

SURREAL! Vorstellung neuer Wirklichkeiten

Texte zu den Ausstellungssektionen und Werken

Begehren und Melancholie

Von Beginn an lenken die Surrealist:innen ihre Aufmerksamkeit auf das Sexual- und Liebesleben. Das Begehren wird als eine ständig aktive Kraft aufgefasst. Dabei wird Freuds Auffassung geteilt, die libidinöse Energie sei „ungebunden“ – auch psychoanalytische Kernthemen wie Perversion, Verlust und Melancholie werden immer wieder aufgegriffen.

In den Bildwerken von **Hans Bellmer**, der Mitte der 1920er-Jahre in Paris auf die surrealistische Gruppe stößt, kann das begehrte Objekt ebenso die Täterrolle einnehmen wie der Begehrende. In einer Radierung aus den 1960er-Jahren scheint der mit Zylinder bürgerlich gekleidete Mann von seinen Phantasien völlig vereinnahmt. Die Rückenansicht einer Frau, deren nacktes Hinterteil reizt, droht als *Frau im Hut eines Mannes* das konventionelle Outfit zu sprengen. In seinem Selbstbildnis verleiht der Schweizer Künstler der intrapsychischen Dynamik durch eine strahlenförmige Aura Ausdruck – sichtbar gealtert wendet er sich nun abgeklärt und durchgeistigt seinen Betrachter:innen zu.

Bellmers Landsmann **Kurt Seligmann**, ab 1935 offizielles Mitglied der surrealistischen Vereinigung, stellt mit seinem symbolträchtigen Werk und deformierten Figuren alptraumhafte Visionen her. Bezüge zu historischen Vorläufern von Albrecht Altdorfer (1480–1538) bis Johann Heinrich Füssli (1741–1825) sind in *Jean sans terre nettoyé par le vide* (*Johann Ohneland durch die Leere gereinigt*) ablesbar. Die Illustrationen der gleichnamigen Dichtung Ivan Golls (1891–1950) verweisen auch auf Seligmanns Fluchtschicksal, das ihn 1939 in die USA führt, wo er dem surrealistischen Kreis verbunden bleibt und sich auch mit Magie und Okkultismus auseinandersetzt.

„Paranoische Kritik“

Salvador Dalí zählt zu den Hauptvertreter:innen des Surrealismus. Sein Gestaltungsprinzip der „Paranoisch-kritischen Methode“ steht mit den Lehren Sigmund Freuds in enger Verbindung: Der „paranoische“ Teil bezieht sich auf innere Assoziationen, die nach „kritischer“ Beurteilung zum Bild organisiert werden, um den inneren Visionen Gestalt zu verleihen. Meist sind es reale Motive, die in ungewöhnlichen Kombinationen oder Dimensionen unterschiedliche Lesarten provozieren – Kippbilder, die das Auge täuschen und verführen.

In *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de L'Angelus de Millet* (*Paranoisch-kritische Interpretation des obsessiven Bildes von Millets L'Angelus*) thront ein Rhinoceros über

der Büste Voltaires, der als Philosoph der Aufklärung die Vernunft repräsentiert. Ein Paar, inspiriert von Jean-François Millets Gemälde *L'Angelus* (1859), in Kombination mit den Signaturen von zwei Zeitgenossen (dem Maler Georges Mathieu und dem *Minotaure*-Verleger Albert Skira) sowie Dalís Hinweis auf den Hl. Augustinus, der durch Nächstenliebe zur Wahrheit gelangt war, bestätigen hier die (für Dalí?) sinnhafte Verschmelzung von irrationalem Glauben und kritischer Rationalität.

Dalís symbolträchtige Bildsprache und die vielfältigen Bezüge seiner Theorien zu Philosophie, Dichtung und Psychoanalyse finden sich auch im *Portrait imaginaire de Michel de Montaigne*, im Aquarell *Pedro Calderón de la Barca* und im Besonderen im Bildnis Sigmund Freuds wieder. Dieses bringt mit hinzugefügten mythologischen Szenen die Interessen und Leidenschaften des „Vaters der Psychoanalyse“ eindrücklich zum Ausdruck.

Automatismus in Malerei und Zeichnung

André Massons Mal- und Zeichenstil weist sich durch rasche und bewegte Gestik aus. Schon frühe Gemälde wie *Les jeunes filles (Die jungen Mädchen)* sind ganz dem Thema „Wandel“ verpflichtet. Noch ist die Nähe zum Kubismus deutlich sichtbar: Das dynamische Bildgeschehen beruht vornehmlich auf aufgebrochenen Bildflächen und den stark kontrastierenden Helligkeitsgraden der Farbgebung. Von einem Kulminationspunkt am unteren Bildrand aus scheint das Sujet über die Bildfläche zu eruptieren und erfährt durch braun-rote grobe Binnenzeichnungen eine weitere Dynamisierung.

Neben Ölbildern nimmt das „automatische Zeichnen“ einen besonderen Stellenwert in seinem Schaffen ein, auch nach dem Bruch mit André Breton 1929. Ganz im Sinne der surrealistischen Auffassung, die den unbewussten Empfindungen ein visuelles Äquivalent zu liefern versucht, übt sich Masson in der Gestaltung von „Metamorphosen in reinem Zustand“. Auch die Männergestalt von *L'homme-cheval, – Dessin automatique (Der Pferdensch, – Automatische Zeichnung)*, die sich als aufsteigende Bilddiagonale über das Blatt legt, entspringt der Suche nach „einer Bewegung, die zu sich selbst leidenschaftlich entbrennt“. Die Erotik der Darstellung ist weniger dem erkennbaren Motiv des Männeraktes als vielmehr der tänzelnden, an manchen Stellen sich verdichtenden und zum Ende hin spitz zulaufenden Linienführung geschuldet. Masson agiert hier rein als Darstellungsinstrument seiner unbewussten Regungen und schafft so Bildwerke, die dem „Automatismus“ nahestehen.

Entleerte Bildwelten

Alberto Savinio (Andrea de Chirico), Schriftsteller, Komponist, Maler und Theoretiker, begründet 1916 die italienische „scuola metafisica“ mit und ist ab den 1920er-Jahren auch als

Ideengeber in die surrealistische Bewegung eingebunden. Der Malerei wendet er sich erst 1927 zu und untersucht auch in ihr die jenseits der sinnlichen Erfahrung liegende, metaphysische Realität der Dingwelt.

Giorgio de Chiricos frühe Werke gelten den Surrealist:innen als Vorbilder, seine späten Arbeiten lehnen sie allerdings ab. Da sich de Chirico als „Herr seiner Träume“ versteht und damit André Bretons Vorgabe, dem Unbewussten den Vorzug zu geben, widersetzt, kommt es 1928 zum Bruch mit dem Surrealismus. Das Irrationale in de Chiricos Bildern bleibt jedoch bestehen – in nur spärlich belebten Landschaftsarchitekturen mit verschobenen Perspektiven und illusorischen Schattenwürfen, in denen die Gegenwart auf ihre Vergangenheit und die Künstlermuse auf den Mythos der Antike trifft.

In *Le Muse inquietanti* (*Die beunruhigende Muse*) nimmt die griechische Schutzgöttin der Künste mit einem Kopf aus Holz und in weißen Stoff gehüllt die Gestalt einer Gliederpuppe („manichino“) an – das Hilfswerkzeug für den Künstler, das normalerweise dazu dient, ein Ideal wiederzugeben, ersetzt sein „realistisches“ Abbild.

Entsprechend stellt das Künstler-Selbstbildnis de Chiricos einen ewig Fragenden und Suchenden dar, der die Wirklichkeit in einer Zusammenschau von sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Vorstellung zu fassen und darzustellen versucht.

Der magische Blick

Weitläufige Land- und Stadtansichten wie jene von Giorgio de Chirico oder Yves Tanguy sind für **Paul Delvaux** beispielgebend. Neben Lokomotiven und Zügen, die sowohl den Fortschritt und die industrielle Revolution repräsentieren wie auch als Symbol für den sexuellen Verkehr aufzufassen sind, ist die weibliche Figur Delvaux' bevorzugtes Motiv: In *Le Bois sacré* (*Der heilige Wald*) blicken nackte, in einer Prozession schreitende Frauen wie erstarrt aus dem Bild. Die direkte Kontaktaufnahme mit den Betrachter:innen verstärkt die Dramatik der Bildwirkung und wird auch in *Le Reflet* (*Spiegelbild*) eingesetzt, um das surreale Moment der Darstellung zu verstärken. André Breton verweist darauf, dass es sich bei Delvaux' Frauen immer um ein und dieselbe handelt und bemerkt, dass die „große Arterie des Traums die surrealistische Kraft auch ... in das von Delvaux geschaffene Werk schwemmt“.

Der belgische Künstler schließt sich dem Surrealismus erst 1937 an. Bereits ein Jahr später ist er auf der *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts vertreten, auch wird eines seiner Werke im *Dictionnaire abrégé du surréalisme* abgebildet, das anlässlich dieser Gruppenausstellung erscheint. Delvaux schätzt die Gestaltungsfreiheit, die der Surrealismus verspricht – von den Regeln der Gruppe hingegen hält er wenig und entzieht sich Bretons Vereinnahmung weitgehend. In den 1940er-Jahren wendet er sich wieder verstärkt den magisch-metaphysischen Bildrealitäten de Chiricos zu.

„Im Herzen des Konkreten“

Yves Tanguy zählt seit 1925 zum engsten Surrealist:innen-Kreis und widmet sich bald dem Experiment der automatischen Zeichnung. Rasch skizzierte Figurationen werden sparsam in den Bildraum gesetzt, welchen angedeutete Landschafts- oder Horizontlinien im Hintergrund strukturieren. Die durch Schatten akzentuierten Körper erzeugen mitunter Verdoppelungen, die – dem surrealistischen Bildkanon entnommen – eine verformte und verfremdete Wirklichkeit vorführen, wie die Illustration für *Un poème dans chaque livre* (*Ein Gedicht in jedem Buch*) von Paul Éluard. Das Motiv findet sich in einer Zeichnung wieder, die 1930 im Manifest anlässlich der Premiere zu Louis Buñuels surrealistischem Film *L'Âge d'Or* abgedruckt ist. Auch das *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, das 1938 zur surrealistischen Gruppenausstellung in der Galerie Beaux-Arts erscheint, zeigt am Titelblatt eine Zeichnung von Tanguy. Über Tanguys „Hohlformen und Matrizen“, die den diffusen Bildraum wie Einzeller auch in seinen Gemälden durchschweben, meint André Breton: „dass wir uns mit diesen Gebilden nicht im Bereich des Abstrakten befinden, sondern im Herzen des Konkreten.“

Tanguy hält Zeit seines Lebens an seiner surrealistischen Bildsprache fest und übt auch nach seiner Emigration 1939 in die USA einen wichtigen Einfluss innerhalb der surrealistischen Bewegung aus, ebenso wie auf die Entwicklung von Künstler:innen der jüngeren Generation wie Oscar Dominguez und Roberto Matta.

Zur Realität irrationaler Objekte

Die Umdeutung und Verwandlung von Gegenständen in reine „Phantasie-Objekte“ ist für den Surrealismus zentral. Als ob man ihnen im Traum begegnet wäre, repräsentieren sie innere Erlebniswelten, geben als Fetische Wunsch- und Angstvorstellungen wieder und können Begehren ebenso hervorrufen wie Abscheu.

Auch **Meret Oppenheims** Objekte rufen diese ambivalente Wirkung hervor, wie ihre mit Fell überzogene Teetasse (*Déjeuner en fourrure*, 1936). Das Thema der Metamorphose bestimmt ihr Werk von Beginn an: in Objekt-Assemblagen, Designs und in Werken, in denen mehrschichtige Farblasuren den Hintergrund für ihre transzendenten Bilderzählungen liefern. Oppenheim reist 1932 nach Paris, wo sie u. a. über Alberto Giacometti zum Surrealismus gelangt. Ihr Ruf als „Muse“ findet sich in vielen Arbeiten ihrer Freunde bestätigt. Gleichzeitig belegen androgyne Selbstinszenierungen ihre kritische Haltung gegenüber Frauen-Klischees. Auch in späteren Werken entziehen sich ihre Figuren der geschlechtlichen Identifizierung.

Alberto Giacometti lernt den surrealistischen Kreis Ende der 1920er-Jahre in Paris kennen. Das gemeinsame Interesse gipfelt 1930 in einer doppelseitigen Publikation von Giacomettis Studie *Objets mobiles et muets* (*Mobile und stumme Objekte*). In den Skizzen werden grundlegende Probleme dreidimensionalen Gestaltens bearbeitet. Giacometti fasst seine Kunst als eine

bewusste Übersetzung konkreter Daseinszustände auf – wohingegen André Breton auf die künstlerische Konkretisierung einer Über-Wirklichkeit besteht.

Gemalte Irritationen

René Magritte, der Ende 1929 auf die Surrealist:innen trifft, bringt mit seinen Bild-Gegenständen jene Assoziationen zum Vorschein, die – wie Magritte meint – „im Schatten des Bewusstseins“ mit ihnen verbunden sind. Auch wenn die Objekte als solche erkennbar bleiben, entrückt ihre veränderte Substantialität, Dimension oder Platzierung sie den gewohnten Sehweisen.

In *Les Bijoux Indiscrets (Die indiskreten Juwelen)* mutiert ein Handgelenk zur weiblichen Physiognomie. Der Eindruck des Unheimlichen entwickelt sich erst nach und nach in der Bildbetrachtung. Die gespenstische Bildwirkung beruht vor allem auf der Verbindung von Abstrusem und Vertrautem und verweist damit auf Sigmund Freuds Erklärung, das Unheimliche ließe sich vor allem auf Altbekanntes zurückführen.

Magritte verwendet häufig sprachliche Metaphern, wie im Porträt *Paul Éluard*: Der bedeutende Schriftsteller des Surrealismus scheint im Begriff, das Wort „écrire“ („schreiben“) auf einen nackten Frauenkörper zu zeichnen – eine Darstellung, die die Phrase „(etwas ist jemandem) auf den Leib geschrieben“ nahelegt, und damit Éluard charakteristisch inszeniert.

Der Schweizer Surrealist **Otto Tschumi**, der Mitte der 1930er-Jahre nach Paris übersiedelt, stellt die wechselseitige Bedingtheit menschlicher und gegenständlicher Existenzen anhand geometrischer und biomorpher Körper dar. Der *Entdecker* präsentiert sich mit technoid geformter Physiognomie selbst wie ein von fremder Hand hergestelltes, stilisiertes Objekt.

Im Gegensatz dazu überwiegen in *Sommertag* die Ein- und Ausstülpungen einer organischen Landschaft, in der die schemenhaft angedeutete Architektur in Auflösung begriffen ist.

Picasso – realer als real

Pablo Picasso, dessen Werk schon 1917 als „surrealistisch“ bezeichnet wird, ist Vorläufer und Weggefährte der Surrealist:innen. Sein Vorhaben, eine künstlerische Wirklichkeit zu schaffen, die das Wesentliche „realer als real“ abbildet, bestätigt seine Nähe zur surrealistischen Kunstauffassung.

Im Grafikzyklus *Suite Vollard* geht Picasso dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, Maler und Modell nach sowie dem antiken Mythos des Minotaurus. Picassos Geliebte Marie-Thérèse Walter repräsentiert das weibliche Gegenstück zur maskulinen Figur des Minotaurus, so etwa in *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit (Blinder Minotaurus, von einem Mädchen durch die Nacht geführt)*. Halb Mensch, halb Tier, stellt das Mischwesen eine

Identifikationsfigur für Picasso dar – vor Kraft strotzend und gleichzeitig den animalischen Instinkten unterlegen. Dem männlichen Ideal neben seiner sexuellen Potenz auch Empfindsamkeit attestierend, ist die Figur sowohl ein Symbol für Stärke und Sieg wie für Bedürftigkeit und Niederlage. Dem Motiv der unschuldig reinen, furchtlosen Frauengestalt wird zum Zeichen ihrer Friedfertigkeit das Sinnbild der Taube beigefügt.

Auch in Picassos Illustrationen zu Fernando de Rojas' Tragikomödie *La Celestine* (1500) stehen Liebeswerben und sexuelle Erfüllung im Fokus. Picassos Radierungen stellen dem Bühnenstück Sittenbilder zur Seite, die der ungebändigten Leidenschaft huldigen. Picasso selbst bringt sich dabei als Künstler, der das Geschehen für die Nachwelt festhält, ins Spiel.

Der Halluzination Raum geben

Toyen (eigentlich Marie Cerminova), Mitglied der Prager Gruppe *Devětsil*, die sich dem „Poetismus“ verschreibt, lernt den französischen Surrealismus 1920 kennen, schließt sich diesem aber erst Ende der 1920er-Jahre auch tatsächlich an. Ihr Werk behandelt vor allem das gesellschaftlich normierte Frauenbild: Schon 1922 ersetzt sie ihren bürgerlichen Namen durch ein geschlechtsneutrales Pseudonym, das sich von „citoyen“ (frz. „Bürger“) ableitet. In enger Verbindung mit der Poesie entwickelt sie eine Symbolsprache, in der sich tierische Sinnbilder wie Raubkatze und Vogel mit der menschlichen Silhouette zu geheimnisvollen Totems vereinigen.

Conroy Maddox ist seit 1936 Mitglied der britischen Surrealisten:innen und verteidigt deren Auffassung noch in den 1970er-Jahren mit den Worten „Der Surrealismus ist tot, lang lebe der Surrealismus“. Neben Gemälden und Collagen entstehen stark farbige Gouachen. Die Gestalten in *Topographical Disturbance (Topografische Störung)* erinnern in ihrer geometrischen Zeichenhaftigkeit an Victor Brauners Archetypen.

Victor Brauner, gebürtiger Rumäne, gründet 1924 in Bukarest die dadaistischen Journale *75HP* und *Integral* und setzt sich in diesen Jahren mit „Bild-Poesien“ auseinander, die Worte und geometrische Formen miteinander vereinen. Als Teil der surrealistischen Bewegung begibt er sich 1932 mitten hinein ins „Hoheitsgebiet der Halluzination“. Für seine Ikonografie werden alchemistische Symbole bezeichnend. In *Somnambule (Schlafwandler)* wölbt sich über durchscheinend kristallinen Körpern eine gesichtslose Kopfform, die aus ihrem Inneren zu leuchten scheint, und den Zustand des Träumens vergegenwärtigt. Ab den 1940er-Jahren verstärkt sich, auch ausgelöst von existentiellen Nöten während der Kriegsjahre, Brauners Rückzug in innere Vorstellungswelten. In den Grafiken mehren sich Figuren mit floralen und animalischen Komponenten, die mit Kultbildern außereuropäischer Kulturkreise in Einklang stehen.

Paris – New York und retour

Der Chilene **Roberto Matta** kommt in den 1930er-Jahren nach Paris, wo er über Salvador Dalí Zugang zur surrealistischen Gruppe erhält. Ab 1938 beteiligt sich der Architekt auch als Maler an ihren Ausstellungen. Ab 1942 nimmt er eine wichtige Stellung in der New Yorker Kunstszene ein und bleibt dabei den Prinzipien seiner Anfangsjahre treu: „innere psychische Landschaften“ mittels seiner „Technik der psychologischen Morphologien“ auf die Leinwand zu übertragen.

Die Gestalten in *Nid de Næds (Nest der Knoten)*, die desperat und haltlos ein apokalyptisch leuchtendes Terrain zu bevölkern scheinen, verweisen auf die gesellschaftskritischen Grundsätze der surrealistischen Bewegung ebenso wie auf Mattas politisches Engagement, das der Würde des Menschen und dem gewaltfreien Zusammenleben absolute Priorität einräumt.

Dorothea Tanning lernt die europäischen Vertreter:innen des Surrealismus 1942, nach deren Flucht vor dem Nationalsozialismus, in New York kennen und zählt bald zu ihrem innersten Kreis. Max Ernst, den Tanning 1946 heiratet, meint über sie, sie verstehe „die ganze Ungeheuerlichkeit, die das Zeitalter der Vernunft verschlingt, zu malen“.

Ängste und sexuelle Phantasien bilden die inhaltlichen Schwerpunkte ihrer Arbeit. Wie *Le nid (Bateau bleu) (Die Grotte [Das blaue Boot])* sind ihre surrealen Kompositionen bis in die 1950er-Jahre von mystischen Narrativen geprägt, die auch als Rückzugorte vor Missbrauch und Gewalt gedeutet werden können. In späteren Werken formuliert Tanning ihre Bildnisse inhaltlich wie formal abstrakter.

Max Ernst geht 1922 nach Paris. Sein innovativer Umgang mit der Frottage- und Collagetechnik erweitert den künstlerischen Bedeutungs- und Wirkungsradius des Surrealismus maßgeblich. Sein Ziel ist es, die Reizbarkeit geistiger Fähigkeiten zu intensivieren und im Sinne einer „automatischen“ Entäußerung den aktiven Anteil des Künstlers an der Bildwerdung zu verringern – „herauszuschleudern, was sich in ihm sieht“.

Ernst ist vor allem daran gelegen, psychische Zustände zu dramatisieren – so auch die abstrakte Wissenschaft der Mathematik. In *Logique sans peine (Mühelose Logik, 1966 in franz. Übersetzung)* illustriert er mit spielerischen Konfigurationen das Lehrbuch des englischen Mathematiker Lewis Carroll, der als Autor von *Alice's Adventures in Wonderland (Alice im Wunderland)* und für seine „Nonsens-Literatur“ sehr geschätzt wird.

Man Ray – Before & After

Man Ray übersiedelt 1921 von New York nach Paris und wird dort umgehend in die Aktivitäten der Surrealist:innen eingebunden, die er fotodokumentarisch festhält. Er beteiligt sich an ihren Ausstellungen und publiziert – auf das Medium der Fotografie spezialisiert – in ihren Magazinen. Schon zu Beginn der 1920er erregt er mit dem Verfahren der „Rayographie“

Aufsehen: Objekte werden auf Fotopapier platziert und mittels einer externen Lichtquelle ohne Kamera belichtet.

Im Selbstbildnis *Before & After* stellt Ray eine humorvolle Betrachtung seines Selbst an. Sein nur zur Hälfte rasiertes Gesicht präsentiert sich janusköpfig und wirft die Frage auf: Welcher Teil des Konterfeis entspricht dem Charakter des Porträtierten am ehesten?

Zudem wird Vergangenes ebenso wie Zukünftiges gezeigt bzw. die dazwischen liegende Zeitspanne, die das Schon-Geschehene ebenso wie das Noch-nicht-Geschehene festhält.

Ein wiederkehrendes Motiv in Rays Werk, das Fotografie, Skulptur, Zeichnung und Malerei umfasst, kreist um die Darstellung des weiblichen Körpers. Ab Mitte der 1940er-Jahre stellen sich Bildgebungen ein, die die Porträtierten in ein geometrisch strukturiertes Umfeld einbetten. In *Opus* wird die klassische Kompositionsform noch einmal hinterfragt. Die mit roter Kreide eingezeichnete Kontur hebt den Körper aus einem schwarzen Geflecht perspektivischer Linien hervor. Die Brüste und Scham bedeckenden Hände, der sich neigende Kopf und die im Kontrapost verschobene Hüfte verweisen auf Vorbilder der Antike und Renaissance und erinnern an Rays frühe Fotografien, die sich bereits an klassischen Idealbildern orientierten.

Die Satire

Marcel Jean schließt sich dem Surrealismus 1933 an und verfolgt seine Entwicklung auch als Chronist aufmerksam. Im Rückblick veröffentlicht er 1959 die *Histoire de la peinture surréaliste* und 1978 *L'autobiographie du surréalisme*. Für den „Biografen“ markiert die Pariser Surrealist:innenausstellung 1938 mit ihren humoristischen und absurden Interventionen einen Wendepunkt: Keiner anderen Präsentation zuvor sei es gelungen, die Macht der Imagination so eindrücklich zu vermitteln.

In einer seiner erotischen Grotesken verbindet Jean nicht nur den männlichen Körper mit dem weiblichen, sondern diese beiden Körper wiederum mit geologischen, vegetabilen und technoiden Formen. Mann wie Frau scheinen diesem Zusammenspiel der universalen, einander bedingenden Kräfte ausgeliefert, werden von diesen durchdrungen oder nehmen gar ihre Struktur an.

Maurice Henry schließt sich der surrealistischen Gruppe 1933 an, schreibt für *Le Surréalisme au service de la révolution* und nimmt 1938 und 1947 an den großen *Expositions Internationales du Surréalisme* teil.

Ab Mitte der 1930er-Jahre sorgt er als Karikaturist für die Verbreitung der surrealistischen Ausdrucksformen. Sein Werk bleibt bis in die 1960er-Jahre der Satire verhaftet, wie auch *Dépouille du désir (Häutung der Begierde)* und *Le plaisir (Die Begierde)* bekunden.

Auch *Quand il s'aperçut de sa méprise, il était trop tard* (Als er sein Missverständnis bemerkte, war es zu spät) – das Blatt ist Victor Brauner gewidmet – gibt Einblick in Henrys Repertoire und seine Praxis, mittels grotesker Überzeichnung Kritik an Mensch und Gesellschaft zu üben.

Die Fotografie – ein Instrument der Poetisierung

Raoul Ubac kontaktiert die Pariser Surrealist:innen erstmals 1930. In der zweiten Hälfte des Jahrzehntes kommt es zur intensiveren Zusammenarbeit: Der belgische Künstler nimmt 1938 an der surrealistischen Ausstellung in der Galerie Beaux-Arts teil und publiziert in *Minotaure*. Mitte der 1940er-Jahre löst er seine Verbindung zum Surrealismus.

Mit *Le Combat des Penthésiléés* (Der Kampf der Penthesileen) widmet sich Ubac der mythologischen Erzählung von Penthesilea und Achilles, die mit dem tragischen Tod der beiden Liebenden endet. In seiner Arbeit wird die Amazone als eine sich selbst dekonstruierende Frauenfigur dargestellt und zum Synonym für die Unentrinnbarkeit des menschlichen Todesschicksales.

In *Foto-Relief* wendet der Künstler seine Verfremdungstechnik der „Brûlage“ an: Im Zuge der Fotoentwicklung wird das Glas-Negativ großer Hitze ausgesetzt. Der so provozierte Zerstörungsprozess wird von Ubac zu einem willkürlichen Zeitpunkt unterbrochen. Wird dem Zufall dabei auch eine maßgebliche Rolle zugewiesen, erfolgt die künstlerische Manipulation durchaus bewusst – trotzdem bezeichnet Ubac das Verfahren als „automatisch“ und sieht in ihm die Möglichkeit verwirklicht, sich von der „Arroganz“ rationalistischer Herangehensweisen zu befreien. So eignet sich die Fotografie dank ihres medienspezifischen Charakters im besonderen Maße dazu, die Identität der Dinge zu poetisieren und die Entwicklung surrealistischen Formenvokabulars voranzutreiben.

Die Fotoarbeiten des österreichischen Architekten und Designers **Herbert Bayer** aus den 1930er-Jahren sind vom Surrealismus stark beeinflusst. In *Creation* und *Stilleben* wird die Anlehnung an die Werke Salvador Dalís und René Magrittes deutlich. 1938 emigriert Bayer in die USA, wo er gemeinsam mit Ise und Walter Gropius für das Museum of Modern Art die Ausstellung *Bauhaus 1919–1928* erarbeitet. Vor seiner Emigration hatte er am Bauhaus in Dessau gelehrt.

The Lonely Metropolitan (Der einsamer Großstädter) zählt zu Bayers fotografischen Hauptwerken und belegt seine Haltung gegenüber dem Großstadtleben, dem er 1946 den Rücken kehrt und von da an in Aspen, Colorado, fast ausschließlich als Architekt und Landschaftsgestalter arbeitet.

Zerlegte Wirklichkeiten neu verfasst

Auch für die Foto-Collage gilt die so zutreffende Beschreibung von Max Ernst von der „systematischen Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten“, deren Zusammentreffen eine neue Wirklichkeit erschließt.

Marcel Mariën, den es 1937 zum Studium bei René Magritte nach Brüssel zieht, beeinflusst die Entwicklung des belgischen Surrealismus maßgeblich. In *The Secret of the Alcove (Das Geheimnis der Nische)* scheint die Abkehr vom idealisierten Frauenbild vorbereitet: Der surreale Gegenstand eines Revolvers, dessen Lauf in einem Wasserhahn endet, verweist auf die Doppelfunktion des Urogenitaltraktes, der die Harn- ebenso wie die Geschlechtsorgane umfasst. Mit seiner Interpretation rückt Mariën die Pragmatik des Tatsächlichen in den Fokus, konterkariert die sinnliche Überhöhung der Weiblichkeit.

In den Arbeiten des deutschen Malers **Juro Kubicek**, der ab 1945 der Gruppe der Berliner Fantasten angehört, wird die geschönte Bildsprache handelsüblicher Modemagazine mit Schwarz-Weiß-Fotos kombiniert und unter der sparsamen Verwendung farbiger Akzente zu surrealen, ausgewogenen und unaufgeregten Kompositionen vereint.

Pierre Molinier, 1900 in Agen in Südfrankreich geboren, tritt erst Ende der 1950er-Jahre mit den Surrealist:innen in Kontakt und pflegt nur für wenige Jahre Austausch mit ihnen. Trotzdem gilt er als einer ihrer bedeutenden Vertreter, da er für den surrealistischen Themenkanon – Fetischismus, Exhibitionismus, Crossdressing sowie Sadomasochismus und Nekrophilie – beklemmende Stimmungsbilder und Psychogramme im Miniaturformat schafft.

Der dänische Künstler **Wilhelm Freddie**, der sich in den 1930er-Jahren dem Surrealismus zuwendet, dekonstruiert vorwiegend den weiblichen Körper, indem er Ausschnitte aus Zeitschriften zu kleinteiligen Collagen zusammenfügt. Der „brutale“ Charakter seiner Inszenierungen beruht auf dem Umgang mit dem vorgefundenen Material, das geknittert, gerissen und zerstückelt ist. In Kopenhagen werden seine Werke als „pornografisch“ bezeichnet und 1930 erstmals konfisziert. Erst 1965 erfährt sein Werk in Dänemark die Anerkennung, die ihm in den Jahrzehnten zuvor auf dem internationalen Parkett entgegengebracht worden war.

Collector's Corner

Einen „Künstler – im Quadrat“ würde Marcel Duchamp **Helmut Klewan** wohl nennen, weil sich dieser seit Jugendtagen in der Betrachtung von Kunst übt, sich darin verlieren kann, Kunstwerke erforscht und umsichtig auswählt: für seine Galerien in Wien (ab 1970) und München (ab 1977) und selbstverständlich bis heute privat – womit er sich „selbst eine Sammlung malt“.

Klewan ist schon seit Anfang der 1960er-Jahre als Sammler, Galerist, Autor und Publizist in der österreichischen sowie in der internationalen Kunstszene aktiv, zunächst im elterlichen Kunst- und Antiquitätenhandel, dem „Haus der Bilder“ in Wien. Später beginnt er das Studium der Kunstgeschichte, diskutiert mit befreundeten Künstler:innen und interessiert sich zunehmend für Zeitgenössisches. Helmut Klewans Biografie lässt keine Unterscheidung zwischen Kunst und Leben zu. Dass er dem auch als „Philosophie und Lebenshaltung“ verstandenen Surrealismus einen besonderen Stellenwert einräumt, verwundert nicht. Neben Werken der bedeutendsten surrealistischen Künstler:innen birgt seine Sammlung auch zahlreiche Fotografien und Porträts, die einerseits Zeugnis von der engen Verbindung der Protagonist:innen untereinander ablegen und andererseits ihr einzigartiges künstlerisches Denken und Handeln ins Bild setzen. Blicken wir nur auf Alberto Giacomettis Porträt des Schriftstellers Michel Leiris, auf Pablo Picassos Konterfeis von Paul Éluard und Jacques Prévert oder Valentine Hugos Bildnis des Dichters Arthur Rimbaud, um hier nur einige zu listen.

Als nahezu unerschöpfliches Kontinuum eröffnet Klewans Sammlungstätigkeit zudem Einblicke in die Fortsetzung surrealer Bildfindungen, wie sie sich im deutschen und österreichischen Phantastischen Realismus wiederfinden – in den Werken eines Mac Zimmermann, Edgar Jené, Kurt Regschek, Fritz Janschka und Heinz Stangl.

Für die Kooperation mitsamt den wunderbaren Leihgaben, die die Ausstellung "SURREAL! Vorstellung neuer Wirklichkeiten" am Ursprungsort der Psychoanalyse ermöglicht, dankt das Sigmund Freud Museum Helmut Klewan sehr herzlich – im Besonderen auch für die Schenkung des Bildnisses von Sigmund Freud, das Hermann Struck 1914 fertigte. Der Porträtierte schrieb im November 1914 an den Künstler: „Die Radierung finde ich eine reizende Idealisierung. So möchte ich aussehen und bin vielleicht auf dem Wege dazu ... Sie haben das Ruppige und Eckige in Abgerundetes und Welliges übersetzt ... Sie gefällt mir bei jedem Ansehen besser.“

Kuratiert wurde die Ausstellung von Monika Pessler und Daniela Finzi (Sigmund Freud Museum)