

Jutta Held

Politische Aktion und paranoisch-kritische Analyse.

Das Bild der Mutter bei Max Lingner und Salvador Dalí

I

Das Bild der Mutter, das Max Lingner entworfen und viele Male variiert hat, ist als politische Metapher der französischen Linken in den 30er Jahren weit verbreitet worden. Der deutsche Künstler war bereits 1928 nach Paris gekommen, in der Hoffnung, hier als Maler den Durchbruch zur Moderne zu schaffen. In Dresden war er Schüler Bantzers gewesen und hatte zunächst im Stil der Jahrhundertwende unter dem Einfluß von Hodler erotisierte Allegorien gemalt und später, angeregt durch die Berliner Malerei, sozialkritische Themen aufgegriffen. In Paris fand er seine künstlerische Identität erst – eine andere als die von ihm ursprünglich erstrebte –, als Henri Barbusse ihn aufforderte, für seine Zeitschrift *Monde* als Zeichner zu arbeiten. Vom August 1931 bis zu der letzten Nummer von *Monde* im September 1935 (nach dem Tode von Barbusse hielt sich die Zeitschrift nicht länger), war Lingner Pressezeichner und zugleich Lay-outer dieser Zeitung, »der Sklave der täglichen Zeichnung«, wie der Kunstkritiker Georges Beson ihn nannte.¹

Scheinbar paradoxerweise engagierte Barbusse ihn als Gebrauchsgrafiker aufgrund einer Zuschrift, in der Lingner für die »reine« Kunst eingetreten war, die Elie Faure in einem Artikel in *Monde* für obsolet erklärt hatte.² Wenig später wurde, Elie Faures These weiterführend, die auf dem Kubismus basierende moderne Kunst auch in der »Querelle du réalisme« (1936) angegriffen. Sie wurde zur reinen Dekorations-

1 Den Mitarbeiterinnen des Max Lingner-Archivs in Berlin und Frau Dr. Erika Lingner danke ich für ihre freundliche Unterstützung meiner Arbeit.

Max Lingner: *Mein Leben und meine Arbeit*. Eingeleitet von Marcel Cachin und Paul Wandel. Dresden 1955, S. 19. Weitere Literatur zu Lingner: Gertrud Heider: *Max Lingner*. Leipzig: Akademie der Künste 1979; Ausstellungskatalog: *Max Lingner 1888–1959*. Berlin 1988.

2 Max Lingner: *Mein Leben und meine Arbeit*, S. 28f. Der Artikel von Elie Faure über das Ende der Kunst erschien in: *Monde*, Juni 1930.

kunst für die Wohnzimmer der Reichen erklärt. Die menschlichen Probleme seien in ihr nicht mehr verhandelt worden.³

Obwohl Lingner dieser Kritik von links nicht zustimmte und die traditionelle Bildkunst nicht aufgeben wollte (wenn sie seiner Meinung nach auch neue Funktionen übernehmen sollte), so hat er den Illustrationsstil in *Monde* doch in die entgegengesetzte Richtung entwickelt. Die Voraussetzung für diese weitgehende Neugestaltung der französischen Pressezeichnung waren nicht nur seine Zeichnungen selbst, sondern vor allem seine Kompetenzen als Umbruchleiter. Er hat bald mit der üblichen Praxis der Pressezeichnung gebrochen, nämlich kleine Bilder, mit denen wie bei einem Staffeleigemälde Tiefenräume entworfen wurden, in den Text einzufügen und das Schriftbild mit ihnen zu »durchlöchern«. In Lingners Zeichnungen agieren die Figuren stattdessen in einem nach allen Seiten offenen und unbestimmten Raum, ohne vorgegebene Bildgrenzen zu respektieren. Keine ideellen Rahmen trennen sie von dem Text. Zuweilen werden diese Figuren durch eine Schriftzeile durchteilt, hinter der sie wie durch ein Gitter hervorschauen. Nicht von ungefähr hat es Lingner gereizt, ein Figurenalphabet zu entwickeln. Figuren und Schrifttypen sind für ihn Zeichen, die er fast äquivok einsetzt, beide erläutern und unterstützen einander wechselseitig. Dieses semiotische Verständnis der Elemente des Bildes, der Figuren, veränderte die Ästhetik der Pressezeichnung grundsätzlich. Lingner übertrug auf die Grafik Prinzipien, die in der Malerei seit dem synthetischen Kubismus entwickelt und von den Surrealisten übernommen und ausgebaut worden waren, so wenig auch seine Figurenkonzeption von der kubistischen Formensprache berührt zu sein scheint.

Die moderne Gebrauchskunst hatte in den 20er Jahren eindeutig die auf dem Kubismus fußende Bildsprache, vor allem konstruktivistische Momente, aufgegriffen. Mit den splittrigen Formen, den schräg geführten Licht- und Linienbahnen war eine abstrakte Dynamisierung des Bildes erreicht worden, die für Modernität stand.⁴ Die Figuren,

3 Zur Querelle du réalisme vgl. Serge Fauchereau: *La querelle du réalisme*. Paris: Cercle d'art 1987; Hans Joachim Neyer: *Technik und Avantgarde*. In: *Ausstellungskatalog: Absolut modern sein. Culture technique in Frankreich 1889-1937*. Berlin: Staatliche Kunsthalle, NGBK 1986, S. 376f.; Wolfgang Klein: *Kunst in der Volksfront. Der Realismusstreit 1936*. In: *Ausstellungskatalog Max Lingner 1988*, S. 36-41.

4 Vgl. A. M. Cassandre: *Zur Ästhetik des Plakats 1926*. Abgedruckt in: *Ausstellungskatalog: Absolut modern sein*, S. 306-316.

ebenfalls geometrisiert und entindividualisiert, fügten sich diesen dynamischen Mustern ein. Lingner verkehrt dagegen das Verhältnis. Nicht die bildlichen Strukturen geben den Figuren die Orientierung vor, sondern die ganze Dynamik geht eindeutig von den Menschengruppen aus. Mit ein paar Strichen deutet er zwar eine Brücke, Straßen oder Fabrikschlote an; doch die Figuren sind eher kontrapostisch zu ihnen gesetzt. Lingners Figurenstil war eben durch die deutsche sozialkritische Kunst vor dem Ersten Weltkrieg – wie sie Käthe Kollwitz vertrat – geprägt worden, nicht durch den Kubismus und Konstruktivismus. Die Entscheidung für Lingner als Pressezeichner von *Monde* war genau richtig gewesen, als es Anfang der 30er Jahre, der Zeit der Weltwirtschaftskrise, darum ging, wieder die »menschlichen« Probleme ins Zentrum zu rücken, und als die euphorisch begrüßten Taylorisierungen der 20er Jahre, die den geometrisierenden Stil in der Kunst begünstigt hatten, nun kritisch gesehen wurden.⁵ Dabei kehrt Lingner nicht etwa zu einem individualisierenden Figurenstil zurück. Er typisiert seine Personen – schon durch den einfachen Schwarz-Weißdruck gezwungen – und betont, auf der inhaltlichen Ebene, kollektive Lebenszusammenhänge. Seine offenen räumlichen Konzeptionen bewirken, daß stets der öffentliche, allgemeine Raum angesprochen ist, nie ein privater, abgeschlossener und individueller Ort. Die Arbeiter sind meist in Gruppen dargestellt, und wenn ein einzelner hervortritt, so wird er durch diese Gruppe unterstützt, die nicht weit von ihm entfernt platziert ist. In Reihen, die Frauen oft untergehakt, oft auch singend, schreiten sie, behenden Schritts, nach vorn, auf den Betrachter zu, ins Offene, nie in die Tiefe des Raumes.

Lingner zeichnet zwar auch Szenen der Arbeit und der Freizeit – den Urlaub am Meer und den Radsport –, neue Erfahrungen, die durch die Volksfrontregierungen ermöglicht wurden. Vor allem aber sind sein Thema die Massenversammlungen und Demonstrationen, die politische Aktion der Arbeiter, mit der sie, siegesgewiß, ein Lächeln im Gesicht, den Raum besetzen und nach allen Seiten vordringen (Abb. 10). Die Frauen sind bei diesen Aktionen mit dabei, oft in der vordersten Reihe. Damit entsprach Lingner dem Programm einer Politik, die eine linke, antifaschistische Einheitsfront schaffen wollte

5 Vgl. die Pressezeichnung zum 1. Mai 1936, die einen Aufruf der CCT für die Mai-Demonstrationen begleitet (»A bas la rationalisation capitaliste ...«). Abgedruckt in: Ausstellungskatalog: Absolut modern sein, S. 91.



Une vague de fond

LA GRÈVE GÉNÉRALE DANS LE HAINAUT

De multiples grèves locales de mineurs étaient nées dans ces derniers mois. La plupart ne furent pas reconnues par les syndicats. Le 6 juin, une diminution de salaires de 5 %, acceptée par la commission mixte doit être appliquée dans le Borinage. Les mineurs n'en veulent pas et réclament le référendum. Par une majorité de 45 %, le référendum est pour le refus de la diminution, donc pour la grève. Les dirigeants cherchent à

ter par les mineurs des conditions de rentrée assez vagues, présentées comme une grande victoire. Une reculade plus marquée des patrons métallurgistes amène la décision de rentrée proclamée à Bruxelles. Les ouvriers, qui viennent d'acquiescer plus de confiance en eux-mêmes qu'en leurs dirigeants, manifestent de la résistance. Le Borinage et le Centre restent en grève. Charleroi n'est que partiellement

Un peu est la violence des grèves... Les plus étouffés...

ouvrière avait abandonné les formes violentes... Quand les mouvements...

Abb. 10: Max Lingner: Streikende Arbeiter.

Zeitungsdruck nach einer Pinselzeichnung. Monde, 23. Juli 1932.

und sich bewußt war, daß sie ohne die Frauen nicht realisiert werden konnte.⁶

Wie hat Lingner in diesen konzeptionellen Rahmen das Motiv der Mutter mit ihrem Kind einfügen können? Bei den Demonstrationen, den diskutierenden Gruppen der Arbeiter finden wir es nicht; die Frauen sind in diesen Kontexten ohne Kinder dargestellt. Zuweilen läßt Lingner zwar eine junge Familie mitmarschieren, aber dann trägt in der Regel der Vater das Kind. Die Familie, so die Botschaft dieser Zeichnungen, ist gleichermaßen die Aufgabe von Mann und Frau. Sie sondert sich nicht ab von dem größeren Kollektiv der agierenden Arbeiterklasse. Lingner charakterisiert diese jungen Arbeiterfamilien nicht durch Häuslichkeit und Isolierung, so daß notwendig ihre Binnenstruktur zum Thema würde, sondern sieht sie als ein integriertes Element in dem politischen Kampf. Seine persönliche Situation mag diese Konzeption, bei der das Private im Öffentlichen aufgeht, begünstigt haben, denn ein »Leben oder, was der Mensch so darunter versteht«, habe er in Paris nicht geführt.⁷

Lingner begann bei *Monde* keineswegs als fertiger Pressezeichner, sondern mußte sich seinen Stil erst erarbeiten (wenn ihm dies auch in schnellen Schritten gelang, durch die Tagesarbeit beschleunigt und gedrängt). So hat auch das Motiv der Mutter mit ihrem Kind erst nach mehreren Ansätzen überzeugende Gestalt gewonnen. In einer seiner frühen Darstellungen⁸ operiert Lingner noch in einem expressiven Stil; er setzt große, unscharfe farbige Flächen ein, die über die Umrisse der Figuren hinweggeführt sind, und arbeitet mit breiten, wenig präzisen Konturen. Die Frau mit ihrem leidenden, etwas stumpfen Gesichtsausdruck appelliert an das Mitgefühl der Betrachter; ein eigener Wille scheint ihr zu fehlen. Der vom Expressionismus hergeleitete, »afrikanische« Figurenstil dieses Bildes definiert die notleidende Frau für den Betrachter als Exotin, der er sich neugierig und mitleidig zuwenden kann. Armut wird als Fremdheit bestimmt, die nur am Rande der eigenen Welt auftaucht. Auch die junge Frau mit Kind von 1934 läßt an eine bettelnde Zigeunerin denken, die einer fremden, nicht der eigenen Kultur zugehört (Abb. 11).⁹

6 Vor allem Dimitroff rief 1935 zur »Einheitsfront mit den Frauen« auf. Vgl. Ausstellungskatalog: Max Lingner 1888–1959, S. 11.

7 Max Lingner: Mein Leben und meine Arbeit, S. 19.

8 Vgl. *Monde*, 20.2.1932 (abgedruckt in: Gertrud Heider: Max Lingner, S. 143). Vgl. auch die verzweifelte Mutter mit ihrem Kind in: *Monde*, 6, Nr. 253 vom 8.4.1933.

9 Vgl. *Monde* vom 22.6.1934 (abgedruckt in: Gertrud Heider: Max Lingner, S. 192).



Abb. 11: Max Lingner: Mutter und Kind.
Zeitungsdruck nach einer Tuschzeichnung. Monde, 20. Juli 1934.

Berühmt geworden ist Lingners Pinselzeichnung einer jungen Mutter mit ihrem Kind, die *Madrid 1937* unterzeichnet ist (Abb. 12).¹⁰ Sie wurde viele Male in Zeitungen und als Plakatentwurf verwendet, wenn es um Hilfsaktionen für die spanische Bevölkerung im Bürgerkrieg ging. Waren die frühen notleidenden Mütter passiv und in der traditionellen sitzenden Stellung gegeben, so steht diese junge Frau, die Lingner auch in ganzer Figur entworfen hat, aufrecht, oder scheint voranzuschreiten, so wie die Arbeiterklasse, die Lingner uns vorstellt, stets im Aufbruch begriffen ist. Jung und energisch, ohne die mitleidheischen Züge und Blicke ist sie ein ganz anderer Typ als die verhärmten, alten und verbrauchten Mütter der Käthe Kollwitz. Zwar umfaßt sie ihr Kind behutsam und schützend, doch fehlt dieser Geste die emotionale Ausschließlichkeit, mit der sich auf früheren Darstellungen die Mütter ihrem Kind zuzuwenden pflegten. Ihr Blick ist keineswegs auf das Kind fixiert oder erwartungsvoll auf den Betrachter gerichtet, sondern zum Himmel gewendet – wohl in der alten Geste der Hoffnung, die hier jedoch ambivalent geworden ist, da von oben die Bombenangriffe zu erwarten waren. In der langen Tradition des Motivs wurde die Mutter mit ihrem Kind gemeinhin als geschlossene und isolierte Gruppe aufgefaßt, wobei die Aufmerksamkeit der Mutter ausschließlich dem Kinde galt. Das war auch in modernen Darstellungen die Regel geblieben, so bei Picassos antikisierenden Mutter-Kinddarstellungen der 20er Jahre, mit denen er an archetypische Vorstellungen anknüpfte.¹¹ Lingner hat diese traditionellen Züge nicht übernommen. Die moderne junge Frau bewegt sich, wie Lingners Arbeiter generell, sicher und selbstverständlich im öffentlichen Raum, den allen drohenden Gefahren und politischen Konflikten ausgesetzt und sie bewußt ins Auge fassend. Allerdings hat auch Lingner dieses Bild der Mutter nie wirklich in seine Arbeiterszenen integriert, sondern als ein vereinzelt Motiv verwendet, das eine Notsituation indiziert und für eine Hilfsaktion wirbt.

10 *Madrid 1937*. Pinselzeichnung. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Die Zeichnung wurde u.a. abgedruckt in: *L'Humanité*, 34, Nr. 14054 vom 10.6.1937, S. 1. Lingner modifizierte die Gruppe in seiner Pinselzeichnung *Paris 1943*. Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Ausstellungskatalog: Max Lingner 1888-1959, Nr. 236.

11 Vgl. von Picasso mehrere Zeichnungen in seinem Skizzenbuch 019, M.P. 1868. Ferner u.a. die Gemälde: *Mutter mit Kind* (1921), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München. *Mutter mit Kind am Meeresufer* (1921), Chicago, Art Institute. Vgl. Ausstellungskatalog: Picassos Klassizismus. Bielefeld 1988, S. 108f.



Abb. 12: Max Lingner: Mutter und Kind, »Madrid 1937«, Pinselzeichnung.

Lingner hat, wie gesagt, das Motiv als politische Metapher wiederholt eingesetzt und bewußt die Reproduzierbarkeit seiner Zeichnung einkalkuliert. Er hat darüber hinaus den Profilkopf der jungen Frau auch für seine Allegorie der französischen Republik verwendet, sicher nicht nur aus arbeitsökonomischen Gründen. Lingner konstruiert damit zugleich eine typologische Kette, ein Verweissystem, das eine eigene Semantik hervorbringt. Die junge Frau, selbstbewußt und vital, alte Grenzen negierend, repräsentiert nicht die ausgebeutete, verelendete Arbeiterklasse, einen Fremdkörper in der eigenen Nation, der auf Hilfe und Mitleid rechnet. Sie steht vielmehr zugleich für die Republik, für Frankreich, wo mit der Volksfrontregierung die Arbeiterklasse in Führung ging und sich als Nation begriff und zugleich ihre Verbundenheit mit der angegriffenen Republik Spaniens bekräftigte. Die typologische Verkettung, die Lingner mit seiner Metapher der Frau produziert, die er in mehreren Kontexten wiederholt, enthält ein politisches Programm. Es entsprach der Vorstellung von Barbusse, der mit seiner Zeitschrift *Monde* dem Klassenkampfkonzept der Kommunistischen Partei die Idee eines großen humanistischen Bündnisses bereits vor den Jahren der Volksfront entgegensetzte, um den Faschismus abzuwehren. Während Barbusse auf der Konferenz in Charkow für diese Linie noch angegriffen wurde,¹² haben die Kommunisten sie wenige Jahre später mit ihrer Unterstützung der Volksfrontregierung in Frankreich übernommen. So konnte Lingner mit seinen zeichnerischen Entwürfen nach 1935 auch ohne Schwierigkeiten zur kommunistischen Zeitung *L'Humanité* überwechseln.

So sehr Lingner seine Darstellung der Arbeiterfamilie vom Bild bürgerlicher Häuslichkeit unterschied und so sehr er das Motiv der Mutter mit ihrem Kind modernisierte, so setzte diese politische Metapher dennoch den traditionellen Wert der Mutterliebe als selbstverständlich gegeben voraus und hielt an der Familie als einem positiven Element der neuen Gesellschaft fest. Damit entsprach er nicht nur der humanistischen Position, die in *Monde* vertreten wurde, sondern auch der kommunistischen Politik, die sich an den neueren Entwicklungen in der Sowjetunion orientierte, die über die Komintern als Richtmaß propagiert wurden. Die Mobilisierung und Solidarisierung der Massen, die spätestens seit 1934 ein Ziel kommunistischer Politik in Frankreich

12 Vgl. Wolfgang Klein: Barbusse und Charkow. In: Weimarer Beiträge, Jg. 22, H. 12 (1976), S. 165-171. Es handelte sich um die 2. Internationale Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller.

war, um die Gefahr des Faschismus abzuwehren, war mit dem Verzicht auf eine radikale Kritik der gesellschaftlichen Binnengliederung, das heißt der bürgerlichen Institutionen, verbunden, da nicht ein Bürgerkrieg, sondern ein breites gemeinsames Bündnis angestrebt wurde. Die Politisierung der Massen, nicht zuletzt der arbeitenden Frauen, galt für unvereinbar mit der Auflösung der sozialen Basisstrukturen, der institutionellen und emotionalen Bindungen und Werte, die die elementare Kohäsion zwischen den Individuen zu leisten hatten. In dem Moment, da die Arbeiter aufgerufen waren, auf der Bühne der Staatspolitik ihre Rolle zu übernehmen, wird an ihre Kraft und ihre sozialen kommunikativen Fähigkeiten appelliert: nur solche ästhetischen Vorbilder sind gefragt, die diese Identität stärken. Die Not und das auch psychologische innerfamiliäre Elend, das Käthe Kollwitz dargestellt hatte, wird hingegen verdrängt und unsichtbar gemacht. Die Kommunistische Partei reagierte aus diesem Grund empfindlich, als Fernand Alquié, der den Surrealisten nahestand, 1933 die sowjetische Propaganda für die Stabilisierung der Familie und die »bürgerlichen« Werte der Disziplin und Arbeitsmoral verhöhnte.¹³

Lingners Motiv der Mutter trennt zwar eine beträchtliche formale Differenz von Picassos archaischen Müttern der 20er Jahre, mit deren Bild Picasso auf die kulturpolitische Kampagne der französischen Rechten einer »retour à l'ordre« wenn nicht einschwenkte, so ihr doch Rechnung trug.¹⁴ Weitaus größer ist noch der ästhetische Abstand zu dem Motiv der aufschreienden Mütter, die ihr totes Kind beklagen, mit dem Picasso in den 30er Jahren auf den spanischen Bürgerkrieg, insbesondere die Zerstörung von Guernica, reagierte. Zwischen dem avantgardistischen Repertoire der verzerrten körperlichen Formen und Lingners Propagandabild, das mit einfachen, traditionellen ästhetischen Chiffren arbeitet, scheint keine Verbindung zu bestehen. Dennoch hatte Picasso mit seinem zeitweilig bevorzugten klassizistischen Stil ein Signal der Toleranz gegenüber den Archaismen einer traditionellen ästhetischen und sozialen Wahrnehmung gesetzt. Auf der anderen Seite konnten die extremen Deformierungen seines »Guernica-Stils« als Zeichen der Empörung und der Anklage akzeptiert werden. Picassos ästhetische Deformierungen negierten die alten moralischen Werte oder

13 Vgl. Maurice Nadeau: Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 178.

14 Vgl. Hierzu: Kenneth E. Silver: Der politische Bezug in Picassos Neoklassizismus. In: Ausstellungs-Katalog: Picassos Klassizismus, S. 77-88.

Utopien eines humanen sozialen Zusammenlebens nicht, als deren Urbild und Vorbild die mütterliche Zuwendung zu ihrem Kind gelten konnte. Während sowohl Picassos als auch Lingners Ansatz in das Volksfrontbündnis einbezogen wurden, erwies sich der Gegensatz zu den radikalen surrealistischen Positionen, die seit den späten 20er Jahren die Avantgarde ganz wesentlich bestimmten, als unüberbrückbar.

II

Lingners Motiv der jungen Mutter hatte den Zweck, die nationale und internationale Solidarisierung breiter Bevölkerungsschichten zu verstärken, und so war die leicht lesbare, auf weithin akzeptierten moralischen Werten basierende Chiffre von politischer Plausibilität. Um die gleiche Zeit, als Lingner diese Metapher erfand, entwickelte Dali seine »kritisch-paranoische Methode«, mit der er nicht zufällig und nicht ohne auch seinerseits die politischen Implikationen seines Tuns zu bedenken, ebenfalls den Mythos der Mutter sowohl theoretisch als auch in seiner künstlerischen Praxis bearbeitete. Er erwies sich damit in gewisser Weise als der radikalste unter den Surrealisten und hat nach seinem Ausschluß aus der Gruppe (den Breton allerdings nicht ganz folgerichtig durchsetzte) mit einem gewissen Recht beansprucht, der einzige wahre Surrealist zu sein. Es ist nicht verwunderlich, daß das Thema der Mutter mit ihrem Kind für die Surrealisten wenig Anziehungskraft besaß. Max Ernst hat die *Maternité* ein paar Male in negativer Form thematisiert: *Maria, das Jesuskind züchtigend*, *Nach uns die Mutterschaft* und *Junge Leute, ihre Mutter zertrampelnd* lauten die Titel seiner provozierenden oder blasphemischen Paraphrasen des uralten Motivs.¹⁵ Am intensivsten und konsequentesten ist es in den 30er Jahren jedoch von Dali analysiert und dekonstruiert worden, und zwar in seiner Interpretation des *Angelus* von Millet, einem Text aus den frühen 30er Jahren, dem Dali eigene Zeichnungen hinzufügte.¹⁶ Das *Angelus* wird überrra-

15 Vgl. von Max Ernst: *Nach uns die Mutterschaft* (1927) (Kat. 137, S. 177), *Züchtigung des Jesuskindes* (1926) (Kat. S. 301), *Junge Leute, ihre Mutter mit Füßen tretend*.

16 Salvador Dali: *Le mythe tragique de L'Angélus de Millet. Interpretation »paranoïaque-critique*. Montreuil 1963 (zuerst: *Interprétation Paranoïaque-critique de l'Image obsédante »L'Angélus« de Millet*. In: *Minotaure*, 1, 1933, S. 65-67. Nach Dalis Angaben Anfang der 30er Jahre verfaßt. In gekürzter Form auch als Vorwort im Ausstellungskatalog der Galerie Quatre Chemins, Paris 1934.

schenderweise für Dali zur Repräsentation der Mutter-Sohn-Problematik. Es ist aufschlußreich, daß er für diesen thematischen Komplex, an den sich weitere Motive anlagern, weder eine eigene Form suchte noch auch die alten, leicht lesbaren Pathosformen meinte verwenden zu können. Seine Verfremdungen sind weitaus radikaler als die von Max Ernst, die in der Bildstruktur oder aber im Bildtitel an den alten Mythos erinnern (Abb. 13, 14).

Aus der Trivialisierung des berühmten Bildes von Millet – durch Postkarten und billige Drucke, die in die entlegensten Bauernstuben gelangten – war unschwer auf seine Beliebtheit zu schließen. Nach Dali ist es nicht die »große Heuchelei« – die kirchenfromme Gläubigkeit des andächtigen Bauernpaares –, die diese Faszination bis in die Gegenwart bewirkte, sondern eine dem Bild inhärente Dynamik, die sich aus Quellen speist, die das vordergründige Motiv verdeckt. Modern gesprochen geht Dali bei seiner Analyse nicht ideologiekritisch vor, indem er etwa die Bedingungen und Funktionen der im Bild vorgestellten Religiosität analysierte, sondern wendet (*avant la lettre*) die post-strukturalistische Methode der Dekonstruktion an, indem er die geheimen psychischen Beziehungen zwischen dem bäuerlichen Ehepaar aufdeckt. Denn nach Dali rührt, wie gesagt, die große Wirkungskraft des Bildes nicht von der scheinheiligen Religiosität der Bauern her, sondern von der hintergründigen psychischen Dynamik zwischen ihnen. In den Assoziationsketten, die das Bild auslöst, verwandeln sich die beiden dargestellten Personen für Dali in immer andere Wesen, indem eine Erscheinung die nächste überlagert und extinguiert und ihre Bedeutung modifiziert und erweitert oder ins Gegenteil verwandelt. Der Verschlingungsprozeß, den Dali auf der inhaltlichen Ebene beschreiben wird, bestimmt strukturell auch den formalen Vorgang der Produktion von Vorstellungsbildern, bei dem die Bilder sich gegenseitig überdecken, steigern und auslöschen.

Die Abenddämmerung des Gemäldes ist für Dali dialektisch an das Bild der Morgenröte gebunden; denn in die Zukunft ragt die Vergangenheit mit ihren Atavismen hinein. Hier dürfte Dali seine Skepsis gegenüber den revolutionären Hoffnungen der Linken mit artikuliert haben. Aus den Schatten der Vergangenheit gibt es kein Entrinnen, sie weisen den Weg in die Zukunft. Das Bauernpaar erscheint Dali in der Landschaft von Port Lligat, in riesigen Figuren in den Felsen gehauen, als Menhire der Prähistorie, erodiert und ruinenhaft – vor allem der Mann –, voller Löcher, zentrumslos, zugleich an Fossilien gemahnend. Dali sieht in dem Bauernpaar, durch die sommerliche Wiese in Port Lligat stimuliert, eine Osmose von Gestein, pflanzlichem und tieri-

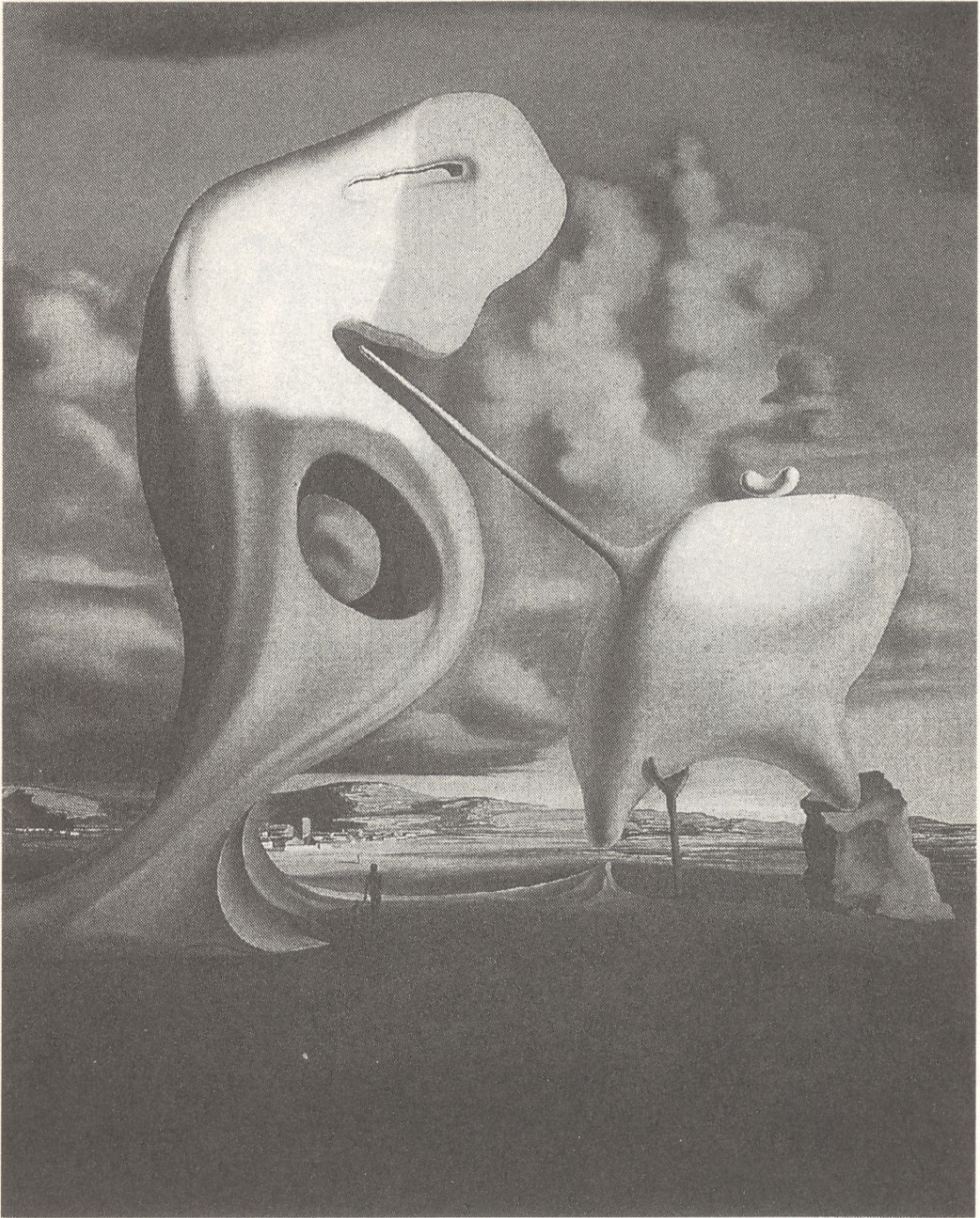


Abb. 13: Salvador Dalí: *L'Angélus architectonique de Millet*, 1933. Öl.
New York, Perls Galleries.

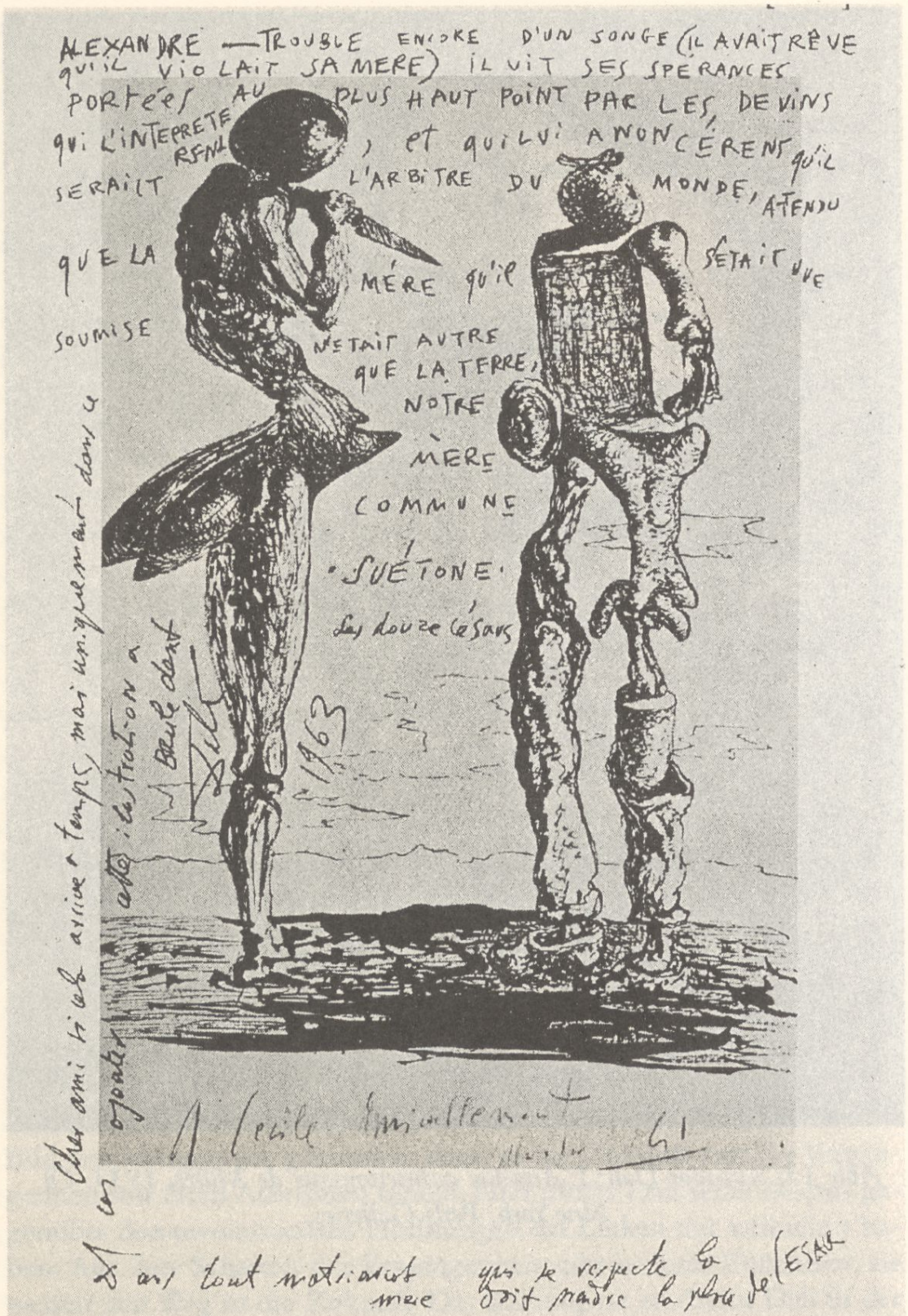


Abb. 14: Salvador Dalí: Hommage à Millet, um 1933.
Federzeichnung.

schem Leben, eine vergangene Fauna und Flora, die in dem Paar überdauert. Insbesondere verwandelt es sich vor seinem Blick in Insekten, die ältesten tierischen Ahnen des Menschen, und nicht von ungefähr sieht er in der Frau die *mante religieuse*. Wenn Dali auch vorgibt, bei der Analyse des Bildes seinen spontanen Assoziationen zu folgen, so sind diese unbewußten Eingebungen doch ganz eindeutig durch die Präferenzen seiner surrealistischen Freunde geprägt. Sie verquicken die Menschheitsgeschichte mit der Ontogenese des Individuums, die Prähistorie mit den Kindheitserinnerungen des modernen Menschen. Die *mante religieuse*, mit der er die Frau identifiziert, bezeichnet das Gravitationszentrum seiner Interpretation. Dieses Weibchen einer Heuschreckenart, die »Gottesanbeterin«, faszinierte die Surrealisten, weil sie, so hieß es, nach dem Koitus das Männchen verschlingt. Millets Bäuerin hat für Dali die starre und unbewegliche Haltung der *mante religieuse* im Augenblick vor dem Gewaltakt. Wenn dieser Vorgang auch ein abartiges Verhalten sein sollte, wie neuere Forscher feststellten, das die Insekten lediglich in der Gefangenschaft entwickeln, so ist die Analogie, behauptet Dali, doch um so aufschlußreicher. Denselben Verschlingungsdrang, der Weibchen und Männchen der Insekten aneinander fesselt, entwickeln die Menschen in der Gefangenschaft der bürgerlichen Moral.

Der Mann verwandelt sich in Dalis Vorstellung in den Sohn, der von der Mutter dominiert, »gefressen« wird. Diese kannibalische mütterliche Liebe ist für ihn das eigentliche, versteckte Thema des Bildes. In der Mitte der Komposition, zwischen dem Paar, hat Dali einen (später übermalten) Sarg mit dem toten Sohn sehen wollen, der auf der Schubkarre fortgetragen werden sollte. Er ist es, der zugleich hinter der Gestalt des Mannes erscheint. Das Bild ist folglich die matriarchalische Repräsentation der Mutter mit ihrem Kind, in der die Frau den Gatten durch den Sohn ersetzt und diesen verschlingt. Den inzestuösen Liebesakt deutet Dali als Gewaltakt mit tödlichen Folgen. Diesen Vernichtungswillen der Frau, der die Liebesängste des Mannes erklärt, dechiffriert Dali in der so scheinheiligen Konstellation des religiösen Bildes. Neben der *mante religieuse* findet Dali aber noch weitere Metaphern, die das atavistische sexuelle Verhältnis zwischen Mutter und Sohn repräsentieren. Die Frau stellt zugleich den Typus eines Känguruhs dar, das ihren Sprössling in der Tasche ihres Bauches mit sich trägt, in einem unentrinnbaren, inzestuösen Innenraum, eingetaucht in die mütterliche Milch, die primäre Nahrung, die Leben bedeutet, zugleich aber auch Gift und Todesgefahr. Denn mit der mütterlichen Milch assoziiert Dali die *lait de Sainte Thérèse*, eine giftige Pflanze, vor der ihn seine Mutter warnte, die aber zugleich auch die sexuelle Potenz des Mannes zu stei-

gern vermag. Auch hier changieren die Assoziationen zwischen den Polen Leben und Tod, Liebe und Gewalt, lösen die Gegensätze und Spannungen auf, um sie zur Identität zu bringen.

Schließlich ist es nicht nur das Tierreich, aus dem Dali die Hinweise auf archaische menschliche Verhaltensformen bezieht, sondern es sind auch die industriell gefertigten Gebrauchsgegenstände der Gegenwart, diejenigen verächtlichen, trivialen Charakters, die aus der bürgerlichen Kultur ausgeschieden wurden, aber dennoch auf einer niederen Ebene (der des Flohmarktes etwa) kursieren und ihre Wirkung tun. Die Leidenschaft der Surrealisten für diese verworfenen, libidinös besetzten Objekte des Alltags basiert auf ihrem semiotischen Verständnis des städtischen Milieus, das, als Sprache verstanden, unentwegt geheime Botschaften sendet, die den rationalen Mechanismen des Lebens zuwiderlaufen, jedoch demjenigen zugänglich sind, der sie als Chiffren psychischer Energien und Beziehungen zu entschlüsseln versteht.

Zufällig entdeckte Dali bei einer abendlichen Fahrt an der katalanischen Küste in einem kleinen Ort ein Kaffeeservice, auf das Millets *Angelus* aufgedruckt worden war. Das viele Male reproduzierte Bild intensiviert für ihn die Symbolik, die dem Kaffeeservice ohnehin inhärent ist: die Kaffeekanne, gefüllt mit Milchkaffee, steht für die Mutter. Sie gießt ihre Flüssigkeit in die Tasse, den Sohn, so daß er erfüllt ist von der mütterlichen Substanz. Sein Inneres enthält nichts Eigenes; der Sohn ist eine Emanation der Mutter, die ihn »liquidiert«. Die Verschlingbarkeit der verflüssigten Tasse ist eine weitere Objektmetapher, die Dali für den kannibalischen Muttermythos erfindet. Die Assoziationen, die Millets Bild mit dem Service, dem Känguruh, dem Insekt verbinden, und die Gattenliebe, in der Dali die distanzlose, »gefräßige« Mutterliebe aufgehen läßt, die den modernen Muttermythos mit den animalischen Verhaltensformen der Prähistorie verknüpft, werden durch einen unstillbaren Hunger, die Lust zu verschlingen, zu vernichten, angetrieben, ein Begehren, das, einmal freigesetzt, als *amour fou* die festgefahrenen Strukturen der Realität unterminiert. Nicht von ungefähr ist diese jede Grenze transgredierende psychische und sexuelle Dynamik von Breton und anderen als nächtliche Verfolgungsjagd beschrieben worden, in der dem Mann lediglich die Hüllen der begehrten, entwindenden Frau zufallen.¹⁷

17 Vgl. André Breton und Philippe Soupault: *Les Champs magnétiques*. Heidelberg 1990: Das Wunderhorn (zweisprachige Ausgabe); Robert Desnos: *Abenteuer des Freibeuters Sanglot*. Übersetzung eines Ausschnitts. In: *Surrealismus in Paris 1919-1939*, hrsg. von Karlheinz Barck. Leipzig 1986, S. 482-497.

Die Äquivokationen dieses Assoziationsprozesses, die das spontane Erinnern und Kombinieren hervorbringt, lösen Identitäten auf, verkehren die in der Realität herrschenden Machtverhältnisse und bringen Gegensätze zur Deckung. So wird, wohin Dali auch blickt, die Frau zur geheimen Herrscherin, die den Mann erlöst und zugleich tötet, während er, der Mann, verschwindet und unsichtbar wird, eine Leerstelle im matriarchalischen System, das der eigentliche Inhalt des Patriarchats ist.

Das Analyseverfahren, das Dali sich rühmt, erfunden zu haben und mit dem er diese schwindelerregenden Gleichungen hervorbringt, nennt er die »paranoisch-kritische Methode«. Sie ist von Freuds Verständnis der Paranoia und seinen Beobachtungen in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* abgeleitet.¹⁸ Die paranoische Erfahrung beruht nach Freud auf der richtigen Erkenntnis eines psychischen Determinismus, der unsere Handlungen steuert (vom Paranoiker jedoch fälschlich lediglich in den Handlungen der anderen gesehen, die er in seinem Verfolgungswahn stets auf *seine* Person bezieht). In seinen zahlreichen Berichten über Fehlleistungen im Alltagsleben (die Dali teilweise direkt übernommen und als seine spontanen Eingebungen in seine Analyse des Bildes eingebaut hat¹⁹) deckt Freud die unbewußten Mechanismen auf, die die irrationalen Fehlhandlungen steuerten. Diesen allumfassenden psychischen Determinismus, in dessen Zentrum die lebenspendende und todbringende Beziehung zur Frau, speziell zur Mutter, steht, ist für Dali die geheime Logik hinter den Dingen und ihren rationalen, alltäglichen Funktionen in der Realität. In dieser Adaptation psychoanalytischer Methoden, die jegliche Moral sprengen und politische Positionen unterminieren, sah Dali den Kern des Surrealismus. Nicht von ungefähr, um die Immoralität seiner Vorstellungen auf die Spitze zu treiben, äußerte er seine Bewunderung für Hitler, den er zum größten Surrealisten erklärte.²⁰ Der Faschismus brachte aber unweigerlich die

18 Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Wien 1924 (1901-1904 in: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie). Zitiert nach der Ausgabe Frankfurt 1954, S. 214ff. (über den Paranoiker).

19 Z.B. das Motiv des Zufalls, das bei Freud diskutiert wird und für Dali und die Surrealisten eine entscheidende Rolle spielt. Bei Dali teilweise dieselben Beispiele wie bei Freud.

20 U.a. in dem autobiographischen Bericht: *Dali sagt ... Tagebuch eines Genies*. München 1968, S. 27f., wo Dali erklärt, daß seine Hitler-Besessenheit »strikt paranoisch und unpolitisch« sei.

Aporien und Frivolität dieser ästhetisierenden Haltung an den Tag, und so sprengte die politische Realität in Europa in den 30er Jahren den Kreis der Surrealisten auf.²¹

III

Lingner entwickelt das Bild der Mutter mit ihrem Kind zu einer politischen Metapher, die als Aufruf gegen den Krieg und die Not dient, als Appell, menschliches Leben nicht zu vernichten, sondern zu schützen, so wie die Mutter ihr Kind hütet. Frau und Kind stehen für die unschuldige Bevölkerung, die den Krieg der Mächtigen hilflos erleidet, ohne die Möglichkeit der Gegenwehr. Dalis Analyseverfahren konzentriert sich hingegen auf die psychischen Mikrostrukturen, die zwischen den Individuen entstehen, ihre Destruktivität, die zugleich ihre Produktivität bedingt und definiert, die sozialen Aktivitäten diesseits der großen Politik. Er will die Sprengkraft der Sexualität und der libidinösen Energien des einzelnen freisetzen, die die gesellschaftlichen Makrostrukturen destruieren und jegliche politischen Intentionen durchkreuzen (sollen). Wird die Mutter von Lingner als aufopferungsbereite Hüterin des Lebens unterstellt, so sieht Dali sie als ein sexuelles Wesen, das seiner Lust den Sohn opfert. Zwischen beiden Künstlern lagen Welten, und ein Bezug aufeinander mußte ausgeschlossen erscheinen und ist infolgedessen in der rekonstruierenden Historiographie auch nie gesehen worden.

Dennoch waren beide Künstler in der politischen Topographie des damaligen Paris nicht fern voneinander lokalisiert. Dabei will ich von den auffallenden Parallelitäten ihres Künstlerlebens absehen, Bedingungen ihrer Existenz, die eher im Schatten ihrer öffentlichen Repräsentanz blieben,²² sowie von Parallelitäten ihrer künstlerischen Verfah-

21 Breton, der um einen steten Ausgleich zwischen linker Politik und surrealistischen Positionen bemüht war, akzeptierte dies nicht.

22 Z.B. lebten sie beide zeitweilig davon, daß sich Freundeskreise zu ihrer Unterstützung gebildet hatten. 1935/36 bildete sich ein »Comité des amis de Max Lingner« vornehmlich aus deutschen Emigranten, das versuchte, ihm Aufträge und Ausstellungsmöglichkeiten zu verschaffen. Vgl. ein spanisches Flugblatt und einen Brief von Max Lingner vom 6.2.1936 an seinen Freund Paul Alexandre (beide Lingner-Archiv, Berlin). Ein Kreis von Liebhabern der Kunst Dalis (»Zodiaque«) verpflichtete sich 1932 zum regelmäßigen Kauf eines seiner Werke. Unter ihnen war Julien Green.

renswesen, deren Modernität sie vergleichbar macht.²³ Sofern aber ideologische Kontakte zu greifen sind – und nur ideologische Argumente bestimmten in den 30er Jahren die öffentlichen Diskussionen –, waren es Reaktionen des Widerspruchs und der Abwehr gegeneinander. Aragon stellte die Vermittlung zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Konzeptionen her, verstand er sich doch einerseits bis nach seiner Rückkehr von der Konferenz in Charkow (die im November 1930 stattfand), als Surrealist, und versuchte, ähnlich wie Breton, diesen Standpunkt mit den Ansprüchen einer linken Politik von Fall zu Fall auszubalancieren. Doch nach Charkow brach er mit den Surrealisten und schloß sich den Kommunisten an, die in dieser Zeit vor der Volksfrontbewegung, wie jede Gruppierung politischen Anspruchs, die unbedingte und ungeteilte Gefolgschaft des einzelnen forderten. In der *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR), die im März 1932 gegründet wurde, arbeiteten Aragon und Lingner gemeinsam.²⁴ Aragon erwähnt Lingners Gemälde *Die Brotträgerin* in seiner Besprechung der zweiten Ausstellung der AEAR, die 1935 in der *Maison de la Culture* stattfand.²⁵

Als Dali 1932 vor der surrealistischen Gruppe ein neues Experiment, seine Denkmaschine, erläuterte, für die er eine große Zahl an Trinkbechern mit warmer Milch benötigte, protestierte Aragon gegen diese Idee: »Gläser voll Milch sind nicht zur Herstellung surrealistischer Objekte, sondern für die Kinder von Arbeitslosen da«.²⁶

Die Milch als das primäre Nahrungsmittel der Kinder war in diesen Krisenjahren in der Tat eine große Kostbarkeit. Freud erwähnt eine

23 Aragons wichtiger Beitrag zur nachkubistischen Kunst, der Einsichten Benjamins vorwegnimmt (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), enthält Passagen, die sowohl auf Lingners als auch Dalis Kunst zutreffen. Louis Aragon: *La peinture au défi*. Zuerst im Katalog der Collagen-Ausstellung der Galerie Goemans, März 1930, erschienen. Vgl. die deutsche Übersetzung: *Die Malerei in der Herausforderung*. In: *Surrealismus in Paris 1919-1939*. Leipzig 1986, S. 613-631.

24 Die Realismusdebatte, die im Mai 1936 in der *Maison de la Culture* stattfand, ging auf Aragons Initiative zurück, der auch die *Maison de la Culture* leitete. Auf sie spielt Dali in seiner Polemik gegen Aragon und den sozialistischen Realismus an.

25 Vgl. die Besprechung dieser zweiten Ausstellung der AEAR, die 1935 in der *Maison de la Culture* stattfand: Louis Aragon: *La peinture au tournant* (I). In: *Commune*, 22 (1935), S. 1186.

26 Salvador Dali: *I defy Aragon*. In: *Art Front*, Vol. 3, No. 2, 1937, S. 7-8.

Fehlleistung, die diesen besonderen Wert der Milch und die moralische Verpflichtung, sie sorgsam und sparsam zu verwenden, bestätigen. Dali wird diese Passage gekannt haben.²⁷ Lingner hatte bereits zu Anfang der dreißiger Jahre, als die Weltwirtschaftskrise Frankreich erreichte, Hilfsaufrufe für die Kinder der Arbeitslosen gezeichnet. Wenige Jahre später wird er – wieder mit dem Motiv der Mutter – den Appell »Milch für Spaniens Kinder« entwerfen.²⁸ Beide Seiten assoziierten mit der Milch die Bindung zwischen Mutter und Kind. In den Dalischen Assoziationsketten signalisiert sie die mütterliche Macht, deren magischer Bann mit der provozierenden künstlerischen Geste gebrochen werden soll. Daß dabei nicht nur die Autorität der Mutter, sondern auch die der linken Politik zur Zielscheibe seiner Provokation wurde, mußte ihm bewußt und willkommen sein. Der hohe symbolische und politische Stellenwert, den die Milch auch für Aragon und Lingner besaß, gründete in ihrer moralisch tief verankerten Verpflichtung, die Interessen der Opfer zu vertreten. Und um politisch handlungsfähig zu bleiben, waren sie nicht gewillt, in den »Opfern«, den Frauen, zugleich auch »Täterinnen« zu sehen.

IV

Die Ausschließlichkeiten der beiden Positionen hatten ihren Preis. Lingner hatte aus seinen Figuren lesbare Typen wie Schriftzeichen gemacht, die, einmal geprägt, während der ganzen Spanne seiner Arbeit für die linken Gazetten ziemlich konstant blieben. Damit verzichtete er auf Tiefendimensionen und breitere Assoziationsfelder, die mit den ambivalenteren ästhetischen Konfigurationen der freien Malerei erschlossen werden konnten. Kaum weniger intensiv als Dalis gemalte Phantasmen *beschwört* Lingners »Realismus« die Realität, statt sie in ihrer Komplexität erfassen zu wollen. Er zeichnete Appelle an die Arbeiter, ihre vitalen Energien (die Lingner seinen Jugendlichen in reichem Maße zuschreibt) in den Dienst einer linken Politik zu stellen, um neue soziale Zusammenhänge zu schaffen und die Revolution herbeizuzwingen oder – die Rückzugsposition nach 1934 – zumindest den Einbruch des Irrationalismus durch den Faschismus zu bekämpfen.

27 Vgl. Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, S. 144. Freud berichtet über eine Selbstbeobachtung von Lou Andreas Salomé während des Ersten Weltkrieges.

28 So in *L'Humanité*, Nr. 14208 vom 12.11.1937, S. 1 und Nr. 14210 vom 14.11.1937, S. 1.

Lingner setzte mit seiner Figurenkonzeption und seiner ganzen Arbeit auf Rationalität, auf Solidarität und Konsens unter den Arbeitern und in dem breiteren Kreis der Antifaschisten. Die asozialen Erfahrungen des Wahnsinns (die Lingner vertrauter gewesen sein dürften als den Surrealisten, die ihnen begeistert nachforschten²⁹) tangieren die Ebene seiner Kunst und seiner politischen Optionen nicht. Die Einigungsbewegung der Volksfront mußte den psychischen »Bürgerkrieg« zwischen den Individuen und den Geschlechtern, den Dalis paranoisch-kritische Methode bloßlegen wollte, verdrängen oder negieren, so wie sie auch auf der politischen Ebene das ursprüngliche kommunistische Konzept des Bürgerkriegs verworfen hatte.

Trotz seiner unbedingten Treue zu diesem Projekt der Kommunisten und zu ihrer wechselnden, auf die sich ändernden Bedingungen reagierenden Politik, hat Lingner doch auch anderen Hoffnungen und Sehnsüchten nachgegeben, die sich nie recht erfüllten. Er dachte an eine Kunst jenseits der Fron der täglichen Pressezeichnung, die sich aus psychischen Schichten speiste, wo die Surrealisten die Quelle der Kreativität suchten. Ein Gefühl des Defizits und des Verzichts, von Lingner selbst kaum je artikuliert, der – so beschreiben ihn die Freunde – lebenswürdig und meist schweigend seiner Arbeit nachging,³⁰ meinen wir auf den Fotos der Nachkriegszeit zu erkennen, in den fast hilflos melancholischen Zügen seines von der Herzkrankheit gezeichneten Gesichtes.

Hingegen hat Dali die surrealistische Methode derart radikalisiert oder einseitig definiert, daß sie dem Lingnerschen Modell eines politisch engagierten modernen Künstlertums diametral entgegenlief. Er setzte allein auf die Provokation ästhetischer Neubewertungen und auf die Freisetzung unbewußter Triebe, die die Selbstentgrenzung des Subjekts beförderten. Beides bedingte einander. Dali schloß damit kategorisch eine soziale Bestimmung seiner Kunst aus, das heißt kommunikative Ziele, die nicht allein und ausschließlich vom Künstler selbst definiert und diktiert waren.

Während die Künstler seines Umkreises, die Surrealisten um Breton und Eluard eingeschlossen, auf die eine oder andere Weise die Herausforderung des Faschismus ernstnahmen und mit ihrer Kunst und ihren politischen Handlungen auf sie reagierten, hat Dali politische Verant-

29 Lingners Frau war seit 1931 geisteskrank in einer psychiatrischen Klinik.

30 Vgl. z.B. Boris Taslitzky in: Ausstellungskatalog: Max Lingner 1888–1959, S. 209f.

wortlichkeiten abgelehnt. Er hat sein Spiel mit den semantischen Verschiebungen fortgesetzt, mit dem er bewußt unterhalb der politischen Ebene bleiben wollte, das jedoch in der Krise der 30er Jahre in Clownerie abgleiten mußte. Er ging ins faschistische Spanien zurück und entwickelte mit seinen Happenings eine postmoderne Kunst der schauspielerischen Repräsentationen (*avant la lettre*), die das Gewicht der sozialen Realität und einer substantiierten Position in ihr nicht mehr kennt. Bezeichnenderweise starb er, der das unstillbare Verlangen, den Wunsch, alles und jedes zu verschlingen als Prinzip seines (künstlerischen) Handelns verstand, beinahe an seiner Unfähigkeit, ohne die Befehle Galas, seiner Frau, Nahrung aufnehmen zu können. Vielleicht läßt sich im Wahnsinn der Ehefrau von Max Lingner die Verdrängung der Phantasie und der Abweichung entziffern, die im Leben des engagierten Zeichners und in der solidarischen Gleichheit der Geschlechter, die er ästhetisch projizierte und zu leben versuchte, keinen Raum hatten. Für Dali hingegen war die Ehefrau diejenige, die *de facto* seine Labilitäten ponderierte, das Realitätsprinzip darstellte, obwohl in seiner Phantasie die Frau es unendlich überschreitet.

V

Beide Modelle der Mutter wurden von Männern entworfen und gehören in den Kontext männlich dominierter Diskurse, der linken Politik einerseits und der künstlerisch angeeigneten Psychoanalyse andererseits. Sie waren sicher nicht entworfen worden, um zuallererst den Frauen neue Perspektiven zu eröffnen. Wieweit die Frauen sich in ihnen wiederfanden, sie als Vorbild nutzten und ummodelten, um sie ihrer eigenen Sicht anzupassen, ist wenig erforscht.³¹ Selbst die Frauen in der unmittelbaren Nähe der Künstler, die sie in den bewegten dreißiger Jahren begleiteten, sind nur aus dem Blickwinkel der Männer wahrgenommen worden. Die Potentiale, die in den Strukturen der Bilder und den Modellen der Mutter selbst zu entdecken waren, ihr historisches Emissionsniveau also, bleiben, wie jegliche kulturellen Vorgaben, ambivalent und an die tatsächliche historische Rezeption gebunden.

31 Erste Ansätze in: Ausstellungskatalog: *La femme et le surréalisme*. Lausanne 1987.