

Regine Prange

Der Surrealismus

Die surrealistische Bewegung führte die dadaistische Revolte gegen die bürgerliche Kultur weiter und zielte über die Kunst hinaus auf eine befreite Gesellschaft. Ihre Utopie einer außerhalb von Norm und Reflexion sich entfaltenden Kreativität hat die Bedeutung der surrealistischen Kunst jedoch eher verschleiert als erklärt. Letztere soll hier deshalb nicht nur in ihrer Korrespondenz zur Idee des Surrealismus, sondern auch in ihrem Verhältnis zur Tradition der Avantgardemalerei, insbesondere des Kubismus, betrachtet werden.

Surrealismus und Malerei

Die Frage, ob es überhaupt eine surrealistische Kunst geben könne, ist zu Beginn durchaus umstritten. Schließlich versteht sich die Bewegung als Mittel zur Befreiung des Menschen, bei der ästhetische wie moralische Fragestellungen keine Rolle mehr spielen sollen. Es setzt sich jedoch Bretons Auffassung durch, dass der Kunst ein wichtiger Stellenwert als Ausdrucksmittel der surrealistischen Ideen zukomme. Einer Reihe von Künstlern wie Picasso, de Chirico und Klee wird eine Art Modellfunktion für einen Surrealismus der Malerei übertragen, ohne dass diese Künstler sich selbst als Surrealisten erklärt hätten. Die genuin surrealistische Malerei entwickelt sich in der Auseinandersetzung mit jenen Vorbildern und im engen Kontakt mit der Pariser Gruppe. Zwei Richtungen lassen sich zunächst voneinander abgrenzen. Auf der einen Seite befinden sich die eher abstrakten Maler Miró, Arp, Masson, Picasso und Klee, deren spontane Arbeitstechniken teilweise auf das Automatismuskonzept verweisen; auf der anderen stehen diejenigen, in deren Werk akademische Maltechniken zu neuen Ehren gelangen und dem Phantastischen und Absurden eine schockartige Präsenz verleihen. Zu letzteren zählen partiell Ernst, vor allem aber Magritte, Tanguy und Dalí. Eine nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die scheinbar so gegensätzlichen Richtungen eine gemeinsame Wurzel im assoziativen Prinzip der Montage besitzen. Der einheitliche, quasi natürliche Bild- und Erzählraum ist abgeschafft zugunsten einer alternativen Bildwirklichkeit, die ihren künstlichen, oft bizarren, jedenfalls verfremdeten Charakter nicht verbirgt. Ihre Surrealität kann nicht im Sinne des surrealistischen Manifests als unmittelbarer Ausdruck des Unbewussten gelten, denn damit schließt man jedes historische Verständnis aus. Dem Traum sind die surrealistischen Bilder allenfalls analog, indem sie gewohnte Wahrnehmungsmuster außer Kraft setzen. Anders als der Traum lässt sich die surrealistische Kunst aber nicht auf individuelle psychische Konflikte und ihre Verarbeitung reduzieren. Sie ist auch nicht als Illustration psychoanalytischer Theorie und Praxis zu verstehen, wengleich einige der Künstler wie Ernst oder Dalí Bretons Verehrung für Freud teilen. Die freie Assoziation oder Verdichtung

Zur Autorin:

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin. Promotion 1990 über das ›Kristalline als Kunstsymbol‹. 1991–1998 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen. Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das ›ikonoklastische Bild‹. Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt am Main seit 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg.



disparater Wirklichkeitselemente durch den Träumenden sind eher Metaphern für das diskontinuierliche Aneinanderfügen von Formelementen, wie es der synthetische Kubismus 1912 (Abb. 1) explizit gemacht hat, in Konsequenz der zuvor in der analytischen Phase des Kubismus vollzogenen Zersplitterung des klassisch->organischen< Bildes. Das in seine Einzelteile zersprengte und aus diesen wieder synthetisierte Bild ließ die kompositorische Idee und die persönliche Handschrift des Künstlers an Bedeutung verlieren. Indem es nun als Sprache des Traums, des Unbewussten und seiner verdrängten erotischen Regungen auftritt, gewinnt es den Schein von Emotionalität zurück. Die surrealistische Malerei tritt also das Erbe des Kubismus an und möchte es zugleich abschütteln. Aufschlussreich ist in dieser Beziehung die Rolle Picassos in Bretons Kunstgeschichte des Surrealismus (Abb. 1). Entscheidend ist hier nämlich, dass Picasso mit dem traditionellen Abbildungsrealismus brach, ohne den Gegenstand aufzugeben. Die malerische Ausdruckskraft könne dann der sprachlichen gleichkommen, wenn sie nicht mehr die Außenwelt nachbilde, sondern sich auf die innere Vorstellung berufe. Wie idealistisch dieser Kunstbegriff ist, zeigt sich im Blick auf die vorausgehende dadaistische Infragestellung schöpferischer Autonomie. Marcel Duchamp delegierte in seinen *ready mades* die künstlerische Erfindungskraft, also das, was ein Kunstwerk traditionell als solches qualifizierte, an den bloßen Akt der Wahl, der aus einem industriell fabrizierten Massenartikel ein Kunstobjekt machte. Auch die kubistischen und dadaistischen Collagen kritisieren die Idee der subjektiven Schöpfung, da sie alltägliches Material – sei es ein Zeitungsausschnitt, sei es eine Kinoeintrittskarte – in die ästhetische Ordnung einfügen. Der Zufall wird hier bereits zum objektiven Korrektiv einer brüchigen modernen Subjektivität,

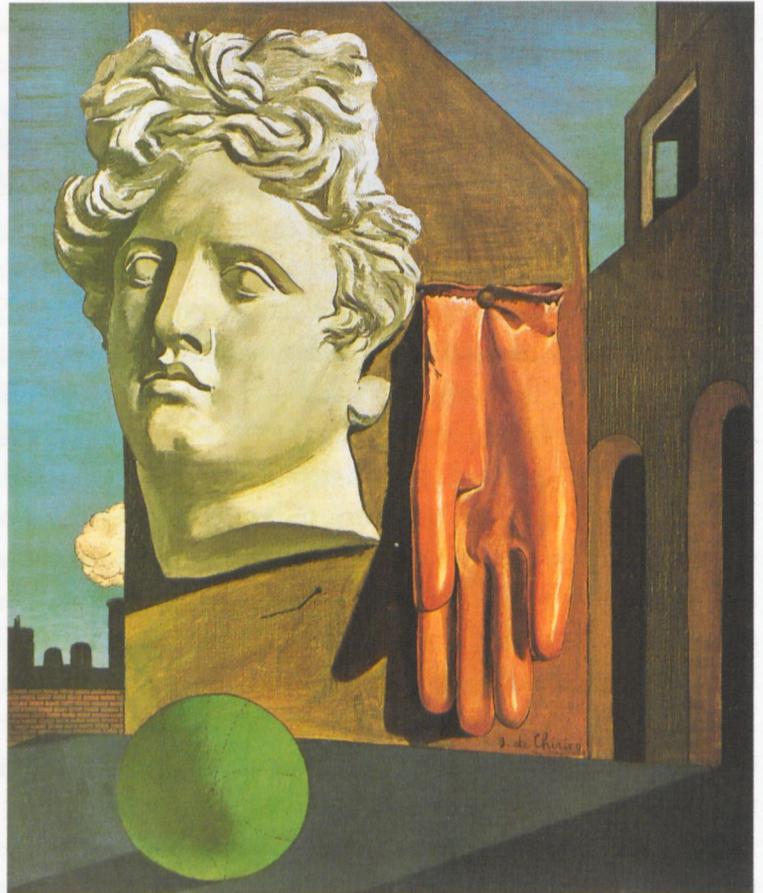
Abb. 1 (links)

Pablo Picasso: *Frau im Hemd, in einem Sessel sitzend*, Öl auf Leinwand, 150×99,5 cm, Paris 1913/14. New York, Sammlung Mrs. Victor W. Ganz.

Das Gemälde wurde in André Bretons Schrift *Le Surrealisme et la Peinture* abgebildet. Foto aus: Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881–1973*. Köln 1993.

Abb. 2 (rechts)

Giorgio de Chirico: *Liebeslied*, Öl auf Leinwand, 73×59,1 cm, 1914. New York, The Museum of Modern Art, Nachlass Nelson A. Rockefeller. Foto aus: William Rubin, *Dada and Surrealist Art*. London 1978.



die nicht mehr, wie die mythische ›allseitige‹ Persönlichkeit des Renaissancekünstlers (Jacob Burckhardt), aus sich heraus eine Totalität bildet. Vielmehr wird der Empirie des schon Gegebenen, also desjenigen, was sich der subjektiven Bestimmung entzieht und sie tendenziell negiert, die Mitautorschaft am Werk übertragen, so dass mit den repräsentativen Qualitäten der Malerei auch die Vorstellung vom ›großen Meister‹ revidiert wird. Das produzierende Individuum stellt sich zugleich als ein gesellschaftlich produziertes dar. Diese Unmöglichkeit autonomer Schöpfung artikuliert sich auch in der Montageästhetik und den mechanischen wie halbmechanischen Arbeitstechniken der surrealistischen Kunst, während ihre Ideologie an dem Konstrukt einer mythischen Autorschaft festhält.

Protosurrealismus

De Chirico hat den stärksten Einfluss auf die Bildung einer surrealistischen Malerei ausgeübt. Seine zwischen 1911 und 1918 entstandenen Hauptwerke erschienen im Sinne von Bretons Manifest als Traumbilder. Isolierte Figuren sind in seinen suggestiven Montagemalereien stets Teil eines Konglomerats aus Architekturen und Plätzen mit fluchtenden Perspektiven und scharfen Schlagschatten. ›Liebeslied‹ (Abb. 2) vereint überraschend den Kopf einer griechischen Statue mit einem Gummihandschuh und einer Kugel vor Gebäuden mit Arkaden und einer Lokomotive im Hintergrund. Die Differenz gegenüber der kubistischen Fragmentierung des Bildraums, mit der sich de Chirico bewusst auseinandergesetzt hat, ist offenkundig. Das einzelne Objekt wird rehabilitiert und mit einer symbolischen Aura versehen, jedoch in einen alogischen Zusammenhang eingestellt, der keine Entschlüsselung erlaubt. Es geht nicht, wie im synthetischen Kubismus, um einen rein formalen Zusammenhang disparater Bildelemente, sondern um die Magie ihrer Begegnung, die dadurch eine poetische Steigerung erfährt, dass die perspektivische Raumbühne des klassischen Tafelbildes wiederhergestellt scheint, sich zugleich jedoch als ebenso unreal erweist wie die Konstellation der Gegenstände, deren Oberflächen geglättet und von allen Details befreit noch weiter verrätselt werden. Der Vorbildlichkeit von de Chiricos illusionistischen Collagen entspricht auf literarischem Gebiet Lautréamonts Rede vom »unvermuteten Zusammentreffen eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch« (Les Chants de Maldoror). Dieses poetische Bild beschwört eine neue Art der Schönheit, die sich aller idealen und funktionellen Begründungen und Zusammenhänge entledigt hat und eine dezidiert unmenschliche ist.

Max Ernst, dessen Dada-Collagen 1921 in einer von Breton, Eluard und Aragon organisierten Ausstellung in Paris gezeigt wurden, greift als erster de Chiricos Vorbild auf. Bereits im Medium der Collage, zum Beispiel in seinen fotografischen Arbeiten, beginnt er die Spuren des Produktionsvorgangs zu tilgen und, vornehmlich in seinen Holzstichreproduktionen nach Illustrationen des 19. Jahrhunderts, erzählerische Elemente stärker in den Vordergrund treten zu lassen. Seit Ende des Jahres 1921 malt er wieder und benutzt dabei de Chiricos Raumkonstruktionen, um der Collageform einen mysteriösen Wirklichkeitscharakter zu verleihen. Für ihn wie schon für de Chirico sind auch die symbolistischen Maler Arnold Böcklin und Max Klinger wichtige Vorbilder, deren akribische Maltechnik und Verfrem-

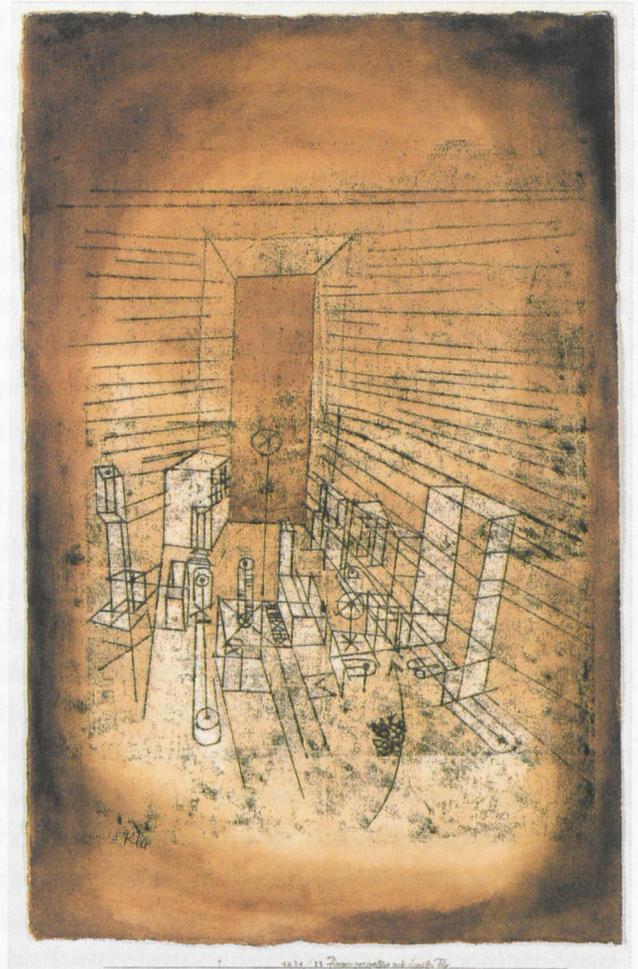


Abb. 3 (links)
Max Ernst: *Die schwankende Frau*, Öl auf Leinwand, 130,5×97,5 cm, 1923.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
Foto aus: Max Ernst. *Die Retrospektive*. Kat. Ausst. Berlin 1999.

Abb. 4 (rechts)
Paul Klee: *Zimmerperspektive m. (it) d. (er) dunklen Tür*, Ölfarbenzeichnung und Aquarell auf Papier auf Karton, 48×31,5 cm, 1921.
Sammlung Berggruen, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz.
Ein ähnliches Blatt wurde bei der ersten Surrealisten-Ausstellung in Paris 1925 gezeigt.
Foto aus: Picasso und seine Zeit. *Die Sammlung Berggruen*. Kat. Berlin 1996.

dungseffekte genau studiert werden. »Die schwankende Frau« (Abb. 3) verbindet diese Einflüsse zu einer originären Bildform, die im Verhältnis zu de Chiricos entrückten Bildwelten spektakulär wirkt und in ihrer schockartigen Präsenz den Prototyp abgibt für die illusionistische Malerei des Surrealismus. Zunächst kommen allerdings andere, eher abstrakte Formen zum Tragen.

Die »abstrakte« Phase

Nach dem Erscheinen von Bretons Manifest werden vornehmlich solche künstlerischen Techniken erprobt, die sich mit dem Konzept der »écriture automatique« vergleichen lassen, also den zufälligen Impulsen der Handbewegung Raum geben. In diesem Zusammenhang wird Paul Klees Linienstil als alternatives Vorbild neben de Chiricos Illusionismus entdeckt. Aragon und René Crevel erklären den Bauhausmeister zu einem der Ihren, weil seine verrästelten Bildräume eine »höhere« Wirklichkeit (surréalité) zu errichten scheinen. Wie bei der Bewertung de Chiricos wird auch hier der kunsthistorische Kontext ausgeblendet. Die Ölfarbenzeichnung »Zimmerperspektive mit der dunklen Tür« (Abb. 4) zeigt, dass Klee wie de Chirico an die kubistische Destruktion des Bildraums anknüpft und sie durch die Errichtung eines »surrealen« Raums nur neu interpretiert. Die Gesetze der Perspektive werden durch einen scheinbar spielerischen Umgang mit der Linie pervertiert. Diese stammt jedoch nicht aus dem Unbewussten, selbst wenn Klees »kindlicher« Stil dies suggeriert, sondern lässt mit subtiler Ironie die traditionellen Funktionen der Linie gegeneinander auftreten: ihre

Rolle als Gegenstandskontur reibt sich an der rein konstruktiven Funktion der Fluchtlinien. Deren illusionsstiftende Wirkung wiederum ist gestört durch solche Linien, die ohne jeden sinnhaften Bezug sich als losgelöste Striche oder flächige Liniengebilde präsentieren. Dieser Konflikt zwischen verschiedenen Bedeutungen der linearen Form einerseits und ihren abstrakten Qualitäten andererseits wird nicht mehr, wie im Kubismus, in einer formalen Ordnung ausgetragen und bereinigt. Klees Surrealismus liegt darin begründet, dass er die Spannung zwischen dem Abstrakten und dem Sinnhaften in seiner Linienführung so verdichtet, dass sie wie von selbst entstanden scheint und dem Bild ein organisches Leben zurückgibt. Von Klee lassen sich vor allem Masson und Miró anregen. Wie er empfinden sie die kubistische Komposition als einengend rationalistisch und transformieren sie auf ihre Art in ein organisch-vitalistisches Bildvokabular. In schneller Bewegung lässt Masson in seinen »automatischen Zeichnungen« (Abb. 5) die Feder über das Papier gleiten. Auch Miró, Tanguy, Ernst und Dalí praktizieren diese Technik. Nur Masson jedoch hat sie jahrelang weiterentwickelt und schließlich auch auf das Medium des Ölbildes übertragen. Massons Linie, deren Schwünge sich zu Andeutungen anatomischer Details ausformen und wieder ins Abstrakte zurückgleiten, um erneut figürliche Assoziationen – oft erotischen Inhalts – hervorzubringen, entsprechen in idealer Weise Bretons Idee des »Wunderbaren«. Die scheinbar unwillkürlich aus dem Zeichengestus fließenden gegenständlichen Details variieren jedoch noch immer die realistischen Details im abstrakten Facettengefüge analytisch-kubistischer Bilder.

Neben dem individuellen automatischen Schreiben und Zeichnen wird im Kreise der Surrealisten ein Spiel mit gefaltetem Papier gepflegt. Es besteht darin, dass jeder Teilnehmer eine Zeichnung, ein Wort oder einen Satz auf

Abb. 5
*André Masson: Automatische
 Zeichnung, Tusche,
 24 × 20,5 cm, 1924.
 Privatsammlung.
 Foto aus: Rubin, a.a.O.*



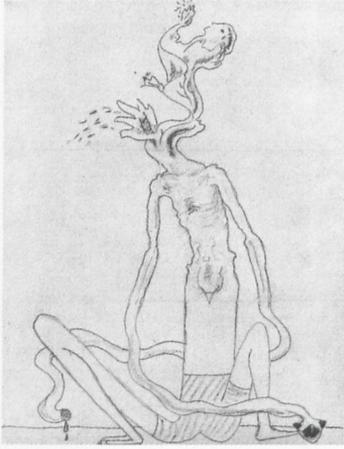


Abb. 6

Das surrealistische Spiel
 ›Cadavre exquis‹ (Die köstliche
 Leiche). Zeichnung von André
 Masson, Max Ernst und Max
 Morise, März 1927.

Foto aus: Uwe Schneede,
 Malerei des Surrealismus. Köln
 1973.

demselben Blatt anbringt, wobei der Beitrag des Vorgängers jeweils in der Falte verborgen bleibt. Dem auf diese Weise gebildeten Satz ›Le cadavre exquis boira le vin nouveau‹ verdankt das Spiel seinen Namen ›Cadavre exquis‹. Im zeichnerischen Medium (Abb. 6) entstehen so metamorphotische Gebilde mit grotesken Zügen, denen das Montageprinzip deutlich zugrunde liegt. Disparate Elemente werden durch den halbmechanischen kollektiven Arbeitsprozess zu einem widersprüchlich bleibenden Ganzen gefügt, das anders als die rational kalkulierte, auf das gesamte Bildfeld ausgebreitete Collage ausdrucksstarke Gestalten hervorbringt. Wieder geht es um die Belebung des Abstrakten.

Mirós Bilderwelt ist offensichtlich von den Produkten dieses surrealistischen Spiels ebenso inspiriert wie von Klees Anleihe bei der Kinderzeichnung. Eines seiner ersten surrealistischen Gemälde, ›Der Karneval des Harlekin‹ (Abb. 7), streut eine Fülle phantastischer Figürchen und abstrakter Formen in ornamentalen Verschlingungen über das gesamte Bildfeld. Obwohl eine Art Innenraum durch Tisch und Fenster angegeben ist, bleiben die räumlichen Konstellationen unbestimmt. Eine kleine Geige und das Fragment einer Partitur stellen deutliche Reminiszenzen an die typischen Bildgegenstände des Kubismus dar, dessen kühle Konstruktionsweise hier in ein turbulentes Faschingsfest verwandelt wird. Typisch für Mirós Bildsprache sind die so genannten biomorphen Formen. Schon Hans Arp hat in seinen dadaistischen Reliefs jene zelluläre Urform entwickelt, deren abstrakt-figurale Ambivalenz und erotische Vieldeutigkeit sie nun zum favo-



risierten Element der surrealistischen Bildästhetik werden lässt. Zwischen 1925 und 1927 entwickelt Miró seine »automatischen« Bilder, deren Radikalität sie später zu einem wichtigen Ausgangspunkt der tachistischen und abstrakt expressionistischen Malerei der Nachkriegszeit macht. Der Künstler bezieht hier den Zufall ein, indem er Farbe über der ungründierten Leinwand ausgießt und mit Lappen und Schwamm spontan verreibt. Auf dem amorphen Farbgrund werden dann grafische Elemente aufgetragen. Abstrakte geometrische Formen, »kindliche« Bild- und Schriftzeichen treten in »Liebe« (Abb. 8) zu einer fragilen Konstellation zusammen. Deren lyrische Gestimmtheit ergibt sich ähnlich wie bei Klee durch die fließende Identität der Formen. Zum Beispiel gewinnt das Fadenkreuz durch den wellenförmigen Schweiß figuralen Charakter, gehört die Sternchenform dem »A« von »Amour« an und bildet auch den Schoß der weiblichen Figur. Der Sinn automatischer Bildtechniken erweist sich in ihrer Korrespondenz zur Collagetechnik. Das Gesetz der Montage wird durch die Spontaneität der Bildherstellung überspielt oder, wie schon im »Cadavre exquis« deutlich, durch die Form der Metamorphose überlagert, die eine natürliche Verwandlung der einen Realität in die andere suggeriert. Damit entspricht die surrealistische Metamorphose dem filmischen Mittel der Überblendung, das in Buñuels und Dalís surrealistischem Filmwerk »Un chien andalou« (1929) in diesem Sinne eingesetzt und malerisch bereits durch den Belgier Magritte vorweggenommen wird (Abb. 9). Mit der metamorphotischen Bedeutung der Überblendung ist eine weitere surrealistische Bildtechnik zu vergleichen: die von Max Ernst 1925 erfundene Frottage.

Ausgangspunkt war nach Ernsts eigener Darstellung die Obsession durch einen ausgewaschenen Holzboden, dessen Maserungen er durchrieb und gegenständlich interpretierte. Wie bei der Collage geht es um die Transformation eines gegebenen Materials. Der Künstler geht nicht mehr von einer zeichnerisch vorgeformten Idee aus, sondern lässt sich von einer abgepausten Struktur inspirieren, die er schließlich mit einem bestimmten Gegenstand synchronisiert. Dabei versöhnen sich die auf diese Weise assoziierten Qualitäten nicht, sondern stören einander, ebenso wie es bei den Elementen einer Collage der Fall ist. Dennoch partizipiert Ernsts Bildtechnik auch am Automatismus, da der Vorgang des Abpausens selbst ein mechanischer ist und dem Zufall Raum lässt. In der 1926 unter dem Titel »Histoire Naturelle« erschienenen Serie von 34 Blättern kombiniert Ernst verschiedensten Texturen zu pflanzlichen, tierischen, menschlichen und kosmischen Konfigurationen. Neben Brettern werden u. a. auch Strohgeflecht, Brot, Bindfaden, Muscheln, Blätter oder Rinde durchgerieben. Den Frottagen mit weichem Graphit auf Papier folgt die Übertragung der Technik auf die Ölmalerei. Dabei wird die Leinwand auf reliefartige Unterlagen gelegt und mit dem Malermesser die Farbe aufgetragen, so dass sich die Struktur der Unterlage, z. B. von Gittern oder Schnüren, durchdrückt. Auch hier übersetzt Ernst die Textur in bestimmte Sujets, deren romantischer Charakter besonders in den Waldbildern (Abb. 10) eindrücklich ist.

Die Rückkehr zum Illusionismus

In seinem zweiten surrealistischen Manifest formuliert Breton 1929 einen Richtungswechsel der Bewegung. Von der Technik des Automatismus ist

Abb. 7 (Seite 46 unten)
Joan Miró: Der Karneval des Harlekin, Öl auf Leinwand, 66×93 cm, 1924/25, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
Foto aus: Gérard Durozoi, Histoire du mouvement surréaliste. Paris 1997.

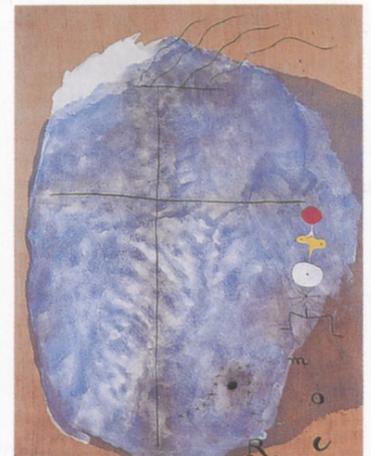


Abb. 8
Joan Miró: Liebe, Öl auf Leinwand, 146×114 cm. 1926. Köln, Museum Ludwig.
Foto aus: Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln. Köln 1996.

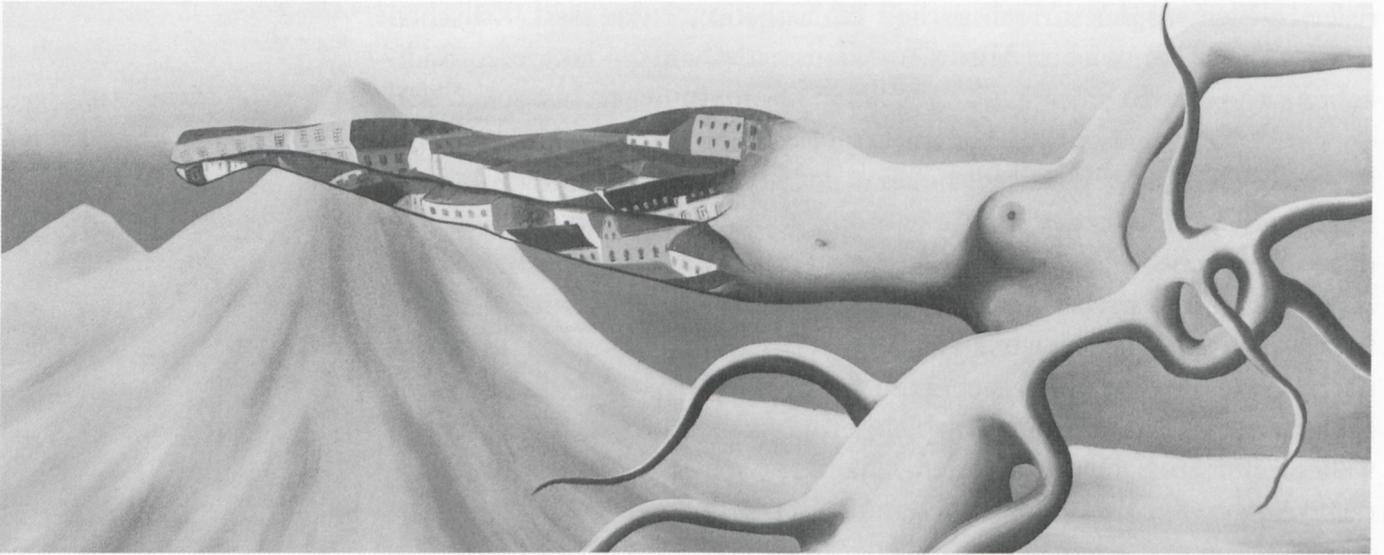


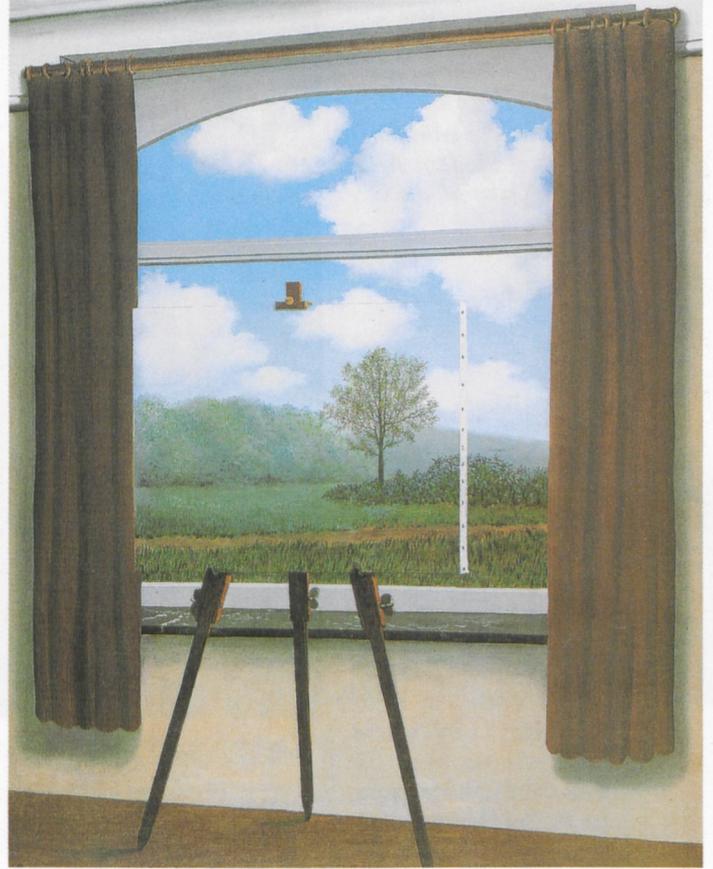
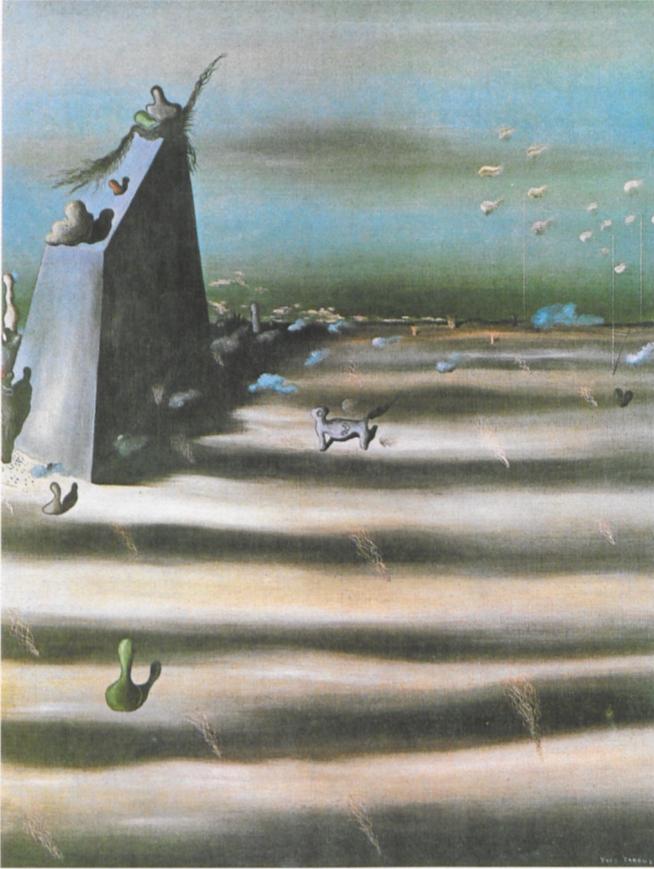
Abb. 9
René Magritte: *Die großen Reisen*, Öl auf Leinwand, 65 × 150 cm, 1926.
Privatbesitz.
Foto aus: David Sylvester (Hrsg.), René Magritte. *Catalogue raisonné*. Basel 1992.

hier kaum noch die Rede. Dafür wird die romantische Synthese-Idee einer Aufhebung aller Gegensätze von Leben und Tod, Wirklichem und Imaginärem verstärkt. Die Abwertung der automatischen Techniken spiegelt sich in der Distanzierung Bretons von Masson und in der Ausrufung Dalís zur neuen idealen Verkörperung des surrealistischen Geistes. Die Rückkehr zur illusionistischen Maltechnik, welche de Chirico mit dem Konzept der Montage verbunden hatte und Ernst in seinen protosurrealistischen Bildern vor 1925 weiterentwickelte, hat aber nach dem Zwischenspiel der »abstrakten«, von Miró dominierten Phase des Surrealismus schon 1927 begonnen. Die neuen Mitglieder der Gruppe Tanguy und Magritte aktualisieren seit dieser Zeit die Rezeption von de Chiricos Malerei.

Tanguys Bildwelten sind stets aus atmosphärisch weit in den Raum sich erstreckenden Strandlandschaften gebaut, deren Leere einen soghaften Effekt ausübt und die doch zauberisch belebt erscheint von einer Vielzahl

Abb. 10
Max Ernst: *Der große Wald*, Öl auf Leinwand, 114,5 × 146,5 cm, 1927. Basel, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung.
Foto aus: Max Ernst. *Retrospektive zum 100. Geburtstag*. Hrsg. von Werner Spies. Kat. Ausst. Stuttgart 1991.





meist winziger Gebilde. »Ein großes Gemälde, das eine Landschaft ist« (Abb. 11) zeigt in den »wehenden« Strichbüscheln und den biomorphen Formen, die primitiven Lebewesen gleichen, unverkennbar auch den Einfluss Mirós.

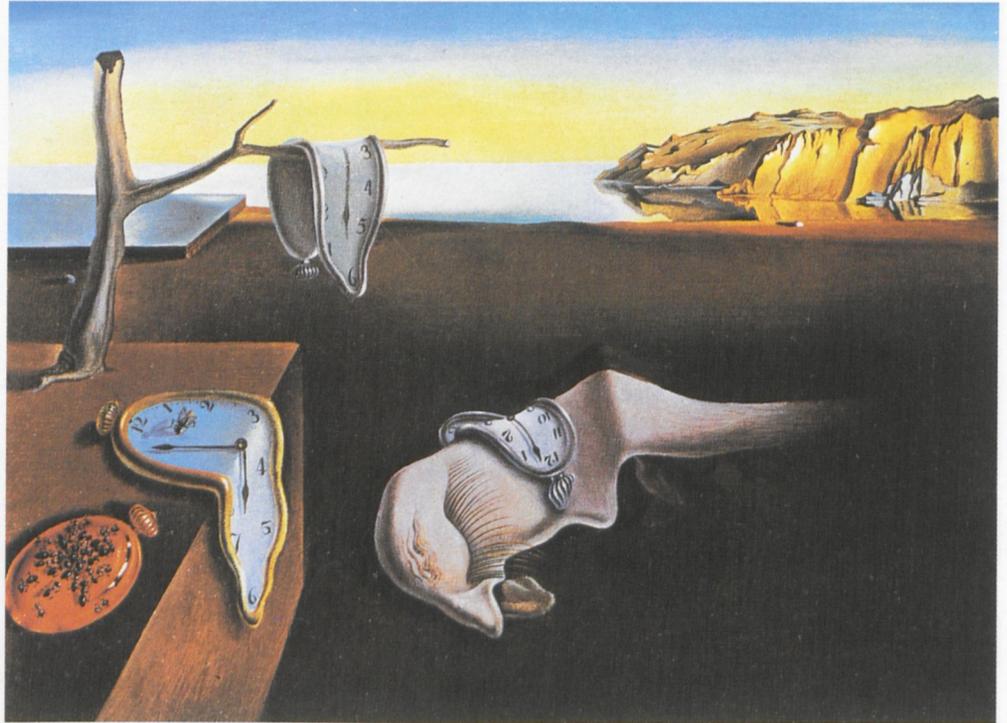
Von ganz anderem Temperament ist der Belgier Magritte, der zwischen 1927 und 1930 bei Paris lebt und engeren Kontakt zur Gruppe um Breton pflegt. Sein Einsatz akademischer Maltechniken hat einen weniger phantastischen als reflexiven Charakter. In seinen Werken geht es vorrangig um das Medium des Bildes selbst. »Die Beschaffenheit des Menschen« (Abb. 12) macht das Bild auf der Staffelei zum eigentlichen Thema, doch die Illusion täuscht. Wie bei de Chirico ist die perspektivische Logik außer Kraft gesetzt. Die Landschaft auf dem Bild geht scheinbar bruchlos in die »reale« Landschaft draußen über. Beide Landschaften werden zu einer Fläche, so dass auch hier der Widerspruch zwischen der Raumillusion und der Konstruktion in der Fläche den Kern des mysteriösen Effekts ausmacht.

Im Gegensatz zu Magritte, dessen Maltechnik an triviale Lexikonillustrationen erinnert, wendet der exzentrische Spanier Dalí den akademischen Malstil mit einer Virtuosität an, die dem Vorbild der alten Meister nahekommt. Dennoch wendet sich auch Dalís extremer Detailrealismus gegen die Konventionen der bildlichen Repräsentation und führt das Montageprinzip fort. Um 1930 entwickelt er seine so genannte paranoia-kritische Methode, eine bewusst hergestellte halluzinatorische Fähigkeit, die es erlaubt, in beliebige Gegenstände andere »hineinzusehen«. Das Verfahren entspricht also in gewisser Weise den Techniken der Frottage und der automatischen Zeichnung, die ebenfalls aus einer projektiven Kraft die Metamorphose hervorbringen. Dalí vollzieht die assoziative Verwandlung jedoch nicht

Abb. 11 (links)
Yves Tanguy: Ein großes Gemälde, das eine Landschaft ist, Öl auf Leinwand, 117×91 cm, 1927. New York, Sammlung Mr. and Mrs. William Mazer.
Foto aus: Rubin, a.a.O.

Abb. 12 (rechts)
René Magritte: Die Beschaffenheit des Menschen, Öl auf Leinwand, 100×81 cm, 1934. Washington D. C., The National Gallery of Art.
Foto aus: Durozoi, a.a.O.

Abb. 13
 Salvador Dalí: Die
 Beständigkeit der Erinnerung,
 Öl auf Leinwand, 24×33 cm,
 1931. New York, The Museum
 of Modern Art.
 Foto aus: Durozoi, a.a.O.



durch spontane oder mechanische Verfahren, sondern durch einen gedanklichen Prozess der Imitation oder Interpretation wahnhafter Zustände. Er verarbeitet nicht nur Motive von Ernst, Tanguy und de Chirico, sondern setzt sich auch mit psychiatrischen Schriften wie Krafft-Ebings Psychopathologie des Sexuallebens auseinander. Seine komplexe Ikonographie hat mehr als die seiner surrealistischen Malerkollegen eine symbolische Lektüre angestoßen, die seine Motive als erotische Fetische deutet. Die weichen Uhren in »Die Beständigkeit der Erinnerung« (Abb. 13) wurden wie der in der Mitte liegende Kopf, dessen mundloses Gesicht nach unten weist, als Zeichen der Impotenzfurcht gedeutet. Sigmund Freud, den der Maler 1939 in London besuchte, schätzte zwar die virtuose Technik, meinte aber kritisch, dass er in seinen Bildern nicht das Unbewusste, sondern das Bewusste fände; anders als in den Werken der alten Meister werde bei ihm der Mechanismus des Mysteriums enthüllt. Von den Surrealisten wird Dalís Malerei zu diesem Zeitpunkt bereits verworfen, vor allem wegen der fragwürdigen Faszination, die Dalí gegenüber Hitler an den Tag legt.

Die dreißiger Jahre bringen der surrealistischen Kunst internationale Anerkennung und eine Reihe neuer Künstlerpersönlichkeiten wie Brauner und Dominguez. Seit 1936 nimmt der belgische Maler Paul Delvaux, ohne je offiziell zur surrealistischen Bewegung zu gehören, die Anregung durch Werke de Chiricos, Dalís und Magrittes auf. Die wesentlichen Positionen der surrealistischen Malerei waren aber bis 1929/30 bereits eingenommen und werden in der folgenden Zeit nur bereichert und abgewandelt. Erst im New Yorker Exil wird der Surrealismus wiederum innovativ. Hier spielt insbesondere der Chilene Matta Enchaurren, der sich 1937 der Surrealistengruppe angeschlossen und erst 1938 zu malen begonnen hat, eine wichtige Rolle bei der Vermittlung des Automatismus, der nun für eine neue, radikal abstrakte Malerei ausgewertet wird.

- Auswahlbibliographie
- André Breton**, Der Surrealismus und die Malerei. Frankfurt am Main 1967 (frz. 1965, erweiterte Fassung der Ausgabe von 1928).
- André Breton**, Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg 1968.
- Maurice Nadeau**, Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1965.
- William Rubin**, Dada und Surrealismus. Stuttgart 1972.
- Uwe Schneede**, Malerei des Surrealismus. Köln 1973.
- Andreas Vowinkel**, Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925. Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- Arturo Schwarz (Hrsg.)**, Die Surrealisten. Kat. Ausst. Frankfurt am Main 1989/1990.
- Clement Greenberg**, Surrealistische Malerei (1944/45), in: ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Amsterdam/Dresden 1997, S. 82–93.