



»Accomplir jusqu'au bout ta propre prophétie«

Visionäre Aspekte des Surrealismus

JULIA DROST

Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen – Die Vorahnung des Bürgerkrieges ist ein Gemälde Salvador Dalís aus dem Jahr 1936, das eine abschreckende Inszenierung von Gewalt zeigt. In einer offenen, spröden Landschaft kämpft ein großes Wesen mit verstümmelten Gliedmaßen gegen Teile seines eigenen Körpers. 1962 schrieb der Künstler im Rückblick über das Bild: »Die Vorahnung des Bürgerkriegs ließ mir keine Ruhe. Als Maler von Höhepunkten in der Krankheit der Eingeweide beendete ich sechs Monate vor dem Spanischen Bürgerkrieg *Construction molle avec haricots bouillis – prémonition de la guerre civile*, auf dem ein großer menschlicher Körper zu sehen ist, mit übergroßen Armen und Beinen, die sich gegenseitig im Wahn würgen.« Dalí betonte anschließend den zukunftsvisionären Charakter des Bildes: »dieser Titel paßt genau in die Dalíschen Voraussagen.«¹

1937 malte der belgische Surrealist René Magritte das Gemälde *Le Drapeau noir* (Die schwarze Flagge; Abb. 2, S. 102), das eine bedrohliche Versammlung düsterer Flugobjekte zeigt. Über dieses schrieb im Jahr 1946 der mit ihm befreundete belgische Künstler, Verleger und Schriftsteller Édouard Léon Théodore Mesens, Magritte habe prophetische Bilder gemalt und führt *Le Drapeau noir* als Beweis für eine »prophétie vérifiée« an.²

Künstler und ihre Selbstdarstellung als Visionäre

Auch in der surrealistischen Literatur geben uns die Dichter Hinweise darauf, dass sie vom Kriegsereignis von 1939 gewusst hätten. Zu ihnen zählt André Breton, der sich in seinem *Lettre aux voyantes* (Brief an die Seherinnen) bereits 1925 sicher ist: »Es gibt Leute, die behaupten, im Krieg etwas gelernt zu haben, sie sind auf jeden Fall nicht so weit vorgedrungen wie ich, der weiß, was mich im Jahr 1939 erwartet.«³ Diesen Satz sollte er später im amerikanischen Exil während des Zweiten Weltkrieges als Beweis für die besondere Sensibi-

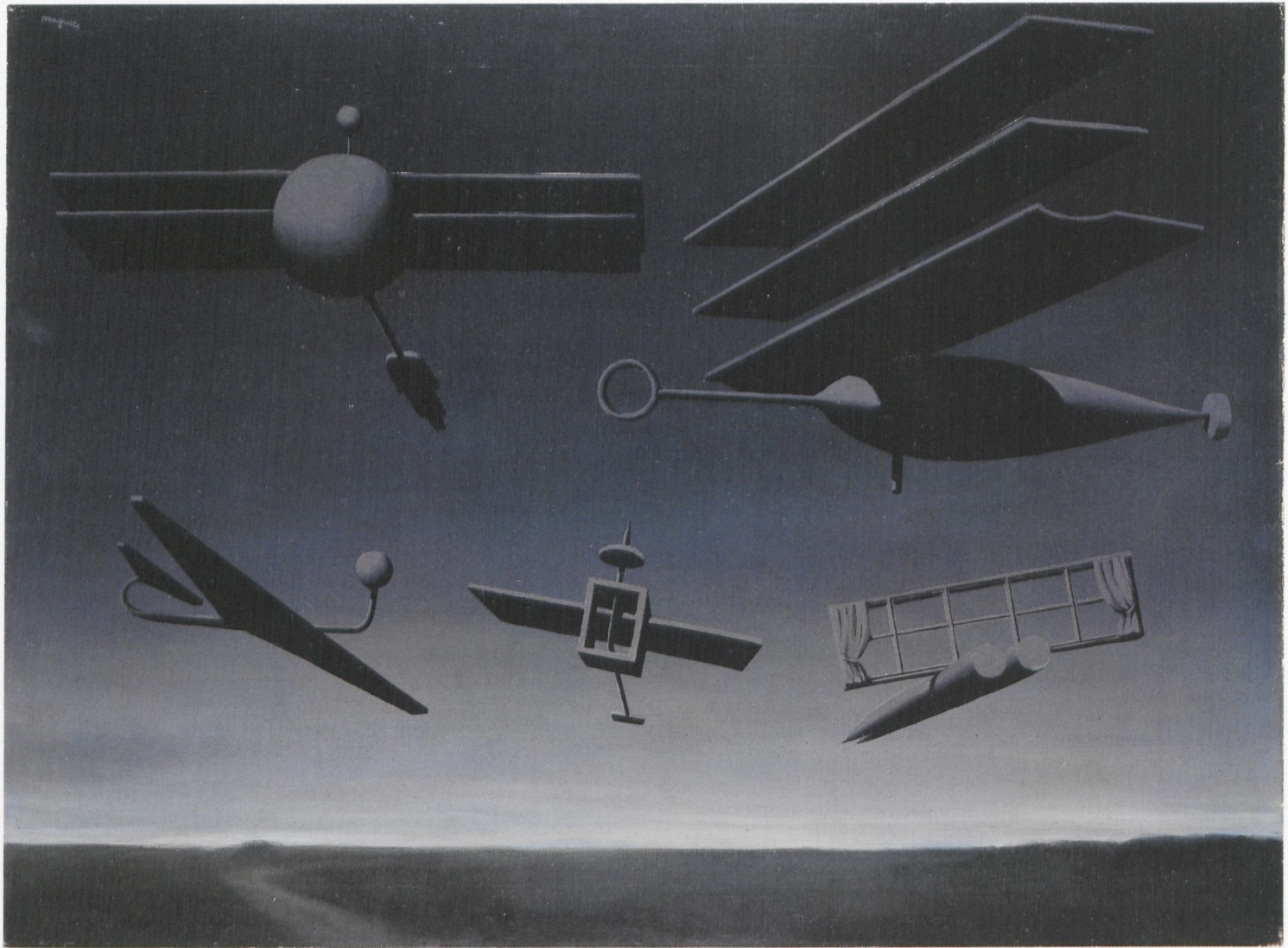
lität und visionäre Kraft des Surrealismus anführen.⁴ Louis Aragon schließlich verfasste in den 1950er Jahren eine Hommage an seinen Dichterfreund Robert Desnos.⁵ Im Refrain des Gedichtes betonte er, Desnos habe sein eigenes Schicksal – nämlich seine Deportation ins Konzentrationslager Theresienstadt, in dem er 1943 an Typhus verstarb – vorhergesehen.

Je pense à Desnos qui partit de Compiègne
Comme un soir en dormant tu nous en fis récit
Accomplir jusqu'au bout ta propre prophétie
Là-bas où le destin de notre siècle saigne.⁶

Ich denke an Dich, Desnos, der Compiègne verließ
wie Du es uns eines Abends im Schlaf verhießt,
um die eigene Prophezeiung zu vollenden,
dort, wo das Schicksal unseres Jahrhunderts blutet.⁷

Louis Aragon erinnerte mit diesem Gedicht auch an eine surrealistische Traumséance, die am 25. September 1922 im Beisein von André Breton, Paul Éluard und Benjamin Péret stattgefunden hatte und die in der Zeitschrift *Littérature*, dem Organ der Surrealisten, am 1. November 1922 veröffentlicht worden war.⁸ In dieser Séance hatte Desnos im Zustand des Traumes den Tod und eine sehr weite Reise zu einem nicht näher präzisierten Ort oder Ziel namens »Nazimova« gesehen.⁹ Desnos hatte in dieser Séance des weiteren vorausgesagt, der Dichter Péret würde in einem »wagon plein de gens« (mit Menschen angefüllten Eisenbahnwaggon) sterben, und er hätte auf einen Zettel einen aus der Waggontür stürzenden Mann gezeichnet. Die Übereinstimmungen dieser Traumniederschrift des später Deportierten mit den Beschreibungen der Todeszüge, die in die Konzentrationslager fuhren, sind verblüffend.

¹ Salvador Dalí, *Construction molle avec haricots bouillis – prémonition de la guerre civile* (Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen – Die Vorahnung des Bürgerkrieges) · 1936
Öl auf Leinwand · 100 x 99,9 cm
Philadelphia Museum of Art: The Louise and Walter Arensberg Collection



2 René Magritte, Le Drapeau noir (Die schwarze Flagge) · 1937

Öl auf Leinwand · 54,2 x 73,7 cm · Edinburgh, The Scottish National Gallery of Modern Art

Diesen Beispielen und Zitaten surrealistischer Maler und Dichter können und *sollen* wir sogar entnehmen, dass sie über Ahnungen zukünftiger Geschehnisse verfügten. Daraus aber zu schließen, dass sie wirklich in der Lage waren, Zukünftiges vorherzusehen, kann in dessen nur zu Fehlschlüssen verleiten. So soll im Folgenden gezeigt werden, wie sehr solche Visionen vielmehr Bestandteil surrealistischer Ideologie sind.

Faszination für das Irrationale

Nach dem Ersten Weltkrieg wollten die Künstler mit der surrealistischen Revolution den gesellschaftlichen Umbruch herbeiführen. André Breton richtete sich mit Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Benjamin Péret und anderen radikal gegen die Grundlagen der modernen europäischen, rationalistisch orientierten Zivilisation, die sie für die Kriegsschrecken verantwortlich machten. Alles wurde von den Künstlern in Zweifel gezogen: die Autorität des Staates, die Moral des Bürgertums, die Unabhängigkeit der Wissenschaft, die Geltung der Religion, der Glaube an den Fortschritt, die Wirtschaft und sogar die Glaubwürdigkeit eines beträchtlichen Teiles der Intellektuellen.

Eine Veränderung und Bereicherung der menschlichen Existenz schien ihnen nur durch die Integration der psychischen Kräfte des Irrationalen und Unbewussten möglich. Ihr Ziel war eine Aufhebung des Gegensatzes zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Wirklichkeit und Imagination, die sie auf mannigfache Weise und im Kollektiv zu erreichen suchten.

Im Surrealismus, wie er von André Breton im *Manifeste du Surréalisme* (Erstes Manifest des Surrealismus) 1924 definiert wird, besitzt die Kunst Erkenntnisfunktion: Sie eröffnet eine jenseits der geheimnislosen, durch den Intellekt geprägten Welt liegende Wirklichkeit des Unbewussten, Magischen, ja Okkulten. Paranormale Phänomene faszinierten die Surrealisten ebenso wie das Studium Geisteskranker, denn von beiden erhofften sie sich Erfahrungen, die sie über die Grenzen des Rationalen hinausführen würden. Entscheidende Anregungen erhielt André Breton, der im Ersten Weltkrieg als medizinischer Assistent in einem psychiatrischen Zentrum der Armee tätig gewesen war, durch Pierre Janets und Sigmund Freuds Deutungen des Unbewussten und der Träume. Über diese Zeit sagte er später, er habe »eine lebhaft Neugier und einen großen Respekt für das beibehalten, was man landläufig Verirrungen des Geistes nennt«. ¹⁰ In der bildenden Kunst formulierten die Künstler ein verwandtes Anliegen. Max Ernst sah im Ersten Weltkrieg das Schlüsselereignis für seine zukünftige künstlerische Entwicklung: »Max Ernst starb am 1. August 1914. Er kehrte zum Leben zurück am 11. November 1918 als junger Mann, der ein Magier werden und den Mythos seiner Zeit finden wollte.« ¹¹ In ähnlicher Weise drückte es auch René Magritte aus: »Für mich hatte die Malerei damals etwas Magisches und der Künstler schien ungewöhnliche Kräfte zu besitzen.« ¹²

Der Traum diente den Surrealisten als Medium zur Durchdringung dieser Bereiche. Desnos' eingangs zitierter Traum entstammt der »époque des sommeils« (Zeit der Schlafzustände), mit welcher die ersten Jahre surrealistischer Experimente mit automatisch niedergeschriebenen Texten benannt werden. Gemeint ist die Erfindung der sogenannten *écriture automatique*, der unkontrollierten Niederschrift von Assoziationen, als deren frühestes Beispiel die 1919 von Soupault und Breton gemeinsam verfassten, kollektiv inspirierten *Champs magnétiques* (Die magnetischen Felder), eine Mischung aus Lyrik, Prosatexten und Aphorismen, zu nennen sind. Neben Robert Desnos versetzten sich auch Benjamin Péret und René Crevel wenig später in hypnotische Traumzustände, die sie die Regionen des Irrationalen und des Unbewussten betreten ließen. »Von prophetischer Raserei getrieben« redeten, zeichneten und schrieben die jungen Künstler im Traum und begannen früh mit der Niederschrift und Archivierung dieser Séancen. ¹³

Robert Desnos wurde eine besondere Meisterschaft in diesen Sitzungen zugeschrieben, da er scheinbar mühelos jederzeit in den ge-

wünschten Ausnahmezustand verfallen konnte, wie es Louis Aragon beschrieb: »Im Café, im Lärm der Stimmen, bei hellem Lichte, im Gedränge braucht Robert Desnos bloß die Augen zuzumachen, und schon spricht er, und mitten zwischen den Bockbieren und Untersetzern stürzt mit prophetischem Getöse, mit Dampfsäulen, die mit langen Oriflammen geschmückt sind, der ganze Ozean zusammen. Die, welche den wundersamen Schläfer befragen wollen, brauchen ihn kaum anzutippen, und schon sprudeln die Weissagungen, der Klang der Magie, der Enthüllungen, der Revolution, der Ton des Fätnikers und des Apostels hervor.« ¹⁴

Die von Maurice Nadeau, dem ersten Biografen der surrealistischen Bewegung, im Jahr 1945 beschriebene Praxis ist in doppelter Hinsicht aufschlussreich. Sie zeigt zum einen, dass diese Traumniederschriften keineswegs Wahnbilder des Unbewussten zu Tage förderten, sondern durch die Vernunft bearbeitet und gesteuert wurden. Zum anderen wird der kollektive Charakter des Arbeitens im Surrealismus herausgestellt, wie er sich auch in dem Zeichenspiel *cadavre exquis*, einem visuellen Gegenstück zur *écriture automatique*, manifestierte. Die Praxis kann mit dem Ausspruch eines der Ahnherren des Surrealismus, des Comte de Lautréamont umschrieben werden: »Die Poesie muss von allen, nicht von einem gemacht werden.«

Den surrealistischen Dichtern dienten die Traumzustände und die *écriture automatique* vor allem dazu, poetische Bilder hervorzu- bringen, wie Philippe Soupault betont: »Bei unseren Studien haben wir festgestellt, dass der Geist, wenn er sich vom Druck der Kritik und der schulischen Gewohnheiten befreit hat, keine logischen Sätze hervorbringt, sondern Bilder.« ¹⁵

Der Surrealismus war zwar eine genuin literarische Bewegung, doch schon bald machten sich auch die Künstler auf die Suche nach einem Äquivalent zur *écriture automatique* in der bildenden Kunst und entwickelten, allen voran Max Ernst, eigene, halbautomatische Verfahren und indirekte Techniken. Und auch sie beriefen sich auf den Comte de Lautréamont, der in *Les Chants de Maldoror* (Gesänge des Maldoror, 1868/69) die Metapher von der Schönheit als »Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch« geprägt hatte.

Dichter wie Künstler des Surrealismus ließen sich auf der Suche nach dem Jenseitigen von literarischen Vorbildern inspirieren. Sie bevorzugten Strömungen, die sich dem Marginalen, dem Bizarren, dem Besonderen und Absonderlichen verschrieben. Dazu gehörten volkstümliche Dichtungen des Mittelalters, die Literatur der Romantik ebenso wie der *roman noir* des 18. Jahrhunderts. Dichter wie Horace Walpole mit seinem Werk *The Castle of Otranto* (Die Burg von Otranto, 1764), Ann Radcliffe, Achim von Arnim, Charles Robert Maturin und Matthew Lewis erlangten Kultstatus. Der französische Zweig der Romantik war mit Pétrus Borel, Gérard de Nerval und Louis Bertrand vertreten. Darüber hinaus verdankten sie Lautréa-



3 Yves Tanguys, *Mort guettant sa famille* (Toter, seine Familie belauernd) · 1927
Kat.-Nr. VII/1

monts *Gesängen des Maldoror*, dem Marquis de Sade und schließlich Arthur Rimbaud Inspirationen von größter Bedeutung. All diese so verschiedenen Schriftsteller charakterisiert ihre Suche nach der Überschreitung der Grenzen der Wirklichkeit. So bezeugte Tristan Tzara, der sich in den 1930er Jahren dem Surrealismus näherte, den Vertretern dieser Bewegung in seinem *Essai sur la situation de la poésie* (*Versuch über die Lage der Poesie*) eine »Vorliebe für Geister, Spuk, Gespenster, Wahngebilde, Hexerei, Geheimlehren, Magie, Laster, Traum, Verrücktheiten«.¹⁶

Unter den im Rahmen der Ausstellung *Kassandra. Visionen des Unheils 1914–1945* präsentierten Bildern veranschaulicht Yves Tanguys Gemälde *Mort guettant sa famille* (Toter, seine Familie belauernd; Abb. 3; Kat.-Nr. VII/1), wohl aus dem Jahr 1927, eindrücklich die sur-

realistische Bildsprache und ihr mit den Effekten des Rätselhaften und Vieldeutigen operierendes Formenvokabular. In Tanguys bizarrer Landschaft ist die Zivilisation ausgelöscht. Am Horizont links kauert eine amorphe Figur. Rechts erhebt sich ein breiter Turm in den Himmel, eine Prozession von tierähnlichen Wesen zieht an ihm vorbei. Diese Wesen erinnern an Kaulquappen, Würmer oder Fische und werden von einer feenhaften Frau mit weißer Schleppe angeführt. Im Bildmittelgrund schwebt am Himmel ein organisches qualenartiges Gebilde. Es scheint durchlöchert zu sein und Samen abzusondern. Die trübe, verhangene Atmosphäre mit den bleichen, geisterhaften Figuren verstärkt das Irreale der Szenerie und erzeugt zugleich ein Gefühl des Unbehagens und der Unsicherheit.

Das Gemälde wurde daher vor dem Hintergrund der allgemeinen Kriegserfahrung und der zerstörten Landschaften Frankreichs gedeutet, als tausende von Bauern verarmt waren und viele Städte, vor allem im Norden des Landes, in Trümmern lagen.¹⁷ Doch lässt sich das Werk, das auf der ersten Pariser Einzelausstellung Tanguys 1927 gezeigt wurde, auch als Protokoll mediumistischer Erscheinungen lesen, mit denen der Künstler sich beschäftigt hat.¹⁸ So verdankt das Bild seinen Titel einer Fallstudie aus Charles Richets 1922 erschienenem Standardwerk *Traité de métapsychique* (*Grundriss der Parapsychologie und Parapsychophysik*, 1923). Sein Autor, ein Pionier der Parapsychologie, legte eine Fülle von Untersuchungen über unterschiedliche paranormale Phänomene wie Telepathie, Hellseherei, Vorahnungen, Levitationen und Materialisationen vor. Der Autor, der Bretons *Manifeste du Surréalisme* (*Erstes Manifest des Surrealismus*) beeinflusst haben dürfte, hat sich zwar nicht zum Spiritismus bekannt. Dennoch schloss er die Existenz noch ungeklärter, dem Unbewussten entspringender Kräfte nicht aus.¹⁹ Tanguys Bildtitel stammt offensichtlich aus dem Schlusskapitel des Buches, in dem Richet noch einmal auf die unerklärliche Koinzidenz von Prophezeiung und Todesfall, Telepathie und Hellsehen eingeht: »Wir verstehen kaum, wie es möglich ist, dass BANCA auf eine Entfernung von dreitausend Kilometern in derselben Minute, in der ihre Familie zugrunde geht, die Worte »Mort guettant sa famille« ausstößt.«²⁰ Als Breton war Tanguy seit seiner Jugend mit dem Glauben an die Existenz von immateriellen Wesen wie Feen, Göttern, Korriganen und Geistern von Toten vertraut.²¹ Liest man darüber hinaus Richets Ausführungen zu den »matérialisations éctoplasmiques«, die meist aus Körperhöhlen des Mediums ausgesondert werden, eröffnen sich weiterführende Parallelen zu Tanguys Bildsprache: »Anfangs zeigen sich immer weiße Schleier, milchige Flecken; im Innern dieser gelatineartigen Masse, einer Art von feuchtem, klebrigen Musselin, entstehen nach und nach Zeichnungen, Finger, Gesichter.«²²



4 André Masson, Le voyant (Der Seher), 1940
Tinte auf Papier · 37 x 26 cm · Paris, Privatsammlung

Die Sehenden – politische Anmerkungen

Tanguys Gemälde *Mort guettant sa famille* (Toter, seine Familie belauernd) illustriert exemplarisch die Offenheit des surrealistischen Kunstwerkes. Die Interpretationen des Gemäldes reichen von der Visualisierung der surrealistischen konfrontativen Bildsprache über die Beschäftigung mit paranormalen Phänomenen bis zur Verarbeitung des Schockerlebnisses des Ersten Weltkrieges. Zwar geht die gesamte surrealistische Bewegung auf den Weltkrieg und damit auf ein politisches Ereignis zurück. Die Auseinandersetzung mit dem politischen Zeitgeschehen sollte sich jedoch erst in den 1930er Jahren stärker in der Bildwelt des Surrealismus wiederfinden. Die Zivilisationskritik des Surrealismus, die ja eine genuine Tendenz der Bewegung darstellte, verdichtete sich zunehmend.

Von der Forschung ist angesichts der »Aura surrealistischer Vieldeutigkeit« immer wieder »das Rätselhafte unbestimmter Ahnungen in ihren Visionen« betont worden.²³ Dieses Unbestimmte soll hier an Beispielen näher beschrieben und präzisiert werden. Die Werke surrealistischer Künstler können in vielfältiger Weise als Anmerkungen zu ihren eigenen Erfahrungen und ihren jeweiligen politischen Positionen verstanden werden.²⁴ Die allgemeine Verunsicherung, das Gefühl einer Bedrohung, aber auch die Angst vor den neuen politischen Konstellationen kamen insbesondere seit der Regierungsübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland 1933 verstärkt zum Ausdruck. Die universelle Zeichensprache des Surrealismus erhielt eine neue inhaltliche Dimension und wurde für weitere Deutungen und Diskurse verfügbar gemacht.

Als ein Beispiel für eine solche inhaltliche Neubesetzung kann der Topos des Sehers herangezogen werden. Die Prophezeiung von Untergang und Unglück ist ein Sujet, das die Surrealisten bereits in den 1920er Jahren faszinierte. Der Figur des mit visionären Fähigkeiten begabten Sehers begegnen wir sowohl in Bretons *Nadja* (1928) als auch in Pérets *Boulevard Saint-Germain Nr. 125*.²⁵ Auch Walter Benjamin erwähnt die Zeichendeuter in Bretons *Nadja* und Aragons *Passage de l'Opéra*.²⁶ Doch werden das Unheil und der Schrecken niemals klar gekennzeichnet: Wie Karl-Heinz Bohrer herausstellte, nehmen »ein Vorkommnis des Alltags oder eine menschliche Erscheinung Zeichencharakter« an, aber das Bezeichnete wird nicht eigentlich benannt, sondern bleibt ebenso offen wie das surrealistische Kunstwerk.²⁷

Die Figur des Sehers rekurriert im Surrealismus auf Arthur Rimbauds 1871 entstandene *Lettres du voyant* (Seher-Briefe), in denen er die Seher mit den Dichtern gleichsetzt.²⁸ Der eingangs zitierte, von Breton verfasste *Lettre aux voyantes* (Brief an die Seherinnen) steht in dieser Tradition, die darüber hinaus bereits in der deutschen Romantik bei Novalis verwurzelt ist. Im Surrealismus haben die Künstler die romantische Vorstellung vom Dichter als eines poetischen Genius mit seherischen Fähigkeiten auf den Künstler übertragen.

Max Ernsts verschlüsselttes Selbstbildnis, ein kleinformatiges Ölbild aus dem Jahr 1935, trägt den Titel *Le voyant*, auch *Harlekin*. Es zeigt einen mit einem Messer bewaffneten Vogelmenschen in der Pose des *Penseur* (Denkers) von Rodin, den Max Ernst in einem Kommentar auf sich selbst bezog. Während er sich vom Bildhauer jedoch ironisch distanziert, ist der Verweis auf Rimbaud im Titel ganz offensichtlich. Max Ernst deutet seine eigenen außerordentlichen visionären Fähigkeiten als Künstler an, mit denen er, gleich dem Harlekin, außerhalb der Gesellschaft steht.²⁹

Bei André Masson erfährt das Seher-Motiv schließlich eine politische Wendung. Seine Zeichnung *Le voyant* (Der Seher; Abb. 4, S. 105) aus dem Jahr 1940 zeigt einen männlichen Kopf im Halbprofil. Seine Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Die Zeichnung ist von großer Dynamik und in feinen Strichen ausgeführt, die an pflanzliche Formen erinnern. Dem Betrachter wird sogar offenbart, was der Seher vor seinem inneren Auge imaginiert, denn hinter seinen Augenhöhlen sind zwei sich bekämpfende Gestalten gezeichnet, die aufeinander einstechen. Im Haar vereinen sich Liebende. Vor seinem Mund sitzt ein Vogel in Flammen auf einem brennenden Schwert. Das brennende Schwert mit dem flammenden Vogel kündigt von Untergang und Wiederauferstehung. Wir dürfen davon ausgehen, dass der überaus belesene und gebildete Künstler die Symbolik dieser Motive gezielt verwendet hat, veranschaulicht doch im Bildgrund die im Sonnenschein liegende, von Totenschädeln bevölkerte Landschaft die Auswirkungen seiner Visionen.

André Masson war ein Künstler mit einem ausgeprägten geschichtlichen Bewusstsein, der die zeitgeschichtliche Ebene stets in seine künstlerische Reflexion einbezogen hat: »Der Künstler von heute muss den authentischen Ausdruck seines Lebens in der Gewissheit um die Vergänglichkeit der Existenz und in der ständigen Begegnung mit der Leere finden«, schrieb er im Jahr 1950 in *Le plaisir de peindre* (Die Lust zu malen). Im Anschluss daran formulierte er seine Verwunderung darüber, dass die meisten Künstler seiner Zeit sich nur mit Fragen der Linien- oder Farbgebung beschäftigten, obwohl sie doch in der verheerendsten Epoche der Menschheitsgeschichte lebten.³⁰ In Massons Werk geht es um Leben und Tod. Die Dualität von Trieb und Zerstörung, und damit eng verbunden Mord, Massaker und Vergewaltigung, sind die Themen, die Masson zeit seines Lebens beschäftigten. In einer Welt ohne Heilsgewissheit faszinierten den Künstler Zerstörung und Katastrophe ganz allgemein als ein Ausdruck menschlicher Erfahrung, aber auch im Hinblick auf seine eigenen Erlebnisse im Ersten Weltkrieg. Masson wurde als Soldat lebensgefährlich verletzt und wartete im Bombenhagel, zwischen seinen toten Kameraden liegend, auf seinen Tod.³¹ Die verstümmelten, ausgeweideten Körper seiner automatischen Gemälde und Zeichnungen aus der Mitte der 1920er Jahre scheinen diese Erinnerungen aufzugreifen. Spä-

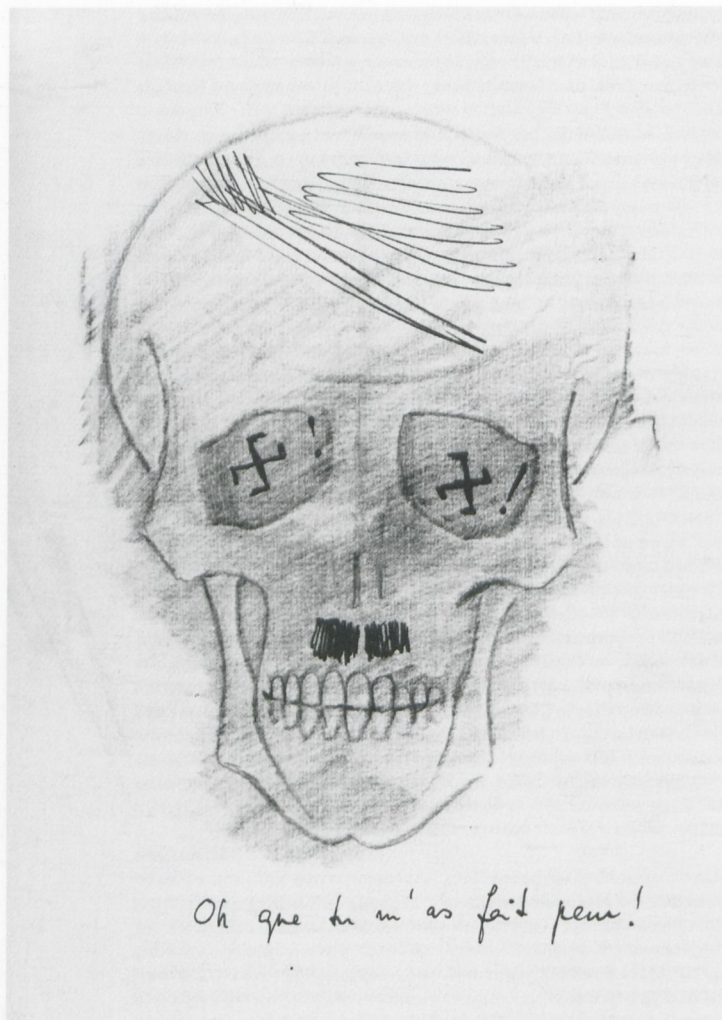


5 André Masson, *Chevaux attaqués par des poissons* (Pferde von Fischen angegriffen) · 1932
Öl auf Leinwand · 81 x 116 cm · Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

ter werden sie durch Tier- und Vogelmotive ersetzt und es entstehen Gemälde wie *Chevaux attaqués par des poissons* (Pferde von Fischen angegriffen, 1927; Abb. 5). Schon früh hat Carl Einstein in seinem Essay *André Masson. Étude ethnologique* (André Masson. Eine ethnologische Untersuchung) aus dem Jahr 1929 auf den Fetschcharakter dieser Werke hingewiesen und herausgestellt, wie das im Prozess des automatischen Zeichnens »ausgelöschte Ich« (moi éclipse) des Künstlers in ein anderes Objekt, eine Pflanze oder ein Tier übertritt. Laut Einstein ist diese Metamorphose das klassische Motiv des Totemismus. Nimmt der primitive Mensch im totemistischen Akt die Gestalt eines Tieres an, so verleiht diese Metamorphose ihm magische Kräfte. Andererseits kann der Opfertod des Tieres stellvertretend für den Menschen vollzogen werden: »Und in diesem Sinne möchte ich die Fischmenschen, die sterbenden Vögel und Laubtiere in der Malerei Massons interpretieren.

Seine Tiere sind Identifikationen, in die man das Erlebnis des Todes projiziert, um nicht selbst getötet zu werden.«³² Masson malte mit diesen Bildern also gegen den Tod an.

Zu Beginn der 1930er Jahre entsteht die Serie der *Massacre*, der sogenannten *Massakerbilder* (Kat.-Nr. VII/6). Es handelt sich um wiederholte und vervielfachte Mord- und Vergewaltigungsszenen, die sich auf die Darstellung reiner Gewalt beschränken, ohne jeden zeitlichen oder historischen Bezug. Aus der Darstellung der sich verzehrenden Körper gewinnt der Betrachter lediglich einen Eindruck von »stark« und »schwach«, von Überlegenen und Unterlegenen.³³ Die Forschung hat in dieser Serie sowohl in Bezug auf ihren Inhalt als auch hinsichtlich ihrer repetitiven Struktur die traumatische Wiederkehr des Kriegserlebnisses gesehen, das damals schon etwa 15 Jahre zurücklag.³⁴ Hinzu kam Massons Gefühl der Bedrohung durch den Faschismus in Italien und den Aufstieg der NSDAP zur



6 Max Ernst, Karikatur von Adolf Hitler, Zeichnung auf der Rückseite eines Briefes an Carola Giedion-Welcker · 30. April 1935 · Zürich, Nachlass Giedion

Massenbewegung in Deutschland. Massons Serie entstand darüber hinaus zu einem Zeitpunkt, als sich der Künstler resigniert über die Möglichkeiten sozialer und politischer Aktion äußerte.³⁵ So zeugen seine Massakerszenen von seiner zutiefst pessimistischen Auffassung der abendländischen Zivilisation – hier sind auch die Gewinner keine Helden mehr.

Wie im Werk von André Masson stellen die Zerstörungswut des Menschen, seine Aggressionen wie auch seine undurchdringliche Innenwelt zentrale Themen bei Max Ernst dar, der seit 1922 in Paris lebte und Teil der surrealistischen Bewegung war. Monströse Gestalten, organisch deformierte Wesen, gleichermaßen aus der Tier-, der Pflanzen- und der Menschenwelt, beherrschten sein Bilduniversum bereits seit den späten 1920er Jahren, gewannen jedoch in den 1930er Jahren bedeutend an Präsenz. Verschlungene Vögel gleichen Dämonen, die *Horden* bestehen aus furchteinflößenden, vorwärtstürmenden Ungeheuern; die rasenden Pferde der *Windsbraut*-Bilder

scheinen sich gegenseitig zu zerfleischen; in Urwaldbildern bewohnten *Nymphen* und *Chimären* scheinbar paradiesische Gefilde, *Wälder* und *Städte* gleichen todbringenden Versteinerungen. In den *Flugzeugfallen* übernehmen Monstren die Herrschaft. Mit der Häufung der Ungeheuer geht eine semantische Verlagerung der Aussage einher. Waren die *Horden*-Bilder Max Ernsts Ende der 1920er Jahre noch durchaus positiv konnotiert in dem Sinne, dass sie Zivilisationsbruch und modernes Barbarentum für den Kampf um die (surrealistische) Freiheit verkörperten, so erfuhren sie in den folgenden Jahren eine zeitbezogene Wendung, die sie zu düsteren Stellungnahmen zum Zeitgeschehen machte.³⁶

Im Unterschied zu Masson hat Max Ernst seinen Bildern, zumindest im Nachhinein, ausdrücklich eine politische Dimension verliehen. 1934 erschien sein dritter Collageroman *Une semaine de bonté*, was Max Ernst selbst mit *Die weiße Woche. Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit* ins Deutsche übersetzte. Die Gliederung in sieben Wochentage verweist ironisch auf die sieben Tage der biblischen Schöpfungsgeschichte, und das Bilderbuch zeigt eine unaufhaltsame Welle von Gewalt und Tod. Der Titel dürfte auf die 1927 in Paris eingerichtete karitative Organisation für sozial Bedürftige »Une semaine de la bonté« zurückgehen und steht im bewussten, eklatanten Widerspruch zu der Welt skurriler und brutaler Szenen, die von wilden Tieren, Verbrechen und Grausamkeit beherrscht werden und eine beklemmende Atmosphäre banger Unsicherheit erzeugen. Uwe M. Schneede hat die Bildserie als »eine Abrechnung mit der Welt und dem Geist und der Moral der Väter« bezeichnet.³⁷ Darüber hinaus hat der Künstler selbst sein Werk gar als »Antwort auf die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten« charakterisiert.³⁸

Eine politische, zukunftsvisionäre Deutung verlieh der Künstler – erneut im Nachhinein – auch seinem Werk *L'Europe après la pluie I (Europa nach dem Regen I)* aus dem Jahr 1933.³⁹ Auf einer Holzplatte gestaltete Max Ernst in Form eines bemalten Gipsreliefs eine Landkarte, die den alten Kontinent in völlig veränderter Form zeigt. Ganze Teile, so suggeriert der auf eine Katastrophe verweisende Titel, wurden einfach weggeschwemmt. Viele Interpretationen sind dem Künstler gefolgt und haben das Werk als Mahnung bezeichnet.⁴⁰ Dennoch lässt es sich ebenso als surrealistisches Programm lesen: Das Bild zeigt dann das zukünftige Europa nach der surrealistischen Revolution, welche die Zerstörung der alten Zivilisation notwendig einbezieht.⁴¹

Beide Lesarten werden durch die Tatsache gestützt, dass Max Ernst in den 1930er Jahren wiederholt zum politischen Weltgeschehen Stellung bezogen hat. So unterstützte er unter anderem den Protestaufruf der Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR, Vereinigung revolutionärer Künstler und Schriftsteller) im März 1933 anlässlich des Berliner Reichstagsbrandes und der an-



7 Max Ernst, *L'ange du foyer (Der Hausengel)* (zweite Fassung) · 1937
Öl auf Leinwand · 114 x 146 cm · Privatbesitz

schließlich einsetzenden Verfolgung deutscher Künstler und Intellektueller.⁴² Deutliche Worte gegenüber Hitler-Deutschland fand er in einem Brief vom Februar 1935 an seine Freundin Lotte Lenya: »Die Katze kam zum Mittagessen u. kotzte eine ganze Maus aus. Das war sehr appetitanregend u. ich musste an Deutschland denken.«⁴³ Ebenso deutlich ist sein karikierendes Porträt Adolf Hitlers (Abb. 6) mit dem Kommentar »Oh, que tu m'as fait peur!«, das er auf die Rückseite eines Briefes an Carola Giedion-Welcker gezeichnet hatte.⁴⁴ Bereits 1935 spielte er mit dem Gedanken, in die Vereinigten Staaten zu emigrieren. Die Entwicklungen in Deutschland unter dem nationalsozialistischen Regime bereiteten ihm zunehmend Sorgen. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges wurde er in Paris selbst

Opfer der geschichtlichen Entwicklung und zweimal interniert; 1940 emigrierte er.⁴⁵

1937, im Jahr der Entstehung der beiden Fassungen des Gemäldes *L'ange du foyer (Der Hausengel)*, Abb. 7; Frontispiz, Kat.-Nr. VII/9), wurde Max Ernsts Werk in der Ausstellung *Entartete Kunst* diffamiert.⁴⁶ Beide Arbeiten zeigen ein großes, unheimliches Fabelwesen, das gerade zum Sprung ansetzt. Die verzerrte Fratze des Ungeheuers, seine leuchtend bunten, flatternden Gewänder, seine raumgreifenden Gesten, die zu magischer Zeichensprache erhobene linke Hand und das wütende Aufstampfen vor dem tief liegenden Horizont zeugen von seiner Gewaltbereitschaft. Von diesem Wesen geht eine übermächtige Bedrohung aus.

Max Ernst erklärte das Bild 1967 vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkrieges: »Ein Bild, das ich nach der Niederlage der Republikaner in Spanien gemalt habe, ist der *Hausengel*. Das ist natürlich ein ironischer Titel für eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet. Das war mein damaliger Eindruck von dem, was in der Welt wohl vor sich gehen würde, und ich habe damit recht gehabt.«⁴⁷ Viele Interpretationen des *Hausengels* beziehen sich auf dieses Zitat. Sie deuten das Werk als defätistisches Sinnbild eines ausweglosen Kampfes und sehen es in einer Reihe mit Kriegsallégorien von Francisco de Goya, Arnold Böcklin oder Alfred Kubin. Die große Fassung des *Hausengels* unterscheidet sich durch ihre veristische, der Malerei von Dalí und Tanguy verwandten Malweise vom übrigen Werk Max Ernsts, der üblicherweise, wie in den *Horden* und *Barbaren*, die indirekten Techniken der *Décalcomanie* (ein Abklatschverfahren) oder der *Grattage* (frz. für »das Abkratzen«) verwendete. Der größere Realismus wurde als deutlichere Zeitkritik verstanden.⁴⁸ Im Jahr 1938 bezeichnete Max Ernst die große Fassung des *Hausengels* vorübergehend auch mit dem Titel *Le triomphe du surréalisme* (*Der Triumph des Surrealismus*), in dem man wohl die ironische Anspielung des Künstlers auf die Tatsache verstehen darf, dass auch die kommunistisch orientierten Surrealisten nichts gegen den »Faschismus« haben ausrichten können.⁴⁹

Werner Spies zufolge entstand das große *Hausengel*-Bild unter dem Eindruck von Pablo Picassos *Guernica*, dem großformatigen Wandbild, das der Künstler für den Pavillon der Spanischen Republik auf der Pariser Weltausstellung 1937 gestaltet hatte.⁵⁰ Vorarbeiten dazu waren im Rahmen des 18-teiligen Radierungszyklus *Sueño y Mentira de Franco* (*Traum und Lüge Francos*; vgl. Kat.-Nrn. VII/16, VII/17) seit Januar 1937 entstanden.⁵¹ Die satirische Bilderreihe auf zwei Bögen, die ursprünglich in Form von Einzelmotiven publiziert werden sollte, lässt sich wie ein Bilderbogen betrachten. General Francisco Franco wird absichtsvoll verhöhnt. Die letzten vier Szenen des Zyklus sind in *Guernica* eingegangen.⁵²

Picasso hat stets betont, dass das Gemälde eine eigenständige, symbolische Bildsprache besitze und nicht direkt auf eine politische Realität zurückzuführen sei: Wie der *Hausengel* enthält auch *Guernica* keine konkreten Verweise auf das politische Geschehen. Picassos Hauptaugenmerk galt ganz bewusst nicht der bombardierten Stadt – die Zerstörungen waren bereits in Zeitungen dokumentiert worden. Auch verweigerte er sich der Deutung, die Tiersymbolik im Gemälde sei ausschließlich auf Franco, seine Verbündeten und den Luftangriff auf *Guernica* zu beziehen.⁵³ Durch die Zerstörung von *Guernica* stellte sich für ihn über die zeitgeschichtliche Dimension hinaus die Frage nach der menschlichen Natur und dem animalischen Charakter des Kampfes. Sein Ansatz stand der mythologisierenden Bildsprache des *Hausengels* von Max Ernst und der Surrea-

listen nahe, die ja genau diese Frage nach einer anthropologisch und psychoanalytisch fundierten Politik beschäftigte.⁵⁴

Die angeführten Beispiele zeigen, wie die Künstler der 1930er Jahre ihre künstlerischen Spielräume ausgelotet haben, die ihnen zur Verfügung standen, um das politische Geschehen der Zeit zu kommentieren.⁵⁵ Dabei scheinen aus der historischen Perspektive vor dem Hintergrund unserer heutigen Kenntnisse viele dieser Werke visionär und apokalyptisch zu sein, und sie werden von der Forschung bisweilen auch immer noch so wahrgenommen.⁵⁶ Es charakterisiert diese Kunstwerke jedoch weit zutreffender, wenn man sie als Ausdruck der Zeitstimmung und als Auseinandersetzung mit dem politischen Zeitgeschehen deutet, das Masson, Ernst, Tanguy oder auch Picasso seismografisch verfolgt haben: »Dahinter stecken kollektive Erfahrungen. Es sind Bilder, die unübersehbar das vertreten, was eine auf Signale der Angst und der Zerstörung verdichtete Historienmalerei des zwanzigsten Jahrhunderts bieten kann.«⁵⁷

Wie klein der Schritt von der gefühlten Angst zur erklärten Hilflosigkeit ist, zeigt indessen Dalís *Construction molle avec haricots bouillis – prémonition de la guerre civile* (*Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen – Vorahnung des Bürgerkrieges*). Der Maler warnte nicht etwa vor dem »Faschismus«, wie er später nahelegte, sondern feierte ihn in seiner Kunst der 1930er Jahre als Inkarnation der – im Sinne Marquis de Sades – »bösen« Natur des Menschen. Dalís Faszination für Hitler und Franco musste von den übrigen Surrealisten, die erklärte Antifaschisten waren, abgelehnt werden. Doch konnten sie dem auch nichts entgegensetzen. Hier offenbart sich gewissermaßen die Kehrseite der surrealistischen Revolution, deren offene Bildsprache sich auch gegen die ursprünglichen Ziele der Bewegung einsetzen ließ.

Anmerkungen

- 1 Salvador Dalí, zit. n. Descharnes 1984, S. 189.
- 2 Mesens, E. L. T.: Magritte prophétique, April 1946, wiederabgedr. in: Ausst.-Kat. Lausanne 1987, S. 27–31, hier: S. 30.
- 3 Breton, André: Lettre aux voyantes, *La Révolution surréaliste*, Nr. 5, 15. Oktober 1925, S. 20 ff., Reprint, *Collection complète*, Paris 1975, zit. n. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 37.
- 4 VVV, Nr. 2/3, März 1943, S. 49, zit. n. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 37. Die surrealistische Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte in der Auseinandersetzung mit Faschismus und Stalinismus »Visionen des Politischen«, die Karlheinz Barck untersucht hat. Barck, Karlheinz: *Surrealistische Visionen des Politischen*, in: Asholt, Wolfgang/ Fährders, Walter (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 525–544.
- 5 Aragon, Louis: *Complainte de Robert le Diable*, in: Aragon. *Les Poètes*, Paris 1969.
- 6 Sebbag (Hg.) 2004, S. 28 f.
- 7 Übers. v. Dunja Houelleu.
- 8 Die Verfasserin dankt Karim Haouadeg für diesen Hinweis.
- 9 Die Verfasserin dankt Annette Vogler für die folgende Information: Alla Nazimova (1879–1945, auch: Alia Nasimoff) war eine Stummfilmschauspielerinnen und Produzentin spanisch-jüdischer Abstammung. In den Credits erschien sie meist nur als »Nazimova«. 1921 spielte sie mit Rudolph Valentino in der Dumas-Verfilmung *Camille*. Hier träumt sie bei der gemeinsamen Lektüre von *Manon Lescaut* mit ihrem Geliebten einen Tagtraum, der mit dem Abtransport auf Pferdewagen in eine amerikanische Strafkolonie beginnt. Desnos dürfte sich in seinem Traum auf die Schauspielerinnen beziehen, die er sehr bewunderte.

- Vgl. Desnos, Robert: *Les rayons et les ombres: cinéma*, hg. v. Marie-Claire Dumas, Paris 1992, S. 179 f.
- 10 Breton 1996, S. 37.
 - 11 Ernst, Max: Some data on the youth of Max Ernst, as told by himself, in: View, 1942, S. 28–30, hier: S. 30, zit. n. Ausst.-Kat. Stuttgart 1970, S. 61.
 - 12 Zit. n. Magritte, René: Texte, in: Ausst.-Kat. Zürich 1969, S. 50.
 - 13 Nadeau 1965, S. 55.
 - 14 Aragon, Louis: Eine Traumwoge, 1924, wiederabgedr. in: Barck (Hg.) 1990, S. 72. André Breton bekundet im *Ersten Manifest des Surrealismus*: »Desnos redet surrealistisch heute, nach Belieben«, zit. n. Metken (Hg.) 1976, S. 38.
 - 15 Übers. n. Soupault, Philippe: *Profils perdus*, Paris 1963, S. 141.
 - 16 Übers. n. Tzara, Tristan: *Essai sur la situation de la poésie*, in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Nr. 4, Dezember 1931, S. 16, zit. n. Nadeau 1965, S. 41.
 - 17 Vgl. Ausst.-Kat. Berkeley 1990, S. 87.
 - 18 Vgl. Maur, Karin von: Yves Tanguy oder »Die Gewissheit des nie Gesehenen«. Wandlungen des malerischen Œuvres, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2000/01, S. 11–124. Allgemein zu Tanguy: Ausst.-Kat. Paris 2002 (2).
 - 19 Zur Bedeutung der Parapsychologie im Werk von Breton vgl. Hilke 2002; Starobinski, Jean: Freud, Breton, Myers, in: Breton 1970, S. 153–171. Diesen Autoren und Klaus Herding zufolge hat Breton insbesondere Frederic William Henry Myers' Publikation *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, London 1903, vieles entnommen. Vgl. Herding, Klaus: Zwei »Medizinbücher« für die Surrealisten, in: *Kritische Berichte N.F.* 10, 1982, H. 2, S. 85.
 - 20 Übers. n. Richet 1923, S. 812. Dass Tanguy den Titel erst nach Fertigstellung des Bildes in einer Sitzung mit Breton gefunden haben soll, wirkt angesichts der Entsprechungen geradezu übernatürlich. Vgl. Maur, Karin von: Yves Tanguy oder »Die Gewissheit des nie Gesehenen«. Wandlungen des malerischen Œuvres, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2000/01, S. 29.
 - 21 Vgl. Nessen, Susan: Yves Tanguy's Otherworld: Reflections on a Celtic Past and a Surrealist Sensibility, in: *Arts Magazine*, 62, 5, Januar 1988, S. 27.
 - 22 Richet 1924, S. 406. Vgl. a. Maur, Karin von: Yves Tanguy oder »Die Gewissheit des nie Gesehenen«. Wandlung des malerischen Œuvres, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2000/01, S. 34.
 - 23 März, Roland: Künstlerische Vorahnung und Realität des Weltkrieges. Apokalyptische Visionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Bildende Kunst*, 1983, S. 404.
 - 24 Dabei ist neben dem zeithistorischen Kontext auch der innere Kontext der surrealistischen Bewegung zu berücksichtigen. Ihre programmatische Nähe zur Politik und ihre revolutionäre Forderung nach der radikalen Freiheit des Geistes veranlassten die Künstler immer wieder zu politischen Stellungnahmen. Die Gruppe um Breton war in den 1930er Jahren ebenso von heftigen wie leidenschaftlichen Auseinandersetzungen und Diskussionen gekennzeichnet, die sich im Spannungsfeld zwischen linker und rechter Ideologie bewegten. Vgl. Harris 2004; Ehrlicher 2001; Reynaud Paligot 1995; Spiteri/LaCoss 2003.
 - 25 Breton 2008 [1928]; Péret, Benjamin: Boulevard Saint-Germain Nr. 125, in: Metken (Hg.) 1976, S. 193.
 - 26 Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Benjamin 1977, S. 295–310, hier: S. 299.
 - 27 Bohrer, Karl-Heinz: Wer war Nadja?, in: Breton 2008 [1928], S. 143.
 - 28 Rimbaud 1975 [1871].
 - 29 Vgl. Lindau 1997, S. 61; Zuch, Rainer: Wald, Vögel und Gestirn. 40 Jahre Max Ernst in »Un peu de calme«, in: *Marburger Jahrb. f. Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 243–262, hier: S. 255.
 - 30 Übers. n. Masson 1950, S. 67.
 - 31 Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 2003, S. 15.
 - 32 Carl Einstein (1929) zit. n. Fleckner 2006, S. 376.
 - 33 Jutta Held verweist auf die Thematik des Geschlechterkampfes; vgl. Held 2005, S. 42.
 - 34 Vgl. Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 2003, S. 15–49.
 - 35 Zum Zerwürfnis mit Breton vgl. Monahan, Laurie J.: Massacre à »Massacres«. André Masson et la politique de la violence, in: Ausst.-Kat. Metz 1998, S. 49–54, hier: S. 50 f.
 - 36 Steinhauser, Monika: Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Keazor (Hg.) 2002, S. 138–184, hier: S. 172; Held, Jutta: Horden und Barbaren, in: Held 2005, S. 146–169.
 - 37 Schneede 2006, S. 105.
 - 38 Spies, Werner: Nur das Intervall einer hellen Nacht. Rede zur Eröffnung des Max-Ernst-Museums in Brühl, in: FAZ, 5. September 2005, S. 37. Die Collagen wurden erstmals im Jahr 1936 in Madrid ausgestellt. Spies verweist auf die Brisanz des Collagenromans vor dem Hintergrund der politischen Situation in Spanien, anders als Manuel Abril, der für die Madrider Ausstellung den Katalogessay verfasste. Siehe die deutsche Übersetzung in: Ausst.-Kat. Wien/Brühl/Hamburg 2008/09, S. 11, 66 f.
 - 39 »Unheil und Gewalt lagen in der Luft. Nur dem Vogel Strauß und anderen Blinden konnte die Drohung entgehen.« Max Ernst, zit. n. Russell 1966, S. 18.
 - 40 Giedion-Welcker, Carola: »Max Ernst«, in: Ausst.-Kat. Köln/Zürich 1962/63, S. 15; Haftmann 1986, S. 313 f.; in jüngerer Zeit: Spies, Werner: Max Ernst. Une semaine de bonté, in: Ausst.-Kat. Wien/Brühl/Hamburg 2008/09, S. 11.
 - 41 Ubl, Ralph: Die Zukunft des Surrealismus. »Europa nach dem Regen I« neu interpretiert, in: Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 327, 2008, S. 14.
 - 42 Derenthal, Ludger: Max Ernst and Politics, in: Ausst.-Kat. New York 2005, S. 23.
 - 43 Brief von Max Ernst an Lotte Lenya, 16. Februar 1935 (Poststempel), Kurt Weill Foundation for Music, New York.
 - 44 »Oh, que tu m'as fait peur« (»Du hast mir Angst gemacht«), Zeichnung auf der Rückseite eines Briefes an Carola Giedion-Welcker, 30. April 1935, Nachlass Giedion, Zürich.
 - 45 Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 19. Juni 1935, Nachlass Giedion, Zürich.
 - 46 Die kleinere Version des *Hausengels* wurde erstmals im Rahmen der Weltausstellung 1937 auf der Ausstellung *Exposition 1937 et les artistes à Paris* gezeigt. Die große Fassung des Gemäldes war ab Januar 1938 in der *Exposition internationale du Surréalisme* in der Galerie des Beaux-Arts in Paris zu sehen.
 - 47 Max Ernst im Gespräch mit Werner Spies, wiedergegeben in: Reinhardt 1967, S. 6.
 - 48 Spies, Werner: Max Ernst: L'ange du foyer, in: Ausst.-Kat. Paris/Berlin, 2005/06, S. 60–63; Steinhauser, Monika: Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: *Psychische Energien bildender Kunst*, Festschrift für Klaus Herding, Köln 2002, S. 138–184, hier: S. 176.
 - 49 Vgl. Ausst.-Kat. München/Berlin 1979, S. 309; Derenthal, Ludger: Max Ernst and Politics, in: Ausst.-Kat. New York 2005, S. 28; Steinhauser, Monika: Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Keazor (Hg.) 2002, S. 138 bis 184, S. 177.
 - 50 Vgl. Spies, Werner: Max Ernst. »L'ange du foyer«, in: Ausst.-Kat. Paris/Berlin 2005/06, S. 61.
 - 51 Die Entstehung ist bestens und im Detail dokumentiert in: Baer 1985, S. 106 f.
 - 52 Siehe das Schlusskapitel in Shikes 1969, S. 98 f., 387–430.
 - 53 Die Frage, ob der Stier in *Guernica* den Faschismus repräsentiere, verneinte Picasso und erklärte, dass er sehr viel allgemeiner »Dunkelheit und Brutalität« bedeute. »Bei dem Wandbild geht es um den definitiven Ausdruck und die definitive Lösung eines Problems, deshalb habe ich Symbole benutzt.« Übers. n. Barr 1946, S. 202.
 - 54 Andererseits hat Picasso sein Bild entschieden dem politischen Kampf für die Spanische Republik zur Verfügung gestellt, für den er es gemalt hat und dem das Bild seine Entstehung verdankt. Er ließ es 1938 in London und 1939 in den Vereinigten Staaten an verschiedenen Orten außerhalb von Museen zeigen mit dem Zweck, spanische Emigranten mit dem Erlös der Ausstellungen zu unterstützen. Eindeutig war Picasso auch bei seiner Entscheidung über die endgültige Bestimmung des Bildes, das von 1939 bis 1981 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde. Testamentarisch verfügte er, dass *Guernica* nicht vor dem Ende der Franco-Herrschaft nach Spanien rückgeführt werden dürfe.
 - 55 Vgl. Helds Überlegungen zu einer »politischen Kunstgeschichte«, in: Held 2005, S. 10.
 - 56 Siehe den Aufsatz von März, Roland: Künstlerische Vorahnung und Realität des Weltkrieges. Apokalyptische Visionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Bildende Kunst*, 1983, S. 401. So ist beispielsweise in unkritischer Weise Max Ernsts Gemälde *Couple se tient enlacé devant un mur de feu* (Eng umschlungenes Paar vor einer Feuerwand) aus dem Jahr 1927 mit dem Hinweis als »zukunftsvisionär« beschrieben worden, dass sich die »faktische Bedeutung [des Bildes] erst aus der Zukunftsperspektive der brennenden Städte des Zweiten Weltkrieges enthülle«. Vgl. Krüger, Walther: Die visionäre Antizipation des 2. Weltkrieges, in: Krüger 1972, S. 53. Auch in jüngerer Zeit wird zuweilen die Auffassung vertreten, die deutschen Künstler hätten »in ihren apokalyptischen Visionen kein vages Zeitgefühl«, sondern »klare Erkenntnisse« besessen und »sowohl den Krieg als auch die massenhaften Ermordungen von Zivilisten vorhergesehen«. Vgl. Kellein, Thomas: Todesstoß für die moderne Kunst, in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2007/08, S. 24.
 - 57 Was Werner Spies über den *Hausengel* sagte, kann für die hier behandelten Künstler insgesamt gelten. Spies, Werner: Nur das Intervall einer hellen Nacht. Rede zur Eröffnung des Max Ernst-Museums in Brühl, in: FAZ, 5. September 2005, S. 37.