

INHALT

Editorische Notiz	7
ALLGEMEINES ÜBER DEN »SURREALISMUS«	
Eines langen Tages Reise durch die Nacht	10
Der Schnitt durch das Auge	14
Das Land de Sades mit der Seele suchend	17
VORLÄUFER	
Naiv aus Instinkt	22
Max Klinger	27
Alfred Kubin	35
An der Grenze	37
Eine Idylle des Dämonischen	43
Das Schlüsselwort	46
Dieses Licht hat keine Quelle	51
Die Geschichte einer Inspiration	54
Zum 100. Geburtstag de Chiricos	58
Zwei Briefe nach Rom in Sachen de Chirico	65
Die Wahrheit des Traums	72
Das Rätsel de Chirico	75
FIGUREN DES SURREALISMUS	
Der Mann, der nicht ich sagen konnte	86
Max Ernst und die Frage der Inspiration	89
Forschungen eines Vogels über die Natur des Jahrhunderts	98
Schutzgeister eines Träumers	103
Der Einzelgänger, der nicht alleine sein konnte	106
Miró	111
Das Leben ist ein langer, wilder Fluss	127
Die Welt war ihm nicht genug	131
Die versilberte Freundschaft	134
Der Meister des Schaurigen	139
Ein Handwerker des Rätselhaften	151

Wieland Schmied
Forschungen eines Vogels
über die Natur der Dinge
Die Welt des Surrealismus

Fotografien von Erika Schmied
ISBN 978-3-99028-336-3
© Verlag Bibliothek der Provinz
A-3970 Weitra
www.bibliothekderprovinz.at

Umschlag vorne und Frontispiz:
Dorothea Tanning und Max Ernst 1971, © Erika Schmied
Umschlag hinten: Man Ray 1971, © Erika Schmied

Das entzifferte Mysterium.....	154
Das Dunkel wirft seine Schatten.....	157
Der Ingenieur des Eros.....	161
Wifredo Lam.....	172
Matta.....	178
Die Legende von der Wiederkehr der Malerei.....	184
AUS DEM UMKREIS DES SURREALISMUS	
Der Untertreibungskünstler.....	190
Die Welt der Kostüme und die Stunde des Fritz von Herzmanovsky-Orlando.....	194
Schatten aus einer anderen Welt.....	197
Der Künstler, der an das Scheitern glaubte.....	209
Das andere Fenster.....	212
Keine Ähnlichkeit mit sich selbst.....	221
Mister Bacon, wie haben Sie das gemacht?.....	226
Zerstören, um zu erschaffen.....	229
Der produktive Ekel.....	233
Bacon – Versuch eines Porträts.....	236
Die seltsamen Bilder des Grafen Balthus.....	242
Kühle Schwüle.....	245
Die Präzision des Vagen.....	248
Richard Oelze und sein Bild »Tägliche Drangsale«.....	258
Die Anfänge des Edgar Ende.....	261
DER SURREALISMUS ALS BODEN FÜR ZAUBERTRICKS	
Spiel mit dem Rätsel.....	268
Fotografien von Erika Schmied.....	113

EDITORISCHE NOTIZ

In diesem Band sind einige Texte vereint, die in den späten achtziger Jahren und in den neunziger Jahren des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts sowie in den Jahren des eben begonnenen 21. Jahrhunderts zum Thema Surrealismus, zu seinen Vorläufern, seinen Protagonisten und zu Personen geschrieben wurden, die in der einen oder anderen Weise mit ihm verbunden waren. Diese Texte haben eines gemeinsam: sie stehen alle nicht in dem Buch »200 Jahre phantastische Malerei«, das 1973 im Rembrandt-Verlag in Berlin erschien und 1980 in einer überarbeiteten und ergänzten Neuausgabe in zwei Bänden bei dtv in München herauskam. Mit einer Ausnahme: der Aufsatz über Joan Miró stellt die Verbindung her zu dem genannten Werk.

Im Einzelnen setzt sich dieser Band zusammen aus Aufsätzen, die vor allem in der Süddeutschen Zeitung in München erschienen sind, sowie anderweitig etwa im Verlag Lindinger und Schmid in Regensburg. Überdies wurden einige Bücher zurate gezogen, die in verschiedenen Verlagen herauskamen, zum Beispiel bei der AICA in Köln.

Frühjahr 2014

ALLGEMEINES ÜBER DEN »SURREALISMUS«

EINES LANGEN TAGES REISE DURCH DIE NACHT

DAS PARISER CENTRE POMPIDOU WÜRDIGT DIE REVOLUTION DER SURREALISTEN

Nein, Schnüre sind nicht quer durch die Ausstellung »La Révolution Surréaliste« gespannt wie 1942 in der Inszenierung surrealistischer Bilder durch Marcel Duchamp in New York. Und doch ist die mehr als 500 Objekte umfassende Präsentation der Kunst der Surrealisten im Pariser Centre Pompidou, die bei lebhaftem Publikumsandrang ihre Pforten öffnete, nicht weniger spannend – auch wenn die Fallstricke jetzt in den Fußnoten (den vielen Vitrinen und Nischen mit Dokumenten, Manuskripten, Zeitschriften, Fotos, Briefen) versteckt sind.

Die jetzige Ausstellung, die wir der souveränen Kenntnis von Werner Spies zu danken haben, begreift, anders als die von André Breton bis zu seinem Tode 1966 inspirierten Unternehmungen, den Surrealismus als historisches Phänomen und weist ihm exakt das Vierteljahrhundert zwischen 1919/20 und 1944/45 zu. Damit sind klare Verhältnisse geschaffen. Dem Versuch, den Surrealismus als Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg wiederzubeleben, haftete stets etwas Krampfhaftes an – noch dazu, da Breton gerade seine bedeutendsten und weiterhin aktiven frühen Mitstreiter von Max Ernst bis Yves Tanguy als vermeintliche Abweichler zeitweilig mit dem Bannstrahl der Exkommunikation belegt hatte.

Die Retrospektive im Centre Pompidou nimmt die surrealistische Revolution nicht nur als wirkungsmächtiges Ereignis der Kunstgeschichte, sie erzählt ihren Fortgang auch als eine in jeder Phase aufregende Novelle. Der Besucher erlebt sie einerseits als eine fast unglaubliche Parade von Meisterwerken, andererseits als das, was keine andere künstlerische Bewegung des vergangenen Jahrhunderts in diesem Maße war – nicht einmal Dada –, als Kriminalgeschichte. Mit dem Surrealismus geraten wir – von der Ausstellungsarchitektur in Paris intelligent nachgebaut – in ein Labyrinth. Unser Rundgang vollzieht in der verschlungenen Abfolge der einzelnen Räume die überraschenden Wendungen und den rasanten Tempowechsel, die Sackgassen und Irrwege nach, die die Bewegung in ihrem Vierteljahrhundert durchlaufen hat, um immer wieder zu grandiosen Höhepunkten zu gelangen.

Ausgeblendet bleiben die Quellen (denen Alfred Barr 1936 im New Yorker MoMA in seiner mit »Fantastic Art« präsentierten Veranstaltung breiten Raum gewährt hatte) und die vielfältigen Konsequenzen vor allem in Amerika (die William Rubin 1968 an gleicher Stelle ausführlich ab-

handelte). So kann sich Werner Spies ganz auf die zentrale Epoche des Surrealismus konzentrieren und ihn von allem überflüssig erscheinenden Beiwerk und mancher Eitelkeit seiner Protagonisten befreit vorführen.

Indes Giorgio de Chirico eingangs mit fünf Hauptwerken der *pittura metafisica* einen fulminanten Auftritt hat, wird all das, was Dada ausmachte, nur insoweit referiert, als es direkt in die entstehende, 1924 mit Bretons Surrealistischem Manifest, offiziell ins Leben getretene Bewegung mündete. Die weiteren Kapitel, die jeweils etwa die Periode eines Jahrfünfts umspannen, werden teils wie im Romanwerk von Marcel Proust auf alle verborgenen Tiefen hin ausgelotet, teils (so der abschließende Abschnitt, der sich mit dem Exil in Amerika beschäftigt) gerafft und pointiert im Stil einer *short story* von Hemingway abgehandelt.

Dabei gelingt es von Mal zu Mal, das jeweilige Zeitklima anhand konkreter Werke dingfest zu machen, auch wenn es der Retrospektive primär nur um die Darstellung kunsthistorischer Facetten geht. So sehr auch die meisten Surrealisten mit sich selbst und den eigenen Obsessionen befasst waren, insgesamt spiegeln sich in ihren Bildern – stärker als in denen irgendeines ihrer Zeitgenossen, mit der Ausnahme Picassos – die politischen und intellektuellen Veränderungen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren nicht nur in Frankreich vollzogen.

Es mag an der Inszenierung liegen, aber kaum eine Ausstellung hat es je so genau auf den Punkt gebracht: die Collagen Max Ernsts, die das Kölner Lehrbuch-Latein zu phantastischem Leben erweckten (und von denen einige schon 1921 in Paris gezeigt wurden), atmen von Anfang an den Geist des sich allmählich im Zeichen der Träume artikulierenden Surrealismus. Bereits damals war der *dadamax* im Grunde ein heimlicher Surrealist.

Von den Künstlern, die am legendären ersten Auftritt der Surrealisten 1925 in der Galerie Pierre beteiligt waren, fehlt nur Pierre Roy. Im Übrigen war es die Stunde Mirós und Massons, die damals ihre Interpretation der von Breton geforderten *écriture automatique* an die Grenze der Abstraktion trieben. Sie waren es auch, die Breton, den Geburtshelfer, Koordinator und Zeremonienmeister der Bewegung – neben Max Ernst mit seinen in Malerei transportierten Collagen –, davon überzeugten, dass Surrealismus nicht nur eine legitime Sache der Dichter, sondern ebenso der bildenden Künstler war.

DIE STIMMUNG VERDÜSTERT SICH

Um 1929/30 folgt dann die (missglückte) Wendung ins Politische, die mit der Umbenennung ihrer Zeitschrift in »Le Surréalisme au Service de la Révolution« dem Wandel der ursprünglichen Intentionen griffig Ausdruck gab. Breton wollte mit Aragon und Eluard die surrealistische Revolution nicht länger als isoliertes Phänomen im Bereich der Künste sehen, sondern die Bewegung in den Dienst der proletarischen Weltrevolution und ihrer Statthalter, der Kommunisten, stellen – ein Experiment, das nur schiefgehen konnte. Bataille und Artaud, die einstigen Weggefährten, haben es vehement bekämpft, Künstler wie Magritte und Tanguy schlicht ignoriert, Dalí es in seinen Bildern wie in verbalen Statements ins Lächerliche gezogen.

Waren nach 1925 mit Magritte und Tanguy zwei der eigenartigsten Maler zum Surrealismus gestoßen – und Picasso mit der Serie seiner Frauen am Strand unübersehbar in seine Nähe geraten (die Ausstellung belegt das mit hervorragenden Beispielen) –, so kam jetzt mit Alberto Giacometti der einzige genuine Bildhauer in ihren Bannkreis. Gleichzeitig traten die ersten irritierenden plastischen Figuren Max Ernsts auf, und bald frönten viele Surrealisten der Suche nach dem *objet trouvé* und damit nach Entsprechungen des Imaginären in der realen Welt.

Mitte der dreißiger Jahre zeichnet sich neuerlich eine Zäsur ab. Die Stimmung verdüstert sich. Der heraufziehende Spanische Bürgerkrieg wirft seine Schatten auch auf Paris. Es gilt Stellung zu beziehen. Hatte man nicht zuletzt im Blick auf de Sade, aber auch auf Rimbaud und Lautréamont, eher spielerisch einem Kult der Gewalt gehuldigt, so hat sich nun die Lust am Tabubruch weitgehend erschöpft. Mehr denn je erscheint die Haltung Picassos – wie sie in »Guernica« kulminiert – vorbildlich. Salvador Dalí malt 1936 seine »Vorahnung des Bürgerkriegs«, Miró im selben Jahr seine verstörenden »Personnages«, Max Ernst 1937 den triumphierenden Tanz der barbarischen »Hausengel«, Masson 1938 seine erschreckendsten »Metamorphosen«. In der Stunde drohender Gefahr durch die Kräfte faschistischer Barbarei machen die Surrealisten klar, wo sie stehen.

Daneben melden sich neue Stimmen zu Wort und führen mit karibischer Folklore (Lam) und kosmonautischen Abenteuern (Matta) der Bewegung frisches Blut zu. Und dann kommt die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, die für viele (Breton, Dalí, Max Ernst, Masson, Matta, Tanguy u.a.) nur das amerikanische Exil als Rettung bereithält. Hier springt der Funke auf eine neue Generation über, Arshile Gorky schließt sich den Surrealisten an, Jackson Pollock stürzt sich in indianische Mythologien, um bald darauf

die *écriture automatique* in seine Technik des Dripping zu verwandeln. Und Amerika wird für die nächsten Jahrzehnte zum Wortführer in den bildenden Künsten.

Für die Surrealisten war der Begriff Revolution kein leeres Wort. Von Anfang an ging es ihnen um mehr als um die Erfindung eines neuen Stils (sie haben ihrer vier oder fünf hervorgebracht) oder einer neuen Methode des Bildermachens (sie haben gut ein halbes Dutzend solcher Techniken entwickelt). Sie wollten die Welt verändern, indem sie unser Leben veränderten. Als sie damit keinen Erfolg hatten, änderten sie ihre Strategie, nicht aber das Ziel.

Die Utopie freilich, die sie verfolgten, unterschied sich radikal von der aller anderen künstlerischen Bewegungen der Epoche. Ihnen ging es um eine Befreiung des Unbewussten und aller in unserer Psyche angelegten Elemente, die unsere Zivilisation unterdrückt. Erst der Schock ihrer Konfrontation konnte uns empfänglich machen für die in ihr verborgenen Offenbarungen. Erst in einer von Zwängen freien, anarchistisch geprägten Gemeinschaft, so meinten sie, wäre die Einheit von Wirklichkeit und Imagination, von Wachsein und Traum, von Rationalem und Irrationalem und somit ein vollständiges Dasein möglich.

Nichts reizte die Surrealisten so sehr wie das Nichtkontrollierbare. Das galt für alle Bereiche menschlicher Existenz, doch für keinen so unbedingt wie für den des Eros. Einem Bild von 1923 hat Max Ernst den Titel gegeben »Revolution bei Nacht«. Auch der surrealistischen Utopie haftet etwas Nächtliches an. Ohne Zweifel überwiegen in ihr die dunklen Seiten. Von ihnen fühlten sie sich magisch angezogen, und in ihrem Zeichen traten sie ihre Reise an. In ihrem Gepäck hatten sie Jahrhunderte der Kunstgeschichte. Verlangt das Abendland nicht danach – wenn man seinen Namen wörtlich nimmt –, bei Einbruch der Dämmerung seziert zu werden, um ungeahnte Wahrheiten preiszugeben? Nirgends sonst, so glaubten die Surrealisten, ließen sich so viele Entdeckungen machen wie im Dunkel der Nacht. Die Pariser Ausstellung zeigt, dass sie recht hatten.