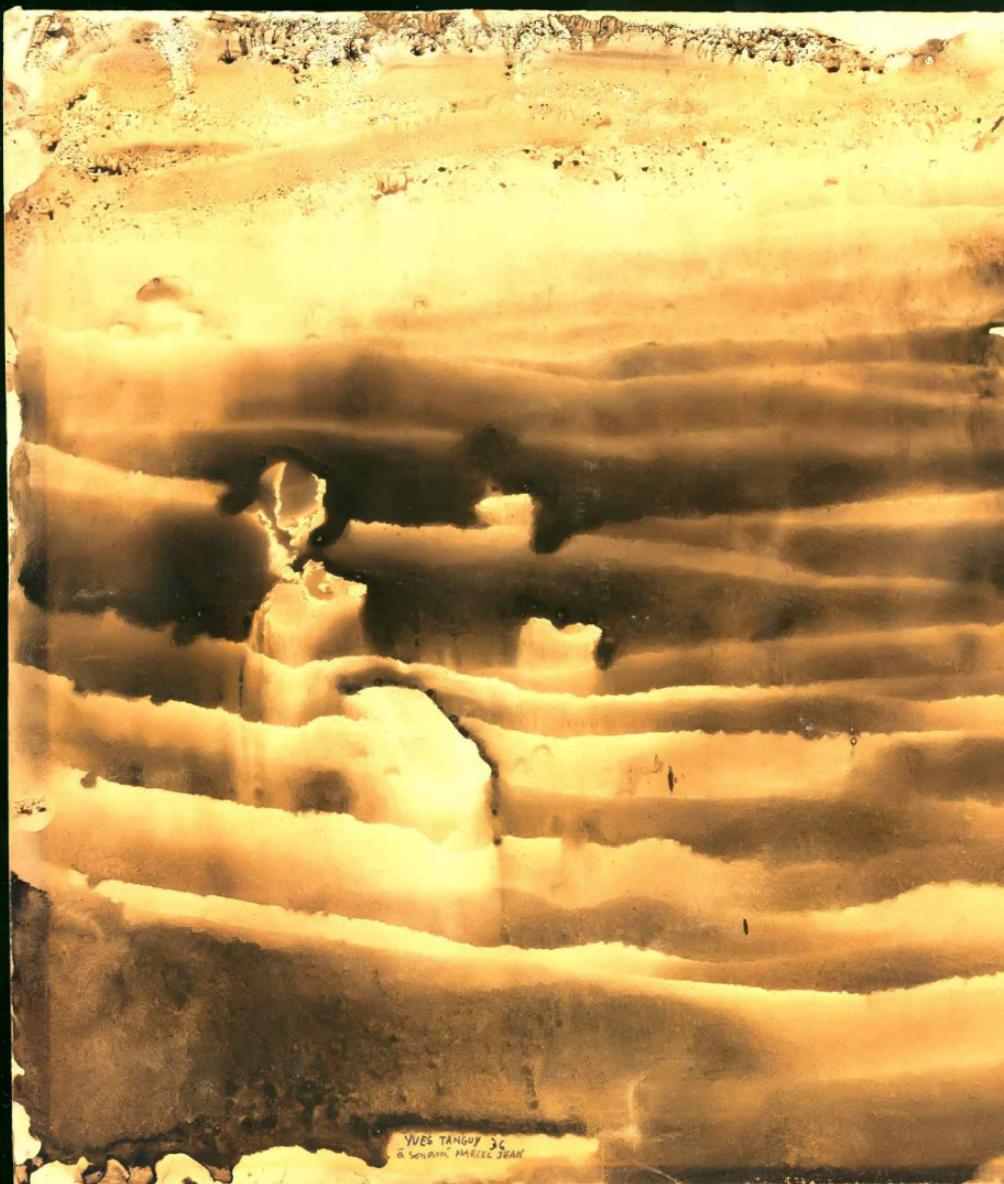
1879–1953

Götter und Heroen, Amphoren, Vögel und Schmetterlinge: Picabias Gemälde wirken auf den ersten Blick wie antike Fresken. Doch anders als die Künstler des Altertums rückt der Franzose keine Motive in den Hintergrund, sondern lässt sie mit fragilen Strichen und blassen Farben durchscheinen. In diesen »Transparenzen« sucht er eine »vierte Dimension« – ein Bewusstsein, das über das Sichtbare hinausreicht

Schmetterlinge groß wie Männerköpfe flattern durch das Bild, während riesige Augen in die Ferne starren: Francis Picabias »VILLICA-CAJA« (1930), das er nach zwei Faltern benennt, erinnert an das übermalte Skizzenblatt eines suchenden Künstlers: und zugleich an gespenstische Halluzinationen







Tanguy experimentiert mit vielen künstlerischen Methoden, unter anderem mit der »Décalcomanie«. Dabei bestreicht er einen Untergrund mit Farbe, drückt Papier auf die feuchte Fläche und zieht es wieder ab. So entstehen Strukturen, in denen die Fantasie erblühen kann (»OHNE TITEL«, 1936)



YVES TANGUY

1900-1955

Der schweigsame Franzose ist einer der Autodidakten unter den Pariser Surrealisten: Bevor er die Malerei entdeckt, verdient Tanguy sein Geld als Straßenbahnhaftraher, Gasableser und Seemann. 1925 freundet er sich in Paris mit den Surrealisten an und wird selbst zum Verfechter des neuen Stils. Wie seine Mitstreiter legt er wenig Wert auf handwerkliche Meisterschaft. Vielmehr begeistert er sich für Techniken, bei denen sich ein Künstler dem Zufall überlässt – um so die unbewussten Anteile der Psyche zu entdecken



**PETER
BLUME**

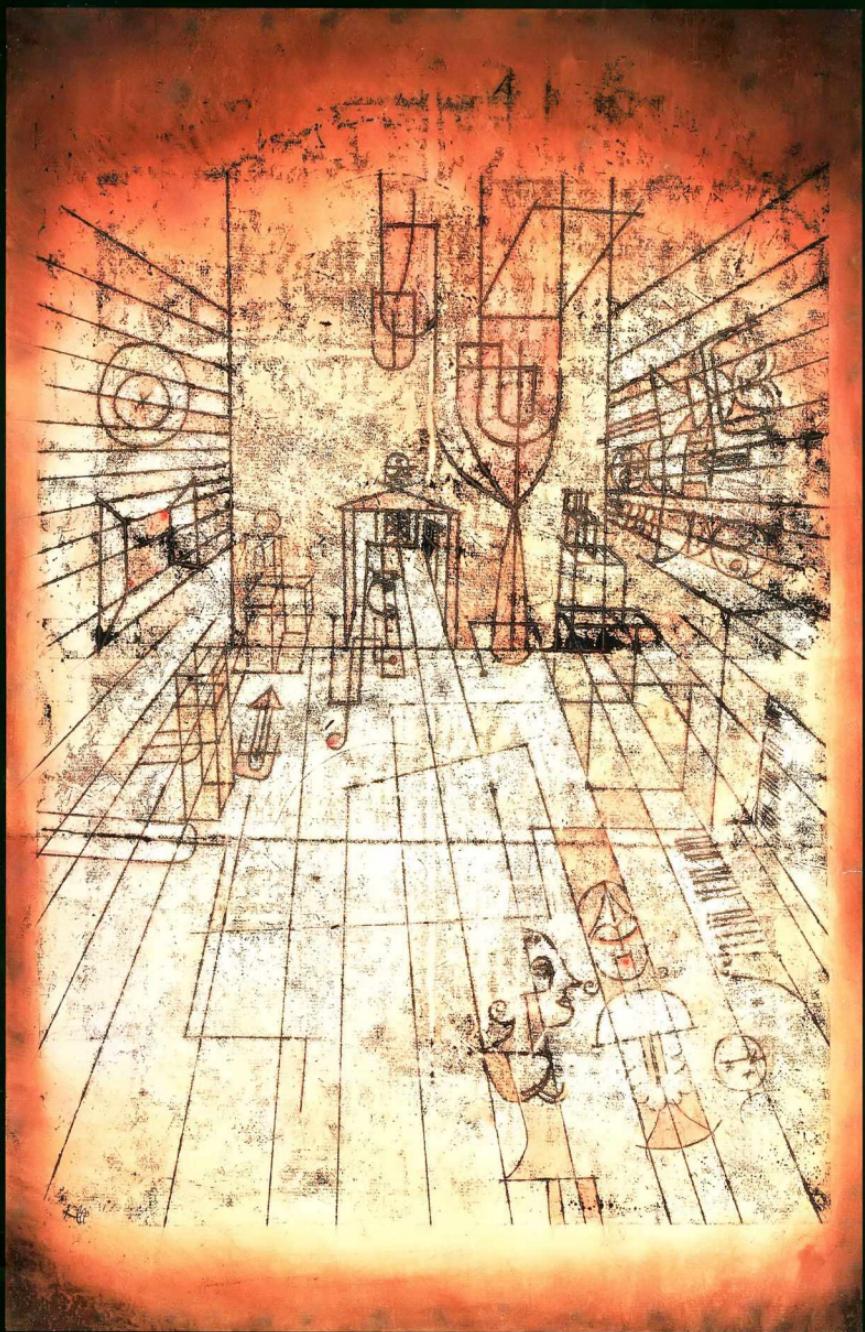
1906–1992

Sein Leben beginnt mit einer Flucht: Noch im Jahr seiner Geburt verlässt Blumes Familie das russische Zarenreich und zieht nach New York, aus Angst vor anti-jüdischen Pogromen, die Osteuropa erschüttern. Als Erwachsener begeistert Blume die amerikanische Kunstwelt mit unwirklich erscheinenden Gemälden, in denen er reale Dinge aus ihrer vertrauten Umgebung reißt. In den 1930er Jahren zählt er zu den berühmtesten Malern der USA





Kohleminen und
badende Soldaten,
Stahlwerke und dampfende Lokomotiven:
All dies beobachtet
Blume auf einer Reise
**»SÜDLICH VON
SCRANTON«** (1931),
einer boomenden
Industriestadt. In der
Fantasie des Künstlers verschmelzen die
Eindrücke zu einer
rätselhaften Traumwirklichkeit



Mit feinen Linien reduziert Paul Klee die Realität zu einem gehaften Gespinst. Der Künstler lebt nicht im Dies dichtet der Künstler mal – sondern wohnt »näher dem Herzen« Schöpfung als üblich (»ZIMMERPERSPEKTI
MIT EINWOHNERN« 1921/24)



Im italienischen
Stegreiftheater, der
»Commedia dell'Arte«,
ist der Pierrot der
Inbegriff des unglücklich
verliebten Narren und
Opfer böser Streiche.
Paul Klee malt die Figur
1924 als surrealistischen
Geist. Als Zwitter-
wesen aus Mensch und
Mond (»PIERROT
LUNAIRE«)

**PAUL
KLEE**

1879–1940



Klee ist viel mehr als ein Maler. Er ist musikalisch hochbegabt, besitzt einen hoch entwickelten Sinn für Sprache, begeistert sich für Philosophie und Psychologie. Der künstlerischen Welt des gebürtigen Schweizers fühlen sich auch die Pariser Surrealisten nahe. Vor allem in Klees zarten Zeichnungen finden sie ihre Vorstellung von einer Erweiterung des Bewusstseins wieder



Zunächst wirkt der Blick in »DIE STRASSE« (1933) harmlos: Ein Handwerker trägt ein Brett, Passanten flanieren, ein Kind spielt. Tatsächlich zeigt Balthus aber Ungeheuerliches: Links schiebt ein Mann sein Knie zwischen die Beine eines Mädchens und greift nach dessen Rock



Balthus 1933



BALTHUS

1908–2001

Schon mit seiner ersten Ausstellung 1934 provoziert der Exzentriker einen Skandal. Kritiker schmähen seine Technik als »grob« und beschimpfen ihn als »Anhänger der Nymphomanie«. Denn Balthus – ursprünglich Balthasar Klossowski de Rola – zeigt mit seinen puppenhaften Figuren vor allem eines: Abweichungen von der sexuellen Norm. Damit trifft er eine Grundidee des Surrealismus – die Sehnsucht nach dem Tabubruch



»Das Schöne ist das Unerwartete«, heißt es bei den Surrealisten. Und so kombiniert
Óscar Dominguez einen Schiffsbug mit einem »DOSENÖFFNER« (1936), eine Schrotflinte
mit einem Schuh – und bietet dem Betrachter eine Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten



Mechanisch und doch erotisch, tierisch und doch menschlich: Die »ELEKTROSEXUELLE NÄHMASCHINE«, die Domínguez 1934 malt, wirkt wie eine unheimliche Szenerie aus einem Alpträum und lässt den Betrachter völlig schockiert zurück; genauso wie es die Surrealisten stets fordern

**ÓSCAR
DOMÍNGUEZ**
1906–1957



Mit 21 Jahren kommt der Spanier nach Paris und beginnt, mit dem surrealistischen Prinzip der Metamorphose zu experimentieren: Aus Landschaften lässt er Körper wachsen; Glieder verformt er zu Gegenständen. Doch so unwahrscheinlich seine Kombinationen anmuten – sie sollen nicht sinnlos sein. Vielmehr will Domínguez beim Betrachter ungewohnte Assoziationen wecken



Selbst ein Spiegel kann das Gesicht des geheimnisvollen Mannes nicht offenbaren: In der **»VERBOTENEN REPRODUKTION«** (1937) bricht René Magritte, Meister der Rätsel und Virtuose der Täuschung, kurzerhand die Gesetze der Physik. Und doch wirkt sein Gemälde seltsam real

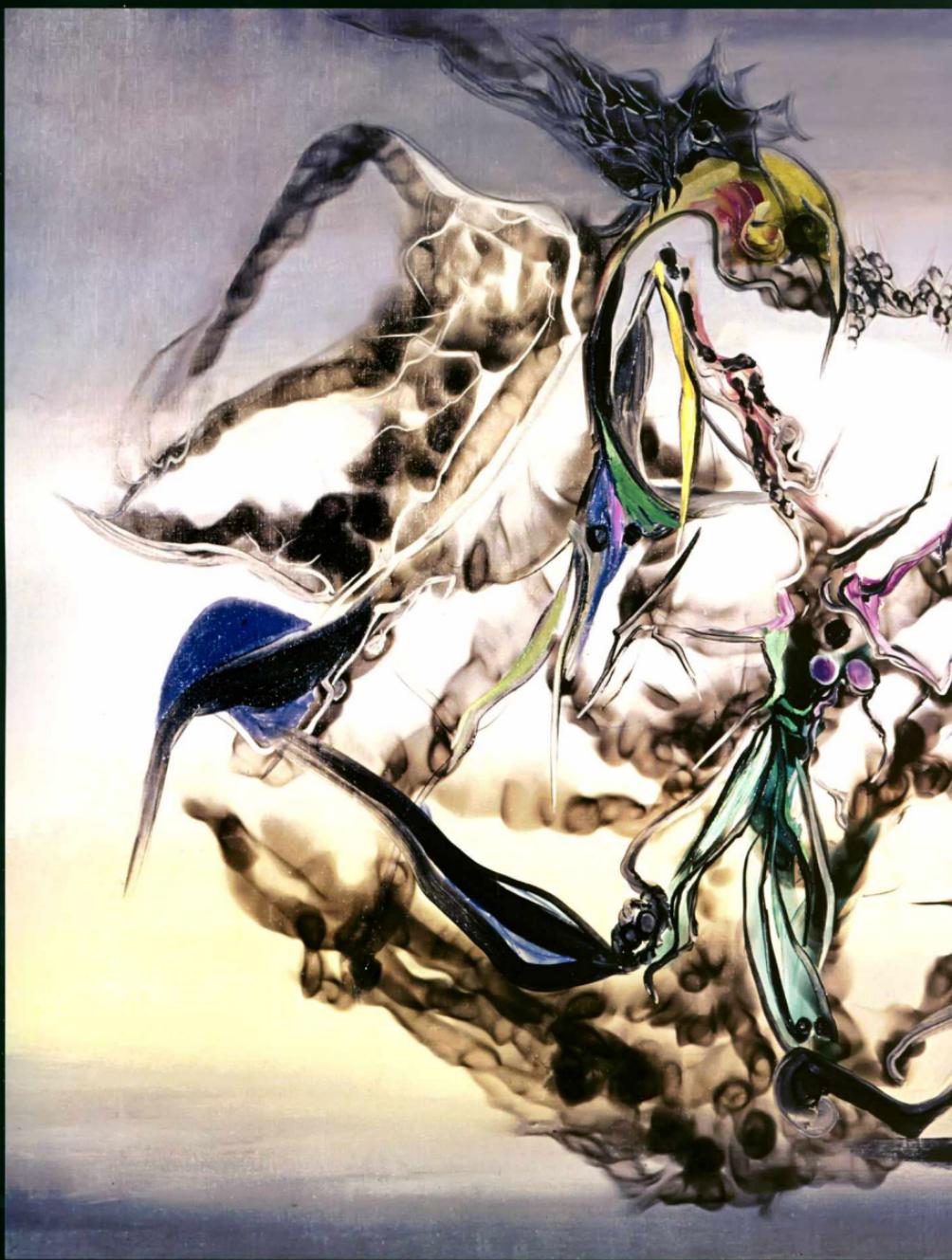


»Dies ist keine Pfeife«, schreibt Magritte in **»VERRAT DER BILDER«** unter die Darstellung einer Pfeife und illustriert damit die trügerische Natur der Kunst. Denn jedes Bild gaukelt uns zunächst ja vor, das Ding selbst zu sein – und nicht nur bemalte Leinwand

**RENÉ
MAGRITTE**
1898–1967



Auf den ersten Blick hat der Belgier wenig gemein mit den anderen Surrealisten: Magritte will weder die Kontrolle verlieren noch seinem eigenen Unbewussten Bahn brechen. Im Gegenteil, er malt mit nüchternem Kalkül. Sein Ziel aber ist das gleiche: Jedes Bild soll sich wie die Erinnerung an eine verstörende Begegnung ins Gedächtnis des Betrachters einbrennen





WOLFGANG PAALEN

1905–1959

Der Surrealismus, so glaubt Paalen, könne alle Grenzen aufheben: im Denken, Fühlen – und in der Wahl der künstlerischen Mittel. Deshalb arbeitet er immer wieder mit einem unberechenbaren Element: dem Feuer. Wie Pinsel führt er Kerzen an der Leinwand entlang. Mal erklärt er die zarten *fumages* (franz. „das Räucherne“) gleich zum Kunstwerk, mal füllt er die ruhigen Konturen noch mit Farbe aus

Diesen Reigen tanzender Schatten malt Paalen 1938, in jenem Jahr, als sich das nationalsozialistische Deutschland seine österreichische Heimat einverleibt. So erinnert der »**HIMMEL DER KRAKEN**« möglicherweise auch an die faschistische Bedrohung



Ein nackter Junge trifft auf eine unbekleidete Frau: Der »BESUCH«, den Delvaux im Jahr 1939 malt, scheint einem Traum entsprungen zu sein, suggeriert zugleich aber eine verstörende sexuelle Beziehung zwischen den beiden Figuren, nämlich den Inzest zwischen Mutter und Sohn



Eine Nackte mit unnatürlich großen Augen umarmt einen Mann im Anzug: Die Gemälde von Delvaux sind voller Anspielungen auf die menschlichen Triebe, doch zeigt der Künstler meist eine seltsam verklemmte Sexualität. »**DIE LEBENSFREUDE**« (1938) sucht man in diesem Bild jedenfalls vergebens

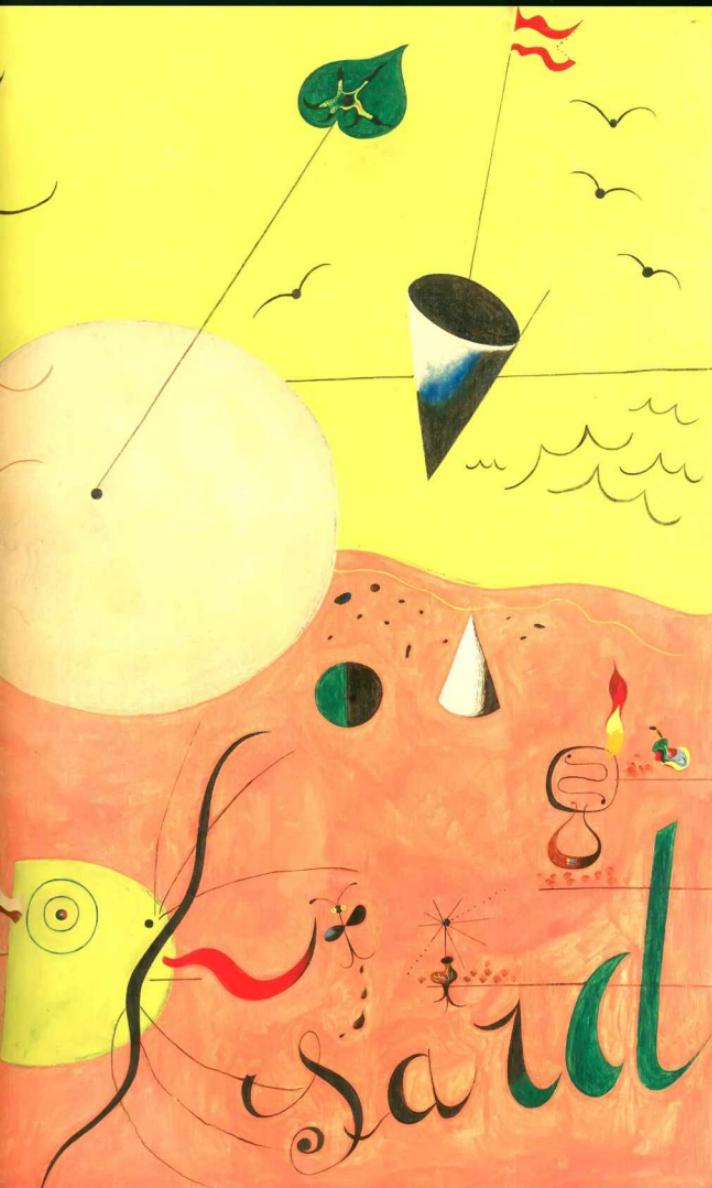
**PAUL
DELVAUX**
1897-1994



Anders als die meisten seiner Gesinnungsgenossen will sich Delvaux nicht völlig von den Konventionen der Malerei lösen. Ihn beschäftigt vor allem ein klassisches Motiv der Kunstgeschichte: der nackte Körper. Doch er entwirft Szenen, die ganz im Sinne des Surrealismus verstören – und ahnen lassen, dass unser Bewusstsein nur einen Bruchteil der Wirklichkeit wahrnimmt



Die »KATALANISCHE LANDSCHAFT«, ein Panorama aus Flächen und Linien, Schnörkeln und Symbolen, vollendet Joan Miró 1924. In jenem Jahr erscheint in Paris auch das erste »Manifest des Surrealismus« von André Breton, dem Wortführer der Bewegung: Darin fordert Breton, dass nicht die Vernunft die Kunst beherrschen soll, sondern Willkür – und Freiheit

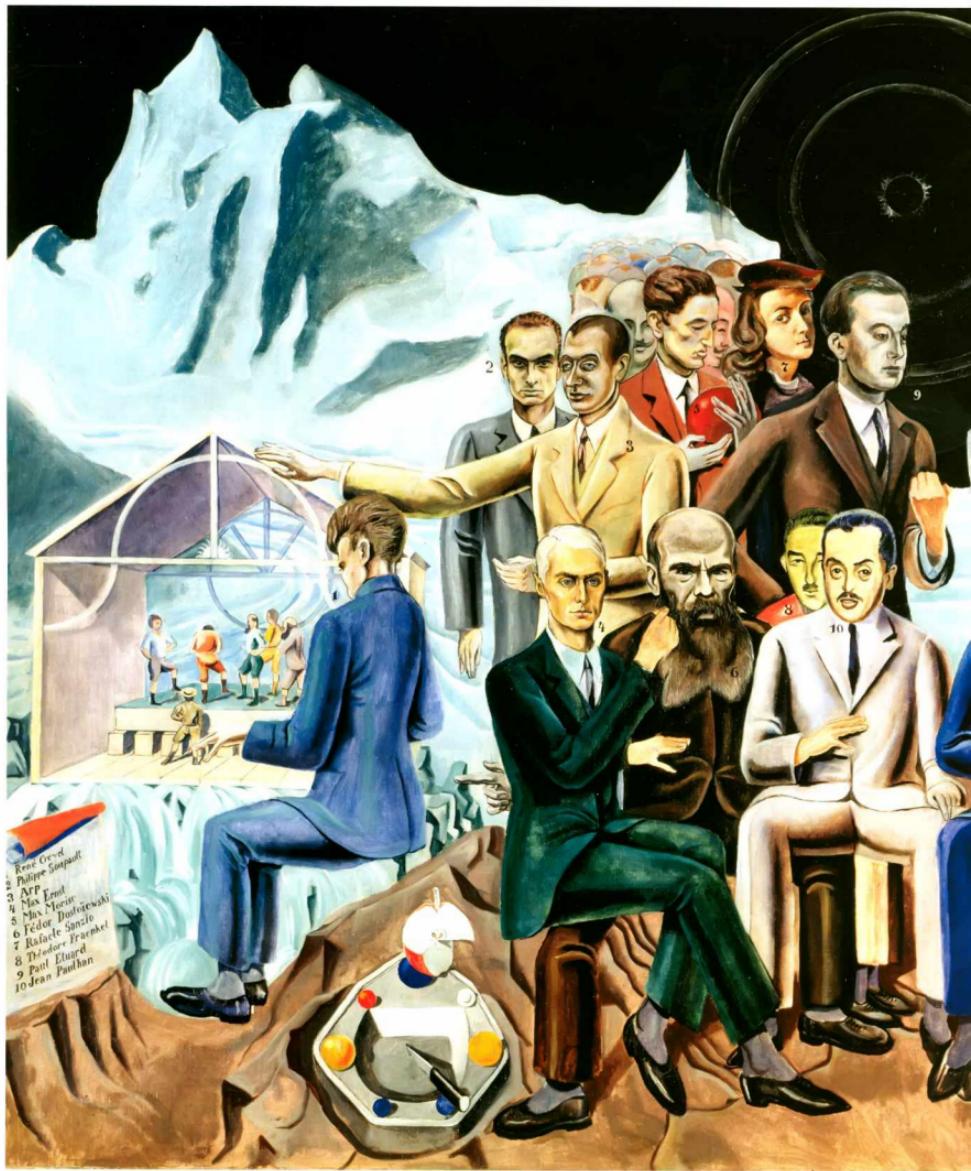


**JOAN
MIRÓ**

1893-1983

Mal gießt er die Farbe einfach über die Leinwand und vermischt sie mit Schwämmen, dann wieder zeichnet Miró, trüffelt, spritzt oder kratzt. Denn die Surrealisten erklären das Experiment zum höchsten Prinzip. In Paris bricht der Katalane mit den Traditionen der Kunst, radikaler als seine Zeitgenossen. Er will die Malerei «ermorden», und wird so zum Vorbild für Generationen von Künstlern □

Angriff auf die



VERNUNFT



Sie sind Revolutionäre, die den Geist befreien wollen: Ab 1919 versammelt der französische Dichter André Breton in Paris eine Gruppe von Künstlern um sich – die späteren Surrealisten. Gemeinsam erforschen sie die verborgenen Kontinente ihrer Seelen, experimentieren mit Hypnose, schreiben und dichten wie in Trance. Ihr Ziel: eine Kunst, in der sich das Unbewusste offenbart

von JÖRG-UWE ALBIG

11 Benjamin Péret
12 Louis Aragon
13 André Breton
14 Giorgio de Chirico
15 Giorgio de Chirico
16 Gala Dali
17 Robert Desnos
Décembre 1922

Auf dem »RENDZVOUS DER FREUNDE« porträtiert der Deutsche Max Ernst 1922 die Pariser Surrealisten, darunter deren Anführer André Breton (Nr. 13). Er zeigt aber auch Vorbilder wie den Russen Fjodor Dostojewski (Nr. 6). Ernst selbst (Nr. 4) sitzt auf dessen Schoß

B

ürozeit: täglich von 16.30

bis 18.30 Uhr. Jeden Tag sind zwei Sachbearbeiter im Einsatz und betreuen den Publikumsverkehr. Störungen und Ablenkungen sind zu vermeiden: „Es ist absolut essenziell, dass man die beiden im Dienst befindlichen Surrealisten in Ruhe ihre Arbeit machen lässt.“ Ein Generalsekretär ist für die Disziplin verantwortlich.

Dabei rollt hier, in diesen sachlich organisierten Räumen, nichts weniger als der Generalangriff auf die Vernunft.

Hier, in der Rue de Grenelle Nummer 15, in gediegener Nachbarschaft zu den Ministerien, Botschaften und Großbürgerhäusern des 7. Arrondissements, amtiert seit dem 10. Oktober 1924 das „Büro für surrealistische Forschungen“ – die Bodenstation des „Surrealen“, des Über-Wirklichen, wie es der Dichter Guillaume Apollinaire genannt hat.

Hier geben die Literaten, die sich „Surrealisten“ nennen, eine Zeitschrift heraus („La Révolution surréaliste“), entwerfen Handzettel („Eltern! Erzählt euren Kindern eure Träume“), verfassen Presseerklärungen, empfangen ausländische Journalisten. Und wer immer „verblüffende Zufälle“ oder „intuitivste Gedanken über Mode ebenso wie über Politik“ beisteuern mag, ist „inständig gebeten, sich zu melden“.

Hier ist die Registratur der Wunder, die Kanzleistube der Träume, die Behörde des Befremdlichen, die Hauptverwaltung der Paradoxe. Und das größte Paradox sind die Surrealisten selbst.

Sie feiern den Aufstand der Triebe und des Begehrns – und panzern sich mit knochenharter Moral. Sie streiten für Zügellosigkeit und Revolte – und scharen sich um einen autoritären Führer.

Sie predigen die schrankenlose Freiheit des Geistes – und bestrafen jede abweichende Haltung mit Exkommunikation. Sie fordern die Allmacht der Fantasie – und

knebeln sie zugleich durch ein Verfahren der Selbstbeschränkung, das jede poetische Absicht verbietet und das sie „Automatismus“ nennen.

„Keine Künstlerbewegung zuvor“, wird der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede später befinden, „hat ein so perfektes, nach innen funktionierendes und nach außen wirksames System“ aufgerichtet wie die Surrealisten.“ Und in niemandem verkörpert sich der surrealistische Zwiespalt aus Überschwang und Pedanterie so rein wie in ihrem Anführer André Breton.

Der Polizistensohn aus der Normandie ist ein Mann mit mächtigem Schädel und rötlich brauner, glatt zurückgekämmerter Mähne. Mit verziertem Spazierstock, flaschengrünem Anzug und einer Brille aus Fensterglas flaniert er durch die Straßen von Paris, taumelt zwischen euphorischen Höhen und dem „schwarzen Abgrund“ der Depression.

Breton ist ein Star der Pariser Intellektuellencafés. Und seine Getreuen verehren ihn, „wie man eine Frau liebt“ – so Jacques Prévert, einer der Jünger.

Arrogante Snobs und eiserne Nonkonformisten beugen sich dem Regiment des 28-Jährigen. Louis Aragon etwa, ein Mann mit dünnem Schnurrbart und gezierten Manieren, verkrachter Medizinstudent wie Breton selbst. Oder der Dandy Philippe Soupault mit dem gewellten Blondhaar und den englischen Zigaretten. Oder Paul Éluard, ein Frauenverführer aus gutem Hause. Sie alle verstehen sich als Schriftsteller; denn am Anfang auch dieser Glaubensgemeinschaft steht das Wort.

Breton ist, da sind Freund und Feind sich einig, der „Papst“ dieser Kirche. Ein nüchtern-heiliger Inquisitor, der sich bisweilen „für den Geist die Gesetze der *terreur*“ zurückwünscht, der Schreckensherrschaft während der Französischen Revolution – und bis dahin schon einmal freigiebig Ohrenfeiern an Kollegen und Passanten verteilt.

So groß ist die Angst vor Bretons Bannstrahl, dass Mitsstreiter, die seine Ablehnung der Musik kennen, sich nur klammheimlich in ein Konzert wagen. Bürgerliches Berufsleben ist ohnehin verpönt – auch wenn Breton und Aragon sich zeitweise als Bücherkäufer und Trendscouts für den Modemacher, Sammler und Mäzen Jacques Doucet verdingen. Pflicht sind dafür die Gruppentreffen im „Cyrano“ am Montmartre, gleich neben dem Erotikvariété „Moulin Rouge“, jeden Tag Schlag 17 Uhr. „Und wenn man auch nur einmal abwesend war“, wird sich Soupault erinnern, „wurde am nächsten Tag argwöhnisch gefragt, weshalb.“

Oder die Sitzungen in Bretons Zwei-Zimmer-Atelierwohnung in der Rue Fontaine

gleich um die Ecke, jener Wunderkammer voller Fetische, die der Chefhorstet, „um sich deren Kräfte anzueignen“, und die er im Laufe der Jahre zu einer gewaltigen Sammlung anhäufeln wird. Er horstet unter anderem Steine, afrikanische Masken, Kästen mit Schmetterlingen und Zikaden sowie Kultfiguren aus Mexiko, ein Navajo-Tomahawk, einen Schemel aus Kamerun, eine Kokosnussraspel von den Karolinen, einen mit Federn und Muscheln geschmückten Menschenschädel aus Neuguinea und einen Strauch, an dem exotische Vögel wie Traubenhänen hängen.

Und zwischen all diesen Devotionalien: Bilder und Skulpturen von Picasso, Kandinsky, Duchamp und Giacometti.

Wie sein Mobiliar oszilliert auch Bretons Ehrgeiz zwischen Kunst und Magie. Er hört Stimmen, die ihm nie gesehene Bilder flüstern, und glaubt an die Astrologie. Er predigt die Ausschweifung – und scheut sie zugleich Kontrollverluste durch Drogen, Alkohol und Liebe sind ihm ein Graus. Er verdammt nicht nur Homosexualität, Gruppensex, Voyeurismus und Exhibitionismus, sondern vermeidet auch Verkehr mit schwarzen Frauen und solchen, die kein Französisch sprechen.

Und er ist ein Schriftsteller, der die schöne Literatur hasst. Denn nicht elegantes Schreiben tut not, da ist man sich einig, sondern „eine unwahrcheinlich radikale, schonungslos durchgreifende, keinen Lebensbereich auslassende Revolution“.

WIE EINE SOLCHE REVOLUTION hat sich ja zunächst auch jene Anti-Kunst namens Dada angefühlt, die Anfang 1920 von Zürich nach Paris geschwapppt ist.

Dadas „unverschämte Negation, seine quälende Gleichmacherei, der anarchische Charakter seines Protests, sein Gefallen am Skandal um des Skandals willen, seine ganze Angriffshaltung also“, erinnert sich Breton – „nun, ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, wie sehr ich lange Zeit von Herzen dabei war.“

Und wie haben sie ihn zunächst verehrt, den kleinen, kurzsichtigen Rumänen Tristan Tzara, der ihnen die Frohbotschaft Dadas aus Zürich brachte! Wie haben sie die Frechheit goutiert, mit der Tzara auch in Paris Hochämter vollendet Sinnlosigkeit aufführte – das durchdringende Kreischen,



Anfangs bilden vor allem
Literaten wie Paul Éluard (2. v. l.)
den Kreis um André Breton
(3. v. l.). Erst später stehen
die Maler im Zentrum der sur-
realistischen Bewegung,
darunter Max Ernst (3. v. r.), Yves
Tanguy (4. v. r.) und der junge
Salvador Dalí (Mitte)

Schluchzen und Pfeifen, mit dem er die Zuschauer quälte, seine Gedichte aus irren Wortfolgen („guten Morgen ohne Zigarette tzantza ganga“), bis hin zu der hältlosen Ankündigung, Charlie Chaplin werde an einer der Dada-Shows teilnehmen – dessen Fernbleiben dann umso herrlicheres Wutgebrüll im Publikum auslöste.

Doch schon nach zwei Monaten verlor die Provokation an Biss: Der Nonsense wurde zur Gewohnheit, zum Skandal mit Ansage.

Die Bürger genossen ihre eigene Empörung, warfen Eier und Gemüse nicht mehr im Schock, sondern aus Pflichtgefühl. Und selbst Breton packte eines Tages der Überdruss, als Tzara seine „Symphonische Vase-line“ anstimmte – eine endlos kletternde

Tonleiter, deren Text sich von „kra, kra, kra“ zu „kri, kri, kri“ steigerte.

Breton beschloss, es sei genug mit den „erbärmlichen Karnevalsätzchen“. Mit einem gespielten Prozess gegen den vom Anarchisten zum Reaktionär konvertierten Schriftsteller Maurice Barrès kündigte er im Mai 1921 den neuen Ernst der Lage an.

Schon die „Anklage“ klang wie aus dem Polizeibericht: „Verschwörung gegen die

Sicherheit des Geistes“. In weißen Chirurgenkitteln sprach die Jury dann das Urteil gegen den abwesenden Renegaten, dessen Platz eine lebensgroße, verkleidete Puppe einnahm. „20 Jahre Zwangsarbeit“.

Das war keine dadaistische Provokation mehr, kein nihilistischer Schabernack, sondern das, was Dada immer verspottet hatte: Politik.

Prompt äußerte der Dada-Entwicklungs-helfer Tzara „profundesten Ekel“ und „tiefste Antipathie“ gegen das autoritäre Laienspiel der Gruppe um Breton. Er boykottierte auch den „Internationalen Kongress zur Bestimmung der Richtlinien und Verteidigung des modernen Geistes“, den Breton im Jahr darauf organisierte, und

50 weitere Künstler und Schriftsteller schlossen sich Tzara an.

Im Frühling 1922 erklärte Breton dann Dada für überholt – das war das Ende der leichtfertigen Späße, der ironischen Indifferenz. Jetzt ging die Reise ins Absolute.

Diese Reise soll kein Spaziergang über Oberflächen mehr sein, sondern „der schwindende Abstieg in uns selbst“, wie Breton später definieren wird, also in der menschlichen Seele – ein „ständiges Wandeln auf streng verbotenem Terrain“. Als Wegweiser dienen das Böse und der Wahn, die Perversion und die Hysterie, „die größte poetische Entdeckung des späten 19. Jahrhunderts“. Ein Balanceakt am Abgrund, der, davon ist Breton überzeugt, eine feste Hand verlangt. Und exzellente Ortskenntnis.

Es gibt ja einen zuverlässigen Kartographen dieser Gefilde: den Wiener Nervenarzt Sigmund Freud, der die Schluchten und Grotten der Seele neu vermessen hat.

1921 nutzte Breton seine Hochzeitsreise nach Österreich, um bei dem Pionier um Audienz nachzusuchen – die allerdings enttäuschend verlief: Der 40 Jahre ältere Doktor ließ sich „nicht mehr entlocken als Allgemeinheiten“, so der Franzose. Später wird Freud dem Schriftsteller Stefan Zweig brieflich anvertrauen, dass er die Surrealisten für „absolute (sagen wir 95 Prozent wie beim Alkohol) Narren“ hält.

Doch seine Lehre, die Psychoanalyse, wird den Surrealisten zum Leuchtturm.

Das bewusste Denken und Fühlen des Menschen, behauptet Freud, bilde nur die Spitze eines Eisbergs; unter der Oberfläche aber erstrecke sich eine riesige, unerforschte Welt, die nur in mühsamen Tauchgängen zu erkunden sei. Das Ich sei nicht „Herr im eigenen Haus“, sondern beherrscht von verborgenen Triebkräften, verschütteten Erinnerungen und ungeheilten Wunden.

Schon im Kleinkind, so Freud, toben sexuelle und aggressive Wünsche, die mit den Moralvorstellungen der Eltern kollidieren. Aus Angst vor Strafe verdränge das Kind diese Impulse – und verinnerliche zugleich die Gebote und Verbote seiner Umgebung.

Die Triebimpulse aber wuchern im Untergrund weiter und nehmen dabei Formen

an, in denen ihre ursprüngliche Gestalt bisweilen kaum noch zu erkennen ist. So kämpfen schließlich drei Kräfte um die Seele des Menschen, die Freud 1923 benennt: das „Es“, das die Forderungen des Trieblebens vertritt; das „Über-Ich“, das Werte und Befehle der Gesellschaft repräsentiert; und das um Kontrolle bemühte „Ich“, das versucht, zwischen den beiden anderen Instanzen zu vermitteln.

In langen Sitzungen, in Gesprächen und freier Assoziation sei es möglich, Bruchstücke des Verdrängten ans Licht zu fördern und auf diese Weise unschädlich zu machen.

min analysiert, „die Stadt Paris selbst“. Denn auch eine Metropole hat ihr Unbewusstes, Verdrängtes, ihre Triebschicksale. Und so tasten die Surrealisten durch ihr Paris wie durch einen Traum – durch jene vergessene Stadt, die Touristen eher meiden.

Entschlossen, „vorbehaltlos für das Wunderbare offen zu sein“, pirschen sie über Flohmärkte, sitzen in schäbigen Kinos, die Filme wie „In den Armen des Riesenpolyphen“ zeigen, oder in billigen Theatern, wo „während der Vorstellung Ratten herumlaufen und die Füße streifen“, so Breton.

Sie pilgern in verkommenе Badeanstalten mit „ihrer leprösen Emaille und ihrem fleckigen Weißblech“, wie Aragon schwärmt. Oder in die überdachten Passagen wie die Grands Boulevards, die „geweihten Stätten eines Kults der Vergänglichkeit“.

Dort tauchen sie durch orientalische Rundbögen hindurch, zwischen mittelalterlich anmutenden Steinquadern, unter schmiedeeisernen Ampeln. Schwimmen in dem wässrigen Licht, das durch die Glasdächer sickert – und entdecken in den Auslagen Kuriositäten wie „Bruchbänder für sonntags“ oder „zwei abgehackte Hände in einem Bidet“, die für die Dienste eines Orthopäden werben sollen.

Sie blinzeln in das „surrealistische Licht“, das „zu der Stunde, da die Städte aufflammen, über die lachsfarbene Auslage der Seidenstrümpfe fällt“, so Aragon, und das auch „das blaue Büro an der Place de Vendôme erheilt, wo Reisen zu Schlachtfeldern angeboten werden“.

Sie genießen das köstliche Grauen auf der unwirklich leeren, baumgesäumten Place Dauphine am Westende der Seine-Insel île de la Cité, wo Breton schaudernd „das Geschlecht von Paris“ vermutet – ein Dreieck aus Sand, der wie in einer Eieruhr auf den schmalen Trichter der Rue Henri-Robert zuzuströmen scheint.

Sie meditieren über die „geniale Tour Saint-Jacques“, Rest einer gotischen Kirche, die der Revolution zum Opfer fiel: ein einzelner Turm, verziert mit Ornamenten und bizarren Wasserspeichern.

Sie umschwärmen „die sehr schöne und sehr unnütze Porte Saint-Denis“, so Breton, 1672 zu Ehren Ludwigs XIV. errichtet, die wie ein Meteorit aus der Vergangenheit zwischen die Bürgerhäuser des Boulevards gestürzt und knapp an den Markisen und

Sie suchen das Wunder – und die DÜSTER- NIS

Der „Königsweg zum Unbewussten“, so Freud, sei dabei der Traum, der dem Träumer, um ihn ungestört schlafen zu lassen, auf oft verzerrte oder spiegelverkehrte Weise die Erfüllung seiner Begierden vorgaukelt – selbst wenn er sich im Wachzustand derartige Wünsche niemals eingestehen würde.

AUCH DIE SURREALISTEN sind fasziniert vom Traum. Sie protokollieren ihre eigenen nächtlichen Erleuchtungen, deren „unverhüllte, bestürzende Irrationalität“, sind stolz auf alles Unheimliche, Seltsame oder Befremdliche, das ihnen dabei widerfährt.

„Das Geträumteste ihrer Objekte“ aber ist, wie der Kulturphilosoph Walter Benja-

Lesen Sie weiter auf Seite 36

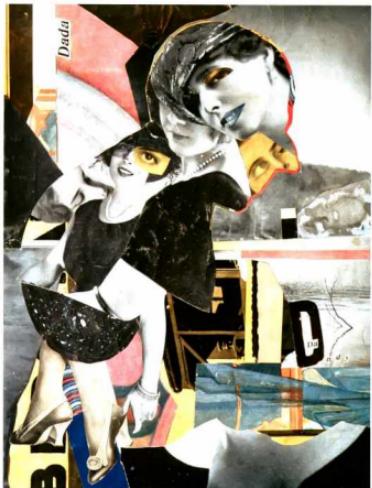
DADA: *Kunst ohne Logik*

Eine neue Bewegung begeistert mit ihrer provokativen Haltung um 1920 den späteren Surrealisten

André Breton: der Dadaismus, 1916 von Literaten und Malern im Zürcher »Cabaret Voltaire« entwickelt. Auf die Gewalt und Zerstörung an den Fronten des Ersten Weltkriegs reagieren die jungen Künstler mit der konsequenten Ablehnung aller bürgerlichen Vorstellungen von Moral, Leben und Kunst. In Collagen, Lautgedichten und Skulpturen fügen sie Bruchstücke zu neuen Werken zusammen



Erst auf den zweiten Blick ist unter den Fotos junger Frauen ein männlicher Schattenriss zu erkennen: Collagen wie **Hannah Höch** »**DA DANDY**« sind eine beliebte Ausdrucksform der Dadaisten



Fundstücke setzen Raoul Hausmann zum »**MÉCHANISCHEN KOPF (DER GEIST UNSERER ZEIT)**« zusammen, darunter den Becher eines deutschen Soldaten



Aus dem Wort »Kommerz« löst Kurt Schwitters die zweite Silbe heraus und benennt nach ihr einige Assemblagen: »**MERZBILD 46 A. DAS KEGEL-BILD**« von 1921



Der Schriftsteller **HUGO BALL** ist einer der Mitbegründer des Dadaismus und trägt 1916 im »Cabaret Voltaire« »Verse ohne Worte« vor – im selbst gefertigten Kostüm eines »magischen Bischofs«

Rätselworten gaben sie dann den Titel „Die magnetischen Felder“.

Das automatische Schreiben habe „ihr Denken von allen Fesseln“ befreit, sagt Aragon – doch wer näher hinsieht, könnte darin auch die Zahnrädchen der fortschreitenden Automatisierung erkennen, die seit der Jahrhundertwende das Arbeitsleben revolutioniert. 1913 hat ja der amerikanische Autobauer Henry Ford die Fließbandproduktion eingeführt – nicht zuletzt mit dem Ziel, so Ford, „die Notwendigkeit zu denken“ auf ein „Minimum“ zu reduzieren. Und ist es nicht diese bewusstlose Mechanik, dieser Verzicht auf das Ich, der auch „Die magnetischen Felder“ erzeugt?

Die Surrealisten sind ebenfalls beherrscht vom „Impuls, zur Maschine zu werden“, so der englische Kunsthistoriker David Lomas. Sie machen sich zu Automaten ihrer selbst – zu „bescheidenen Aufzeichnungsgeräten“ des Unbewussten, wie es Breton nennt.

Hier klaffen kunstvoll gegrabene Schluchten, rollen eigensinnig aufgetürmte Hügel auf Bürgerhäuser zu. Stürzt sich ein künstlicher Wasserfall in eine künstliche Grotte und schäumt, überschattet von künstlichen Statuen, über künstlich geschliffene Steine in ein künstliches Bassin. Hier ragt eine menschengemachte Steilküste aus einem Baggersee, mit dem Festland verbunden durch eine Hängebrücke von 65 Meter Länge, deren Federn den Rhythmus der Schritte verwirrt, sowie durch die berüchtigte „Selbstmörderbrücke“, auf der angeblich auch lebensfrohe Menschen dem süßen Sog des Abgrunds verfallen.

Breton streift spätnachmittags oft über den Boulevard Bonne Nouvelle, „fast immer ohne Ziel“, nur in der vagen Hoffnung auf „ein dunkles Etwas, ein dunkles Wissen, dass dort das geschehen wird“. Er flaniert unter Akazien und Platanen, vorbei an grünen Litsässäulen mit Zwiebeltürmen und Kiosken mit geschuppten Kuppeln aus Metall.

Und wahrhaftig trifft er nicht weit von hier, in der Rue La Fayette, eines Tages jene verstörte Seherin, die seine Geliebte wird und hinterher unter dem Namen „Nadja“ durch seinen gleichnamigen Roman irrlichtert.

Vor allem aber tauchen die Surrealisten in ihre eigenen Tiefen hinab. Schon vor der Pariser Dada-Zeit haben Breton und Soupault mit einer Technik experimentiert, die sie „automatisches Schreiben“ nannten: Ohne nachzudenken, notierten sie alles, was ihnen gerade in den Sinn kam, nahmen widerspruchlos das Diktat des Unbewussten auf – das ihnen Zeilen befahl wie „Gefangene der Wassertropfen, wir sind nur ewige Tiere“. Den gesammelten

„SURREALISMUS, Subst., m.“, definiert er in seinem 70-seitigen „Manifest des Surrealismus“, sei „reiner psychischer Automatismus“: „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“

Um diese Vernunft zu überlisten, lassen sie sich sogar in künstliche Trancen fallen. Dann löschen sie die Lichter und sitzen schweigend um einen Tisch herum im Kreis, den kleinen Finger an den kleinen Finger des Nebenmanns gelegt – bis etwa der junge Dichter René Crevel unter heiserem Stöhnen Satz-festen hervorpresst wie: „Ah! Die Frösche! Arme Wahnsinnige. Waaaaah...“

Dem Kollegen Robert Desnos, einem schmächtigen Dichter mit Schattenaugen, gelingen solche somnambulen Ekstasen selbst mitten im grellen Licht der Cafés, zwischen Gläserkirlen, palavenden Gästen und hastigen Kellnern.

Sorgsam halten die Kameraden diese allnächtlichen Ausbrüche in Protokollen fest, die binnen weniger Wochen 543 Seiten füllen. Und so lebt die Gruppe, wie Aragon notiert, bald „nur noch für jene Augenblitze des Vergessens“.

Die jungen Enthusiasten machen ab, weigern sich, aus ihren Dämmerzuständen zu erwachen. Sie mühen sich, einander in Gebärden und Weissagungen zu übertreffen. Manchmal sperren sie sich im Schlaf gegenseitig ein oder gehen messerschwingend aufeinander los. Bei einer Sitzung fallen zehn Medien gleichzeitig in Trance – um zwei Uhr morgens findet Breton einige von ihnen in einem Nebenraum wieder, wo sie gerade versuchen, wohl auf Ermunterung Crevels, sich an der Garderobe aufzuhängen. Um es nicht zum Äußersten kommen zu lassen, beschließt Breton, die Experimente zu beenden.

Harmloser ist ein Gesellschaftsspiel, bei dem die Teilnehmer auf gefalteten Zetteln, ohne die Beiträge der anderen zu kennen, reihum Wörter auf-

Nicht geplant, sondern
zufällig soll ihre Kunst sein.
Deshalb erfinden die Surrealisten
1925 ein Spiel, bei dem alle
an einem Satz oder einer Zeich-
nung arbeiten, ohne das Ganze
zu kennen. Auch dieses stup-
siäische Monster ist so ein »KÖST-
LICHER KADAVER« (1927)





In Trance diktiert der Dichter
Robert Desnos (r. sitzend) seine
Eingebungen; André Bretons
Gattin Simon hält sie auf der
Schreibmaschine fest. Die
Surrealisten treffen sich ab 1922
immer wieder zu Séancen –
um dabei ihre innersten Begier-
den zutage zu fördern

schreiben – die sich beim Auseinander-
falten zu fantastischen Zufallsprodukten
addieren. „Le cadavre / exquis / boira / le vin /
nouveau“ lautet das erste Ergebnis – „der
köstliche Kadaver wird den neuen Wein
trinken“. Breton ist begeistert – und fortan
läuft diese Instant-Poesie unter dem Mar-
kennamen „cadavre exquis“.

Um 1868 hat der Dichter Isidore Ducasse
alias Comte de Lautréamont, ein Idol der
Surrealisten, in seinem einzigen vollendet-
en Werk „Die Gesänge des Maldoror“
Schönheit als „zufälliges Zusammentreffen
einer Nähmaschine und eines Regenschirms
auf einem Seziertisch“ beschrieben. Derart
magische Verbindungen stellen sich in den
„Kadavern“ nun automatisch her.

Und so befremdlich, so traumartig ist ihr
Charme, dass die Maler der Bewegung ihn
bald auch für ihre Bilder nutzen.

VORHEITER DER MALENDEN Surrealisten
ist der Rheinländer Max Ernst, ein schöner
Mann mit römischer Nase, scharfen blauen
Augen und dem aufmerksamen Ausdruck
eines Vogels, der sich als Anführer der Köl-
ner Dada-Gruppe einen Namen gemacht

hat. Eines Tages stößt er in einem Katalog
der „Kölner Lehrmittel-Anstalt“ auf Schau-
tafeln für den Schulunterricht. Die Überfül-
le der Tierbilder, Blütenzeichnungen oder
anatomischen Querschnitte auf engstem
Raum und die „Absurdität“ ihrer Kombina-
tion verursachen ihm „Halluzinationen“.

Ernst beginnt, die Abbildungen mit zarten
Gouachefarben zu übermalen, mit ein
paar Zutaten anzureichern – „ein Horizont,
eine Wüste, ein Himmel, ein Bretterboden“
– und in aquaristische Traumwelten zu arran-
gieren, in denen er seine „geheimsten Be-
gierden“ wiederfindet.

Für Breton & Co sind die Collagen des
Deutschen eine „Offenbarung“: Nie zuvor
haben sie die literarische Technik der „Ma-

er zu jenen „Zwangsideen“ vorstoßen will, die unerkannt in seiner Seele spuken.

Das „Märchen vom Schöpfertum des Künstlers“ tut Ernst später als „Aberglauben“ ab: Um innere Regungen aufzuzeichen, seien keine besonderen „Fähigkeiten und Veranlagungen erforderlich“. Und so verkündet er mitleidlos das Ende „der alten Auffassung vom ‚Talent‘“.

Der Deutsche erfindet auch die „Grattage“, bei der er bemalet Leinwand über Gegenstände legt, gegen den Druck der Struktur die Ölfarbe von der Oberfläche schabt und die Ergebnisse zu unheimlichen

gnetischen Felder“ derart ins Bild übersetzt gefunden. Sie erkennen in Ernst einen Menschen der „unbegrenzten Möglichkeiten“, organisieren 1921 dessen erste Pariser Ausstellung in einem Buchladen in der Nähe des Triumphbogens und sorgen dafür, dass er 1922 in die französische Hauptstadt übersiedelt.

Paul Éluard kauft dem Künstler ohne Zögern zwei Gemälde ab – und geht in seiner Bewunderung so weit, dass er seine Gattin Gala mit ihm teilt: „Wie kann man mehr tun für einen Freund, als ihm die Frau zu überlassen, die man selbst noch liebt?“

In Paris fertigt Ernst Bilder an, die das Prinzip der Collage auf die bemalte Leinwand übertragen – den Zusammenprall „von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene“. Vorbild sind ihm unter anderem die Gemälde, die der Italiener Giorgio de Chirico in seiner „metaphysischen Phase“ zwischen 1910 und 1918 gemalt hat, als der Künstler bestrebt war, „dem Traumzustand“ nahezukommen: leere Plätze in bangen Perspektiven, gesäumt von düsteren Arkaden, bevölkert mit blinden Gliederpuppen.

De Chirico erklärt, ein Bild müsse vor allem „befremdlich“ sein. Der Autodidakt Ernst erweist sich als ein gelehriger Schüler. Und eines Tages macht er eine entscheidende Entdeckung.

An einem verregneten Montag, dem 10. August des Jahres 1925, sitzt Max Ernst in einem Gasthof am Meer und starrt auf den abgezweigten Dielenboden. Plötzlich ist ihm, als ob die Maserungen sich „in Bewegung setzen“, sich erst verschwommen, dann präziser zu flüssigen, wechselnden Bildern ordnen. Er beginnt, wahllos Papier auf die Dielen zu verteilen und deren Struktur mit schwarzem Bleistift durchzurütteln. Später nutzt er auch andere Materialien wie Blätter, Schnüre und Sackleinwand.

Das Verfahren nennt Ernst „Frottage“. Für ihn ist es das „Ausschließen aller bewussten geistigen Einflüsse“ und somit „exaktes Äquivalent zum ‚automatischen Schreiben‘“. Wie der 1921 veröffentlichte Klecks-Test des Schweizer Psychiaters Hermann Rorschach, bei dem Probanden Tintenfleckmuster interpretieren, liefert es ihm Material für Assoziationen, mit denen

Abbildung innerer Realität darstellt, erkennt Ernst in seinen düsteren Paradiesen, die auf seinen Leinwänden wie absichtslos entstehen, bald seine ganz private Mythologie. Eine Parallelwelt aus versteinerten Vegetationen kristallisiert sich heraus, aus erstarrten Städten, schwarzen oder weißen Sonnen, Vogelmenschen. Vor allem der Vogel wird für ihn zum Alter Ego, das er endlos variiert und schließlich auf den Namen „Loplop“ tauft.

DOCH NOCH WÄHREND ERNST mit seinen ersten Frottagen experimentiert, entbrennt auf den Seiten der Zeitschrift „La Révolution surréaliste“ ein bizarre Glaubenskrieg: Ist das alles noch mit der reinen Idee vereinbar? Ist nicht der Pinsel zu langsam, um wahrhaft automatisch arbeiten zu können? Kann die bildende Kunst überhaupt irgend etwas zur Bewegung beitragen?

„Allmählich weiß ja jeder, dass es eine surrealistische Malerei nicht gibt“, behauptet einer der Herausgeber der Zeitschrift, der Publizist Pierre Naville. „Weder die Striche des Bleistifts, den die Hand unter der Eingabe aus dem Unbewussten auf gut Glück führt, noch das Bild, das die Gebilde und Gestalten von Träumen wiedergibt, noch sonstige fantastische Willkürproduktionen können unter einem solchen Namen zusammengefasst werden.“

Breton aber will das Potenzial der visuellen Künste nicht brachliegen lassen: Die Weltöffentlichkeit erwarte etwas vom Surrealismus, erklärt er, und trau ihm auch zu, „auf etlichen Gebieten verheerend zu hausen“.

Der Vordenker der Über-Wirklichen beendet die Diskussion wie gewohnt nach Diktatorenart: Er nimmt die Herausgabe der Zeitschrift einfach selbst in die Hand. Und schreibt eine Artikelserie, die die Existenz surrealistischer Malerei belegen soll.

Vor allem aber führt er das Magazin mit Abbildungen von Kunstwerken. Und verleiht damit einer Reihe von Künstlern – die längst unabhängig von der Gruppe mit unbewussten Bildproduktionen experimentieren – im Nachhinein den surrealistischen Ritterschlag.

Fortan verbreitet das Zentralorgan nicht nur Ernsts Collagen, sondern auch die Arbeiten André Massons, der 1924 zu den Surrealisten gestoßen ist. Masson hat eben-

Tableaus komponiert. Auf diese Weise werden Holzflächen zu Landschaften, Kämme zu Bäumen, Spulen zu Augen, gestanzte Bleche zu Wäldern – und der Maler vom Schöpfer zum Katalysator des Zufalls.

Für eine Bilderserie namens „Windsbräute“ lässt Ernst 1927 farbgetränkte Schnüre willkürlich auf die Leinwand fallen und sich anschließend von den entstehenden Farbschleifen zu Assoziationsketten anregen – etwa zu gemalten Pferdeleibern, von der Schwerkraft befreit und zu wilden Verschlingungen gehabt, wie im Kampf oder der Liebe.

Und weil für den psychoanalytisch Geschulten ein Zufallsprodukt auch ein

Lesen Sie weiter auf Seite 40

Kann ein Maler wirklich die SEELE abbilden?

ALLES ist Kunst



1922 entdeckt André Breton das Werk Marcel Duchamps und feiert dessen Radikalität: Der in den USA lebende Franzose erweitert den Kunstbegriff wie keiner vor ihm. Die klassische Malerei hält er für überholt und erklärt stattdessen gewöhnliche Gebrauchsgegenstände zu Kunstwerken. Diese *readymades* werden ganze Generationen junger Künstler beeinflussen, auch die Surrealisten, und Duchamp zu einem der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts machen

Mit Bleistift malt Duchamp der Mona Lisa auf einer billigen Reproduktion einen Bart und setzt die Buchstaben »L.H.O.O.Q.« darunter, einen derben Scherz: Schnell gelesen, ergeben die französischen Buchstaben den Satz »Ihr ist heiß am Hintern!«



1919

1913 entwirft Duchamp sein erstes Readymade: »FAHRRAD-RAD«. Das Original landet bald im Müll, der Franzose baut aber mehrere Duplikate



Dieses Urinal tauft der Künstler 1917 »FOUNTAIN«, Brunnen, signiert es mit einem Pseudonym und reicht es bei einer Ausstellung ein



Duchamp beeindruckt den amerikanischen Künstler Man Ray, der den Freund mit sternförmiger »TONSUR« fotografiert



La puberté prodigue n'a pas encore atteint la grâce tenue de nos pléiades/ L'engard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber/ La gravitation des ondulations n'existe pas encore



falls für sich schon das „automatische Zeichnen“ ausprobier: „Wenn man sehr rasch arbeitet, ist die Zeichnung mediumartig, als würde sie vom Unbewussten diktiert.“

EIN SPAZIERGANG am Mittelmeer gibt ihm 1926 eine Technik ein, mit der sich das Tempo sogar noch steigern lässt: Er entwickelt eine Methode, willkürlich Leim über die Leinwand zu tropfen und dann Sand vom Strand darüberzustreuen.

Der Sand gerinnt zu unberechenbaren Reliefs und liefert so Ausgangspunkte für zeichnerische Improvisationen: Beim „Krieg der Fische“ etwa, dem ersten seiner Sandbilder, ergänzt er die Krusten mit rasch

Noch bevor André Breton den Surrealismus begründet, entdeckt Max Ernst das wichtigste Prinzip der surrealistischen Malerei: In seinen Collagen beschwört er verstörende Traumbilder – wie diese enthauptete Nackte (»DIE NAHE PUBERTÄT ODER DIE PLEJADEN«, 1921)

gestrichelten Meerestieren, Vogelköpfen und Berggipfeln zu einer spontanen Landkarte innerer Regungen, die er dann mit roter Ölfarbe direkt aus der Tube garniert.

Die „Révolution“ drückt auch Bilder Joan Mirós. Der Katalane, ein stiller Kleinbürger mit großen Augen, weißen Gamaschen und einem Sauberkeitsfimmel, hat neben der Kunst auch die Handelschule besucht und als Buchhalter in einer Drogerie gearbeitet. Jetzt verkürzt er Traumfetzen zu poetischen Zeichen, zu Linien, Punkten und farbigen Flächen – und verteilt sie nach den Maßgaben des Zufalls über die Leinwand.

Breton hält ihn für den „Surrealistischen von uns allen“, auch wenn er dessen Verspieltheit („Die Welt der Erwachsenen ist schrecklich“, klagt Miró seinem Atellernachbarn Masson) später als „im kindlichen Stadium steckende geblieben“ tadeln wird.

Mirós „Karneval des Harlekin“ von 1925 etwa wimmelt von geometrischen Chiffren, die sich unverhohlen in seltsame, doch freundliche Lebewesen verwandeln: Schlangenlinien werden zum Schnurrbart, zum Insekt, zum Arm, der in einen Micky-maus-Handschuh mündet. Ein geteilter Kreis mutiert zum Doppelgesicht, eine schwedende Platte zum Teich, in dem ein Fisch schwimmt, auf einer aufgestellten Walze tut sich ein Auge auf – ein Animismus, der die psychoanalytische Lehre von der prägenden Kraft der Kindheit zu bestätigen scheint.

Breton präsentiert auch Arbeiten des amerikanischen Allround-Künstlers Emanuel Radnitzky, der seinen Namen zu Man Ray zurechtgestutzt hat. Der Immigrant hat schon früh den Zufall für seine Kunst nutzbar gemacht: 1922 etwa stattete er das versehentlich unscharfe Porträt einer Gräfin nachträglich in der Dunkelkammer mit dem verstörenden, doch zugleich seltsam verführerischen Blick eines dreifachen Augenpaares aus (siehe Seite 46).

Am 13. November 1925, dem somnambulen Geschmack der Gruppe entsprechend vermutlich um Mitternacht, eröffnet in der Galerie Pierre an der Rue Bonaparte die erste Gruppenausstellung surrealistischer Malerei – und setzt damit den Schlusspunkt unter die leidige Debatte. Sie versammelt nicht nur Werke von Ernst, Masson, Miró und Man Ray, sondern auch Arbeiten von Paul Klee und Picasso. Im März des folgen-

den Jahres eröffnet die Gruppe in der Rue Jacques-Callot sogar eine eigene Galerie.

Und allmählich entwickelt sich neben Bretons Zitadelle auf dem rechten Seine-Ufer ein zweites Zentrum des Surrealismus in Montparnasse auf der *Rive gauche*, wo nicht nur Masson und Miró ihre Ateliers unterhalten, sondern auch der abgemuserte Seemann Yves Tanguy – ein schweigamer Trinker mit Neigung zu bezechenen Gewaltausbrüchen – seine wässrigen Wüsten mit verstreuten, fremdartigen Objekten vor endlosen Horizonten malt.

Viele Jahrzehnte lang haben Maler und Dichter mit Vorliebe den Hügel von Montmartre nördlich des Zentrums bewohnt. Dort arbeiteten sie und tranken in Kneipen und Cabarets mit Namen wie „Tote Ratte“, „Schwarze Katze“ und „Flinker Hase“. Doch seit Touristen und Immobilienpekulanten nach und nach den Hügel erobert haben, treffen sich Künstler, Hallenwelt und die elegante Spaßgesellschaft lieber im Süden der Stadt.

Im Gegensatz zum dörflichen Montmartre ist Montparnasse ein kosmopolitisches Babylon. Hier treffen schwedische Tänzer auf russische Emigranten und Abenteurer aus Südamerika, kreuzen sich die Wege von Junkies, Hochstaplern und Spielsüchtigen, feiern Bohème-Snobs bei aristokratischen Empfängen und auf Studentenbällen in der Akademie der Schönen Künste, die frühmorgens mit rituellen Bädern in den Brunnen des Jardin du Luxembourg enden. Hier vergnügt man sich bei Begüine und Punsch auf dem „Bal Nègre“ in der Rue Blomet, pirschen Maler auf den Caféterrassen nach malbaren Damen.

Und im „Dingo American Bar and Restaurant“ an der Rue Delambre versammeln sich die amerikanischen *expatriates* bei harten Drinks und News aus der Exil-Community. Zehntausende US-Bürger haben im Lauf der 1920er Jahre ihren ständigen Wohnsitz in Frankreichs Hauptstadt genommen, auf der Flucht vor der engstirnigen Nachkriegsgesellschaft der USA, vor Intellektuellenhass, Intoleranz und Prohibition.

Es ist die Blüte der wohlhabenden Schichten, die im billigen Paris wie Könige leben – und hier versammelt sich fast die

komplette Geisteselite der USA: Schriftsteller wie Thornton Wilder, John Dos Passos, Djuna Barnes und Ezra Pound, Komponisten wie George Gershwin, Künstler wie der Draht-Skulpteur Alexander Calder.

Im „Dingo“ trifft auch der junge Literaturstar Francis Scott Fitzgerald den noch unbekannten Ernest Hemingway, der sich mit Pferdewetten über Wasser hält und nebenbei in der „Closerie des Lilas“ seine Kurzgeschichten schreibt. Und in der Rue de Fleurus residiert die Avantgarde-Sphinx Gertrude Stein, verteilt Klatsch, Ratschläge, Bosheiten.

André Breton ist Montparnasse dagegen ein Graus – nicht zuletzt wegen der „Promiskuität“, die er dort vermutet. „Gehe nie nach Montparnasse“, wird später auf einem Zettel an seiner Atelierwand stehen.

Der Surrealismus ist ja kein Vergnügungsdampfer, sondern eine „riesige Kriegsmaschinerie“, wie Aragon es formuliert, „mit der vernichtet werden soll, was ist, damit herbeigeführt und vollendet werden



Ein Kaktus, ein haariges Gewächs und graue Bohnen: Yves Tanguy ersinnt Werke, die niemand entschlüsseln kann. Um sie noch rätselhafter zu machen, wählt er die Titel aus einem parapsychologischen Fachbuch aus (»MAMA, PAPA IST VERWUNDET!«, 1927)



Sie stürmen die Redaktion, werfen Möbel aus dem Fenster, jagen den Herausgeber mit einem Stock die Treppen hinauf.

Im selben Monat überfallen Breton und Aragon eine Ballettaufführung des erfolgreichen russischen Avantgarde-Imports Sergej Djagilew. Doch gilt der Angriff weniger dem populären Spektakel als dem ideologischen Wankelmut der eigenen Leute: Miró und Ernst haben am Bühnenbild mitgearbeitet, was die Angreifer als kommerziellen Verrat am Surrealismus werten.

Schon zur Ouvertüre beginnen sie, die Zuschauer zu beschimpfen – und so lange

kann, was nicht ist". Denn auch wenn Breton und Aragon nun allmählich Texte verkaufen, wenn Ernst und Miró ihre Bilder nun unter die Leute bringen – noch immer ist der Hauptzweck des surrealistischen Unternehmens die Zerstörung der Abriss des Konventionellen, des Erstarrens, des Bequemens. Und je bereitwilliger sich die Kunswelt den Surrealisten öffnet, desto heftiger schlagen sie um sich.

Sie überfallen Empfänge, Theatern- sowie Filmvorführungen und sprengen eines Abends ein Bantett für den – eigentlich von ihnen verehrten – Schriftsteller Saint-Pol-Roux im Intellektuellen-Restaurant „Closerie des Lilas“ auf dem Boulevard du Montparnasse: Denn durch eine solche bürgerliche Ehrung, eine dieser „altrömischen und lächerlichen Festivitäten“, wie Breton gieft, sehen sie ihr Idol kompromittiert.

Gleich zu Beginn des Banketts heizen sie mit „Nieder mit Frankreich!“-Rufen die Stimmung auf. Die konservativen Gäste antworten mit „Vive la France!“; eine Dame erleidet einen Schwächeanfall. Beim Hauptgang gerät Breton mit der nationalistischen Literatin Rachilde auseinander und schleudert ihr, wie Zeugen berichten, seine Serviette ins Gesicht.

Daraufhin bricht ein Orkan los. Ein Major schlägt auf Breton ein; Desnos zerrt ihn dafür an den Haaren. Aragon überschüttet einen Theaterdirektor mit Obszönitäten. Philippe Soupault schwingt am Kronleuchter, fegt Teller und Gläser von den Tischen. Der Neu-Surrealist Michel Leiris wagt sich mit „Frankreich verrecke!“-Rufen in die Menschenmenge, die sich vor dem Restaurant versammelt hat, und wird sorgfältig verprügelt.

Schließlich greift die Polizei ein – und verhaftet neben Leiris irrtümlicherweise Madame Rachilde, die sie für die Anstifterin des Tumults hält.

Die Surrealisten aber haben der Kulturelite eine Lektion erteilt. Denn bei aller Befreiungs-Rhetorik sind sie ja immer auch Erzieher, Gouvernante einer Moral des Dagegen.

Im Mai 1926 organisieren sie eine Strafaktion gegen die Zeitschrift „Les Nouvelles littéraires“, die es gewagt hat, ein paar launige Bemerkungen über Breton zu drucken.

Und als Frankreich 1925 Soldaten nach Marokko schickt, um aufständische Berberstämme niederzuschlagen, solidarisieren sie sich mit der Kommunistischen Partei Frankreichs, die als Einzige gegen den Kolonialkrieg eintritt.

Im Dezember 1920, gleich nach der Gründung der Partei, war Breton noch entsetzt von der „sozialistischen Disziplin“ der KP. Jetzt liest er Trotzki, hält Lenin „auf der moralischen Ebene“ für „absolut unanfechtbar“ und den Kommunismus für das „Instrument“, mit dem „die Mauern des alten Gebäudes zerstört werden“ können.

Zwar hegen die Surrealisten keinerlei Sympathien für das Proletariat („Ich liebe die Elenden nicht“, bekannt Paul Éluard, „nicht im Geringsten“). Dennoch gehen sie in ihrer Anbiederung jetzt so weit, die eigene „surrealistische Revolution“ infrage zu stellen: Zuständig für den Umsturzbetrieb sind sie beflissen in der Parteizeitung „L'Humanité“, sei „nur die Kommunistische Internationale und in Frankreich der PCF“, die dortige KP.

Eine Vorführung von Sergej Eisensteins Revolutionsfilm „Panzerkreuzer Potemkin“ führt sie zu kollektiven Tränen. Einige Surrealisten bewerben sich sogar um Aufnahme bei den Kommunisten, erdulden stundenlange Verhöre – um dann nicht etwa mit Parteigrößen den politischen Kurs erörtern zu dürfen, sondern, wie Breton, der Zelle der Gaswerker zugeteilt zu werden, mit der Aufgabe, einen Bericht über Kohlenbergbau in Italien abzuliefern.

Doch die „totale Befreiung des Geistes“ verlangt totale Disziplin. Breton kündigt eine „Überprüfung der Anschauungen der einzelnen Mitglieder“ an: Sind deren Ansichten „von einem revolutionären Gesichtspunkt aus vertretbar“? Und „in welchem Maß sind sie statthaft“?

Wer immer sich nach seiner Ansicht „gegen die Freiheit“ vergeht, riskiert nun den Rausschmiss. René Crevel, der „unakzeptable Aussagen“ über die Revolution gemacht haben soll, wird an den Rand gedrängt. Roger Vitrac muss wegen angeblicher Feigheit und mangelnden revolutionären Engagements die Gruppe verlassen. Und dem Theatermann Antonin Artaud wird ein Manifest zum Verhängnis, in dem er einen Polizeieinsatz mit einer Ballettchoreografie verglichen hat – nach Bretons

Die Be- freiung des GEISTES verlangt Disziplin

sabotieren sie die Show mit Lärm, Pfiffen und „Lang lebe die Sowjetunion!“-Rufen, bis das Publikum sie wieder einmal verprügelt und die Polizei sie abführt.

Breton & Co. verstehen sich als Revolutionäre, und so streiten sie nicht nur gegen die „niederträchtige Dreieinigkeit“ aus „Familie, Vaterland und Religion“, sondern gegen das ganze „logische Europa“.

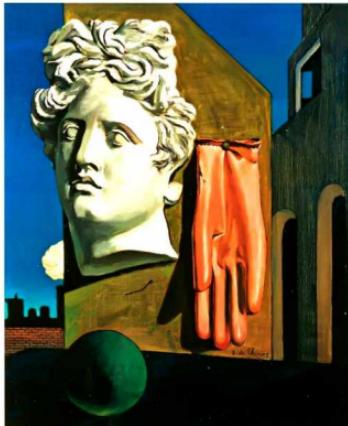
Sie suchen sich Verbündete, die von ihrer Komplizenschaft gar nichts ahnen, flehen etwa zum Dalai Lama, sehn die „Mongolen“ und Barbaren auf den Spuren der „Erzengel Attilas“ herbei und fordern in einem „Brief an die Schulen des Buddha“: „Kommt! Zerschmettert unsere Häuser!“

Lesen Sie weiter auf Seite 44

Das Vorbild: DE CHIRICO



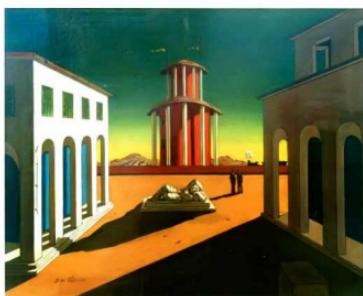
Der in Griechenland aufgewachsene Italiener Giorgio de Chirico malt zwischen 1910 und 1918 fantastische Bilder voller Symbole – und wird damit die Surrealisten nachhaltig beeinflussen. Vor allem sein Gemälde »Das Gehirn des Kindes« gehört zum Gründungsmythos der Gruppe: Erst kauft André Breton es und betrachtet den Tag als Wendepunkt in seinem Leben. Später sieht Yves Tanguy das Werk im Schaufenster einer Galerie, steigt aus dem Bus und beschließt spontan, Maler zu werden



Der Kopf eines Apollo, ein Chirurgenhandschuh, ein Ball: »DAS LIED DER LIEBE« (1914) beschwört die Melancholie



Das Ehepaar Éluard ist begeistert von »DEN BEUNRUHIGENDEN MUSEN« (1917), de Chirico malt ihnen eine Kopie



De Chiricos »Metaphysische Malerei« zeigt häufig fast leere Plätze, so auch die »PIAZZA D'ITALIA METAFISICA« von 1921



Eine Vaterfigur mit geschlossenen Augen: Die Surrealisten spüren in »DAS GEHIRN DES KINDES« von 1914 die Macht des Unbewussten. Und nehmen sich die Symbole zum Vorbild



Ansicht einer frivole Verharmlosung der Staatsmacht.

In einem dunklen Raum, umgeben von finsternen, feindseligen Mienen, muss auch Philippe Soupault vor ein Tribunal treten, das ihm unter anderem die Zusammenarbeit mit „bourgeoisen Zeitschriften“ und das Rauchen englischer Zigaretten zur Last legt – die schließlich deutlich aristokratischer seien als etwa der proletarische Knaster der Marke „Caporal“.

Das Verdikt ist einstimmig: Exkommunikation. Unter dem Hohngelächter der alten Kameraden schleicht Soupault sich aus der Versammlung.

Bis zum Herbst 1929 verlassen rund 20 Mitglieder die Gruppe, teils gezwungen, teils aus freien Stücken. Doch es gibt auch Neuzugänge wie den Dichter René Char oder den Filmregisseur Luis Buñuel; selbst der einstige Gegner Tristan Tzara schließt sich jetzt den Surrealisten an. Der wichtigste Novize aber ist ein 25-jähriger spanischer



Den Spanier Joan Miró feiert André Breton als den »Surrealistischsten von uns allen«. Denn der Maler löst in seinen Bildern die Wirklichkeit in rätselhafte Zeichen auf. Auch der »KARNEVAL DES HARLEKINA« (1925) ist eine Ansammlung geometrischer Chiffren

Maler, der sich gerade anschickt, Paris zu erobern: Salvador Dalí.

Der Mann aus Katalonien ist ein Exzentriker mit schmalem Gesicht und dünnem Schnurrbart. Anstatt den Fortschritt der Avantgarde mit neuen Techniken zu befürden, setzt er auf das gediegene Kunsthantwerk der Salonmaler des 19. Jahrhunderts. Doch seine Bilder wimmeln von Symbolen

wie aus dem Bilderbuch der Psychoanalyse: Eier, zerfließende Körper, kastrierende Väter, Krücken, die schlaffe Auswüchse stützen. Kein Wunder, dass Breton begeistert ist von den „absolut neuen und sichtlich böswilligen Wesen“ auf Dalís Gemälden.

Doch derweil schwindet der zerstörerische Schwung seiner Revolution. Die Kader der KP behandeln die aufdringlichen Weggefährten mit Misstrauen, und zudem bedrängen finanzielle Nöte die Traum-Strategen. Wegen fehlender Mittel musste bereits Ende 1928 die eigene Galerie schließen, und die erste „Révolution surréaliste“-Ausgabe des Jahres 1929 kann erst im Dezember erscheinen – es ist die zwölfteste und letzte Nummer der Zeitschrift.

Die Dandys von einst haben mit den Jahren ihre Monokel, Zigaretten spitzen und eng geschnittenen Anzüge gegen bürgerliche Uniform eingetauscht, ihre Affären gegen feste Bindungen – und müssen nun mit Nebenjobs in Presse und Filmgeschäft

ihr Auskommen finanzieren, anstatt sich Tag und Nacht dem Umsturz zu widmen.

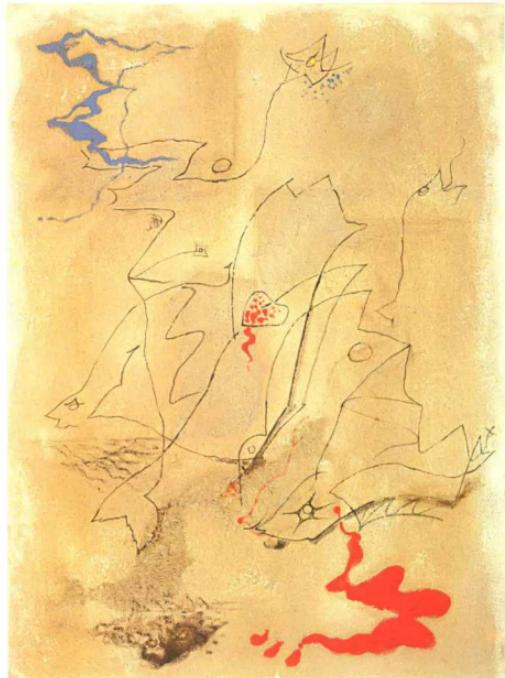
Manche verschreiben sich ohne Skrupel dem kommerziellen Erfolg: Schon wird Paul Éluard vom literarischen Mainstream hofiert, hängen Ernsts Bilder in den Sammlungen französischer Aristokraten, verkauft auch Tanguy und Dalí lieber Werke an gut situiertes Publikum, als sich an subversiven Gruppenaktionen zu beteiligen.

Und so sieht sich Breton 1929, fünf Jahre nach dem ersten „Manifest des Surrealismus“, gezwungen, mit einer neuen Grundsatzklärung die Dinge geradezurücken.

Nicht mehr der „entschiedene Träumer“ von 1924 spricht da, sondern der ideologisch gefestigte Kommissar. Das „Zweite Manifest des Surrealismus“ ist voller Anklagen gegen einstige Mitstreiter oder Idole, die er als „Zuhälter“, „Neurotiker“ und „Schwach-



Wenn der Franzose André Masson malt, will er die Kontrolle verlieren: Wie im Rausch gießt er erst Leim auf die Leinwand, streut dann Sand darüber und trägt – nach einigen Pinselstrichen – zuletzt Farbe direkt aus der Tube auf (»FISCHE, IN DEN SAND GEZOGEN«, 1927)



sinnige“ schmäht, als „Memmen, Simulantern und Karrieremacher“.

Nicht mehr das Wunderbare fordert er jetzt ein, sondern „Standards“ – zu denen unter anderem der Totalverzicht auf Erfolg und bürgerliche Öffentlichkeit gehört. Er verlangt eine asketische Moral, deren letzte Tugend, so Breton, der Amoklauf ist: „Die einfachste surrealistische Handlung“ besteht darin, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen“.

Auch Dalí bekommt die verschärzte Linie zu spüren. Ausgerechnet die Surrealisten, die einst das Begehr befreien wollten, stören sich an Dalís Obsessionen: etwa seiner Faszination für Exkremente und anale Fantasien. Schon die Kotflecken auf der Hose einer Figur in dem Bild „Das finstere Spiel“ haben Breton irritiert. Jetzt wird der Katalane auch noch zum politischen Störfall.

1934 klagt Breton ihn offiziell wegen Verachtung des Proletariats an, wegen seiner Vorliebe für akademische Kitschmaler – und für den, wie Dalí schwärmt, „weichen und fleischigen Rücken“ Adolf Hitlers. Außerdem hat ein Gemälde Bretons Wut entbrannt, auf dem er Wilhelm Tell als Lenin darstellt und mit grotesk verformtem, nacktem Hintern zeigt. Es hilft nicht viel, dass Dalí sich rechtfertigt, er drücke schließlich nur Träume aus, ohne sie zu zensieren, ganz wie das „Manifest des Surrealismus“ es befiehlt. 1939 wird sich die Gruppe endgültig von ihm trennen.

Doch während die verbliebenen Surrealisten sich weiter in Flügelkämpfen zerfleischen, hat der Ungreifbare den Rittern des Unbewussten ihre Revolution bereits enteignet: In Dalís Händen wird der Surrealismus zum kommerziellen Markenzeichen – für Telefone mit Hummern als Hörer, für Sofas, die den Lippen der Schauspielerin Mae West nachgeformt sind, für Hüte, Krawatten, essbare Knöpfe und mit echten Langusten verzierte Kleider in den Mode-Kollektionen von Elsa Schiaparelli und Coco Chanel.

Der „Abstieg in uns selbst“ ist beendet.

Jetzt beginnt der Aufstieg in die große Welt. □

Jörg-Uwe Albig, 53, Schriftsteller in Berlin (»Ueberdog«) und Mitglied des GEOPOCHE-Teams, hat als Korrespondent der Kunstschrift »art« anderthalb Jahre lang in Paris gelebt – und ergriff mit Freude die Gelegenheit, auf den Spuren der Surrealisten die Stadt noch einmal von einer ganz anderen Seite zu entdecken.

Man Ray

»MARQUISE CASATI«

Eine verwackelte Aufnahme sowie vermutlich Mehrfachbelichtungen des Fotoabzugs etablieren ein neues Genre der Kunst: Mit dem Porträt einer reichen italienischen Erbin gelingt dem Amerikaner

Man Ray 1922 eine der ersten surrealistischen Fotografien – ein Lichtbild, das hinter der sichtbaren Realität eine unheimliche Wirklichkeit zu zeigen scheint

von KIA VAHLAND

HYPNOTISCHER BLICK

Die exzentrische Italienerin Luisa Casati, häufig Gast bei spiritistischen Sitzungen, erkennt in dem ungewöhnlichen Porträt ein Abbild ihres inneren Wesens

W as braucht ein Fotograf außer Licht und einer guten Kamera? Nur so viel: ein Leintuch und einen Schrank. Mit dem Tuch lässt sich ein Fenster zu einer Atelierwand umwandeln, vor der die Modelle posieren. Der Schrank dient als Dunkelkammer. Das Zimmer Nr. 37 im Pariser „Hôtel des Écoles“, in dem der ehemalige Werbegrafiker Man Ray zu Beginn des Jahres 1922 wohnt, liebt und arbeitet, ist kaum größer als die Kabine des Schiffs, auf dem der Amerikaner einige Monate zuvor aus New York angereist ist. An der Wand hängt ein Porträt des Künstlers Marcel Duchamp, der Ray in den USA auf die französische Dada-Bewegung aufmerksam gemacht hat.

So klein ist der Raum, dass die Frau, die nun eintritt, unwillkürlich den Kopf auf die Seite legt; so wird Ray es später berichten. Das mag an ihrem aufgetürmten Haarschmuck aus schwarzer Spitze liegen, farblich abgepasst auf die dunkle Schminke rund um ihre grünen Augen. Sie stellt sich dem Künstler als Marchesa Luisa Casati vor.



MAN RAY
(1890–1976)

Nach seiner Übersiedlung nach Paris wird der Amerikaner zum berühmtesten Fotografen der surrealistischen Bewegung

Die 41-jährige Italienerin ist eine der berühmtesten Frauen Europas. Seit sie als junge Frau ein Vermögen von ihrem Vater geerbt hat, einem Mailänder Textilfabrikanten, verwirrt sie mit spektakulären Auftritten die Reichen in Rom, Venedig, London und Paris.

In ihrem Palazzo am Canal Grande hält sie früher Affen, weiße Pfaue, Ozelote, Tiger und ein Gepardenpaar, das sie an diamantensetzer Leine ausführte. Ein schwarzer Diener beleuchtete den

Auftritt mit einer Fackel, und jeder konnte sehen, dass die Marchesa ihren Pelzumhang auf nackter Haut trug. Bei Festen mussten sich ihre Angestellten mit Goldstaub einpudern.

Luisa Casati sieht ihr Leben als kostbares Gesamtkunstwerk. Wenn sie mit ausgestopften Schlangen auf dem Kopf zu einer Pariser Party erscheint oder sich in Gesellschaft plötzlich das Kleid vom Dekolleté bis zum Saum aufschlitzt, dann steht sie im Zentrum der Aufmerksamkeit – dort, wo sie sich besonders wohlfühlt.

Immer wieder hat sie sich von Künstlern darstellen lassen. Nur eines fehlt ihr noch: ein Fotoporträt aus dem Umfeld der Dada-Bewegung, jener Kunstrichtung, die der bürgerlichen Gesellschaft den Kampf angesagt hat. Man Ray gehört seit sei-



Monica

ner Ankunft im Sommer 1921 zu den Pariser Dadaisten um die Literaten André Breton und Paul Éluard, die schon bald darauf eine neue Strömung der Avantgarde ausrufen werden, den Surrealismus.

Ray, der eigentlich Emmanuel Radnitzky heißt und eine Kunsthochschule besucht hat, mit ersten Gemälden aber erfolglos war, experimentiert in Paris mit allerlei fotografischen Techniken. Er porträtiert Freunde und Kollegen und wird dabei immer unkonventioneller. So zeigt er den Dada-Schriftsteller Tristan Tzara hoch oben auf einer Leiter, hängt ihm eine Axt über den Kopf und projiziert in der Dunkelkammer mit einer Doppelbelichtung den nackten Oberkörper einer Frau ins Bild. Und den Rücken des Malers Henri Matisse lässt er mit einem dunklen Schrank verschmelzen.

Die in der Kunstwelt stets gut informierte Luisa Casati ist die erste Prominente, die auf ihn zukommt. Ihr Porträtauftrag lässt Man Ray hoffen – endlich eine Mäzenin mit gesellschaftlichem Einfluss. Dass er nun die Wünsche seiner Kundin erfüllen muss, stört ihn nicht. Denn er erkennt die Chance, etwas völlig Neues zu wagen.

Nach dem ersten Treffen in Rays Hotel, zum Kennenlernen, bittet die Marchesa den Künstler kurze Zeit später in ihre eigene Hotelsuite. Sie empfängt den 31-Jährigen im Morgenrock und setzt sich an einen Tisch, auf dem eine prächtige Vase aus Edelsteinen steht. Man Ray installiert seine Lampen – und löst vermutlich in seiner Nervosität einen Kurzschluss aus. Er bittet sein Modell, wie er sich später erinnert, stillzuhalten, weil das schwache natürliche Licht eine weitaus längere Belichtungszeit erfordere. Gräfin Casati aber ist es nicht gewohnt, Anweisungen zu gehorchen, und bewegt sich ungeniert wie üblich. Die Bilder verwackeln.

Gut möglich, dass es so war: nur ein Missgeschick. So wird Ray es später darstellen, als die Aufnahme wegen ihrer scheinbar übernatürlichen Unschärfe längst weltberühmt ist und das Treffen als einer der Momente gilt, in denen die Fotografie neu erfunden wurde.

Höchstwahrscheinlich aber manipuliert Ray das Bild beim Entwickeln, was er später verschweigen wird – weil eine Panne viel besser als Kalkül und Kontrolle zu dem zufallsgläubigen Kreis um Breton passt. Was genau in der Dunkelkammer geschieht, lässt sich heute nicht mehr mit aller Gewissheit sagen; vermutlich belichtet Man Ray den Abzug mehrfach und lässt die Augen der Marchesa dabei jeweils leicht verrutschen.

In jedem Fall erscheint die Dargestellte nicht nur verschwommen, sondern hat nun drei Augenpaare, die sich leicht überschneiden. Mit dem Eingriff versucht Ray gar nicht erst, die Verwacklung zu korrigieren, sondern steigert sie noch.

Vielleicht ist er auf diese Idee gekommen, weil die eitle Gräfin Mittel schluckt, die ihre Pupillen vergrößern. In der Dunkelkammer verdreifacht, wirkt ihr stechender Blick noch intensiver – und merkwürdigerweise zugleich weggetreten und in sich gekehrt. Es ist, als könnte man in den Kopf der Frau schauen und würde im nächsten Moment ihre Gedankenbilder erkennen.

Das nackte Dekolleté lässt die Marchesa ungeschützt wirken –

so könnte sie auch im Bad vor dem Spiegel stehen und in ihre eigenen wahnhaften Augen blicken. Später, als der Surrealismus sich durchgesetzt hat, gilt dieses Porträt als ein Beispiel für die künstlerische Suche nach dem schwer fassbaren Seelischen. Auch die Italienerin, die häufig an okkulten Sitzungen teilnimmt, erkennt in der geisterhaften Fotografie ein Abbild ihres Inneren und bestellt Dutzende Abzüge für ihre Freunde. Unergründlich und anziehend wie das hypnotische Augenpaar, so sieht sich die Marchesa selbst.

Nach diesem Porträt wird die Pariser *haute société* auf den Amerikaner aufmerksam. In diesen Kreisen inszeniert man sich gern selbst als Kunstwerk, und so ist Man Ray als Lichtbildner hochwillkommen. Auch große Modemagazine wie die „Vogue“ geben ihm Aufträge, die amerikanische Gesellschaft illustrierte „Vanity Fair“ druckt sogar das verwickelte Bild der Marchesa.

Ray ist nun überall dabei, wo sich unkompliziert Geld verdienen lässt, seine Bilder sind mal mehr, mal weniger ausgefallen. Wenn er die Porträtierten surreal verfremdet, dann nur leicht. Kaufen aber lässt er sich nicht. Als eine Auftraggeberin ihn für den Dreh eines spiritistischen Films gewinnen will, lehnt er empört ab: In seiner kreativen Arbeiten zählen vor allem seine eigenen Ideen.

Daher sind die Filme, die Ray tatsächlich produziert, extrem avantgardistisch und schwer verständlich. Wiederholt montierten er und Duchamp eine Spirale an einen Fahrradreifen, den sie drehen, und filmten die Bewegung. Viel mehr geschieht nicht. Ein anderes Mal macht Ray einen Film über zwei Maskierte, die Würfel spielen und es mit gymnastischen Geräten zu tun bekommen, die selbstständig über die Leinwand irren. Warum, erklärt er nicht.

In der improvisierten Dunkelkammer im Hotelschrank erforscht der Fotograf das Zusammenspiel von Hell und Dunkel auf Papier. Was geschieht zum Beispiel, wenn man auf den Fotoapparat verzichtet und einfach nur einen Kamm oder den Zimmerschlüssel aufs Fotopapier legt und anschließend kurz belichtet? Oder ein Wasserglas, das die Strahlen bricht? Die so entstehenden Arbeiten nennt der Amerikaner selbstbewusst „Rayographien“. Obwohl er diese Technik durchaus nicht erfunden hat – schon lange vor ihm haben Fotografen mit Aufnahmen ohne Kamera experimentiert.

Was er in seinem Schrank ausprobiert, ähnelt dem automatischen Schreiben, das Breton bald populär machen wird – Gedankenprotokolle ohne die Kontrolle der Vernunft. Bei beiden Methoden bestimmen Spontanität und Zufall das Ergebnis, beide streben nach einer möglichst unzensierten Momentaufnahme und möchten mit der Kombination ungewöhnlicher Motive überraschen.

Während die surrealistischen Dichter die Gesetze der Sprache bewusst missachten, bricht Man Ray die Regeln der Fotografie und verfremdet den Alltag mit radikaler Konsequenz. Der Amerikaner will mit der Fotografie nicht die Wirklichkeit dokumentieren, sondern eigenständige Kunstwerke erschaffen. Ein Fotograf ist für ihn weniger ein Chronist als vielmehr ein Poet und hat damit viele Freiheiten.

Wie ein Mensch erlebt, hängt von seinen Gefühlen und Erfahrungen ab. Daher kehren Rays Porträts das konfuse Innenleben des Betref-



REINES LICHT

»Rayographie« nennt Man Ray selbstbewusst diese kameralose Aufnahmetechnik, bei der Objekte – hier ein küssendes Paar – ihr Abbild direkt auf dem Fotopapier hinterlassen

fenden nach außen, und auch Bilder von Gegenständen drücken immer die besondere Weltansicht des Fotografen aus, sie offenbaren dessen Gedanken.

André Breton, der Vordenker der Surrealisten, ist begeistert. Die zwei treffen eine Abmachung: Der Amerikaner porträtiert die Künstler der neuen Bewegung unentgeltlich, dafür drückt Breton in seiner Zeitschrift „Littérature“ Rays verdeckte Aufnahmen – auf denen mal Laken wie Gespenster im Wind flattern, mal eine Schauferenpuppe scheinbar eine Treppe emporsteigt – und erklärt ihn so zum Bildermacher der Surrealisten.

Neben Bretons Zeitschrift beliefert Ray bald auch andere Avantgardehefte. Er wohnt jetzt in einem zweigeschossigen Atelier, das mehr kostet, als andere Künstler für ihren gesamten Lebensunterhalt aufbringen.

Bei ihm lebt seine junge Freundin Kiki. Er hat sie in seinem ersten Pariser Winter kennengelernt, eigentlich heißt sie Alice Prin. Die uneheliche Tochter einer Setzerin arbeitet seit ihrem 17. Lebensjahr als Malermodell – manchem in der Szene gilt sie als Prostituierte. Die zwei bleiben acht Jahre zusammen.

In dieser Zeit ist Kiki die wichtigste Protagonistin seiner Bilder. Mal zeigt er nur ihren Pagenkopf am Bildrand, überragt von einem übergroßen Schattenwurf. Dann fasziniert ihn ihre Rückenansicht, und er malt ihr die Öffnungen eines Streichinstruments auf den Torso. Oder sie legt ihren Kopf neben eine afrikanische Maske, als wäre die ihre dunkle Doppelgängerin.

Eigentlich will Ray keine Schüler annehmen, doch als nach seinem Bruch mit Kiki 1929 die Amerikanerin Lee Miller bei ihm vorspricht – selbstbewusst, schön, zielstrebig – akzeptiert er. Die 22-Jährige wird seine Mitarbeiterin und Geliebte. Er weicht sie in seine Tricks ein. Die beiden experimentieren unter anderem mit der Solarisation, einem Verfahren, bei dem das Negativ während der Entwicklung noch einmal Licht ausgesetzt wird. Dadurch hellen die Figuren unnatürlich auf, sie wirken mit ihren deutlichen Konturen flach und schweben über das Papier wie ätherische Erscheinungen. Fast scheint es so, als umgebe sie ein Strahlenkranz.

Vielelleicht ahnt Ray, welche Konkurrenz ihm in Lee Millers Talent erwachsen könnte, vielleicht ist es auch bloß Eifersucht: Jedenfalls werden seine Porträts der Freundin im Laufe der Zeit immer brutaler. Auf einer Aufnahme sperrt er ihren Kopf in einen Drahtkäfig, dann klebt er ein Bild ihres Auges auf ein tickendes Metro-



HAUT UND EISEN

Die surrealistische Künstlerin Meret Oppenheim porträtiert Ray 1933 nackt hinter einer Druckerresse – und beschwört mit seinem Bild den Sieg des Organischen über die Technik

nom – eine Skulptur, die er „Objekt der Zerstörung“ nennt.

Schließlich trennt sich das Paar. Lee Miller macht sich als Fotografin selbstständig (und wird später mit Reportagen weltberühmt).

Man Ray feiert in seiner Kunst bald wieder die Schönheit der Frauen, statt sie zu zerstören. 1933 fotografiert er die Künstlerin Meret Oppenheim, mit schwarzer Farbe beschmiert und nackt an der Druckerresse: eindeutig eine Frau. Andererseits ähnelt der Griff der Maschine auf Höhe von Oppenheims Scham einem Phallus. Ray liebt das Spiel mit den Geschlechterrollen, das auch die anderen Surrealisten fasziniert.

Die androgyne Herrin der Druckmaschine dreht das Rad eigenhändig. Wenige Jahre zuvor hätten die technikgläubigen italienischen Futuristen aus so einem Motiv, der Symbiose aus Haut und Eisen, noch eine harte Maschinenfrau konstruiert, die tut, was die Technik will. Bei Ray aber wuchert hinter der schweren Presse ein Büschel dunkles Achselhaar, und eine zarte Brustspitze lugt hervor.

Der Mensch haucht dem Apparat Schönheit ein, nicht andersherum. Wie so oft im Surrealismus, wie in der Malerei bei Salvador Dalí schmelzenden

Uhren oder Max Ernsts Fabelwesen, so beschwören auch Man Rays Bilder den Sieg des Weichen und Organischen über Effizienz, industriellen Fortschritt und vermeintliche Ratio. Und vereinen in einem Bild, was sich eigentlich widerspricht.

Ende der 1930er Jahre ist Ray auf dem Höhepunkt seines Erfolges: Bei der letzten bedeutenden Ausstellung der Surrealisten zeigt er insgesamt sieben Werke. Doch dann kommt es zum Krieg, 1940 muss der Jude vor der Wehrmacht in die USA flüchten.

Er reist nach Kalifornien, unter anderem, um in Hollywood Film Aufträge zu bekommen. Aber kein einflussreicher Studioboss vertraut ihm eine Regie an, und so kehrt Ray 1951 nach Frankreich zurück. Bis zu seinem Tod 1976 lebt er dort vor allem vom Ruhm der frühen Jahre und von der Verehrung durch Ausstellungsmacher, die in ihm schon bald einen der wichtigsten Fotografen des 20. Jahrhunderts erkennen und ihm nun aufwendige Retrospektiven widmen.

Seine große Zeit als Experimentator mit der Kamera aber ist vorbei – jene Zeit, als in der Kunst das Innere über das Äußere siegte und eine Frau die Öffnungen einer Violine auf dem Rücken trug oder sechs Augen im Gesicht. □

Die Kunsthistorikerin Dr. Kia Vahlund ist Redakteurin im Feuilleton der „Süddeutschen Zeitung“ und schreibt Sachbücher (zuletzt: „Michelangelo und Raffael. Rivalen im Rom der Renaissance“, C. H. Beck).

Der ABGRUND

Nach Dichtung, Fotografie und Malerei erobern die Surrealisten in den 1930er Jahren auch die Bildhauerei in Fetische und Stein in geheimnisvolle Götterfiguren. Auch wenn ihre Skulpturen bisweilen fröhlich wirken

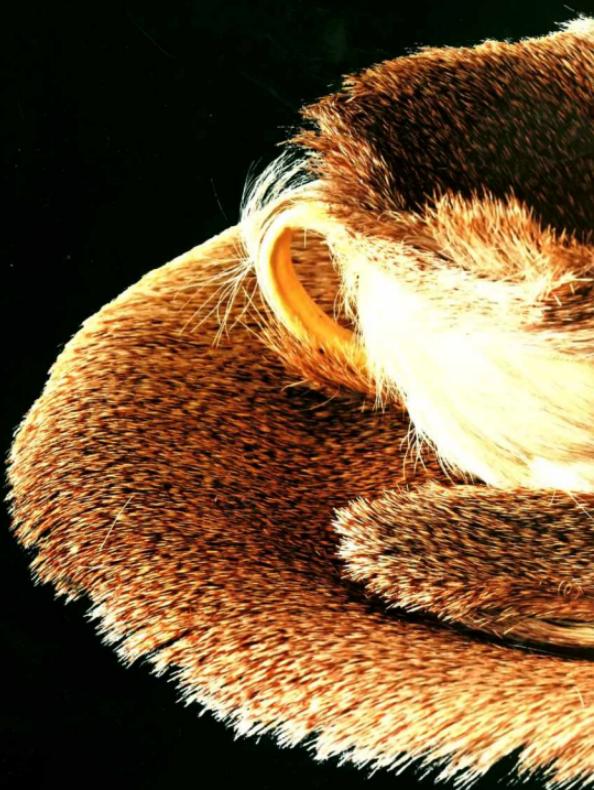


MERET
OPPENHEIM

1913–1985

Als Kunstu

schließt sich die gebürtige
Berlinerin 1932 in Paris den
Surrealisten an. Wie viele
andere Frauen widmet sie sich
der Skulptur, einem Gebiet,
das die Männer der Gruppe
anfangs kaum beachten. 1936
erschafft Meret Oppenheim
schließlich ein Sinnbild des
Surrealismus. Doch der Erfolg
ihrer »Pelztasse« erweist
sich als Fluch: Sie stürzt in
eine Schafenskrise, die sie
erst 1954 überwindet



der DINGE

In ihren Händen verwandelt sich der Müll der Metropolen in filigrane Kunstwerke, der Trödel des Alltags mögen, spiegeln sich in ihnen doch oft auch die Tiefen der menschlichen Seele BILDTEXTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER



Nicht gefällig sollen die surrealistischen Skulpturen sein, sondern provozierend. Schon bald nachdem Meret Oppenheim ihr »FRÜHSTÜCK IM PELZ« 1936 vollendet hat, wird das Werk als Geniestreich des Surrealismus gefeiert. Denn es macht aus einem Alltagsgegenstand ein Objekt, das gleichermaßen Lust und Abscheu weckt

Die Narben der Welt: Auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs erschafft Noguchi 1943 eine Landschaft des Schmerzes. »DIESE GEQUÄLTE ERDE« ist als Mahnmal gedacht – doch will der Künstler keinesfalls Helden ehren, sondern das Antlitz der geschundenen Welt offenbaren: als Fratze



ISAMU NOGUCHI
1904–1988



Der Amerikaner mit japanischen Wurzeln ist ein Mann mehrerer Welten: In Beijing studiert er chinesische Kalligraphie, in Paris die Werke der Avantgarde. Als Designer entwirft er einen Glastisch, der den Massenmarkt eroberet, als Künstler abstrakte Skulpturen. Einem einzigen Stil lässt er sich nicht zuordnen, doch zwischen 1942 und 1949 gehört er zum Umfeld der Surrealisten

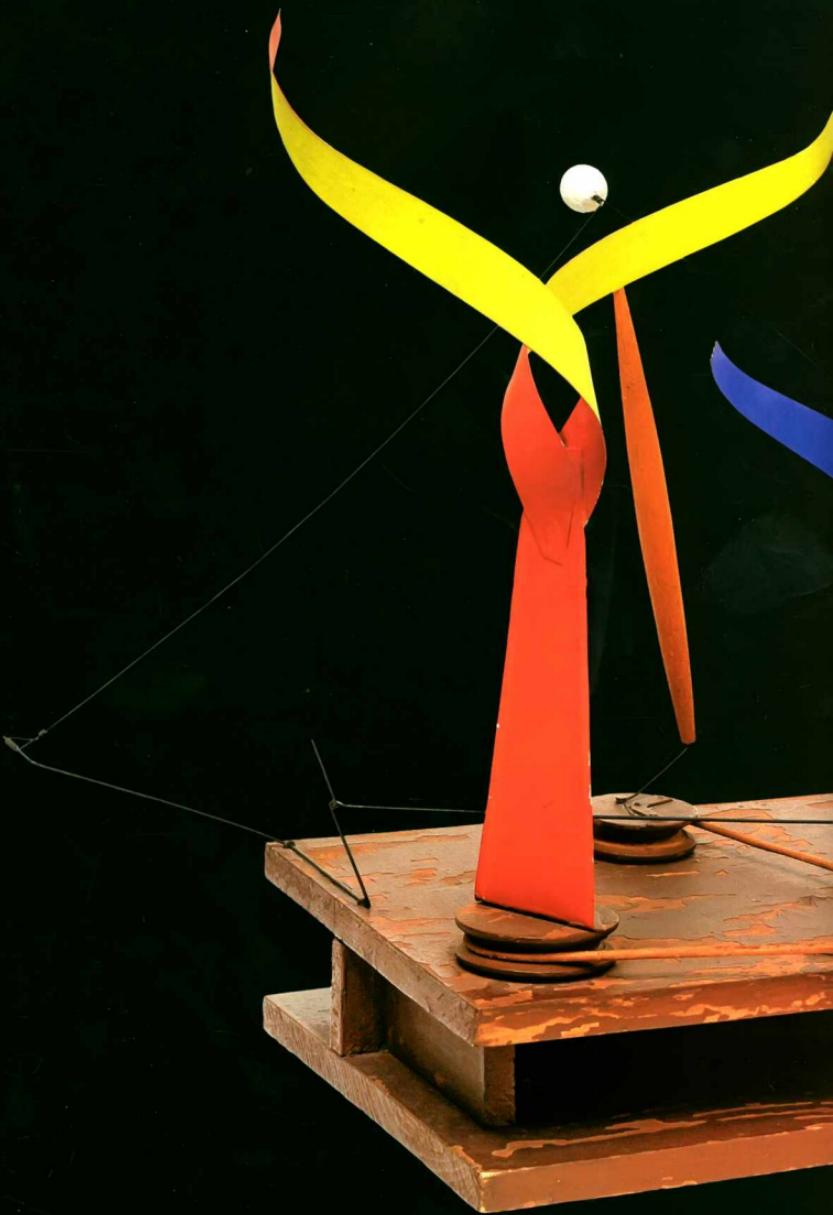


MAN
RAY

1890–1976

Als einer der ersten Surrealisten experimentiert der Amerikaner – der zunächst als Fotograf berühmt wird – in den 1920er Jahren mit Skulpturen. Vor allem seine Freundschaft zum Dadaisten Marcel Duchamp prägt diese Werke. Wie Duchamp erklärt Ray, der als Emmanuel Radnitzky geboren wurde, Alltagsgegenstände zu Kunstwerken: *readymades* (»die Gebrauchsfertigen«) nennt sein Mentor diese Objekte, die keinerlei Kunstfertigkeit bedürfen

Viele Surrealisten lieben es, die Dinge in ihr Gegenteil zu verkehren – so wie dieses Bügeln Eisen, das Man Ray 1921 mit Nägeln spickt. Das »GESCHENK« ist dabei kein banaler Scherz, sondern ein subtiler Verweis auf die Triebe der menschlichen Natur: Gewalt und Erotik



Wie Ballerinen auf der Bühne drehen sich die bunten Bleche, doch die kleine weiße Kugel verrät, dass Calder au



**ALEXANDER
CALDER**

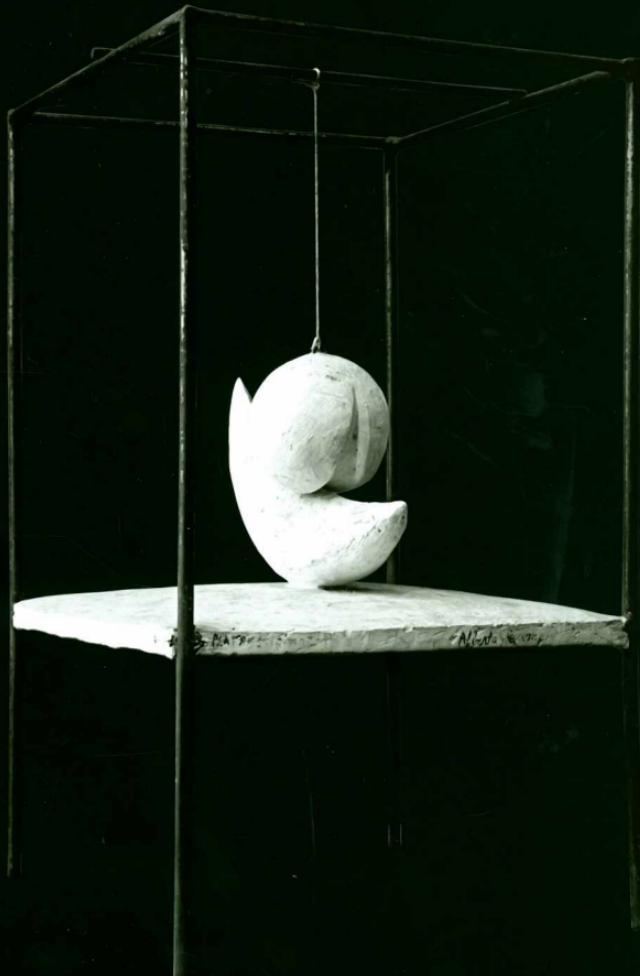
1898–1976

Jahrhundertelang waren Skulpturen meist schwer und unbeweglich – bis sie der gelernte Ingenieur aus Pennsylvania zum Tanzen bringt. In den frühen 1930er Jahren entwirft Alexander Calder filigrane Schöpfungen aus feinem Draht und buntem Blech, die schon ein Lufthauch (und manchmal ein Motor) in Bewegung versetzt. Die Werke, die vor allem dem Zweck dienen, ein ewiges Ballett der Formen aufzuführen, sind eine Sensation. Später steigert Calder sie ins Monumentale



an elementare Kräfte erinnert: an die Bewegung der Planeten, der Sterne und der Galaxien („TÄNZER UND KUGEL“, 1936)

Keil und Kerbe
passen perfekt in-
einander – aber
der Faden, an dem die
»SCHWEBENDE
KUGEL« (1930) hängt,
ist zu kurz: Die bei-
den werden niemals
verschmelzen. Die
Surrealisten bejubeln
die Skulptur, verkör-
pere sie doch wie
keine zweite die Tra-
gik der erotischen
Begierde



**ALBERTO
GIACOMETTI**
1901-1966



Lange bevor der Schweizer Bildhauer mit zweigünnen Statuen berühmt wird, gehört er zwischen 1930 und 1934 zur surrealistischen Bewegung. Seine Werke aus dieser Zeit erinnern häufig an jene bedrohlichen Momente, in denen Lust in Gewalt umschlägt. So erschafft er unter anderem eine Frau mit aufgeschlitzter Kehle, gemarterte Hände und einen durchbohrten Phallus



In die gläsernen
Trichter könnte Wasser
rinnen und durch den
Puppenkopf sickern,
bis es die Haare erreicht,
schließlich den Boden
benetzt. Vielleicht aber
soll die »TAUMASCHINE«,
die Roland Penrose
1937 konstruiert,
auch ein ganz anderes
Elixier verströmen:
die Essenz weiblicher
Anziehungskraft

**ROLAND
PENROSE**

1900-1984



Kein Tanz, kein Kartenspiel, kein Alkohol – und Musik nur zum Lobe des Herrn: Die Jugend des britischen Surrealisten ist tief geprägt von den Geboten seiner puritanischen Familie. Als er 1922 nach Paris aufbricht, um Kunst zu studieren, flieht er auch vor seinen Eltern. Der Vater zahlt ihm dennoch Unterhalt: weil Penrose verspricht, keine Aktmodelle zu zeichnen



PABLO PICASSO

1881-1973

Einer wie Picasso legt sich nicht fest: Er entdeckt, probiert und zieht dann weiter. Nach seinem Bruch mit dem Kubismus lässt sich der Spanier ab 1927 mehr und mehr von den Surrealisten inspirieren und bewundern. Doch bleibt er dabei stets ein Einzelgänger – und seine surrealistische Phase nur ein flüchtiger Moment in einem Lebenswerk voller jäher Wechsel und Umbrüche





Eine geöffnete Hand, ein Stofffetzen und eine verzerrte Maske: Die «KOMPOSITION MIT HANDSCHUH» (1930) ist ein Angriff auf die klassische Malerei: Statt die Gegenstände abzubilden, lässt Picasso sie aus dem Rahmen ausbrechen

ÓSCAR
DOMÍNGUEZ

1906-1957



Anfangs verkauft der Spanier auf dem Pariser Großmarkt die Bananen seines Vaters, eines Landbesitzers aus Teneriffa. Später schließt er sich den Surrealisten an – als einer von mehreren jungen Künstlern, die der Bewegung in den 1930er Jahren neue Kraft verleihen. Obwohl er vor allem als origineller Maler brilliert, entwickelt Domínguez auch eine Liebe zur Skulptur



Schlüpft das Pferd durch den Fahrradrahmen oder hat es sich darin verfangen? Ist »DIE REISEREI DES GEORGES HUGNET« (1935) ein Sinnbild der Mühsal oder eine Feier der Kraft? Um den Betrachter zu verwirren, nutzt Domínguez einen Lieblingstrick der Surrealisten: Er stellt ein unmögliches Zusammentreffen täuschen echt dar

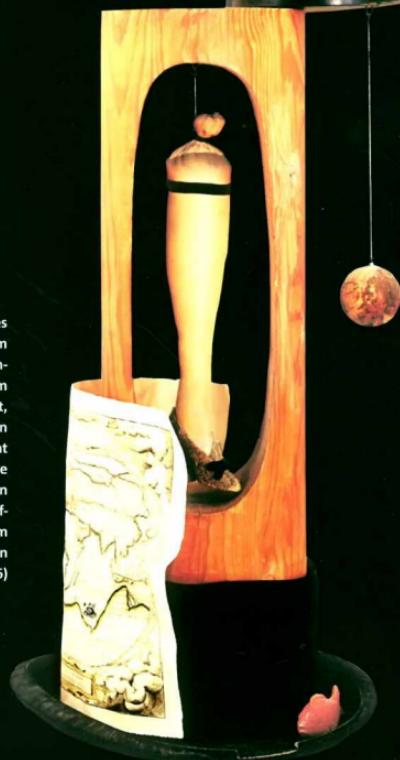


JOAN
MIRÓ

1893-1983

Seine ebenso virtuosen wie rätselhaften Gemälde malt der Katalane in Trance, angeblich hungrig er, bis er halluziniert. Für seine Skulpturen durchwühlt er Mülltonnen, sucht Strände ab und streift über Flohmärkte. Miró ist überzeugt davon, dass alle Gegenstände um ihn herum ein eigenes Leben führen und er nur darauf warten muss, bis sie ihn mit fast magnetischer Kraft anziehen

Die Architektur des Traumes: Mit diesem Turm aus einem pendelnden Puppenbein, einem Papagei und einem Hut, auf dessen Krempe ein Goldfisch liegt, verwirklicht Miró das surrealistische Ideal – nämlich einen Gegenstand zu erschaffen, der einem nur im Traum begegnen kann
(»OBJEKT«, 1936)



F. E.
McWILLIAM
1909-1992



Der Nordire ist einer von Zehntausenden, die im Sommer 1936 die erste internationale Surrealisten-Ausstellung in London besuchen: für ihn die entscheidende Wende seines künstlerischen Lebens. Waren seine Werke bis dahin vor allem von afrikanischer Kunst beeinflusst, spielt er nun mit den Gesetzen der Wahrnehmung. Bei etlichen seiner Skulpturen scheint McWilliam den Betrachter dazu aufzufordern, das Kunstwerk im Geiste zu vervollständigen



Wie ein verwitterter Felsen, den Wind, Frost und Regen über Jahrtausende geschaffen haben, ragt dieser Kalksteinblock empor. Erst auf den zweiten Blick fügen sich die bizarren Formen zu einem menschlichen Antlitz zusammen – oder zu einer unheimlich starrenden Maske (»AUGE, NASE UND WANGE«, 1939)



LOUISE BOURGEOIS

1911–2010

Ihre erste Skulptur, ein Abbild des eigenen Vaters, formt Louise Bourgeois am elterlichen Esstisch aus Weißbrotkrummen und schneidet ihr dann mit einem Messer die Glieder ab. Bis ins hohe Alter wird der Hass auf den Patriarchen, der die Mutter ausgerechnet mit dem Kindermädchen betrügt, ein starker Antrieb der Französin bleiben. So spiegelt ihr Werk die Macht der Begierde. Und das Leid, das sie verursacht

Dieser Pfahl, den die Künstlerin 1949 in Bronze gießt, ist tatsächlich eine »FRAU MIT BRÜSTEN« – aber auch ein Idol der Fruchtbarkeit. Wie Louise Bourgeois fasziniert die Surrealisten jene mythische Urzeit, als nicht die Vernunft die Welt beherrschte, sondern Götter und Geister



**JOSEPH
CORNELL**

1903-1972

Der Amerikaner ist ein Asket, der meidet, wonach die meisten Surrealisten streben: Liebe, Sex und Freiheit. Fast 60 Jahre lang lebt er keusch bei seiner Mutter in New York und bastelt kleine, mit Krimskrams gefüllte Schaukästen, die an surreale Gemälde erinnern. Auch sie öffnen Tore in die Welt des Traumes, doch sperrt Cornell dabei Brutalität und Schrecken konsequent aus. Stattdessen huldigt er einer alten heilenden Nostalgie



Die Geschichte der Prinzessin Odette, die ein böser Zauberer in eine
und flieht zugleich aus der Wirklichkeit in ein märchenhaftes



schwan verwandelt, ist eines der berühmtesten Ballette aller Zeiten. Auch sie verewigt Joseph Cornell in einem Schaukasten –
eich („EIN SCHWANENSEE FÜR TAMARA TOUMANOVA: EINE HOMMAGE AN DAS ROMANTISCHE BALLETT“, 1946)

MAX
ERNST
1891-1976



Als Bildhauer ist der Maler surrealistischer Monstren ein Schöpfer urtümlicher Götter: mythischer Figuren, die das Böse vertreiben sollen. Wie die indianischen Masken und Stelen, die Ernst sammelt, zieren sie die Wände seines Hauses oder halten davor Wache. Sogar für sich selbst erinnert Ernst ein sagenhaftes Alter Ego, das Vogelwesen »Loplop«



Im Exil in der Weite Arizonas entdeckt Max Ernst ab 1941 die Kunst der Indianer: Er sammelt Totems, besucht Reservate, erkundet Höhlen und beobachtet Regentänze. Auch die Skulpturen, die er in dieser Zeit anfertigt – hier der »STEINBOCK« von 1948 – wirken wie Götzen einer ursprünglichen Kultur, wie Herrscher über das Unbewusste



Ist der rostige Dorn, der aus der Mitte dieser Figur ragt, eine Zunge oder ein Phallus? Die surrealistischen Bildhauer brechen mit ihren Werken gern die Gesetze der Anatomie. So ist auch der »DURSTIGE MANN« (1946) von Hare ein abstrakter, rätselhafter Körper



DAVID HARE

1917–1992

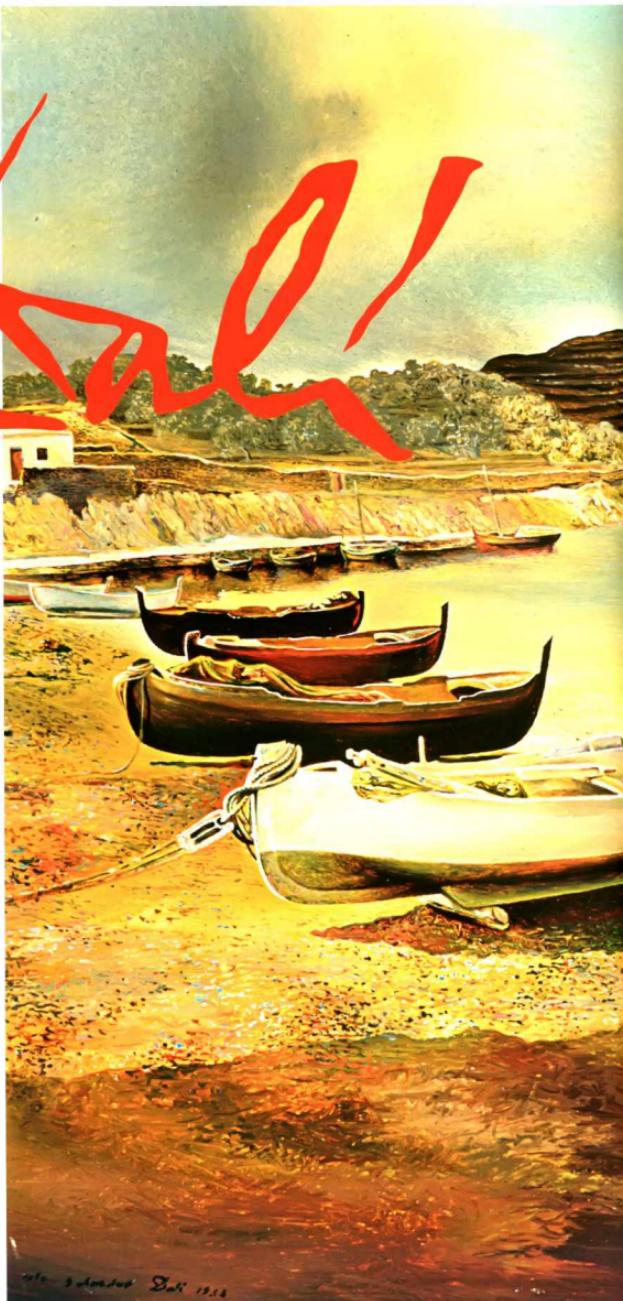
Der Bildhauer, eigentlich ein studierter Chemiker und Biologe, ist einer der wenigen US-Künstler, die von den Surrealisten als ebenbürtig anerkannt werden. Anfang der 1940er Jahre trifft der Amerikaner André Breton, der vor den Deutschen nach New York geflüchtet ist, gibt gemeinsam mit dem surrealistischen Vordenker eine Zeitschrift heraus – und beginnt schließlich eine Affäre mit dessen Frau □

Dali

Er ist der erste Superstar der Kunstszene: Wie kein Maler zuvor inszeniert sich Salvador Dalí selbst, schockiert und amüsiert das Publikum mit gewagten Werken und immer skurrileren Auftritten. So macht sich der Katalane zu einer weltberühmten Marke – doch da haben die Pariser Surrealisten das erfolgreichste Mitglied ihrer Gruppe bereits verstoßen

VON KIA VAHLAND

Fast wie eine Fotografie des Unmöglichen erscheint **»DIE ENTWÖHNUNG VON DER MÖBELNAHRUNG«**, denn Dalí malt die Strandszene 1934 ganz naturgetreu – obwohl der Frau ein Stück Torso fehlt





Einem Bärtigen wächst eine Vulva anstelle des Mundes, an einem verträumten Gesicht klammert eine Heuschrecke, während eine Krallenhand nach ihm greift. All das bestaunt ein etwas irre grinsender Mann mit kotverschmierter Unterhose (unten rechts). Selbst den Pariser Surrealisten ist das zu viel. Ist Dali wirklich so verrückt, wie die ekelerregenden Exkrement-Fantasien auf seinem Gemälde **»DAS FINSTERE SPIEL«** von 1929 vermuten lassen?

Es soll der perfekte Mord werden. Ein Vernichtungsschlag, der die Pariser *haute société* traumatisiert und das christliche Abendland in seinen Grundfesten erschüttert. Die Skrupellosigkeit dieses Verbrechens werde niemand vergessen, hofft der Täter. Er will Geschichte schreiben, Kunstgeschichte. Sein Opfer: der gute Gemenschack. Das Motiv: Lust am Skandal und Ärger über die in seinen Augen blutleere Abstraktion in den Museen und Galerien.

Salvador Dalí ist erst vor Kurzem aus der spanischen Provinz nach Paris gekommen und regt sich auf über die „manischen Rechtecken des Herrn Mondrian“, des niederländischen Malers strenger Geo-

metrien. Der Spanier will, wie er später schreibt, dem ganzen „pseudo-intellektuellen Nachkriegsavantgardismus“ einen „Dolch ins Herz“ rammen.

Mit seinem Studienfreund Luis Buñuel sucht der knapp 25-jährige Dalí im Februar 1929 nach dem schlummstmöglichen Bild, um das Bürgeramt zu schockieren.

Gemeinsam schreiben sie das Drehbuch für einen bewusst anarchischen Film mit dem Titel „Ein andalusischer Hund“. Sie steigern sich in einen Rausch absurdster Einfälle: Was könnte der Hauptdarsteller in einer Szene als Waffe nehmen – eine Flasche Brandy, eine Kröte, einen schweren Sessel? Alles zu konventionell.

Schließlich einigen sie sich auf die Ein-gangssequenz: Ein Mann schleift, an einem Fenster stehend, ein Rasiermesser, dann betrachtet er eine Wolke, die am Vollmond vorbeizieht. Schließlich öffnet er das Lid einer Frau: um ihr Auge zu durchtrennen. Die folgende Nahaufnahme zeigt tatsächlich einen Messerschnitt; wer ihn sieht, senkt unwillkürlich den Blick – und nimmt kaum wahr, dass die Klinge ein Kuhauge zerteilt hat.

Ein zerstörtes Auge: Das muss für die Pariser Kunstliebhaber noch grausamer sein als ein Dolch im Herz.

Möglicherweise hat Sigmund Freud die beiden zu der Szene inspiriert: Der berühmte Psychoanalytiker sieht im verletzten Auge eine kindliche Urangst des Menschen.

Dalí und Buñuel jedoch werden später behaupten, sie hätten alle Horrorbilder des Films in freier Assoziation aus den Tiefen ihrer Seelen geborgen: all die verwesenden Eselkadaver in den Konzertflügeln; die Ameisen, die aus einer Wunde in der Handfläche herauskrabben; das Achselhaar, das einem Mann statt des Mundes wächst.

Die zwei Freunde freuen sich auf den Schrecken, den ihr Film am 1. Oktober 1929 bei der ersten großen öffentlichen Vorführung in Paris auslösen wird.

„Dieser Film ist ein Aufruf zum Mord“, heißt es auf dem Ankündigungsplakat. Buñuel steckt sich Steine in die Tasche, er rechnet mit einer Sauschlächtung.

Doch die Zuschauer randalieren nicht – sie klatschen. Für sie ist der „Andalusische Hund“ nur ein ästhetischer Schock von vielen. Sie haben schon den Kubismus überlebt, der Raumgefühl und Proportionen durcheinanderwirbelte. Sie wissen um die Dada-Bewegung, die Zeitungsschnipsel auf

die Leinwand brachte und Offiziersfiguren mit Schweinsköpfen unter die Decke hängte. Und sie kennen Marcel Duchamp, der 1914 in einem Warenhaus einen Flaschentrockner kaufte und zur Kunst erklärte.

Das zerstörte Kuhauge ist in dieser Abfolge von Schocks nichts anderes als der neueste Schrei. Und ein voller Erfolg.

Dalí ist enttäuscht. „Dieses Publikum hat nichts verstanden“, beschwert er sich in einem Zeitungsartikel. Es werde in dem Film brutal attackiert, seine Moral untergraben – und bemerke dies nicht einmal.

EIN MANN ABER SIEHT SOFORT, welches Talent sich im „Andalusischen Hund“ offenbart. André Breton, der Anführer der Surrealisten, erkennt in dem Film seine eigene Methode des assoziativen Schaffens wieder.

Die von ihm 1924 ausgerufene Bewegung will ja die Menschen von der Herrschaft des Verstandes befreien, will mithilfe der Kunst und Literatur das Unbewusste offenlegen und die Abgründe der Seele erkunden. Mit Freuden nimmt Breton Dalí – der Malerei studiert hat – in seinen elitären Kreis auf.

Zuvor war er sich da nicht ganz sicher gewesen. Denn anfangs wurde er nicht so recht schlau aus diesem Spanier mit dem dünnen Bärchen, den dessen Landsmann, der Maler Joan Miró, sechs Monate zuvor eines Abends mit in Bretons Stammlokal an der Place Blanche gebracht hatte.

Mit Mirós verspielter Abstraktion haben Dalí Arbeiten nichts zu tun, er liebt die menschliche Figur, bewundert die alten Meister für deren naturgetreue Malweise und bemüht sich um eine genaue Wiedergabe der Welt, wie er sie sich vorstellt.

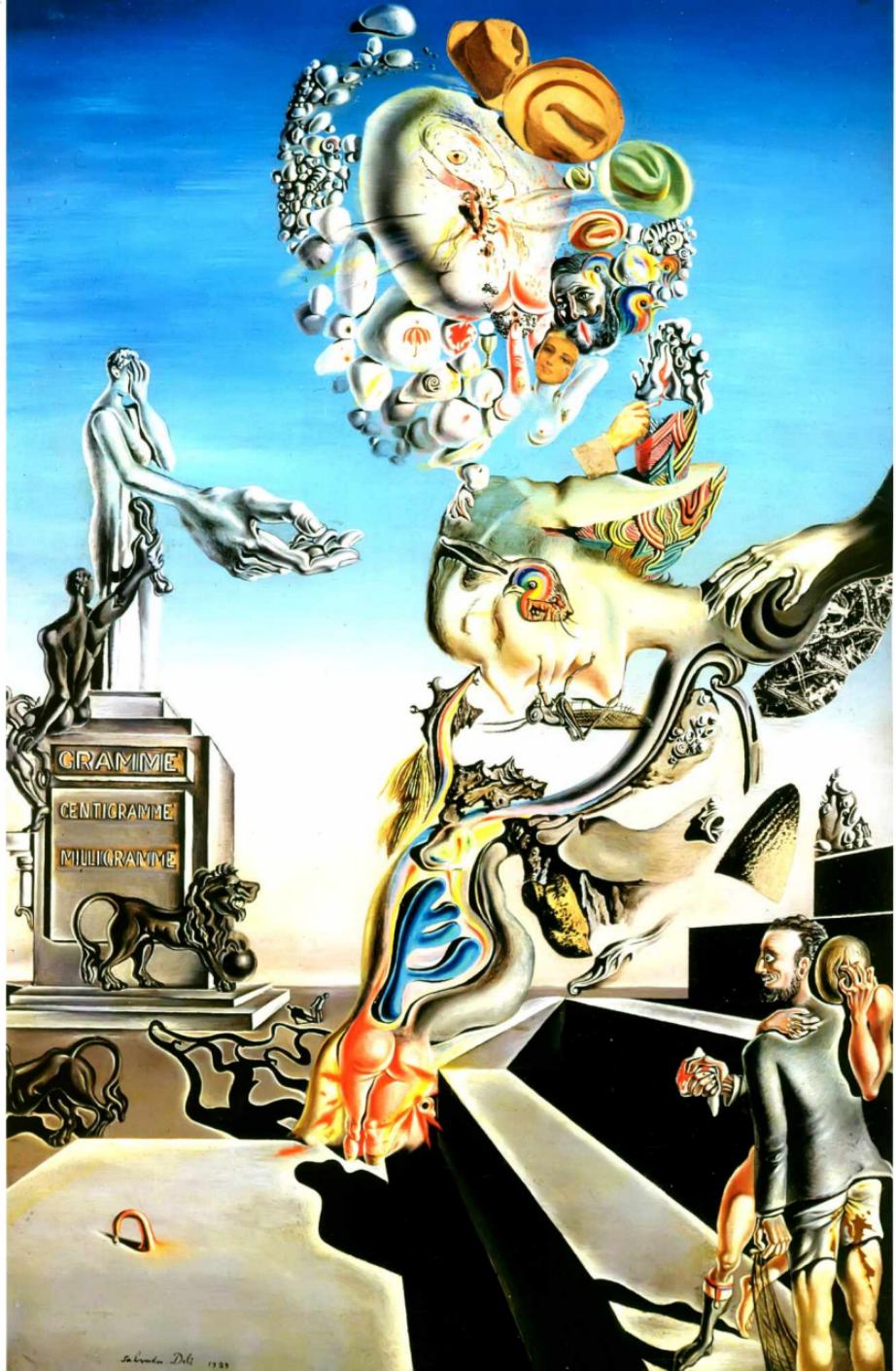
Wenn Dalí spricht, was er gern tut, flattern seine Lider, und er wedelt wie ein Junge mit den Armen. Manchmal schweigt er auch lange, dann wieder schütteln ihn Lachanfälle. Trotz seiner Schüchternheit scheint er jeden Auftritt zu genießen.

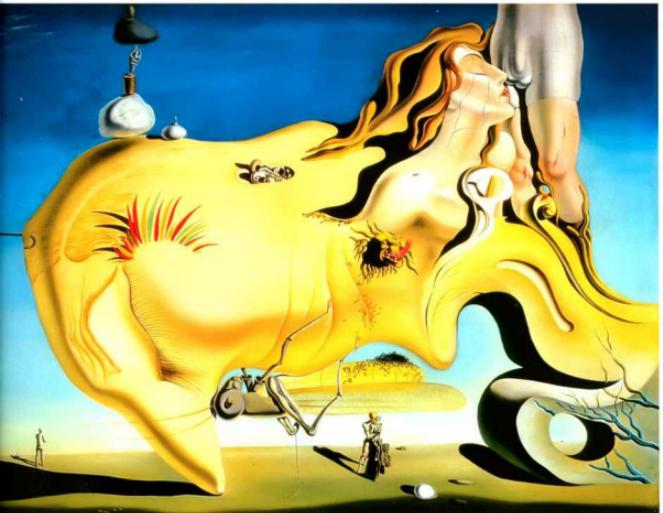
Der Spanier ist anders als die anderen, er wird sich nicht begnügen mit Bretons Technik des automatischen Schreibens und Zeichnens, die Verdrängtes zutage fördern soll. Dieser Mann ist ein Selbstdarsteller, der Breton den Platz im Rampenlicht streitig machen könnte.

Bereits jetzt ist Dalí ein erfolgreicher Maler, die Pariser Kunstreihen beeindruckt



1929 schafft Dalí das **»PORTRÄT VON PAUL ELUARD«**. Dessen Ehefrau Gala wird noch im gleichen Jahr die Geliebte des Malers – und zugleich seine Muse und Managerin





»Paranoisch-kritische Aktivität« nennt Salvador Dalí die gezielte Spiegelung des eigenen Seelenlebens in seinen Bildern. In »DER GROSSE MASTURBATOR« etwa, das er 1929 vollendet, in einem seiner produktivsten Jahre, quält eine Heuschrecke die Hauptfigur, einen träumenden Kopf – ein Selbstporträt des Malers. Vor diesen Insekten hatte der Künstler, wie er später schreiben wird, als Kind panische Angst

er mit seinem Scharfsinn und seiner Redewandtheit. Doch der junge Künstler ist auch voller Schwächen und Ängste. Statt sie zu verbergen, kokettiert er mit ihnen. Etwa als er in einem Hotelzimmer ein Muttermal für eine Zecke hält und blutüberströmt zu Boden sinkt, nachdem er das vermeintliche Insekt herauszuschneiden versuchte – ob diese Geschichte freilich stimmt, weiß man nicht, doch wird Dalí sie noch Jahre später mit Vergnügen erzählen.

oder seine U-Bahn-Phobie: Wie viel Angst er hat, durch den Untergrund zu räsen. Schließlich nimmt ihn ein Freund mit in die Metro und lässt ihn unten allein – eine verhaltenstherapeutische Maßnahme, die jedoch keine Wirkung zeigt (zwar erinnert Dalí sich in seiner 1942 erschienenen Autobiografie an das triumphale Gefühl, das ihn überkam, als er ohne Hilfe zum Aufgang fand, erklärt jedoch auch, diese Erfahrung nie wiederholt zu haben).

Der Katalane gibt sich seinen Komplexen und Ängsten nicht passiv-leidend hin. Vielmehr schmückt er sie aus und benutzt sie: als Material fürs Malen und Schreiben.

1929 ist für ihn Ende und Neuanfang: In diesem Jahr entfernt er sich von seiner Familie in Spanien und beginnt mit dem Pariser Filmerfolg eine internationale Künstlerkarriere. Er – und nicht Breton – wird in aller Welt zur Symbolfigur der surrealistischen Bewegung aufzusteigen.

Doch zuvor muss er sich dem größten Trauma seiner Kindheit stellen.

Denn Dalí ist ein Sohn zweiter Wahl.

ALS ER AM 11. MAI 1904 im katalanischen Figueres zur Welt kommt, da gibt es ihn nur aus einem einzigen Grund. Er soll seine Eltern trösten.

Erst neun Monate zuvor haben Salvador Dalí y Cusí, ein erfolgreicher Notar, und Felipa Doménech y Ferres ihren Liebling verloren: ihren ersten Sohn, Salvador Dalí, der noch vor seinem zweiten Geburtstag an den Folgen einer Infektion gestorben ist.

Der Vater taufft den Zweitgeborenen ebenfalls Salvador, in Erinnerung an dessen Bruder – obwohl die Mutter dies für ein böses Omen hält und fortan in ständiger Sorge lebt, auch dem jüngsten Salvador könnte etwas zustoßen.

Stets messen die Eltern den Sohn an seinem Vorgänger. Später wird sich Dalí erin-

nen, wie die Mutter ihn ermahnte, sich auf einer bestimmten Straße warmzuhalten, weil sein Bruder hier immer geniest habe.

Ständig habe er sich sagen lassen müssen, der ältere Salvador sei schöner, anmütiger, klüger, in allem besser gewesen als er – was den Jungen dazu treibt, seine Eltern zu tyrannisieren, wo er nur kann.

Er quengelt, brüllt bei jeder Gelegenheit, nässt noch als Schulkind ins Bett (vorsätzlich, wie er später behauptet) und bringt schlechte Noten nach Hause. Hauptache, er ist anders als der andere. Unausstehlich vielleicht. Aber ein eigener Mensch.

Die Eltern behüten und verhütseln ihn umso mehr. Lange Zeit ist der Junge, wie er später berichtet, nicht in der Lage, seine Schuhe zuzubinden, einen Türkenschlüssel zu drehen oder sein mit goldenen Insignien besticktes Matrosenhemd ohne Hilfe über den Kopf zu streifen. Es ist, als müsste er Kleinkind bleiben und dürfe nicht älter und reifer werden, als es der Bruder wurde.

Doch der zweite Salvador hat eine besondere Gabe. Schon als Grundschüler bestaunen die Glaskorken einer Karaffe und entdecken so den Impressionismus: Mit diesem Prisma vor dem Auge scheint sich die Welt in Punkte und Flecken aufzulösen wie auf einem Gemälde des französischen Malers Camille Pissarro.

Einmal darf er eine alte Holztür mit Früchten bemalen und klebt echte Kirschstängel darauf. Sein Einfallsreichtum entgeht dem ehrgeizigen Vater nicht, stolz organisiert der in seinem Haus eine Ausstellung mit Salvadors Bildern und tischt zur Feier des Genies für alle Freunde auf der Terrasse Seegel auf.

Salvador zeichnet alles, was er sieht: Kühe, den Obstgarten, die Berge, seine Großmutter beim Nähen. Mit 14 Jahren präsentiert er seine Werke im örtlichen Stadttheater. Drei Jahre später wird er an der Kunstabakademie in Madrid aufgenommen, wo er im Studentenwohnheim den etwas älteren Luis Buñuel kennlernt – einen weltgewandten jungen Mann aus Aragón, der den neuen Freund in die Literatencafés der Hauptstadt einführt.

Im selben Jahr, 1921, stirbt Dalís dominante, aber innig geliebte Mutter. Jetzt hat er nur noch den Vater, und der träumt davon, dass Salvador Kunstherr wird.

Doch der Sohn will nicht, so wenig, wie er je in seinem Leben das sein will, was von ihm verlangt wird. Im Juni 1926 erscheint er absichtlich so spät zur Abschlussprüfung an der Akademie. Der Ausschuss bittet ihn, frei gewählte Themen vorzutragen.

„Nein“, antwortet Dalí nach eigenem Bekunden. „Da keiner der Professoren der

Akademie die Voraussetzung erfüllt, mich zu beurteilen, trete ich von der Prüfung zurück.“ Daraufhin fliegt er von der Hochschule. Kein Abschluss, keine akademische Karriere. Dalí hat sein Ziel erreicht.

Der Vater ist verzweifelt.

Sein Sohn hat längst einen anderen Plan: Paris. Zwei Monate zuvor hat er kurz die Stadt besucht, behielt von seiner Schwester und der Stiefmutter. Kaum angekommen, hat er sich davongeschlichen und in der Rue La Boétie Nummer 23 geklinkelt.

Pablo Picasso, doppelt so alt wie er und längst ein Star, öffnete dem Landsmann die Tür und führte ihn ins Atelier. Die beiden haben in Joan Miró einen gemeinsamen Freund; zudem hat Picasso bei einem Besuch in Barcelona eine der ersten Ausstellungen Dalís gesehen und dort ein Porträt von Salvadors Schwester bewundert. Dalí überreicht ihm nun ein ähnliches Bild als Geschenk. Picasso zeigt ohne viele Worte zwei Stunden lang seine jüngsten Werke.

Später wird Salvador behaupten, der große Spanier habe damals in ihm seinen einzigen ernst zu nehmenden Herausforderer erkannt (was nicht ganz so gewesen sein kann, denn Picasso wird ihm später sogar Geld für eine Ausstellungsreise in die USA borgen). „Ich weiß inzwischen, dass die Welt für uns beide ein bisschen zu klein war“, protzt Dalí 1973, in Picassos Todesjahr.

Doch als 22-Jähriger, zurück an der spanischen Küste im Ferienhaus der Familie, fühlt er sich Picasso noch keineswegs gleichrangig. Stattdessen ahmt er die klobigen, schwergliedrigen Frauenfiguren des älteren Künstlers nach.

Und er beginnt, nach neuer Inspiration zu suchen. Salvador weiß, dass in Paris eine Gruppe von Intellektuellen um den Literaten André Breton die kulturelle Revolte der Träumer ausgerufen hat; das erste „Manifest des Surrealismus“ ist zwei Jahre zuvor erschienen.

Unter den Malern in Bretons Gefolge interessiert Dalí vor allem der Franzose Yves Tanguy – ein ehemaliger Matrose, den die unwirklichen Bilder des Italieners Giorgio de Chirico in den Bann geschlagen haben. Tanguy und de Chirico spüren dem Unsagbaren nach, dem Atmosphärischen oder ihren eigenen Fantasien.

Tanguy ist dabei besonders erfindungsreich: Die Formen, die er malt, erinnern zwar an Lebewesen, haben aber trotzdem ein eindeutig erkennbares Vorbild.

Vermutlich sind es diese Werke, die Dalí zu seinem ersten surrealistischen Gemälde inspirieren: 1927 erschafft er ein Ölbild, das

er „Blut ist süßer als Honig“ nennt – eine geistig Verwirrte aus seinem Küstenort soll diesen Satz einst ausgerufen haben.

Das Werk zeigt eine Szene zwischen Strand und Himmel: Eine verstümmelte Frau ohne Kopf und Hände liegt am Boden, stangenartige Gebilde sprühen aus dem Sand, ein großer Männerkopf schlält am Horizont, und ein von Fliegen umschwirrter Eselkadaver grinst den Betrachter an. Zwischen den rätselhaften Figuren breitet sich mediterrane Weite aus.

Zwei Jahre später, im Frühjahr 1929, reist Dalí endlich wieder nach Paris. Miró stellt ihn den Surrealisten vor. Schnell erregt der mal schüchtern, dann wieder dandyhaft wirkende Dalí das Interesse der Gruppe, vor allem wegen seiner Zusammenarbeit mit Buñuel am „Andalusischen Hund“. Neben seiner Rolle als Drehbuchautor hat Dalí in dem Film auch einen Kurzauftritt als Priester; ansonsten begnügt er sich damit, Leim aus großen Töpfen in die Augenhöhlen verwesender Esel zu gießen.

Bald darauf kehrt Dalí zunächst in seine spanische Heimat zurück, ohnehin wird er in den folgenden Jahren regelmäßig zwischen Paris und Katalonien pendeln.

Im August 1929 besuchen ihn einige Surrealisten in seinem Ferienhaus in Cadaqués,

darunter Buñuel und der belgische Maler René Magritte, den die Pariser kurz zuvor in ihren Kreis aufgenommen haben. Auch der Galerist Camille Goemans kündigt sich an, er will Dalí unter Vertrag nehmen.

Doch wie so oft kommen die wichtigsten Gäste zuletzt.

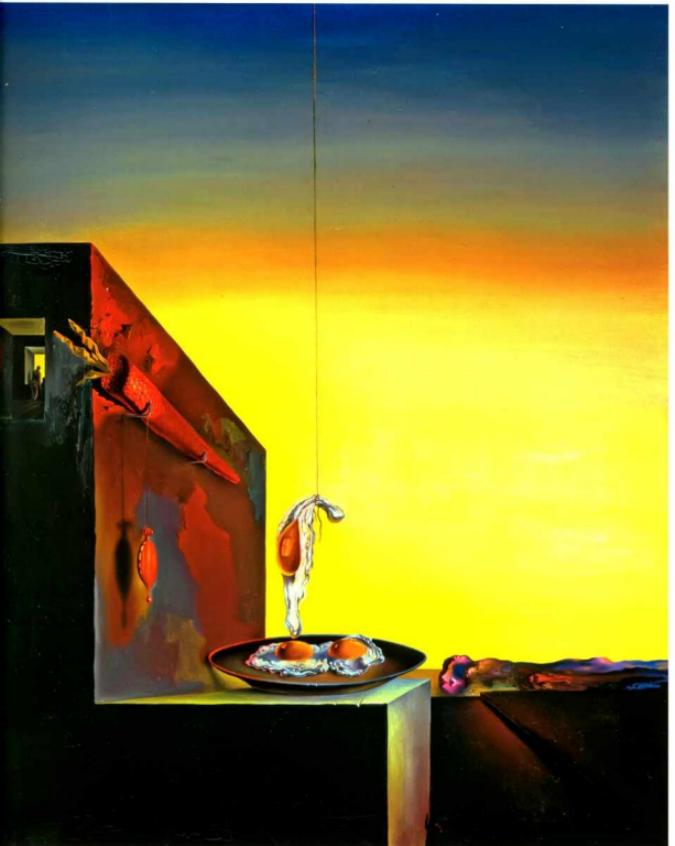
EIN PAAR TAGE SPÄTER trifft der Dichter Paul Éluard mit seiner Frau Gala und der gemeinsamen Tochter in Cadaqués ein.

Wenn André Breton der Kopf der surrealistischen Bewegung ist, so sind die Éluards deren Herzkammern. Der ernsthafte, elegante Paul ist mit allen führenden Künstlern befreundet, sammelt ihre Bilder. Mit seiner russischen Frau ist er innig verbunden, seit er sie als Teenager in einem Sanatorium in Davos kennengelernt hat. Dennoch leben die beiden in offener Ehe. Eine Zeit lang wohnen sie sogar zu dritt mit dem Maler Max Ernst, der Gala verfallen war.

Der Deutsche ist nicht der einzige Surrealist, der Gala verehrt. Geheimnisvoll wirkt die extrovertierte Russin mit ihrem Akzent, dem Adlerblick, dem Hang zu hysterischen Anfällen. Eine mysteriöse Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs, fragil und un-



Mit der Wirklichkeit haben Dalís Traumbilder wenig zu tun – sie schaffen eine eigene, absurde Realität. So schmilzt das Metall der Uhrenfassungen wie überreifer Käse, gleich faullem Fleisch lockt eine goldene Taschenuhr Ameisen an. Die am Boden liegende Kreatur ähnelt einem gestrandeten Wal und dem Gesicht des Künstlers im Profil. Nur das Kliff im Hintergrund gibt es tatsächlich: in Dalís Heimat Katalonien (»DIE BESTÄNDIGKEIT DER ERINNERUNG«, 1931)



Um die Irrationalität seiner Werke besonders hervorzuheben, gibt Dalí ihnen oft bewusst irreführende Titel; dieses Gemälde von 1932 etwa nennt er »SPIEGEL-EIER AUF DEM TELLER OHNE DEN TELLER«. Und er steigert die Absurdität noch durch die Erklärung, das Bildthema beruhe auf einer Erinnerung an seine Zeit als Embryo im Mutterleib. Andererseits seien die beiden Dotter in der Pfanne eine Hommage an den intensiven Blick seiner Geliebten Gala

berechenbar: Gala scheint dafür geschaffen, die Sehnsuchtsfigur der Bewegung zu sein.

Sie selbst fühlt sich wohl im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Eine eigene künstlerische Karriere kommt ihr als Frau ihrer Zeit zwar nicht in den Sinn, doch als Hausfrau im Hintergrund würde sie sich mit ihrem Ehrgeiz auch fehl am Platz fühlen: „Hausarbeit“, sagt sie einmal, „bringt, anders als

die Arbeit des Mannes, nichts, kein Geld, mit dem man Bücher kaufen kann.“

DALÍ HAT SICH AUF DEN Besuch der Surrealisten in Spanien sorgfältig vorbereitet: Es muss doch möglich sein, diese Herrschaften zu schockieren! Sie halten sich für Bürgerschrecken, er aber wird ihnen zeigen, wie konventionell sie im Grunde ihres Herzens sind – im Gegensatz zu Salvador Dalí, dem selbst ernannten verrücktesten Genie, das immer weiter geht als alle anderen.

In den Wochen zuvor hat er jeden Tag schon früh morgens vor der Staffelei gesessen. In der Abgeschiedenheit von Cadaqués konnte er sich seinen Gedanken hingeben. Immer deutlicher wird nun auch der Einfluss Giorgio de Chiricos auf ihn – jenes Italieners, der mit seinen unwirklichen Figuren schon gut ein Jahrzehnt vor der Bewegung Bretons das Traumhafte und Befremdliche in der Kunst beschworen hat. „Weder Vernunft noch Logik“ dürfe die Malerei steuern, schrieb de Chirico einmal.

Durch Dalí's Gemälde „Das finstere Spiel“, das in diesen Wochen entsteht, flirrt das Licht des Südens, sein Himmel leuchtet hellblau. Der Horizont liegt in weiter Ferne, und die Figuren werfen lange Schatten – wie bei de Chirico.

Auch die klassisch anmutende Statue mit wuchernden Gliedern, die Dalí auf einem Sockel malt, erinnert an das Vorbild. Sie bedeckt ihr Gesicht, als könne sie nicht mit ansehen, was da geschieht: Rundliche Gebilde und Hüte wirbeln durch den Himmel. Einem Bärtigen wächst eine Vulva statt des Mundes, an einem verträumten Kopf klammert eine Heuschrecke, während eine Kralienhand nach ihm greift. All das bestaunt am unteren Bildrand ein irre kichernder Mann mit kotverschmierter Unterhose.

Dalí zeigt das Bild den angereisten Freunden. Die sind befremdet. Der Maler dagegen kann sich kaum halten vor Vergnügen. Wie er später erzählt, hat er sich in dieser Zeit angewöhnt, seinen Gesprächspartnern in Gedanken eine kleine, Exkremente tragende Holzeule auf den Kopf zu setzen – für ihn eine lustige Vorstellung. Als er den Gästen davon erzählt, sind sie entsetzt.

Wenn er nicht im Raum ist, besprechen die Freunde ihre größte Sorge, wie Dalí später erfahren haben will: Was, wenn der Spanier wirklich verrückt ist? Womöglich spielt er nicht nur mit dem Menschenschemischen, sondern malt seelische Abgründe, die selbst das Schamgefühl der sonst so wilden Provozateure verletzen sollen. Ja, sie fragen sich sogar, ob der Maler womöglich heimlich seine eigenen Ausscheidungen verspeise.

Wie Dalí kennen die Freunde die Schriften Sigmund Freuds – und wohl auch dessen Theorie, dass sich die fröhkindliche Lust zwischen dem zweiten und dritten Lebensjahr auf die eigene Verdauung richtet. Dennoch: Die Vorstellung, Dalí könnte diese Phase auch als Erwachsener ausleben, widert die Gruppe an. Sie mögen seine Exaltiertheit, seinen Ideenreichtum. Doch bei allem Sinn für Grenzüberschreitung – einen Kotfanatiker will keiner von ihnen zum Freund haben, wie Dalí später in seiner Autobiografie schreibt.

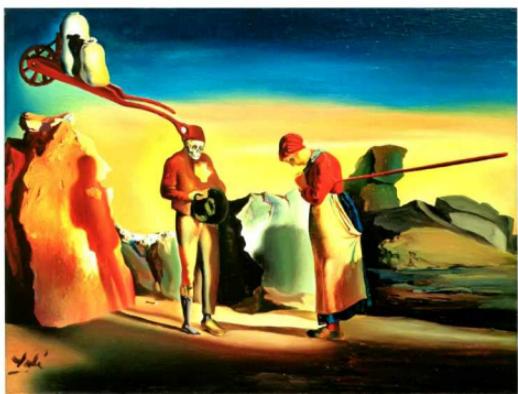
Verborgene ABGRÜNDE



Millet's **ORIGINAL**, 1859 vollendet.
Ein Druck des populären Bildes hängt
in Dalis Schule an der Wand

Kaum ein Kunstwerk beeindruckt Dalí so tief wie ein Gemälde des Franzosen Jean-François Millet. »Das Angelusläuten« zeigt ein Bauernpaar beim Beten nach der Ernte. Doch der Surrealist sieht in der Frau eine Mörderin am Grab ihres Sohnes – und in dem Mann vielmehr ihren zweiten Sohn und das nächste Opfer. Wie besessen beschäftigt er sich Jahrzehntelang immer wieder mit diesem Motiv, bringt schließlich die Leitung des Louvre dazu, das Bild röntgen zu lassen. Und tatsächlich: Unter der oberen Farbschicht ist ein Fleck auszumachen – in dem Dalí einen Sarg erkennt

Als Dalí Millets Abendszene im Erwachsenenalter wiederbegegnet, löst sie starke Erinnerungen in ihm aus. In zahlreichen **VERSIONEN** interpretiert er sie neu – so um 1932 mit einem Bauern, dessen Brust durchlöchert ist



»ATAVISMEN DES ZWIELIGHTS« nennt Dalí diese Variante von 1934, in der er die Dämmerstimmung der Urfassung aufnimmt

Die weibliche Figur (links) frisst die männliche. Es sind nur mehr **ORGANISCHE GEBILDE**, doch die Frau aus Millets Bild ist an ihrer Kopfhaltung zu erkennen



Hier deutet Dalí das Vorbild als Darstellung eines **ÖDIPUSKOMPLEXES**: Der Sohn mit Riesenphallus am Arm stört die Wollust der Eltern (1934)



Auch Gala ist skeptisch. Aber der eingesinnige und offenkundig hochtalentierte Katalane interessiert sie. Zielstrebig bittet sie ihn um ein Gespräch. Der freut sich: Nie ist er den Frauen nachgelaufen, aber diese hier könnte für ihn bestimmt sein, hofft er.

Vielelleicht sieht er in der glamourösen und fürsorglichen Gala schon in diesem Moment eine ideale Verbündete: Wenn sie ihren Ehrgeiz in ihn investiert, was werden sie dann erst gemeinsam alles erreichen?

Er hatte sich schon bei einer früheren Begegnung mit ihr herausgeputzt. Später erzählt Salvador, er habe sein Seidenhemd

über dem Nabel aufgerissen, sich die Achseln blau bemalt, dann rasiert, bis das Blut den Leib hinabtropfte, habe eine falsche Perlenkette und Ohrringe angelegt und sich mit einem Duft aus Ziegenzündung eingerieben – und sei erst in letzter Minute auf die Idee gekommen, Gala könnte diesen Aufzug als Skandalkünstler lächerlich finden.

Die nimmt es gelassen. Bei ihrem Treffen kommt sie schnell zur Sache: Ob der Mann mit dreckiger Hose im „Finsternen Spiel“ ein Selbstporträt sei? Sie und die anderen könnten sogar das tolerieren, sagt sie – würden ihm aber die Freundschaft kündigen.

Dali merkt, es wird ernst. Er widerspricht heftig: Keineswegs spiegelt das Bild seine persönlichen Neigungen. Er wolle nur schockieren, das sei alles.

Beide schweigen. Schließlich nimmt Gala seine Hand, wie er sich später erinnert wird, und lässt sie auch nicht los, als er von einem Lachanfall geschüttelt wird.

Vier Wochen später reisen Paul Éluard und die Tochter ab. Gala bleibt, obwohl ihre Beziehung zu dem Spanier bis dahin wohl immer noch rein platonisch ist. Den ersten Zungenkuss wird Dali später beschreiben, als handelte es sich um einen Spielfilm. Oben auf einer malerischen Klippe habe er sie ergriffen und gerufen: „Sagen Sie mir, was ich tun muss. Sagen Sie es mir obszön, damit ich ein Mann und ein Tier werde.“

Er solle sie töten, antwortet Gala hart. Sie werde es mit einem Abschiedsbrief wie einen Selbstmord aussehen lassen. Er habe nichts zu fürchten.

Dali ist beeindruckt: Diese Frau gibt sich noch fanatischer in ihrer Selbsterstörung als er. Später wird er behaupten, sie habe seinen Wahnsinn auf sich genommen und ihn damit geheilt.

Vielelleicht ist es aber auch andersherum, und Gala erkennt die Chance ihres Lebens, als sie oben auf der Klippe diesen recht unsicheren Mann sieht, der sie im Gegensatz zu Éluard mit seinen vielen Affären wirklich braucht. Ein unsicheres Genie, dem sie als Strategin zu Weltruhm verhelfen kann.

RETTELN WERDE SIE IHN, glaubt Dali. Und das tut Gala tatsächlich – jedenfalls hilft sie ihm, sich endgültig von seinem Vater zu lösen. Der hatte trotz aller Streitereien immer noch Salvadors Geschäfte geregelt (wohl weil er seinem Sohn nicht zutraute, sich selbst darum zu kümmern).

Nun aber kann der Maler diese ungeliebte Aufgabe an seine Partnerin delegieren. Und die findet schnell in ihre Doppelrolle als Muse und Managerin des aufstrebenden Künstlers. Mit Paul Éluard bleibt sie vorerst verheiratet, was beide Männer akzeptieren.



Mit nacktem Geschlecht präsentiert sich ein offensichtlich gut geäußerter, kräftiger »WILHELM TELL«, in der Hand die Schere, mit der er gerade seinen Sohn entmann hat; voller Scham bedeckt der Verletzte sein Gesicht. Dali malt das Bild 1930 – es ist eine Abrechnung mit seinem eigenen Vater. Der hat im Jahr zuvor den 25-jährigen frisch Verliebten aus dem Haus geworfen und als »Schwein« beschimpft

Dank der neuen Frau an seiner Seite und dem Erfolg des „Andalusischen Hundes“ scheint Dalí Aufstieg unaufhaltsam. Nur sieben Wochen nach der Premiere des verstopfenden Films eröffnet am 20. November 1929 die erste Einzelausstellung des Spaniers in Paris. Breton persönlich verfasst das Vorwort für den Katalog – und ade! Dalí: Mit ihm seien zum ersten Mal „die Fenster des Geistes weit aufgestoßen“ worden.

In der Galerie unweit des Seine-Ufers hängt auch eine scheinbar simple Zeichnung: Zu sehen sind nur die karg skizzierten Umrisse eines segnenden Christus und der Satz „Manchmal spucke ich mit Vergnügen auf das Porträt meiner Mutter“. Davon erfährt der Vater aus der Zeitung. Er versteht: Der Sohn wendet sich von der Familie ab.

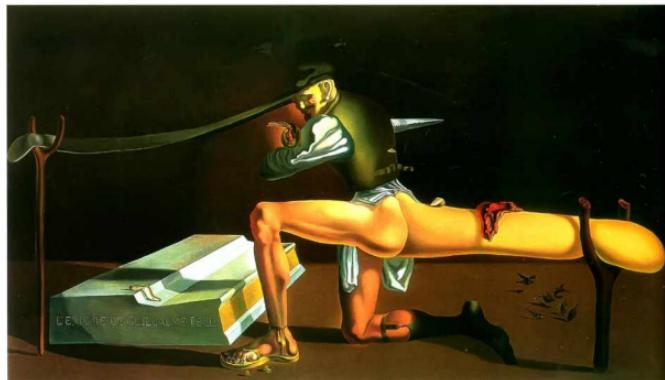
Vielleicht ist Dalí sen. eifersüchtig, ohne das zuzugeben. Jedenfalls schmeißt er den Sohn, „diesen Schwein“, bei dessen Weihnachtsbesuch 1929 vor Buñuels Augen aus dem Haus. In einem Brief lässt der Vater wissen, er werde Salvador zusammenschlagen lassen, sollte der ihm noch einmal in die Hände fallen. Der verstoßene Sohn rasiert sich daraufhin den Schädel – ein Zeichen für das radikale Ende seiner Jugend.

Gala und Dalí müssen sich in Paris selber um ihr Auskommen kümmern. Die Bilder seiner ersten Ausstellung in Frankreich sind zwar alle verkauft worden, aber der Galerist steht kurz vor dem Bankrott und kann nicht auszahlen. Gala bittet ihren Gatten um Geld an und wagt schließlich, als ein Gönner ein Bild kaufen will, einen kühnen geschäftlichen Vorstoß: Sie verlangt den enormen Preis von 29 000 Francs (etwa 5220 Dollar) – und bekommt tatsächlich einen Scheck über die gewünschte Summe.

Nach dem Bruch mit seiner Familie fühlt sich Dalí frei von allen Rücksichten. Als Student hatte er seinen Vater noch als respektablen Patriarchen porträtiert, ein gesetzter Pfeifenraucher mit strengem Blick. Jetzt fasziniert ihn Friedrich Schillers Drama „Wilhelm Tell“, dessen Protagonist das Leben seines Sohnes riskiert, als er ihm einen Apfel vom Kopf schießt.

Dalís „Wilhelm Tell“ von 1930, ein kraftvoller Bärtiger, tritt mit nacktem Geschlecht auf die Bühne. In der Hand hält er die offene Schere, mit der er gerade seinen Sohn entmantelt hat. Womöglich hat er in seinem Ehrgeiz den Jungen seinen Visionen geopfert, die ihm zu Kopfe gestiegen sind: Über dem Haupt des Alten steigt ein Hengst in die Luft, begleitet von wildem Klavierspiel.

Der Sohn im Bild sieht das alles nicht – schockiert bedeckt er sein Gesicht und deutet mit der Rechten auf den Täter. Wie sich die Hände der beiden Figuren in der Bild-



Ein weiterer Wilhelm Tell – und eine zweite Vaterfigur, von der sich Dalí im Streit löst. Er verleiht dem Protagonisten seines Bildes, dessen riesiges Gesäß von einer Krücke gestützt werden muss, die Züge des Sowjetführers Lenin: eine Kampfansage an André Breton, den Kopf der Surrealisten-Gruppe und einstigen Förderer des Katalanen. Denn der hat sich politisch den Kommunisten angenähert. Und Dalí provoziert ihn nun gezielt (»**Das Rätsel Wilhelm Tells**«, 1933)

mitte annähern und doch nicht berühren, das ähnelt Michelangelos berühmtem Finzerzeichen in der Sixtinischen Kapelle. Dort erwidert der frisch erschaffene Adam Gottes Liebe in Dankbarkeit. Dalís Jünglingsfigur dagegen spricht den Vater schuldig.

Nicht nur bei Schiller und Michelangelo bemerkt Dalí nun Parallelen zu den Konflikten seiner Kindheit. In der Malerei kann er seine eigene Sicht der Dinge herauschreien, kann seine Erfahrungen verallgemeinern und aus der Distanz betrachten.

Mit der sichtbaren Wirklichkeit haben Dalís Gedankenketten wenig zu tun. Sie erklären vielmehr das Treiben der Gefühle zur wahren Realität – so auch in dem Gemälde „Der große Masturbator“ aus dem Jahr 1929: Ein träumender Kopf mit geschlossenem Augenlid schwebt zwischen Himmel und Erde, nur mit der Nasenspitze berührt er den Boden – und produziert lustvolle bis quälende Hirngespinste, die sich auf seiner Haut wie auf einer Filmleinwand abzeichnen.

Wieder wird die Hauptfigur von einer jener großen Heuschrecken gepiesackt, vor denen Salvador als Kind angeblich panische Angst hatte. Ameisen krabbeln herum und künden wie immer bei Dalí von Verwesung und Tod. Ein gieriger kleiner Löwenkopf mit phallischer Zunge will vorher noch einmal leben; eine hingebungsvolle Schöne nähert sich einem männlichen Genital.

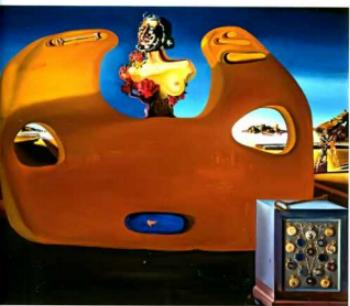
Diese Technik, alles auf sich selbst zu beziehen und seine Assoziationen zu analysieren, um sie dann in der Malerei zu reflektieren, nennt Dalí die „paranoisch-kritische Aktivität“.

Sie stützt sich auf Freuds Beobachtung, wonach ein Paranoiker – ein vom Verfolgungswahn geplagter Mensch – überall die Auslöser seiner Ängste gespiegelt sieht. Freud verurteilt diesen Mechanismus nicht, sondern erkennt darin die Chance, die seelischen Nöte eines Patienten zu verstehen und zu heilen. So vorurteilsfrei wie ein Psychoanalytiker will nun auch Dalí aus seinen Assoziationen lernen.

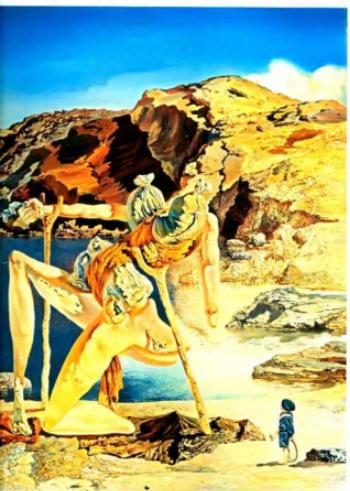
Dabei handelt er nicht im Wahn, sondern nüchtern und planvoll. „Der Unterschied zwischen mir und einem Verrückten ist, dass ich nicht verrückt bin“, sagt er von sich, und als er eines Tages von Sigmund Freud in London empfangen wird, soll der Arzt ihm auf den Kopf zu gesagt haben: „Auf Ihren Bildern suche ich nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste.“

Tatsächlich kennt Dalí seine Kindheitskonflikte gut genug, um sie gezielt immer wieder aufzuspüren.

So hing beispielsweise einst in seiner Schule eine Kopie des Gemäldes „Das Angelusläuten“, das der französische Realist Jean-François Millet 1859 fertigstellte. Das Bild zeigt zwei betende Bauern auf einem Acker im Abendrot. Als Erwachsener glaubt



Die Legende Wilhelm Tells, der das Leben seines Sohnes riskiert, als er ihm mit Pfeil und Bogen einen Apfel vom Kopf schießt, lässt Dalí nicht los. Wieder und wieder malt er den Schweizer Nationalhelden als Symbolfigur für den eigenen Vater – wie hier in »ERINERUNG DER KIND-FRAU« von 1932



Ein deformierter weiblicher Riesenkörper, daneben ein winziges Kind im Matrosenzug (wohl Dalí selbst): Möglicherweise zeigt der Künstler hier seine Angst vor Sexualität und spielt mit dem versteinerten Knochen in seiner Hand auf seine Impotenz an (»DAS GESENST DES SEX-APPEAL«, 1934)

Dalí nun, die wahre Bedeutung des Bildes zu erkennen. In Paris studiert er das Original im Louvre und ist sich schließlich sicher: Millets Bäuerin hat in Wirklichkeit den Charakter einer Gottesanbeterin. Manche Weibchen dieser Heuschreckenart verspielen das Männchen nach der Paarung – ein Motiv, das viele Surrealisten fasziniert.

Dalís Ansicht nach trauert die Bäuerin um ihren toten Sohn, der vor ihren Füßen begraben liegt (den allerdings niemand außer dem Spanier sehen kann). Er glaubt auch das nächste Opfer der Frau zu kennen: Der ihr gegenüber stehende junge Bauer sei ihr zweiter Sohn, den sie gleich verschlingen werde. Millet hätte damit eine Familienkonstellation wie die der Dalí gemalt: ein totes Kind, eine sich aufdrängende Mutter, ein bedrohter junger Mann.

So besessen ist Dalí von Millets Bild, dass er das Motiv überall wiedererkennet, etwa in einem Kaffeeservice: Die gießende Kanne steht in seinen Augen für die Mutter, die empfangende Tasse für den Sohn.

Immer wieder wird er sich mit dem „Angelusläuten“ beschäftigen, etliche eigene Versionen des Bildes schaffen.

In einem Gemälde erscheint der junge Bauer im Herzen durchlöchert wie jener Stein, den Dalí einmal am Strand fand und der ihn an Millet erinnerte.

Auf einem anderen Bild erhebt sich die weibliche Figur zu einer wellenartigen Riesen aus dem Sand und verleiht sich ein weiß waberndes, organisches Gebilde ein, das notdürftig von einer Krücke stabilisiert wird – kommt ein Mann dem unersättlich Mütterlichen zu nah, verliert er seine Persönlichkeit.

In einer dritten Fassung bleibt der Bauer zwar Mensch, doch sein Schädel ist nur noch Knochen, und aus dem Hut wächst ihm nun eine Schubkarre, als wolle sie den Mann ins himmlische Jenseits ziehen.

ALL DAS ZEIGT DALÍ in fast klassischer Manier, mit leuchtenden Rot- und Blautönen in makellosem Farbauftrag. Auch aus der Nähe betrachtet, sind die Pinselstriche kaum zu erkennen. So fantastisch Dalís Motive sind, die Illusion der perfekten Oberfläche bleibt gewahrt – auch dann, wenn er mit dünnstem Pinsel überraschend kleine Leinwände bemalt (viele seiner Bilder haben nicht mehr als DIN-A4-Format).

Diese Kunst gibt ihre Machart nicht preis – sie gaukelt dem Betrachter eine andere, traumhafte Wirklichkeit vor.

Doch manchmal genügt es Dalí nicht, aus seiner echten oder eingebildeten Paranoie Bildlilie zu schöpfen. Dann will er, dass alle die Welt durch seine weit aufgerissenen dunklen Augen sehen. So drängt er die Restauratoren des Louvre, das „Angelusläuten“ von Millet röntgen zu lassen.

Als sie unter der oberen Farbschicht des erdigen Bodens einen dunklen Fleck finden,

fühlt er sich bestätigt: Das kann nur der Sarg des toten Erstgeborenen sein!

„Der Unterschied zwischen mir und den Surrealisten ist, dass ich Surrealist bin“, sagt Dalí später einmal. Auf so logische Art irrational wie er ist keiner.

Und obwohl er sich oft als Einzelgänger inszeniert – manchmal gelingt es ihm, die Surrealisten mitzureißen, gerade weil er anders denkt als sie.

Denn um 1930 ist die Stimmung in der Gruppe schlecht. André Breton hat viele Mitglieder ausgeschlossen, weil sie sich seinem Regiment nicht völlig beugen wollten. Für ihn sind sie Abweichler, wenn nicht sogar Verräter. Nun hat Breton nicht einmal mehr ein Dutzend Anhänger. Er spürt selber den nahenden Untergang und soll gerahnt haben, dass nur noch ein kollektiver Selbstmord die Gruppe retten könne.

Dalí aber glaubt an einen Neuanfang. Das automatische Schreiben und das Berichten von Träumen sind Techniken, wie sie sich Literaten, Psychoanalytiker und andere Menschen des Wortes ausdächten. Jetzt aber sei genug geredet.

Nun wolle der Mensch „das ‚Wunderbare‘ mit seinen Händen greifen, es mit eigenen Augen sehen und in der Wirklichkeit bewiesen haben“. Es müssten Kunstwerke her, die sich mit dem Tastsinn erfahren ließen, fordert Dalí 1931 in Bretons Zeitschrift „La Révolution surréaliste“: staunenswerte künstliche Kreationen, die dem Betrachter nicht nur als Bilder, sondern in ihrer vollen physischen Präsenz gegenübertrüten.

Der Spanier ist begeistert von den fantastisch modellierten Skulpturen aus Holz, Stein und Bronze, wie sie die Bildhauer Alberto Giacometti und Max Ernst entwerfen. Doch er will darüber hinausgehen und orientiert sich dabei an dem Konzeptkünstler Marcel Duchamp, der Alttagsgegenstände überraschend neu zu kombinieren versteht.

Nicht nur Skulpturen will Dalí schaffen, sondern Objekte, seltsame Konstrukte, die keinen gewohnten ästhetischen Gesetzen folgen, sondern allein die lustvollen Fantasien des Einzelnen spiegeln.

Noch ungewöhnlicher, noch erotischer soll es nun zugehen. Ein Glas lauer Milch in einem Damenstiefel, umgeben von weicher Masse: So soll sie aussiehen, die neue Kunst. Ein künstlerischer Übergriff auf die Leidenschaften der Betrachter. „Lustgewinn“ sei das Ziel, gern auch „sexuelle Perversion“.

Die Surrealisten machen mit – und haben ihren Spaß. Die junge deutsch-schweizerische Künstlerin Meret Oppenheim etwa



Die politischen Erschütterungen im Europa der 1930er Jahre lassen auch Dalí nicht ungerührt. Nach einem Putsch nationalistischer Offiziere gegen die spanische Regierung malt er 1936 »**WEICHE KONSTRUKTION MIT GEKOCHTEN BOHNEN**«: Eine Figur mit schmerzverzerrtem Gesicht zerreißt den eigenen Leib. Später wird er seinem Werk den Untertitel »**VORAHNUNG DES BÜRGERKRIEGS**« hinzufügen – als habe er die Grausamkeit des kurz darauf ausbrechenden Kampfes vorausgesehen, der seine Heimat verheeren wird



Ein zerbrochener Telefonhörer hängt bedrohlich über einem kargen Stillleben, Dali malt 1938 »DER ERHABENE AUGENBLICK« unter dem Eindruck der Konferenz von München. In der bayerischen Hauptstadt hat der NS-Führer Adolf Hitler den Westmächten die Zustimmung abgesprengt, der Tschechoslowakei Landesteile entreißen zu dürfen. Vielleicht ist das beschädigte Gerät ein Symbol für das Ende der Kommunikation – nun wird bald Krieg folgen

kleidet eine filigrane Teetasse in Pelz und reizt so statt des Gaumens den Tastsinn.

Yves Tanguy lässt eine langfingerige Stoffhand ein Steckbrett krallen, auf dem klein gedruckt Wörter wie „Furcht“, „Zorn“, „Begehr“ oder „Flaum“ stehen.

Besonders begeistert ist Dali von Arbeitern mit Wurst, Bier, Salz, Spiegeleien oder anderen Lebensmitteln. Das erinnere ihn an seine eigene Besessenheit von kannibalischem Verschlingen, der er schon in seinen Varianten von Millets „Angelusläuten“ nachgegangen ist.

„Die Schönheit wird essbar sein oder gar nicht sein“, jubelte er – und mokiert sich mit diesen Worten über Breton, der Jahre zuvor die Parole ausgegeben hatte, Schönheit sei konvivial, also zuckend, oder gar nicht.

Mit seinem Kampf für das „symbolisch funktionierende Objekt“, wie er es nennt, erneuert der Spanier die Künstlergruppe tatsächlich und verwandelt sie zugleich: Die Literatur verliert weiter an Bedeutung. Aus

dem Surrealismus ist endgültig eine Bewegung der bildenden Künste geworden.

Doch als 1933 Adolf Hitler in Deutschland an die Macht kommt, beginnt Breton zu zweifeln: Das freie Europa ist in Gefahr, was bringt es da noch, über das Unbewusste und Fantastische zu räsonieren? Und was kann ein Träumer wie Dali in solchen Zeiten schon ausrichten?

Breton und seine Vertrauten erneuern ihr Engagement für die kommunistische Partei Frankreichs, die enge Verbindungen zur Sowjetunion und zur internationalen Linken unterhält. Sie wollen den Faschismus politisch besiegen, nicht psychologisch.

Die französischen Marxisten haben bis dahin ausdrücklich nicht mit den Surrealisten sympathisiert. Mit deren sexueller Hemmungslosigkeit können sie nichts anfangen, auch ihr latenter Anarchismus ist ihnen nicht geheuer. Aber je ernster die Lage in Deutschland wird, desto weniger wälerisch werden sie. Im antifaschistischen Kampf zählt nun jeder Verbündete.

1934 gehen die Kommunisten ein Aktionsbündnis mit den französischen Sozial-

listen ein. Ein Umsturz in Frankreich ist jetzt nicht mehr ihr vorrangiges Ziel. Erst muss die Republik gegen die faschistische Gefahr verteidigt werden.

Breton bekennt sich zu den Zielen der kommunistischen Partei. Malerei, Bildhauerei und Literatur sollen nun der guten Sache dienen. Später schreibt er in einem Manifest, „Die Kunst darf alles – außer, sich gegen die Revolution zu stellen.“

Doch nichts könnte Dali mehr missfallen. Wer die Malerei zur Verantwortung ziehen will, zerstört sie seiner Ansicht nach. Kunst kennt keine Moral und keine Gemeinschaft mit irgendwem. Sie dient bloß einem Herrn, und das ist der Künstler selbst. Nur wenn sie frei ist und unverschämt, kann sie Erkenntnisse hervorbringen.

Lange hat er in Breton einen zweiten autoritären Vater gesehen, was Dali nie gut ertragen hat. Jetzt ahnt er: Er wird in seinem Leben zu einem weiteren Bruch kommen.

1933, IM ERSTEN JAHR der NS-Herrschaft, spannt Dali eine ungewöhnlich große Leinwand auf einen Holzrahmen. Fast dreieinhalb Meter ist sie breit: So kann der Maler eine Gesäßhälfte seines Protagonisten um knapp anderthalb Meter in die Länge ziehen. Zudem stützt er das viele Fleisch im rechten Bildfeld mit einer Holzkrücke ab.

Seiner Figur verleiht Dali die Züge Lenins und verlängert dessen charakteristische Schirmmütze bis zum linken Bildrand, sodass sie ebenfalls eine Krücke braucht.

Dieser Lenin wuchert in alle Richtungen, was ihn unbeweglich macht. Wenn er nicht aufpasst, wird er mit seiner gigantischen Sandale gleich eine zarte Wahnuss hälfte zerquetschen, ein Symbol des Gehirns.

„Das Rätsel Wilhelm Tells“ nennt Dali das Gemälde, damit auch jeder den dreifachen Vatermord versteht: Demontiert werden nun in einem Handstreich der Sagenheld Tell, der Künstlervater Breton sowie Lenin, der Vater einer Revolution, die ihre Kinder zu fressen droht.

Ganz offensichtlich will er mit diesem Werk Breton und Genossen ärgern – weil es ihm nicht behagt, wenn Künstler für Ideologien Partei ergehen, egal für welche.

Als das Bild Anfang 1934 in Paris zu sehen ist, kann Breton nicht an sich halten. Er soll sogar versucht haben, das konterrevolutionäre Schandstück aufzuschlitzen, doch es hing zu hoch. Als Dali zudem Hitler als interessantes surrealistisches Studienobjekt preist, reicht es der Gruppe. Am 5. Februar muss er sich in Bretons Atelier vor den Mitgliedern rechtfertigen.

Das wird ein Auftritt! Der Spanier erscheint mit Fieberthermometer im Mund

und wirft während seiner Verteidigungsrede ein Kleidungsstück nach dem anderen ab. Lenins verlängerte Gesäßbacke, meint Dalí, sei in ihrem Einfallsreichtum besonders surrealisch. Später behauptet er, gesagt zu haben: „Darum, André Breton, wenn ich heute Nacht träume, dass wir zwei uns lieben, werde ich morgen unsere schönsten Beischlafstellungen malen.“

Er kommt auch auf Hitler zu sprechen, den er wegen dessen abstruser Zerstörungswut für einen großen Surrealisten hält.

Als Dalí behauptet, der deutsche Reichskanzler habe vier Hoden und sechs Vorhämle, unterbricht Breton ihn scharf. Die Lage ist zu ernst für schlechte Witze.

Dalí aber meint es ernst. Hitler interessiert ihn als Phänomene. Im Gegensatz zu den meisten anderen Surrealisten will er den NS-Führer nicht bekämpfen, sondern dessen Erfolg verstehen. Später, während des Krieges, überlegt er, ob Hitler vielleicht ein tragischer Masochist sei – er führe aussichtslose Feldzüge, nur damit „der Feind ihm die Fresse zerquetscht“.

Während die Kommunisten den Kapitalismus zur alleinigen Ursache des Faschismus erklären, fragt Dalí weiter. Wie kann es sein, dass Hitler die Massen verführt? Er versucht sich in die Anhänger des Nationalsozialisten hineinzudenken.

Auf seine Art setzt sich Dalí ernsthaft mit Hitlers Wirkung auf ein ganzes Volk auseinander und benennt auch die sexuellen Untertöne des „Führer“-Kults. „Ich war fasziniert von Hitlers weichem und fleischigem Rücken, der immer so prall in seine Uniform geschnürt war“, erklärt er.

Dieses „Hitlerfleisch“, das unter dem schrägen Gurt am Rücken hervorquelle, erinnere ihn an eine „weißhäutige Frau“ und löse eine „schmack-, nahr- und wagnerheile Ekstase“ aus (womit er auf Hitlers Begeisterung für Richard Wagners Opern anspielt).

Doch banalisiert er den Nationalsozialismus nicht: In seiner Vorstellungswelt ist ein rundlicher, konturenloser und weicher Hitler keineswegs harmloser als ein kantiger Kriegsherr.

Nachdem die Deutschen 1938 im Münchner Abkommen die Zustimmung der führenden europäischen Mächte zum Einmarsch in die Tschechoslowakei erhalten, malt Dalí eine Reihe von Gemälden, auf denen ein defekter Telefonhörer mal über einem Teller mit Spiegeleibern, mal über einem winzigen Hitlerbildchen hängt. Die Diplomatie hat verloren, und eine bedrohliche Krisenstimmung macht sich breit.

Zu einem politischen Epochengemälde wie Pablo Picassos „Guernica“, dem Antikriegsgemälde von 1937, bringt es Dalí nicht. Das

Publikum verlangt Freund-Feind-Bilder, klare Positionen, eine Haltung. Ein spazierstocktragender Antiheld wie Dalí, der ständig seine eigene Unsicherheit zelebriert, scheint jetzt fehl am Platz.

Aber auch er kreist nun nicht mehr allein um sich selbst. 1936 malt er das Bild „Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen“, das er in einem späteren Untertitel eine „Vorahnung“ des Spanischen Bürgerkriegs nennen wird. Ein zerstückelter Frauenkörper, vielleicht die spanische Nation, zerrt an sich selbst. Das Gesicht gequält, die Brust abgequetscht, vernichtet sich dieses Wesen langsam und leidvoll.

Zwei Jahre danach entsteht „Spanien“: Die konturlose weibliche Gestalt zerfließt mit der umkämpften Landschaft, die Brüste bilden zwei ineinander verkeilte Krieger. Bringen sie einander um, wird die Frau niemanden mehr nähren. Auf Höhe ihres Nabels ragt schon jetzt ein blutrotes Tuch aus einer Schublade.

Seit Längerem beschwört Dalí in seinen Bildern die Vergänglichkeit mit seinen von Verfall kündenden Ameisen, den todbringenden Heuschrecken. Die Formen sind oft weich, die Welt zerfließt. Es gibt kaum Halt in Zeit und Raum. Nicht einmal die Erinnerung an die heimatlichen Felsen an Spaniens Küste kann den Niedergang aufhalten.

Deren Steinformationen hatte er wenige Jahre zuvor in dem Bild „Die Beständigkeit der Erinnerung“ in das warme Licht des Mittelmeers getaucht. Doch der weite Strand im Vordergrund ist braun und tot. Kein Halm wächst hier, auch das Olivenbäume am Rand ist abgestorben.

Nur ein knochenloses Vieh liegt im dunklen Sand, ausgespuckt vom Meer. Mit seinen geschlossenen Lidern und der langen Schnauze erinnert es an den „Großen Masturbator“. Wo der aber in Lust und Angst schwelgt, atmet dieses Wesen erschöpft aus. Auf seinem Rücken hängt eine weiche Uhr



1940 emigriert Dalí vorübergehend in die USA, wo er schon seit Langem als Künstler gefeiert wird. Seine Wertschätzung für das Schutz gewährende Land und dessen Kraft als aufsteigende Supermacht reflektiert das Gemälde **KIND BEOABCHTET DIE GEBURT DES NEUEN MENSCHEN** von 1943: Ein Mann durchbricht die Eierschale dort, wo auf dem Globus Nordamerika zu sehen wäre. Und schiebt das unbedeutend gewordene, winzige Europa zur Seite

wie ein Sattel; zwei weitere halbgeschmolzene Uhren wabern im linken Bildfeld.

Später behauptet Dalí, auf die Idee mit den dahinfließenden Uhren sei er beim Anblick eines warmen Camembert gekommen – und gibt mit der Bemerkung wieder einmal den skurrilen Spaßvogel: als ertrage er selbst kaum die Melancholie dieses Bildes und des Daseins.

Das Gemälde ist 1932 auf Dalís erster Ausstellung in New York zu sehen. Sofort kauft es ein Unterhändler des Museum of Modern Art für vermutlich 350 Dollar. Mehr ist ein Hauptwerk Dalís in den USA noch nicht wert.

Doch dann feiert ein Kritiker des Intellektuellenmagazins „New Yorker“ den Katalanen, der in den folgenden Jahren mehrmals nach Amerika reist, als Neuentdeckung und lobt den altmeisterlichen Realismus, mit dem der Spanier unerklärliche Albträume ins Bild setze.

Andere Rezessenten schließen sich an. Am 14. Dezember 1936 erscheint sein Konterfei, fotografiert von Man Ray, dem Lieblings-Lichtbildner der Surrealisten, auf dem Titelbild des renommierten Magazins „Time“. Kurz darauf sind bei einer Vernissage in Dalís New Yorker Galerie alle Arbeiten innerhalb weniger Stunden verkauft.

Offenbar hat das amerikanische Publikum, das vertraut ist mit der realistischen Malereitradition vieler US-Künstler, keinerlei Probleme, sich auf Dalís glatte, gegenständliche Arbeitsweise einzulassen. Für die Besucher seiner Ausstellungen ist Kunst nicht in erster Linie ein politisches Statement, sondern ein Gesellschaftsspiel. Dalí atmet in New York durch und tut, was er will.

Die amerikanische Presse ist begeistert von seinen Allüren, in den Augen der Reporter ist er das verrückte Genie, das sich alles erlauben darf. Einmal steigt er in New York mit einem mehrere Meter langen Baguette unter dem Arm aus dem Dampfer, der ihn gerade über den Atlantik gebracht hat.

Ein anderes Mal tritt er auf einem „Surrealistischen Traumball“ auf, den eine Gönerin für ihn in einem teuren Restaurant an der 56th Street organisiert. Eine Zeitung erklärt die Aktion zur „Schickeriajagd nach neuen Kitzen“. Dalí enttäuscht die Erwartungen nicht und verkleidet sich als verbrannter Leichnam – dessen Büstenhalter durch ein Loch im Smokinghemd ragt.

1939 soll er als Reklame für eine Galerieausstellung seiner Werke zwei Schaufenster des Kaufhauses Bonwit Teller in der Fifth Avenue dekorieren. Er legt eine ramponier-

te Puppe auf glühende Kohlen, färbt einer anderen die Haare rot und stellt sie nackt, mit grünen Federn geschmückt, neben eine gefüllte Badewanne.

Das aber ist der Geschäftsleitung doch zu heikel, sie dekoriert sachte um. Dalí ist empört und versucht, die Badewanne umzukippen. Wenn alles überschwemmt ist, so sein Kalkül, müssen die Manager die Aktion abblasen. Doch die Wanne entgleitet ihm und zerschmettert das Schaufenster.

Der Spanier wird festgenommen, aber schnell freigelassen – er erklärt der Polizei, er dürfe seine Vernissage nicht verpassen. Und die lohnt sich: Wegen des jüngsten Skandals stehen die Leute vor der Galerie Schlange. Nach zwei Wochen hat der Händler mehr als 25 000 Dollar umgesetzt.

Dalí gilt plötzlich, mit Mitte 30, als reicher Künstler. Gala und er haben die High Society erreicht: Sie kümmert sich um die sozialen Kontakte und um das Geschäft, er um Schock und Show.

Doch nach und nach verkommt das Traum- und Wahnhafe bei ihm zur Pose.

NUR EINMAL NOCH TRIFFT er die Kollegen in Paris – zu einem letzten gemeinsamen Projekt. Im Januar 1938 eröffnet die „Internationale Surrealismus-Ausstellung“ in der Galerie des Beaux-Arts im Zentrum der Stadt. Éluard und Breton haben die Organisation übernommen, Duchamp ist der Kurator, Man Ray kümmert sich um das Schummerlicht, Dalí und Max Ernst nennen sich „technische Beiräte“.

Im Hof der Galerie hat Dalí ein schwarzes Taxi aufstellen lassen, überwuchert von Efeu. Der Chauffeur, eine Puppe, trägt einen Haifischkopf. Im Wagen erkunden echte Weinbergschnecken ausliegendes Gemüse, und es regnet aus Schläuchen – der Mensch will sich schützen mit seinen technischen Erfindungen, und liefert sich nur umso stärker den Naturgewalten aus.

Er ist in dieser Welt ausgesetzt wie die blonde Schaufensterpuppe mit durchnässter Frisur auf der Rückbank.

Wer die Ausstellungsräume betritt, erhält eine Taschenlampe in die Hand gedrückt, um sich in den dunklen Grotten zurechtzufinden. Im Flur weisen kunstvoll ausstaffierte Schaufensterpuppen den Weg.

Unter der Decke im Hauptsaal hängen Kohlesäcke; es riecht nach frisch geröstetem Kaffee. Aus einem Grammophon schallt das Lachen von Insassen der Psychiatrie, dazwischen ist das Trampeln von Soldatenstiefeln zu hören.

An den Wänden hängen Hauptwerke der Surrealisten wie Dalís „Großer Masturbator“. Hier, und nicht in weißen Museumssälen, ist seine Kunst zu Hause: in den Eingeweiden Europas. Im düsteren Inneren eines bald vom Krieg zerfetzten Kontinents.

Dennoch fühlt sich Dalí in Europa nun zunehmend unwohl. 1939 hat Breton in der

Zeitschrift „Minotaure“ den endgültigen Bruch mit dem Spanier verkündet, weil ihm dessen Ansichten zu reaktionär seien.

Noch schlimmer aber als das Ende der alten Freundschaft ist, dass Dalí nun vom Krieg eingeholt wird.

Seine Schwester ist im spanischen Bruderkampf von Soldaten der Republik gefoltert worden, ein Jugendfreund wurde in der Heimat von Franco-Anhängern ermordet.

In Deutschland werden moderne Maler verfolgt, ihre Werke aus den Museen verbannt. 1940 rückt die Wehrmacht in Frankreich vor. Ein avantgardistischer Künstler und eine russische Halbjüdin haben dort nichts mehr verloren. Noch im selben Jahr fliehen Gala und Salvador nach Amerika.

Das Museum of Modern Art begrüßt den Einwanderer mit einer Retrospektive, die auch Bilder von Miró ausstellt und anschließend in weiteren amerikanischen Städten gezeigt wird.

Dalí schreibt nun, mit 37 Jahren, seine (nicht immer ganz faktentreue) Autobiografie. Es ist ihm wichtig, die Deutungs- hoheit über sein Leben zu behalten. Als seine Schwester nach dem Krieg ein Buch über beider Jugend verfasst, reagiert er tief verletzt: Seine Kindheitserinnerungen seien alles, was er habe, der Grundstein seiner Karriere. Die dürfe ihm niemand nehmen.

Tatsächlich entfernt er sich in den USA immer weiter von seinen Anfängen in Paris und Spanien. Er probiert alles aus, entwirft für den Film „Spellbound“ des Thriller-Regisseurs Alfred Hitchcock eine Traumsequenz, schreibt für den Komiker Harpo Marx ein surrealistisches Drehbuch, das jedoch nie verfilmt wird.

Und schließlich verkauft er für viel Geld etlichen Firmen das Recht, seine Gemälde mit den schlaffen Uhren, Ameisen und Krücken als Werbung für ihre Produkte zu nutzen: zum Verkaufen von Kaugummis, Automobilen oder Pelzmänteln.

Gala, inzwischen seine Ehefrau, achtet auf die Preise und dirigiert ihn durch die bessere Gesellschaft der Stadt. Als eine Kundin zum Dinner lädt, schreibt Gala ihrem Mann Spickzettel, damit der weiß, was er zu sagen hat. Aber Salvador ist ein Anarchist: Er porträtiert die Dame so alt und hässlich, dass sie das Bild bald darauf für einen wohltätigen Zweck verkaufen lässt.

So viel Zurückweisung wiederum erträgt Dalí nicht. Er teilt der Sammlerin mit, er habe das Porträt selber erworben und werde ihm die Augen durchstechen.

Doch es wird anstrengend, jeden Tag für einen neuen Schock, eine neue Bösartigkeit zu sorgen. Salvador hat Heimweh nach der Ruhe Nordspaniens. Nach dem Meer, dem

GENIE der VERMARKTUNG

Niemand provoziert mit dem Faible der Surrealisten für das Absurde so sehr wie Dalí – in ganz unterschiedlichen Bereichen der Kunst und des Lebens: Der Katalane malt drastische Bilder seiner eigenen Phobien, dreht verstörende Filme, ist bizarrer Protagonist zahlreicher Fotografien. Ebenso kapriziös und schockierend ist sein Auftreten: Dalí lässt Schaufenster in New York zu Bruch gehen, fabuliert von Hitlers sechs Vorhäuten und bekundet seine Liebe zum faschistischen Diktator Franco



Der Fotograf Philippe Halsman zeigt den malenden Dalí 1948 in einer fantastischen Inszenierung. Katzen, Wasser und Stühle schweben und jagen durch den Raum, als wäre die Schwerkraft im Atelier des Künstlers unwirksam. 28 Versuche und sechs Stunden Probezeit sind notwendig, damit die surreale Illusion perfekt ist (»DALÍ ATOMICUS«)



Diese Filmszene soll das Publikum schockieren: »EIN ANDALUSISCHER HUND«, 1929 von Dalí und seinem Freund Luis Buñuel gedreht, beginnt mit einem Messerschnitt durch ein Auge



Dalis immens geschäftstüchtige Ehefrau und Managerin GALA verhandelt stets den Verkauf der Werke ihres Gatten – die auf dem Markt immer höhere Preise erzielen



Im amerikanischen Exil individualisiert sich Dalís Surrealismus immer stärker. Er wendet sich sakralen Themen zu, malt Madonnen und Jesusfiguren in der Art der Renaissance-Meister. Nach den Zerstörungen der Atombomben von Hiroshima und Nagasaki sei es nun die Aufgabe des Künstlers, das Große und Ganze zu fassen – Dalí meint damit das Überirdische. Der »**MADONNA VON PORT LLIGAT**« gibt er 1950 die Gesichtszüge seiner Frau Gala

Licht, den Felsen von Port Lligat, die er immer wieder gemalt hat.

Seine Kunst wird nach Kriegsende klassischer, viele Bilder erscheinen nun der alteuropäischen Kirchenmalerei verwandelter als der Avantgarde. Näher als dem Aufklärer-

geist der Intellektuellen fühlt er sich dem mystischen Katholizismus seiner Heimat.

Früher hat er auf seinen Gemälden Körper verrenkt und zerteilt – jetzt, nach den vernichtenden Atombomben von Hiroshima und Nagasaki, wendet er sich der sakralen Malerei zu, malt Madonnen und Jesusfiguren und spricht von den kosmologischen Aufgaben des Künstlers, das große Ganze zu

fassen (was bei ihm immer das Übersinnliche meint). Viele Figuren bleiben jetzt erstaunlich unverletzt. Es ist, als wolle er seine Menschen, die er früher zerstückelt hat, nun in perfekter Schönheit zeigen.

In der Gegenwartskunst fühlt er sich als Außenseiter und wird von den Kollegen auch so behandelt – viele teilen das böse Urteil, das André Breton über ihn fällt. Der wirft Dalí die immer akademischere Malweise vor und unterstellt, ihm gehe es nur ums Geld. Er verspottet den einstigen Hoffnungsträger mit dem Anagramm „Avida Dollars“, in etwa „gierig nach Dollars“.

Bretons Abrechnung hat sich auch Clement Greenberg angeschlossen, der wichtigste amerikanische Kunstkritiker, der Dalí 1939 in einem Essay aus dem Kreis der Avantgardisten verbannt. So sehr das breite Publikum ihn auch liebt, so schwer fällt es dem Maler, von der Elite der Kunsthistoriker akzeptiert zu werden.

Selbst das Museum of Modern Art spielt in seiner Retrospektive Dalí und dessen frühen Förderer Miró gegeneinander aus – der eine wird als rückwärts gewandter gegenständlicher Maler präsentiert, der andere als moderner Abstrakter.

Gut drei Jahre nach Kriegsende ziehen Gala und Dalí nach Katalonien, der Künstler trifft dort auch seinen Vater wieder – und versöhnt sich mit ihm. Es ist wohl die Sehnsucht nach den Landschaften seiner Kindheit, die ihn treibt. Auch während seiner Pariser Jahre hat Dalí die Sommermonate stets in Spanien verbracht und dort fernab vom Getöse der Metropole seine besten Gemälde vollendet.

Zudem bekennt sich der Maler, der sich nie politisch engagieren wollte, nun zum faschistischen Diktator Francisco Franco, der 1939 im Spanischen Bürgerkrieg triumphiert hat. Dessen Großmachtfantasien impionieren Dalí offenbar, und er sieht sich selbst in der Tradition des Malers Diego Velázquez, der im 17. Jahrhundert am königlichen Hof in Madrid arbeitete: ein Freund der Narren und Zwerge im Zentrum der Macht. Später wird Dalí sagen, dass er den „Generalissimo Franco“ so sehr liebe wie keinen anderen Menschen auf der Erde, seine Frau Gala ausgenommen.

Dass Franco ein Verbrecher ist, blendet er aus. Die Zehntausenden Morde des Regimes, die Zerstörung Guernicas durch die mit den spanischen Faschisten verbündeten Deutschen, die Verfolgung Andersdenkender – Dalí will es nicht so genau wissen.

Er verherrlicht in einem Porträt den spanischen Botschafter für die USA vor dem

Esorial, dem alten Wahrzeichen königlicher Macht nahe Madrid. Später wird er Francois Enkelin im Velázquez-Stil als Sinnbild spanischer Größe feiern und den Tyrannen verteidigen, als der Gegner hinrichten lässt. Sollte das auf subtile Art ironisch gemeint sein, versteht es niemand.

Immer glänzender werden derweil seine Bilder. Gala erscheint Dalí als kitschige Wiedergängerin der Leda, einer Geliebten des Zeus. Er bedient sich unverhohlerem demejje bei Renaissancekünstlern und zitiert deren Motive ohne große Ver fremdung – etwa eine Madonna Piero della Francescas von 1472, über deren Kopf ein Straußenei als Symbol der unbefleckten Empfängnis schwebt.

Die Kollegen von früher haben dem Franco-Freund fast alle den Rücken gekehrt, aus der einstigen Surrealistengruppe ist ihm nur seine Frau als Gesprächspartnerin geblieben. Die beiden bestärken sich gegenseitig darin, etwas ganz Besonderes zu sein. Es gibt niemanden mehr, dessen Kritik die zwei erreichen könnte – und ihrer Liebe zum Kommerz Einhalt gebietet.

Dalí genehmigt nun hohe Auflagen seiner Grafiken und schreitet auch nicht ein, wenn Händler die Druckplatten wieder verwenden, die eigentlich zerstört werden müssten. Wichtiger, als Raubkopien zu verhindern, ist ihm, dass er mit einer Zeichnung, die er zur Vervielfältigung freigibt, schon kurz nach dem Frühstück 20 000 Dollar verdient hat. Er gestaltet Krawatten, Schmuck, Badeanzüge, Parfümflaschen und preist im Fernsehen mit rollenden Augen Schweizer Schokolade an.

Auf Einwände reagiert er unwirsch: Hat nicht auch Michelangelo die Uniformen der päpstlichen Schweizer Garde entworfen? Allein die Werbeaufträge bringen dem Paar eine halbe Million Dollar im Jahr ein.

Nur einmal noch knüpft Salvador an seine alten Theorien an und publiziert 1963 ein Frühwerk, die Schrift „Der tragische Mythos des Angelus von Millet“.

Und auf einem Gemälde zeigt er wieder die angeblich kinderfressende Bäuerin und versetzt Millets Motiv an den Bahnhof von Perpignan in seiner Nähe. In das leuchtende Zentrum des Bildes malt er sich selbst, Salvador, den verschlungenen und alles verschlingenden Heiland der Kunst.

DOCH WÄHREND ER scheinbar planvoll seinen Ruf zerstört, betreten in den USA seine Erben die Bühne: die Pop-Art-Künstler. Sie berufen sich auf den Spanier, sie lieben seine Exzentrik und seinen Sinn für Gebrauchsgegenstände. Er ist das Vorbild von Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein und Andy Warhol, mit dem Dalí sich anfreundet.

Wie der große alte Spinner den Ekel museumswürdig macht, wie er einen Hummer zum Telefonhörer umwandelt und seine Kleidung zerfetzt, wie er Insekten, Schubkarren oder wabernde Gebilde mit Bedeutung auflädt und all das sichtbar werden lässt, was der Alltagsverständnis so wenig zur Kenntnis nimmt wie eine imaginäre Holzeule auf dem Kopf. Das macht noch zu Dalís Lebzeiten Schule.

Andy Warhols rätselhafte Filmexperimente wären ohne den „Andalusischen Hund“ nicht denkbar. In der Malerei ist die sterile Abstraktion nun nicht mehr der einzige Weg. Man kann sich stattdessen auch in den Dreck der Erde werfen, zeigen, was sie hervorbringt – und das eigene Dasein, die eigene Person zur Kunst erklären.

Dalí ist nicht verrückt, er ist auch kein einfältiger Spaßvogel, wohl aber in seinen besten frühen Arbeiten ein Dompteur der Psyche, der keine Skrupel kennt.

Doch als Gala 1982 stirbt, verliert Salvador jene Krücke, die ihn durch ein Leben voller Brüche getragen hat. Er zieht sich zurück, hungrig sich in seiner Einsamkeit fast zu Tode. 1984 bricht in seinem Schlafzimmer ein Feuer aus, das Dalí schwer verletzt überlebt – bis heute weiß niemand, ob es ein Unfall war oder ein Selbstmordversuch.

Fünf Jahre später liegt er von einer Lungenentzündung entkräftigt, in einem Krankenhausbett und mag mit niemandem mehr sprechen. Hier, in seinem Geburtsort Figueres, stirbt Salvador Dalí am 23. Januar 1989, kurz vor seinem 85. Geburtstag.

Sein Leichnam wird eibalsamiert, weiß gekleidet und aufgebahrt, der Gottesdienst findet in seiner Taufkirche statt. Die Beerdigung wird als Großereignis live vom spanischen Fernsehen übertragen.

Dalí malerische Ideen – allein 1500 Gemälde soll er hinterlassen haben – wirken weiter in den Museen, noch mehr aber auf Küchenpostern, Kalendern, im Möbeldesign, auf Kaffeebechern und in gut besuchten Ausstellungen am Strandstad, die doch nur massenhaft verbreitete Drucke oder zweifelhafte Spätwerke zeigen. Die Bereitschaft des Spaniers, auch den 1000. Abzug einer Vorlage als Original anzuerkennen, schädigt den Wert seiner Kunst nachhaltig. Zum Schluss hat er sogar blanko signierte Blätter ausgegeben, die von seinen Geschäftspartnern später bedruckt wurden.

Noch um die Jahrtausendwende gilt Dalí als unersößer Künstler und der Besitz seiner späten Werke sogar als leicht ordinär. Vergessen ist, wie intensiv sich der junge Salvador mit Psychologie und Philosophie auseinandergesetzt hat und was die Pop Art ihm verdankt. In Erinnerung bleiben nur seine Nähe zu Franco und seine vermeintliche Prinzipienlosigkeit.

Das ändert sich erst, als der Surrealismus von einer jüngeren Generation wiederentdeckt wird: in den Jahren der Globalisie-



»Handgemalte Traumfotografien« nennt Dalí seine Gemälde, hier der »TRAUM, VERURSACHT DURCH DEN FLUG EINER BIENE UM EINEN GRANATAPFEL, EINE SEKUNDE VON DEM AUFWACHEN« von 1944. Obwohl er sich zu dieser Zeit bereits von der Gruppe der Surrealisten abgewandt hat, malt er weiterhin irreale Welten voller Symbole

run. Verkopfte Konzeptkunst oder politisch engagierte Malerei und Bildhauerei allein scheinen nun nicht mehr in der Lage, eine immer kompliziertere Welt zu fassen.

Künstler, Kunsthistoriker und Kuratoren fragen wieder nach dem Unbewussten und schwer Greifbaren – und begeistern sich dafür, wie Dalí einst den gesellschaftlichen Umbruch in angstverfüllte Szenarien mit aufgelösten Figuren übersetzt hat.

Im November 2012 wird im weltberühmten Pariser Centre Pompidou die umfassendste und bedeutendste Ausstellung seiner Werke eröffnet, die je zusammengestellt wurde. Damit ist Dalí rehabilitiert: als Künstler nicht nur seiner, sondern auch unserer Zeit. Über seinen Tod hinaus bringt er Uhren und deren Träger zum Schmelzen.

Sein eigentliches Ziel aber, die Massen zu schockieren, hat er nie erreicht.

Es ist immer noch wie damals im Kino bei der Erstaufführung des „Andalusischen Hundes“: Das Publikum buht nicht.

Es applaudiert. □

Blick in das Inn

Anders als alle künstlerischen Bewegungen vor ihnen begeistern sich die Surrealisten für die Fotografie als eigenscheinbar Unmögliches: Mit jener Technik, die erfunden wurde, um das Offensichtliche festzuhalten, erschaf



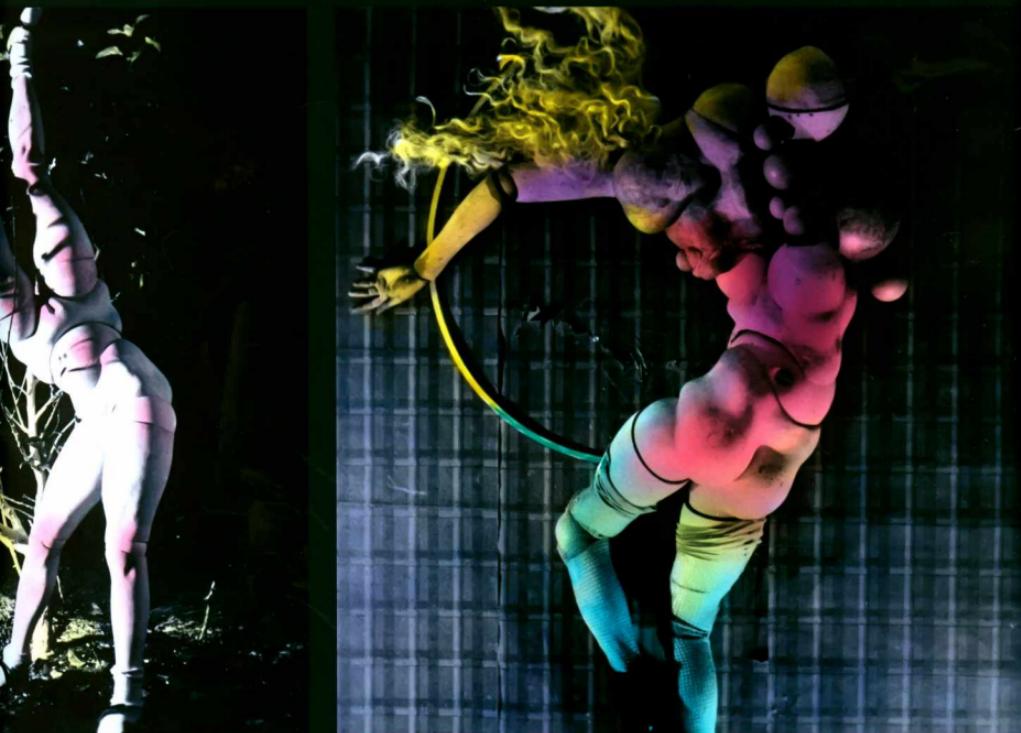
HANS
BELLMER
1902-1975



Fasziniert von künstlichen Welten und getrieben von erotischen Wahnvorstellungen, baut der Deutsche ab 1933 mehrere Puppen, die er in immer neuen Verrenkungen fotografiert. Sie sind ebenso Symbole einer brutalen Sexualität wie einer willenlosen Weiblichkeit. Bisweilen taucht auch der Künstler selbst auf den Bildern auf – als schattenhafter Voyeur

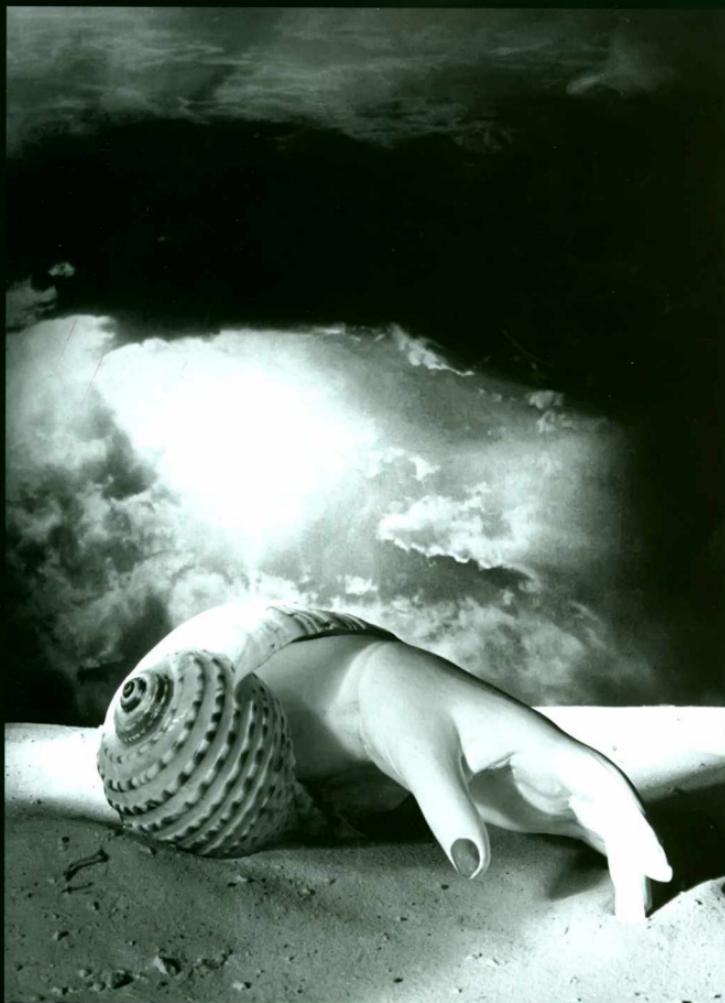
erste der SEELE

ständige Kunstform. Schon in den frühen 1920er Jahren nutzen sie die Lichtbildnerei und vollbringen dabei
fen sie rätselhafte Bilder – von Fiktionen, Wahn und verdrängten Begierden BILDTEKTE: JOACHIM TELGENBÜSCHER



Für den in den 1930er Jahren entstandenen Fotoband »DIE SPIELE DER PUPPE« arrangiert Bellmer seine Schöpfungen wie die Ausstellungsstücke eines privaten Horrorkabinets. Doch gerade weil er die Figuren verdröhnt, verstümmt und entstellt, gibt er ihnen eine unheimliche, ja fast perverse Anziehungskraft

Keine Schnecke, sondern eine Frauenhand mit lackierten Nägeln kriecht aus diesem Gehäuse. Es ist eine Szene zwischen Ekel und Erotik, die Dora Maar 1934 konstruiert. Zu dieser Zeit stürzt sich die Künstlerin in eine Affäre mit dem französischen Dichter Georges Bataille. Möglicherweise haben dessen extreme sexuelle Fantasien sie zu dem Motiv inspiriert (»OHNE TITEL«)

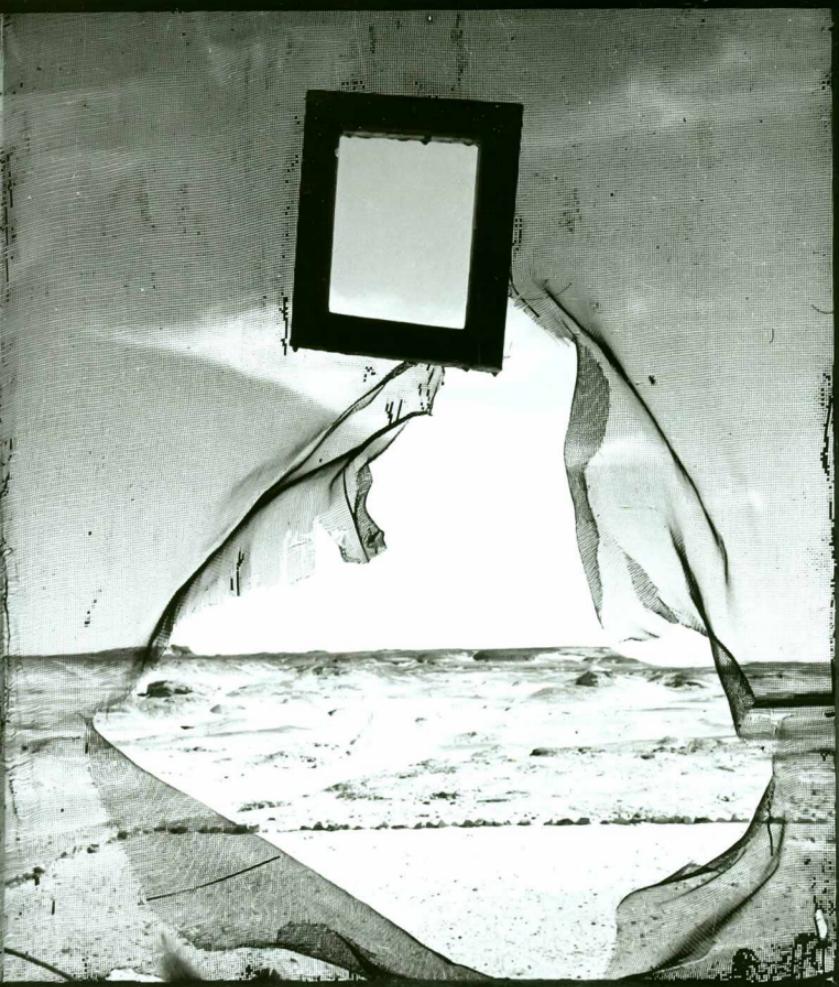


**DORA
MAAR**

1907–1997



Die gelernte Fotografin gehört zu den »Neuen Frauen«, die in den 1920er Jahren die Welt der Kunst erobern: unabhängig, stark und lebenshungrig. Auch die Surrealisten verehren Dora Maar – weil sie bedrohliche Welten beschwört und sich geschickt inszeniert. So erscheint die Künstlerin einmal zu einem Treffen der Gruppe als Wasserleiche verkleidet



Anders als viele surrealistische Fotografen benötigt Lee Miller kein besonderen technischen Verfahren, um fantastische Szenen zu erschaffen. Sie sucht das Geheimnis im Alltag. Dieses zerrißene Moskitonetz entdeckt sie 1937 während eines Ausflugs in die ägyptische Wüste. Auf ihrem Bild wird das Netz zum Schleier, hinter dem sich eine rätselhafte Landschaft öffnet (»RAUMPORTRÄT«)

LEE
MILLER
1907-1977



Der Amerikanerin, einem ehemaligen Mannequin, geht es weniger um Manipulation, sondern um Natürlichkeit. Ihre Motive sind Gegenstände, wie sie sich in jeder Stadt finden lassen: Balkongitter, Bistrostühle, Spiegel und Karussellfiguren. Doch Lee Miller versteht es, den Dingen eine unheimliche Aura zu verleihen – allein durch die Perspektive

BRASSAI

1899-1984



Nächtelang streift der Ungar, der seit 1924 in Frankreich lebt, durch das dunkle Paris. Mit der Kamera hält er fest, was andere Flaneure kaum beachten: gespenstische Schatten, Ganoven, Clochards und mysteriöse Steinritzungen. So porträtiert Brassai – eigentlich Gyula Halász – das Paris abseits der Boulevards, und zeigt, was viele Bewohner der Metropole verdrängen



Aus Löchern, die ein Unbekannter in den Stein gekratzt hat, formt sich ein unheimliches Gesicht.

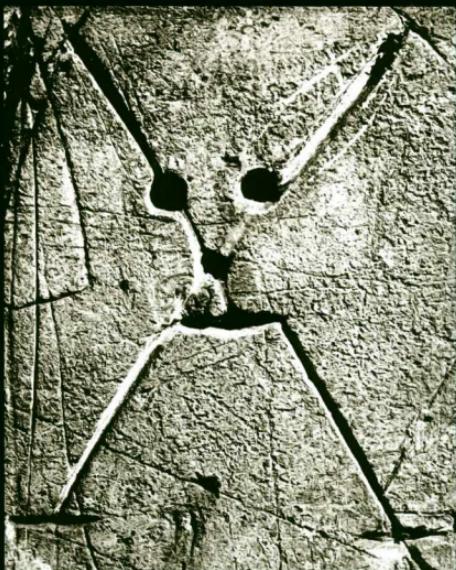
Brassai entdeckt es 1935 bei einem Streifzug und fotografiert es. Sein Bild beweist, dass die Surrealisten nicht allein in ihre Seelen blicken, sondern auch in ihrer Umwelt nach Sonderbarem fahnden

Der Teufel an der Wand: Es ist die Neugier nach dem Abseitigen, Schmutzigen und Unheimlichen, die Brassai auf seinen Wanderungen antreibt. Denn auch die »Bastard-Kunst der verruchten Straßen«, wie er seine Fundstücke einmal in einer surrealistischen Zeitschrift nennt, soll Teil der höheren Wirklichkeit sein



Kobold oder König mit Federkrone? Wie Brassai begeistern sich die Surrealisten für solch naive-Bildnisse – auch weil die allgegenwärtigen Zeichnungen sie an ihre eigenen Dämonen erinnern

Die Surrealisten sehen in den Graffiti von Paris ein kollektives Kunstwerk, das ihnen Einblick in fremde Seelen bietet. Und sie schätzen die Ritzungen als Auslöser eigener Fantasien. So dokumentiert Brassai mit seinen Fotos auch eine der wichtigsten Inspirationsquellen der Bewegung um André Breton: Denn das größte surrealistische Kunstwerk von allen ist der Moloch Paris selbst





**MAN
RAY**

1890-1976

Vor allem ein Wunsch treibt den berühmtesten Vertreter der surrealistischen Fotografie in den 1920er Jahren an: Er will die Technik vom Zwang befreien, die Realität abzubilden. Deshalb verstößt er gegen alle Regeln, benutzt alte Filmplatten, schmiert Fett auf die Linse oder schaltet in der Dunkelkammer das Licht an – bisweilen fotografiert er sogar ganz ohne Kamera





Seine Muse,
die Sängerin Kiki
de Montparnasse,
porträtiert Man Ray
1926 neben einer
afrikanischen Maske.
Dabei vertauscht
er die Tonwerte des
Bildes: Helle Stellen
erscheinen dunkel
und umgekehrt. Durch
den Zauber der Chemie
verwandelt Ray ein
menschliches Antlitz
in eine Maske. Und
erweckt zugleich
einen toten Gegen-
stand zum Leben
(»SCHWARZ UND
WEISS (NEGATIV-
ABZUG)«)

Wie im Schlaf liegt »DIE TASCHEN-SPIELERIN« (1930) auf dem Tisch – und doch scheint sie zu jonglieren.

Als einer der ersten Surrealisten überhaupt fotografiert Nougé kunstvoll gestellte Szenen wie diese. Oft lässt er dabei ein entscheidendes Detail weg und setzt so die Regeln der Logik außer Kraft



PAUL NOUGÉ
1895–1967



In den Jahren 1929 und 1930 fotografiert der belgische Chemiker eine Serie seltsamer Vorfälle: Ein Herr, der ohne Füller schreibt; Hemden, die sich von selbst aufrichten; Männer, die mit unsichtbaren Gläsern anstoßen. Nougé zeigt die humorvolle Seite der neuen Kunst: Denn surrealisch, so ihr Begründer André Breton, sei ein Bild auch dann, wenn es »zum Lachen reizt«



**HERBERT
LIST**

1903-1975

Der Erbe eines Hamburger Kaffeehändlers flieht 1936 vor der NS-Diktatur nach Paris und beginnt dort eine Karriere als Fotograf. Sein Geld verdient er bei Modemagazinen – seinen Durchbruch als Künstler aber verdankt er rätselhaften Inszenierungen. Denn was die Surrealisten in Öl malen, beschwört List mit der Macht der Fotografie: irreale Welten

Unter einem Galgen aus Treibholz kniet ein verzweifelter Mann: An einem Strand nahe der griechischen Hauptstadt Athen arrangiert List dieses dramatische Schauspiel. Sein Modell ist der ehemalige Cheffotograf der »Vogue«, mit dem Künstler im Sommer 1937 durch Griechenland reist (»INSZENIERUNG MIT GEORGE HOYNINGEN-HUENE«)

Wie Wundmale prangen zwei Augen auf den beiden Handflächen, die Herbert Bayer 1932 vor einer Fassade schweben lässt. So unmöglich die Vision auch ist, der Fotograf hat sie exakt konstruiert: Die abgetrennten Gliedmaßen werfen sogar einen Schatten auf den Mietsblock. »EINSAMER GROSS-STÄDTER« nennt Bayer das Werk – ein surreales Sinnbild der anonymen Metropole



HERBERT BAYER

1900–1985



Eigentlich ist der Österreicher ein Vertreter der »Neuen Sachlichkeit«, wie sie am Bauhaus in Weimar gelehrt wird. Doch zu Beginn der 1930er Jahre experimentiert auch er mit surrealistischen Motiven – vor allem mit den Mitteln der Fotomontage. Bevorzugt zerteilt Bayer menschliche Körper und setzt sie dann neu zusammen



herbert bayer 32

Als sei er kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern eine antike Statue, aus der man ein Marmorstück heraus-schneiden kann, so zeigt sich Herbert Bayer auf diesem »SELBSTPORTRÄT« (1932). Sein entsetz-ter Blick auf die klaffende Lücke im Arm lässt das unmögliche Spiegel-bild real erscheinen; dieser Trick ist ein beliebtes Spiel der Surrealisten



**RAOUL
UBAC**

1910-1985

Auf der Suche nach dem Wunderbaren in der Fotografie erkundet der Belgier ihre Grenzen: Anfangs setzt Ubac seine Negative einem kurzen Blitz aus, einer Solarisation, später legt er belichtete Glasnegative in eine mit Wasser gefüllte Wanne und erhitzt sie. Bei dieser *brûlage* (franz. »Verbrennung«) lösen sich die Motive in bizarre Wolken auf



In der griechischen Mythologie kommt eine Amazonenkönigin den belagerten Trojanern zu Hilfe – und wird



...om Helden Achilleus erschlagen. Raoul Ubac verlegt den »KAMPF DER PENTHESILEA« 1937 in eine unwirkliche Traumwelt

Hinter der liegenden Schönen lauert ein gespenstisches Paar: Es ist ein unmögliches Bild, das Roger Parry 1933 durch eine Doppelbelichtung entstehen lässt. Die namenlose Aufnahme ist ein Kunstwerk ganz im Sinne der Surrealisten – wollen sie doch die Wirklichkeit um »Wahnsinn und Finsternis« ergänzen, wie der Dichter Louis Aragon einmal schreibt



**ROGER
PARRY**

1905-1977

Nach seinem Kunststudium dekoriert der Franzose zunächst Schaufenster in einem der größten Warenhäuser von Paris. Doch dann stößt er auf einen Roman André Bretons und beschließt, auf surrealistiche Weise Gedichte mit Fotos zu illustrieren. Als »Banalité« 1930 erscheint, wird Parry von Kritik und Kunstwelt gefeiert

Nackt und nur mit einer Maske vor dem Gesicht zeigt sich Claude Cahun auf diesem »SELBSTPORTRÄT« aus dem Jahr 1928. Sogar unter den exzentrischen Surrealisten ist die Künstlerin eine außergewöhnliche Erscheinung: Wenn sie sich nicht den Kopf rasiert, dann färbt sie ihr Haar rosa, silbern oder golden. Vor allem aber spielt sie mit ihrer Inszenierung als Mann



CLAUDE CAHUN

1894–1954



Kein Surrealist stellt das eigene Ich so radikal in Frage wie die französische Schriftstellerin, Schauspielerin und Fotografin. Auf ihren Selbstporträts verwandelt sie sich in kegelförmige Außerirdische, siamesische Zwillinge, maskierte Clowns und meditierende Mönche. Doch eines verbindet alle Verkleidungen: ihre androgynie Ausstrahlung □

René Magritte

»DIE DURCHBOHRTE ZEIT«

Der Belgier ist kein exzentrischer Selbstdarsteller wie die Pariser Surrealisten, sondern ein nüchterner Ingenieur des Unmöglichen: Er lässt hellblaue Himmel über nächtlichen Landschaften leuchten, Äpfel vor Gesichtern schweben – und 1938 eine Lokomotive in einem Kamin auftauchen.

Magrittes Absicht: die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit zu sprengen

von JÖRG-UWE ALBIG

LOKOMOTIVE IM KAMIN

Dampf quillt aus dem Schornstein, doch das Wohnzimmer scheint unversehrt. So absurd Magrittes Einfälle auch sein mögen – die Ordnung bleibt immer gewahrt

Eine Versuchsanordnung, klar, kühl, effizient. Ein bürgerliches Interieur wie aus dem Katalog: Kamin, Spiegel, die Uhr, die eine Mittagsstunde anzeigt. Die Kerzenhalter aus Messing, die Wandtafelung, der Dielenfußboden. Doch statt des Feuers dampft im Kamin eine Lokomotive. Ein typisch surrealistisches Paradox? Vielleicht. Doch René Magritte, der dieses Bild mit dem Titel „Die durchbohrte Zeit“ 1938 malt, ist kein Magier, kein Selbst-Hypnotiseur wie seine Kollegen. Er ist der Anti-Surrealist unter den Surrealisten. Sein Pinsel vermeidet jeden überflüssigen Strich, jedes Seelenspür, jedes persönliche Drama. Wie Schautafeln sehen seine Bilder aus, wie Lehrmittel, Anschauungsmaterial für höhere Schulklassen. „Meine Art zu malen ist ganz und gar banal“, sagt er selbst. Er sei auch kein Künstler, auf diese Feststellung legt er Wert – sondern ein denkender Mensch, der malt.

Und tatsächlich. Wer Magritte sieht, kann ihn für einen Lehrer halten, einen Maschinenbauer, einen mittleren Angestellten. Ein schüchterner Mann mit steifem Mantel und steifem Hut, begleitet von einem Spitz namens Loulou.

Seine Existenz – ein Abziehbild: Um sein Leben zu beschreiben, sagt er, wären schon zehn Zeilen „viel zu viel“. Ein grauer Mann, geboren in einem grauen Land, den Kohlenstaubwüsten des belgischen Bergbaugebiets Hennegau.

Dort, in dem Städtchen Lessines, kommt Magritte am 21. November 1898 als Sohn eines Schneiders zur Welt. Dort verliert der junge René mit 13 Jahren seine Mutter, die in den Fluten eines

Flusses Selbstmord begeht – und verspürt, wie er sich später erinnert, nichts als „immensen Stolz darüber, der bemitleidenswerte Mittelpunkt eines Dramas zu sein“ (auch wenn er das Motiv des Ertrinkens später in mehreren Bildern variierten wird). Dort trifft er mit 14 auf einem Jahrmarkt das Mädchen Georgette, mit dem er bis zu seinem Tod verheiratet sein wird – „in der Geborgenheit eines gutbürgerlichen, geordneten Lebens“, wie er betont.

Denn um die Ordnung der Dinge auf den Kopf stellen zu können, hilft nur: noch mehr Ordnung.

Eine Ordnung, die nicht nur Magrittes Tagesablauf bestimmt, sondern auch die Klarheit seiner Kompositionen, die Erkennbarkeit und Lesbarkeit der Dinge. Die noch das Unwahrscheinlichste plausibel macht. Die jedes Paradox so aussehen lässt, als habe damit alles seine Richtigkeit. Die nicht die Wunder des Alltags vorführt, sondern die Alltäglichkeit des Wunders.

Es ist eine Ordnung, die auch unter den abenteuerlichsten Bedingungen noch intakt bleibt – wenn etwa zwei Stiefel sich in Füße verwandeln, eine Schlange in eine Kerze mündet oder eine Flasche in eine Möhre übergeht.

Anstelle der zufälligen Kollision der Dinge, die den meisten Surrealisten als Inbegriff der Schönheit gilt, setzt er die Verwandtschaft der Begriffe, die Logik und deren Umkehrung. Ersetzt in einem Bild den Nachthimmel durch einen Taghimmel, in einem anderen den Vogel im Käfig durch ein überdimensionales Ei, in einem dritten das Gesicht einer Frau durch deren nackten Körper. Oder eben, wie in der „Durchbohrten Zeit“, den Rauch des Kaminfeuers durch den Dampf der Lokomotive.



RENÉ MAGRITTE
(1898–1967)

Der Maler aus Brüssel gibt sich betont bürgerlich – und stößt damit bei den anderen Surrealisten auf Ablehnung



Es sind einander fremde Welten, die Magritte per Analogie in die-
sem Bild verschmilzt: die Welt des Außen und die Welt des Innen.
Die kalte Intelligenz der Technik und die Urkraft des Elements Feuer.
Und vor allem: das gelernte Vertrauen in das Alltägliche – und
das Gefühl, das etwas damit nicht stimmt.

Nichts Verschwenderisches haben diese Bilder, sondern die
Sparsamkeit eines Epigrams, das nur verrät, was zum Verständ-
nis der Idee nötig ist. Nichts Unwählbares ist ihnen eigen, sondern
der penible Sprachwitz eines Linguisten-Stammtischs. Und nicht
in Offene zielen die Bilder, sondern auf „Probleme“, deren Lösung,
so der Künstler, „strikt vorherbestimmt“ ist.

Denn Magritte will das Denken malen – und nutzt dazu jene
rigorose Grammatik, wie sie die Sprache auszeichnet. Wenn er
seine berühmte Pfeife malt und sie mit der Bemerkung „Dies ist
keine Pfeife“ versieht, geht es ihm ja nicht um die Pfeife: Ebenso
gut könnte er eine Zahnbürste darstellen. Es geht um die schlichte
Erkenntnis, dass Bilder wie Wörter nur Zeichen sind, und man eine
genuine Pfeife nicht rauchen kann.

Und erst recht verwahrt er sich gegen die psychoanalytische
Deutung seiner Objekte. „Ich glaube nicht an das Unbewusste und
auch nicht daran, dass die Welt sich uns als ein Traum darstellt“,
sagt er. Und: „Ich hasse Symbole.“

Er sei „Traditionalist“, brüstet sich der Belgier provokativ, „ja
Reaktionär“. Mit den „-ismen“ seiner Zeit oder dem „oberflächli-
chen intellektuellen Skandaleffekt“ eines Picasso, könne er nichts
anfangen: „Es gibt keinen Fortschritt“, ist sein Credo. Ungegen-
ständliche Kunst ist für ihn sinnlos wie „Küche ohne Kochen“. Die
amerikanischen Pop-Art-Künstler, die ihn später wegen seiner
sachlichen Objektmalerei als Vorläufer feiern, wird er als beschränkt
und „nicht sehr seriös“ abtun. Und im Gegensatz zu Expressionisten,
Futuristen oder Impressionisten, deren gewagte Farbgebung
Magritte wohl fremd bleiben, ist bei ihm der Himmel meistens ganz
einfach hellblau.

„Ich bin sehr genau“, sagt er, „Im
Leben wie in der Malerei.“

Lange Zeit muss er sein
Geld jenseits der Kunst
verdienen, als Muster-
zeichner in einer Tape-
tenfabrik, jeden Tag von
acht bis halb fünf; und als Werbe-
grafiker, der Anzeigen für Mode,
Parfüms und Autos entwirft. Der
künstlerische Erfolg bleibt lange
aus: Von den 225 Ölgemälden, die
er zwischen 1926 und 1928 an seine
Händler liefert, finden weniger als
25 einen Käufer. Noch mit 40 bet-
telt er Mäzene um Unterstützung
an, und noch mit 55 malt er „in
einer Ecke des Wohnzimmers“, wie
ein Freund befremdet feststellt,
„von Tisch, Tür und Ofen einge-
zwängt“, bei schlechtem Licht und
„mit unglücklicher Miene“.

1923 hat ihn ein abfotografier-
tes Bild des Surrealisten-Vorläufers
Giorgio de Chirico – ein Ensemble
aus einer Kugel, einem Chirurgen-
handschuh und einem antiken

Gipskopf – so tief beeindruckt, dass ihm beim Anblick die Tränen
kommen. Zwei Jahre später malt Magritte sein erstes Gemälde, das
sich als surrealisch verstehen lässt: eine Hand, die wie aus dem
Nichts vor einem Fenster erscheint und nach einem Vogel greift. Er
beginnt, wie de Chirico vertraute Gegenstände in befremdende
Konstellationen zu zwingen, bebildert wie sein Idol ein „dem Ent-
setzen verwandtes Gefühl“.

Es sind Bilder voller Bedrohung: ein Mädchen, das einen Vogel
frißt; ein Frauenmörder, der vor dem Bett seines Opfers steht und
versponnen den Klängen eines Grammophons lauscht. 1927 stellt er
seine Bilder in einer Brüsseler Galerie aus – und muss erfahren, dass
die Kunstkritik „nur Verachtung“ für sie zeigt.

Doch auch die Surrealisten, die sich in Paris um den Schrift-
steller André Breton geschart haben, nehmen ihn nicht viel gnä-
diger auf. Als er sich im September 1927 in ihrem Umkreis
niederlässt, wohl entschlossen, Gleichgesinnte kennenzulernen,
empfangen die Revolutionäre den Subversiven im Kleinbürger-
kostüm mit Skepsis.

Seine kalkulierten Bildwelten erfüllen zwar das surrealistische
Prinzip, völlig unterschiedliche Wirklichkeiten in einem Kunst-
werk aufeinanderprallen zu lassen. Doch sie passen kaum zu den
zufallsgesteuerten Selbsterforschungen des „Automatismus“, jener
bildfindenden Technik, die das Unbewusste zutage fördern will und
in die sich die meisten Künstler der Gruppe Hals über Kopf stürzen
(Magritte wird ihn später als „sehr wirkungslos“ abtun).

In seiner Artikelserie „Der Surrealismus und die Malerei“ er-
wähnt Breton den Belgier mit keinem Wort. Und im Dezember 1929
kommt es zum Eklat, als Magrittes katholische Frau Georgette auf
einer Party bei dem Literaten mit einem goldenen Kreuz an der
Halskette erscheint: Breton fordert sie auf, „diesen Gegenstand“
zu entfernen. Stattdessen verlässt Magritte mit Georgette das
Fest – und ein halbes Jahr danach auch die Stadt.

Erst Jahre später, als sich der re-
volutionäre Furore der Surrealisten
etwas gelegt hat und der „Automati-
smus“ nicht mehr ihr Königsweg
zum Bild ist, versöhnt sich Magritte
mit den Kunst-Jakobinern, zeigt
seine Bilder auf Gruppenausstel-
lungen in London, Paris, New York.
Doch schon 1946 erklärt er, den
Surrealismus für sich bereits seit
einiger Zeit „begraben“ zu haben.
Und der pomposé Traumkult eines
Salvador Dalí bleibt ihm immer
etwas für „die Armen im Geiste“.

Magritte selbst richtet sich nach
seiner Rückkehr wieder in Brüssel
ein, in jener Parterrewohnung, die
für 24 Jahre sein Domizil bleiben
wird – mit ihren Warenhaus-Anti-
quitäten, dem Esszimmer, in dem
er malt, und dem Gärtchen, in dem
er Sellerie und Zwiebeln zieht.

Zwar stellt sich ganz allmählich
auch der Erfolg ein: 1936 hat Mag-
ritte seine erste Einzelausstellung
in New York, 1948 in Paris, 1953
in Rom. 1954 widmet ihm der Brüs-
seler Palais des Beaux-Arts eine
erste große Retrospektive, 1965



»DAS REICH DER LICHTER«

Meist verändert Magritte nur ein einziges Detail, um eine
alltägliche Szene in ein Trugbild zu verwandeln: Hier malt er
einen taghellenen Himmel über einem nächtlichen Anwesen

auch das New Yorker Museum of Modern Art. Amerikanische Kunststars wie Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Roy Lichtenstein kaufen seine Bilder, Werbegrafiker greifen seine Ideen auf, und schließlich erobern seine eingängigen Denk-Spiele als Poster die Sortimente von Kaufhäusern rund um den Globus.

Doch während seine Kollegen durch die Welt ziehen, wird Magritte seine belgische Heimat kaum mehr verlassen.

Es ist eine geradezu mönchische Existenz, die er dort führt. Ein Projekt der Selbstverkleinerung, der Selbstaflösung – das er auch an seinen Figuren exerziert: Immer wieder malt er *portraits manqués*, „fehlende Porträts“, die Menschen ohne Gesichter zeigen. Er malt Männer, die im Spiegel nur ihren Hinterkopf erblicken, deren Züge von Äpfeln verdeckt werden oder von Tauben. Er malt Küssende mit verhüllten Köpfen und Menschen, die zu Stein geworden sind, unempfindlich gegen die Zumutungen der Umwelt.

Als Kind hat sich Magritte mit Vorliebe als Priester verkleidet und an einem selbst gebauten Altar die Messe gelesen. Später wird er aber zum radikalen Kirchenfeind, beschimpft mit erbaren Worten die Katholiken, mutmaßt, dem Gewand des Papstes entströme „ein leichter analer Duft“ und karikiert die Muttergottes mit Strapsen.

Doch die Wiederkehr des Verdängten, die der surrealistische Stichwortgeber Sigmund Freud postuliert, scheint auch Magritte einzuhören. Denn so kompromisslos seine kritische Distanz und so profan seine Gegenstände auch sind: Die bewusste Ausdruckslosigkeit seiner Malerei wie seines Alltags („Die Künstler, die sagen, sie drücken sich aus, sind nicht ganz gesund“, sagt er) lässt sich durchaus als Demut lesen.

Eine Demut, die Höherem dient – dem Geheimnis, das hinter den Dingen steckt. Magritte nennt es das „Mysterium“.

Das „Mysterium“ ist Magrittes heiliger Gral: ein ungrefbares Faszinosum, das in seinem Sprachgebrauch so viel wie die Poesie eines Gegenstands meinen kann, oder den Schock des Erkennens, oder die unsichtbare Verwandtschaft der Dinge.

Nicht im Jenseits wohnt Magrittes „Mysterium“, nicht in der Transzendenz, sondern in den profanen Gegenständen des Alltags: „Denn alles in unserem Leben“, sagt Magritte, „ist Mysterium.“

Und wie ein Mönch, der tagtäglich, tagaus den Rosenkranz betet, nähert sich Magritte diesem Mysterium durch beständige Übung und Wiederholung. Immer wieder malt er die gleichen Dinge: Wolken, die mal auf einer Flagge wehen, mal durch ein Auge ziehen, mal die Silhouette eines Vogels bedecken. Felsbrocken, die über dem Meer schwimmen, zwischen Bergen hängen oder ein Zimmer ausfüllen.



»DER MENSCHENSOHN«

Verborgene Porträts: Immer wieder malt Magritte Figuren, deren Gesichter von Tauben, Tüchern oder Äpfeln verdeckt sind – und schafft so eine geheimnisvolle Anonymität

Kugelförmige Schellen, die auf einer Mauer liegen, am Himmel baumeln oder auf dem Sitzkissen eines Lehnsstuhls liegen.

„Meine Tastatur“, sagt er, „ist ebenziemlich begrenzt.“

Immer wieder ordnet er seine alltäglichen Dinge zu Armeen identischer Prototypen: Malt Objekte, aber auch Menschen mit ihren immer gleichen Melonen auf den Köpfen und den immer gleichen, ausdruckslosen Gesichtern. Immer wieder kopiert er die eigene Kunst, malt Varianten und Repliken seiner Bilder, viele im – freilich auch leichter verkäuflichen – Kleinformat.

Das alles ist kein Vergnügen: Magrittes Bilder, wird der Maler und Kunstkritiker Hans Platschek feststellen, sind „hart, fast missmutig gemalt, ohne dass sich irgendwo ein Genuss des Malers beim Malen äußert“.

Und tatsächlich langweilt Magritte das Malen „wie alles andere“: „Ekel erfasst mich, wenn ich meine Farben und meine Palette sehe und wenn ich denke, damit herumschmieren zu müssen.“

So wird ihm das Malen zur asketischen Übung. Er kasteit sich, versucht, jeden Spaß zu vermeiden. Sein spiritueller Ziel ist, „eine eher

glanzlose Existenz bis zum Ende durchzuziehen“. Hedonistische Modeinsignien wie „Jazz, Lederjacken usw. gehören zu den Dingen, die ich am meisten hasse“. Seine einzigen Vergnügungen sind der tägliche Morgenspaziergang mit dem Hund und die regelmäßigen Schachnachmittage im Brüsseler „Greenwich Café“.

So modelliert er sein Leben zum Martyrium der Gleichförmigkeit, zum Bühnerhemd aus Gewohnheiten. „Ich bin um neun Uhr aufgestanden“, notiert er eines Tages, „ich bin im Esszimmer und in der Küche etwas herumgegangen, ich habe einen Blick in den Garten geworfen. Um elf Uhr hat sich meine Frau, der nicht gut war, hingelegt. Ich habe an meiner Gouache gearbeitet, ein zweites Stückgut für meine Ausstellung. Um zwei ist Georgette aufgestanden, und ich habe das Essen zubereitet. Hinterher bin ich mit dem Hund weggegangen. Brr. Dann ging Georgette zu ihrer Schwester. Das ist mies, das ist finster. Ah, das ist zum Kotzen. Das ist widerwärtig, bedrückend, das Leben ist unerträglich.“

Doch für den Mystiker ist der Lohn des Verzichts die Erleuchtung. Und wenn die Beobachtung des Philosophen und Vernunft-Katholiken Blaise Pascal aus dem 17. Jahrhundert zutrifft, man müsse nur lange genug niederknien, um zum Glauben zu gelangen, dann sind auch die Exerzitien des unchristlichen Mönchs Magritte nicht vergebens gewesen: Schließlich hat auch er sein höheres Wesen gefunden.

„Ja, ich glaube an Gott“, sagt er im Dezember 1965, keine zwei Jahre vor seinem Tod. Mit einer Einschränkung: „Statt Gott sage ich Mysterium.“ □

Getrennte WEGE

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs versprengt die Pariser Gruppe der Surrealisten:

Als die deutsche Wehrmacht in Frankreich einmarschiert, schließen sich einige Mitglieder dem Widerstand an oder gehen in die innere Emigration, andere fliehen, meist in die USA.

Die Auswanderer nehmen die Eindrücke ihrer neuen Heimat in ihre Bilder auf – und beeinflussen ihrerseits eine junge Generation amerikanischer Künstler

BILDTEXTE: GESA GOTTSCHALK





Magritte

stadt. Doch die Fassaden gehören wohl zu Brüssel: Als einer von wenigen Surrealisten ist Magritte während des Weltkriegs nicht ins Exil gegangen



Das antike Fabeltier »MANTIKOR«, von Aristoteles einst als Löwen-Mensch-Wesen mit Skorpionsschwanz und drei Zahnreihen beschrieben, malt Seligmann 1958 als typisch surrealistische Schöpfung aus Ekel und Faszination



Wie durch einen Traum schreiten die Figuren des «CARNIVAL» von 1950. Sie erinnern an die Harlekinmasken der Basler Fastnacht: Ihr Schöpfer mag als junger Mann zwar aus der Schweiz aufgebrochen sein, doch viele seiner Bilder bleiben der alten Heimat verhaftet

KURT
SELIGMANN
1900-1962



Kurz nach Kriegsbeginn emigriert der Schweizer nach New York. Fortan lässt er sich von amerikanischen Landschaften inspirieren, beschäftigt sich mit dem Okkulten und indianischer Kunst. Gesichtslose Mischwesen durchtanzen sein Werk, unmenschliche Gestalten mit verformten Gliedern



WIFREDO LAM

1902-1982

Der Kubaner kehrt 1941 aus Frankreich in sein Geburtsland zurück. Fast 18 Jahre hat er in Europa verbracht, hat sich mit Pablo Picasso angefreundet und ist in Paris Mitglied der Gruppe um André Breton geworden. In Kuba macht er sich erneut mit der afrokaribischen Kultur vertraut, verbindet sie mit surrealistischen Themen und schafft Werke, die beides miteinander verschmelzen





Mehr als zwei
Meter hoch und breit
ist Lams wichtigstes
Bild »DER DSCHUNGEL«
von 1943. Zwei Jahre
nach seiner Rückkehr
feiert der Maler darauf
Mythen seiner afri-
kanischen Vorfahren
in einer fantastisch
anmutenden Szenerie:
Menschenartige, mas-
kierte Wesen tanzen
im Mondlicht zwischen
Zuckerrohr

Oft malt Kay Sage geheimnisvoll verhüllte Gestalten, wie hier die Figur in »ICH SAH DREI STÄDTE« (1944). Einsam und reglos stehen sie wie antike Statuen an ausgestorbenen Orten, auf abschüssigen Ebenen, in Landschaften aus ausgewaschenen Farben und geometrischen Formen



KAY
SAGE
1898-1963



Obwohl Kay Sage Ziele und Philosophie der Surrealisten teilt, reagiert die Gruppe mit Vorbehalten auf die Amerikanerin. Wohl weil sich sein Schützling Yves Tanguy in Sage verliebt, lehnt vor allem André Breton die Künstlerin ab. Das ändert sich auch nicht, als sie ihm und anderen Surrealisten während des Kriegs zur Flucht in die USA verhilft



Eine aus Blöcken zusammengefügte Gestalt wacht über einer menschenleeren Landschaft. Knapp vier Jahre, nachdem Kay Sage die »ARBEITENDEN MÄNNER« (1951) vollendet, stirbt plötzlich ihr Gatte Yves Tanguy. Und Sage wird die gleiche Komposition noch einmal malen – doch als Zeichen ihrer Trauer ersetzt sie die steinerne Figur durch eine Frau mit entblößtem Rücken



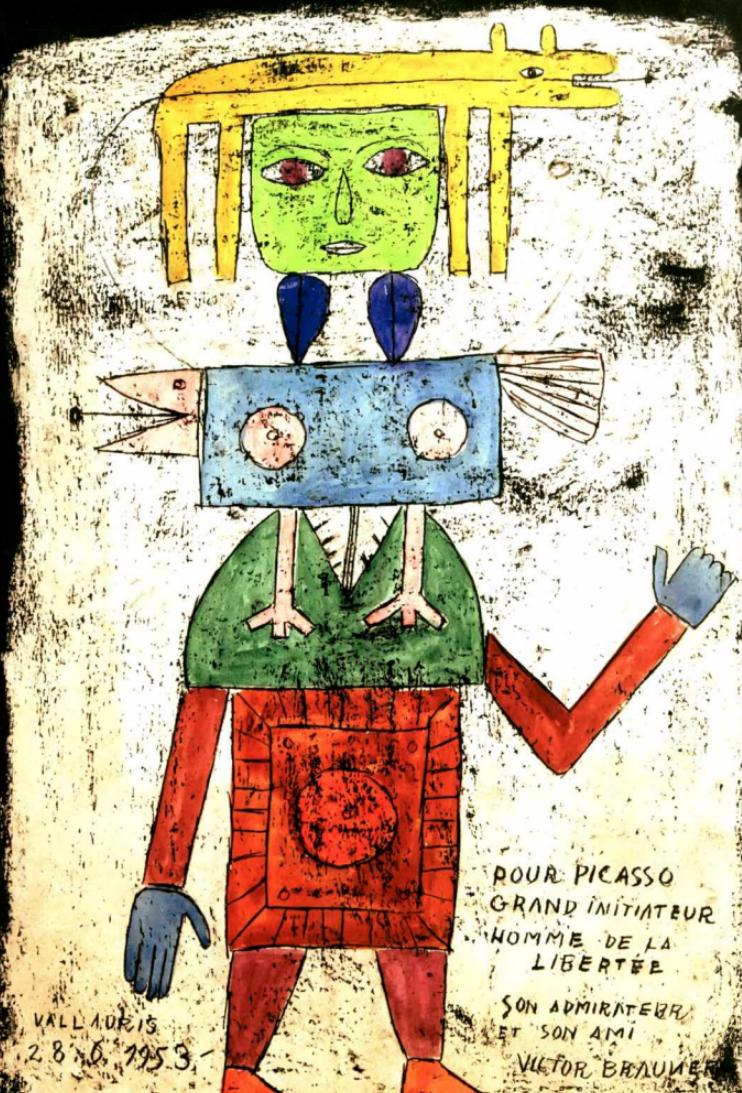


ANDRÉ
MASSON

1896–1987

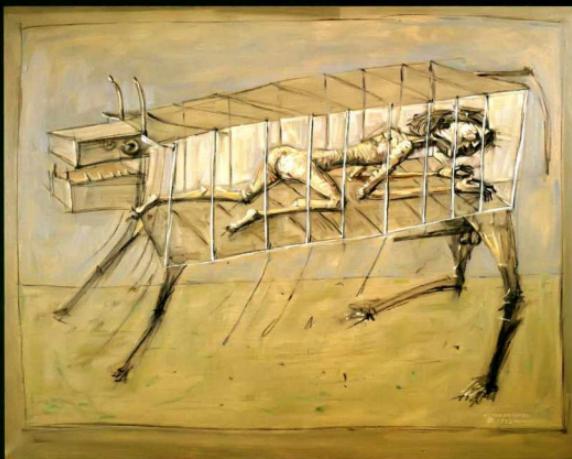
Ein riesiges Œuvre hinterlässt Masson, der 91 Jahre alt wird: Gemälde, Illustrationen, Collagen, Drucke, Bühnenbilder. Einige der herausragendsten Werke entstehen im US-Bundesstaat Connecticut, wo er mit seiner jüdischen Frau das Ende des Krieges abwartet. Dort setzt Masson auf die automatische Arbeitsweise der Surrealisten, um die Welt der Menschen und die Natur zu vereinen

Aus der »IROKESISCHEN LANDSCHAFT« von 1942 scheinen Augen herauszublicken: Masson lebt in den USA unter anderem auf dem Gebiet einer früheren Indianischen Siedlung, und ihm gefällt die Vorstellung, dass deren Bewohner noch immer in den Wäldern der Umgebung präsent sind



Zu Ehren seines Idols schafft Brauner 1953 die in Wachs geritzte Zeichnung »FÜR PICASSO, DEN GROSSEN LEHRMEISTER« – ein surrealistisches Spiel mit Symbolen und Doppeldeutigkeit, in dem sich etwa ein Vogel in die Brüste einer Frau verwandelt

Immer wieder verbindet Brauner in seinen Zeichnungen Mechanik und Erotik, entwirft ein »sexuelles Pedal« oder erträumt sich eine »KOEXISTENZ« (1952): Eine nackte Frau liegt in einem roboterhaften Stier gefangen, der mit erigiertem Geschlecht weiterstapft



**VICTOR
BRAUNER**
1903–1966



Der jüdisch-rumänische Maler flüchtet 1940 vor den deutschen Besatzern von Paris nach Südfrankreich. Weil er dort häufig weder über Leinwand noch Ölfarbe verfügt, belebt Brauner eine antike Technik wieder, die Enkaustik: Er trägt heißes, mit Farbe vermischt Wachs auf die Malfläche auf und ritzt mit Tinte seine Zeichnungen hinein



**LEONORA
CARRINGTON**
1917–2011



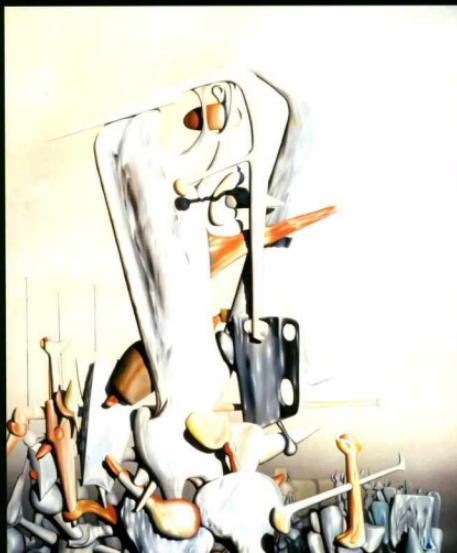
Dass die Franzosen zu Beginn des Krieges mehrmals ihren Geliebten Max Ernst verhaften, bringt die junge Britin zeitweilig um den Verstand. Von Verwandten in eine Anstalt eingewiesen, rettet sie sich vor Krieg und Familie über New York nach Mexiko. Dort nimmt sie Mythen und Bilder Lateinamerikas auf und wird zu einer der wichtigsten Künstlerinnen des Landes



Wie viele Surrealisten beherrscht Leonora Carrington die Kunst, albraumhafte Szenen ironisch zu brechen und das Furchtbare komisch zu machen, hier durch den überraschenden Titel:
»LAUFEN SIE, MEINE DAMEN, EIN MANN IST IM ROSEGARTEN« von 1948



Antennen, Drähte, verformter Stahl: Als habe jemand Schrott zu Traumgestalten zusammengefügt, wirkt die Szenerie auf »LANGSAM RICHTUNG NORDEN« (1942). Dunkelheit herrscht, bis auf das Wetterleuchten am Horizont – und einen Scheinwerfer, der irgendwo hinter dem Betrachter stehen muss



Erschienen die
Objekte auf Tanguys
Pariser Bildern noch wie
aus Fleisch oder aus
Erde geschaffen, drängen
sich nun Haken und
Metallspitzen auf Bildern
wie »MEIN LEBEN,
WEISS UND SCHWARZ«
(1944): Es sind Symbole
einer durch und durch
industrialisierten
Gesellschaft

**YVES
TANGUY**
1900–1955



Tanguy hat früh sein Thema gefunden: die Innere Welt, die er immer und immer wieder abbildet. Nach seiner Emigration in die USA 1939 werden die Räume dieser Welt bevölkert, die Farben intensiver. Gleichzeitig muten die Dinge darin nun menschengemacht an, glatter, wie aus Plastik



ROBERTO SEBASTIAN MATTÀ

1911–2002

Energiegeladen, begeistert, selbstverliebt: Der Chilene ist gelernter Architekt und entdeckt für den Surrealismus eine neue Räumlichkeit, die dem Betrachter jede Orientierung verwehrt. Matta schafft ein riesiges, uneindeutiges Formengeflecht, oft zerrissen von Eruptionen. Da er als Einziger in der Gruppe gut Englisch spricht, wird er im New Yorker Exil zu einem Bindeglied zwischen den Surrealisten und jungen Abstrakten Expressionisten wie Jackson Pollock



Bevor er 1937 zu den Surrealisten stößt, arbeitet Matta in einem Architekturbüro. Als Maler experimentiert er mit



morphen Strukturen in ungewöhnlichen Perspektiven, die aus nebligen Hintergründen hervortreten: »DER TEICH VON NO« von 1958



»DAS GÄSTE-
ZIMMER« (1952)
zeigt eine Szene vol-
ler Schrecken und
Faszination, Frieden
und Unheil: In den
Armen der Schlafend-
den liegt nur eine
verstümmelte Puppe.

Ein Kapuzenmann
ist halb Henker, halb
Hofnarr. Im Hinter-
grund lauert eine dä-
monische Figur. Und
das nackte Kind
wendet von all dem
den Blick ab

**DOROTHEA
TANNING**
1910–2012



In einer Ausstellung des New Yorker Museum of Modern Art entdeckt die Amerikanerin 1936 den Surrealismus. Sechs Jahre später lernt sie den Exilanten Max Ernst kennen, es ist der Beginn einer 34 Jahre währenden Beziehung. Dorothea Tannings Werk ist oft autobiografisch und voller sexueller Anspielungen □



»GEBURTSTAG«
tauft Max Ernst 1942
dieses Selbstporträt
Dorothea Tannings bei
ihrer ersten Begegnung,
als er Künstlerinnen für
eine Ausstellung sucht.
Die Frau auf dem Bild
öffnet einladend eine der
Türen ins Unbekannte,
in scheinbar endlose
Zimmerfluchten

Das Zeitalter des SURREALISMUS

VON ANNA FELDHAUS

1899

Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse, veröffentlicht die erste umfassende Darstellung seiner Theorien. In der „Traumdeutung“ beschreibt er den Menschen als ein von unbewussten Trieben, Wünschen und Ängsten beherrschtes Wesen. Die systematische Erforschung des Unbewussten erschüttert das traditionelle Menschenbild: Galt *Homo sapiens* bis dahin als bewusst handelndes Individuum, wird er nun von vielen Wissenschaftlern als Opfer seiner verdrängten Begierden gesehen.

1913

Der französische Künstler Marcel Duchamp bestingt das Vorderrad eines Fahrrades falsch herum auf einem Hocker und erklärt es zur Kunst. Sein „Bicycle Wheel“ ist das erste *readymade* in der Geschichte: ein Kunstwerk, das keinerlei Kunstfertigkeit bedarf. In dem Duchamp Alltagsgegenstände aus dem Zusammenhang reißt und sie in neuem Licht erscheinen lässt, bereitet er den Surrealisten den Weg.

1914

Juli. In Paris vollendet der Italiener Giorgio de Chirico ein unwirkliches Stillleben: Scheinbar entrückt aus Zeit und Raum,

zeigt sein „Lied der Liebe“ den Kopf einer antiken Statue neben einem orangefarbenen Gummihandschuh. Nach 1918 wendet sich de Chirico zwar wieder traditionellen Malstilen zu, seine „metaphysischen“ Werke aus der Zeit davor aber werden in den 1920er Jahren zu einer wichtigen Inspirationsquelle der surrealistischen Maler.

1916

Während seines Einsatzes im Ersten Weltkrieg in einem Lazarett entdeckt der 20-jährige Medizinstudent und ambitionierte Dichter André Breton die Theorien Freuds – und ist begeistert. Der Österreicher habe „ganz für sich die Nacht der Ideen durchbrochen“, schreibt er. Fortan sucht Breton nach einem Weg, Freuds Vorstellung vom Unbewussten für die Literatur zu nutzen.

1917

18. Mai. Im Pariser „Théâtre du Châtellet“ wird das Ballett „Parade“ des Komponisten Erik Satie uraufgeführt. Im Programmheft verwendet der französische Dichter Guillaume Apollinaire zum ersten Mal den Begriff „Surrealismus“ – ohne ihn jedoch näher zu definieren. Mit dem Wort, das sich von *surrealité* ableitet, „Über-Wirklichkeit“, um-

schreibt Apollinaire die neuartige Verbindung von Tanz, Gebäuden und bildender Kunst, die das Stück auszeichnet.

1919

19. März. Die erste Ausgabe von André Breton und seinen Freunden Louis Aragon und Philippe Soupaït in Paris gegründeten Zeitschrift „Littérature“ erscheint. Sie soll Poeten ein Forum bieten, die eine Dichtkunst jenseits der bürgerlichen Traditionen anstreben. Anfangs ist der Kreis junger Literaten nur eine avantgardistische Gruppe von vielen in der französischen Hauptstadt. Sie verehren zwar den kurz zuvor verstorbenen Apollinaire,

weil er für einen radikalen Neubeginn in der Kunst gekämpft hat – doch dessen Wortschöpfungen machen sie sich zunächst nicht zu eigen. Erst ab 1922 werden sich die Gruppenmitglieder als „Surrealisten“ bezeichnen. Aber auch vorher schon entwickeln Breton und seine Freunde einige der wichtigsten Prinzipien der neuen Kunst: So feiern sie etwa das apokalyptische Vers-epos „Die Gesänge des Maldoror“ des Dichters Comte de Lautréamont (1846–1870). Darin entdecken sie jene Definition von Schönheit als Ergebnis der Willkür, die den Surrealismus prägen wird:

HÖHERE WIRKLICHKEIT

Der Surrealismus (von *surréalité*, „Über-Wirklichkeit“) verdankt seine Existenz der Erforschung des Unbewussten: Was Sigmund Freud entschlüsselt, erklärt der französische Dichter André Breton 1924 zum Thema einer neuen Künstlerbewegung. Er fordert Werke, die verborgene Triebe offenbaren und sich der Zensur des Verstandes widersetzen. Um ihr Innerstes zutage zu fördern, protokollieren Breton und seine Freunde ihre Träume, hypnotisieren sich selbst, zeichnen wie im Rausch. Und erschaffen verstörende Bilder, in denen Wahn und Wirklichkeit verschmelzen.

Schön, so Lautréamont, sei das „zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“.

Inspiriert von Lautréamonts unheimlichen Wortströmen und einer psychologischen Dissertation forscht Breton zudem nach einer Methode, die Kontrolle des Bewusstseins beim Schreiben auszuschalten.

Oktober. „Die magnetischen Felder“ von Breton und Soupaït erscheint in „Littérature“. Es ist der erste durch „automatisches Schreiben“ geschaffene Text; 1924 wird Breton ihn zum frühesten Zeugnis des Surrealismus erklären.

Um die Zensur des Verstandes zu umgehen, haben die beiden Dichter spontane Eingebungen ohne Anzudenken aufgeschrieben. Das Ergebnis ist ein Text, der zwar den Regeln der Grammatik folgt, aber keinerlei Sinn ergibt („Gefangene der Wassertropfen, wir sind nur ewige Tiere“). Die zwei sehen darin einen Ausdruck ihres Unbewussten. Zu diesem Zeitpunkt versteht sich die Gruppe noch als literarische Bewegung.

1920

Januar. Der Rumäne Tristan Tzara zieht von Zürich nach Paris. In der

Schweiz gehörte der 23-Jährige zu den 1916 gegründeten Dada-Bewegung. Deren alles verspottende Antikunst macht Tzara nun mit grotesken Auftritten in Paris populär. Zu seinen Bewunderern zählt auch Breton, den vor allem der rebellische Geist Dadas anzieht.

1921

23. Mai. Unter dem Titel „Jenseits der Malerei“ eröffnet in dem Pariser Buchladen „Au Sans Pareil“ („Ohnegleichen“) eine Ausstellung des deutschen Dadaisten Max Ernst. Das Rohmaterial für die mehr als 50 gezeigten Werke hat der 30-jährige Kölner in einem Kataログ für Lehrmittel gefunden. Indem er Schautafeln von Tieren, Pflanzen und Maschinen ausschneidet, neu kombiniert und teilweise übermalt, nimmt Ernst ein Merkmal der surrealistischen Malerei vorweg: die „Komposition“, also das Zusammentreffen völlig unterschiedlicher Motive in einem Bild. Ein Jahr später stößt Max Ernst als erster Maler zum Kreis um André Breton. Doch erst ab 1924 werden sich zahlreiche bildende Künstler der Gruppe anschließen – so der Katalane Joan Miró und der Franzose André Masson.

Juli. Der amerikanische Fotograf,

Filmemacher, Maler und Objektkünstler Man Ray (eigentlich Emmanuel Radnitzky) zieht nach Paris und schließt sich den dortigen Dadaisten an. Ray experimentiert mit der kameralelosen Fotografie: Dabei legt er Gegenstände wie Luppen, Kämme oder Schneebesen auf ein Blatt Fotopapier, das er anschließend belichtet. Mit seinen „Rayographien“ wendet Ray das Prinzip des Automatismus auf die Fotografie an.

November. Der Dichter Paul Éluard, eine der Leitfiguren des Surrealismus, besucht Max Ernst in Köln und kauft dessen Gemälde „Der Elefant von Celebes“ – einen kugelförmigen Koloss mit einem Stierkopf an seiner Rüsselspitze. Ein afrikanischer Getreidespender hat Ernst zu dem rätselhaften Ungetüm inspiriert. Das Werk zählt zu den frühesten surrealistischen Bildern, weil Ernst wie in einer Collage völlig unterschiedliche Dinge zu fantastischen Traumwelten kombiniert und toten Gegenständen scheinbar Leben einhaucht.

Dezember. Man Ray trifft die exzentrische Kunstmäzenin Luisa Casati, die ihn im Jahr darauf bittet, sie zu fotografieren. Die Aufnahmen sind verdeckt. Ray wirft die Negative jedoch nicht weg, sondern belichtet einen Abzug vermutlich gleich mehrfach, wohl um den Effekt zu steigern. Luisa Casati erscheint nun nicht nur verschwommen, sondern hat auch drei leicht versetzte Augenpaare. Der daraus resultierende geheimnisvolle, fast hypnotische Blick macht die vermeintlich ver-

unglückte Porträtaufnahme zu einer der berühmtesten und frühesten surrealistischen Fotografien der Geschichte.

1922

März. Breton bricht mit den Dadaisten und erklärt die Bewegung für überholt, weil er deren alles verneinender Haltung überdrüssig geworden ist. Er will die Welt nicht länger nur verspotten, sondern auch verändern. Mit der Spaltung, so behauptet Breton später, habe „die Ära des Surrealismus im eigentlichen Sinne“ begonnen. Er beherrscht nun einen unabhängigen Künstlerkreis, doch fehlt es der Gruppe noch an einem konkreten Programm.

August. Max Ernst zieht von Köln nach Paris und schließt sich dort dem Kreis um Breton an. Kurz darauf malt er das „Rendezvous der Freunde“, ein Porträt der Gruppe: In einer seltsamen Gebirgslandschaft, die an den Sitz der griechischen Götter erinnert, versammelt Ernst fast alle Künstler, die sich im Oktober 1924 mit dem „Manifest des Surrealismus“ zur neuen Kunst bekennen werden.

25. September. In Bretons Atelier experimentieren die Surrealisten, die sich noch immer als Dichterbund begreifen, zum ersten Mal mit Hypnose, um rätselhafte Botnschaften direkt aus ihrem Unbewussten zu bergen. Während dieser Séancen versetzen sich einige Künstler in Trance und reden dann wie Besessene; andere Mitglieder protokollieren die Halluzinationen. Bisweilen erschaffen die Hypnotisierten auch ungeliebte Kritzeleien, die an Kinderzeichnungen erinnern, doch er-

streben die Surrealisten nach wie vor eine literarische Revolution.

1924

Der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti veröffentlicht seine Schrift „Futurismus und Faschismus“. Seit 1909 steht Marinetti an der Spitze der Futuristen, einer Künstlergruppe, die die wahre Schönheit verherrlicht und den Krieg als reinigende Kraft feiert. Ab 1925 werden sich auch die meisten Surrealisten für eine radikale politische Revolution einsetzen, wie sie die Futuristen fordern – allerdings kämpft der Kreis um André Breton für einen kommunistischen Umsturz. Der Widerspruch zwischen künstlerischer Freiheit und ideologischer Strenge wird die Surrealisten in einen Konflikt stürzen, den sie letztlich nicht lösen können.

10. Oktober. Breton und seine Freunde gründen in der Rue de Grenelle 15 ein „Büro für surrealistische Forschungen“, um alle Spuren zu sammeln, die das Unbewusste im Alltag hinterlässt – etwa Träume, Zufallstunde sowie Episoden plötzlicher Erleuchtung. Jeden Nachmittag lädt die Gruppe zu einer öffentlichen Sprechstunde, bei der Besucher ihre nächtlichen Visionen, Fantasien oder Ideen schildern können.

15. Oktober. Das „Manifest des Surrealismus“ erscheint. Darin formuliert Breton verbindlich die Grundlagen der neuen Kunst. Den Surrealismus definiert er als einen „psychischen Automatismus“, durch den man versuche, den „wirklichen

Ablauf des Denkens“ auszudrücken und dessen Ziel es sei, das Individuum aus allen persönlichen und gesellschaftlichen Zwängen zu befreien. Die Veröffentlichung der Kampschrift gilt als offizielles Gründungsdatum der surrealistischen Bewegung.

1925

27. Januar. In einer Erklärung bekennen sich die Surrealisten zur Idee einer totalen Revolution. Die soll nicht nur die Kunst verändern, sondern alle Bereiche des Lebens. Die Gesellschaft dürfe die menschlichen Abgründe nicht länger verdrängen.

15. Juli. André Breton veröffentlicht seinen ersten Aufsatz der Reihe „Der Surrealismus und die Malerei“ und ändert damit seine Strategie:

Hatte er die bildenden Künste bis dahin kaum beachtet, erklärt er sie nun zum wichtigsten Bestandteil seiner Bewegung – wohl auch, weil er erkannt hat, dass kryptische Texte nicht genügen, um ein breites Publikum zu begeistern. In seinem Text erhebt Breton den Italiener Giorgio de Chirico zum Ausherrn der surrealistischen Malerei und verweist auf zahlreiche Künstler, die bereits ihr Unbewusstes als Inspiration nutzen – etwa Max Ernst, Joan Miró, André Masson und Man Ray.

Den ursprünglich von Literaten geprägten Kreis dominieren nun die bildenden Künstler.

Sommer. Aus Hunderhalluzinationen entwickelt der spanische Maler Joan Miró „Traumbilder“. In ihnen lösen sich Landschaften, Menschen und Gegenstände in rätselhafte Zeichen auf.

21. September. Mit ihrem Manifest „Zu-nächst und immer Revolution!“ protestieren die Surrealisten gegen den spanisch-französischen Kolonialkrieg in Marokko. Den Text haben sie gemeinsam mit Intellektuellen der KP Frankreichs verfasst. Das politische Engagement führt zu Konflikten innerhalb der Gruppe: Breton sieht sich zunehmend gefangen zwischen ideo-logischer Linientreue und dem Anspruch auf geistige Freiheit. Im November 1926 schließt er Philippe Soupaup aus dem Kreis der Surrealisten aus, weil der die politische Revolution angeblich nicht ausreichend unterstützt. Bald darauf treten Breton und weitere Mitglieder der KP bei.

13. November. In Paris eröffnen die Surrealisten ihre erste Gruppenausstellung. Neben Arbeiten von Ernst, Masson und Ray sind auch Werke von Künstlern zu sehen, die nicht zur Bewegung gehören, in denen Breton aber Verwandte im Geiste erkennt, etwa dem gebürtigen Schweizer Paul Klee, dem Italiener Giorgio de Chirico und dem Spanier Pablo Picasso. Erstmals wird eine breite Öffentlichkeit auf die surrealistische Malerei aufmerksam.

1926

Herbst. In Brüssel gründet René Magritte mit anderen belgischen Malern eine eigene surrealistische Gruppe. Seine Unabhängigkeit von André Breton spiegelt sich auch in seinen Gemälden wider: Während sich die Pariser Surrealisten in dramatische Welten flüchten und die Monstren ihrer eigenen Seelen

beschwören, malt Magritte das Unmögliche so exakt, als sei es real. Bald darauf versucht sich Magritte dem Kreis um Breton anzunähern. Im August 1927 zieht er nach Paris. Doch schon 1930 kehrt er wieder nach Brüssel zurück – weil ihm das Geld ausgeht und er sich mit Breton zerstreut. Ohnehin hat sich der zurückhaltende Belgier in Paris nie richtig wohlgefühlt.

1927

Dezember. André Breton vollendet seinen Roman „Nadja“. Darin erzählt er die Geschichte einer jungen Frau, die von Visionen getrieben durch die Straßen von Paris irr, bis sie schließlich in einer Anstalt für psychisch Kranke endet. Die Surrealisten sehen in der Figur die Verkörperung der geistigen Freiheit – und ein Sinnbild ihrer Theorie, dass Schönheit erst entsteht, wenn die Vernunft die Kontrolle verliert.

1928

März. Die „For-schungen über die Sexualität“ erscheinen in der Zeitschrift „La Révolution surréaliste“. Es sind die Protokolle freimütiger Gespräche, die Breton und seine Freunde über ihre Begierden und sexuellen Praktiken geführt haben. Vor allem Fetischismus, Exhibitionismus und Voyeurismus faszinieren viele Gruppenmitglieder.

1929

April. Joan Miró stellt den Surrealisten seinen Landsmann Salvador Dalí vor. Der knapp 25-Jährige ist ein begnadeter Maler, der im altmeisterlichen Stil groteske Szenen entwirft. Er wird der Künstlergruppe in den folgenden Jahren

ca.“. Das mehr als sieben Meter breite Werk, das die Zerstörung der gleichnamigen baskischen Stadt durch deutsche Bomber im Spanischen Bürgerkrieg anprangert, ist ein Panorama des Schreckens voller schmerzverzerrter Tiere und Menschen.

19. Juli. In den Münchner Hofgartenakademien öffnet die Ausstellung „Entartete Kunst“. Die vom NS-Propagandaministerium organisierte Schau soll den Deutschen die angebliche Verkommenheit der modernen Kunst vor Augen führen. Zu den rund 600 als „krank“ und „un-deutsch“ verfehlten Werken zählen auch Arbeiten von Max Ernst.

1938

17. Januar. Die surrealistische Bewegung erreicht ihren Zenit: Für die „Exposition internationale du surréalisme“ in der Pariser Galerie des Beaux-Arts bündeln die Künstler ein letztes Mal ihre Kräfte und erschaffen so ein spektakuläres Gesamtkunstwerk. Das Innere der Galerie verwandeln sie in eine düstere Grotte, durch die das hysterische Lachen psychisch Kranker hält. Die Räume sind mit mehr als 200 Gemälden, Installationen und Skulpturen gefüllt, manche bis unter die Decke. Doch der jahrelange Streit um die politische Haltung hat die Gruppe geschwächt. Vor allem der Konflikt zwischen Anhängern Josef Stalins und dessen wichtigstem Rivalen Leo Trotzki droht die Surrealisten endgültig zu spalten.

September. André Breton verlässt Paul Eluard, weil sich der nicht vom Stalinismus distan-

ziert. Aus Solidarität mit Eluard verlassen Max Ernst und Man Ray kurz darauf die Gruppe.

1939

Breton verkündet den endgültigen Bruch mit Dalí, weil er dessen Faszination für Hitler nicht länger dulden will. Zuvor hatte Dalí den deutschen Diktator als großen Surrealisten bezeichnet.

Herbst.

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zerstreut sich die Gruppe der Surrealisten: Breton wird zum französischen Militär eingezogen, Max Ernst und Hans Bellmer als „feindliche Ausländer“ in einem Lager in der Provence interniert. Die Maler Yves Tanguy, Roberto Matta und Robert Seligmann setzen sich in die USA ab. Nach der Kapitulation Frankreichs im Juni 1940 schließen sich Aragon, Desnos und Soupault dem Widerstand an, andere Surrealisten fliehen in den unbesetzten Süden des Landes. Dank der Hilfe amerikanischer Freunde können auch Breton, Ernst, Oscar Dominguez und André Masson 1941 in die Vereinigten Staaten ausreisen. Dalí flieht zusammen mit Gala ebenfalls in die USA. Doch der Geist der Pariser Jahre finden sie im Exil nicht wieder. Den Künstlern fällt es schwer, in Kontakt zueinander zu bleiben.

1942

20. Oktober. In New York eröffnet die amerikanische Kunstmäzenin Peggy Guggenheim ihre Galerie Art of This Century. Dort zeigt sie anfangs vor allem Werke der Surrealisten und inspiriert so eine neue Generation junger amerikanischer

Künstler wie etwa den Maler Jackson Pollock. Die surrealistische Idee, dass Kunst ein spontaner, rücksichtsloser Ausdruck seelischer Abgründe sein soll, prägt auch den „Abstract Expressionismus“ – jene kraftvolle Malerei, die in der amerikanischen Kunst die späten 1940er und die 1950er Jahre beherrschen wird.

1946

André Breton kehrt nach Paris zurück. Er versucht, seine Bewegung neu zu beleben, doch der Weltkrieg hat den Kreis für immer gesprengt. 1947 organisiert er zusammen mit Duchamp die letzte bedeutende Schau der Gruppe, danach verzweigt er bis zu seinem Tod 1966 nur noch ihren Nachlass. Seine Mitsstreiter von einst gehen fortan eigene Wege.

Max Ernst verlässt 1953 die USA und zieht nach Frankreich. Im Alter erschafft der Pionier der surrealistischen Malerei keine düsteren Landschaften mehr, sondern harmonisch-ruhige Werke. Der Schöpfer fantastischer Monstren feiert nun die Dichter und Denker der deutschen Romantik. 1976 stirbt er in Paris.

René Magritte – bis zuletzt der Außensteiter der Bewegung – bleibt sich treu. Bis zu seinem Tod im Jahre 1967 führt er ein streng geordnetes, fast mönchisches Leben und illustriert die Rätsel des Alltags mit den immergleichen Symbolen: Äpfeln, Wollen und Männern mit Melonen.

Salvador Dalí, das so verfehlte Enfant terrible der Gruppe, wird in den folgenden Jahrzehnten als Verkörperung des Surrea-

lismus gefeiert. Die amerikanischen Pop-Art-Künstler verehren den Spanier, weil er ihnen zeigt, wie man sich selbst zum Kunstwerk erklärt und den Massenmarkt eroberet. Die New Yorker „Factory“, in der Andy Warhol arbeitet und sich selbst inszeniert, wäre ohne den Spanier ebenso undenkbar wie die weichen Skulpturen von Claes Oldenburg.

Zudem lehrt Dalí seine Erben, dass ein Künstler Geld lieben darf. Mit Werbeauftritten für Schweizer Schokolade und riesigen Auflagen von Druckgrafiken sowie blanke signierten Vorslagen verdient der Spanier in den 1960er und 1970er Jahren ein Vermögen – ruiniert aber zugleich seinen Ruf als ernst zu nehmender Künstler. Als er 1989 in seiner Geburtsstadt Figueres einer Lungenentzündung erliegt, schmähnen ihn einige als den größten Scharlatan des Jahrhunderts – zu Unrecht, wie viele Kunsthistoriker und Kunsterenauer heute meinen. Vor allem in Dalís Werken aus den 1930er Jahren zeigt sich ihrer Meinung nach das Genie eines wahren Meisters.

Das Erbe, das die Surrealisten der Kunst hinterlassen haben – ihre Welten, in denen Fantasie und Wirklichkeit verschmelzen – lebt nicht nur in Filmen, Modefotografien und Werbemotiven weiter, sondern prägt seit Beginn des 21. Jahrhunderts auch wieder zunehmend die zeitgenössische Kunst. □

Die in Hamburg promovierte Kunsthistorikerin Anna Feldhaus, 31, ist die Fachberaterin dieses Heftes.

GEO EDITION

Die Geschichte der Kunst

Gründer: Jahr AG & Co KG, Druck- und Verlagshaus, Sitz von Verlag und Redaktion: Am Baumwall 11, 20359 Hamburg, Postanschrift der Redaktion: Bremen 24, 20444 Hamburg, Telefon 040 / 37 03-0, Telefax 040 / 37 03 56-8, E-Mail (Redaktion): www.geo-epoche.de, Internet: www.geo-epoche.de

CHERFREDAKTEUR

Michael Schaper

GESCHÄFTSFÜHRERENDEN REDAKTEUR

Dr. Frank Otto

KONZEPT DISSER AUSGABE

Joachim Telgenblücher, Christian Gürgele

ART DIRECTION

Tatjana Lorenz

TEXTREDAKTION

Jörg-Uwe Albig, Jens-Rainer Berg, Insa Bethke, Dr. Anja Fries, Gesa Gottschalk, Jay Rademaker

BILDERAKTION

Roman Rohracher, Katrin Trutner

VERIFIKATION

Lenka Brandt, Olaf Mischler, Alice Paßfeld, Andreas Siedlmaier, Freie Mitarbeit: Katrin Dierischer, Carsten Jüwig, Claudia Heimzelmann, Dr. Dirk Hempel, Svenja Mache

LAYOUT

Timo Zettl

Freie Mitarbeit: Christine Campe, Eva Mitschke, Svenja Prigge

WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG

Anna Feldhaus

SCHLUSSREDAKTION

Dirk Krömer, Ralf Schulze

CHEF VOM DIENST TECHNIK

Rainer Drotz

AUTOREN

Freie Mitarbeit: Mechthild Herzog, Lisa Philippin, Dr. Kita Vahlund, Bertram Weiß

HONORARE

Petra Schmidt

REDAKTIONSSÄSSENZ

Angelika Fuchs, Helmut Olszka, Helmut Okupa

Freie Mitarbeit: Isabell Berens, Anette Brandt

Verantwortlich für den redaktionellen Inhalt: Michael Schaper

HERAUSGEBER

Peter-Matthias Gude, VERLEGER

Frank Stahmer, PUBLISHER

Alexander von Spreti, GESAMTANLEITUNG: Helga Hüger / G-J Media Sales

VERTRIEBSEITUNG: Sascha Klose, DPV Deutscher Pressevertrieb

MARKETING: Antje Schüller (Lsg.), Kerstin Püllgraf

HERSTELLUNG: Oliver Fehling

ANZEIGENABTEILUNG Anzeigenverkauf

G-J Media Sales / Direct Sales: Sabine Plath, Tel. 040 / 37 33 89 88, Fax: 040 / 37 03 53 02

Anzeigenposition: Jutta Bräne, Manuela Schmalenberg, Tel. 040 / 37 03 23 05, -23 16, Fax: 040 / 37 03 58 87

Heftpreis: 6,90 Euro

ISBN: 978-3-632-00221-9

ISSN: Nr. 2000-0282

© 2010 GEO Verlag, Hamburg

Bankverbindung: Deutsche Bank AG Hamburg, Konto 0222800, BLZ 200 700 000

Litho: Peter Becker GmbH, Würzburg

Druck: Neef/Stummus premium printing, Wittenberg

Printed in Germany

GEO-LESERSERVICE

FRAGEN AN DIE REDAKTION

Telefon: 040 / 37 03 28 74, Telefax: 040 / 37 03 56 48

E-Mail: briefe@geo-epoche.de

ABONNEMENT- UND EINZELHEFTBESTELLUNG

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift:

GEO Kundenservice

20080 Hamburg

persönlich erreichbar

Mo-Fr 7.30 bis 20.00 Uhr

Mo-Fr 9.00 bis 14.00 Uhr

E-Mail: geo-epocheservice@geo.de

Telefon innerhalb Deutschlands: +49 / 55 55 89 90

Telefon außerhalb Deutschlands: +49 / 40 / 55 55 89 90

Telefax: +49 / 1805 / 861200*

GEO-Kundenservice: www.GEO.de/kundenservice

Preis für ein Jahresabonnement:

29,70 € (D), 33,20 (A), 58,20 (CH)

BESTELLADRESSE FÜR GEO-BÜCHER, GEO-KALENDER ETC.

KUNDENSERVICE UND BESTELLUNGEN

Anschrift:

GEO-Verlag Service, 74566 Blaufenfeld

Telefon: +49 / 40 / 24 23 64 27

Telefax: +49 / 40 / 24 23 66 63

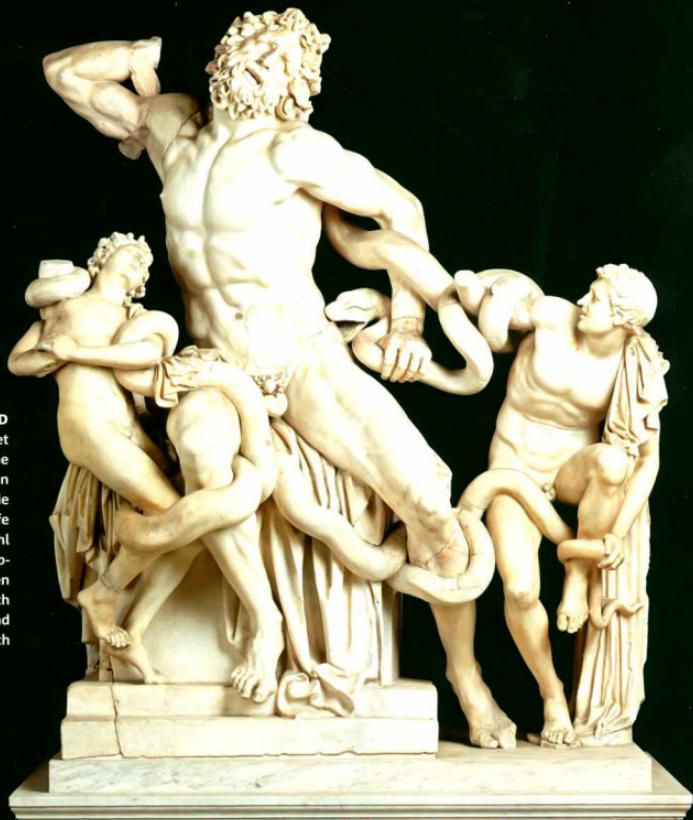
E-Mail: guj@gujloch.de

*14 Cent/Minute aus dem deutschen Festnetz;

Mobilfunkpreis maximal 42 Cent/Minute

ANTIKE

Die Kunst der Griechen und Römer



MYTHISCHES LEID
Im Todeskampf windet sich der trojanische Priester Laokoon, gebissen von einer Schlange, die ihm die Götter zur Strafe gesandt haben. Die wohl berühmteste Skulptur der spätgriechischen Kunst wirkt zugleich realistisch kühl und hochdramatisch

VORBILDER

Griechische Meister zeigen den menschlichen Körper idealisiert und stark, aber auch realitätsnah und verletzlich, etwa diesen Boxer aus dem 3. Jh. v. Chr. Damit prägen sie später die künstlerischen Vorstellungen des gesamten Abendlandes



MONUMENTE DER Macht

Ein prächtiger Triumphbogen, 315 n. Chr. in Rom geweiht, verherrlicht einen Sieg Kaiser Konstantins – und stützt so, typisch für die Kunst des Imperiums, die Gewalt des Herrschers

AUSGELÖSCHT

Auf diesem Tafelbild einer römischen Kaiserfamilie um 200 n. Chr. prangt ein blinder Fleck: das bewusst getilgte Gesicht eines Sohnes, der im Bruderkampf um den Thron ermordet wurde



Im 8. Jahrhundert v. Chr. beginnt in Griechenland, jenem zerklüfteten und inselreichen Ausläufer des Balkans im Mittelmeer, eine beispiellose künstlerische Blüte, die mehr als ein Jahrtausend andauern und noch weit darüber hinaus die europäische Kultur prägen wird.

Die griechischen Meister stellen den Menschen und seinen Körper in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Sie beschäftigen sich in ihren Werken mit seiner Gestalt, seinem Ideal, seinen Tugenden, später auch – auf bewegende Weise – mit seiner Schwäche und seinem Leid.

Marmorene Statuen verherrlichen die Athleten, die bei den Wettkämpfen in Olympia den Sieg davontragen, zeigen erstmals Personen in dynamischer Bewegung, den Schmerz eines Täufernden, das Standbild einer unbekleideten Frau.

Meisterhaft inszenieren die Künstler zudem die Welt der Mythen und Götter, schmücken Tempel aus, verzieren Grabmäler. Formen zugleich auch den Alltag mit filigran gefertigten Gefäßen und Gegenständen.

Der Stadtstaat Athen wird bald das weit ausstrahlende Epizentrum dieser Kunst: Hier, am Entstehungsort der Demokratie, verbinden sich Bürgerstolz, Wohlstand und kreative Höchstleistung, wirken Ausnahmetalente wie der Bildhauer Phidias, der um 440 v. Chr. die künstlerische Ausstattung des Parthenon gestaltet, eines gewaltigen Schatzhauses auf der Akropolis, dem Plateau im Zentrum der Stadt.

Als die politische Bedeutung der Griechen schwindet und das Imperium Romanum zur Supermacht aufsteigt, beginnt eine neue Phase des antiken Kunstschatzschaffens.

Denn die Römer, die von 200 v. Chr. an nach und nach die griechische Welt erobern, unterdrücken die Kunst der Besiegten nicht etwa – sondern übernehmen sie. Allerdings kopieren sie nicht bloß die bewunderten hellenischen Vorbilder, sondern adaptieren die Motive und Stile schöpferisch, entwickeln sie ihren Ansprüchen entsprechend weiter und erneuern die Kunst damit zu etwas zwar Ähnlichem, aber dennoch ganz Eigenem.

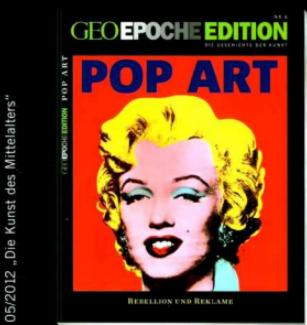
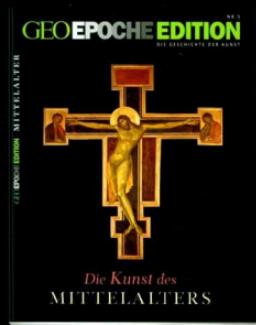
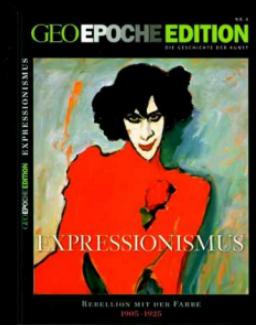
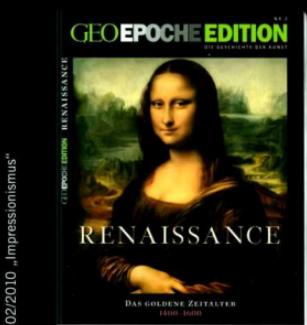
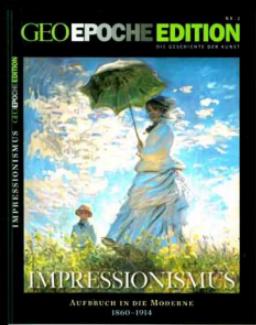
Stärker als in Griechenland verknüpft sich dabei die Kunst mit der Macht. Bildwerke tragen den Ruhm und die Autorität von Kaisern wie Augustus und Hadrian durch das gewaltige Imperium, Reliefs und Skulpturen befeuern die Ideologie und Propaganda der Herrscherhäuser. Die Künstler Roms verfeinern das menschliche Bildnis zum individuellen Porträt; seine Baumeister schaffen atemberaubende, monumentale Gebäude: Paläste, Theater, Heiligtümer.

Es sind diese steinernen Zeugnisse, die noch heute von Pracht und Wucht der Antike künden – eines Zeitalters, welches das Kunsterverständnis des Abendlandes für mehr als zwei Jahrtausende geformt hat wie kein anderes.

Die Kunst des griechischen und römischen Altertums: in der neuen Ausgabe von **GEO EPOCHE EDITION**.

Die nächste Ausgabe von **GEO EPOCHE EDITION** erscheint am 16. April 2014

* Festpreis 14 Cent pro Minute.



04/2011 „Expressionismus“

05/2012 „Die Kunst des Mittelalters“

06/2012 „Pop Art“

Kunstgeschichte im Großformat **GEO EPOCHE EDITION.**

Jetzt im **ausgesuchten Buch- und Zeitschriftenhandel**. Oder bestellen Sie direkt im GEO Shop unter Tel. 040/5555 89 90 oder Fax 01805/86 18-002*. Natürlich auch im Internet unter www.geoshop.de.

Weitere Produkte im Internet unter www.geoshop.de

GEO EPOCHE EDITION