



Surreale Sachlichkeit

Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin



Surreale Sachlichkeit



Werke der
1920er- und 1930er-Jahre
aus der Nationalgalerie

Für die Nationalgalerie –
Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben
von Kyllikki Zacharias



Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

Inhalt

- 7 Vorwort
Udo Kittelmann
- 8 Surreale Sachlichkeit
Kyllikki Zacharias
- 24 Das Reale ist das Surreale – und umgekehrt
Hartmut Böhme
- 48 Magischer Realismus.
Windstille nach dem Sturm
Michael Lailach
- 56 An der Grenze des Sichtbaren.
Fotografie zwischen Neuer Sachlichkeit und Surrealismus
Diethelm Kaiser
- 67 Surreale Sachlichkeit in der Literatur
Michael Niehaus
- 74 Exotik im Eigenheim.
Kleine Kakteen- und Sukkulantenkunde für die neusachliche Malerei
Christina Thomson
- 84 »Dieses Bild finde ich jedoch so scheußlich, daß ich Ihnen dringend abraten möchte, es auszustellen.« – Zur Sammlungsgeschichte der Kunst der Neuen Sachlichkeit in der Nationalgalerie Berlin
Maria Obenaus

Katalog

- 97 Räume, Dinge, Menschen – ein Ausstellungsroundgang
Kyllikki Zacharias
- Räume
- 104 Stumme Odnis – sprechende Leere
- 116 Der (un)heimliche Raum
- Dinge
- 126 Rätsel der (gefundenen) Dinge
- 136 Zimmerpflanzen
- 146 Der Kopf als Ding
- Menschen
- 158 Mensch und Werk
- 166 Accessoire und Haltung
- 182 Familienaufstellung
- 190 Unreine Liebe (Lust und Elend des Fleisches)
- 196 Das monströse Kind

Anhang

- 208 Ausgestellte Werke und Künstlerbiografien
- 222 Autoren
- 224 Impressum | Bildnachweis

Kyllikki Zacharias

Surreale Sachlichkeit

»Alles Bekannte ist auszuscheiden.«

Giorgio de Chirico

»Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.«

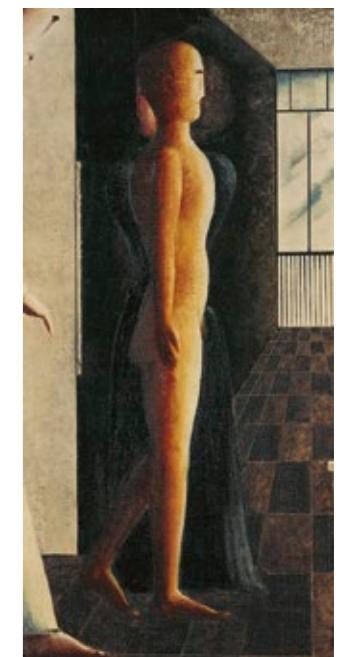
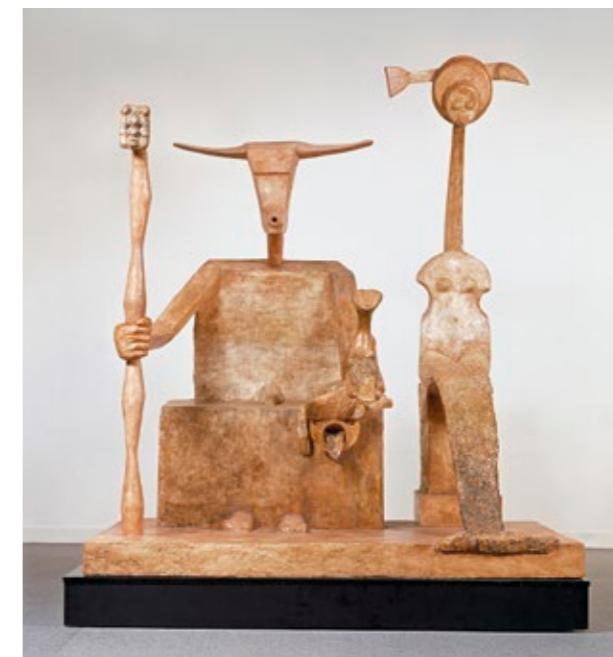
Walter Benjamin

Was ist real?

Ein ziegenköpfiger Potentat thront auf einer breiten Bank, in der Rechten hält er ein großes Zepter, zur Linken sitzt seine Gemahlin, eine schmale, hohe Fischdame. Schon von Weitem erkennen wir ein souveränes Herrscherpaar. Treten wir näher heran, sind noch andere Lebewesen zu entdecken. Auf der linken Hand des Vaters sitzt ein kleines Fischkind, darunter streckt ein kreisköpfiges Wesen seine Zunge heraus. Auch das Zepter krönt ein Gesicht. Mit seinem dünnen, aber organisch geschwungenen Unterbau, den stechenden Augenlöchern und dem dicklippigen Mund wirkt es plötzlich selbst wie eine lebendige Figur. Und in der geschwungenen Kopfbedeckung der Fischdame erkennen wir jetzt auch einen springenden Fisch. Oder ist es ein Vogel?

Max Ernst
Capricorne · 1948/1964
(vgl. Abb. S. 183)

Oskar Schlemmer
Akt, Frau und Kommender
1925
(vgl. Abb. S. 180)



Der Surrealist Max Ernst hat diese Skulptur 1948 vor seinem Haus in Arizona geschaffen und ihr denselben Namen verliehen, den auch der Hügel, auf dem sie stand, trug: *Capricorne*. Mit einer Maurerkelle, Zement und den verschiedensten Fundstücken, die er in seiner Umgebung entdeckte – der Stab des Zepters besteht aus aufeinandergetürmten Milchflaschen, sein Kopf aus einem Eierkarton, die Hörner des Ziegenbocks und der Leib der Fischfrau aus Autofedern –, verlieh er seinen traumhaften Fantasien die Macht des Faktischen.

Einerseits. Andererseits: *Akt, Frau und Kommender*. Das Gemälde des neusachlichen Bauhaus-Lehrers Oskar Schlemmer von 1925 zeigt die Seitenansicht eines männlichen Aktes, der eher einem gedrechselten Stuhlbein als einem menschlichen Körper ähnelt. Die Figur wirkt statisch, zu fester Form erstarrt. Alles Fleischlich-Sinnliche, alles Persönliche scheint hier verbannt. Doch halt: Hinter dem Akt schaut ein schwarzer Faltenrock hervor. Wir entdecken eine weitere, dunkle Figur. Eine Frau. Ihr Gesicht ist in die entgegengesetzte Richtung gewendet, doch scheint sie, wie ein Schatten, eine geheimnisvolle Aura, mit der Figur des Aktes fest verbunden – während an der linken Bildseite noch eine Hand und ein kleiner Fuß ins Bild ragen: die Verheibung eines Kommenden, der wie die dunkle Frau nicht in Gänze zu sehen ist.

Was ist hier sachlich? Oder was ist zumindest eher sachlich – die männliche Figur, die nur noch einem architektonischen Element, einem Stuhlbein gleicht, oder nicht vielleicht doch die schnöden Zivilisationfundstücke wie die Autofeder, der Eierkarton oder die Milchflaschen, aus denen eine mythologische Figur entsteht? Und was ist surreal? In der bildenden Kunst verbinden wir mit diesem Begriff gern Bilder oder Dinge, die uns irgendwie unlogisch erschei-

nen. Schmelzende Uhren zum Beispiel oder Darstellungen, die aus heterogenen Elementen zusammengesetzt sind. So gesehen lässt sich die Figurengruppe von Max Ernst leicht zum Inbegriff eines surrealistischen Werkes erklären, als das reine Fantasieprodukt eines Künstlers, der sich Anfang der 1920er-Jahre der Gruppe um André Breton in Paris anschloss. Doch ist eine Figur, die sich aus Milchflaschen und einem Eierkarton zusammensetzt, tatsächlich so viel »surrealer« als eine Figur, die wie ein Stuhlbein aussieht, hinter der wie ein Schatten ein schwarzer Faltenrock hervortritt? Oder finden sich nicht auch hier noch ganz andere Dinge, die über das, was wir gemeinhin als »real« verstehen, hinausgehen? Aber was ist »real«?

Das Reale, so will es der gesunde Menschenverstand, bezeichnet zunächst dasjenige, was wirklich da ist, unabhängig davon, ob es wahrgenommen wird oder nicht. Sehr weit aber kommt man mit diesem Modell nicht – und es ist keineswegs so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn der Begriff des »Realen« und in der Folge auch der des »Realismus« hängen davon ab, wie das Reale oder auch Wirkliche jeweils konzipiert wird. So können grundsätzlich alle Positionen vom Idealismus bis zum Materialismus als »realistisch« bezeichnet werden, je nachdem, ob man mit Plato den Ideen objektive Wesenhaftigkeit zubilligt oder etwa im Gegenteil der Materie. Jeder Realismus beruht auf Voraussetzungen, die zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlicher Weise – und zumeist stillschweigend – zugrunde gelegt wurden. Mithin lässt sich die Frage nach dem Realen nicht grundsätzlich klären, sondern allenfalls in ihrem jeweiligen historischen Kontext punktuell beleuchten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts – die Zeit, in die die neusachlichen und surrealistischen Künstler hineingeboren wurden – waren es vor allem positivistische und metaphysikkritische Auffassungen, die das moderne Konzept der Realität formten. Angesichts einer radikal technisierten Welt war die Vorstellung einer höheren, transzendenten Realität ebenso fragwürdig geworden wie das humanistische Ideal eines Zusammenhangs des »Wahren, Guten, Schönen«, dem noch Schiller und Goethe anhingen.

Für die Kunst hat Wassily Kandinsky das Auseinandertreten von realer und idealer Welt am klarsten benannt – mit dem Ziel, das dinghaft Materielle mit dem abstrakten Geistigen erneut zu versöhnen. In seinem Aufsatz zur Formfrage im *Blauen Reiter* (1912) spricht Kandinsky von einer »großen Realistik« und meint damit zunächst die gegenständliche Kunst, der er die »große Abstraktion« gegenüberstellt: reine Farben und reine Formen, die nichts als sich selbst bedeuten. Dahinter stand jedoch die Idee eines »schaffenden Geistes«, der sich allmählich in der Welt des Realen verwirklicht und sie schließlich gänzlich durchdringt. Die »Realistik« wird so zur »Abstraktion« und umgekehrt (Kandinsky spricht von einem »Gesetz des Gegensatzes«), die »Abstraktion« zur »Realistik« – »Die größte Verschiedenheit im Äußeren«, so Kandinsky, »wird zur größten Gleichheit im Inneren«.¹

Noch im selben Jahr beginnen Picasso und Braque, erste Dinge, »reale Sachen« also, in ihre Bilder einzubauen und so die Frage nach dem Realen neu zu stellen. Denn was ist eigentlich real in der Malerei? Das eingeklebte Zeitungsstück? Oder nicht vielleicht doch das täuschend echt gemalte Stück Holz, wo es sich doch schon um ein Gemälde handelt, die Realität des Gemäldes also nicht die außerbildliche Welt, sondern die Wirklichkeit seiner eigenen Mittel, seiner Farben und Formen sein sollte?



Marcel Duchamp
Fahrrad-Rad · 1913/1964
Paris, Centre Pompidou-
CNAC-MNAM

Und noch ein weiterer Schritt: 1913 montierte Marcel Duchamp eine Fahrradgabel samt Fahrradfelge auf einen simplen Küchenschemel (*Fahrrad-Rad*) und schuf damit einen ersten Ausdruck dessen, was er zwei Jahre später »Ready-made« nannte. Ihm folgten weitere Objekte, wie das berühmte *Pissoir* (*Fountain*, 1917) oder ein Flaschentrockner, den er in einem Brief aus der Ferne zu einem Ready-made erklären wollte.² Duchamp entkoppelte damit das (Kunst-)Werk vom Künstler. Das materielle Ding und die Idee der Kunst begannen, getrennte Wege zu gehen, die sich nur noch durch einen reinen Zufall, einen Mallarmée'schen »Coup des dés« begegneten – der Kunst wurden völlig neue, bislang ungeahnte Denkräume eröffnet. »Ich bin mir nicht ganz sicher, ob nicht das Konzept des Ready-mades die bedeutendste Einzelidee ist, die aus meinem Werk hervorgegangen ist«, bemerkte Duchamp später.³

Das Ready-made ist – ähnlich dem »Gesetz des Gegensatzes« (Kandinsky) – eine paradoxale Konstruktion: Gerade die reinen, völlig kunstlosen, ja alltäglichen Sachen erhalten allein durch die Entscheidung des Künstlers und den dadurch gewandelten Blick des Betrachters eine neue, ideelle Realität. Sie sind reines Ding und zugleich Kunst. Anders als bei Kandinsky wird jedoch nicht versucht, auf diesem Wege die Materie zu durchgeistigen, um zu einer neuen, höheren Synthese zu gelangen. Im Gegenteil. Die Verstörung des Betrachters wird nicht aufgelöst, er bleibt perplex. Ein Ready-made, erklärte Duchamp 1959 in einem Interview, war für ihn »eine Form, die Möglichkeit in Abrede zu stellen, daß Kunst sich definieren ließe.«⁴

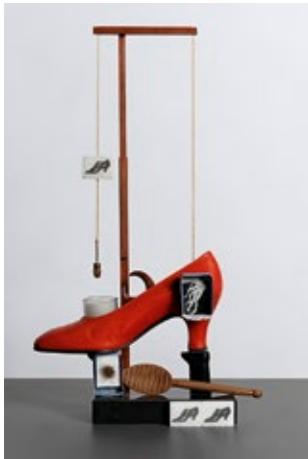
Bei näherer Betrachtung erinnert Duchamps Verwendung unkünstlerischer, alltäglicher Gebrauchsgegenstände aber auch an einen Kommentar von Otto Dix, der rückblickend auf seine Kunst erklärte: »Die Neue Sachlichkeit, das habe ich erfunden. Kunst machten die Expressionisten genug. Wir wollten die Dinge ganz nahe, klar sehen, beinahe ohne Kunst.«⁵ Auch wenn diese Äußerung sicherlich *cum grano salis* zu verstehen ist – gerade auf Dix' hohe, ja geradezu altmeisterliche Kunstfertigkeit ist immer wieder hingewiesen worden –, so steht sie doch in einer interessanten Parallele zu dem, was Marcel Duchamp und, in seiner Folge, die Surrealisten betrieben: Hier wie da geht es – und sei es nur als Vorwand – um eine reine, gegenständliche Wirklichkeit, während die Kunst irgendwo anders, darüber oder dazwischen, stattfindet.

Über das Reale hinaus

Wenn gleich Duchamp, der auf seine Unabhängigkeit großen Wert legte, sich nie der Gruppe der Surrealisten anschloss, wurde er für sie zu einem wichtigen Förderer. Er half, ihre Ausstellungen auszurichten, und gestaltete ihre Kataloge. Darüber hinaus beeinflusste er sie mit seinem eigenen Werk, auch wenn es nicht sehr umfangreich ist. So hat der Künstler zeit seines Lebens wenig mehr als ein Dutzend verschiedene Ready-mades in kleinen, limitierten Auflagen geschaffen. Als eine Kunst der »gefundenen Dinge« (*Objets trouvés*) machte seine Idee jedoch bei den Dadaisten und – vor allem – den Surrealisten Karriere. Es entstanden unzählige Objekte.⁶ Auch Freunde, die nicht zum engeren Kreis der Surrealisten gehörten, schufen Werke aus zufällig aufgelesenen Alltagsgegenständen. Man denke nur an die Figuren und Tiere von Picasso, die ähnlich wie Max Ernsts *Capricorne* aus verschiedenen Fundstücken zusammengefügt sind: ein Tierkopf, der lediglich aus einem Fahrradlenker und einem Sattel besteht, oder ein Kranich, der aus einem Korbhenkel, Gabeln, einem Wasserhahn und einer Schaufel zusammengesetzt ist.



Pablo Picasso
Der Kranich · 1952
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum Berggruen



Salvador Dalí
Skatologisches Objekt mit symbolischer Funktion (Galas Schuh) · 1931
Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM

Nutzten die Dadaisten den durch Duchamps Erfindung des Ready-mades neu hinzugewonnenen Kunstraum für politische oder poetische Aussagen, so wiesen die Surrealisten ihn erstmals dem Bereich des Psychischen zu. Getreu ihrem Lieblingsmotto von Lautréamont: »schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezierungstisch« (*Die Gesänge des Maldoror*, 1874) kombinierten sie in ihren Werken scheinbar willkürlich zusammengetragene Gegenstände. Im Einzelnen meist gut zu erkennen, ergab sich erst durch die Disparatheit der Zusammenstellung ein verunsichernder Entfremdungseffekt, der für die Wahrnehmung einer anderen, unbewussten oder psychischen Realität sensibilisierte. Mit seinem erotisch aufgeladenen *Skatalogischen Objekt mit symbolischer Funktion* von 1931 hat Salvador Dalí diese Strategie auf eine tabuumwitterte Spitze getrieben: Ein signalroter Damenschuh und ein Stück Würfelzucker, ein Glas Milch und ein galgenartiger Mechanismus laden dazu ein, einen mit Schuldgefühlen belasteten Geschlechtsakt zu assoziieren. Nur wenn das labile Gleichgewicht des oberen Balkens gestört wird, könnte das einen süßen Genuss verheißende Zuckerstück in das im Schuh neben Exkrementen stehende Glas getunkt werden, dessen milchiger Inhalt an Samenflüssigkeit erinnert.

Welch einen Affront derartige Kunstwerke, die paradoixerweise nur mit ganz »normalen«, vorgefertigten Dingen operieren, für das geläufige Verständnis von Realität bedeuteten, war den Surrealisten durchaus bewusst. 1924 bemerkt André Breton in seinem ersten *Manifest des Surrealismus*: »Dagegen erscheint mir die realistische Haltung, seit Thomas von Aquin bis zu Anatole France vom Positivismus inspiriert, als jedem intellektuellen und moralischen Aufschwung absolut feindlich. Sie ist mir ein Greuel, denn sie ist aus Mittelmäßigkeit gemacht, aus Hass und platter Selbstgefälligkeit. Aus ihr resultieren heute diese lächerlichen Bücher, diese beleidigenden Theaterstücke. Ständig holt sie sich Rückhalt in der Tagespresse und bringt Wissenschaft und Kunst in Verlegenheit, indem sie sich bemüht, dem niedrigsten Geschmack der allgemeinen Meinung zu schmeicheln: an Dummheit grenzende Klarheit, das Leben von Hunden. Noch im Wirken der besten Köpfe macht sie sich bemerkbar; das Gesetz der geringsten Anstrengung drängt sich ihnen am Ende auf wie allen anderen auch. Eine belustigende Folge dieses Tatbestands ist in der Literatur zum Beispiel die Überfülle von Romanen. Jeder steuert da seine kleine ›Beobachtung‹ bei. [...] Die einzige Entscheidungsfreiheit, die mir noch bleibt, ist die, das Buch zu schließen.«⁷

Die Realität bekämpfen – das ließ sich auch mit einem anderen, erstaunlich »sachlichen« bildnerischen Mittel: der Fotografie. So bebilderte Breton die Schilderung seiner geheimnisvoll-erotischen Begegnungen mit einer jungen Frau am Rande des Wahnsinns (*Nadja*, 1928) unter anderem mit einer Reihe gänzlich harmlos wirkender Aufnahmen. Breton hatte sie eigens von einem befreundeten Fotografen anfertigen lassen. Auf den ersten Blick scheint keine von ihnen etwas Besonderes darzustellen. Man könnte meinen, sie seien das beiläufige Werk eines Pariser Amateurfotografen: Abziehbilder dessen, was er hier und da zufällig gesehen hatte, ohne näher darauf zu achten, was es eigentlich darstellt. Erst durch das Lesen der Erzählung, in die diese Fotografien eingestreut sind, weicht die anfängliche Ratlosigkeit. Nicht, weil wir erkennen würden, dass sie den Text illustrieren oder umgekehrt von ihm kommentiert werden, sondern gerade, weil wir nun spüren, dass sie in einer sonderbaren Spannung zu ihm stehen. Es sind Fotografien, die so gut wie nichts verraten, doch irgend etwas ahnen lassen: Die menschenleeren Straßen und Plätze der Fotografien, so will uns scheinen,

korrelieren auf geheimnisvoll unheimliche Weise mit der psychischen Gratwanderung, die Nadja, von Breton unterstützt und begleitet, unternimmt. Auf diesem Wege wandeln sich die unauffälligsten Dinge, ein Ladenschild etwa oder ein plötzlich auftauchendes Denkmal, zu bedeutungsvollen Zeichen. Und nun beginnt auch die spukhafte Leere der Fotografien auf uns zu wirken. Gerade in ihrer belanglosen, lakonischen Sachlichkeit vermögen wir jetzt, eine psychische Zwischenwelt zu erkennen: Auch vor unseren Augen löst sich die »Greuel« erregende Realität allmählich auf.⁸

Dass die Autorenschaft für surrealistisch zu deutende Fotografien unerheblich sein kann, ja sogar in rein sachlichen und akribisch dokumentierenden Bestandsaufnahmen sich eine psychische Zwischenwelt wie von selbst auftun kann, zeigen die Werke eines Fotografen, den die Surrealisten zu einem der Ihren erklärt, ohne dass er sich selbst jemals zu ihnen bekannte oder auch nur als Künstler verstand: Eugène Atget.⁹ Ende des 19. Jahrhunderts hatte der gescheiterte Schausteller damit begonnen, das mittelalterliche Paris fotografisch festzuhalten, bevor es von den großen urbanistischen Umstrukturierungen Georges-Eugène Haussmanns zerstört wurde. Ähnlich wie bei dem deutschen Fotografen August Sander, der in verschiedenen Serien die Berufsstände des wilhelminischen Deutschlands zu dokumentieren versuchte, war Atgets Anspruch vor allem ein protokollarischer. Es ging ihm nicht um die Erzeugung einer poetischen Atmosphäre, sondern um das Festhalten einer schwindenden Welt. Dabei wurde das in vielen seiner Fotografien vorhandene Kippmoment, das der Realität seiner Darstellung etwas Beunruhigendes, Irreales verleiht, nicht nur im surrealistischen Frankreich bemerkt. So spricht Camille Recht in der Einleitung zu einem 1930 auf Deutsch erschienenen monografischen Fotoband einerseits von den »neusachlichen« Werken Atgets, den er andererseits als einen »Diaboliker« beschreibt, der »von der Wirksamkeit der toten Dinge« wisse.¹⁰

Eugène Atget
Das Thronfest in Paris
1925



Hartmut Böhme

Das Reale ist das Surreale – und umgekehrt

Das Unheimliche im Vertrauten

Gerade die lakonische Sachlichkeit des Erzählstils von Franz Kafka ist es, welche die unheimlichen, surrealen, gelegentlich grotesken und oft gewitzten Effekte hervorbringt. Das ist für die künstlerische Moderne symptomatisch. Die Kunstwerke der Ausstellung mit dem scheinbaren Oxymoron im Titel *Surreale Sachlichkeit* sind eine großartige Bestätigung dieser Beobachtung. Neue Sachlichkeit und Surrealismus müssen nicht, aber sie können sich begegnen, interagieren oder gar fusionieren.

Es mag prima facie verwundern, dass der Fotograf, der als der große Dokumentarist von Paris, der »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Walter Benjamin) gilt, nämlich Eugène Atget, von den Surrealisten zum Idol erhoben und von Benjamin zu ihrem Vorläufer erklärt wurde. Scheint doch der Realismus der Atget'schen Paris-Fotos nicht weiter getrieben werden zu können. Die meist menschenleeren Straßen, die Plakatwände, die düsteren Hinterhöfe, die schmutzigen Fassaden ehemals glanzvoller Architekturen, die verwirrenden Geometrien der Metropole, die verloren scheinenden Gassen, die reflektierende Nässe des Kopfsteinpflasters, die abweisenden leeren Fenster, die verlassenen Gefährte und Geräte auf den Straßen, die spiegelnden Schaufensterscheiben, in denen sich die Auslagen mit dem Bild der Straße und der gegenüberliegenden Häuser vermischen (kein Wunder, dass sich André Breton von Marcel Duchamp in einer solchen real-surrealen Schaufenster-Konstellation fotografieren ließ¹): All diese urbanen Räume der ersten Moderne werden zu Stätten einer ebenso leisen wie bedrängenden Unheimlichkeit und Leere, einer überwirklichen Wirklichkeit. Immer suggerieren Fotografien, dass, wie Benjamin schrieb, »die Wirklichkeit den Bildcharakter

gleichsam durchsengt hat². Dadurch wird das fast mythische Versprechen geweckt, als sei es die Wirklichkeit selbst, die zum Bild geworden ist. Durch die optochemische Lichtaufzeichnung werde das ontologische Band von Bild und Gegenstand unzerreiβbar. Die Fotografie wäre dann eine Emanation des Gegenstands, als sei die lichtempfindliche Fläche wie das Schweißtuch der Veronika fähig zur Aufnahme des *vera ikon*. Nüchtern wird von der fotografischen Indexikalität gesprochen oder pathetisch vom Punctum, wie es Roland Barthes tut.³ Stets wird damit ein Realismus versprochen, den keine andere Kunstgattung einzulösen vermag. Und immer wird der Aura-Verlust der Fotografie kompensiert durch die Atmosphäre der Präsenz. Sie wird gerade der Fotografie zugesprochen, die mit ihrem Realismus zugleich die abgründige Unwirklichkeit der Wirklichkeit aufzudecken vermögen soll.

Darum auch kann ein Fotograf wie Brassaï (eigentlich Gyula Halász), wahrlich ein realistischer Fotograf, ohne Weiteres dem Surrealismus zugerechnet werden (Abb. S. 26). So publizierte Brassaï in der berühmten surrealistischen Zeitschrift *Le Minotaure* (No. 3/4, 1933) Fotos von Kratzbildern auf Pariser Mauern. Konnte es trivialer und zugleich anspruchsvoller zugehen? Ein kurzer Text von Brassaï *Du mur des cavernes au mur d'usine* (Von der Höhlenmauer zur Fabrikmauer) begleitete die Fotografien. Die Verwandtschaft zur Höhlenmalerei, aber auch zu babylonischen oder ägyptischen Mauer- und Ritz-Bildern sollte einen überhistorischen Formzusammenhang zwischen den Bildtechniken der sogenannten primitiven Kulturen, den städtischen Graffitis, der Kinderzeichnung und dem Neo-Primitivismus der modernen Kunst demonstrieren. Die ethnologischen, urbanistischen und kunsttheoretischen Interessen des



Brassaï (Gyula Halász)
Der Sonnenkönig
 aus der Serie *Archaische Bilder*,
 Porte-de-Saint-Ouen · 1952



Surrealismus begegneten sich in den Fotografien Brassaïs auf paradigmatische Weise. Tatsächlich muten die Ritz-Bilder ebenso archaisch wie kindlich an, ebenso modern wie primitiv, ebenso fazial wie maskenhaft. Sind es nicht auch Gesichter der Nacht, des Unbewussten, des Traums, der Fantasie? Gesichter gehören, neben Tieren und Pflanzen, zu den Urformen der Kunst. Und sie beschäftigen uns ohne Unterlass: Denn kaum etwas ist für Menschen so überlebenswichtig wie die Gesichtserkennung. Die Ubiquität von Gesichtern belegt ihre unübertreffliche Bedeutung für alle Lebensalter, alle Kulturen, alle Medien.

Das Graffiti wurde gewiss erst von Brassaï mit *Der Sonnenkönig* betitelt, als sei es ein steinernes Porträt Ludwigs XIV.: Kollision des Erhabenen mit dem Trivialen – von Kinderhand geritzt. Doch hat diese Assoziation ihren Anhalt im Strahlenkranz, der vom Gesicht ausgeht und seinen Nimbus bildet: Zeichen einer Licht-Erhabenheit, wie man sie auch an Wandbildern der Echnaton-Zeit findet. Die Zigarette im Mund ist ein karikaturesker Witz, wie er als Gegenzauber zum Erhabenen oder Unheimlichen gerade in der Volkskunst gern praktiziert wird. Die Kratzspuren – Urformen der Grafie als Kerbung – verweisen auch auf die lange Zeit der Herstellung des anonymen Bildwerks. Die Licht- und Schattenwirkungen der schräg von oben einfallenden Sonnenstrahlen werden von Brassaï meisterhaft genutzt, um den Charak-

ter als Bas-Relief herauszuarbeiten. Nicht zuletzt sind Ritzungen auf Mauern immer auch Akte der Zerstörung der Oberfläche. Man denke an die Schnitte in die Leinwand der Gemälde von Lucio Fontana. »Kreative Zerstörung« ist nach dem Ökonomen Joseph A. Schumpeter eine Strukturdynamik des modernen Kapitalismus und des Unternehmertums, aber auch, so erkennt man, der Kunst.

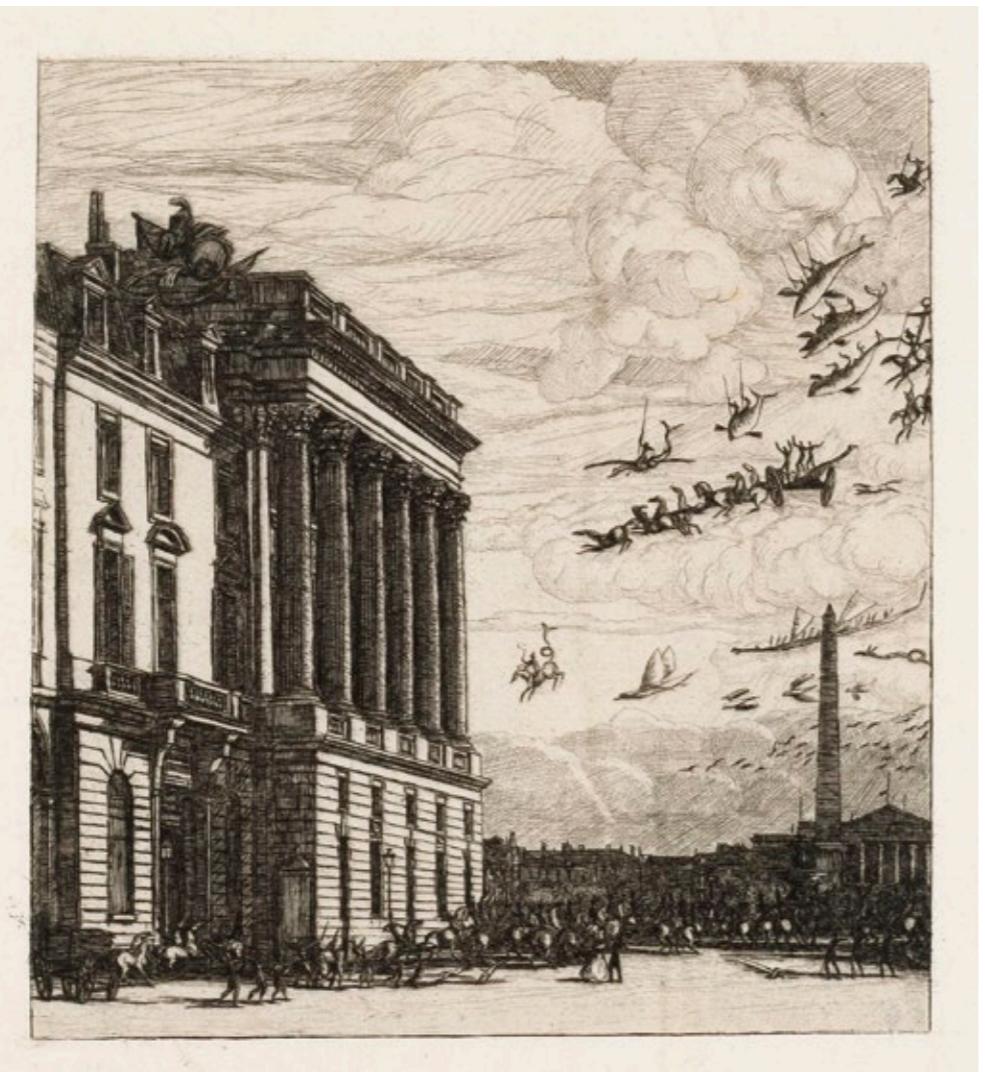
Die angesprochene befremdliche Menschenleere auf Atgets Fotos lässt die Dinge in ihrem stimmungslosen Für-Sich, einer fast schon posthistorischen Nacktheit hervortreten: »Diese Leistungen sind es«, so schreibt Benjamin, »in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.«⁴

August Sander hingegen räumt den Menschen wieder einen Auftritt in den Bildern ein, aber nicht im Modus des traditionellen Porträts, sondern mittels einer vergleichenden Sozialanalyse. Der Betrachter wird durch alle Schichten und Berufsarten der Gesellschaft geführt. Das Foto *Witwer, Westerwald* (Abb. S. 188) von 1914 zeigt den klein geratenen, bürgerlichen Vater mit seinen Söhnen so, dass dem Betrachter angst und bange wird um die dünnleibigen Söhne, die der Vater, sie umfassend, einem autoritären Regime unterwirft, während sie ausdruckslos oder ängstlich in die Kamera blicken. Dass sie womöglich am Ende des Ersten Weltkriegs noch eingezogen werden, ist nicht unwahrscheinlich. Wir befinden uns mitten in jenem historischen Milieu, das Michael Haneke in seinem Film *Das weiße Band* (2009) so bedrückend geschildert hat, genau im Jahr, in dem Sander sein Foto aufnahm. Für Benjamin stellt Sander einen sozialanalytischen »Übungsatlas« zur Verfügung. Seine Fotos trainieren die physiognomische Auffassungsgabe, die in der modernen Welt unabdingbar sei. Den Fotografien von Atget und Sander gegenüber ist die Haltung der freischwebenden Kontemplation, wie sie für die Erfahrung der Aura günstig ist, nicht mehr angemessen. Sie fordern einen detektierenden Blick, der die Zeichen der gesellschaftlichen Fassaden und Abseiten der Moderne zu lesen weiß.⁵



Albert Renger-Patzsch
Catasetum tridentatum.
Orchidaceae · 1922/23
 (vgl. Abb. S. 142)

Die Fotografie *Essen-Bergeborbeck* (1929; Abb. S. 110) von Albert Renger-Patzsch ist ein Beispiel für die Ästhetik der Menschenlosigkeit, wie sie auch bei Eugène Atget oft gewählt wird. Sie ist auch ein Beispiel für die Ununterscheidbarkeit von neusachlichen und surrealen Effekten. Die nass-glänzende Asphaltstraße nimmt im Vordergrund die ganze Bildbreite in Anspruch, ganz im Kontrast zu ihrer absoluten Leere. Während der Blick über sie und den hochliegenden Horizont hin auf die drei Fabrikschornsteine zuläuft, nimmt die Straße einen Schwung nach rechts und verliert sich aus dem Bild. Nebel und Dunst über den leeren Feldern. Die Ortschaft Bergeborbeck und die Bergbauanlage werden zu flachen Schemen, ohne Zeichen von Leben. Atmosphärische Trostlosigkeit liegt über allem. Durch die Absenz aller Lebewesen wird die soziale Ödnis radikalisiert. In gewisser Hinsicht werden die agrikulturellen und industriellen Zeichen abstrakt, eher grafisch organisiert denn kenntlich als sozialer Raum und seine Nutzung durch Menschen. Waldemar George prägte für derartige Interferenzen zwischen den Kunstufern der Zwischenkriegszeit den Ausdruck »sur-naturalistisch«.⁶ Damit ist nicht jedes Werk, auch nicht jede Fotografie von Renger-Patzsch charakterisierbar. So zeigt das Foto *Landschaft bei Essen/Mülheim-Ruhr* (1928; Abb. S. 112) eine ästhetisch komponierte wie auch dokumentarische Gestaltung, während seine Blumenaufnahmen (*Catasetum tridentatum*,



Charles Meryon
**Das Ministerium
für Seefahrt** · 1865
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Sammlung
Scharf-Gerstenberg

1922), ähnlich wie bei Karl Blossfeldt (Abb. S. 58), eine starke grafische Stilisierung zeigen: Das Foto schafft eine autonome Form, die sich fast völlig von ihrer biologischen Bedingung gelöst hat und dadurch eine ornamentale Abstraktion gewinnt, die, folgt man Wilhelm Worringer, ebenso die Urformen der Kunst wie die Abstraktion der Kunstrevolution seit 1910 bezeichnet.⁷ Aufschlussreich ist auch hier die eigentümliche Begegnung des Archaischen mit dem Zeitgenössischen, oder wie Benjamin immer wieder betont: der Urgeschichte mit der Moderne.

Die Radierungen von Charles Meryon (1821–1868), den Benjamin überaus schätzte, verkörpern die Nachtseite der Moderne, die sich vom unheimlichen Gelichter befreit zu haben glaubte. Meryon bevölkerte den Himmel über Paris noch einmal mit den grotesken Tier-Idolen der mittelalterlichen Nacht. Paris träumt wie ein Patient Sigmund Freuds – und heraus

kommen nicht die Ordnung der Haussmann'schen Stadtarchitektur, nicht die Transparenz von Eisen und Glas, nicht das Regime der Klassengesellschaft, sondern die Zeichen des Bösen und des Unheils, die Fratzen der Nacht, die wilden Schwärme des Unbewussten, die über den Palästen der Macht ihr Unwesen treiben. Unverwandt blecken die Basiliken, die das Leben der Stadt und ihrer Bewohner erstarren, ja, versteinern lassen. Schon hier also bei Meryon (aber auch etwa bei Felicien Rops) finden wir die eigentümliche Fusion von Surrealität und Realismus, wie sie für die Zwischenkriegszeit charakteristisch ist.

In der Ausstellung kann man dies zum Beispiel in dem Gemälde *Vorstadtstraße* (1928; Abb. S. 109) des Berliner Malers und Essayisten Werner Heldt beobachten, dessen Stadtlandschaften sehr oft menschenleer sind, was die trostlose Atmosphäre noch unterstützt. Die Kneipe im Vordergrund signalisiert Geselligkeit und wirkt doch so verloren wie die leere Straßenmündung, deren Beschilderung an einer Laterne so vergeblich erscheint wie die Werbeschilder der Kneipe. Die Grünzone im Mittelgrund wirkt so wenig einladend wie im Hintergrund die Kirche mit Turm, von der keinerlei Trost ausgeht. Vielmehr scheint sie von derselben lastenden Depression erfasst zu sein wie alles andere. Die Realität der Vorstadt-Ödnis schlägt in eine amorphe metaphysische Verdunkelung um. Dies ist der Ort, der auf die Ermordung des Protagonisten am Ende des Romans *Der Proceß* von Kafka vorbereitet ist: eine grundlose Hinrichtung auf einer öden Vorstadtstraße.⁸

Realität und Surrealität begegnen sich auch im *Selbstbildnis* (1942; Abb. S. 154) von Hans Bellmer. Aus einer Abbruchkante, bei der man an geologische Strata denken darf, in die muschelartige Formgebilde wie Spolien eingefügt sind, löst sich das realistisch anmutende Gesicht des Künstlers. Schaut man näher hin, so scheint es nicht aus Fleisch, sondern aus sand- oder kalksteinartigem Erdmaterial gebildet zu sein. Diesem Werk folgt etwas später in der bei Surrealisten beliebten Abklatschtechnik *Ohne Titel [Nora]* (1948)⁹: Aus den zufälligen Oberflächenstrukturen eines rätselhaften Schwamm-Gebildes emanieren überall Gesichter, die sich indes nicht zu selbstständigen Gestalten verkörpern.

Bei all diesen Künstlern mischen sich Physiognomisches und Biologisches, Organisches und Anorganisches, Abbildliches und Fantastisches, Natürliches und Künstliches, Archaisches und Gegenwärtiges. Eine Zuordnung zu den klassischen Gattungen ist so wenig möglich wie zu den modernen Kunstarten.

Dinge – »von schlauer Verborgenheit«

Durchaus sind solche Kontrasteffekte nicht eine Erfindung erst der modernen Künste. Ruft man sich etwa die Kunst des Stillebens, besonders des *Trompe l’Œil*, vor Augen, so fällt auf, dass bemerkenswert viele Gemälde der Ausstellung darauf Bezug nehmen.¹⁰ Es war gerade der Naturalismus oder Verismus als die strikteste Form von Naturnachahmung, der schon in den alten Gemälden eine eigentümliche Atmosphäre von beängstigender Fremdheit und Unheimlichkeit hervorbrachte. Man denke nur an die hypernaturalistischen und eben dadurch auch unheimlichen Mikrografien von Georg, Jacob und Joris Hofnaegel, Conrad Gesner, Francesco Redi, Ulisse Aldrovandi und Thomas Moufet oder Jan van Kessel: Die

Katalog



Stumme Ödnis –

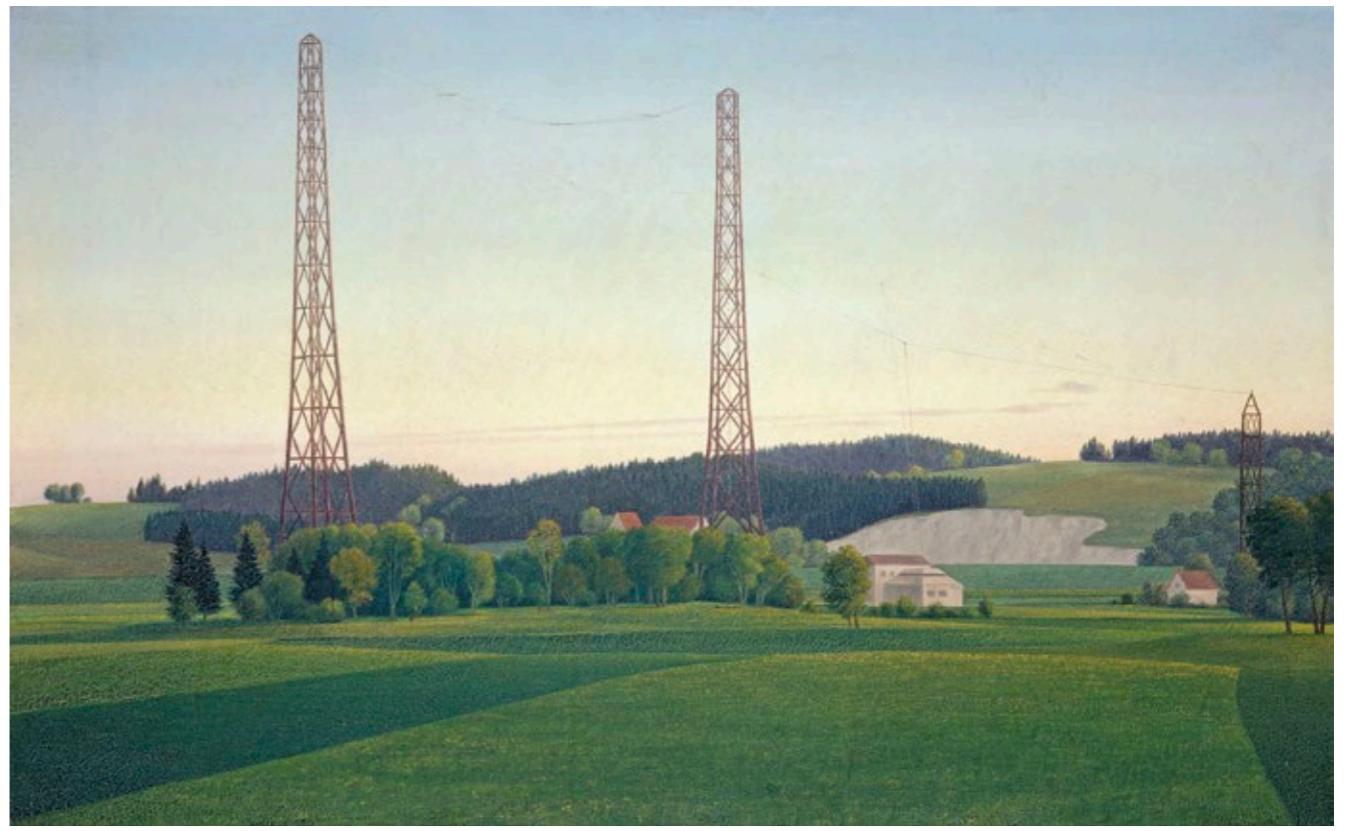
sprechende Leere





106

Oscar Domínguez · **Die Sicherheitsnadel** · 1934



107

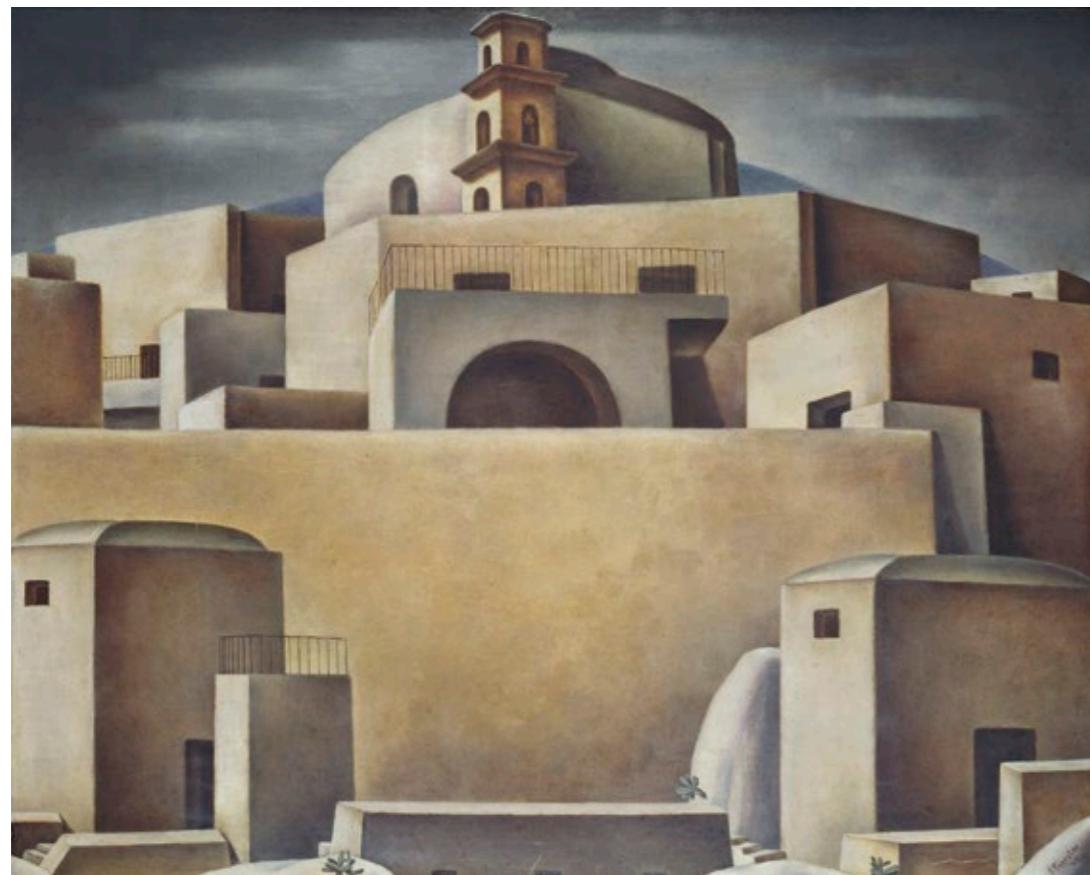
Georg Schrimpf · **Rundfunksender (Fürstenfeldbruck)** · 1933

Raum

(un)heimliche

Der





118 Peter Ludwig Foerster · **Italienische Landschaft II** · 1927



119 Hans Grundig · **Die Schlafkammer** · 1928

Rätsel

der (gefundenen) Dinge





Merzzeichnung 229.

128

Kurt Schwitters · Merzzeichnung 229 · 1921



129

Rudolf Kramer · Müll · 1929

Mensch

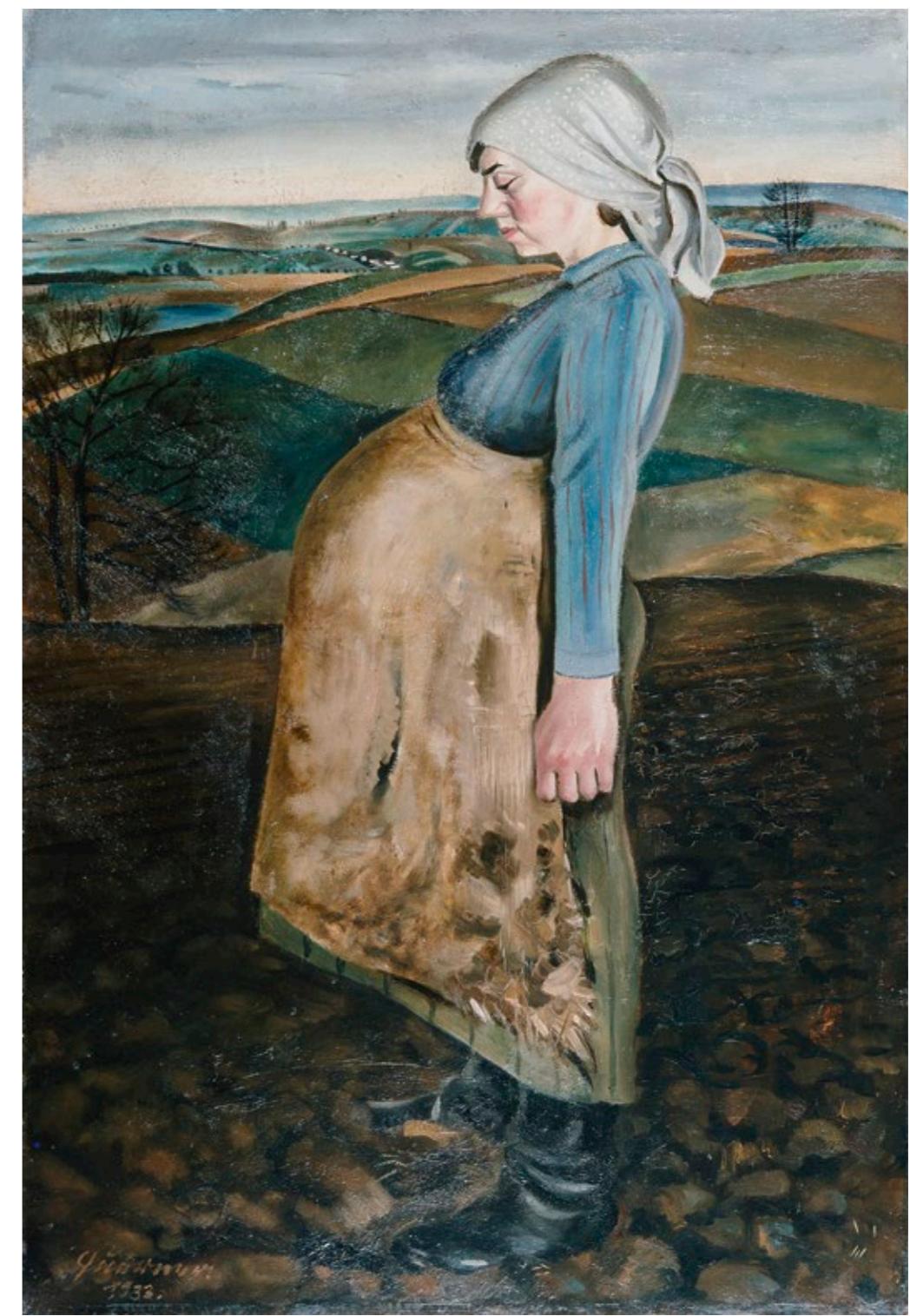
und Werk





160

Ernst Fritsch · Vorstadtsängerin · 1921/22



161

Curt Querner · Bäuerin in Märzlandschaft · 1933

»Surreale Sachlichkeit« gibt es nicht – oder doch? Ausgehend von den Werken der Nationalgalerie, die über einen reichen Bestand aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen verfügt, wirft dieser Band einen neuen, durch den Surrealismus geschärften Blick auf das Phänomen der Neuen Sachlichkeit. Tatsächlich haben die beiden Kunstrichtungen, die zeitgleich in Frankreich und Deutschland entstanden, mehr gemeinsam, als man zunächst vermuten möchte.

Ausgewählte Werke des Surrealismus werden dem breiten Spektrum der Neuen Sachlichkeit gegenübergestellt und lenken die Aufmerksamkeit auf den »psychischen Raum«, der überraschend oft auch in diesem mitschwingt, ohne explizit zu werden. Sie beleuchten den surrealen Anteil dieser Bewegung, der den Werken, die vordergründig einen »retour à l'ordre« verkünden, oftmals ihre eigentliche Tiefendimension verleiht.

Neben den großen Figuren wie Otto Dix, Christian Schad oder Alexander Kanoldt sind auch weniger bekannte Künstler der Neuen Sachlichkeit vertreten, wie Paula Lauenstein, Fritz Burmann oder Konrad Adolf Lattner sowie Max Ernst, René Magritte und anderen Surrealisten.

