

»Das Denken und die Bilder«¹ – René Magrittes reflexiver Surrealismus

—
Regine Prange

Der Mann mit dem Bowler

René Magritte (1898–1967) sprach von Forschung und Problemlösung,² wenn es um seine Malerei ging. Nicht so sehr als Künstler, sondern als Denker, der die Malerei als ein Instrument der Erkenntnis einsetzt, wollte er gesehen werden. Eine unabhängige autonome Bedeutung billigte er der Kunst nicht zu; Originale zu betrachten hielt er für unwichtig, solange gute Reproduktionen zur Verfügung stünden.³ Die längste Zeit seines Lebens verfügte er nicht über ein Atelier, seine Staffelei stand in einer Zimmerecke der Wohnung in der Rue Essegh in Brüssel, die er gemeinsam mit seiner Frau Georgette 1930 bezog – nach einem zweieinhalbjährigen Aufenthalt in Le Perreux-sur-Marne bei Paris, wo der Kontakt mit dem Kreis um André Breton hergestellt worden war. Magrittes Ehrgeiz lag darin, eine eigenständige belgische Surrealistengruppe aufzubauen, zu der unter anderem seine engen Literatenfreunde Louis Scutenaire, Paul Nougé und Édouard-Léon-Théodore Mesens gehörten, die für viele der poetischen Titel seiner Gemälde verantwortlich waren. Ein betont bürgerlicher Habitus unterschied Magritte von manch anderem Vertreter der surrealistischen Avantgarde, obwohl er mit einigen seiner künstlerischen Zeitgenossen entschieden kommunistische Überzeugungen teilte. Gern posierte er auf Fotos mit der Melone, die auch zahlreiche seiner Bildfiguren trugen. Mit solch gewollt biedermännischer Attitude trat er der modernistischen Ikonisierung der Künstlerpersönlichkeit und einer entsprechenden elitären Kunstauffassung entgegen. Der Bowler repräsentiert allerdings, wie Peter Wollen herausgearbeitet hat,⁴ nicht nur das Bekenntnis zur Klasse des Kleinbürgertums, sondern eine komplexe trivial-ästhetische Ikonografie, zu der unter anderem Charlie Chaplins grotesk-komödiantische Aneignung gehört. Magritte hatte ebenfalls einen sarkastischen Humor; seine Aussagen

zur Kunst sind nicht selten mit illusionslosen Hinweisen und ebenso witzigen wie bitteren Attacken auf eine schlechte Wirklichkeit verbunden. Darin unterscheidet er sich von der Generation der abstrakten Maler, die ihre Aussagen ganz auf die Prophetie einer neuen Welt konzentriert hatten. Dies bedeutet aber nicht, dass Magritte den utopischen Gestus der modernistischen Tradition aufgegeben hätte; er wird jedoch – jedenfalls auf der Ebene der Künstleräußerung – von der Form abgezogen und dem »Mysterium« des Gegenstands zugeeignet. Wo ein Piet Mondrian das abstrakte Bild, korrespondierend mit dem abstrakten Dekor seines Ateliers, als Antizipation einer besseren Wirklichkeit deutete, wollte Magritte in der alltäglichen Realität selbst das Wunderbare erschließen, auf den Spuren von Giorgio de Chiricos Pittura metafisica und Max Ernsts Collagen und Frottagen, die jede Konvention traditioneller Malerei, vor allem die Autorität des Stils, hinter sich ließen – abgesehen vom »Genie«.⁵ Dieser nach wie vor positiv besetzte Begriff bindet den Künstler wie das surrealistische Kreativitätskonzept insgesamt an die Tradition der romantischen Ästhetik, die jenseits akademischen Regelzwangs eine Objektivität künstlerischer Produktion dadurch zu sichern suchte, dass sie dem Künstler die Fähigkeit zusprach, seine bewusste Tätigkeit mit der Hingabe an eine unbewusste Erfahrungsebene zu verbinden, die im Modus einer Erleuchtung metaphysische Wahrheit zugänglich macht. In diesem nietzscheanisch aktualisierten präfreudianischen Konzept des Unbewussten⁶ war die surrealistische Forderung verankert, den Traum als Modell eines freien Lebens ernst zu nehmen. André Breton hat im Sinne dieser surrealistischen Rationalitätskritik erläutert, dass Magritte keineswegs zur Aussagenlogik des Abbildes zurückkehrte, sondern mit seiner verfremdeten Gegenständlichkeit der »Befreiung des Denkens« von allen vorgefassten Maßstäben und Wertungen diene.⁷ Michel Foucault hat in seiner

berühmten Abhandlung zu Magrittes *La trahison des images* (*Verrat der Bilder*) mit linguistischer Finesse präzisiert, dass die Wiederkehr des Abbilds in den Dienst seiner endgültigen Zersetzung gestellt worden sei.⁸ Ob und wie sich diese Vorschläge mit Magrittes – unter anderem mithilfe von Heideggers Philosophie gerechtfertigtem – Anspruch vertragen, durch seine Bilder ein »authentisches Lebensgefühl« zu erzeugen, und wie diese Vorstellung mit der ideologiekritischen Intention zusammengeht, die »bürgerlichen Mythen« zu zerstören,⁹ wird im Folgenden zu erörtern sein. Die Werke der Wormland-Sammlung, Dokumente der künstlerischen Entwicklung Magrittes aus vier Jahrzehnten, geben die Schwerpunkte dieser Betrachtung vor.

1) René Magritte, »Das Denken und die Bilder« [1954], in: Blavier 1981, S. 305–312. — 2) Siehe besonders die anlässlich eines 1938 gehaltenen Vortrags verfassten autobiografischen Skizzen mit dem Titel »Die Lebenslinie (La ligne de vie)«, in: Blavier 1981, S. 42–96 (Fassung I) und S. 105–112 (gekürzte Fassung II). Eine dritte, ausführlichere Fassung publizierte Louis Scutenaire 1947, S. 70–93. Zur Rekonstruktion des Vortragstextes siehe Sylvester/Whitfield 1998. Meine Zitierung des Vortragstextes folgt der hier (S. 44–48) abgedruckten Übersetzung der Fassung Scutenaires (= Magritte 1998), wenngleich die Übersetzung der frühen Fassungen durch Christiane Müller und Ralf Schiebler (in: Blavier 1981) Vorzüge hat. — 3) Siehe das Interview mit Michel Georis 1962, in: Blavier 1981, S. 464–468, hier S. 467. — 4) Wollen 2004. — 5) »Schere, Klebstoff, Bilder und Genie haben in der Tat die Pinsel, Farben, das Modell, den Stil, die Sensibilität und die höhere Eingebung des Künstlers ersetzt.« Magritte 1981, S. 79. In der von Sylvester und Whitfield 1998 edierten deutschen Fassung (Magritte 1998, S. 44) ist dieser Passus entstellt worden. — 6) Vermittelt über De Chirico und Max Ernst dürfte Nietzsches im *Zarathustra* entfaltete Rede vom »großen Mittag« für Magrittes Intention, in seinen Bildern das »Mysterium« zu gestalten, einflussreich gewesen sein. Vgl. Schmied 1983, S. 100 f. — 7) Breton 1967, S. 276. — 8) Foucault 1973. Vgl. die kritische Kommentierung von Prange 2001.

Zu Magritte und Foucault siehe auch Lüdeking 1996. — 9) Magritte setzte sich ausführlich mit einer Studie von Alphonse de Waelhens über Heideggers Ontologie auseinander und schätzte das Bild vom »Hirten des Seins«. Zur Korrespondenz mit dem Autor siehe Blavier 1981, S. 317–321. Dass die »absurden geistigen Angewohnheiten [...] im allgemeinen ein authentisches Lebensgefühl ersetzen«, äußert Magritte in seinem Brüsseler Vortrag: Magritte 1998, S. 46. Den »bürgerlichen Mythen« widerspricht er in: Magritte/Scutenaire 1981, S. 98.

Gegen die Abstraktion: das Mysterium der Welt

Magritte besuchte zwischen 1916 und 1920 Kurse der Brüsseler Akademie; belegt ist seine Teilnahme am Unterricht zu »Ornamentaler Komposition«, »Fauna und Landschaft« sowie »Dekorativer Malerei«.¹⁰ 1921 trat er als Musterzeichner in eine Tapetenfabrik ein, die er 1924 verließ, um einer produktiveren Tätigkeit als Werbegrafiker nachzugehen. Bis 1925 sind die meisten seiner oftmals dem weiblichen Akt gewidmeten Werke, die er in seiner Freizeit malte, einem gemäßigten Kubismus, besonders Legers technizistischer Auslegung, verpflichtet. Magritte entwarf auch den Großteil der Möbel für die 1922 bezogene eheliche Wohnung selbst. Mit Victor Sevrancx, den er schon von der Akademie her kannte, verfasste er 1922 eine Schrift mit dem Titel *L'ART PUR – Défense de l'esthétique*, die für eine funktionale Ästhetik der Architektur wie der Malerei plädiert.¹¹ Schon hier ist, wenn auch noch nicht im surrealistischen, sondern eher in einem funktionalistischen Sinn, vom vollkommenen Gegenstand die Rede, etwa vom »Problem eines Fensters«, das sachgerecht und ohne appliziertes Ornament zu lösen sei.¹² Die Reinheit der Malerei sollte im Gegenzug durch ihren Verzicht auf Erzählung und Stil erreicht werden. Magritte zieht gegen die Abstrakten ins Feld, die umgekehrt der in den 1920er-Jahren wieder ins Kunstgeschehen eintretenden gegenständlichen Malerei eine Rückkehr zur Dekadenz des 19. Jahrhunderts vorwerfen.¹³ Der junge Magritte hält dagegen, dass sich kubistische, futuristische und abstrakte Kunst zu einem etablierten Formenvokabular verfestigt hätten, das bloß noch dekorativen Zwecken diene. Seine Kritik wird keineswegs der avancierten abstrakten Malerei gerecht, deren bildkritische Intentionen er durchaus, wie sich noch zeigen wird, mit modifizierten Mitteln weiterverfolgt. Magrittes Anklage gilt implizit der Stilrichtung des Art déco, einer ornamentalen

Adaption abstrakter Kompositionsmethoden, der sein malerisches Frühwerk und seine Werbezeichnungen verpflichtet sind. Frustriert durch den Brotberuf des Musterzeichners, erklärt Magritte den modernistischen Traum von einem »neuen Ornament« für gescheitert und definiert die abstrakte Kunst als eine »angewandte Kunst«, die die »reine Kunst« töte.¹⁴ Noch 1963 wird er nicht müde auszuführen, dass die abstrakten Maler nicht umhin könnten, lediglich das zu wiederholen, was bereits »das erste abstrakte Bild gesagt hat«, während doch die »Welt und ihr Mysterium« nicht als Modell für Kopien taue.¹⁵ Der vermeintlich negativen Haltung der Abstrakten setzte Magritte seinen weltzugewandten Habitus entgegen. Doch auch er glaubte wie Kandinsky oder Mondrian, in der eigenen künstlerischen Arbeit eine Essenz der Wirklichkeit erschließen und die Partikularität des bloß Individuellen abstreifen zu können.

Nach Magrittes eigener retrospektiver Darstellung unternahm er 1924 zum ersten Mal den Versuch, jenes Mysterium aufzuspüren und einen poetischen Effekt zu erzeugen, indem er einem weiblichen Akt an der Stelle des Herzens eine Rose einfügte, also malerisch das Prinzip der Collage zur Anwendung brachte. Die beabsichtigte Wirkung kam nicht zum Tragen, weil die insgesamt abstrahierende Gestaltung, so führte der Künstler später selbst aus, einer ästhetisch genießenden Betrachtungsweise entgegenkam.¹⁶ Als Fundament des gesuchten Schockeffekts konnte das Collageprinzip nur dienen, sofern der Bruch mit alltäglichen Wahrnehmungskonventionen durch eine differenzierte plastische Gegenstandsdarstellung sichtbar gemacht und nicht, im Sinne der kubistischen Kompositionslogik, durch eine harmonische formale Flächenkomposition wieder ausgeglichen wurde. In diesem Sinne strebte Magritte, dem Vorbild von De Chiricos *Pittura metafisica* folgend, nach einer Fiktionalisierung der Collage, das heißt er kombinierte die Zusammenstellung



Abb. 1) André Derain, *Portrait du chevalier X*
(*Bildnis des Chevalier X*), 1914,
1. Zustand, reproduziert in: Louis Aragon,
La Peinture au défi, 1930,
Bayerische Staatsbibliothek, München

heterogener Motive mit einer ganzheitlichen perspektivischen Räumlichkeit. Rückblickend schrieb Magritte über den Eindruck, den De Chiricos Werke, vor allem *Il canto d'amore* (*Das Liebeslied*; 1914), auf ihn ausübten: »Diese triumphierende Poesie hat die stereotype Wirkung der traditionellen Malerei ersetzt. / Es ist der totale Bruch mit der allgemein verbreiteten Haltung jener Künstler, die in ihrem Talent, ihrer Virtuosität und all diesen kleinen ästhetischen Besonderheiten gefangen sind. / Es handelt sich um eine neue Vision, in welcher der Betrachter seine eigene Isolation erkennt und das Schweigen der Welt vernimmt.«¹⁷

Die Wiedereinführung der Raumperspektive sollte also den narzisstischen Subjektivismus moderner Malerei überwinden helfen. Wie der letzte Satz der zitierten Äußerung deutlich macht, ging es Magritte nicht darum, die Welt als Erscheinung wieder ins Bild zu setzen, sondern die Getrenntheit von ihrer Wirklichkeit spürbar, den Verlust der Repräsentation für die Erfahrung zugänglich zu machen. In der Veräumlichung und Vergegenständlichung avantgardistischer Bildtechniken suchte Magritte deren kritischen Impetus zu aktualisieren und ihrer ästhetizistischen Neutralisierung entgegenzuwirken.

10) Blavier 1981, S. 301, Anm. 4. — 11) Magritte/Sevrancx 1981, S. 9–19. — 12) Ebd., S. 12. Die Argumentation erinnert deutlich an Adolf Loos' Pamphlet *Ornament und Verbrechen* von 1908 (Loos 2010). — 13) Siehe z.B. Seuphor 1972, S. 61, über die Gründung der Gruppe »Cercle et Carré«. — 14) Magritte/Sevrancx 1981, S. 14. — 15) Magritte in einer Flugschrift aus dem Mai 1963, in: Blavier 1981, S. 484f., Zitat S. 485. — 16) Magritte 1998, S. 45. — 17) Ebd., S. 44.

Collage als Subjektkritik: *Vous ne saurez jamais* (1925/26)

Bis 1927 entstanden etwa dreißig Collagen, in denen sich Magritte mit den modernen Methoden der Zerstückelung des Bildes auseinandersetzte und sie, ohne diese modernistische Fragmentierung infrage zu stellen, mit einer klassischen Raumkonstruktion verband. Charakteristische Motive wie der Vorhang und der Schlagschatten finden sich schon in der Collage *Vous ne saurez jamais* (*Sie können niemals wissen*; Kat.-Nr. 49). Hier verdeutlicht Magritte durch eine betont heterogene Technik zugleich, dass die neu eingeführte Guckkastenbühne nicht etwa einem realen Interieur abgeschaut ist, sondern ihrerseits Zitatcharakter hat, zusammengesetzt ist und nichts anderes als die Collage zu sein behauptet. Auf der Fläche des gelblichen Kartons ist mit zarten Bleistiftlinien das Bildfeld angegeben. Treppenstufen und Treppengeländer sind akkurat gezeichnet und teilweise gelb aquarelliert. Bleistiftschraffuren deuten die Treppenhauswand an. Der mit Kohle angelegte, an den oberen, unteren und rechten inneren Bildrand grenzende Vorhang markiert, entsprechend einem besonders in der barocken Malerei beliebten Repousoirmotiv, die vordere Bildebene, ohne aber eine theatrale Wirkung zu entfalten. Die unbewegte, wenn auch sensibel gezeichnete Fläche des Vorhangs mit der ordentlich gebundenen Kordel gibt sich als Versatzstück, als Stereotyp, das in Magrittes Werk eine unendliche Fortsetzung und am Ende sogar plastische Umsetzung finden sollte.

Magritte entlehnte das Motiv des Vorhangs wohl André Derains *Portrait du chevalier X* (Abb. 1), das unter anderem durch die suggestive Verknüpfung von Collage und Malerei Schlüsselcharakter hatte. Derain hatte der gemalten Figur eine reale Zeitungsseite in die Hand gegeben, ersetzte sie dann allerdings später durch eine gemalte. Magritte diskutierte

mehrfach den ersten Zustand, dessen fotografische Reproduktion er in einem 1924 bei Valori Plastici in Rom erschienenem, von Carlo Carrá verfassten kleinen Buch über Derain entnehmen konnte.¹⁸ Seine Aneignung dieser fiktionalen Verwendung der Collage ist paradox, denn das »détail réél« wird einerseits animiert und andererseits verrätselt. In *Vous ne saurez jamais* ist die Figur selbst und nicht, wie bei Derain, ihr Attribut das Collage-Element; zudem ist Magrittes Figur eigentlich keine. Die skurrile Gestalt, die der Künstler aus einer gedruckten technischen Konstruktionszeichnung ausgeschnitten und der er mit Aquarellfarbe traurige graugrüne Augen aufgemalt, weiße Reflexlichter und einen schwarzen chiricoesken Schatten gegeben hat, ist seine spezifische Erfindung, die als Balusterfigur oder auch als »Bilboquet« bezeichnet worden ist, da sie einem altertümlichen Spielzeug mit diesem Namen ähnelt. Man kann aber auch an ein gedrehtes Stuhl- oder Tischbein denken, dessen konvexe und konkave Rundungen die Silhouette des menschlichen Körpers evozieren, eines Körpers allerdings, der seiner Glieder und somit jeglicher Bewegungsfähigkeit beraubt wurde. Die Aura des Wunderbaren ist ganz in dieser ambivalenten Balusterfigur verdichtet, deren innere Organe aus nummerierten Maschinenteilen zusammengesetzt scheinen, auf einen rational-wissenschaftlichen Diskurs und eine mechanische Bewegung verweisend, mit der die seelenvollen Augen kontrastieren. Die Erinnerung an Picabias oder Max Ernsts menschliche Maschinenwesen drängt sich auf, doch verweigert sich Magrittes stilles Interieur der politisch-anarchischen Dimension der Dada-Collage und folgt eher der mysteriösen Klassizität von De Chiricos *Le muse inquietanti* (Abb. 2).¹⁹ Die grotesk-komische Platzierung der immobilen Figur auf der Treppe verweist wie das gelbe Kolorit überdies auf ein Meisterwerk der modernistischen Tradition: Marcel Duchamps futuro-kubistisches Skandalgemälde

Nu descendant un escalier (Abb. 3). Möglicherweise ist die Collage vor allem als eine surrealistische Antwort auf jene erste radikale Absage an die kubistische Kompositions-idee zu verstehen, der Duchamp das subversive Element der Bewegungsfotografie einpflanzte. So gesehen gewinnt die Transformation abstrakter Räumlichkeit in eine schematische Perspektive im Verein mit der synthetischen Balusterfigur eine besonders programmatische Bedeutung. Die sequenzielle Spaltung der Aktfigur Duchamps und ihre abstrakte Verflächigung werden ausdrücklich zurückgenommen. Magritte zeigt uns eine zwar rätselhafte, aber geschlossene Gestalt, die sich, anders als Duchamps Figur, klar vor dem Hintergrund absetzt. Diese konventionelle Hierarchisierung der Bildpläne soll aber offensichtlich nicht dazu dienen, eine Raumtotalität wieder zu restaurieren. Magritte suchte nach einer neuen Methode, Sehgewohnheiten zu unterlaufen und die Erwartung an eine vom Künstlersubjekt malerisch zu erschaffende bildliche Ganzheit zurückzuweisen, die Duchamps Tableau mit der ihm eigenen Virtuosität durchaus bedient. Widerstand gegen den Stolz auf das eigene malerische Können leistet Magritte durch seine vermeintliche Rückkehr zum narrativen Bild und seinem emotionalen Kern – einem »führenden« Bildhelden.

18) Sylvester 1992–2012, Bd. 1, S. 159. — 19) Siehe z.B. Max Ernst, *die anatomie als braut* (1921), Fotografie einer Collage, die Illustrationen zu technischem Kriegsmaterial verwendet. Eher fern liegt Magritte (mit einer Ausnahme, siehe folgende Anm.) auch die Verbindung von Sexualität und Maschine in Picabias *Parade amoureuse* (1915). Dass Magritte seine Balusterfigur aus De Chiricos Ikonografie ableitet, zeigt sich in der deutlichen Referenz des Gemäldes *Les deux soeurs* (CR 71, 1925), das zwei Mädchenköpfe auf balusterartigen Sockeln zeigt, auf De Chiricos Gemälde *Le due sorelle* von 1915 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf).



Abb. 2) Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti* (Die beunruhigenden Musen), 1917, Pinakothek der Moderne, München



Abb. 3) Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier (No. 2)* (Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2), 1912, Philadelphia Museum of Art

Spiel mit der ästhetischen Grenze: Das Bild im Bild

Die Ikonografie des Maschinenmenschen ist in Magrittes Werk fast singulär,²⁰ während er mit der Balusterfigur und dem Vorhangmotiv weiter arbeitete. In einigen der zwischen 1925 und 1926 entstandenen Gemälde entwickelte Magritte anhand dieser beiden Motive ganz wesentlich sein Spiel mit der ästhetischen Grenze. Um dieses zu verstehen, bedarf es zunächst einer Erinnerung an seine modernistische Grundlage. Picasso und Braque hatten Figur und Raum in ein Raster aus geometrischen Facetten aufgelöst, welche die Oberfläche des Bildes gleichmäßig und durch eine Vielzahl ähnlicher oder identischer Elemente betonen. Clement Greenberg hat diese radikale, von Manet und den Impressionisten begonnene Abflachung des guckkastenartigen Hohlraums zu Recht als Angriff auf die Tradition der Staffeleimalerei bewertet.²¹ Insofern jedem Teil der Leinwand gleiche Bedeutung zukam, wurde die Einmaligkeit der räumlichen Erscheinung torpediert, wie sie Albertis Konzept der Malerei vorgesehen hatte und die maßgeblich in einer imaginären Schwelle zwischen einem Außen und einem Innen verankert war. Diese Schwelle war eigens dazu eingerichtet, um in der Bildbetrachtung wieder überschritten werden zu können. Der Bildrahmen sollte so etwas sein »wie die Tür zur Welt, in welche der Mensch da hereintritt.«²² Mit diesen Worten hat Hegel die »romantische« Kunst der Malerei beschrieben, die anders als die »klassische« der Skulptur den Rahmen benötige, weil sie für ihre Figuren einen Umraum schaffe, in dem diese zu leben und zu agieren scheinen – aus ihren je individuellen Impulsen heraus und gemäß jener konkreten Situation, in der sie dargestellt sind. Das »Eintreten« in den Bildraum ist also auch ein Eintreten in das subjektive Innere der Bildfigur, ein Prozess der – narzisstischen – Identifikation.

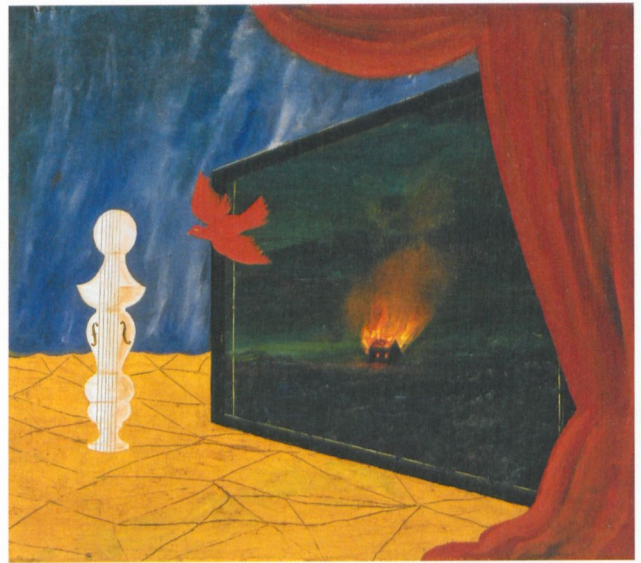


Abb. 4) René Magritte, *Nocturne*, 1925,
The Menil Collection, Houston

Aus dem Gesagten folgt, dass der Begriff der ästhetischen Grenze nicht etwa nur wörtlich auf den Bildrand, die Grenze zwischen dem illusionistischen Bildraum und dem Realraum bezogen werden darf.²³ Er umfasst wesentlich mehr, nämlich die dem neuzeitlichen Kunstbild implizite Differenz zwischen den dargestellten Subjekten der Bildhandlung und der ihnen äußerlich zgedachten Sphäre der Objekte. Durch die avantgardistische Egalisierung des raumplastischen Sujets mit der Bildebene geriet also die in der Instanz der ästhetischen Grenze konstruierte Ich-Autorität unter Beschuss. Die Möglichkeit der Distanzierung des Subjekts vom Objekt, der Figur vom Raum, wurde radikal infrage gestellt. Von hier aus erklärt sich das surrealistische Mysterium des Gegenstands als eine Strategie, die jene Abwesenheit des Ichs erneut bekräftigt und, wie oben schon angedeutet, gegen das Surrogat der Subjektautonomie im virtuosen Pinselstrich abdichtet. Magrittes Methode der Vergegenständlichung im Besonderen erneuert die avantgardistische Attacke gegen die ästhetische Grenze und ihr Ich-Ideal. Diese gewinnt Gestalt durch die Thematisierung des Bildrands.

Sicherlich in Anlehnung an De Chiricos »metaphysische« Interieurs vergegenständlicht Magritte in seinem Gemälde *Nocturne* (Abb. 4) das Spiel mit der ästhetischen Grenze durch das Motiv des Bildes im Bild,²⁴ das in *La belle captive* (*Die schöne Gefangene*; CR 342, 1931) und *La condition humaine* (*Die menschliche Verfassung*; CR 351, 1933)²⁵ seinen klassischen, vielfach variierten Ausdruck finden sollte. Auch im Vergleich mit De Chiricos Malerei zeigt sich, wenn auch noch als tastendes Experiment, eine entscheidende Neuerung. De Chiricos 1916 entstandenes Gemälde *Interno metafisico con grande fabbrica* (Abb. 5) zum Beispiel integriert eine gerahmte vedutenhafte Fabrikansicht in einen perspektivisch verschachtelten Atelierraum, dessen technische Gerätschaften die Arbeit des Malers in eine Analogie zur in-

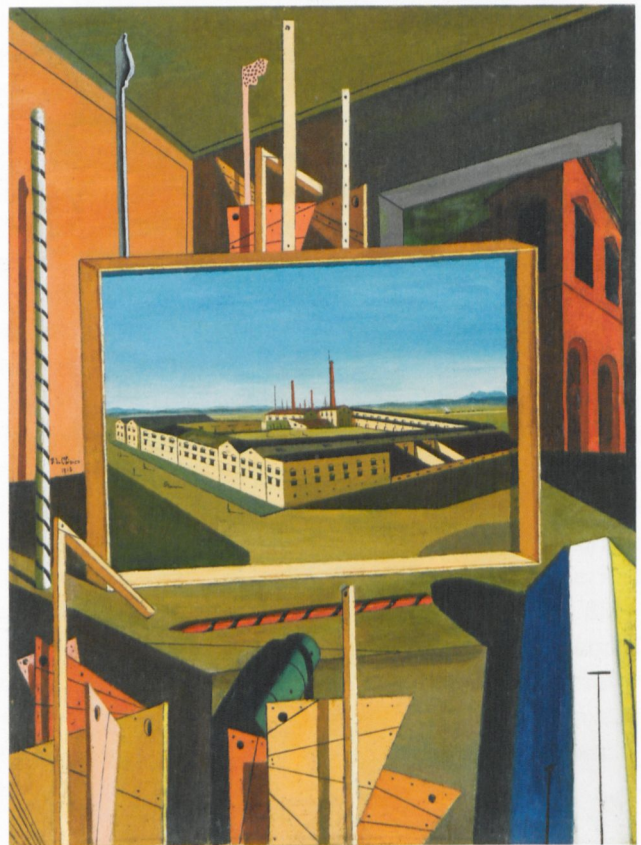


Abb. 5) Giorgio de Chirico, *Interno metafisico con grande fabbrica* (*Metaphysisches Interieur mit großer Fabrik*), 1916, Staatsgalerie Stuttgart

dustriellen Produktion bringen. Auch formal wird mit den durchlaufenden Senkrechten von Stäben und Schornsteinen und mit den vor allem von Schatten und Fluchtlinien regierten Diagonalen zwischen dem Binnenbild und dem Interieur ein Gleichklang hergestellt. Magrittes *Nocturne* formuliert die Beziehung zwischen Binnenbild und Bildraum anders. Nicht formale und inhaltliche Bezüge einer ästhetisch-technoiden Superordnung stellen sie her, sondern ein Vogel, der aus der nächtlichen Landschaft mit brennendem Haus herausfliegt, die ästhetische Grenze durchbricht und damit den Wirklichkeitsanspruch des gemalten Bildes ebenso zum Ausdruck bringt wie negiert. Denn der eigentliche Bildraum, hierin setzt Magritte De Chiricos Interpretation durchaus fort, ist schon durch das theatrale Bühnenmotiv in seinem Artefaktcharakter deutlich. Darüber hinaus vereinzelt Magritte die Motive im Sinne einer Collage, stellt er kein auch nur partielles Raumkontinuum zwischen Binnenbild und Bildraum her. Während De Chirico Differenz und Gleichklang von Abbild und Konstrukt in einer verfremdeten Raumwirkung zur Balance bringt, geht es Magritte um die Unmöglichkeit der Synthese. Das triviale Binnenbild des brennenden Hauses, das Magritte einer Illustration des *Larousse illustré* entlehnt hat und seine Herkunft aus einem außerkünstlerischen Kontext nicht verleugnet, lässt sich im Bildganzen nicht aufheben. Es wird, anders als das Fabrikmotiv bei De Chirico, das dem »metaphysischen« Modus seiner Bildsprache gleichgemacht ist, als Readymade in der Tradition Duchamps verwendet. Zugleich reartikuliert auch Magritte die Metaphysik des Kunstbildes, indem er seinen epiphanen Erscheinungscharakter thematisiert. Die der Malerei in der idealistischen Ästhetik zugeschriebene visuelle Evidenz der Bilderscheinung ist im katastrophischen Anblick des brennenden Hauses ebenso wie durch den sich gleichsam rettenden Vogel, darüber hinaus aber auch durch den Enthüllungsgestus des Vor-



Abb. 6) René Magritte, *Le jockey perdu*
(*Der verlorene Jockey*), 1926,
Sammlung Harry Torczyner, New York

hangmotivs aufgerufen. Aus der verneinenden Hervorrufung jenes sinnlichen Scheins will Magritte die mysteriöse Wirkung seiner Kunst beziehen. Kontemplation wird durch die Balusterfigur zugleich »vorgemacht« und verunmöglicht. Ausgestattet mit Schalllöchern und überspannt mit Saiten wie ein Streichinstrument, vereint sie objekthafte und figurale Züge, verkörpert also in sich die Unentschiedenheit zwischen Subjekt und Objekt, deren sinnfällige Trennung einer bildimmanenten Betrachterfigur doch eigentlich übertragen ist. Hinzu kommt die geschlechtliche Ambiguität, denn eine phallische Symbolik mischt sich mit der Assoziation des weiblichen Körpers. Alles in allem wird diese Konstellation nicht im Sinne einer neobarocken Steigerung der Illusion lesbar, obwohl sie deren strukturelle Mittel aufruft.²⁶ Das Alter Ego des Betrachters im Bild erweist sich als groteske Einheit von organischer Gestalt und Ding; zudem als Korpus eines Musikinstruments, das somit als Klangkörper des mit dem Bildtitel aufgerufenen romantischen Musikstücks fungiert. Durch diese umfassende metamorphotische Verschmelzung scheint die Balusterfigur selbst die Syntheseleistung des Bildes zu erbringen, statt sie der Imagination des sich einfühlenden Bildbetrachters zu überlassen.²⁷

In *Le jockey perdu* (Abb. 6) hat Magritte nach eigenem Ermessen erstmals seine Intention verwirklicht, »die vertrautesten Gegenstände aufheulen« zu lassen und er glaubte dies erreicht zu haben, indem er ihre Ordnung umgestürzt hatte.²⁸ Wie sich zeigte, ist diese Ordnung vornehmlich eine Ordnung des Raums. Magritte verletzte nicht nur die perspektivischen Größenverhältnisse, wenn er den »gedrechselten hölzernen Tischbeine[n]« ihre »unschuldige Existenz« nahm und sie einen Wald verkörpern ließ, durch den ein Reiter jagt.²⁹ Durch die anthropomorphe Form der Baluster, die zudem aus Notenpapier ausgeschnitten sind und somit wiederum auf die Sphäre der Musik-Kunst zurückverweisen,

die als eine nicht von der Diskursivität des Worts dominierte Kunst für Magritte programmatischen Charakter hat, wird die Grenzziehung zwischen Mensch und Raum obsolet. Parallel dazu wird das gewöhnlich auf klaren Differenzen beruhende Verhältnis von Rahmen und Bildfeld, vertreten durch Vorhang und Raumbühne, erschüttert. Ein Baumbaluster befindet sich zugleich vor dem Vorhang und auf der Bühne. Der gewellte untere Abschluss der Bodenfläche evokiert die Möglichkeit, die Handlungsbühne selbst als Vorhangfläche zu lesen, unter der ein Streifen Holzmaserung die Existenz einer weiteren Ebene anzeigt. Magritte sabotiert in dieser theatralen Form der Aufführung einer Bilderzählung auf sehr effektive Weise die Subordination des Bildes im Bild. Es fehlt das Subjekt, dem dieses innere Bild als Ausdruck dient, denn der Reiter, offensichtlich selbst ein Bild, das einem anderen Kontext entnommen wurde, kann sich trotz der vermeintlichen Banalität der Raumordnung nicht gegen den Subjektanspruch der Baluster-Bäume behaupten, denn diese begnügen sich ihrerseits nicht damit, allein den Schauplatz der Handlung zu repräsentieren.

20) Das m. E. einzige weitere Beispiel ist die träumerische weibliche Puppen-gestalt in *L'âge des merveilles* (CR 115, 1926), deren Unterleib durch ein Maschinengestänge mit Zahnrädern ersetzt ist. — 21) Greenberg 1997. — 22) Hegel 1986, S. 86. — 23) So definiert bei Michalski 1932, S. 10. — 24) Die im selben Zeitraum, wahrscheinlich erst nach dem Gemälde entstandene gleichnamige Collage (CR 1599, 1925), die früheste bekannte Collage in Magrittes Werk überhaupt, zeigt das Gemälde des brennenden Hauses am Boden liegend und führt das Motiv des Notenblatts ein, aus dem hier der dominante Körper des Balusters herausgeschnitten wurde. — 25) In dem Landschaftsbild *La belle captive* verdeckt das Bild auf der Staffelei jene dörfliche Szene, die es gleichwohl zeigt. In *La condition humaine* ist eine Staffelei mit einem Landschaftsbild vor einem Fenster zu sehen, das dieselbe Landschaft aus derselben Perspektive darstellt. Diese »materielle« Identifizierung der Landschaft mit

ihrem realen Naturmodell zielt höchst überzeugend und kritisch auf Albertis Postulat, das Bild müsse sich wie ein Fenster verhalten, seine eigene Materialität also verleugnen zugunsten der unmittelbaren Erfahrbarkeit seiner Gegenstände. Hier wird klar, dass Magritte das gegenständliche Bild gegen sich selbst, d. h. gegen die ihm eingeschriebene Transparenzillusion wendet. — 26) Magrittes Verhältnis zur Tradition des Bildes im Bild thematisiert die publizierte Magisterarbeit Köhler 2012. — 27) Die Verrätselung des innerbildlichen Betrachtermotivs ließe sich schon in Caspar David Friedrichs Rückenfigur ausmachen. Dazu Prange 2010. Anregend für Magritte war möglicherweise De Chiricos philosophisch-poetische Allegorisierung des Motivs der Bildbetrachtung in *Il filosofo e il poeta* (1915), Collection Vicario, Rom. In *La traversée difficile* (CR 84, 1926) spannt Magritte Bildgedanken aus *Nocturne* und *Vous ne saurez jamais* weiter fort. Das Motiv der stürmischen See, die hier anstelle des brennenden Hauses Gegenstand des ins Bild integrierten Tableaus ist, ist aus dem *Larousse illustré* entnommen. Die einen Vogel ergreifende Hand und die großäugig schauende Balusterfigur signalisieren einen operativen Raum der ästhetischen Aneignung von Natur. Sie zielt ins Leere, wie die abstrakten Bilder mit leeren Fensteröffnungen nahelegen. In *Le groupe silencieux* (CR 83, 1926) ist die Verdinglichung des Bildes durch die Collage in einer ganzen Reihe von Verdoppelungen explizit. Ein scheibenförmiger Puppentorso – ironische Präsenz des Betrachters im Bild – lehnt an der Wand eines Innenraums, gegenüber einem ebenfalls angelehnten Waldbild, das seinerseits von einem leeren Bildrahmen teilweise gerahmt wird und leere Fensteröffnungen aufweist. Nicht der Figur, sondern einem Kubus im Vordergrund sind Augen einbeschrieben, die jeweils von einer Kante durchbrochen werden. Die offene Hinterwand zeigt wiederum Oberflächen, die ihr Versprechen eines Einblicks und Ausblicks verweigern. — 28) Neben der hier besprochenen Collage existiert aus demselben Jahr eine weitere Collage (CR 1606) und eine Ölversion (CR 81) des Themas. Zitat aus: Magritte 1998, S. 46. — 29) Ebd.

Das abwesende Objekt: Die Wortbilder

Die bedeutende Rolle der zwischen 1927 und 1930, also während Magrittes Aufenthalt bei Paris entstandenen Sprach- oder Wortbilder scheint in ihrer Möglichkeit zu liegen, die emotionale, in einem subjektiven Aneignungsakt verankerte Semantik des Bildes durch dessen Konfrontation mit der objektiven Zeichensphäre des Worts ausdrücklich zum Thema zu bestimmen. Die traditionelle Entsprechung zwischen Bild und Text wird aufgelöst in die Reihung von selbstständigem Bild und selbstständigem Wort. Somit setzt sich die schon zuvor behandelte Komplementarität von Innen und Außen, Wesen und Erscheinung in der Relation von Gegenstandsbild und -zeichen fort. Magritte verlässt dabei keineswegs den von abstrakten Malern bereiteten diskursiven Raum ikonoklastischer Selbstkritik, auch wenn der Künstler selbst diese historische Kontinuität nicht zu sehen vermochte. Wie Mondrian *Disegno* und *Colore* in ihrer Superposition kritisierte, indem er Linie und farbige Fläche scharf kontrastierte und so einander gleichstellte, setzte Magritte die Opposition von Bild und Wort ein, um die Priorität des sprachlichen Sinns zu torpedieren. Die Parallelität dieser künstlerischen Methoden entspricht dem historischen Prozess, der die Zersetzung bildlicher und sprachlicher Repräsentation umfasst. Die surrealistische Erfahrung findet sich in jener Beschreibung, die Walter Benjamin zur protomodernen Sprachzerstückelung in der barocken Emblematik geliefert hat, exemplarisch verdichtet: »Die zertrümmerte Sprache hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillern-der Naturgestalten.«³⁰

Magritte präsentiert in der Reduktion von Bild und Sprache auf die Objektabbildung bzw. -bezeichnung das Ende

jenes Vergegenständlichungsprozesses, der in der barocken Emblematik seinen Ausgangspunkt hat. Mythologische, christliche und naturkundliche Bilder und Texte wurden damals in ihrer Fragmentgestalt frei verfügbar zur Eingliederung in moralische Anweisungen für die Lebensführung des Einzelnen, in heraldische Symbole und Impresen. Hans Heinz Holz hat darauf hingewiesen, dass erst »der Zerfall jener noch in Gruppen gegliederten Gesellschaft in eine Menge von konkurrierenden individuellen Warenproduzenten [...] das Emblem zum Warenzeichen oder Signet degenerieren« ließ.³¹ Das Markenlogo als Nachfolger der Imprese weist nicht mehr auf das Individuum bzw. die Familie, sondern nur auf sich selbst. Exemplarisch greifbar ist diese Selbstbezüglichkeit in der alltäglichen Verschmelzung von Gegenstand und Markenname etwa durch den Gebrauch des Wortes »Tempo« anstelle von »Taschentuch«. Bilder, Ornamente und Worte sind auf der Ebene des Markenzeichens austauschbar bzw. gleichwertig in ihrer Zeichenfunktion, was Magritte als engagiertem Werbegrafiker nicht verborgen blieb.³²

Schon die kubistische Collage hatte dieser Fragmentierung und Verfügbarkeit von Wort und Bild Rechnung getragen und die Facettierung des Gegenstands mit Textfragmenten legiert, sodass hier bereits eine Verbildlichung des Wortes zu beobachten ist, die auf andere Weise in Magrittes Bildern wiederkehrt. Entscheidend ist gegenüber der kubistischen Wort-Bild-Montage die – vermeintliche – Wiedereinführung einer fremdreferenziellen Semantik. Magritte geht diesen Weg über das Zitat eines Bilderbuchs für Schulanfänger. Dem Wort wird scheinbar sein Sinn zurückgegeben, den ihm Dadaisten und Kubisten streitig gemacht hatten. Erst in der Versinnlichung des Worts wird die Verbildlichung als Negation des Sinns formulierbar, das kubistische Problem gedeutet.

30) Benjamin 1991, S. 382. Zur Anwendung von Benjamins Allegoriebegriff auf das nicht-organische avantgardistische Kunstwerk siehe Bürger 1974, bes. S. 92 ff. — 31) Holz 1972, S. 44 f. — 32) Wie bedeutsam die Werbung für Magrittes Idee der »surréalité« war, erklärt sein Nachruf auf André Breton: »1927 sahen André Breton und ich uns nacheinander eine Apéritif-Reklame an, die an der Wand eines Bistros hing. Wir tauschten Blicke aus, die weder Vernunft noch Wahnsinn erklären konnte.« Sur la mort d'André Breton, in: *Les lettres françaises*, Nr. 1151, Paris, Oktober 1966, zit. nach: Blavier 1981, S. 544. Zur Verbindung der Sprachbilder Magrittes mit seiner Werbegrafik siehe Roque 1983.

La clef des songes (1927)

Wohl als Kommentar zu seinem im Herbst 1927 entstandenen ersten Wortbild *La clef des songes (Der Schlüssel der Träume; Kat.-Nr. 50)* schrieb Magritte einen kurzen traumartigen Text mit dem Titel *Théâtre en plein cœur de la vie*. Von einer Prinzessin ist hier die Rede, die der Mauer in einem Haus entsteigt, über unendliche Felder eilt, auf der Suche nach »preuves mystérieuses«. Die Fantasie endet folgendermaßen: »Elle franchit de poétiques obstacles: la valise, le ciel; le canif, la feuille; l'éponge, l'éponge.«³³

Die zweimalige Nennung des Wortes »Schwamm« (»l'éponge«) weist auf die entsprechende Wiederholung im Bild. Auf drei offenbar beliebige Wort-Bild-Montagen folgt als letzte eine konventionelle Zusammenstellung. Das Wort Schwamm bestätigt das Abbild eines Schwamms. Diese plötzliche Übereinstimmung löst Befremden aus, das Gewohnte wird rätselhaft. Der Schwamm als bildlich und sprachlich repräsentierter Gegenstand wird durch die tautologische Entsprechung der Zeichen selbst gleichsam zum abwesenden Objekt erklärt. Aber auch die anderen Gegenstände erweisen sich als Figurationen der Absenz, denn die alogische Konstellation von Wort und Bild setzt eine Deutungsarbeit in Gang, die sich – und hier greift ein Stück weit

das Vorbild der im Titel vielleicht adressierten Traumanalyse – auf die Suche nach dem gemeinten Gegenstand begibt, der die Relation zwischen Wort und Bild begründen könnte. Thema des Bildes, das vordergründig die »vollkommenen« Gegenstände in ihr Recht einsetzen will, ist eher die Unmöglichkeit, sie im Bild zu präsentieren.

Durch die Einführung des Wortes macht Magritte seine Kritik am konventionellen Sprachcharakter des Bildes explizit. Die als Erklärung eingesetzte Bildunterschrift kann sich als solche nicht behaupten, das Bild des Gegenstandes entgleitet dem im Wort aufgerufenen Sinn. Hinzu kommt die bewusst didaktische Form. Im Alphabetbuch, das hier als Modell bemüht wird, ist das Bild ein Attribut der Schrift. Für das des Lesens noch unkundige Kind veranschaulicht es die Bedeutung einer Buchstabenfolge. Es dient als Übersetzungshilfe, als Vermittlung der Sprachkonvention. In dieser Praxis profanisiert und fixiert es das Erbe des christlichen Bildes, das sich gegen die Vorwürfe der Ikonoklasten rechtfertigen musste, indem es sich als Bibel der Armen verstand, als eine dem Wort analoge Repräsentation des Dogmas, unähnlich dem Heiligen und somit als solches nicht selbst Gegenstand der Verehrung.

Im Vergleich mit einer von Sylvester publizierten Seite eines Schulbuches aus Liège wird die künstlerische Transformation bei Magritte deutlich.³⁴ Magritte standardisiert den Wort-Bild-Bezug und die einzelnen Gegenstandsdarstellungen, die aber trotz ihrer symmetrischen Konstellation in vier gleichmäßigen Rechtecken eine sorgfältige plastische Modellierung mit aufgesetzten Lichtern erhalten, welche jedem Bild eine gewisse Selbstständigkeit verleiht und die Priorität des Wortes untergräbt. Die Worte selbst zitieren zwar die Schreibrift des Schulanfängers, doch auch sie wird monumentalisiert. Ihre Primitivität ist erhaben und anonym wie die der Gegenstände. So wird aus der Schultafel ein Schöpfungsbild,

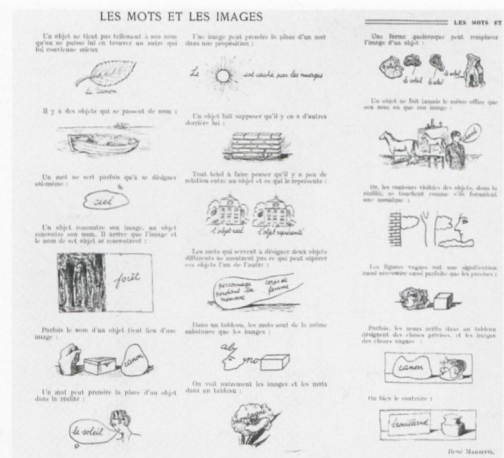


Abb. 7) René Magritte, *Les mots et les images* (Die Wörter und die Bilder), reproduziert in: *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, 15. September 1929

eine ohne Gottes Hilfe vollzogene Genesis, assoziiert mit dem Schock des Déjà-vu, der Affirmation des Vorhandenen. Die Idee des radikal Neuen im Konkreten, der »mythologie moderne« inhärent,³⁵ wird in ihrer schulmäßigen Explikation aufgehoben: Die surreale Schöpfung ist das bereits Gemachte und Benannte: L'éponge, l'éponge.

33) Der Text erschien in der von Paul Nougé und Camille Goemans im Februar 1928 gegründeten Zeitschrift *Distance*, datiert auf den 23. Januar 1928. Zit. nach: Sylvester 1992–2012, Bd. 1, S. 240. — 34) Sylvester 1992–2012, Bd. 1, S. 240, Fig. a. Zum Modell des Alphabetbuchs und dem Kontext der sprachwissenschaftlichen Diskurse siehe auch Leen 1998, bes. S. 32. — 35) Magrittes Verfahren lässt sich auf die Rhetorik der »mythologie moderne« in Aragons *Paysan de Paris* (1920; dt. *Pariser Landleben*, Berlin, 1985) beziehen, die im magischen Wortspiel, zum Beispiel mit dem Namen »éphémère«, das Mittel der Wiederholung einsetzt. Hierzu Fürnkäs 1988, S. 48–87, hier bes. S. 72.

Bildraum und Sprachraum in *Les mots et les images* (1929)

Die Ingredienzien dieser Schockwirkung erklärt Magritte in dem Schaubild *Les mots et les images* (Abb. 7), das 1929 im zwölften und letzten Heft der von Breton und Aragon herausgegebenen Zeitschrift *La Révolution surréaliste* erschien. Kein Gegenstand sei so unverbrüchlich mit seinem Namen verbunden, dass man ihm nicht einen anderen geben könne, der besser zu ihm passe, schreibt er hier; eine Behauptung, die in den folgenden beiden Bildern durch weitere Postulate unterstützt wird, zum einen durch das der Autonomie eines Gegenstandes, zum andern durch die Autonomie des Wortes. Es gebe Dinge ohne Namen und Worte, die nur sich selbst repräsentierten. Letzteres illustriert Magritte durch das einem biomorphen Umriss einbeschriebene Wort »ciel«. Auf der Grundlage solcher Selbstständigkeit, ja Bildhaftigkeit des Wortes wird im Folgenden die Möglichkeit dargestellt, dass das Abbild eines Gegenstands und sein Name einander treffen. Das Bild eines Waldes erhält dieselbe Quantität Bildfläche wie das Wort »forêt«.

Diese vier Bilder aus *Les mots et les images* erklären bis zu einem gewissen Grade die vier Bilder in *La clef des songes*. Hier wie dort ist das im Sinne der Sprachkonvention richtige Zusammentreffen von Wort und Bild als Folge des Grundgesetzes freier Kombination dargestellt und erscheint nicht weniger zufällig als die alogische Begegnung von Wort und Bild. Die Montage ist damit aus ihrem abstrakt ästhetischen Charakter in der Collage gelöst und zur Norm auch auf der Ebene der Semantik erklärt: Sie benennt das von Ferdinand de Saussure erkannte arbiträre Verhältnis von Zeichen und Bedeutung, Wort und Bild. Doch liegt der Inhalt von Magrittes Werk nicht in der Illustration sprachwissenschaftlicher Thesen, die vielmehr als parallele Erkenntnis- und Spiegelungsform

gesellschaftlicher Realität gesehen werden müssen. Durch die quasi linguistische Theorie von *Les mots et les images* ist die Bedeutung des Gemäldes *La clef des songes* noch keineswegs ausgeschöpft, denn was in Magrittes didaktischer Auflistung der Erscheinungsformen der Wort-Bild-Relation in der Pluralität verbleibt, macht gerade die Einheit des Bildes, seinen Werkcharakter aus. Magritte selbst hat mit seiner Lehre von einer unsinnlichen Ähnlichkeit auf einen synthetischen Aspekt hingewiesen, der die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem für die Stiftung neuer essenzieller Zusammenhänge benutzt.³⁶ Das Wort »ciel« und das Bild einer Reisetasche verbindet demnach eine geheime Verwandtschaft. Solche inhaltlichen Korrespondenzen zu suchen, ist aber ein rein subjektives Vergnügen, das dem Bildganzen wenig gerecht wird. Ähnlichkeit evoziert das Gemälde zunächst in der Form: durch die kodifizierte Konstellation von kursivem Schriftzug unter dem Gegenstandsbild zum einen; durch die standardisierte Reihung der Einzelbilder zum andern. Nicht nur zwischen Wort und Bild, sondern auch zwischen den Einzelbildern wird durch die Normierung Gleichheit induziert. Die sprachliche Benennung der Bilder schafft als Form eine Ähnlichkeit zwischen ihnen, ebenso wie der Raum, der ihnen in gleichen Proportionen zugeteilt ist. Diese entscheidende malerische Reflexion des Bildraums wird weder durch eine semiotische Interpretation noch durch die surrealistische Beschwörung einer numinosen Essenz erfasst.

La clef des songes setzt latent das in *Nocturne* eingeführte Bild-im-Bild-Thema fort.³⁷ Die scheinperspektivischen Rahmungen der vier »Tafeln« schaffen jeweils einen fiktiven Raum, der aber nicht, wie in *Le musée d'une nuit* (*Das Museum einer Nacht*; CR 171, 1927), zu illusionistischen Schachtelräumen ergänzt wird, denn es gibt nur eine Rahmenleiste, die durch starke Licht-Schatten-Kontraste und

perspektivische Verkürzungen in einen Bildraum einführt, dessen Identität jedoch ambivalent ist. Zum einen signalisiert die dunkle Fläche den leeren Raum, der die Gegenstände umfängt, zumal die Lichtreflexe auf die Konvention des Ölbildes und seinen dunklen Grund verweisen. Zum andern sind die dunklen Felder Träger der Schrift und somit als Flächen mit der Anmutung von Schiefertafeln verstehbar, eine Assoziation, die durch die schülerhafte Schreibschrift noch bestärkt wird. Dieser Widerspruch zwischen Fläche und Raum bleibt im Gemälde unaufgelöst, während das Schaubild *Les mots et les images* eine Synthese postuliert, zum Beispiel wenn behauptet wird, dass Bild und Wort austauschbar seien. Die grundlegende Erkenntnis der Beliebigkeit des Zeichens lässt sich nicht einfach auf die Struktur des Kunstbildes übertragen, auch wenn der neuzeitliche Grundsatz »ut pictura poesis« eine Sprachförmigkeit des Bildes eingefordert hat, die Magritte zu unterlaufen trachtet. Denn das neuzeitliche Tableau, dessen kritische Analyse Magrittes Malerei leistet, gründet nicht in der sprachlichen Syntax, sondern in der fiktiv raumplastischen Negierung des ebenen Trägermaterials, die idealerweise dem Abbild einer heroischen Handlung und damit dem Konzept eines souveränen Subjekts dient. Die Zitierung des perspektivischen Raums in *La clef des songes* dient seiner Verneinung. Das als vermeintliche Legende ins Bild integrierte Wort erlaubt Magritte die Destruktion des Raums ohne jeden ersichtlichen Aufwand an subjektiver Faktur.

Ein einzelnes grünes Blatt hat in *La clef des songes* die Rolle eines exemplarischen Gegenstandes inne, dessen mysteriöse Existenz durch die arbiträre Konfrontation mit einem ihm gewöhnlich nicht zugeordneten Wort – »La table« – wirksam ist. In *Les mots et les images* demonstriert Magritte am Beispiel eines ebensolchen Blatts, das hier die Bezeichnung »canon« trägt, die völlige Freiheit der Beziehungen zwischen

dem Gegenstand und seinem Namen. Es ist schon ausgeführt worden, dass hier eine Saussure'sche linguistische Logik eine Art wissenschaftliche Basis für die surrealistische Ästhetik der Montage abgibt, die Lautréamont in seinem Bild von der Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch antizipativ definiert hat.³⁸ Magritte hat dieses Modell einer Kombinatorik heterogener Gegenstände auf die Schriftsprache ausgeweitet. Sein bewusst trivialer Illustrationsstil und die kindliche Schönschrift sorgen dafür, dass die Wörter nicht, wie im Kubismus, zu Konstruktionselementen einer virtuoseren malerischen Komposition werden, und auch nicht, wie bei Miró, als spontane Ausdruckspuren gelesen werden können. Magritte selbst erläutert, dass die Wörter im Gemälde »von derselben Substanz sind wie die Bilder«. Dies ist zwar schon in einem Werk wie Picassos *Ma Jolie* (Abb. 8) der Fall, doch die Einbeziehung der Buchstaben in eine abstrahierte Komposition nivelliert dort optisch den qualitativen Unterschied zwischen figürlich-gegenständlichen Elementen und Schriftzeichen. Erst die offensiv »falsche« Benennung eines Blatts als Tisch oder Kanone erschließt die von Picasso und Braque eingeführte Gleichberechtigung und Autonomie der Schrift. Auch gegenüber Mirós Bildgedichten, denen Magritte noch näher steht, wird diese Veränderung deutlich. In *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (Abb. 9) zum Beispiel wird der Schriftzug »poursuit« derart verzerrt, dass er als Spur der Bewegung des Vogels gelesen werden kann und somit neben die Zeichenfunktion der Schrift eine mimetische tritt. Damit durchbricht Miró die kubistische Formalisierung der Schrift, um ihr eine semantische Qualität zuzusprechen, die zwischen einer zeichenhaften und einer bildmäßigen changiert. Magritte setzt bei dieser Gleichberechtigung von Schrift und Bild an und erprobt sie im Verhältnis von Bild und Legende am trivialen Modell eines Alphabets. Dass mit der materiellen Gleichheit von Wort und

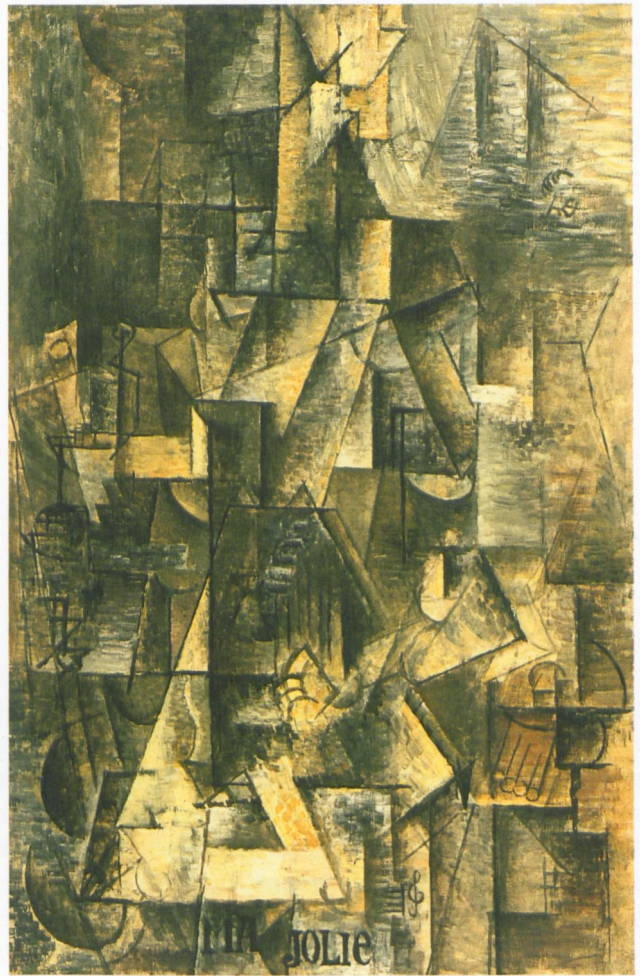


Abb. 8) Pablo Picasso, *Ma Jolie*, 1912, Museum of Modern Art, New York



Abb. 9) Joan Miró, *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*, 1926, Privatsammlung

Bild die auf einem klaren Figur-Grund-Verhältnis basierende Semantik des perspektivischen neuzeitlichen Bildraums zusammenbricht, verdeutlicht er gerade dadurch, dass er diesen Bildraum in vermeintlicher Simplizität wieder aufruft, um ihn in seiner angestammten, auch durch Lautréamonts Bild vom Seziertisch noch festgehaltenen Rolle als das übergreifende, die Gegenstände eines Bildes vereinende Dritte umso entschiedener scheitern zu lassen. Eben dadurch, dass Magritte sich an populären Darstellungsweisen orientiert, kann er der modernistischen Kritik am Illusionismus des traditionellen Tafelbildes eine aufs Neue provozierende Form geben.

36) Diese u. a. in einem Vortrag aus dem Jahr 1959 dargelegte Lehre (Blavier 1981, S. 405–409) begründet Magrittes surrealistische Idee der Inspiration als einer Art profanen Erleuchtung. Zur Diskussion von Magrittes Begriffen der Ähnlichkeit und der Gleichartigkeit siehe Prange 2001, S. 41–49. —

37) Schreier 1985, S. 32, Anm. 48. — 38) Lautréamont (Pseudonym für Isidore Ducasse): *Die Gesänge des Maldoror*, 1874, 6. Gesang, 3. Strophe (über den Jüngling Mervyn): »Er ist schön wie die Einziehbarkeit der Fänge von Raubvögeln; oder auch wie die Unsicherheit der Muskelbewegungen in den Wunden der Weichteile in der Gegend des hinteren Nackens; oder noch eher wie diese dauernd wirksame Rattenfalle, die immer vom gefangenen Tier neu gespannt wird, also selbsttätig unendlich Nager aufnehmen kann und sogar unter Stroh verborgen funktioniert; und vor allem wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!« Eine Ausgabe mit 77 Illustrationen von Magritte erschien 1948 bei Editions De »La Boétie« in Brüssel.

Der untiefe Raum und die Metamorphose: Ein anderer Surrealismus?

Im Rahmen seines paradoxen Verfahrens, durch die Fingierung von Raum die Unwiderruflichkeit der Fläche ins Bewusstsein zu heben, sind auch die Varianten von *La clef des songes* zu verstehen. In *La table, l'océan et le fruit* (Abb. 10) wird zum einen ein flächiger Zierrand, der wiederum an Schönschrift-Übungen erinnert, als innerer Rahmen eingeführt, zum andern eine Horizontlinie angedeutet, die die drei Gegenstände zu Elementen einer Landschaft macht. Dies unterstützt ein schräger Schlagschatten, der das aufgerichtete Blatt in einen Baum verwandelt. *L'avenir des voix* (*Die Zukunft der Stimmen*; CR 173, 1927) wiederholt die Vierteiligkeit der Komposition von *La clef des songes*, doch anstelle der fensterartigen Sprossenteilung wählt Magritte hier eine von Bergen durchzogene Himmelslandschaft, vor der die Gegenstände zu schweben scheinen, ein Eindruck, der jedoch durch ihre rasterartige Ordnung empfindlich gestört wird. Hinzu kommt, das auch hier das Blatt aufrecht steht wie ein Baum.

Mit der Parallelisierung und metamorphotischen Durchdringung von Blatt und Baum – Thema auch der Wormland-Werke *Le spectacle de la nature* (Kat.-Nr. 51) und *La troisième dimension* (Kat.-Nr. 52) – dürfte Magritte auf das Vorbild von Max Ernst rekurren, der in seiner Frottage-Serie *Histoire naturelle* 1925 dieses Motiv mehrfach durchspielt.³⁹ Ernst verwandelt zum einen Blätter, um diese durchzureiben, sodass, zum Beispiel in *Felder der Ehre*, *Überschwemmungen*, *Erdbebenpflanzen*, die Konturen und das Geäder genau reproduziert werden. Diese Abdrücke werden durch gezeichnete Schatten ergänzt und zu einem fiktionalen, am Horizont einer Landschaft aufragenden Gewächs gestaltet. Komplizierter noch verhält es sich in *Die faszinierende Zypresse*

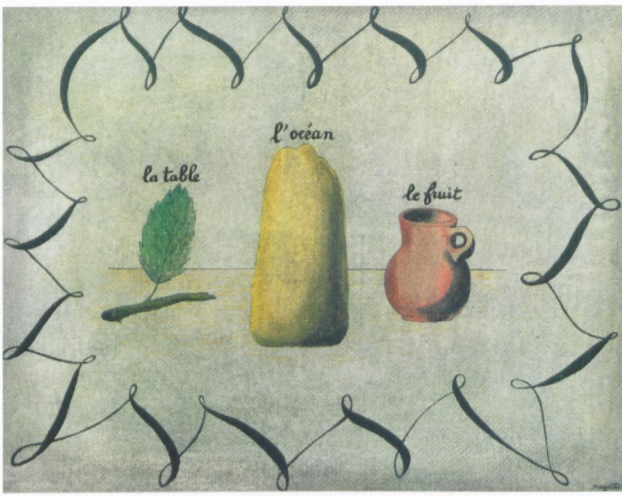


Abb. 10) René Magritte, *La table, l'océan et le fruit*
(*Der Tisch, der Ozean und die Frucht*), 1927,
Privatsammlung



Abb. 11) Max Ernst, *Le fascinant cyprès*
(*Die faszinierende Zypresse*), 1925, reproduziert in:
Histoire naturelle, Éditions Jeanne Bucher,
Paris 1926, Museum of Modern Art, New York

(Abb. 11) und *Blättersitten*. Das erstgenannte Werk zeigt in einer weiten Landschaft mit extrem niedrigem Horizont einen gigantischen Blattbaum zwischen vertikalen Flächen, deren Holzmaserung die Assoziation von Baumstämmen aufruft. Die Binnenstruktur des Blattes stammt hier wie auch in *Blättersitten* nicht von einem realen Blatt, sondern könnte auf eine textile Vorlage und im letztgenannten Werk auf gerarbtetes Leder zurückgehen. Die durchgepausten Strukturen werden also mit zeichnerischer Erfindung und Raumgestaltung kombiniert.

Um diese verwirrende Mischung aus Reproduktion und Fiktion geht es auch Magritte, der Max Ernst neben De Chirico sehr verehrt hat.⁴⁰ Man könnte seine künstlerische Methode als eine Transformation der halbautomatischen Technik der Frottage ins Medium der Ölmalerei verstehen, denn obwohl Magritte diesem traditionellen Medium treu bleibt, versucht er sich der Führung durch den Gegenstand selbst zu überlassen. Seine fast naive, der Konvention von Werbeillustrationen, Lexikondarstellungen oder Ansichtskarten folgende Wiedergabe gewöhnlicher Gegenstände nimmt die Stelle des realen Materials ein, dessen plastischer Oberfläche Ernst nachspürt.

Im Modus dieses neuen Primitivismus kommentiert und animiert Magritte auf subtile Weise die modernistische Tradition des Flächenraums. *La table, l'océan et le fruit* zitiert nicht nur Max Ernsts Blattbaum, der in sich schon Fläche und Raum verbindet. Das aufrecht stehende unförmige Gebilde mit der Bezeichnung »l'océan« könnte überdies auf ein poetisches Bild von Paul Valéry verweisen, der von seiner Erfahrung berichtete, wie das Meer sich vor seinen Augen erhoben habe.⁴¹ Der Krug mit der Bezeichnung »le fruit« könnte ein cézanneskes Stilleben mit Früchten zitieren. Die horizontale Linie, als Tischkante wie als Horizont einer Landschaft lesbar, wird in ihrer räumlichen Bedeutung durch die Schönschrift

der Wörter und der ähnlichen, wie mit einer Feder gezeichneten Rahmenlinie, die auf ironische Weise etwas von der surrealistischen *Écriture automatique* transportiert, wiederum liquidiert.

39) Die erste Ausgabe der *Histoire naturelle* erschien 1926 bei Éditions Jeanne Bucher mit einem Vorwort von Hans Arp. Ich beziehe mich auf die 1972 im Verlag Gerd Hatje in Stuttgart erschienene neue Ausgabe. — 40) Diese Wertschätzung äußert sich auch in Magrittes Nachahmung von Ernsts autobiografischer Legendenbildung. In seinem Brüsseler Vortrag parallelisiert er seinen Durchbruch zur Gegenständlichkeit offenkundig mit der Erfindung der Frottage durch Max Ernst im Jahr 1925. Als er in diesem Jahr beschlossen habe, »die Gegenstände nur noch mit all ihren sichtbaren Details zu malen«, sei diese Entscheidung herbeigeführt worden durch eine Begegnung mit den Zierleisten einer Tür in einer Brüsseler Brasserie, die ihm »mit einer mysteriösen Existenz ausgestattet« schienen (Magritte 1998, S. 45). Bekannt war Magritte sicherlich Max Ernsts 1937 in Paris erschienene Schrift *Au-delà de la Peinture*, in der die Halluzination beschrieben wird, die der Künstler am 10. August 1925 vor einer imitierten Mahagoni-Bemalung eines Kleiderschranks erlebte. Obwohl Magritte an diese Anekdote anknüpft, ist die Differenz aber doch beträchtlich. Während Ernst sich durch die malerisch imitierte Holzmaserung zur Vorstellung fantastischer Gestalten in Bewegung angeregt sah und damit einem klassischen, schon durch Leonardo verbürgten Topos künstlerischer Kreativität folgt, schienen Magritte die besagten Zierleisten ganz ohne dämonisches Getier mysteriös, und lakonisch bemerkt er abschließend: »[I]ch war lange in Kontakt mit ihrer Realität.« (Magritte 1998, S. 45. — 41) Magritte schildert den Ausgangspunkt für seine Abkehr von der Abstraktion in diesem Sinne als einen existenziellen Augenblick. Auf eine Werkphase, in der der Künstler versuchte, für die Realität bildhafte Äquivalente zu finden, in denen nur ihr Wesentliches erscheine, folgte die Erfahrung, dass die Abstraktheit der Bildwelt auf die Wahrnehmung zurückschlug: »Schließlich fand ich in der Erscheinung der wirklichen Welt selbst die gleiche Abstraktion wie in meinen Bildern. / Denn trotz der vielfältigen Verbindungen von Details und Nuancen einer realen Landschaft konnte ich sie so sehen, als

sei sie nur ein Vorhang vor meinen Augen. Ich war mir der Tiefe von Landschaften nicht mehr sicher, war kaum noch überzeugt von der Ferne dieses leichten Blautons am Horizont, den ich in einem plötzlichen Experiment einfach auf Augenhöhe setzte. Ich befand mich in demselben Zustand der Unschuld wie ein Kind, das meint, aus seiner Wiege heraus den am Himmel fliegenden Vogel ergreifen zu können. / Paul Valéry hat diesen Zustand vor dem Meer empfunden, das sich – so sagt er – vor den Augen des Betrachters erhebt.« (Die französischen Impressionisten, Seurat unter anderen, haben, indem sie die Farben der Gegenstände zerlegten, die Welt ebenso in dieser Weise gesehen.« (Magritte 1989, S. 45. Magritte bezieht sich hier auf Valéry 1966, S. 1116.

Das Blatt als Kunstsymbol:
Le spectacle de la nature (1940)

Das schon in den ersten Collagen und surrealistischen Gemälden in Erscheinung getretene Vorhangmotiv hat prinzipiell die Aufgabe, als theatrales Rahmenelement die perspektivische Wahrnehmungslogik der tradierten Bildkunst aufzurufen, so auch in den späteren Gemälden Magrittes. Insofern lässt sich in *Le spectacle de la nature* (*Das Schauspiel der Natur*; Kat.-Nr. 51) ausnahmsweise eine direkte Beziehung zwischen Titel und Bild herstellen. Das Gemälde löst gleichsam wörtlich die Metapher vom »Spektakel« der Natur ein, indem es eine Landschaft durch eine von oben herabhängende Draperie krönt und rahmt, sodass der Ausblick in die Natur einer Bühnenvorführung angeähnet wird. Freilich bleibt es nicht bei diesem Eindruck. Um jede einfache illusionistische Lesweise zu unterbinden, platziert Magritte ein übergroßes Blatt vor der schwarzen Vorhangfläche; und dieses einzige Element der Diskontinuität stört nachhaltig den Ausblick auf eine weite Ebene, in der zwei dicht belaubte Bäume in einem dunstigen Sonnenlicht vor bewölktem Himmel stehen. Eine weitere räumliche Irritation liefert ein Schatten am unteren Bildrand. Ist er ein Reflex des schwarzen Vorhangs oder weist er auf eine noch nicht sichtbare Gewitterwolke, vielleicht in Reminiszenz an das ursprüngliche Vorhaben Magrittes, eine »paysage de tempête« zu malen?⁴²

Das Gemälde folgt auf zwei ähnlich angelegte Bilder von düsterer Stimmung. In *Le palais des souvenirs* (*Der Palast der Erinnerungen*; CR 471, 1939) erscheinen auf der schwarzen Draperie drei Blumen. Die helle Berglandschaft darunter wird durch einen monumentalen Baumstumpf beherrscht. In *La belle de nuit* (*Die Schöne der Nacht*; CR 474, 1940) ist über einem schmalen dunklen Landschaftsstreifen eine helle Rose vor dem schwarzen Stoff platziert. Das »Pro-



Abb. 12) René Magritte, *La géante* (*Die Riesin*),
1935, Privatsammlung

blem«, folgen wir Magrittes Terminologie, ist das des Vorhangs, der seine mysteriöse Existenz entbirgt, indem er seine autoritäre, den Blick auf ein Geschehen jenseits seiner Stofflichkeit lenkende Funktion abweist und selbst zum Bildträger wird. In der frühen Collage *Le jockey perdu* war diese Verdichtung von Vorhang und Bildfläche schon vorbereitet worden. Die besonderen Proportionen der Gemälde von 1939 und 1940, die der Draperie und dem auf sie projizierten Bild etwa ein Drittel der gesamten Bildfläche zuweisen, verhindern jede Art der Zentrierung, Über- oder Unterordnung, die der Vorhang als würdige Inszenierung der ästhetischen Grenze und des Betrachterblicks gewöhnlich leistet. In *La constellation* (CR 512, 1942) kombiniert Magritte schließlich die Bilderfindung von 1939 mit den Motiven des Blattbaums (hinter einem gewöhnlichen Baum in der Landschaft) und der Blattvögel (auf dem Vorhang). Es zeigt sich in einer solchen Serie, dass Magritte seine Bilderfindungen nicht nur wiederholt und variiert, sondern auch miteinander kombiniert, was ihre fundamentale Vergleichbarkeit erweist. Blattbaum und Blattvogel bearbeiten dasselbe Problem wie der Vorhang und die Balusterfigur. Sie visualisieren die Metaphysik des neuzeitlichen Kunstbildes als absurde Wirklichkeit, wie im Folgenden auszuführen sein wird.

Als erstes Beispiel für die Verschmelzung des Baums mit einem großen »Blatt, dessen Stiel ein Stamm war und direkt im Boden wurzelte«, nennt Magritte selbst nicht das oben beschriebene Wortbild *La table, l'océan et le fruit* von 1927, sondern *La géante* (Abb. 12), nach des Künstlers Bericht so genannt in Erinnerung an ein Gedicht Baudelaires, tatsächlich aber in Bezug auf eine Nachdichtung von Paul Nougé, die schon einem weiblichen Akt von 1931 beigegeben worden war.⁴³ In einem Brief an Breton hatte Magritte erklärt, auf der Suche nach spezifischen Eigenschaften des Baums zu sein, die unserer Vorstellung von einem Baum jedoch wider-

strebten. Die eigentlich schon 1927 gefundene und von Ernst vorweggenommene Lösung des Problems bestand darin, einen illusionistisch dargestellten, in einer Flusslandschaft vor einem Schönwetterhimmel hochaufragenden kahlen Baum mit einem monumentalen flächigen Blatt zu hinterfangen, dessen Silhouette an die Stelle des vielteiligen, raumplastischen Blattwerks tritt und dessen Flächigkeit in den mehrfach umgeschlagenen Rändern betont wird. Das Geäst des Baumes, so plastisch besonders der Stamm dargestellt ist, verliert tendenziell seine gestalthafte Selbstständigkeit und wird zum Blattgerippe umgedeutet. In der Ferne »steht« ein Vorhang, der immer noch die stereotype Form des Motivs aus der Collage der Wormland-Sammlung hat. Anders als die von oben herabhängende Draperie in *Le spectacle de la nature* wird der zur Seite gebundene Vorhang mit seiner taillenartigen Schnürung zur Gestalt transformiert. Er nimmt damit auf den Baum Bezug, der im traditionellen Landschaftsbild ebenfalls als ein rahmendes Repousoirmotiv diente, durch seine partielle Fixierung an das Blatt nun aber eine opake Wirkung erhält, die mit der Erwartung eines Ausblicks in den Raum kollidiert.⁴⁴ Die große bildparallele Fläche des Blatts präsentiert sich als eine Art zweite Bildfläche, analog zu der schwarzen Draperie der oben besprochenen Serie. Magritte hat diese Bedeutung des Blatts als Repräsentanz des Bildträgers in einer Variante besonders hervorhoben, in der die Blattform mit Mauerwerk ausgefüllt, Baum und Himmel mit unregelmäßigen Farbflächen übermalt ist. In den folgenden Varianten des Motivs hat Magritte das Baumgeäst stärker in die Blattfläche eingearbeitet, sodass der Eindruck eines gigantischen Blattes dominiert.⁴⁵

Im Jahr 1940 erfand Magritte eine neue Art der Kombination von Baum und Blatt, die auf den ersten Blick die dem Baumgeäst spezifische Durchlässigkeit einer Gitterstruktur wiederherstellt. Die blattförmige Kontur des flächig aus-

gebreitete filigrane Astwerks in *La recherche de l'absolu* (*Auf der Suche nach dem Absoluten*; CR 481, 1940) definiert gleichwohl erneut eine mit der Bildebene identische Fläche, die in Widerspruch tritt zum Gestaltcharakter des im Boden wurzelnden Stamms. In seiner Sprache der surrealistischen Metamorphose führt Magritte hier die kubistische Analyse des Baummotivs noch einmal auf, die Mondrian in den Jahren 1912–1914 bis zur Entfaltung einer abstrakten Rasterkomposition radikalisiert hatte. Aus dem hierarchischen Verhältnis des Baumgeästs zum Freiraum zwischen dem Astwerk hatte Mondrian seine spezifische Bildform entwickelt, die ganz allein auf dem Gegensatz von Linie und Fläche beruht und seit Anfang der 20er-Jahre die perspektivische Konnotation der linearen Figuration auf räumlich unbestimmtem Grund durch eine Verflächigung der Linie radikal untergräbt, mithin Disegno und Colore zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei gleichstellte. Magrittes Verdichtung von flächigem Blatt und räumlich plastischem Baum in der Landschaft arbeitet mit dieser materialistischen Revision des bürgerlichen Tafelbildes, das der vorgefassten Idee, als deren Träger die Zeichnung einst definiert war, Vorrang vor aller Stofflichkeit eingeräumt hatte. Dass jedes malerische oder zeichnerische Werk in seiner Komposition auch auf die Fläche des Bildfeldes Bezug nimmt, blieb der bewussten Wahrnehmung vorenthalten, die sich primär auf die räumliche Projektion konzentrieren sollte. Die Malerei der Moderne hat dieses Verdrängungspotenzial der neuzeitlichen Malerei nach und nach aufgekündigt und darin ihr Hauptanliegen gesucht. Vor diesem Hintergrund ist Magrittes vehementer Widerspruch gegen alle Versuche zu verstehen, seine altmeisterliche Malweise als Wiedereinführung einer symbolischen Bildsprache zu verstehen. Denn durch ein sinnbildliches Verständnis, und sei es auch durch psychoanalytische Ansätze vermeintlich legitimiert, wird die Herrschaft der Idee wiederhergestellt, die

Magritte durch seine metamorphotische Verdichtungsarbeit sabotiert. Sein durchgängiges künstlerisches Thema ist die modernistische Egalisierung von Fläche und Raum im Modus einer verrätselten Wirklichkeit.

42) Sylvester 1992–2012, Bd. 2, Nr. 486, S. 286. — 43) Der Text dieses Gedichts ist dem Gemälde *La géante* (CR 341, 1931) eingefügt. Es zeigt aus der Untersicht ein Interieur, das von einer großen weiblichen Aktfigur dominiert wird, der ein winziger, vom vorderen Bildrand überschrittener männlicher Betrachter im schwarzen Anzug gegenübersteht. — 44) Vgl. die sprechende Zusammenführung der Rahmen und Bild verdichtenden Schlüssel motive – »stehender« Vorhang, Baluster, Blattbaum und durchlöcherter Tür – in einer Zeichnung mit dem Titel *La clef des songes* (deren Datierung auf das Jahr 1930 sicherlich unzutreffend ist). Abb. in: Brüssel 1998, S. 278, Abb. 339. — 45) *Le miroir vibrant* (CR 363, 1935); *La géante* (CR 403, 1936); *La bonne aventure* (CR 446, 1937); *La plaine de l'air* (CR 475, 1940).

Der Blattbaum und die Vögel:
La troisième dimension (1940)

Diese Verdichtungsarbeit, die das traditionell Getrennte vereint und die Herrschaft des Einen über das Andere bekämpft, tendiert zu einer permanenten Überblendung der schon gefundenen Synthesefiguren. Magritte wiederholt und kombiniert seine Bilderfindungen zu teilweise hochkomplexen Konglomeraten, die doch immer dasselbe – das dargelegte modernistische Problem – durchspielen. Ihre Aussage besteht wie dargelegt in der Befragung der Hauptaufgabe des neuzeitlichen Gemäldes, die menschliche Gestalt als das agierende Subjekt in einem Raum zu zeigen, der diesem Subjekt gegenüber als passive, nicht mit einer eigenen vitalen Macht ausgestattete Sphäre erscheint. In Magrittes avancierten Werken nimmt der Mensch hingegen die Qualitäten des ihm traditionell untergeordneten Raums an. Der Blattbaum, der durch den Titel *La géante* mit der Assoziation an die menschliche – vor allem weibliche – Gestalt aufgeladen ist, wird in *La perspective amoureuse* (Abb. 13) mit dem zuvor in *La réponse imprévue* (*Die unerwartete Antwort*; CR 350, 1933) gestalteten »Problem der Tür« kombiniert,⁴⁶ einer geschlossenen Wohnungstür, die ein unförmiges Loch aufweist, also die simultane optische Präsenz des flächigen bildparallelen Türblatts und seiner subjektbezogenen Funktion der Durchdringung von Räumen zur Grundlage des mysteriösen Effekts macht. Magritte vermittelt zwar den Eindruck der Tiefe, verweigert aber ein Identifikationsangebot. Nur die angelehnte, sich perspektivisch in den Raum öffnende Tür hätte die Aktivität des Betrachtersubjekts, der sich in den Bildraum hineinbegibt, suggestiv vorweggenommen und so ein imaginäres Überschreiten der ästhetischen Grenze realisiert.⁴⁷ Der Blattbaum im Hintergrund verstärkt diese Irritation durch die Wiederholung derselben flächenräumlichen Struktur.

Im Laufe des Jahres 1942 kombinierte Magritte den Blattbaum in mannigfacher Weise mit Vogelmotiven. In *La troisième dimension* (*Die dritte Dimension*; Kat.-Nr. 52) ragt, vom unteren Bildrand angeschnitten, ein riesiges, den Großteil der Bildfläche einnehmendes grünes Blatt leicht schräg in eine fernsichtige bilderbuchartige Landschaft aus Meer und Himmel. Auf den Blattrippen sitzen wie auf Baumästen kleine bunte Papageienvögel, die in ihrer detailgetreuen Darstellung einer wissenschaftlichen Illustration gleichkommen. In einer Interieur-Variante (CR 501, 1942) wird das gigantische, leicht geknitterte Blatt eines Gummibaums von wiederum anderen Vogelarten besetzt. Magritte muss in wahrer Begeisterung entsprechende Illustrationen studiert haben. Vielleicht hat er auch teilweise aus eigener Anschauung gearbeitet, denn abgesehen von Georgettes Kanarienvogel gab es ein Vogelhaus, das er von seinem Wohn- und Arbeitszimmer in der Rue Esseghem aus sehen konnte.⁴⁸ Auch die Blattdarstellung selbst erscheint exakt wie eine botanische Lehrbuchdarstellung. Für sich genommen würden die Vögel wie das Blatt den Ansprüchen an die Darstellung der dritten Dimension also durchaus genügen. Die falschen Proportionen aber setzen eine Metamorphose in Gang, denn allein die verhältnismäßige Winzigkeit der Vögel transformiert das Blatt zu einem Baum, die Blattrippen zu Baumästen. Magritte bewegt sich nach wie vor im Rahmen der durch Max Ernst eingeführten gemalten Collage, die aus populärem und auch naturwissenschaftlichem Illustrationsmaterial surreale Wirklichkeiten schafft.⁴⁹

Überraschend ist die betonte Heiterkeit dieser mitten im Krieg gemalten Bilder. Von der albraumartigen Atmosphäre des Vogelbaums in *Jeune fille mangeant un oiseau* (*Le plaisir*) (Abb. 14) ist nichts geblieben. Dabei knüpft Magritte durchaus an das dort gestaltete Thema der Ungetrenntheit von organischer und vegetabilischer Natur an. Auch wenn manche der Vögel in *La troisième dimension* über enorme



Abb. 13) René Magritte, *La perspective amoureuse*
(*Die verliebte Perspektive*), 1935,
Privatsammlung



Abb. 14) René Magritte, *Jeune fille mangeant un oiseau* (*Le plaisir*), (*Junges Mädchen, einen Vogel essend* [Das Vergnügen]), 1927,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Schwanzfedern verfügen und der weiße Kakadu seine Flügel ausbreitet, hat man nicht den Eindruck, als wären diese Vögel in der Lage, ihrer Natur gemäß in den Luftraum jenseits des Blattbaums zu gelangen. Die doch dem Himmel gehörenden Vogelwesen sind an die Erde in Gestalt eines Blatts gebunden, dessen fleischiges Relief auch die Anmutung einer von Sehnen oder Adern durchzogenen Körperoberfläche hat. Die Überblendung eines picassoesk verfremdeten Körpers mit einem verschlungenen Baumgeist hat Magritte schon in *Paysage* (*Landschaft*; CR 146, 1927) gestaltet. Gegenüber dem experimentellen Charakter des Frühwerks wählt Magritte nun aber eine perfekt illusionistische Maltechnik und eine klare Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund, die dazu einlädt, das Fläche-Raum-Thema auch auf symbolische Dimensionen hin zu projizieren. Die Beschränktheit der Vögel auf ihre Blattheimat scheint ein zwar unangemessenes, aber heiteres Inseldasein zu verkörpern. Auch die Innenraum-Version *Le rendez-vous* (CR 670, 1948), die das vor einer Fensterbrüstung aufsteigende hell beleuchtete, vogelbesetzte Blatt vor einer stürmischen Meerlandschaft mit Segelschiff zeigt, vermittelt eine friedvolle Sicherheit, die Magrittes frühem Werk ganz abgeht. Diese Veränderung soll zunächst durch einen Rückblick auf die Rolle des Vogelmotivs näher in Augenschein genommen werden.

46) Sylvester/Whitfield 1998, S. 47. Das Gemälde wird als erstes Beispiel für das problembezogene Arbeiten genannt. — 47) Magritte hat u.a. in *La victoire* (CR 470, 1939) auch dieses Motiv der geöffneten Tür gestaltet und dabei die ihm implizite Trennung von Innen und Außen revidiert, indem er eine Wolke durch den Türspalt ziehen lässt. — 48) Sylvester 1992–2012, Bd. 1, S. 120. — 49) Zu erwähnen ist auch das filmische Mittel der Überblendung von Großaufnahme und Totale, das in Luis Buñuels *Un chien andalou* (1929) entgegen narrativer Konvention eingesetzt wurde, in einem Film, der mit Elementen aus Magrittes Malerei arbeitet. Dazu Prange 2006.

Rückblick: Vogelmotive im Frühwerk

Der Vogel, von Max Ernst in der Figur des »Loplop« zum Alter Ego erklärt, war auch für Magritte eine exemplarische Zwittergestalt. In *Nocturne* (Abb. 4) markierte, wie oben ausgeführt, der aus dem dargestellten Gemälde herausfliegende Vogel die ästhetische Grenze. In *La lumière du pôle* (CR 129; Abb. 15) zeigt Magritte in Rückansicht einen falkenartigen großen Vogel, der aus der Figur einer Frau im Pelzcape hervorgegangen ist, ähnlich den Werbeillustrationen für Pelze, die Magritte zu jener Zeit entwarf. Zwei puppenähnliche unbedeckte weibliche Figuren mit geschlossenen Augen, deren minutiös modellierte Körper an manchen Stellen wie aus Papier ausgerissen erscheinen, sind neben dieser anthropomorphen Vogelgestalt in einer bizarren Berglandschaft platziert und geben wie jene dem Verlust der Gewissheit körperlicher Identität Ausdruck. Vogel und Frau korrespondieren auch weiterhin, so in dem schon erwähnten Gemälde *Jeune fille mangeant un oiseau* (*Le plaisir*) (Abb. 14). Georgette erzählte, dass Magritte den Einfall zu diesem Bild hatte, als er sie beim Essen von Schokolade in Form eines Vogels oder anderen Tiers gesehen habe. Umso unheimlicher die Wirkung des Gemäldes. Seine Pointe liegt in dem genüsslich-traumverlorenen Ausdruck, mit dem das Mädchen, dessen Artigkeit durch Spitzenkragen und -ärmel betont wird, in den vielleicht noch lebenden Vogel beißt. Doch wird diese Gewalttat nicht auf gewöhnliche Weise erzählt. Die von den Surrealisten als Nachfahren der Schwarzen Romantik programmatisch verherrlichte Gewalttat motiviert die dehumanisierende Gestaltvermischung und steht so für die avantgardistische Kritik der humanistischen Tradition der Malerei. Die sichtbare Zahnreihe des Mädchens in Magrittes Bild vereint sich optisch mit der aufgerissenen Brust des Vogels und setzt sich fort in die krallenförmige, blutver-

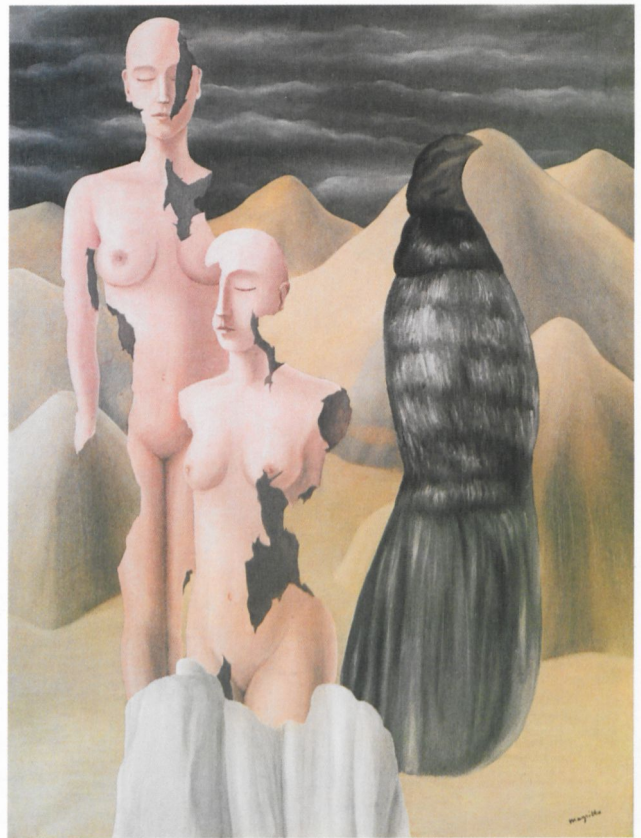


Abb. 15) René Magritte, *La lumière du pôle* (Das Polarlicht), 1926 oder 1927, Privatsammlung



Abb. 16) René Magritte, *Clairvoyance*, 1936, Privatsammlung

schmierte Hand, zwischen deren Fingern die ausgerissenen Vogelfedern hervorquellen. Die Figur ist nicht nur mit dem Objekt ihrer aggressiven Handlung liiert, sondern auch mit dem Hintergrund – einem Baum, auf dessen Ästen Vögel sitzen. Die regelgerechte perspektivische Distanzierung fehlt trotz der vermeintlichen Wiederherstellung eines einheitlichen Erzählraums. Auffällig ist besonders ein Kanarienvogel, der unmittelbar den Kopf des Mädchens hinterfängt und dessen Federkleid durch die ähnliche Faktur mit dem leicht welligen Haar parallelisiert wird.

Ein Kanarienvogel, oder besser gesagt – seine in einem Moment der Abwesenheit imaginierte Ersetzung – spielt auch in jener Schlüsselanekdote Magrittes eine Hauptrolle, in der er sein metamorphotisches Bildprinzip auf eine traumartige Wahrnehmung zurückgeführt hat: Eines Nachts, so führt Magritte in seiner autobiografischen Skizze 1938 aus, sei er in einem Zimmer erwacht, in das man einen Käfig mit einem eingeschlafenen Vogel gestellt hatte. Georgette ergänzte, dass es sich um ihren Kanarienvogel handelte, der sich zum Schlaf eingerollt hatte.⁵⁰ »Eine großartige Täuschung ließ mich«, so Magritte, »den Vogel in dem Käfig durch ein Ei ersetzt sehen. Ich besaß plötzlich ein neues Mysterium, poetisch und erstaunlich, denn der Schock, den ich verspürte, wurde gerade durch die Affinität von zwei Gegenständen, nämlich Käfig und Ei, hervorgerufen, während ich früher diesen Schock bewirkte, indem ich Gegenstände ohne jegliche gemeinsame Wurzeln zusammenbrachte.«⁵¹

Warum Magritte das Ei hier nicht auf die Gestalt des Vogels bezieht, sondern nur auf den Käfig, ist unklar. Diese Verwandtschaft ist aber wohl mitgedacht, denn sie war bereits Thema eines bedeutenden Selbstporträts des Künstlers bei der Arbeit: In *Clairvoyance* (Abb. 16) wird die nächtliche Halluzination, von der Magritte 1938 berichtet, sozusagen umgekehrt. Der Künstler betrachtet ein Ei und malt einen

Vogel; seine »Klarsicht« enthüllt ihm eine verborgene Affinität. Ein Vogel mit großen ausgebreiteten Flügeln und einem langen, geneigten Hals erscheint auch in dem wohl etwas früher entstandenen Gemälde *Dieu n'est pas un saint* (*Gott ist kein Heiliger*; CR 392, 1936), wo er sich auf dem Rand eines eleganten Damenschuhs festkrallt. In diesen poetischen Kombinationen konfrontiert Magritte, was im Titel des letztgenannten Werks besonders klar wird, das Himmlisch-Immaterielle und das Irdisch-Materielle. Während Magritte in seiner Selbstdeutung dazu neigt, diese romantische Thematik auf das Geheimnis der Existenz und des Lebens schlechthin zu beziehen, ist es innerhalb des hier vorgeschlagenen Interpretationsrahmens eher angebracht, in der besagten konfrontativen Verschmelzung das Mysterium der neuzeitlichen Malerei und ihrer Disegno-Theorie verbildlicht zu sehen. Zumal dieses Mysterium historisch maßgeblich im Idealbild des weiblichen Körpers vermittelt worden ist, dessen erotische Attraktivität maßgeblich die Transparenzillusion unterstützt, was Magritte in *La magie noire* (*Die schwarze Magie*; CR 355, 1934) geradezu didaktisch aufarbeitet. Die obere Hälfte des hier vor einer Meereslandschaft dargestellten Aktes ist in Blautönen gehalten und so mit dem Himmel amalgamiert. Eine weiße Taube sitzt auf der Schulter der Frau, eher ein Alter Ego als ein Kosetier, denn eine szenisch räumliche Beziehung zu dem skulpturalen Kopf ist nicht auszumachen. Im unteren Teil des Körpers wechselt das Kolorit zu einem Inkarnatton und, im sichtbaren Schamhaar, zur naturalistischen Naturdarstellung. Landschaft und Interieur als Schichtungen des Hintergrunds wiederholen die Kontrastierung und Verschränkung von Erde und Himmel.⁵² In *Les eaux profondes* (*Die tiefen Wasser*; CR 491, 1941) kommt Magritte eher wieder auf die Bildkonzeption von *La lumière du pôle* zurück. Einer idealen, frontal gesehenen Frauenfigur, einem Mannequin mit neoklassizistischem Kopf, ist ein großer im

Profil gesehener Vogel beigesellt. Die strenge, steife Haltung der Mantelträgerin erscheint dem dunklen, straffen Federkleid des Vogels angeglichen. Nicht nur die geschlossenen Augen des skulpturalen Frauenkopfs sorgen dafür, dass eine Kommunikation im Bildraum nicht stattfindet.

50) Sylvester 1992–2012, Bd. 2, S. 182 zu dem Gemälde *Les affinités électives* (CR 349, 1933), das einen Käfig, ausgefüllt von einem riesigen Ei und gerahmt von Balustern zeigt. — 51) Magritte 1998, S. 47. — 52) Eine romantische, an das Werk Caspar David Friedrichs erinnernde Zweischichtigkeit des Bildraums zeichnet besonders das Gemälde *Le domaine d'Arnheim* (CR 456, 1938) und seine Varianten aus. Ein Gebirgszug, der eine zum Vogelkopf ausgebildete Bergspitze enthält, ist einem nahsichtigen Fensterrahmen konfrontiert, auf dessen glattem Sims zwei Eier liegen.

Blattvögel: *Les grâces naturelles* (1942–1967)

Dagegen charakterisiert die Erschließung einer szenisch-narrativen Dimension, die sich schon in *La troisième dimension* ankündigte, den größten Teil der erstmals 1942 in Gouachen und Ölgemälden gestalteten Blattvögelgruppen. In dieser Werkgruppe steigerte Magritte das in *La troisième dimension* entwickelte quasikörperliche Blattrelief zur Ausbildung anthropomorpher Vogelwesen. Zu unterscheiden ist eine Innenraumversion, die, oft unter dem Titel *Les grâces naturelles*, mit den Motiven des Vorhangs,⁵³ des Bildes im Bild,⁵⁴ der Tür⁵⁵ und des Fensterausblicks⁵⁶ verschränkt ist, und eine Landschaftsvariante, deren Titel *L'île au trésor* auf den Vorschlag Scutenaires zurückgeht und sich auf das von Magritte besonders geliebte Buch von Robert Louis Stevenson bezieht.⁵⁷ Auch wenn freilich keinerlei konkrete Bezüge zu dem Roman über die Schatzinsel aufgefunden werden können, ist in Magrittes *L'île au trésor* die Idee eines emotionalen Zusammenhalts einer Gruppe von Anfang an impliziert. In der ersten Fassung (Abb. 17) lassen die aus Blättern wachsenden muskulösen Vogelgestalten schon durch die dichte räumliche Konstellation und Körperlichkeit den Gedanken an eine Gemeinschaft aufkommen, die sich hier auf einer inselartigen Erhebung vor einer weiten Seelandschaft konstituiert.⁵⁸ Die Fesselung der Flügelwesen an die sichtbar in der Erde wurzelnden Blätter führt den Flugversuch eines Vogels ad absurdum, behindert aber offenbar nicht die Entwicklung sozialer Interaktion und emotionaler Gesten. Frappierend neu ist die psychologische Ausdeutung des Vogelverhaltens, das gegen die träumerische Indifferenz des Bildpersonals in Magrittes früherem Werk absticht, sich aber auch gegen den dämonischen Ausdruck jener Mischwesen aus Pflanze, Tier und Mensch abhebt, die einige Werke Max Ernsts, zum Beispiel in *La nature à l'aurore* (Abb. 18) bevöl-



Abb. 17) René Magritte, *L'île au trésor*
(Die Schatzinsel), 1942, Musées Royaux des
Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

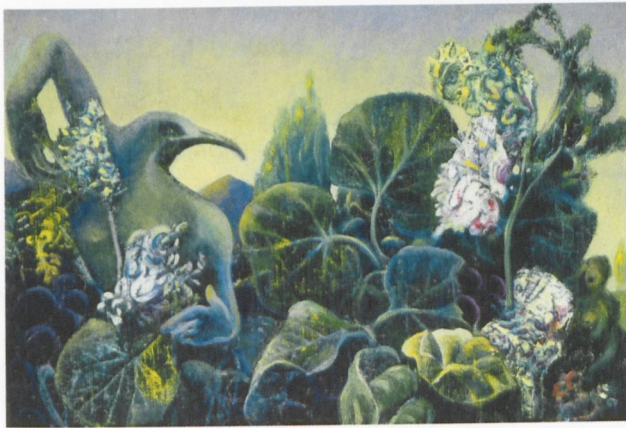


Abb. 18) Max Ernst, *La nature à l'aurore*
(Natur im Morgenlicht), 1936,
Städel Museum, Frankfurt am Main

kern. Magritte stellt einen zwar fantastischen, aber homogenen Bildraum vor Augen. Umgeben von einer Art Schutzwall aus Blattvögeln, die dem Landschaftsraum zugewandt sind und Ausschau zu halten scheinen, ist eine dominante familiäre Gruppe platziert. Vogelmutter und Vogelvater sind zärtlich schnäbelnd einander zugewandt, während das flügel-schlagende Vogelkind wie bettelnd zu seinen Eltern aufblickt. Während die Taube auf der Schulter der verfremdeten weiblichen Aktfigur in *La magie noire* die erotische Bedeutung des Schnäbelns nur andeutet, wird hier das Motiv erzählerisch entfaltet. Eine Ölvariante des Jahres 1945 (CR 584) ergänzt das Motiv noch durch eine Fütterungsszene. Wiederkehrend ist das Motiv eines waagrecht abgespreizten Flügels, der die Gestalt eines Engels assoziiert. Damit umfasst die metamorphotische Verschmelzung neben Pflanze, Tier und Mensch auch den Bereich mythologischer Wesen.

Der weitgehende Verzicht auf die bildkritische Dialektik des Frühwerks lässt sich an der Transformation solcher Schlüssel-motive ablesen. In *Dieu n'est pas un saint* und dem Selbstbildnis *Clairvoyance* (Abb. 16) markiert der ausgebreitete Flügel die Bildfläche, während der perspektivisch gegebene linke Flügel die Raumfiktion unterstützt. Von einer Spannung zwischen Raum und Fläche ist in den Ölversionen der Blattvögelgruppen kaum mehr etwas zu entdecken. Auch wenn Magritte das Thema mit seinen bildsymbolischen Motiven des Vorhangs und des Bildes im Bild kombiniert, bleiben Verräumlichung und Narrativierung der Vogelszenerie dominant. In *Le trait d'union* (CR 514, 1942) ist besonders deutlich, dass die modernistische Flächenbindung durch eine Vergänglichkeitsrhetorik ersetzt wird, die in der Pflanzen-natur der humanoiden Vogelwesen deren Fesselung an einen begrenzten irdischen Lebensraum thematisiert und einen Kontrast zwischen existenzieller Bedrängnis und künstlerischer Freiheit andeutet.

Es gibt nur eine frühe Gouache-Version von *Les grâces naturelles* (Abb. 19), die das Kreuzen der Schnäbel nicht als intime Begegnung deutet und die Gruppe nicht in einem konkreten räumlichen Kontext verankert. Stattdessen sind die Blätter und Blattvögel wie Scheiben eines Windrades angeordnet, jenseits einer szenischen Logik. Räumliche Staffelung und serielle Flächenordnung widerstreiten einander mit der skurrilen Pointe eines in die Waagerechte gelegten Blattvogels. Hier wird in der Spannung zwischen dem flächigen Blatt und seiner anthropomorphen Körperlichkeit der Konflikt zwischen Gestalt und Grund, Raum und Fläche weiter ausgetragen, der in den weiteren Versionen dieser Bilderfindung schon dadurch zum Verschwinden gebracht wird, dass Magritte die Blattvögel in die Senkrechte stellt und damit ihren Gestaltcharakter eindeutig macht. Da Magritte in der Gouache-Version ausdrücklich mit dem schräg gelegten Blatt arbeitet, markiert diese vielleicht die erste, an *La troisième dimension* anknüpfende Bildidee.

Das Jahr 1942 brachte Magritte einen Vertrag bei der Brüsseler Galeristin Lou Cosyn. Allmählich begann sich ein finanzieller Erfolg seiner Malerei einzustellen. Dennoch befand sich der Künstler in einer Krise, stellte er, wie sich in der Analyse schon gezeigt hat, seine Strategien der Verrätselung und der Reflexion des Mediums Malerei infrage. Ausdruck dieser Krise war der Versuch eines Neuanfangs: 1943 brach Magritte mit seiner anonymisierten glatten Malfaktur und führte eine gestisch-impressionistische Technik ein. Die Blattvögelgruppe wurde wie andere Motive in diesem neuen Stil reinterpretiert. In *Les présages* (Abb. 20) schaut eine junge Frau mit wallendem Haar, gelehnt auf eine fragmentierte Brüstung, auf eine wogende Landschaft, in deren Vordergrund wir das schnäbelnde Vogelpaar wiederentdecken. Durch die an Renoirs Technik erinnernde, fast ornamental anmutende Pinselstrichtextur gewinnt Magritte sozusagen



Abb. 19) René Magritte, *Les grâces naturelles* (Die natürlichen Gnaden), 1942, Melvin Blake and Frank Purnell Collection, Museum of Fine Arts, Boston



Abb. 20) René Magritte, *Les présages* (Die Omen), 1943, Privatsammlung

die Fläche zurück, ohne jedoch die Konvention des perspektivischen Bildraums, der hier durch die Rückenfigur noch unterstützt wird, anzutasten.⁵⁹ Der provokatorische Akt liegt auf einer ganz anderen Ebene. Durch die übertriebene Demonstration der impressionistischen Faktur à la Renoir erreicht Magritte einen halluzinatorischen Effekt mit grotesken Zügen, denn er kreuzt einen Malstil, der sich auf das Abbild der Natur beruft, mit den Fabelwesen surrealistischer Reflexion. In dieser Attacke auf die Tradition einer verfeinerten französischen Malkultur versuchte Magritte einen neuen Weg der Rebellion zu finden und die Gefahr der Akademisierung seiner Malerei abzuwenden. Allerdings lässt sich eine durchgängig ironisierende Verwendung des impressionistischen Stils nicht belegen. Von einem parodistischen Sinn kann angesichts der ersten aus dieser Phase stammenden Ölfassung von *Les grâces naturelles* (CR 618, 1947), die ein trauriges Vogelpaar vor einer Meerlandschaft zeigt, wohl nicht die Rede sein.⁶⁰

Dass Magritte seine von 1943 bis 1947 anhaltende impressionistische Phase »periode solaire« genannt hat, verweist auf seinen neuen Positionierungsversuch gegenüber dem Pariser Surrealistenkreis, der schließlich zum Bruch mit André Breton führte. Magritte begründete seine Umorientierung durch die einschneidenden Erfahrungen des Weltkriegs. 1940 war er für einige Monate aus dem besetzten Belgien nach Frankreich geflohen, da er befürchtete, aufgrund seiner politischen Äußerungen verfolgt zu werden. 19 Werke in einem Londoner Magazin wurden durch Bombenangriffe zerstört. Die surrealistische Idee der Destabilisierung aller Werte und Ordnungen schien ihm angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung obsolet, wie er 1945 in einem Brief an Breton erklärte: »Ce désarroi, cette panique que le surréalisme voulait susciter pour que tout soit remis en question, des crétiens nazis les ont obtenus beaucoup mieux que nous et il

n'était pas question de s'y dérober.«⁶¹ Der Künstler beschloss, dem allgemeinen Pessimismus »la recherche de la joie, du plaisir« entgegenzusetzen.⁶² Zwar solle das surrealistische Wissen um die Gegenstände und die Gefühle nicht aufgegeben werden, doch müsse es nun dem neuen Ziel eines »emanzipierten« Surrealismus dienen.⁶³ Keineswegs nahm Magritte Abstand von seinen politischen Idealen. 1945 trat er in die Kommunistische Partei Belgiens ein und versuchte auch durch eine publizistische Tätigkeit den Surrealismus »en plein soleil«, wengleich ohne Erfolg, in diesem Rahmen zu propagieren.⁶⁴ 1948 unternahm er, nach einer weiteren experimentellen Phase, der sogenannten Vache-Periode,⁶⁵ seinen alten Malstil wieder auf. Der mit Blick auf die Markterfordernisse gegebene Rat seines New Yorker Galeristen Alexandre Iolas war für diese Entscheidung wohl ausschlaggebend. Magritte selbst begründete sie mit dem Wunsch, Georgette zu gefallen, die seine glatt-polierete Malweise vorzog.⁶⁶

In den folgenden Jahren konsolidierte sich Magrittes Ruhm. Im Mai 1953 wurde auf der Grundlage von acht Ölgemälden in einem großen Festsaal des Casinos in Knokke-Le Zoute das Panorama-Wandgemälde *Le domaine enchanté* (CR 791) realisiert, in dem Blattvögel und Blattbäume eine prominente Rolle spielen. Eine Ausstellung von Wortbildern in der New Yorker Sidney Janis Gallery im folgenden Jahr begründete den besonderen Einfluss dieser Werkgruppe auf die amerikanische Avantgarde.⁶⁷ Die erste große Retrospektive fand im Palais des Beaux-Arts in Brüssel statt. Ein Wald aus Blattbäumen wurde Teil eines weiteren Wandgemäldes im Palais des Beaux-Arts in Charleroi (*La fée ignorante*, CR 850, 1957). Nach einer Ermüdungsphase des Künstlers fachte ein neu geschlossener Vertrag mit Iolas, der diesem die Exklusivrechte an seinen Bildern zusprach und Magritte finanzielle Sicherheit gab, die malerische Produktion wieder an.⁶⁸ Iolas sah sich umso mehr berechtigt, Magritte Vorschläge zu Sujets



Abb. 21) René Magritte, *La Joconde (Mona Lisa)*, 1967, The Menil Collection, Houston

und Formaten zukommen zu lassen.⁶⁹ Die Magrittes zogen nun in ein Haus mit Garten im Bezirk Schaerbeek, dessen Möblierung und Ausstattung zur Verblüffung der Besucher ganz und gar Georgettes konventionellem Geschmack entsprach und kaum Zeichen von Magrittes Beruf aufwies. Der Künstler verzichtete weiterhin auf die Einrichtung eines Ateliers. Gerne zeichnete er in der Küche.

Nachdem die im Spätwerk omnipräsenten Blattbäume 1961 wiederum in einem Wandgemälde (*Les barricades mystérieuses*, CR 932) monumentalen Ausdruck gefunden hatten, kehrte Magritte auch zu seinem Blattvögelthema *Les grâces naturelles* zurück und gab ihm in einem wahrscheinlich 1961 entstandenen Gemälde eine neue Form (CR 938).⁷⁰ Eine reduzierte, statuarische Vogelgruppe ist vor einer ganz mit Blättern ausgefüllten Fläche platziert, sodass der räumliche Effekt auf eine nahsichtige Reliefschicht eingeschränkt und die Orientierung erschwert ist. In einer letzten Fassung von 1964 (CR 987) dagegen stellt Magritte eine mit ihren Vogelkindern intim verbundene Vogelmutter auf einem Sockel von Blättern frei vor eine Landschaft mit niedrigem Horizont. Das vertikale Format, die leichte Untersicht und die durch Schlagschatten verdeutlichte Plastizität der Körper scheint eine skulpturale Übersetzung der Bildidee schon vorzubereiten, wie sie 1967 dann, vermutlich auf eine Anregung von Iolas hin, realisiert wurde.

Die Bronzeskulptur *Les grâces naturelles* im Besitz der Sammlung Theo Wornland (Kat.-Nr. 53) ist eine von acht Skulpturen, die gemäß der Auswahl des Künstlers und auf Basis seiner zeichnerischen Vorbereitung und Bearbeitung des Wachsmodells, zentrale Bildideen plastisch umsetzen. Nach Iolas' Bericht bejahte Magritte ohne Zögern die Frage, ob er sich vorstellen könne, Skulpturen zu schaffen, legte aber großen Wert auf die Feststellung, dass er in seinen Skulpturen nichts anderes demonstrieren wolle als in seinen Bildern. Die

schon malerisch erprobte Monumentalität von Blattbaum und Blattvögeln stellt dieser Absicht wenig in den Weg, wenn sich auch die Frage aufdrängt, ob nicht die potenzielle Allansichtigkeit der reliefartig flachen Plastik die Pointe der bildlichen Repräsentation, die das flächige Blatt als Körper fingiert, verfehlen muss. Die Schwierigkeit, das Spiel mit der Illusion im Medium der Plastik und ihrer realen Körperlichkeit zu transportieren, zeigt sich besonders etwa bei dem Versuch Magrittes, in *La Joconde* (Abb. 21) ein gleichnamiges Gemälde von 1960 (CR 922) plastisch umzusetzen. Das skulpturale Vorhangmotiv, das wie die Schelle schon in den ersten Collagen Magrittes zum Schlüsselinstrument einer ikonoklastischen Zurückweisung der hierarchischen Disposition des Bildraums wurde, sollte entsprechend dem Gemälde von Wolkenformationen überlagert werden. Magritte starb, bevor er die Lösung für dieses Problem finden konnte.

53) CR 1166, 1942 (Gouache); CR 618 und *La nuit d'amour* (CR 623, 1947). — 54) *L'équateur* (CR 502, 1942); *Le trait d'union* (CR 514, 1942). — 55) *Le grand matin* (CR 1168, 1942), Gouache. — 56) CR 1172, Gouache. — 57) Weitere Varianten von *L'île au trésor*: CR 1171, 1942 (Gouache); CR 516, 584, 585 (1945), CR 671 (1948). Nach einem Thriller von Rex Stout benannt ist die ebenfalls 1942 erfundene Variante mit einer Gruppe von Eulen: *Les compagnons de la peur* (CR 499, 1167, Gouache). — 58) Nach Georgettes Bericht wurde dieses Bild noch bevor es trocken war an einen Sammler verkauft, von dem sie es nach dem Tod ihres Mannes zurückkaufte. Nach dem Bericht von Jacqueline Nonkels handelte es sich um einen Klempner, dem die Familie für Schwarzmarktlieferungen an das von Léontine Hoyez-Berger geführte Geschäft für Künstlerbedarf dankbar war. Demzufolge erhielt Magritte von seiner Schwägerin den Auftrag, für jenen Sammler zwei Bilder zu malen. Das zweite Gemälde (*La femme du soldat*, CR 590, 1945) zeigt einen fast akademisch anmutenden Akt. — 59) Auch in *La clairière* (CR 552, 1944) wird die Blattvögelgruppe mit einem Laib Brot, einem Nest voller Eier und einem Wasserglas in eine Waldlandschaft integriert. Eine farbige Abbildung dieses Schlüsselbei-

spiels für Magrittes impressionistischen Stil in: Brüssel 1998, S. 145, Abb. 135. Intensive Farbigkeit zeichnet die grüne Blattvogelgruppe nebst Wasserglas und Kerze vor rötlicher Seelandschaft in *Les droits de l'homme* (CR 638, 1947–48) aus. Abb. ebd., S. 150, Abb. 145. Eine neue Kombination der Vogelfamilie schuf Magritte in *Le Prince charmant* (CR 1250, 1947–48). Siehe ebd., S. 247, Abb. 282. — **60**) Das Gemälde ist verschollen. Magritte hat dieses Motiv der melancholischen Blattvogelfigur auch zu einer monumentalen Einzelfigur weiterverarbeitet (*La saveur des larmes*, CR 664 und 665, 1948), die das schon früher gestaltete Motiv des fragmentierten porösen Körpers nunmehr ins Narrative und Allegorische wendet. Eine Raupe hat den Körper des Blattvogels durchlöchert. Farbige Abb. der gleichnamigen Gouache von 1949 (CR 1302) in: Brüssel 1998, S. 254, Abb. 293. — **61**) Magritte in einem Brief vom 24.6.1946 an Breton, zit. nach: Sylvester 1992–2012, Bd. 2, S. 132. — **62**) Ebd. — **63**) Magritte erläutert in einem Brief an Marien vom 30. August 1946 die Intentionen des neuen »surréalisme émancipé«, den er »Extramentalisme« nennt. Ebd., S. 134. — **64**) Zum Surrealismus »en plein soleil« siehe Blavier 1981, S. 147 ff. Zum Streit Magrittes mit der Kommunistischen Partei Belgiens siehe ebd., S. 188 ff. — **65**) Dazu Blistène 2008. — **66**) Siehe den Brief an Scutenaire vom 7.6.1948, zit. in: Sylvester 1992–2012, Bd. 2, S. 167. — **67**) In den frühen 60er-Jahren erwarben Robert Rauschenberg und Jasper Johns Wortbilder (CR 309, 307). In den frühen 70er-Jahren verkaufte Iolas an Andy Warhol eine Gouache mit Wörtern (CR 1573). — **68**) 1955 bemerkte Magritte gegenüber einem Besucher, er sei zum »Bilderfabrikant« geworden. Blavier 1981, S. 301, Anm. 4. 1956 kaufte sich Magritte eine Filmkamera und drehte, anknüpfend an Experimente der frühen 30er-Jahre, surrealistische Kurzfilme, während seine Malerei ins Stagnieren geriet. — **69**) Sylvester 1992–2012, Bd. 3, S. 74. Zu Iolas' Einfluss siehe auch Papannikolas 2006. — **70**) Die sehr spezifische Farbigkeit der grasgrünen Blattvögel vor blaugrünem Grund gibt die Abbildung in Brüssel 1998, S. 208, Abb. 210 wieder. Einen ähnlichen Aufbau zeigt die Version von 1963 (CR 976).

Resümee

Die Ausstellung der Werke Magrittes aus der Sammlung Theo Wormland ist hier zum Anlass genommen worden, die Anfänge des surrealistischen Werks in der Ästhetik der Collage darzulegen und aus ihr die bedeutende Erfindung der Sprachbilder abzuleiten, die durch das Hauptwerk *La clef des songes* präsent ist. Schon hier wird das Motiv des Blatts, in der absurden Zusammenstellung mit dem Wort »table«, eingeführt, das auch in den drei weiteren Werken der Sammlung Aufmerksamkeit beansprucht. So kann die Kombinatorik von Blatt, Baum und Vogel in den drei späteren Werken *Le spectacle de la nature*, *La troisième dimension* und *Les grâces naturelles* auf der Grundlage der Sprachbilder weiterverfolgt werden, auch mit Hilfe einer Auswertung von Magrittes autobiografischer Theorie von 1938. Die Rekonstruktion der Entwicklung des Vogelmotivs verdeutlichte, dass das Motiv der metamorphotischen Verwandlung zunächst primär eine ikonografische Bearbeitung des kubistischen Spiels mit der ästhetischen Grenze darstellt. Insbesondere die Blattvögelgruppe, eine Erfindung der Kriegsjahre, erwies sich als Ausdruck einer Krise des surrealistischen Konzepts und nimmt eine narrative Anreicherung jener bildkritischen Programmatik vor.