



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

1. Surrealismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

VII. Internationale Strömungen

1. Surrealismus

Giorgio de Chirico, Max Ernst, Jean Lurçat, Salvador Dali, Mac Zimmermann

Kann die gegenstandslose Malerei als eine *passiv* duldende, eine das Geschick entsagungsvoll entgegennehmende Spiegelform des Chaotischen unserer Zeit gelten, als ein Versuch, sich mit einer absoluten Diskretion über das Unvermeidliche hinwegzutrusten, so faßt der Surrealismus die Gegenwart fest ins Auge, um sie mit *aktiver* Energie zu überwinden. Auch er muß als Erbe des Dadaismus gelten, dem er zeitlich bald folgte, gleich seinem Stiefbruder, dem Magischen Realismus. Was dieser nicht zu Ende gedacht hatte, gelang dem Surrealismus mit offenkundiger Konsequenz: die Verwandlung einer erschreckenden Wirklichkeit in Überwirklichkeit durch Anwendung irrationaler Grundsätze; wodurch jene Wirklichkeit ihrer Gefahren beraubt wurde, gleich den verklemmten Gefühlen, die von der Tiefenpsychologie ins Bewußtsein gehoben und damit unschädlich gemacht werden. Ein gewisser Gehalt an Psychoanalyse macht den Surrealismus überraschend modern: er überwindet das im Unbewußten dämmernde Chaos durch Assoziierung von Widersprüchen.

Der Ausweg der Vernunftausschaltung, den Dichter und Maler ergriffen, beruhte nicht auf Willkür, so wenig wie der Dadaismus aus bloßer Laune entstanden war. Man wird darin das Symptom eines geistigen Zwiespalts entdecken. Es lag ihm der Widerspruch des schöpferischen Menschen gegen die ständig anwachsende Brutalität der Umwelt, der Vermassung, der Unfreiheit zugrunde; eine neurotische Reaktion gegen das Leiden an der übermächtig werdenden Unkultur und Trivialität. Die psychopathische Veranlagung genialer Menschen wie Dostojewsky, Nietzsche oder van Gogh deutete schon im 19. Jahrhundert auf diesen Zusammenhang. Im zwanzigsten wurde die Neurose allgemein, weil das gesellschaftliche Übel so maßlos um sich griff, daß die seelischen Folgen sich in den Künsten gruppenweise äußerten und ständig an Ausdehnung gewannen. Hugo Ball hat das Phänomen an der Entwicklung des Dichters Hermann Hesse nachgewiesen und auf jene psychischen Störungen zurückgeführt. Wieviel greller, wie unübersehbar äußerten sie sich aber im Dadaismus, in der neuen Sachlichkeit und mit äußerstem Nachdruck im Surrealismus! Dieser erscheint darum fast als die bevorzugte, von innerer Notwendigkeit motivierte Form unserer Gegenwartskunst.

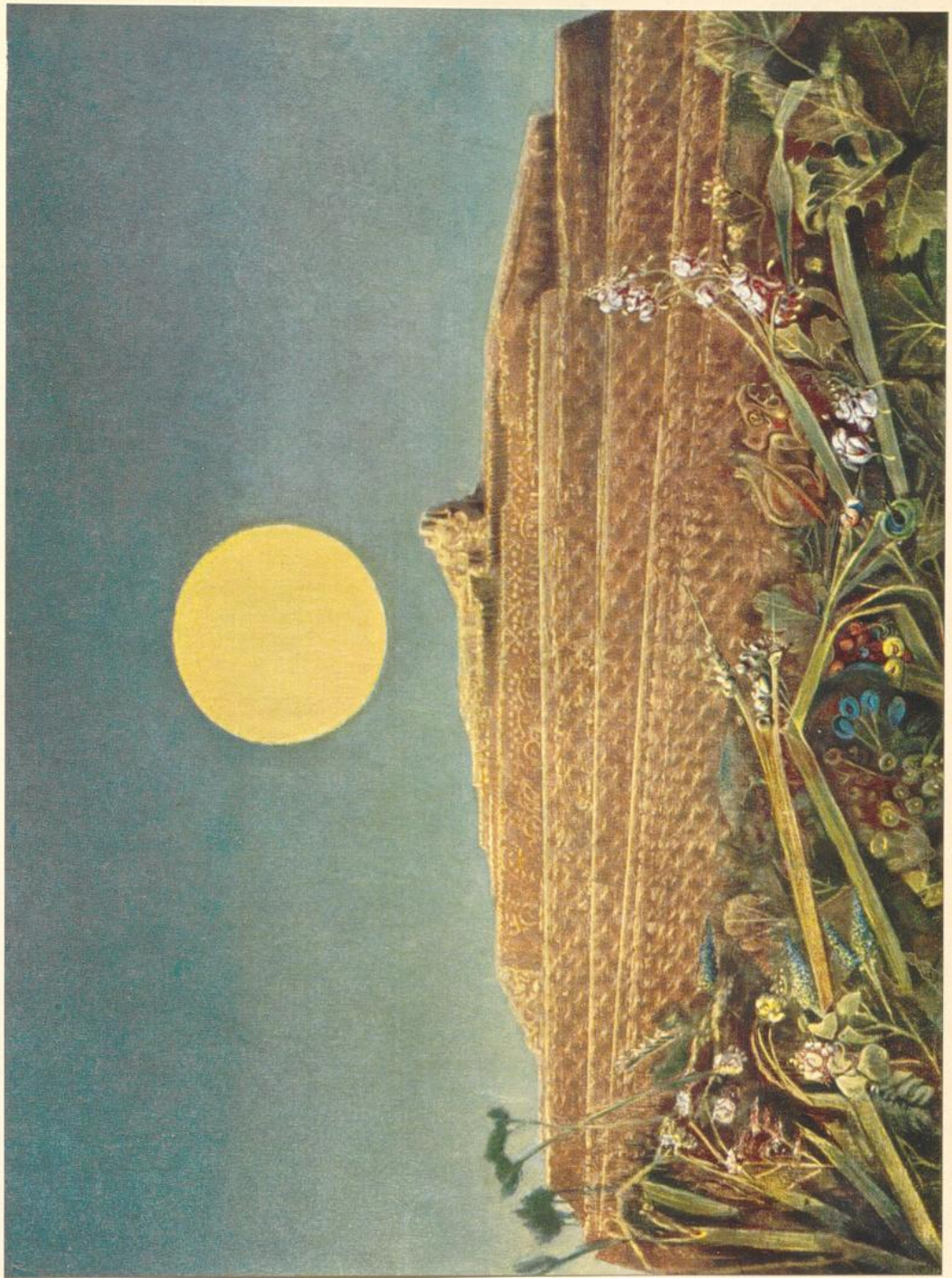
Seine theoretische Klärung fand er durch französische Dichter. Guillaume Apollinaire hatte das Wort 1917 in Beziehung zu seiner dramatischen Lyrik („Die Brüste des Tiresias“) aufgebracht. André Breton versammelte 1924 eine Gruppe von Dichtern um sein „manifeste surréaliste“, wobei Desnos, Aragon, Tristan, Tzara, Eluard und andere hervortraten, die schon als Dadaisten bekannt waren. Ein zweites Manifest gab Breton 1929 heraus. Die unbeschränkte Herrschaft der Imagination wurde verkündet, die erst die wahre, die Überwirk-

lichkeit als „Ding an sich“ aus ihrem Schoß hervorbringe; das Wunderbare, das immer schön sei im Gegensatz zur Banalität der Natur. Daraus folge die Absage an die sinnlichen Erfahrungen im wachen Zustand; die Notwendigkeit, das Dichterische aus dem „nächtlichen Abgrund des Unbewußten, dem Chaos des weiblichen Seelengrundes“ zu holen; Freiheit bis zur Anarchie und utopische Zuständlichkeit. Was alles in den Dichtungen der Crevel, Apollinaire, Eluard zu erleben ist; James Joyce wurde u. a. auch zu ihnen gerechnet. Ebenso wurde der Film Ende der 20er Jahre surrealisiert, durch Dali und Bunuel („Der andalusische Hund“) und Jean Coteau („Das Blut eines Dichters“). Die ganze Universalität des Surrealismus zeigte sich in ausschweifender Gestalt auf der Pariser Weltausstellung 1937 und der Biennale in Venedig 1954; die Abkunft der Simultanscherze, wie sie dort gezeigt wurden, von dadaistischen Darbietungen der Inflationszeit läßt sich nicht verkennen. Sie waren in Paris nur geistvoller und mit besseren Mitteln aufgezogen und auf Erregung gruslicher Stimmungen gerichtet, keine kindischen Albernheiten mehr. Der künstlerische Ernst aber begann doch erst bei den Bildern, Zeichnungen und Plastiken der surrealistischen Maler.

Schon vor dem Weltkrieg hatten die Bilder Chagalls, der Übergang de Chiricos zu einem dem Grotesken angenäherten Klassizismus und bald danach die Gemälde von Max Ernst in der bildenden Kunst das Prinzip zur Anschauung gebracht; und seither hat es sich in fast allen Ländern Europas immer weiter ausgebreitet.

Bei aller Verschiedenartigkeit der Äußerungen ist sein Wesen konstant. Es entsprang, wie bei den Dichtern, aus dem Widerspruch des unbewußt Schöpferischen gegen Rationalismus und Bewußtheit in der Kunst. Damit bekundete es sich als eine radikale Überwindung der bisherigen Strömungen im 20. Jahrhundert, als letzte Konsequenz der gesamten Entwicklung. Die geistige Steigerung des Realismus zu übertriebenen Folgerungen galt vorweg für eine Grundform der surrealistischen Schöpfungen: scharfe lineare und plastische Präzision, ja, vielfach Überdeutlichkeit der Details, die Gegenstände und Raumbildung umfassen. Aber diese vielfach angewendete Überschärfe der optischen Illusion diente nicht der Klärung der Außenwelt, sondern der ungehemmten Auswirkung von Assoziationen. Die Bewußtheit bei der Gestaltung der Detaillierung wurde das Mittel, Unbewußtes aus seelischen Tiefen zu heben, die „Mehrschichtigkeit“ ungekannter Vorstellungen herauszuholen. Freilich wurden nicht Traumerscheinungen selber wiedergegeben; nur die Verfahrensweise des Traums, seine Fähigkeit, alle Arten von Erlebnissen beliebig durcheinander zu mischen, wurde zum Vorbild genommen und eine völlig unlogische Zerstörung kausaler Zusammenhänge daraus gefolgert. Die „Bildagglutination“ (wie Winkler in seiner aufschlußreichen „Psychologie der Kunst“ die Verflechtung von unzusammenhängenden Dingen und Teilstücken nennt), ein uraltes Hilfsmittel mythologischer Phantasiedarstellungen, bei dem man zunächst an Sphinxen, Faune u. dgl. denkt, wurde zu höchster Ausschweifung gebracht. Es gab nichts, was für Surrealisten sich nicht als dienlich gezeigt hätte für die tollsten Verkoppelungen.

So verwandelten sich Organismus ins Anorganische, wurden die entlegensten Gebiete miteinander durch hemmungslose Assoziation kombiniert. Aus dunklen Tiefen stiegen Andeutungen uralten Trieblebens; das Widerstrebendste wurde zusammengekoppelt, das Grauen vor jeder Lebensmöglichkeit gewann suggestive Gestalt. Vernunftgesetze wurden radikal ausgeschaltet; je grotesker, je widerspruchsvoller, unmöglicher oder gräßlicher die Verbin-



Max Ernst, *Die Stadt*, Ölgemälde, 1936, Privatbesitz, Zürich

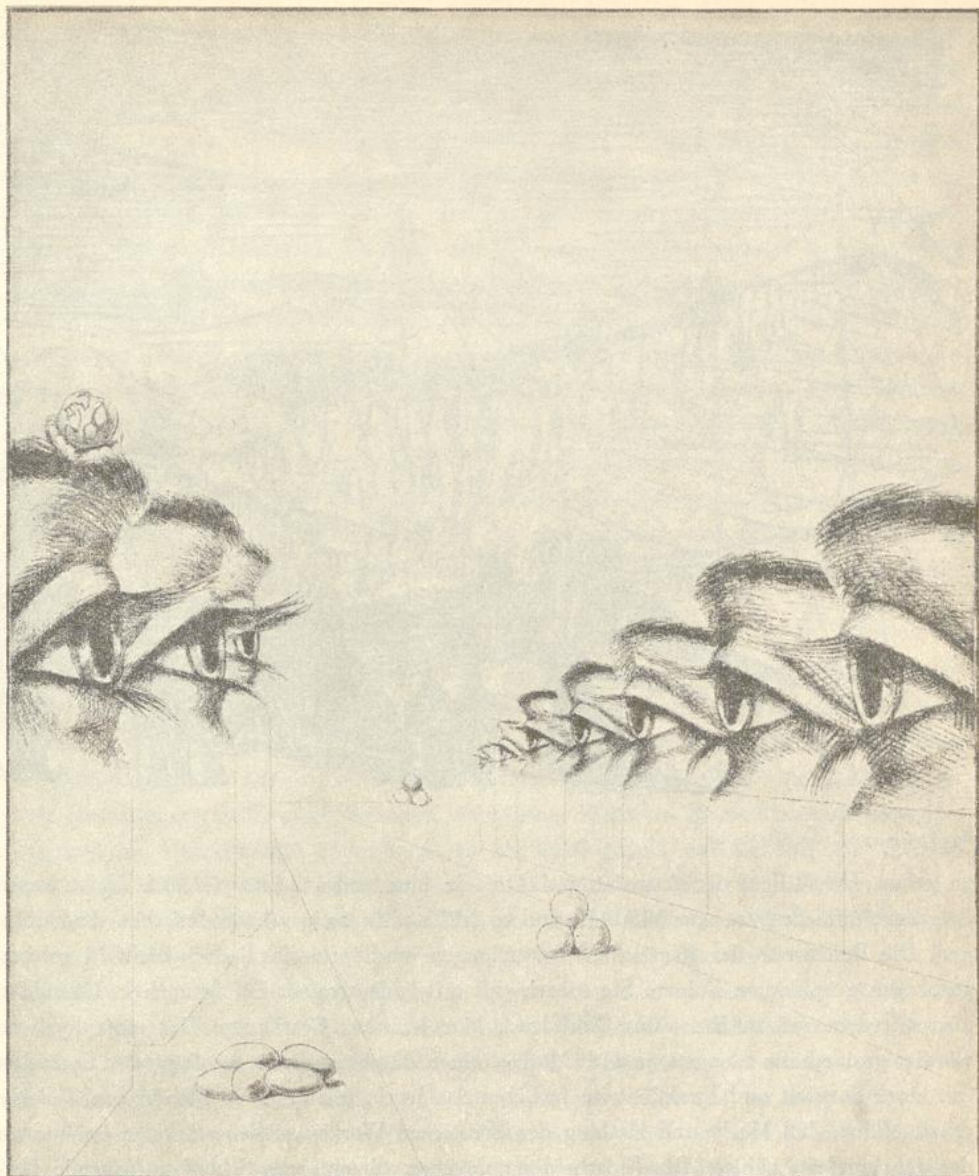
dungen an sich waren, um so exakter wurden sie reproduziert. Freundliche wie entsetzliche Wunschträume erhielten gleiches Recht der Realisation. Mit eiskalter Logik, mit frivoler Ironie, mit dem Anschein des Wahnsinns wurde das Spiel betrieben; und wenn auch der Schöpferdämon die Grenze zwischen Wahrheit und Phantom, zwischen Himmel und Hölle bis zur Unkenntlichkeit verwischte, so unterlag doch die Darstellung der sicheren Lenkung des Intellekts und war gebändigt durch zielbewußte Gestaltungskraft, die aus Extremen der Phantasie ihr Bildgefüge wob.

Wie die Dichter auf Vorläufer von der Art von Baudelaire und Gérard de Nerval hinweisen konnten, fanden die Maler ein noch weiter reichendes Arsenal von Surrealisten, das bei Giovanni Bellinis „Verleumdung“ begann, bei Hieronymus Bosch einen hohen Grad von Tollheit erreichte; Pieter Brueghel wurde als Ahne verehrt, und hier und da, bei abseitigen Stechern wie Arcimbelli im 18. Jahrhundert, das gleiche Phänomen entdeckt. Goya, Blake und ihresgleichen nahmen die Überlieferung im 19. Jahrhundert auf. Unbestreitbar ist, daß namentlich Bosch eine Verbindung von Präzisionstechnik mit phantastischen Visionen kultivierte, die einen exquisiten Kenner wie Philipp II. begeisterten und heute in jeder Ausstellung von Surrealisten einen Ehrenplatz einnehmen könnten. Doch bedeutet dies nicht mehr als eine historische Ermunterung und Rechtfertigung des Bestrebens nach Irrealität und besitzt keine Verwandtschaft mit der psychologischen Motivierung der neueren Kunst.

Bei *Giorgio de Chirico* (geb. 1888) fand sich zuerst die Lust an der Assoziation in einer klassizistischen Ausführung, die durch Mischung starrer Exaktheit in luftloser Perspektive und gliederpuppenhaft zusammengesetzter Figurinen eine Schockwirkung auslöste. Seine Kombinationen von antikischen Statuenfragmenten mit organischen und mechanistischen Teilen, heftig beleuchtet und in einen Raum gesetzt, der häufig aus zwei unterschiedlichen Blickpunkten konstruiert war, erweckten das unheimliche Gefühl, sich auf einem von metaphysischer Seekrankheit schwankenden Boden zu befinden. Das alles vollzog sich in drastischem Zusammenhang mit Experimenten der florentinischen Frührenaissance. Die künstlerische Schwäche, die der Italiener nicht los wurde, von der man niemals recht wußte, ob sie nicht vielleicht auf Absicht beruhte, ließ ihn als etwas abseitig empfinden.

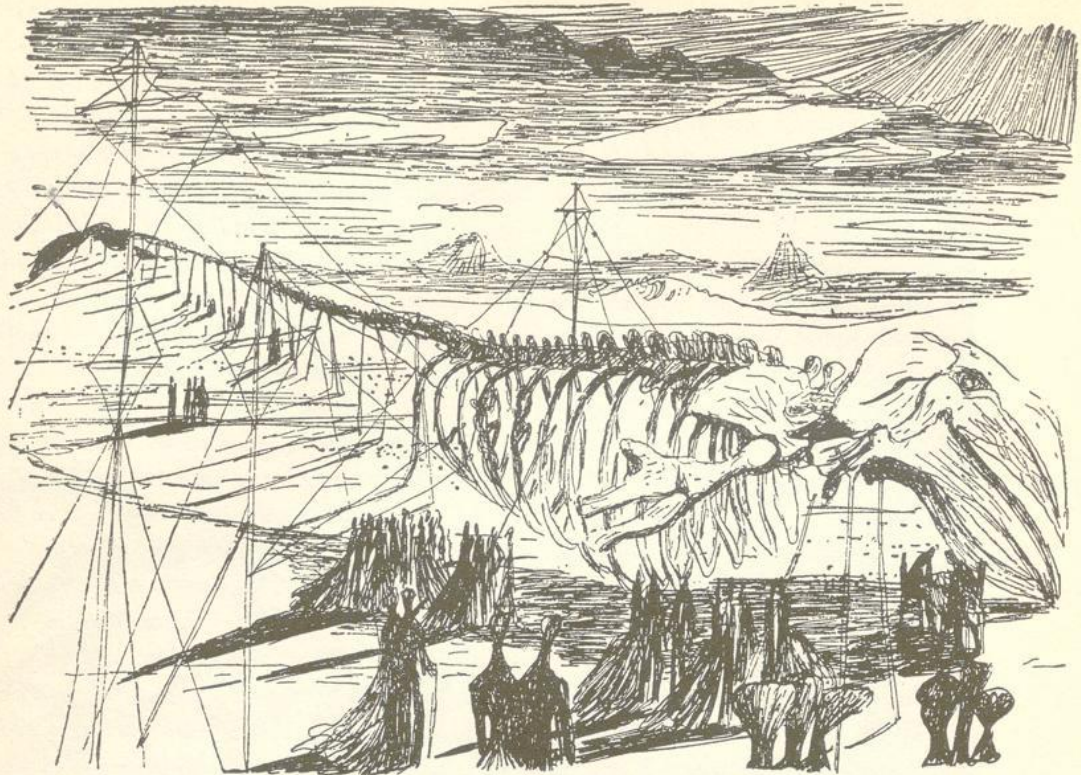
Der ganze Umfang surrealistischer Denkweise erschloß sich in dem ausgedehnten Werk des wahren Meisters der Assoziation, *Max Ernst* (geb. 1891) – eines deutschen Künstlers, der nach Paris ging, jetzt in den USA lebt und für den die Grenzen der Nationalität wesenslos wurden. Auch er gehörte zunächst zu den Dadaisten und hatte dort den Namen „Dada-max“; er war schon in der großen Ausstellung des „Sturm“ in Berlin 1913 vertreten, bezeichnenderweise in Anlehnung an die Futuristen. Frühe Gemälde, wie die „Schöne Gärtnerin“ von 1924, zeigten eine lebenswürdige und künstlerisch gebundene Phantasie im Entwickeln organischen Formenunsinns; Menschliches, Tierisches und Pflanzliches flossen ineinander; disparate Techniken, Stabilität und Schwebezustand wirkten zu magischer Transzendenz zusammen.

Sehr ausführlich äußerte sich später seine Kombinationsgabe in den großen Serien von Montagebildern, die er aus Teilen alter Holzschnitte zu ebenso geistreichen wie erschreckenden Dämonologien zusammenklebte. Diese Serien, die schon 1926 mit dem „Histoires natu-



Max Ernst, *Das Innere des Blicks*, montierter Holzstich

relles“ einsetzten, bekamen verblüffende Titel: *Une semaine de bonté*, *Femme 100 tête*, *Rêve d'une petite fille* u. a. Das Unheimliche der Überwirklichkeit wurde da in drastischer Weise lebendig. Die entferntesten Gegenstände wurden gekoppelt; ein geschlachtetes Rind lag in einem Konzertflügel, Herren mit Vogelköpfen bewegten sich zwanglos in der Gesellschaft, bestürzende Dramolets wurden im Raum verteilt, wilde Feuer- und Wassereffekte gesellten sich unbeachtet und harmlos zu Lebewesen, die davon unberührt blieben. Die Welt war auf den Kopf gestellt und benahm sich in vertracktesten Situationen, als lebe sie im Normalzustand. Unmöglich, einen Begriff von dem Reichtum und Aberwitz seiner Einfälle



Mac Zimmermann, *Das Skelett*

zu geben; das Talent der Assoziation führte ein blendendes Schauspiel auf. Meist waren es grauenhafte Exzesse von Vitalität, und es fehlte nicht an psychoanalytischen Andeutungen. Die Reichweite der Ernstschen Vorstellungen erschöpfte sich jedoch nicht in solchen sozusagen graphischen Folgen. Sie sprach sich mit bedeutendem Erfolg auch in Gemälden aus, mit dem ganzen Ernst und Nachdruck künstlerischer Gestaltung. Das metaphysische wie das grauenhafte Element, ja auch Motive reinen Humors wurden in oft großen Formaten mit einer Sorgfalt und Exaktheit im farbigen Ausdruck, mit einer so blendenden Technik durchgeführt, daß Macht und Umfang des Ernstschen Werkes zu den stärksten Leistungen des Jahrhunderts zählen. Die Entscheidung darüber, ob eine am Schluß auftretende Neigung zur Gegenstandslosigkeit den Künstler wahrhaft zu fördern vermöchte, muß der Zukunft überlassen bleiben.

Daß literarische Absichten sich bei solchen Metamorphosen einmengen, bedeutet keinen Einwand. Sie waren das geistige Bindeglied des Surrealismus schlechthin, ein Zeichen seiner Universalität, und mit ihnen hat gerade bei deutschen Künstlern die Assoziation die fruchtbarste Auswirkung gefunden.

Jean Lurçat (geb. 1892) kommt bisweilen der aus bewußtloser Dämmerung stammenden Sinnlosigkeit nahe, wenn er halbierte Äpfel auf dem Meere von der Sonne bescheinen oder in „Smyrna“ eine Ruinensammlung in einer toten Raumtiefe sich verkrümmeln läßt. Weit

stärker als im Gemälde konnte sich Lurçat in der Form des *Bildteppichs* ausgeben. Im Jahre 1939 kam er nach Aubusson und hat dort mit einigen gesinnungsverwandten Malern die alte, inzwischen nahezu ausgestorbene Kunst der Gobelinweberei zu neuem Leben erweckt. Überraschend war die Gewandtheit, mit der sich die, nur an Kopien alter schlechter Vorlagen gewöhnten Weber in die modernen Formen fügten: denn nicht nur Lurçat, der der Führer und energische Antreiber blieb, sondern auch andere Künstler vom Range der Gromaire, Matisse, Saint-Saëns, Coutaud usw. lieferten Vorlagen zumeist im Geist eines außerordentlich farbenstarken und bizarren Surrealismus. Die Bildteppiche dieser Art, mit ihrer Formenwildnis und ungewöhnlichen Farbenwahl, paßten sich dem stofflichen Charakter der neuen Technik glänzend an. So kam Lurçat wie die andern mit ihren heftigen Erfindungen von magischem und kosmischem Symbolgehalt in dem monumentalen Maßstab erst wahrhaft zur Geltung. Man muß diese Bildteppiche, deren Zahl sich durch Aufträge von staatlicher und privater Seite unaufhörlich vermehrt, durchaus zur Monumentmalerei rechnen und als das glücklichste Produkt der surrealistischen Bewegung anerkennen. Lurçats wesentliche Bedeutung liegt unzweifelhaft in der Ankurbelung und praktischen Leistung dieses großartigen Kunstgewerbebezweiges, der dem Surrealismus sogar zu volkstümlicher Anerkennung verhelfen mag.

Sehr herzlich kam das spanische Temperament dem Surrealismus entgegen. Schon Picasso neigte in seiner letzten Periode dazu, Unvereinbares in malerische Verwirrung zu bringen. Vor allem aber mußte, neben Mirò, *Salvador Dalí* (geb. 1904) als ein Mann der tollsten Komplikationen gelten. Oft in kleinstem Format, enthalten seine Bilder eine Unmenge abstruser Umbildungen und Verschlingungen heterogener Elemente. Seine Phantasie schweifte ins Grauen der Unendlichkeit ab und war so mit Geist erfüllt, daß sie auch zur Parodie langte, zu kuriosen Verkürzungsscherzen von Renaissanceakten in unmöglicher Umgebung. Meistens wurde das alles so delikate und mit so rabiater Liebe zur Verwirklichung ausgestattet, daß sich eine Kabinettmalerei von sublimen Kultur präsentierte und in der Tat die Kennerschaft zum Entzücken hinriß. In Dalí trat uns die Gestalt eines satanischen Dandys entgegen, der in der Kunst wie im Leben die Gesellschaftsfähigkeit eines Demiurgen von Absurditäten bezeugte. Dalí war es, dessen Selbstbewußtsein auf Befragen eines Interviewers die nicht zu übertreffende Antwort gab: „Um Surrealist zu sein, bedürfte es zweier Voraussetzungen. Erstens müsse man Spanier sein; und zweitens müsse man Dalí heißen. In der Tat: wo anders als aus einem so starr an Konvention und Dogma gebundenen Lande wie Spanien konnte das Extrem der Ungebundenheit herkommen; einem Lande, dessen Malerei, von den Exzessen der Barockarchitektur im „Churriguerismo“ zu schweigen, so abenteuerliche Gestalten besitzt wie bei den alternden Goya und in der Gegenwart die problembeschwerten Picasso und Miró. Wirft man dazu einen Blick auf Italien, dessen Kunst seit anderthalb Jahrhunderten steril geworden war, so zeigt sich auch bei de Chirico (etwas anders und gemäßigter bei Carrà und Severini) der Gegensatz zu dem Bewegungsrausch des futurismo in Gestalt kompletter Versteinerung einer Form, die fast in gleichem Moment aus jener Simultaneität entsprang: Beweis genug für die psychische Zerrüttung der Gegenwart, die aus toten Konventionen extreme Formulierungen hervor- gehen ließ.“

Daß Dali schließlich fromm wurde und sich mit einem Salto mortale in einen Sklaven Raffaels verwandelte, gehört, wie die geräuschvolle Selbstdesavouierung de Chiricos, wahrscheinlich zu den Notwendigkeiten surrealistischer Entwicklung.

Mac Zimmermann (geb. 1913) suchte, nach Werner Haftmann, die Anregungen von Max Ernst und Salvador Dali mit der dichten Gestalt kraft der „Pittura metafisica“ in sehr eigenwilligen graphischen Blättern zu verbinden.