

Verlag Bibliothek der Provinz



Wieland Schmied

Forschungen eines Vogels
über die Natur der Dinge

Die Welt des Surrealismus

Fotografien von Erika Schmied

Wieland Schmied
Forschungen eines Vogels
über die Natur der Dinge
Die Welt des Surrealismus

Fotografien von Erika Schmied

ISBN 978-3-99028-336-3

© *Verlag* Bibliothek der Provinz
A-3970 Weitra
www.bibliothekderprovinz.at

Umschlag vorne und Frontispiz:

Dorothea Tanning und Max Ernst 1971, © Erika Schmied

Umschlag hinten: Man Ray 1971, © Erika Schmied

INHALT

| | |
|---|-----|
| Editorische Notiz | 7 |
| ALLGEMEINES ÜBER DEN »SURREALISMUS« | |
| Eines langen Tages Reise durch die Nacht | 10 |
| Der Schnitt durch das Auge | 14 |
| Das Land de Sades mit der Seele suchend | 17 |
| VORLÄUFER | |
| Naiv aus Instinkt | 22 |
| Max Klinger | 27 |
| Alfred Kubin | 35 |
| An der Grenze | 37 |
| Eine Idylle des Dämonischen | 43 |
| Das Schlüsselwort | 46 |
| Dieses Licht hat keine Quelle | 51 |
| Die Geschichte einer Inspiration | 54 |
| Zum 100. Geburtstag de Chiricos | 58 |
| Zwei Briefe nach Rom in Sachen de Chirico | 65 |
| Die Wahrheit des Traums | 72 |
| Das Rätsel de Chirico | 75 |
| FIGUREN DES SURREALISMUS | |
| Der Mann, der nicht ich sagen konnte | 86 |
| Max Ernst und die Frage der Inspiration | 89 |
| Forschungen eines Vogels über die Natur des Jahrhunderts | 98 |
| Schutzgeister eines Träumers | 103 |
| Der Einzelgänger, der nicht alleine sein konnte | 106 |
| Miró | 111 |
| Das Leben ist ein langer, wilder Fluss | 127 |
| Die Welt war ihm nicht genug | 131 |
| Die versilberte Freundschaft | 134 |
| Der Meister des Schaurigen | 139 |
| Ein Handwerker des Rätselhaften | 151 |

| | |
|---|-----|
| Das entzifferte Mysterium. | 154 |
| Das Dunkel wirft seine Schatten. | 157 |
| Der Ingenieur des Eros | 161 |
| Wifredo Lam | 172 |
| Matta. | 178 |
| Die Legende von der Wiederkehr der Malerei | 184 |

AUS DEM UMKREIS DES SURREALISMUS

| | |
|---|-----|
| Der Untertreibungskünstler. | 190 |
| Die Welt der Kostüme und die Stunde des Fritz von Herzmanovsky-Orlando | 194 |
| Schatten aus einer anderen Welt | 197 |
| Der Künstler, der an das Scheitern glaubte. | 209 |
| Das andere Fenster. | 212 |
| Keine Ähnlichkeit mit sich selbst | 221 |
| Mister Bacon, wie haben Sie das gemacht?. | 226 |
| Zerstören, um zu erschaffen | 229 |
| Der produktive Ekel. | 233 |
| Bacon – Versuch eines Porträts. | 236 |
| Die seltsamen Bilder des Grafen Balthus | 242 |
| Kühle Schwüle | 245 |
| Die Präzision des Vagen | 248 |
| Richard Oelze und sein Bild »Tägliche Drangsale« | 258 |
| Die Anfänge des Edgar Ende | 261 |

DER SURREALISMUS ALS BODEN FÜR ZAUBERTRICKS

| | |
|--|-----|
| Spiel mit dem Rätsel. | 268 |
| Fotografien von Erika Schmied. | 113 |

EDITORISCHE NOTIZ

In diesem Band sind einige Texte vereint, die in den späten achtziger Jahren und in den neunziger Jahren des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts sowie in den Jahren des eben begonnenen 21. Jahrhunderts zum Thema Surrealismus, zu seinen Vorläufern, seinen Protagonisten und zu Personen geschrieben wurden, die in der einen oder anderen Weise mit ihm verbunden waren. Diese Texte haben eines gemeinsam: sie stehen alle nicht in dem Buch »200 Jahre phantastische Malerei«, das 1973 im Rembrandt-Verlag in Berlin erschien und 1980 in einer überarbeiteten und ergänzten Neuausgabe in zwei Bänden bei dtv in München herauskam. Mit einer Ausnahme: der Aufsatz über Joan Miró stellt die Verbindung her zu dem genannten Werk.

Im Einzelnen setzt sich dieser Band zusammen aus Aufsätzen, die vor allem in der Süddeutschen Zeitung in München erschienen sind, sowie anderweitig etwa im Verlag Lindinger und Schmid in Regensburg. Überdies wurden einige Bücher zurate gezogen, die in verschiedenen Verlagen herauskamen, zum Beispiel bei der AICA in Köln.

Frühjahr 2014

ALLGEMEINES ÜBER DEN »SURREALISMUS«

EINES LANGEN TAGES REISE DURCH DIE NACHT

DAS PARISER CENTRE POMPIDOU WÜRDIGT DIE REVOLUTION DER SURREALISTEN

Nein, Schnüre sind nicht quer durch die Ausstellung »La Révolution Surréaliste« gespannt wie 1942 in der Inszenierung surrealistischer Bilder durch Marcel Duchamp in New York. Und doch ist die mehr als 500 Objekte umfassende Präsentation der Kunst der Surrealisten im Pariser Centre Pompidou, die bei lebhaftem Publikumsandrang ihre Pforten öffnete, nicht weniger spannend – auch wenn die Fallstricke jetzt in den Fußnoten (den vielen Vitrinen und Nischen mit Dokumenten, Manuskripten, Zeitschriften, Fotos, Briefen) versteckt sind.

Die jetzige Ausstellung, die wir der souveränen Kenntnis von Werner Spies zu danken haben, begreift, anders als die von André Breton bis zu seinem Tode 1966 inspirierten Unternehmungen, den Surrealismus als historisches Phänomen und weist ihm exakt das Vierteljahrhundert zwischen 1919/20 und 1944/45 zu. Damit sind klare Verhältnisse geschaffen. Dem Versuch, den Surrealismus als Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg wiederzubeleben, haftete stets etwas Krampfhaftes an – noch dazu, da Breton gerade seine bedeutendsten und weiterhin aktiven frühen Mitstreiter von Max Ernst bis Yves Tanguy als vermeintliche Abweichler zeitweilig mit dem Bannstrahl der Exkommunikation belegt hatte.

Die Retrospektive im Centre Pompidou nimmt die surrealistische Revolution nicht nur als wirkungsmächtiges Ereignis der Kunstgeschichte, sie erzählt ihren Fortgang auch als eine in jeder Phase aufregende Novelle. Der Besucher erlebt sie einerseits als eine fast unglaubliche Parade von Meisterwerken, andererseits als das, was keine andere künstlerische Bewegung des vergangenen Jahrhunderts in diesem Maße war – nicht einmal Dada –, als Kriminalgeschichte. Mit dem Surrealismus geraten wir – von der Ausstellungsarchitektur in Paris intelligent nachgebaut – in ein Labyrinth. Unser Rundgang vollzieht in der verschlungenen Abfolge der einzelnen Räume die überraschenden Wendungen und den rasanten Tempowechsel, die Sackgassen und Irrwege nach, die die Bewegung in ihrem Vierteljahrhundert durchlaufen hat, um immer wieder zu grandiosen Höhepunkten zu gelangen.

Ausgeblendet bleiben die Quellen (denen Alfred Barr 1936 im New Yorker MoMA in seiner mit »Fantastic Art« präsentierten Veranstaltung breiten Raum gewährt hatte) und die vielfältigen Konsequenzen vor allem in Amerika (die William Rubin 1968 an gleicher Stelle ausführlich ab-

handelte). So kann sich Werner Spies ganz auf die zentrale Epoche des Surrealismus konzentrieren und ihn von allem überflüssig erscheinenden Beiwerk und mancher Eitelkeit seiner Protagonisten befreit vorführen.

Indes Giorgio de Chirico eingangs mit fünf Hauptwerken der *pittura metafisica* einen fulminanten Auftritt hat, wird all das, was Dada ausmachte, nur insoweit referiert, als es direkt in die entstehende, 1924 mit Bretons Surrealistischem Manifest, offiziell ins Leben getretene Bewegung mündete. Die weiteren Kapitel, die jeweils etwa die Periode eines Jahrzehnts umspannen, werden teils wie im Romanwerk von Marcel Proust auf alle verborgenen Tiefen hin ausgelotet, teils (so der abschließende Abschnitt, der sich mit dem Exil in Amerika beschäftigt) gerafft und pointiert im Stil einer *short story* von Hemingway abgehandelt.

Dabei gelingt es von Mal zu Mal, das jeweilige Zeitklima anhand konkreter Werke dingfest zu machen, auch wenn es der Retrospektive primär nur um die Darstellung kunsthistorischer Facetten geht. So sehr auch die meisten Surrealisten mit sich selbst und den eigenen Obsessionen befasst waren, insgesamt spiegeln sich in ihren Bildern – stärker als in denen irgendeines ihrer Zeitgenossen, mit der Ausnahme Picassos – die politischen und intellektuellen Veränderungen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren nicht nur in Frankreich vollzogen.

Es mag an der Inszenierung liegen, aber kaum eine Ausstellung hat es je so genau auf den Punkt gebracht: die Collagen Max Ernsts, die das Kölner Lehrbuch-Latein zu phantastischem Leben erweckten (und von denen einige schon 1921 in Paris gezeigt wurden), atmen von Anfang an den Geist des sich allmählich im Zeichen der Träume artikulierenden Surrealismus. Bereits damals war der *dadamax* im Grunde ein heimlicher Surrealist.

Von den Künstlern, die am legendären ersten Auftritt der Surrealisten 1925 in der Galerie Pierre beteiligt waren, fehlt nur Pierre Roy. Im Übrigen war es die Stunde Mirós und Massons, die damals ihre Interpretation der von Breton geforderten *écriture automatique* an die Grenze der Abstraktion trieben. Sie waren es auch, die Breton, den Geburtshelfer, Koordinator und Zeremonienmeister der Bewegung – neben Max Ernst mit seinen in Malerei transportierten Collagen –, davon überzeugten, dass Surrealismus nicht nur eine legitime Sache der Dichter, sondern ebenso der bildenden Künstler war.

DIE STIMMUNG VERDÜSTERT SICH

Um 1929/30 folgt dann die (missglückte) Wendung ins Politische, die mit der Umbenennung ihrer Zeitschrift in »Le Surréalisme au Service de la Révolution« dem Wandel der ursprünglichen Intentionen griffig Ausdruck gab. Breton wollte mit Aragon und Eluard die surrealistische Revolution nicht länger als isoliertes Phänomen im Bereich der Künste sehen, sondern die Bewegung in den Dienst der proletarischen Weltrevolution und ihrer Statthalter, der Kommunisten, stellen – ein Experiment, das nur schiefgehen konnte. Bataille und Artaud, die einstigen Weggefährten, haben es vehement bekämpft, Künstler wie Magritte und Tanguy schlicht ignoriert, Dalí es in seinen Bildern wie in verbalen Statements ins Lächerliche gezogen.

Waren nach 1925 mit Magritte und Tanguy zwei der eigenartigsten Maler zum Surrealismus gestoßen – und Picasso mit der Serie seiner Frauen am Strand unübersehbar in seine Nähe geraten (die Ausstellung belegt das mit hervorragenden Beispielen) –, so kam jetzt mit Alberto Giacometti der einzige genuine Bildhauer in ihren Bannkreis. Gleichzeitig traten die ersten irritierenden plastischen Figuren Max Ernsts auf, und bald frönten viele Surrealisten der Suche nach dem *objet trouvé* und damit nach Entsprechungen des Imaginären in der realen Welt.

Mitte der dreißiger Jahre zeichnet sich neuerlich eine Zäsur ab. Die Stimmung verdüstert sich. Der heraufziehende Spanische Bürgerkrieg wirft seine Schatten auch auf Paris. Es gilt Stellung zu beziehen. Hatte man nicht zuletzt im Blick auf de Sade, aber auch auf Rimbaud und Lautréamont, eher spielerisch einem Kult der Gewalt gehuldigt, so hat sich nun die Lust am Tabubruch weitgehend erschöpft. Mehr denn je erscheint die Haltung Picassos – wie sie in »Guernica« kulminiert – vorbildlich. Salvador Dalí malt 1936 seine »Vorahnung des Bürgerkriegs«, Miró im selben Jahr seine verstörenden »Personnages«, Max Ernst 1937 den triumphierenden Tanz der barbarischen »Hausengel«, Masson 1938 seine erschreckendsten »Metamorphosen«. In der Stunde drohender Gefahr durch die Kräfte faschistischer Barbarei machen die Surrealisten klar, wo sie stehen.

Daneben melden sich neue Stimmen zu Wort und führen mit karibischer Folklore (Lam) und kosmonautischen Abenteuern (Matta) der Bewegung frisches Blut zu. Und dann kommt die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, die für viele (Breton, Dalí, Max Ernst, Masson, Matta, Tanguy u.a.) nur das amerikanische Exil als Rettung bereithält. Hier springt der Funke auf eine neue Generation über, Arshile Gorky schließt sich den Surrealisten an, Jackson Pollock stürzt sich in indianische Mythologien, um bald darauf

die *écriture automatique* in seine Technik des Dripping zu verwandeln. Und Amerika wird für die nächsten Jahrzehnte zum Wortführer in den bildenden Künsten.

Für die Surrealisten war der Begriff Revolution kein leeres Wort. Von Anfang an ging es ihnen um mehr als um die Erfindung eines neuen Stils (sie haben ihrer vier oder fünf hervorgebracht) oder einer neuen Methode des Bildermachens (sie haben gut ein halbes Dutzend solcher Techniken entwickelt). Sie wollten die Welt verändern, indem sie unser Leben veränderten. Als sie damit keinen Erfolg hatten, änderten sie ihre Strategie, nicht aber das Ziel.

Die Utopie freilich, die sie verfolgten, unterschied sich radikal von der aller anderen künstlerischen Bewegungen der Epoche. Ihnen ging es um eine Befreiung des Unbewussten und aller in unserer Psyche angelegten Elemente, die unsere Zivilisation unterdrückt. Erst der Schock ihrer Konfrontation konnte uns empfänglich machen für die in ihr verborgenen Offenbarungen. Erst in einer von Zwängen freien, anarchistisch geprägten Gemeinschaft, so meinten sie, wäre die Einheit von Wirklichkeit und Imagination, von Wachsein und Traum, von Rationalem und Irrationalem und somit ein vollständiges Dasein möglich.

Nichts reizte die Surrealisten so sehr wie das Nichtkontrollierbare. Das galt für alle Bereiche menschlicher Existenz, doch für keinen so unbedingt wie für den des Eros. Einem Bild von 1923 hat Max Ernst den Titel gegeben »Revolution bei Nacht«. Auch der surrealistischen Utopie haftet etwas Nächtliches an. Ohne Zweifel überwiegen in ihr die dunklen Seiten. Von ihnen fühlten sie sich magisch angezogen, und in ihrem Zeichen traten sie ihre Reise an. In ihrem Gepäck hatten sie Jahrhunderte der Kunstgeschichte. Verlangt das Abendland nicht danach – wenn man seinen Namen wörtlich nimmt –, bei Einbruch der Dämmerung seziert zu werden, um ungeahnte Wahrheiten preiszugeben? Nirgends sonst, so glaubten die Surrealisten, ließen sich so viele Entdeckungen machen wie im Dunkel der Nacht. Die Pariser Ausstellung zeigt, dass sie recht hatten.

DER SCHNITT DURCH DAS AUGE

DIE SURREALISMUS-AUSSTELLUNG DER DÜSSELDORFER K 20

Vor Jahren hatte sich, zum Ärger seiner Konkurrenten, der Zürcher Diogenes Verlag den Slogan ausgedacht: »Diogenes Bücher sind weniger langweilig«. Gleiches könnten Ausstellungen des Surrealismus von sich behaupten – vor allem, wenn sie so gut gemacht sind wie die umfassende Übersichtsschau, die Werner Spies für das Centre Pompidou in Paris zusammengestellt hat und die jetzt in der K 20 (ehemals Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) in Düsseldorf zu sehen ist.

Langweilig ist diese Schau, genannt »Surrealismus 1919–1944. Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso ...«, bestimmt nicht, und Langweile wäre gewiss das Letzte, was den Mitgliedern der surrealistischen Bewegung, die sich Mitte der zwanziger Jahre in Paris um André Breton versammelt hatten, und ihren Werken nachgesagt werden kann. Selbst der eingefleischteste Gegner alles Surrealistischen, der in einer Versammlung ihrer Werke nur ein Rendezvous der Absonderlichkeiten und Absurditäten erkennen mag, wird zugeben müssen, dass hier jedes Bild, jedes Objekt, jedes Dokument (und in Düsseldorf sind nun mehr als 500 zusammengekommen) seine Geschichte erzählt, und dass als Resümee zumindest ein Kaleidoskop höchst spannender Geschichten herauskommt.

Alle diese Geschichten erhärten drei Fakten, die wohl unbezweifelbar sind. Erstens: Der Surrealismus markiert das große Fragezeichen, das hinter allen Avantgarde-Bewegungen der Moderne, ihrem Ausschließlichkeitsanspruch, ihrem Fortschrittsglauben und Utopismus zu setzen ist – und erwägt zugleich ihre Alternative und Korrektur. Zweitens: Dem Surrealismus verdanken wir nicht nur die Wiederentdeckung und Akzentuierung des Unbewussten und damit vergessener und verdrängter Bildinhalte, wir verdanken ihm auch eine Reihe genuiner formaler Techniken, wie die *écriture automatique*, die halbautomatische (weil die Phantasie und Interpretationslust des Künstlers mobilisierende) Verfahrensweise, die Max Ernst kultivierte (Frottage, Grattage, Dripping), nicht zuletzt die Collage, die – wieder durch Max Ernst – nach den *papiers collés* der Kubisten noch einmal ganz neu definiert wurde. Drittens: Im Umkreis des Surrealismus entstanden einige der wichtigsten und unvergesslichsten Bildfindungen der Moderne, wie die des frühen Dalí und Magritte, des Picasso um 1930, von Miró und Max Ernst. Sie alle werden im Titel der Ausstellung genannt, ihnen wären mindestens noch die Namen Masson, Artaud, Tanguy, Giacometti und Man Ray anzufügen.

Die Surrealisten waren, wie gesagt wurde, Träumer – allerdings Träumer, die von der Wirklichkeit träumten und sich das Recht herausnahmen, diese nach dem Bild ihrer Träume umzugestalten. Sie waren Träumer, die die Realität realer machen wollten. Sie waren rebellische, widerspenstige Geister, mischten sich überall ein, und andere vor den Kopf zu stoßen, bereitete ihnen – jedenfalls in ihren jungen Jahren – höchste Lust. Nicht zuletzt auf ihrem Hoheitsgebiet, der Kunst. Von Miró stammt das Wort, er wolle »die Gitarre des Kubismus« zerbrechen, und Masson meinte, das auf dem »kubistischen Tisch liegende Messer« sollte endlich ergriffen und benutzt werden.

Luis Buñuel hat es ergriffen und benutzt, 1929 in seinem Film »Le chien andalou« – zum Schnitt durch das Auge. Diese Sequenz (die auch in der Ausstellung gezeigt wird) war für die Surrealisten die eindringlichste Metapher für das »Öffnen der Augen«, bedeutete, uns »unserer Blindheit zu entledigen« (Max Ernst), den Blick nach innen zu wenden. Nicht zufällig fanden die Surrealisten in Nacht und Dunkelheit ihr ureigenes Terrain. Der Schock, der uns hier unweigerlich erwartete, sollte uns aufnahmefähig machen, uns nicht nur Formen, sondern auch ihre Bedeutungen wahrnehmen lassen.

Von den jungen Jahren, der Jugend des Surrealismus, seiner »heroischen Epoche«, dem großen Vierteljahrhundert der Bewegung, handelt die Düsseldorfer Ausstellung, die jetzt erfolgreich zu Ende geht. Sie beginnt 1919, und ihr erster Teil beschäftigt sich mit der Transformation der dadaistischen Unruhe in eine komplexe surreale Bildwelt, wie sie Max Ernst in den Jahren bis 1924/25 geschaffen hat. Dann, im Hauptteil, können wir anhand bedeutender Werkgruppen der Chronologie ihrer Wirksamkeit bis 1939, bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, folgen, ihre vorübergehende radikale Politisierung, ihre Faszination durch das *objet trouvé* und andere kollektive Obsessionen nachvollziehen. Während des Zweiten Weltkriegs finden wir viele der Künstler des Surrealismus im amerikanischen Exil, Duchamp (den unerschöpflichen Anreger und Freund), Breton, Masson, Matta in New York, Max Ernst in New York und Arizona, Tanguy auf dem Lande in Connecticut, Lam in Kuba. Aber das ist nicht mehr als Nachspiel und Abgesang, wichtiger für die Entwicklung einer neuen amerikanischen Kunst als für die Surrealisten selbst.

Vieles an dieser klug gewichteten, abwechslungsreichen Ausstellung – der wir gerne das Prädikat »Ausstellung des Jahres« verleihen möchten – regt zu eingehendem Studium und längeren Kommentaren an. Hier sei nur auf einige wenige »Fundstücke« hingewiesen – auf das jetzt aus Teheran aus-

geliehene (ursprünglich für das Haus Paul Eluards in Eaubonne geschaffene) Wandgemälde der »Histoire naturelle« von Max Ernst aus dem Jahr 1923, welches das Düsseldorf gehörende Tableau dieser einzigartigen Raumdekoration organisch ergänzt; auf die Serie kleinformatiger Gemälde Salvador Dalís aus den Jahren 1932 bis 1936, eine wahre Entdeckung, die in nuce sein ganzes verblüffendes Vokabular enthält; schließlich auf die (rekonstruierte) Atelierwand aus dem Arbeitszimmer Bretons in der Rue Fontaine, auf der er disparate Beispiele all dessen versammelt hatte, was ihn interessierte, und ihn interessierte bekanntlich viel. Am meisten aber fesselte ihn wohl, dass all diese Beispiele so gar nicht miteinander harmonieren, wohl aber die Spannbreite eines modernen Bewusstseins bis hin zu seinen Ausflügen in die Kunstwelt Ozeaniens umfassen. Für André Breton besaß seine Atelierwand einen besonderen Sinn: Sie machte diese Akkumulation des Wunderbaren zum Alltäglichen. Sie in seinem Rücken zu wissen, gab ihm tatsächlich das Gefühl, unangreifbar zu sein.

DAS LAND DE SADES MIT DER SEELE SUCHEND

DIE SURREALISTEN UND IHRE LIEBE ZUM »GÖTTLICHEN MARQUIS«: EINE AUSSTELLUNG IN ZÜRICH

Zur Ausstellung »Sade surreal« muss man in den ersten Stock des Kunsthhauses Zürich hinaufsteigen, aber dann hat man sogleich das Gefühl, in ein Kellergewölbe eingetreten zu sein. Finsternis empfängt den Besucher, als müsste das, was er hier zu sehen erwartet, das Licht des Tages scheuen. Schon am Eingang hatte ein Hinweisschild gewarnt, dass die Ausstellung so manches enthalte, was für »Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren« nicht geeignet ist. Man betritt sie also gleichsam auf eigene Gefahr. In einem fast 30 Meter langen, vitrinenartigen Band ist hier aufbereitet, was als das »skripturale Sperma« de Sades annonciert wird: die Aneinanderreihung seiner Papiere, seiner Manuskripte und aus der Gefängnishaft mit Geheimtinte geschriebener Briefe samt Zensurspuren und Brandlöchern.

Das gewaltige Foyer soll uns auf den Marquis einstimmen. Aussagen über sein Leben und Nachleben, vor allem aber Zitate aus seinen Schriften, ein kleines Potpourri der Ungeheuerlichkeiten, die er zu Papier gebracht hat, werden an die Wand projiziert und ziehen dort langsam vorüber. So wird der Eintretende schnell mit einzelnen Aspekten seines Werks und seines Schicksals vertraut, die einst André Breton und die Surrealisten so sehr erregt, sie gleichsam in Ekstase versetzt haben. Zu den Ersten, die im 20. Jahrhundert de Sade für sich neu entdeckten und ihn wenn nicht hoffähig, so doch publikationswürdig zu machen versuchten, gehörte Guillaume Apollinaire. Er war, libertinistische Texte für eine von ihm betreute Buchreihe suchend, in der sogenannten »Hölle« (den »Giftschranken«) der Pariser Bibliothèque Nationale auf ihn gestoßen. Apollinaire war begeistert. Er nannte de Sade einen »der bedeutendsten Männer des 18. Jahrhunderts, ja, der Menschheit insgesamt«, den »freiesten Geist, den es bisher gegeben hat«, und gab von ihm einen Auswahlband heraus, den er mit einer ausführlichen Einleitung versehen hatte.

1917 drückte er diesen einem jungen Dichter in die Hand: André Breton, der fortan mit dem »Sade-Virus« infiziert war, ebenso wie Maurice Heine, der zum führenden »Sadologen« wird und – wie noch mit Apollinaire gemeinsam geplant – die Werke des Marquis in unverstümmelten Editionen herausbringt. Die Surrealisten werden in allen de Sade betreffenden Fragen seinen Rat suchen. Für seine seit 1929 erscheinende Zeitschrift »Le Surréal-

lisme au Service de la Révolution“ beauftragte Breton Heine, die ständige Rubrik »Actualité de Sade« zu verfassen. Sade war zur Manie geworden.

Was fanden die Surrealisten am Marquis, dass sie ihn – neben dem Comte de Lautréamont – zu ihrem Ideal erhoben, dem sie uneingeschränkte Verehrung zollten? Zunächst faszinierte sie der radikale Tabuverletzer, der rebellische Geist, der Mann der permanenten Revolte, der gegen alle gesellschaftlichen Regeln verstieß und keine Konventionen anerkannte, der Anarchist und Atheist, der Mann, der in allen Wechselfällen seinen Überzeugungen treu blieb.

Dann war es das Schicksal, das de Sade zuteil wurde und ihn in den Augen der Surrealisten zum Märtyrer stempelte. Nicht weniger als achtmal verhaftet und der Haft immer wieder auf oft abenteuerliche Weise entkommen, musste er insgesamt mehr als 25 Jahre seines Lebens (1740 bis 1814) hinter Gittern verbringen. Schließlich beeindruckte sie die Ausdauer seines Schreibens, mit dem er aus der Enge des Kerkers ausbrach und sich durch seine ausschweifende Phantasie eine Welt unbegrenzter Freiheit jenseits von Gut und Böse erschuf.

Indem die Surrealisten in de Sade den Triumph des Künstlers über die Realität verherrlichten, schnitzten sie sich ein Bild zurecht, wie sie es für ihren eigenen Lebensentwurf brauchten. In seine Konturen ließ sich alles nur Denkbare hineinprojizieren, auch wenn es mit der historischen Wirklichkeit wenig zu tun hatte. Wir müssen uns heute fragen, wie nicht nur die abartigen Sexpraktiken des »Göttlichen Marquis«, sondern auch seine literarisch stereotyp inszenierte eklatante Mordlust in der Epoche des herausziehenden Faschismus (gegen den sich die Surrealisten von Anfang an wandten) noch dieses Maß an Begeisterung wecken konnten.

VOM EROS BESESSEN

In ihrer Bereitschaft, einerseits eine bürgerliche Öffentlichkeit wo es nur ging zu provozieren und andererseits alle Behauptungen der Schriften de Sades zu sublimieren und in Poesie zu verwandeln, sahen die Surrealisten nur allzu gern über die widerwärtigen Züge des Marquis hinweg. Wie sollte man nicht einer Person huldigen, die einen zu so schönen Versen wie diesen inspirierte: »Der Marquis de Sade ist zurückgekehrt mitten in die Eruption des Vulkans / Aus dem er kam ... / Mit seinen Jungmädchenaugen ... / Um zu erlauben, dass ich dich liebe / Wie der erste Mann die erste Frau liebte / In voller Freiheit / Jener Freiheit / Für die das Feuer Mensch geworden ist ...« (André Breton, 1934).

Der Vorwurf der Verharmlosung de Sades wurde den Surrealisten schon früh gemacht. In seiner Zeitschrift »Documents« griff Georges Bataille, einer ihrer abtrünnigen Anhänger, Bretons blinde Heiligenverehrung bereits 1930 scharf an und glaubte in der Vergöttlichung des Marquis nur den Wunsch zu erkennen, den Konsequenzen seines Weltbildes auszuweichen. Bataille aber wollte den Marquis zu Ende denken und gerade das Skandalöse seiner Erscheinung thematisieren. Wie kaum ein anderer aus dem Umkreis der Surrealisten war er tatsächlich ein Leben lang von allen Aspekten des Eros besessen und sah dies in Verbindung mit Schmerz, Tod und Religion: »Die Erotik ist die Zustimmung zum Leben bis in den Tod hinein.«

Nur wenige der in der Ausstellung vereinigten Künstler erreichen in ihrer Arbeit die Komplexität der obsessiven Gedankengänge Batailles. Zu diesen wenigen gehört zweifellos Hans Bellmer. Bei ihm erscheint der Eros stets gewaltsam und tragisch, Lust nur als verlagerter Schmerz, und ihre Steigerung führt zur Mystik der »Madame Edwarda« von Bataille, die er mit Radierungen begleitete. Was Bellmer zu zeigen versuchte, war die Begierde des Wirklichen nach dem Virtuellen und die beständige Sehnsucht der Virtualität sich zu realisieren.

Im Allgemeinen aber darf gelten: Die meisten Künstler aus dem Umkreis der Surrealisten wollten die Revolte inszenieren und illustrierten doch nur die Banalität des Sexus, ein Orgien-Theater, dem die Mysterien fehlen. Die Beschäftigung mit Sade führte bei ihnen nicht zu der erträumten Entfesselung der Phantasie, sondern im Gegenteil zu ihrer Einengung auf die Darstellung vermeintlich provozierender sexueller Praktiken. So hat die Zürcher Ausstellung zwangsläufig ein Doppelgesicht: neben Meisterwerken, die sich nicht in der provokanten Attitüde erschöpfen, präsentiert sich ein gutes Quantum von erotischem Kitsch, den obszön zu nennen ihm in der Regel schon zu viel Ehre antun würde.

Schon der erste Saal belegt diese Zwiespältigkeit: den so simplen wie raffinierten Imaginationen lunarer Erotik eines Schröder-Sonnenstern begegnet der süßlich bunte Kitsch von Clovis Trouille, einer mediokren Randfigur des Surrealismus, die nur wegen ihrer blasphemischen Duftnote geduldet wurde. Dann sehen wir uns gleich einem Höhepunkt der Ausstellung konfrontiert: Alberto Giacomettis »Schwingender Kugel« von 1930/31, diesem magischen Objekt, das Sexualität als eine Wunde vorstellt, die sich niemals schließt; die Kugel, die von einer unter ihr liegenden Sichel aufgeschlitzt wird, und die doch immer aufs Neue zu ihr hinschwingt, als müsste sie die Nähe der Verletzung suchen.

WIELAND SCHMIED, emeritierter Ordinarius für Kunstgeschichte, lebt als Ausstellungsmacher und freier Publizist in Vorchdorf (Oberösterreich). Er wurde mit dem Preis der Stadt Wien wie mit dem österreichischen Staatspreis (Würdigungspreis) für Kulturpublizistik ausgezeichnet.

ERIKA SCHMIED ist Fotografin. Sie studierte Kunstgeschichte und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Mehr als dreißig Jahre gestaltete sie die Monatszeitschrift *MERLAN*.