

WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

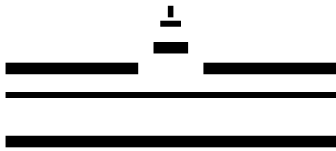
Interdisziplinäre Studien

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)



Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 17

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

Interdisziplinäre Studien

Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Moritz Baßler

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“. Interdisziplinäre Studien

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 17

© 2016 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Imprint „Münsterscher Verlag für Wissenschaft“ der readbox publishing GmbH – readbox unipress

<http://unipress.readbox.net>

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 3.0 DE' lizenziert: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0149-4

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-24209634132

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2016 Karina Schuller und Isabel Fischer

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Karina Schuller, Fiona-Maria Schuller

Titelbild:

Foto: Kristina Jurotschkin

Umschlag:

readbox unipress



Vorwort

Surrealismus in Deutschland? Die Fragestellung ist gut gewählt und verspricht in mehrfacher Hinsicht interessante Perspektiven. Im internationalen literaturgeschichtlichen Gedächtnis versammelt der französische, mit dem Namen und Regime André Bretons verbundene Surrealismus unter seinem Label ja heute eine Reihe spezifischer Eigenschaften und Verfahren, die eigentlich ganz generell die heiße Phase der emphatischen Moderne seit ungefähr 1910 charakterisierten, als da wären: automatisches Schreiben, der Künstler als Medium, absolute Metaphorik, wahnsinnige Textur, Bruch mit den konventionellen Frames und Skripten realistischer Verfahren, um den Durchbruch in eine Primärwirklichkeit zu erzwingen, verbunden mit der Hoffnung, zur Avantgarde einer allgemeinen, nicht bloß antibourgeoisen Revolte zu gehören. In diesem Ensemble, in Deutschland durch Frühexpressionismus und Dada vertreten, ist der französische Surrealismus eher ein später, wenngleich überaus selbstbewusster Nachzügler. Ein zweiter Aspekt sind jene Surrealisten in Frankreich, die unter anderem von Exilanten wie Carl Einstein und Yvan Goll praktiziert und propagiert wurden und noch wenig aus dem Schatten des Breton-Massivs getreten sind, auch was ihre Rezeption in Deutschland angeht. Und ein drittes Feld, dessen Erschließung in der Forschung eben erst beginnt, sind die Neuansätze surrealistischen Schreibens in Deutschland und Österreich nach 1945, oft im Umfeld von Kabarets und kleinen Zeitschriften, die sich immerhin mit einem so klingenden Namen wie Paul Celan verbinden, wenngleich das literarische Umfeld der Nachkriegsjahre insgesamt einer Fortführung der unterbrochenen historischen Avantgarden wenig günstig war.

Surrealismus in Deutschland? Es wird dringend Zeit, die Spezifika dieser Formation auch systematisch genauer zu bestimmen. Wir leben in einer Epoche, deren populäre Erzählformate zwar durch und durch realistisch verfahren, sich aber gern mit Attributen wie ‚Magischer Realismus‘ schmücken und oft genug bereits die Gestaltung von Träumen oder paranormalen Ereignissen für irgendwie surrealistisch halten. Doch Daniel Kehlmann ist so wenig Surrealist wie, sagen wir, Haruki Murakami oder Gabriel Garcia Márquez – oder, wo wir schon dabei sind, Franz Kafka.

Hier gilt es, gegenüber einem frei flottierenden Diskurs die literarische Urteils- und Unterscheidungskraft zurückzugewinnen. Erst vermittelt einer wissenschaftlichen Klärung dessen, wie surrealistische Texte gemacht sind und was ihre Verfahren semiotisch und programmatisch ‚bedeuten‘, lassen sich solche Zuschreibungen begründet zurückweisen. Was genau bedeutet das ‚Über-‘ (Sur) in Sur-Realismus? Auf welches Substrat kann eine absolute Metapher, die also per definitionem nicht mehr metonymisierbar ist, überhaupt noch verweisen? Reden wir hier von Textualität, von Psyche, von Gesellschaft oder von Welt? Über solche Fragen lässt sich das neue Interesse an dieser Kunstrichtung auch mit den gegenwärtigen, intensiv geführten Debatten zum Realismus – und womöglich auch zum Realen – verknüpfen.

Der hier vorgelegte Band trifft also auf eine komplexe intellektuelle und diskursive Formation. Möge er mit seinen wissenschaftlichen historischen und systematischen Studien an deren kultureller Poiesis aktiven Anteil haben!

Moritz Baßler

Münster, im Juni 2016

Der Surrealismus in Deutschland (?)

Interdisziplinäre Studien

Inhalt

Isabel Fischer, Karina Schuller

Einleitung..... 3

Karina Schuller

Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur *oder:*
Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des Anderen..... 14

Matthias Berning

„Automatisches Schreiben“ in Malerei und Lyrik: Carl Einstein
als Theoretiker und Praktiker (?) des Surrealismus in Deutschland
und Frankreich..... 35

Klaus H. Kiefer

Carl Einsteins *Surrealismus* – „Wort von verkrachtem Idealismus
übersonnt“ 49

Alexander Gaude

Rendezvous der Vögel. Max Ernsts und Pablo Picassos
surrealistische Mischwesen im Dialog..... 84

Christian Sauer

Comment on force l'inspiration? Der surrealistische Bildbegriff
und seine Anforderungen in Relation zur künstlerischen
Umsetzbarkeit 95

Gregor Schwering

Anatomie des Begehrens. Hans Bellmers Theorie des Surrealen..... 109

Hendrick Heimböckel

Poetische Äquivalenzen zwischen André Bretons *Manifesten*,
Louis Aragons *Der Pariser Bauer* und Hans Henny Jahnn's *Die
Nacht aus Blei*..... 124

<i>Nelia Dorscheid</i>	
Das Kriegserlebnis als ‚Auge‘ der surrealistischen Bewegung.....	141
<i>Maria Männig</i>	
Der Surrealismus als Feindbild und Therapeutikum bei Hans Sedlmayr und Rudolf Schlichter	157
<i>Judith Elisabeth Weiss</i>	
Surrealismus zwischen Subversion und Ordnung. Deutsche Nachkriegsmoderne und Ausstellungspraxis nach 1945	177
<i>Isabel Fischer</i>	
(An)Verwandlungen. Surrealistische Spurensuche im Künstlerkabarett <i>Die Badewanne</i> (1949-1950) und der Zeitschrift <i>META</i> (1949-1953)	196
<i>Johann Thun</i>	
Der Kreis um das Jahrbuch <i>Speichen</i> als Vermittler des Surrealismus in Deutschland.....	219
<i>Ramona Trufin</i>	
Ingeborg Bachmann und der Surrealismus.....	237
<i>Klaus Birnstiel</i>	
Pergamon als Paradigma. Zum Entwurf einer surrealistischen Mythopoetik in Peter Weiss' <i>Die Ästhetik des Widerstands</i>	258
<i>Yara Staets</i>	
Ginka Steinwachs – Die Gegenwart des Surrealismus in Deutschland?	282

Einleitung

Mit dem Surrealismus geht oft eine besondere Problematik einher, die einem bei anderen Ismen der Moderne nicht begegnet. Wie kaum ein anderer Ismus sperrt sich dieser gegen eine definitorische Fixierung. Dies mag einerseits daran liegen, dass unklar zu sein scheint, wo der Begriff des Surrealen, der heutzutage seine Aufnahme in den allgemeinen Sprachgebrauch gefunden hat und dessen genaue Bedeutung eher diffus ist, aufhört und wo die eigentliche künstlerisch-ästhetische Ideologie des *Surrealismus* beginnt. Andererseits – und dieser Sachverhalt ist weitaus gravierender in Bezug auf die Perspektive, die zumeist die germanistische Forschung zum Surrealismus bis dato weitgehend einnimmt,¹ – wird der Surrealismus, wie er von André Breton und der Pariser Gruppe als Kunstströmung etabliert wurde, häufig als starres Konstrukt verstanden. Auf den ersten Blick gewinnt man so den Eindruck, als habe er sich sowohl kunstästhetisch-ideologisch als auch geographisch nicht über die Grenzen Frankreichs hinaus ausgebreitet. Dabei ist es geradezu paradox, dass ausgerechnet ein Ismus, dessen Ziel es laut Breton sei, sich „jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung“² von allen „psychischen Mechanismen“³ zu befreien, um in jedem Lebensbereich zwanglos einer „höhere[n] Wirklichkeit“⁴ begegnen zu können, nur auf so kleinem Wirkungskreis stattgefunden haben soll; zumal vorangehende Strömungen – wie der Dadaismus mit seiner künstlerischen Achse Deutschland/Schweiz/Frankreich – als europäische Ismen verbucht werden.⁵

¹ Vgl. dazu etwa Karl Heinz Bohrer: Deutscher Surrealismus? In: Friederike Reents (Hrsg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin 2009, S. 241-248.

² André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg ¹²2009, S. 9-43. S. 26.

³ Ebd., S. 27.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. etwa Hypo Kulturstiftung München (Hrsg.): *Dada: Eine internationale Bewegung 1916-1925*. Ausst.-Kat. Zürich 1993.

Darüber hinaus fokussierten die französischen Surrealisten – und das nicht erst mit der Emigration eines Teils der Mitglieder nach Amerika⁶ – selbst eine Vernetzung mit Künstlern und Autoren anderer Länder.

Jüngste Forschungen zum tschechischen und lateinamerikanischen Surrealismus haben eindrucksvoll gezeigt, dass der Surrealismus auch außerhalb der Grenzen Frankreichs eine bedeutende Rolle gespielt und sich in unterschiedlichste Spielarten aufgefächert hat.⁷

Allerdings ist es vor allem die Kunstgeschichte, die sich in den letzten Jahren in Bezug auf die Erforschung des Surrealismus als länderübergreifendes Phänomen einen Verdienst gemacht hat – insbesondere in Form von Ausstellungen mit Begleitpublikationen.⁸

Von germanistisch-literaturwissenschaftlicher Seite passierte hingegen nur wenig. Dabei ist gerade für die Aufarbeitung einer derart transmedial ausgerichteten Bewegung wie der des Surrealismus eine Zusammenarbeit der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen unumgänglich. Entsprechend notwendig erscheint daher besonders die Zusammenführung von kunsthistorischen und philologischen Studien zur Frage nach einem *Surrealismus in Deutschland*.

Bereits 2009 fand eine Tagung zu dem Thema *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* statt. Die daraus hervorgegangene gleichnamige, von Friederike Reents herausgegebene Publikation⁹ gelingt es auch nach dieser Veranstaltung nicht vollständig, diese Forschungslücke zu schließen. Hier fehlt oft nicht nur der notwendige interdisziplinäre Zugang zum

⁶ Wie etwa André Breton, Max Ernst, André Masson oder Yves Tanguy. Vgl. Valentina Locatelli: Chronologie des Surrealismus. In: Philippe Büttner (Hrsg.): Der Surrealismus in Paris. Ausst.-Kat. Riehen/Basel/Ostfildern 2011. S. 271-277, hier: S. 276.

⁷ Vgl. zum tschechischen Surrealismus etwa: Reinhard Spieler und Barbara Auer (Hrsg.): Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris – Prag. Ausst.-Kat. Stuttgart 2009. Vgl. zum lateinamerikanischen Surrealismus fernerhin: Uta Felten und Volker Roloff (Hrsg.): Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus. Bielefeld 2004.

⁸ Vgl. hierzu etwa die Ausstellung *Surreale Welten* in der Sammlung Scharf-Gerstenberg in Berlin sowie den Begleitkatalog: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): Surreale Welten. Sammlung Scharf-Gerstenberg. Ausst.-Kat. Berlin 2008. Speziell zur Kenntnisnahme deutscher Ausprägungen des Surrealismus vgl. Dieter Scholz: Splitter des Surrealismus in Berlin. In: Udo Kittelmann u.a. (Hrsg.): Bilderträume. Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch. Ausst.-Kat. München u.a. 2009, S. 14-49.

⁹ Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2009.

Thema, sondern es wird in einigen Beiträgen erneut von zu starren nationalen Grenzen ausgegangen. Es fallen vor allem die Beiträge negativ ins Gewicht, die sich der Frage nach Epochengrenzen und nationalen Besonderheiten im Allgemeinen widmen, dabei aber u.a. mangels Textanalysen zu oberflächlich geraten und den Surrealismus mit schwammigen Begrifflichkeiten eine Aura des Numinosen verleihen, ohne neue Aussagen und Thesen zu treffen.

Weitere Studien zum Forschungsansatz folgten wie bisher¹⁰ nur als Forschungsansätze für einzelne Autoren, wie etwa die Studie Thomas Lidscheids *Minotaurus im Zeitkristall* (2012), in der sich Lidscheid der Dichtung Hans Arps widmet und den deutschsprachigen Künstler als „Mitbewohner des surrealistischen ‚Zauberschlosses‘“¹¹ ausweist. Darüber hinaus gibt es zwar noch einige medienkulturelle jüngere Studien zum Surrealismus, wie etwa *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*¹² oder *Alltags-Surrealismus*,¹³ die den Surrealismus

¹⁰ So ist einigen deutschsprachigen Autoren wie Paul Celan (vgl. etwa Lielo Anne Pretzer: *Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte.* Bonn 1980), Carl Einstein (vgl. u.a. Uwe Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert.* Berlin 2006; Klaus H. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Avantgarde.* Tübingen 1998) oder auch Yvan Goll (vgl. etwa Jan Bürgers Beitrag „*Paris brennt*“. *Iwan Golls Überrealismus im Kontext der zwanziger Jahre* in Friederike Reents' *Sammelband*, S. 87-98 oder Matthias Müller-Lentoth: *Poetik für eine brennende Welt. Zonen der Poetik Yvan Golls im Kontext der europäischen Avantgarde.* Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1997, besonders Kapitel 4) zumindest eine surrealistische Schaffensperiode eingeräumt worden, allerdings vermochten diese dezidierten Studien nicht, der Forschung den Blickwinkel auf einen möglichen deutschen Surrealismus zu öffnen, konstatiert man doch weiterhin: „Eine deutsche surrealistische Literatur gibt es nur als Einzelwerke.“ (Anneliese Ballegard Petersen: *Die deutsche Literatur 1910-1945: Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte.* In: Bengt A. Sørensen (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Band II: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* München 2010, S. 174-269, hier: S. 188).

¹¹ Thomas Lidscheid: *Minotaurus im Zeitkristall. Die Dichtung Hans Arps und die Malerei des Pariser Surrealismus.* Bielefeld 2012, S. 11. Lidscheid rekurriert hier nach eigener Angabe auf den Passus über das Zauberschloss, in dem Breton sich und seine Anhänger im *Ersten Manifest des Surrealismus* verortet. Es handelt sich dabei zugleich um die imaginative Heimat des Surrealismus wie auch um den imaginativen Rückzugsort der Surrealisten. (Vgl. André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus.* S. 20 f.).

¹² Nanette Rissler-Pipka, Michael Lommel, Justyna Cempel (Hrsg.): *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz.* Bielefeld 2010.

¹³ Sven Hanuschek, Margit Dirscherl: *Alltags-Surrealismus. Literatur, Theater, Film.* München 2012.

nicht als rein historisch verortbare Strömung fassen, sondern ihn vielmehr als aktuelles (mediales) Alltagsphänomen¹⁴ und sogar als festes Integral der Gegenwartskultur beispielsweise in der Popkultur verstehen,¹⁵ jedoch übergehen die beiden Studien bei der Loslösung des Surrealismus von seiner einstmaligen festen Historizität leider die daraus eigentlich folgende bzw. mit dieser Loslösung einhergehende Lockerung der nationalen Ausrichtung, der der Surrealismus bis dato unterliegt. Um die gewünschte Lockerung zu erreichen, bedarf es weiterer Studien, die den Fokus stärker auf den ideologischen Inhalt und die Methoden dieses besonderen Ismus legen, als auf dessen nationale Verortung.

Die interdisziplinäre Tagung *Der Surrealismus in Deutschland (?)*, die im März 2014 in Münster stattfand, sowie dieser Sammelband, der aus der Tagung hervorging, haben sich eben dieser Herangehensweise verschrieben.

Dabei geht es insbesondere darum, den Surrealismus nicht als nationale, sondern die Ländergrenzen übergreifende, europäische Strömung zu begreifen. Die deutschen Künstler und Autoren sollen nicht als autarke in sich geschlossene Gemeinschaft in den Blick geraten, noch soll ein spezifisch deutsch-nationales Kriterium herausgearbeitet werden. Vielmehr wird gezeigt, wie die Künstler sich innerhalb des surrealistischen Feldes bewegen und welche Facetten sie zum gesamten Ismus beitragen.

Der Titel des hier vorliegenden Sammelbandes endet mit einem in Parenthese gesetzten Fragezeichen. Auch nach der gleichnamigen Tagung ist es noch präsent, allerdings ist es nun nicht an der Frage „Ob Surrealismus?“, sondern an der Frage „Warum: *Wo* Surrealismus?“ zu arretieren. Verlässt man den Pfad der nationalen Vorherrschaft des Surrealismus und betrachtet diesen Ismus und seine prägenden Inhalte ebenso wie andere Ismen der Moderne, nämlich eher aus einem europäischen als nationalen Blickwinkel – wenn man schon einen geographischen Fi-

¹⁴ Vgl. Sven Hanuschek: Alltags-Surrealismus. Eine Einführung. In: Alltags-Surrealismus. S. 9-22.

¹⁵ Vgl. Gregor Schuhen: Madonna und Salvador am Kreuze vereint. Ein Versuch über Surrealismus & Pop. In: Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz. S. 215-234.

xierpunkt eines solchen Ismus vornehmen will –, so wird augenfällig, dass sich durchaus deutsche Künstler und Autoren finden, die sowohl syn- als auch diachron bis in die 1970er Jahre künstlerisch mit dem Surrealismus verbunden sind. Sie bedienen sich surrealistischer Verfahren und Theorien und liefern damit deutliche Mahnungen für die notwendige und in diesem Maße längst überfällige Annäherung an den Surrealismus. Eine solche Annäherung kann zielführender über die Fokussierung auf künstlerische Verfahren und daraus entstehende bzw. diesen zugrunde liegende (ästhetische) Theorien erfolgen – und das nicht nur wegen des großen Erbes der Romantik, wie auch an der surrealistischen Weltkarte¹⁶ von 1929 deutlich wird. Deutschland nimmt hier einen großen Teil Europas ein und dies zeigt, dass die Surrealisten der Stunde selbst kein national enges Konzept des Surrealismus führten.¹⁷

Die facettenreichen Ansätze der Beitragenden ermöglichen es, den starren Ismus, der dem Surrealismus anlastet, zugunsten einer Öffnung für den künstlerischen und literarischen deutsch(sprachig)en Raum zu erupieren. Schwerpunkt der Untersuchungen sind die Kennzeichen surrealistischer Verfahren. Dabei geraten innerhalb der vielschichtigen Beiträge eine Vielzahl von Techniken, Methoden und Motiven in den Blick, die sich abseits des Bretonschen Diktums von Surrealismus bewegen sowie etablieren und sich dennoch *surrealistisch* nennen lassen.

Innerhalb der so gewonnenen Lockerung dessen, was als *surrealistisch* gelten darf, entstehen nicht nur Kenntnisse über bis dato schlichtweg vernachlässigte Künstler und Formen des Surrealismus, wie etwa das Künstlerkabarett *Die Badewanne* im Nachkriegsdeutschland, es werden auch Literaten und Künstler eingehender in den Blick genommen, die der Forschung keine Unbekannten sind, wie etwa Ingeborg Bachmann oder Carl Einstein.

Die Herausgeberin dieses Bandes KARINA SCHULLER rückt in ihrem Beitrag etwa Franz Kafka und Robert Walser in den Fokus, wenn sie zunächst eine immanente Poetologie der *écriture automatique* kenntlich macht und diese weiter mit den poetologischen Ansätzen in Bezug

¹⁶ Erstdruck in: Variétés (Sondernr. „Le Surréalisme en 1929“) 1929.

¹⁷ Vgl. hierzu die Abbildung Nr. 1 in Judith Weiss' Beitrag in diesem Band.

setzt, die sie aus Kafkas und Walsers Texten und Tagebuchaufzeichnungen extrahiert. Sie verweist damit nicht nur auf die literarische Thematisierung einer Poetik des automatischen Schreibens *avant la lettre*, sondern kann mit ihren Ausführungen zur Unterhaltungsliteratur des Bestsellerautors von Schauergeschichten Hanns Heinz Ewers aufzeigen, dass solcherlei Thematisierung in den Zehnerjahren des 20. Jahrhunderts bereits massentauglich wurden und kein Bretonsches *Novum* darstellen. Auch MATTHIAS BERNING befasst sich mit der Verbindung eines deutschsprachigen Autors zum automatischen Schreiben. Carl Einstein entwickelt seinen Entwurf des automatischen Schreibens als Kunsttheoretiker in seiner 3. Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts*. In einem Rekurs auf die Spätromantik, genauer auf die Nutzung von Kleksographien in Psychologie und Medizin, zeigt Berning am Beispiel Einsteins auf, dass einige surrealistische Konzepte auf Ideen und Konzeptionen der Romantiker beruhen. Denn Einstein ist sich der „Roman-tisierung“ der Psychologie Freuds und Jungs, wie diese Einfluss auf den Surrealismus nahm, durchaus bewusst, so Berning, wenn er seine Ausführungen zum Phänomen des Surrealismus mit dem Titel *Die romantische Generation* kennzeichnet. Neben Einsteins Entwurf eines automatischen Schreibens untersucht Berning Einsteins *Entwurf einer Landschaft* auf die Frage, ob es surrealistisches Schreiben in Einsteins Texten selbst gäbe. Auch KLAUS H. KIEFER beschäftigt sich in seinem Beitrag zu diesem Band mit Carl Einstein und liefert damit eine umfassende und konzise Studie zu Carl Einsteins Verhältnis zum Surrealismus. Dabei erhellt Kiefer eingehend Einsteins Surrealismus, wie dieser ihn in und an seiner Kunsttheorie sowie seiner Zeitschrift *Documents* entfaltet. Er stellt zunächst Einsteins Entwicklung hin zu einem eigenen surrealistischen Konzept abseits der Gruppierung um André Breton dar – insbesondere mit Fokussierung auf das Zeitschriftenprojekt *Documents* und auf Einsteins Kunsttheorie. In einem weiteren Schritt zeigt Kiefer Einsteins surrealistische Leitbegriffe und seine poetische Praxis auf und kann ihn so als deutschsprachigen Autor exponieren, der nicht nur mit seinen theoretischen Abhandlungen zum Surrealismus zur Öffnung jenes Begriffs beiträgt.

ALEXANDER GAUDE arbeitet in seinem Beitrag die Analogie zwischen den surrealistischen und romantischen Entwürfen einer Neuen Mythologie heraus, wie sie Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel und Louis Aragon jeweils entwarfen. Ebenso untersucht er den Einfluss der romantischen Neuen Mythologie auf die Künstler Max Ernst und Pablo Picasso, indem er sich auf deren privatmythische Figuren surrealistischer Mischwesen fokussiert. Max Ernst entwickelt den Privatmythos des Vogels „Loplop“, seines (künstlerischen) Alter-Egos, dessen Initialisierung sich der Verknüpfung zweier Ereignisse – der Geburt von Ernsts Schwester sowie dem Tod seines Kakadus – in Ernsts Kindheit verdankt. Gaude stellt heraus, inwiefern sich in Ernsts „Loplop“ kollektive Mythen sowie individuelle Erfahrungen und Mythologisierungen verschränken und zeigt die Nähe zur romantischen Mythogenese als ästhetisches Verfahren auf. Gaude geht weiter auch auf Pablo Picassos Mischwesen ein, den Minotaurus, den der Künstler – angeregt durch die Gruppe der Surrealisten um André Breton, der er nicht angehörte – als Motiv in sein Werk übernahm und zu einer privatmythologischen Figur modifizierte. CHRISTIAN SAUER beschäftigt sich ebenso mit dem deutschen Künstler Max Ernst und erhellt mit seinem Beitrag in diesem Sammelband die Ausbildung einer surrealistischen ästhetischen Bildtheorie, deren Notwendigkeit durch die zunächst bestehende Unbestimmtheit innerhalb der surrealistischen Gruppe und die externe Kritik an der Legitimität surrealistischer Kunst überhaupt entstand. Weiter beleuchtet Sauer die praktischen Umsetzungen dieser Bildtheorie anhand der unterschiedlich arbeitenden surrealistischen Künstler Max Ernst und André Masson und zeigt so auf, dass bereits innerhalb der surrealistischen Pariser Gruppe um André Breton mit unterschiedlichen surrealistischen Verfahren gearbeitet wurde, die sich aus, um und an Bretons Konzept des psychischen Automatismus entwickelten, wie etwa Max Ernsts Collageverfahren.

GREGOR SCHWERING beschäftigt sich mit dem deutsch-französischen Künstler Hans Bellmer und verfolgt hierbei die Schnittstellen von Kunst, Literatur und Theorie. Anhand von Bellmers theoretischen Schriften – insbesondere *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten* oder *Die Anatomie des Bildes* – arbeitet er eine Theorie des Surrealen

heraus, die um die Begriffe des körperlichen Unbewussten sowie die Leiblichkeit der Sprache des Bildes kreist. Die Anatomie des Begehrens wird dabei zur Grundlage für künstlerische und sprachliche Produktion. Schwering untersucht, inwieweit das Surreale bei Bellmer als das in der Wirklichkeit selbst Verortete begriffen wird und diskutiert auch den Diskurs der Grenzverletzung.

HENDRICK HEIMBÖCKEL untersucht André Bretons *Manifeste des Surrealismus*, Louis Aragons *Pariser Bauer* und Hans Henny Jahnns *Die Nacht aus Blei* auf poetische Äquivalenzen. Dabei entdeckt er eine entscheidende Gemeinsamkeit in den Poetiken der drei Autoren. Diese besteht in der Thematisierung der Möglichkeit von Zeichenproduktion bzw. Einbildungskraft. Das Gemeinsame der Poetiken ist die Reflektion auf die eigentlich unzugängliche Einbildungskraft. Diese Reflektion weist Heimböckel in drei Modi des Aussagens der von ihm fokussierten Texte nach.

NELIA DORSCHIED beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Frage, inwiefern sich das Fronterlebnis während des Ersten Weltkrieges als prägend für surrealistische Literatur erweist. Dabei geht sie vor allem von zwei Annahmen aus: Das Kriegserlebnis und der begleitende Schock (die Beanspruchung aller Sinne, die psychischen und neurologischen Verwundungen u.a.) bringen einerseits die surrealistischen Verfahren hervor. Andererseits werden bei der literarischen Schilderung des Kriegserlebnisses oftmals surrealistische Verfahren angewendet. Grundlage von Dorschieds Untersuchung sind Prosaschriften von Friedrich Georg Jünger – hier vor allem *Der erste Gang* – sowie von Alexander Lernet-Holenia. Wie wiederum die Kritik und Rezeption des Surrealismus im deutschsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg ablief, analysiert MARIA MÄNNIG. Die Untersuchung nimmt sich zweier Vertreter mit rechts-konservativer Gesinnung an: Hans Sedlmayer und Rudolf Schlichter. Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayer, für seine polemische Kritik des Surrealismus bekannt, bezeichnet diesen in seiner populären Schrift *Verlust der Mitte* von 1948 als Tiefpunkt der abendländischen Malerei. Männig legt seine Argumentationsweisen und Widersprüche offen. Andererseits zeigt sie anhand der Position des Künstlers Rudolph Schlichter auf, wie der Surrealismus in der Nachkriegszeit auch

als Stilbekenntnis und Heilmittel inszeniert wurde. Männig arbeitet heraus, wie er sich in seinen monumentalen Bildern mit mythischer und religiöser Ausrichtung surrealistischer Verfahren wie der Collage und Montage bedient und im Surrealismus die Rückgewinnung des Gegenstandes in der Malerei und somit einen neuen zeitgemäßen Realismus fokussiert.

JUDITH WEISS wendet sich in ihrem Beitrag einer progressiveren Rezeption des Surrealismus im Nachkriegsdeutschland zu. Anhand der surrealistischen Ausstellungspraxis in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg werden die künstlerischen Kontexte sowie die internationalen Verflechtungen im Umkreis des Surrealismus beleuchtet. Weiss zeigt auf, dass der Surrealismus hierbei als heterogenes Sammelbecken verstanden werden muss, aus dem nach der Diktatur neue Freiräume geschaffen wurden. Der Beitrag fragt, inwiefern durch die surrealistische Praxis neue Ordnungsmodelle erstellt und alte subversiv unterlaufen werden. Gegenstand sind etwa die Berliner Galerie Gerd Rosen, die Gruppe um den Künstler Edgar Jené sowie die von ihm organisierte Ausstellung *Surrealistische Malerei in Europa* 1952 im Saarland Museum Saarbrücken. Auch die Herausgeberin dieses Bandes, ISABEL FISCHER, untersucht die künstlerische und literarische Auseinandersetzung mit dem Surrealismus in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Beitrag beschäftigt sich mit zwei intermedialen Kunstprojekten der Nachkriegszeit: dem Berliner Künstlerkabarett *Die Badewanne* (1949-1950) sowie der von K. O. Götz (1949-1953) herausgegebenen Zeitschrift *META*. In beiden setzen sich Künstler und Autoren produktiv mit Verfahren und Inhalten des französischen Surrealismus auseinander. Fischer arbeitet heraus, in welcher Form hier bestehende Konzepte des Surrealen übernommen und verändert werden. Dabei wird u.a. augenscheinlich, dass die Künstler die Nachkriegswirklichkeit, und somit den Ausgangspunkt ihrer Arbeit, bereits als surreal wahrnehmen. Andererseits diskutiert der Beitrag, inwiefern das Metamorphotische als ausschlaggebendes surrealistisches Verfahren wie auch als Motiv für die Nachkriegskünstler und -autoren fungiert. JOHANN THUN untersucht anhand des Jahrbuches *Speichen*, das von einer Berliner Autorengruppe Ende der 1960er Jahre ins Leben gerufen wurde, den Surrealismus als deutsch-französischen Dialog. Die

Autoren, die hier schreiben, waren teilweise bereits im Zuge des im vorangegangenen Aufsatzes thematisierten Künstlerkabarets *Die Badewanne* aktiv. So zeigt der Aufsatz auch die Kontinuität surrealistischen Schaffens in der Nachkriegszeit. Dabei geht es in Thuns Analysen sowohl um Übersetzungstätigkeiten aus dem Französischen sowie den Austausch zwischen den französischen und deutschen Autoren als auch um eigene Texte deutscher Autoren.

RAMONA TRUFIN beleuchtet die Auseinandersetzung Ingeborg Bachmanns mit dem Surrealismus. Erste Berührung mit dem Surrealismus erfuhr Bachmann besonders über Paul Celans Werke aus dessen Bukarester und Wiener Zeit. Trufin fokussiert sich in ihrem Beitrag auf Bachmanns Verarbeitung und Modifizierung dieser Einflüsse in ihren Werken und ihrer Poetik. Hierzu zieht Trufin Bachmanns Frankfurter Vorlesungen und Bachmanns Rede *Ein Ort für Zufälle* heran.

KLAUS BIRNSTIL wendet sich in seinem Beitrag dem Autoren Peter Weiss zu und zeigt auf, inwiefern das surrealistische Moment dessen breitgefächertes künstlerisches Schaffen mitbestimmt hat. Ausgang seiner Analysen sind die frühen filmischen Experimente des Autors, in denen er sich konsequent an bild- und filmkünstlerischen Vorlagen surrealistischer Provenienz bedient hat. Im Anschluss untersucht Birnstil das Hauptwerk von Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands* nach surrealistischen Spuren und stellt heraus, dass surrealistische Verfahren in die Romantrilogie nicht nur eingeflossen, sondern sogar strukturkonstitutiv für diese sind.

YARA STAETS fokussiert in ihrem Beitrag die poetischen Verfahren der Gegenwartsautorin Ginka Steinwachs und untersucht diese auf ihren surrealistischen Gehalt. Sie beschäftigt sich dabei sowohl eingehend mit Steinwachs' Verfahren der Montage, als auch mit den poetologischen Setzungen, die diese in ihrem *Bombistischen Manifest* und mit ihrem Konzept einer ‚Dichtungsmaschine‘ entwickelt. Staets überprüft diese poetischen Verfahren auf Kon- und Divergenzen mit denen der Pariser Surrealistengruppe um André Breton und zeigt auf, warum Steinwachs' Methoden und Verfahren auf ihre – von der Bretonschen Ausprägung unabhängige – Weise surrealistisch genannt werden können.

Dieser Sammelband vereint Beiträge der Interdisziplinären Tagung „Surrealismus in Deutschland (?)“, die vom 03.03.–05.03.2014 in Kooperation mit dem Kunstmuseum Pablo Picasso im Konferenzraum des Museums stattfand. Ein besonderer Dank gebührt dabei Herrn Prof. Dr. Markus Müller, der dies möglich gemacht hat. Ebenso danken wir herzlich Prof. Dr. Moritz Baßler, der die Tagung durch die Übernahme von Sektionsleitungen unterstützte und das Vorwort zu diesem Sammelband beiträgt.

Für die Überlassung des Coverfotos danken wir der Fotografin Kristina Jurotschkin. Einen besonderen Dank möchten wir Fiona Maria Schuller für die makellose Setzung des Manuskripts sowie für die umfassende Unterstützung während der Tagung und die umsichtige Lektüre der Korrekturfahnen aussprechen.

Berlin und Münster, Juni 2016

ISABEL FISCHER

KARINA SCHULLER

Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur
*oder: Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des
Anderen*

I. Zur Poetologie der *écriture automatique* – Ein Aufriss

Eines Abends also vor dem Einschlafen, vernahm ich, so deutlich ausgesprochen, daß es mir unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz; er hatte keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen, in die ich nach bestem Gewissen zu diesem Zeitpunkt verwickelt war, es war ein Satz, der mir eindringlich erschien, ein Satz, möchte ich sagen, der ans Fenster klopfte. Rasch nahm ich davon Kenntnis und wollte es dabei belassen, als mich sein organischer Aufbau stutzig machte. Dieser Satz setzte mich wirklich in Erstaunen; ich habe ihn leider nicht bis heute behalten können, er lautete etwa so: „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird“.¹

Hinter dieser kleinen Anekdote, die Breton im *Ersten Manifest des Surrealismus* erzählt, verbirgt sich nicht nur die Initialzündung der frühen surrealistischen Bewegung, vielmehr wird hier bereits die Sprachkonzeption der *écriture automatique*² etabliert. Die unbewusste und unwillkürliche Begegnung mit einer Sprache, die ans Fenster klopft und deren „organischer Aufbau“ verwundert, die zugleich fremdartig und faszinierend erscheint, verweist auf eine Sprachkonzeption, die Sprache als ein Fremdartiges, Autonomes, sich dem Subjekt eindringlich und unwillkürlich – im Zustand der Trance bzw. des Halbschlafs – Aufdrängendes fasst. In Kontakt mit solcher Sprache habe er keinen anderen Gedanken mehr

¹ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry. Reinbek ¹²2009, S. 9-43, hier: S. 23.

² Die *écriture automatique* war im frühen Surrealismus eins der bedeutsamsten künstlerischen Verfahren des psychischen Automatismus' nach André Breton, wurde laut diesem zur Niederschrift seiner und Soupaults *Les champs magnetiques* (1919) praktiziert und spätestens in Bretons *Ersten Manifest des Surrealismus* zum Mittelpunkt seiner produktionsästhetischen Überlegungen zu surrealistischer Literatur und Poesie.

gehabt, so Breton, als diese seinen „poetischen Baumaterialien einzuverleiben“,³ was zur Folge hatte, dass eine weitere Reihe solcher Sätze aufs Papier drängten. Sätze, die Breton in seinem Beitrag *Entrée des mediums* zur Zeitschrift *Littérature*⁴ oder auch *Auftritt der Medien* nach der dt. Übersetzung von Johannes Hübner als „poetische Elemente ersten Ranges“⁵ bezeichnet und deren Diktat aus dem „Schattenmund“⁶ übernommen wird. Diese Sätze entstehen dabei

- a) im Modus des Automatischen, in dem der Schreibende seine willentliche Führung aussetzt, zum Medium wird, zunächst durch den Halbschlaf, dann durch die Emphase, die der Eindruck des Sprachbildes auslöst und die das rasche Aufschreiben am Schreibisch motiviert.
- b) als Materialisationen einer anderen Sphäre, einem sonst unzugänglichen Terrain, das außerhalb der Realität liegt, *surreal* und *transzendent* ist. In den Materialisationen zeigt sich diese surreale Transzendenz, wird im surrealistischen Sprachbild immanent, wie etwa im Falle des zerschnittenen Mannes, der bezeichnenderweise von einem Fenster geteilt wird, das nicht nur die Grenze von innen und außen markiert, sondern auch dem Ein- und Ausblick dient. Man mag hier vielleicht Magrittes 1966 entstandenes Gemälde *Décalcomania* vor Augen haben, zugleich drängt sich dieses Sprachbild auch als Metapher für die Sprachkonzeption auf, die hier anklingt und mit dem Begriff der *écriture automatique* ihre Spezifizierung findet. Das Fenster als Öffnung des geschlossenen Raumes in eine neue Welt, das sich zugleich den Mann, dem es Ausblick gewährt, einverleibt, indem es ihn zerteilt, kommt dem gleich, was die Sprache des „Schattenmundes“ als Öffnung des Anderen, Jenseitigen, *Surrealen* leistet.

³ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. S. 24.

⁴ Vgl. André Breton: *Entrée des mediums*. In: *Littérature*. Nouvelle série 6 (November 1922), S. 1-16.

⁵ André Berton: *Auftritt der Medien*. In: Robert Desnos: *Die Abenteuer des Freibeuters Sanglot*. Hrsg. von Axel Matthes. München 1973, S. 171-185, hier: S. 176.

⁶ Ebd., S. 177.

- c) Diese Öffnung des Surrealen durch das Hereinbrechen surrealistischer Sprachbilder bedeutet zugleich die ‚Mediumisierung‘ des Schreibenden: Indem die Schrift als Immanenz einer surrealistischen Sprache verstanden wird, die den Schlüssel zu einer anderen Sphäre, der *Surrealität* bietet, wird der Schreibende als Urheber bzw. Autor deklassiert. Er ist nur Medium dieser autonomen Sprache, die sich über seine schreibende Hand mitteilt, nachdem sie, wie in Bretons Fall, im traumnahen Zustand des Mediums „ans Fenster klopft“. Der traumnahe Zustand ist dabei keine Zufälligkeit, sondern vielmehr Voraussetzung dafür, dass überhaupt surrealistische Sprachbilder entstehen können – erst, wenn der Schreibende sich selbst als Kontrollinstanz aufgibt, sich in einem tranceartigen oder traumähnlichen Zustand von seinem Bewusstsein löst, bietet er sich selbst als – wie Breton es im Ersten Manifest ausdrückt – „bescheidene[] *Registrieremaschine*[]“⁷ an.

Zugleich sind diese surrealistischen Sprachbilder, diese automatisch geschriebenen Sätze d) Poesie „ersten Ranges“. Es handelt sich bei den Beobachtungen unter a)-c) also um solche zu einer Konzeption von poetischer Sprache und ihrer ‚mediumistischen‘ Produktion; die Sprachkonzeption weist eine implizite poetologische Konzeption Bretons aus, die die *écriture automatique* als (einzig wahre) Dichtkunst erhebt. Mit ‚poetologischer Konzeption‘ ist das Verständnis von poetischer Sprache bzw. der Anspruch an diese gemeint, die „Reflexion über Wesen und Existenzberechtigung von Dichtung und Dichter, Sprache und Handwerk des Dichters, lit. Formen, Dichten und Schweigen“.⁸ Die Beobachtungen a)-c) lassen sich demnach als poetologische Komponenten dieser Konzeption kennzeichnen.

Soweit so gut – man könnte es dabei belassen und diese Zuschreibungen rein auf Bretons implizite Poetologie beziehen – bestünde nicht der Verdacht, dass sich solche Zuschreibungen auch für eine Reihe anderer literarischer Geschehen, besonders im deutschsprachigen Raum, ma-

⁷ André Breton: Erstes Manifest. S. 28.

⁸ Gero von Wilpert: Poetologische Lyrik. In: Ders. (Hrsg.): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ⁸2001, S. 619.

chen lassen. Dass diese Geschehen bereits in den Nuller und Zehner Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts situiert werden können und damit der Bewegung des Surrealismus, wie er unter Breton in Frankreich stattfand, vorangehen, muss deshalb nicht bedeuten, dass nicht bereits Sprachkonzeptionen aufscheinen, die sich surrealistisch nennen lassen können. Schließlich präfigurieren sie poetologische Komponenten der *écriture automatique*. Im Besonderen lässt sich das dominante ‚surrealistische‘ Element mediumistischen Schreibens kennzeichnen, wie es sich bei Franz Kafka und Robert Walser finden lässt und wie es bereits in die Massenkultur der Nuller Jahre Einzug hielt, hier am Beispiel von Hanns Heinz Ewers Erzählungen *Das weisse Mädchen* und *Aus dem Tagebuch eines Orangenbaumes* illustriert.

II. Franz Kafka – „Die Hand der Geister“

Im 6. Heft der *Tagebücher* Kafkas findet sich mit der Datierung auf den 23. September 1912 ein Eintrag, der – leicht gekürzt – wie folgt lautet:

Diese Geschichte ‚das Urteil‘ habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereit ist, in dem sie vergehn und auferstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer über die Brücke giengen. Um 2 Uhr schaute ich zum letztenmal auf die Uhr. Wie das Dienstmädchen zum ersten Mal durchs Vorzimmer gieng, schrieb ich den letzten Satz nieder. Auslöschten der Lampe und Tageshelle. Die leichten Herzscherzen. Die in der Mitte der Nacht vergehende Müdigkeit. [...] Das Aussehn des unberührten Bettes, als sei es jetzt hereingetragen worden. Die bestätigte Überzeugung, daß ich mich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde.

Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.⁹

Schmerzvoll und ebenso euphorisch mutet Kafkas Eintrag an, die Darstellung seines Schreibens weist sowohl durch die angezeigte Emanzipation der Geschichte von ihrem Schreiber („wie sich die Geschichte vor mir entwickelte“/„die fremdesten Einfälle“) als auch durch die benannte „vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele“, verbunden mit einer nächtlichen Schreibeskapade, auf eine Verkehrung der Zuweisungen von Autorschaft und (Schreib)Medium hin. In den „schändlichen Niederungen des Schreibens“ wird der Autor zum Medium, die Schrift autonom. Und erst in diesen Niederungen, diesen Sphären der Nacht, in denen sich der Schreibende beim Schreiben entäußert, ist literarisches Schreiben überhaupt möglich. Poetische Schrift ist mediumistisch empfangene, deren Autonomisierung bisweilen überwältigende Züge annimmt:

Immer ängstlicher im Niederschreiben. Es ist begreiflich. Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister – dieser Schwung der Hand ist ihre charakteristische Bewegung – wird zum Spieß, gekehrt gegen den Sprecher. Eine Bemerkung wie diese ganz besonders. Und so ins Unendliche.¹⁰

Die Entäußerung im und an das Schreiben nimmt eine bedrohliche Dimension an, die ins Bodenlose führt: Okkupiert durch die schreibende Hand der Geister wird der „Sprecher“, das mediumistische Sprachrohr, mit einer Sprachgewalt konfrontiert, die „bis ins Unendliche“ reicht. Sie beginnt mit dem fremdartigen Empfinden der eigenen Hand, das Kafka im 1. Heft der *Tagebücher* als „fischartig“¹¹ beschreibt, und erstreckt sich dann auf das Wort selbst, auf seine Bedeutung, die „zum Spieß“ werden kann und sich einer semantischen Arretierung durch den Sprecher entzieht. Dabei scheint diese Sprache Anteil an einer anderen Sphäre oder Dimension zu besitzen, am Fremdartigen, am *Anderen*.

⁹ Franz Kafka: *Tagebücher*. In der Fassung der Handschrift. Text-Band. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. Frankfurt a.M., S. 460 f.

¹⁰ Franz Kafka: *Tagebücher*. S. 926.

¹¹ Ebd., S. 38.

Dass Kafka in seinen Tagebüchern oftmals „im Vokabular des Gespensterhaften, Vampirischen, oder als Verselbständigung der schreibenden Hand“¹² dieses fremdartige, mediumistische Schreiben thematisiert, ist demnach kein Zufall, sondern vielmehr symptomatisch für den ‚mediumistischen‘ Programmdiskurs der emphatischen Moderne, in dem „der Künstler [...] die Stelle des spiritistischen Mediums einnimmt“.¹³ An dieser Stelle sei zunächst erläutert, was unter dem ‚spiritistischen Medium‘ zu verstehen ist. Im Spiritismus, der von Amerika aus etwa ab 1850 auch in Deutschland Einzug hielt,¹⁴ wurde versucht, durch medial Begabte, eben die spiritistischen Medien, Kontakt mit dem Jenseits, der Geisterwelt aufzunehmen. Als medial begabt war man in diesem Kontext zu verstehen, wenn es einem möglich war, sich in Trance zu versetzen oder hypnotisieren zu lassen.¹⁵ Zur Kontaktaufnahme wurden unterschiedliche Techniken verwandt, die des automatischen Schreibens war eine durchaus ausgeprägt praktizierte, die zahlreiche ‚Geisterschriften‘ hervorbrachte. Im mediumistischen Programmdiskurs der emphatischen Moderne wird dieser Einfluss, der um 1900 verstärkt in okkultistischen (para)psychologischen Experimenten grassierte, produktionsästhetisch verhandelt: mit der Idee einer Mediumisierung des Künstlers zugunsten einer ‚Empfängnis‘ ‚autonom‘ entstandener Kunst. Wassily Kandinsky ist vielleicht der prominenteste Vertreter des Programms, in dem die mediumistische Produktion ästhetisch aufgewertet wird. In *Über das Geistige in der Kunst* (1910; veröffentlicht 1912) entwirft Kandinsky ein gesellschaftliches Dreieck des Geistes bzw. der Erkenntnis,¹⁶ an dessen Spitze „manchmal allein nur ein Mensch“,¹⁷ ein Künst-

¹² Uta Degner: Kafkas „écriture automatique“. Zur intermedialen Dimension seines Erzählens. In: Nadine A. Chmura (Hrsg.): Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft. Bd. 2. Bonn 2008, S. 11-23, hier: S. 22.

¹³ Moritz Baßler: Immaterielle Sinnlichkeit – Ästhetik der emphatischen Moderne. In: Monika Fick und Sybille Gößl (Hrsg.): Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik. Tübingen 2002, S. 96-115, hier: S. 100.

¹⁴ Vgl. Diethard Sawicki: Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770-1990. Paderborn 2002, S. 233 ff.

¹⁵ Vgl. Eberhard Bauer: Spiritismus und Okkultismus. In: Veit Loers und Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hrsg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915. Ostfildern 1995, S. 60-80, hier: S. 65.

¹⁶ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz 1952, S. 29.

ler steht, der „eine geheimnisvoll in ihn eingepflanzte Kraft des ‚Sehens‘ in sich birgt“¹⁸ und so im Stande ist, nicht nur „das rein harte Materielle allein am Gegenstande zu sehen, sondern auch noch das, was weniger körperlich als der Gegenstand der realistischen Periode ist“.¹⁹ Im Falle des dichtenden Künstlers ist es das Wort „des inneren Klanges“,²⁰ das sich hinter dem „einfache[n], gewohnte[n] Wort“²¹ verbirgt und dessen ‚Empfängnis‘ überwältigend ist: „Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen ‚übersinnlicher‘ ist, als eine Seelenschütterung von einer Glocke“.²²

Ähnliche Seelenschütterungen, besonders beim und durch das Schreiben, lassen sich, wie bereits aufgezeigt wurde, in Kafkas Tagebüchern aufspüren – ein prägnantes Beispiel bietet noch ein Eintrag von Juni 1912 (6. Heft): „Gewichtslos, knochenlos, körperlos zwei Stundenlang durch die Gassen gegangen und überlegt, was ich nachmittag beim Schreiben überstanden habe.“²³ Diese schmerzvolle Entäußerung im und an das Schreiben ist zugleich essentielle Notwendigkeit für die literarische Produktion:

Die besondere Art meiner Inspiration in der ich Glücklicher und Unglücklicher jetzt um 2 Uhr nachts schlafen gehe [sie wird vielleicht, wenn ich nur den Gedanken daran ertrage, bleiben, denn sie ist höher als alle früheren] ist die, daß ich alles kann, nicht nur auf eine bestimmte Arbeit hin. Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe z.B. Er schaute aus dem Fenster so ist er schon vollkommen.²⁴

Kafka entwirft in solchen Einträgen seiner Tagebücher eine Poetik des mediumistisch empfangenen Wortes und schreibt sich damit in den

¹⁷ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. S. 29.

¹⁸ Ebd., S. 27.

¹⁹ Ebd., S. 33.

²⁰ Ebd., S. 45.

²¹ Ebd., S. 46.

²² Ebd. Vgl. darüber hinaus zu Kandinskys konzeptioneller Verarbeitung spiritistischer Einflüsse: Marion Ackermann: Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto. Überlegungen zu Einfluß des Spiritismus auf Kandinsky. In: Moritz Baßler und Hildegard Châtellier (Hrsg.): Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900. Strasbourg 1998, S. 187-201.

²³ Franz Kafka: Tagebücher. S. 425.

²⁴ Ebd., S. 30.

eben erwähnten Programmdiskurs der emphatischen Moderne ein.²⁵ Er sei nachweislich mit den Praktiken des parawissenschaftlichen Mediumismus vertraut gewesen und habe diese dementsprechend auch in seinen poetischen Texten verarbeitet.²⁶ Dieser Beobachtung Pytliks lässt sich besonders in Hinblick auf die poetologischen Überlegungen eines mediumistischen Schreibens zustimmen, die sich nicht derart explizit ausnehmen wie in seinen Tagebüchern, sich aber in zahlreichen Texten Kafkas semantisieren lassen. So etwa im Text(fragment) *Die Brücke*.²⁷ Hier wird eine Szenerie entfaltet, die auf den ersten Blick bereits abstrus wirkt: Das Erzähler-Ich ist eine menschliche Brücke, über den „eisigen Forellenbach“, auf die „[e]inmal, gegen Abend“²⁸ ein Mann tritt, um sie zu überqueren. Aus Neugier dreht sich die menschliche Brücke um: „Und ich drehte mich um, ihn zu sehen. Brücke dreht sich um!“;²⁹ sie verliert dabei den Halt und stürzt in den Fluss – „ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kiesel“.³⁰ Auf den zweiten Blick, der sich besonders auf die Charakterisierung des Erzähler-Ichs *als* Brücke richtet, wird augenfälliger, wie das Bild der menschlichen Brücke vor dem Hintergrund von Kafkas poetologischen Tagebuchverzeichnissen eines mediumistischen Schreibens gedeutet werden kann. Hier heißt es:

Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich,
diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in

²⁵ In meinem Beitrag zur Tagung *Kafkas narrative Verfahren* der deutschen Kafka-Gesellschaft (2011, Marburg) habe ich diese Poetik in Kafkas Tagebüchern bereits als Dispositiv der Sprache eruiert, der Fokus lag hier auf dem Machtverhältnis von poetischer Sprache und dem „Medium“ Autor – auf der Sprachautarkie. Der in diesem Zusammenhang bereits erkannten Notwendigkeit einer anschließenden Untersuchung von Konvergenzen mit dem Konzept der *écriture automatique* wird hier nun Rechnung getragen. (Vgl. dazu Karina Schuller: Kafka und das Sprachdispositiv. Die Macht der Sprache in Kafkas *In der Strafkolonie* und den Tagebüchern. In: Harald Neumeyer und Wilko Steffens (Hrsg.): *Kafkas narrative Verfahren*. Würzburg 2015. S. 145-161).

²⁶ Vgl. Priska Pytlik: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn/München/Wien/Zürich 2005, S. 90 ff.

²⁷ Oktavheft B, etwa Mitte Januar 1917, Titel von Max Brod.

²⁸ Franz Kafka: *Die Brücke*. In: Ders.: *Die Erzählungen. Und andere ausgewählte Prosa*. Hrsg. von Roger Hermes. Frankfurt a.M. 2004. S. 264-265, hier: S. 264.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 265.

bröckelndem Lehm hatte ich mich festgebissen. [...] Kein Tourist verirrte sich zu dieser unwegsamen Höhe, die Brücke war in den Karten noch nicht eingezeichnet.³¹

Die Opposition „Diesseits/Jenseits“, die der Markierung der Grenzen des „Abgrunds“ dient, ist im Konnex einer Poetik des mediumistischen Schreibens mehr als eine unbedarfte Kollokation, sie scheint als Verweis auf die Grenzen des erfahr- und erfassbaren Raumes auf, die das Erzähler-Ich „steif und kalt“, verdinglicht zur Brücke, überschreitet, freilich nicht ohne den Kraftakt der schmerzvollen Hingabe an das Jenseits, diese Sphäre des Anderen, Fremden einer „unwegsamen Höhe“: die Hände sind eingebohrt, das Gesicht in bröckelndem Lehm festgebissen. Die Todesart der menschlichen Brücke lässt sich allegorisch auf die dem Mediumistischen eingeschriebene Absage an die willentliche Urheberchaft lesen, versteht man die menschliche Brücke als Metapher für den mediumistisch Schreibenden und den Mann, der sie betritt, als das „Sich-Schreibende“. Die Neugier, das verfrühte Sehen-Wollen als störender Eingriff in einen noch nicht abgeschlossenen Prozess, führt zu einer bewussten Handlung der Brücke, die sogleich ihre Verbindung zum Jenseitigen verliert und, einmal ihrer Funktion enthoben, in den Abgrund stürzt und zerschmettert. Gilt die Brücke als mediumistisch Schreibender, so muss sie zerschmettern, ihre Funktion ist dann die poetische Produktion, und diese ist nur im Zustand des Mediumistischen möglich, in Anheimgabe an die ‚schreibende Hand der Geister‘. So schreibt Kafka im Ersten Heft seiner Tagebücher: „Ich kann es nicht verstehen und nicht einmal glauben. Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben ‚stößt‘) ich z.B. auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere.“³²

Die Brücke kann in dieser Lesart als Literarisierung einer poetologischen Konzeption des mediumistischen Schreibens gelten, wie sie sich in Kafkas Tagebüchern aufspüren lässt. Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* böte dahingehend ein weiteres Beispiel. In der Erzählung führt ein Of-

³¹ Franz Kafka: Die Brücke. S. 264.

³² Franz Kafka: Tagebücher. S. 38.

fizier als Instrukteur eines „eigentümliche[n] Apparat[s]“³³ diesen einem Fremden vor, und zwar an sich selbst. Aufgabe des Apparats sei, so der Offizier, dem jeweiligen Verurteilten sein Urteil in die Haut zu ‚schreiben‘. Dabei verselbstständigt sich der Apparat dergestalt, dass er den ohnehin schon schmerzvollen Schreibakt einer zuvor vom Offizier instruierten Schrift verweigert, seinen Körper *zerschreibt* und schließlich aufspießt.³⁴ Bereits an dieser kurzen Paraphrase wird kenntlich, dass hier die Autonomisierung einer Schrift thematisiert wird, der man nicht mehr als Schreibunterlage sein darf, will man ihre Sprachbilder erschließen.³⁵

Abschließend ist es freilich überflüssig zu erwähnen, dass die poetologische Konzeption eines mediumistischen Schreibens bei Kafka nicht seine tatsächliche Schreibpraxis abbildet, obschon Kafka sich nach Jens Loescher auf „Entstehungskorrekturen“³⁶ zugunsten des Ideals eines ungehemmten Schreibflusses beschränkt habe.³⁷ Vielmehr zeigt sich die literarische Verhandlung eines produktionsästhetischen Konzepts, der Ästhetisierung des Mediumistischen. Selbige Entstehungskorrekturen konstatiert Loescher für Robert Walser, der im Zuge der Untersuchung mediumistischer Poetiken, die ihrerseits die der *écriture automatique* präfigurieren, folgend in den Blick genommen wird.

III. Robert Walser – „Wortgetändel“ und „artige Kinder“

Walter Benjamin schrieb über Robert Walser: „Walsern ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt. Man möchte sagen, daß es beim Schreiben draufgeht.“³⁸ Die selbstreferentiellen wie gattungsun-

³³ Franz Kafka: In der Strafkolonie. In: Ders.: Die Erzählungen. S. 164.

³⁴ Vgl. ebd., S. 177.

³⁵ Für eine detaillierte Analyse der Erzählung in Hinblick auf die autarke Wirkmacht von Sprache vgl. Karina Schuller: Kafka und das Sprachdispositiv. S. 151-160.

³⁶ Jens Loescher: Schreibexperimente und die ‚Psychologie der ersten Stunde‘. Musil, Wittgenstein, Kafka, Robert Walser. In: Wirkendes Wort 62, S. 67-93, hier: S. 80.

³⁷ Ebd.

³⁸ Walter Benjamin: Robert Walser. In: Ders.: Über Literatur. Frankfurt a.M. 1970, S. 62-65, hier: S. 63.

terlaufenden Texte Robert Walsers,³⁹ die sich als Prosastücke oder Kleine Dichtungen ausnehmen und vielfach im Feuilleton ihre Publikation finden, zeigen eine produktionsästhetisch ausgerichtete Poetik Walsers auf, wie Benjamin sie umreißt. Das Schreiben wird immer wieder Thema, bisweilen sogar auf einer Metaebene, wenn das Erzähler-Ich den Schreibprozess, der vermeintlich zu seinem wird, kommentiert. Elmar Locher spricht in diesem Zusammenhang von der „kommentierenden Hand“,⁴⁰ die sich einschalte – allerdings erst *nachdem* sich unmerklich Modifikationen des Geschriebenen im Schreibprozess eingeschlichen haben. Von solchen spricht Walser explizit in „*Geschwister Tanner*“, einem Text aus den *Kleinen Dichtungen*, der die Entstehung des gleichnamigen Romans Anfang 1906 rekapituliert. Hier beginnt das Erzähler-Ich das literarische Schreiben mit dem selbstvergessenen Schreiben, „mit einem hoffnungslosen Wortgetändel, mit allerlei gedankenlosem Zeichnen und Kritzeln“.⁴¹ Aus diesem gehen „geheimnisreicher, aus den Abgründen der Selbstnichtigkeit und des leichtsinnigen Unglaubens“⁴² Einfälle hervor und bevölkern das Papier, Einfälle, die miteinander „spielten [...] wie glückliche, anmutige, artige Kinder.“⁴³ Um in diese Schreibstimmung zu gelangen, sei hier, so das Erzähler-Ich, „auch der Likör erwähnt, der auf der Kommode stand. Ich sprach ihm soviel zu, als ich durfte und konnte. Alles, was mich umgab, wirkte labend und belebend auf mich.“⁴⁴ Es wird eine Poetik des Mediumistischen auf den Plan gerufen, Literatur wird im Zustand des Entrückt-Seins empfangen. Alles wird dem so Schreibenden lebendig,⁴⁵ es fließt eine nahezu autark sich mitteilende Sprache, die anders als bei Kafka keine bedrohliche

³⁹ Vgl. zu diesem Aspekt den Sammelband: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hrsg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen. Heidelberg 2011.

⁴⁰ Elmar Locher: Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltausübender‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser. In: Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin (Hrsg.): „Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa“. S. 43-65, hier: S. 48.

⁴¹ Robert Walser: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. 2. Genf/Hamburg 1971. S. 128 f.

⁴² Ebd., S. 129.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 128.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 129.

Dimension besitzt, sondern vielmehr mit einem fast romantischen Gestus auf die Kraft der Imagination verweist, die sie einerseits abbildet und andererseits immer wieder aufs Neue auslöst. – Die Einfälle sind „artige Kinder“, die dem literarisch Schaffenden dienlich sind, die Basis seines Schreibens bilden, dieses weiter vorantreiben und einen ertragreichen Schreibfluss befördern, dem sich der Schreibende nicht hilflos gegenüber sieht, sondern in den er eintaucht: „Voller Entzücken hing ich am fröhlichen Grundgedanken, und indem ich nur fleißig immer weiter schrieb, fand sich der Zusammenhang.“⁴⁶ Dieses Immer-weiter-Schreiben ist dabei das Sinn inkorporierende Mittel, ohne die Praktik des steten ‚mediumistischen‘ Schreibens, das literarisches Sprachmaterial generiert, findet sich eben kein Zusammenhang. Und dass dieser sich nicht immer diegetisch sinnvoll ausnehmen muss oder als von außen Gesetzter dargestellt wird, zeigen einige Texte Walsers auf. So etwa der Auftakt zu *Na also*, in dem das Erzähler-Ich eine Geschichte zu beginnen versucht:

Eine reizende, distinguierte Bourgeoisfamilie, die eines Morgens, zirka vier Uhr, bei bezauberndem Mondschein, während draußen vor dem Fenster heller Sonnenschein lächelte, wobei es leider Gottes in Strömen regnete, vergnügt beim Tee saß, saß bei was? Beim Tee!⁴⁷

In der *Neuen Züricher Zeitung* heißt es am 30.10.1921 in *Eine Geschichte von Robert Walser*:

Ein Mädchen und ein Junge waren sehr unglücklich. [...] Ich weiß nicht, in welchem Zeitalter dies passierte, item, es kam zur Entscheidung, die Stunde schlug, natürlich war's Nacht, der Wind wehte, der nahe Wald war ganz schwarz. Eigentlich hätte Mondlicht leuchten sollen, leider war's nicht der Fall.⁴⁸

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 265 f.

⁴⁸ Robert Walser: *Eine Geschichte von Robert Walser*. In: Ders.: *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*. Band III 3. Drucke in der *Neuen Züricher Zeitung*. Hrsg. von Barbara von Reibnitz, Matthias Sprünglin. Basel/Frankfurt a.M. 2013, S. 174-177.

Immer wieder wird eine Poetik auf den Plan gerufen, die sowohl das Schreiben als auch das Geschriebene als scheinbar fremdbestimmt ausstellt oder genauer: als inspirativ beeinflusst durch die sich schreibenden Einfälle. Die hier auszumachende Spielart mediumistischer Poetik legt den Fokus auf den imaginativen Fundus, den der selbstvergessene Schreibprozess bietet. Besonders deutlich illustriert dies *Der Dichter*, der im März 1914 in der *Neuen Rundschau* als Teil der *Sechs Sachen* gedruckt wurde und hier kurz bemöhrt sei:

Abende waren mir Märchen und die Nacht mit ihrer himmlischen Finsternis war für mich ein Zauberschloß voll von süßen und undurchdringlichen Geheimnissen. [...]

Oft kam ich mir wie im Meer ertrunken vor, so still und lautlos lebte ich dahin. Ich pflegte einen vertrauten Umgang mit allem, was kein Mensch merkt. [...] Mitunter sprang es wie ein unsichtbarer übermütiger Tänzer zu mir in die abgelegene Stube hinein und reizte mich zum Lachen. [...] Ich war so hübsch, so schön beiseit.⁴⁹

Das Erzähler-Ich, durch den Titel als „der Dichter“ ausgewiesen, ist „schön beiseit“ und in diesem Zustand eröffnet sich ihm die finstere Nacht als Zauberschloß der undurchdringlichen Geheimnisse. Das, was sich da so schön beiseit eröffnet, ist eine andere, von der Realität abweichende Sphäre, die sich durch die im ‚selbstnichtachtenden‘ Schreiben aufblitzende poetische Sprache auftut. Die poetologischen Konvergenzen zur *écriture automatique* sind an dieser Stelle besonders augenfällig und manch einem mag Bretons Schloß-Metapher aus dem *Ersten Manifest* in den Sinn kommen, die für die surrealistische Bewegung steht und die Breton zugleich zum geistigen Ort des Surrealismus, zum Raum der Surrealität erhebt: „Wir leben wirklich ganz unserer Phantasie, *wenn wir dort sind*. [...] – hier, wo wir frei von sentimentalischen Spielregeln, am Treffpunkt der Zufälle sind“.⁵⁰ Ebenso lassen sich Anchlüsse an den mediumistischen Programmdiskurs der Moderne erkennen, wenn im *Dichter* eben dieser vertrauten Umgang mit allem pflegt, was kein Mensch merkt,

⁴⁹ Robert Walser: Das Gesamtwerk. Bd. 2. S. 84 f.

⁵⁰ André Breton: Erstes Manifest. S. 21. Vgl. Anmerkung 11 der Einleitung dieses Sammelbandes.

was er im Zustand des Mediumistischen erfährt, was ihn als poetischer Auslöser anspringt und damit die literarische Produktion intendiert.

Vielleicht ist es auch dieser mediumistischen Poetik, die sich noch an vielen anderen Texten Walsers verorten ließe, geschuldet, dass sich durch Walsers Œuvre eine „Sprachverwilderung“⁵¹ zieht, die surrealistisch anmutet. Um es mit Reto Sorg zu sagen: „Was Walser schreibt, erscheint fremd und vertraut zugleich, als käme es nicht selber zur Darstellung, sondern sein ‚Traumbild‘.“⁵²

IV. Hanns Heinz Ewers – Mediumistisches und Massenliteratur

Während die bisher vorgestellten mediumistischen Poetiken einer Sprache des Anderen, die poetologisch die *écriture automatique* vorzeichnen – besonders durch das dominante Element des mediumistischen, ‚automatischen‘ Schreibens – in den Werken literaturgeschichtlich kanonisierter Autoren aufzufinden sind, lohnt es sich ebenso einen Blick auf die Massenliteratur der Zeit um 1900 zu werfen, die im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde. Hanns Heinz Ewers, der „Skandalschriftsteller“⁵³, der bisher hauptsächlich als Trivialautor angesehen und von der Forschung, bis auf einige wenige Beiträge, kaum wahrgenommene Bestsellerautor von Schauer-, Grusel- und Gespenstergeschichten bietet sich dafür in besonderem Maße an. Zunächst, weil die „seltsamen Geschichten“, wie Ewers seinen Erzählband *Das Grauen* (1907) unterteilt, mit ihren grotesken Inhalten mit oft blutigem und schockierendem sowie verstörendem Ende bisweilen surreale Szenarien entwickeln – so etwa in *Mein Begräbnis* (1917), in dem eine Leiche nicht nur aktiv ihre

⁵¹ Walter Benjamin: Robert Walser. S. 62.

⁵² Reto Sorg: Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der ‚Fernen Nähe‘ bei Robert Walser. In: Anna Fattori und Margit Gigerl (Hrsg.): *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München 2008, S. 177-191, hier: S. 178.

⁵³ Barry Murnane, Rainer Godel: Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*. Bielefeld 2014, S. 7-28, hier: S. 7.

Beerdigung miterlebt und gestaltet, sondern bei dieser wegen „grobe[n] Unfug[s]“⁵⁴ in Gewahrsam genommen, vor Gericht gestellt und zu einem „gut bürgerlich[en]“⁵⁵ Begräbnis verurteilt wird.

Darüber hinaus lassen sich in den Erzählungen Ewers' nicht nur immer wieder Anleihen an den spiritistischen wie parawissenschaftlichen Diskurs und den dort ausgebildeten Mediumismus erkennen, häufig scheinen auch Versatzstücke des mediumistischen Programmdiskurses der künstlerischen Moderne auf – genauer: Versatzstücke einer mediumistischen Poetik, die eine fremdartige Sprachlichkeit indiziert. Diese Beobachtung, der im Folgenden an zwei Erzählungen Ewers' nachgegangen wird, ist in Hinblick auf ihre Relevanz für die Verortung poetologischer Präfigurationen der *écriture automatique* in deutschsprachiger Literatur entscheidend. Sie belegt das Aufkommen solcherlei Präfigurationen sogar in Massen- und Populärliteratur der Moderne, die schon zu Lebzeiten Ewers' keineswegs dem ernst zu nehmenden, literarischen Kanon zugeordnet wurde, obschon Ewers „[z]umindest literatursoziologisch [...] dem Zentrum des Literaturbetriebs näher [stand] als man dies für einen Unterhaltungsschriftsteller des ersten Jahrhundertdrittels vermuten könnte“.⁵⁶

In Ewers *Das Grauen* verhandelt die Erzählung *Das weisse Mädchen* eine scheinbar nur spiritistische Séance, in der ein weißes, weil nacktes, Mädchen in Trance ein „Spinett“⁵⁷ zum Klingen bringt. Diese Séance springt jedoch um in ein satanisches Opfer einer weißen Taube, in ein „Blutbade“,⁵⁸ welches das Mädchen verschlingt. Die Szenerie, in der sich die Séance abspielt, weist Konvergenzen zu den Inszenierungen des Versuchsraumes in zeitgenössischen parawissenschaftlichen Experimenten auf.

⁵⁴ Hanns Heinz Ewers: Mein Begräbnis. In: Ders.: Mein Begräbnis und andere seltsame Geschichten. Eingeleitet von St. Przybyszewski. Mit 8 Bildbeigaben von Fritz Schwinbeck. Leipzig¹³1917, S. 3-15, hier: S. 10.

⁵⁵ Ebd., S. 14.

⁵⁶ Barry Murnane, Rainer Godel: Hanns Heinz Ewers zwischen Ästhetisierung und Popularisierung. S. 8.

⁵⁷ Hanns Heinz Ewers: Das weisse Mädchen. In: Ders.: Das Grauen. Seltsame Geschichten. München/Leipzig¹⁹1916, S. 71-84, hier: S. 81.

⁵⁸ Ebd., S. 83.

Den Boden deckte ein weinroter Teppich, die Fenster und Türen waren durch schwere Vorhänge von derselben Farbe verhangen, [...] Das hintere Ende des Zimmers war völlig verdunkelt, mit Mühe konnte man dort ein großes Instrument erkennen, über dem eine schwere rote Decke lag.⁵⁹

Über die parapsychologischen Experimente Schrenck-Notzings, der um 1900 neben Carl du Prel führend auf diesem Gebiet in Deutschland war und in spiritistischen Zeitschriften wie *Die Sphinx* publizierte, bemerkt Dorothea Dornhof zum experimentellen Setting:

Die Arrangements der experimentellen Räume in Paris und München waren nun identisch; das schwarz ausgekleidete Kabinett [...] befand sich am Ende des Raumes, es war mit einem Stoff verhangen, hinter dem das Medium die teleplastischen Phänomene produzierte.⁶⁰

Lichtquelle bei diesen Experimenten war stets eine „gedämpfte Rotlichtbeleuchtung“.⁶¹ Die Analogien sind augenfällig und überraschen nicht vor dem Hintergrund, dass Ewers kurz vor der Jahrhundertwende an spiritistischen Sitzungen vornehmlich sogar als Medium teilnahm, allerdings nicht ohne eine skeptische Ironie an den Tag zu legen: „Ihn interessiert hauptsächlich der Hypnotismus, an Geister [...] glaubt er überhaupt nicht, wie er zu verschiedenen Gelegenheiten öffentlich bekundet.“⁶² In eine solche Szenerie dann aber die mediumistische Produktion von Kunst einzubetten, indem das klingende „Spinett“ in Ewers Erzählung erst ertönt, „als der Raum ganz finster“⁶³ ist und im Protagonisten Lothar eine naive Sensation auslöst,⁶⁴ verweist nicht nur

⁵⁹ Ebd., S. 78 f.

⁶⁰ Dorothea Dornhof: „Gaukler und Fälscher, halbtote Frauenzimmer und anspruchsvolle Wirrköpfe“ – Okkultismus, Medien und psychotischer Wahn. Okkulte Schauplätze als Schwellenraum zwischen Wissenschaft und Spektakel. In: Volker Hess und Heinz-Peter Schmiedebach (Hrsg.): *Am Rande des Wahnsinns. Schwellenräume einer urbanen Moderne*. Wien/Köln/Weimar 2012, S. 339-390, hier: S. 363.

⁶¹ A. Freiherr von Schrenck-Notzing: *Physikalische Phänomene des Mediumismus*. Studien zur Erforschung der telekinetischen Vorgänge. Mit 15 Tafeln und 35 Strichzeichnungen im Text. München 1920, S. 29.

⁶² Wilfried Kugel: *Der Unverantwortliche. Das Leben des Hanns Heinz Ewers*. Düsseldorf 1992, S. 41.

⁶³ Hanns Heinz Ewers: *Das weisse Mädchen*. S. 79.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 79 f.

auf thematische Verarbeitung, sondern auch auf Verbreitung des mediumistischen Programmdiskurses der künstlerischen Avantgarden in und durch Ewers' Literatur für die breite Masse. Die künstlerische Aufwertung des Mediumistischen, in dessen Zustand sich der Künstler zur Kunstproduktion bringen muss – wir erinnern uns kurz an Kandinsky – wird durch das Verschwinden des Mediums im Anschluss an „das Konzert“ in der wortwörtlichen „Versenkung“⁶⁵ überspitzt. Das Mädchen ist im Zustand des Mediumistischen nicht nur zu künstlerischem Spiel fähig, es kann sich für dessen Produktion sogar durch Raum und Zeit teleportieren. Denn zu Beginn der Séance heißt es vom Hausherrn über das Mädchen: „Es kann nur unter großen Schwierigkeiten zu mir hinkommen und muss unter allen Umständen um halb sieben Uhr abends wieder zu Hause sein, damit Mama und Papa und die englische Gouvernante nichts merken.“⁶⁶ – Dass sich diese großen Schwierigkeiten auf dem Rückweg als Blutbad, in dem das Mädchen entschwindet, ausnehmen, lässt auf Ähnliches für den Hinweg schließen, der nur unter großen Schwierigkeiten erfolgen kann.

In Ewers' *Aus dem Tagebuche eines Orangenbaumes* zeigen sich diese Hinwendungen zum mediumistischen Programmdiskurs der emphatischen Moderne besonders in Hinblick auf dessen hier vorgestellte Spielart, die mediumistische Poetik einer Sprache des Anderen. In der Erzählung imaginiert sich ein Insasse einer psychiatrischen Anstalt mittels Tagebuchs schreiben zum Orangenbaum – wobei offen bleibt, ob diese durch das Schreiben ausgelöste Metamorphose Imagination bleibt oder tatsächlich stattfindet, denn mit ihr endet die Erzählung, die als in das Tagebuch geschriebener Brief an den behandelnden „Herr[n] Sanitätsrat“⁶⁷ inszeniert ist. Das Erzähler-Ich führt schon zu Beginn der Erzählung seine Vorliebe für das Dichten aus und zitiert dann einen Herrn Oberst: „Man sagt, dass die Leute, die Gedichte machen, alle Träumer seien.“⁶⁸ Diese Affinität scheint für den weiteren Verlauf entscheidend zu sein,

⁶⁵ Ebd., S. 83.

⁶⁶ Ebd., S. 77.

⁶⁷ Hanns Heinz Ewers: Aus dem Tagebuch eines Orangenbaumes. In: Ders.: Das Grauen. S. 167-207, hier: S. 167.

⁶⁸ Ebd., S. 176.

nur so gelingt der Zauber, dem er sich unterlegen sieht – der Zauber der sich während des Schreibens unaufhaltsam vollziehenden Metamorphose. Eine Metamorphose nicht nur von seiner in ‚fremde‘ Schrift, sondern seiner selbst zu einem Orangenbaum. Die Erzählung und damit das Schreiben des Erzähler-Ichs enden mit dem Zitat von süßen Worten, die er nachts hörte. Das süße Wort ist das fremde Wort, die fremde Schrift, die der Schreiber der Normalität und seiner Identität entrückt zu Papier bringt und die zugleich seine (imaginierte) Metamorphose einläutet. Die Aufnahme und literarische Verarbeitung von Versatzstücken einer mediumistischen Poetik wird hier an Ewers Erzählung, als Teil seiner Schauerliteratur für die breite Masse, augenfällig und verweist damit zugleich auf die einschlägigen – bereits in den Nuller und Zehner Jahren des 20. Jahrhunderts sogar in der deutschsprachigen Populärliteratur thematisierten – poetologischen Verhandlungen eines mediumistischen Schreibens, die die künstlerische Tragweite der Breton'schen *écriture automatique* bereits *avant la lettre* ausloten.

V. Carl Einstein – Ein Blick

Da sich Matthias Berning und Klaus H. Kiefer in diesem Band in ihren umfassenden und präzisen Studien eingehend mit Carl Einstein beschäftigen,⁶⁹ schließe ich meinen Überlegungen nur einen kurzen Blick auf Einstein an. Diesen im Zuge mediumistischer Poetiken in den Nuller Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zu nennen, die ihrerseits die Poetologie der *écriture automatique* vorskizzieren, erscheint mit Blick auf Einsteins *Bebuquin* (1909/12) sinnvoll, denn hier heißt es:

Er schwieg, in ihm stak eine Höhle, und um ihn herum war der
Erdboden ausgesägt. Die Leitung war unterbrochen.
Seine Augen lagen reglos über dem Jochbein.
Er sprach:
,O Reichtum meiner Seele!

⁶⁹ Vgl. Klaus H. Kiefer: Carl Einsteins Surrealismus - „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“.; Matthias Berning: „Automatisches Schreiben“ in Malerei und Lyrik: Carl Einstein als Theoretiker und Praktiker (?) des Surrealismus in Deutschland und Frankreich.

[...] O Reize; zu spüren, wie mannigfach Worte und Meinungen sind.
Und wie schmerzlich, nur eine Deutung zu erlernen. [...]
Wenn ich mich in den Reizen der Mannigfaltigkeit verstecken könnte
[...].
[...] Ich kann absonderliche Wesen machen, Verrücktes zeichnen, auf
Papier, in Worten, ich selbst bin verzerrt⁷⁰

Die komparativen Anschlüsse an den mediumistischen Programmdiskurs der emphatischen Moderne, die die textimmanenten poetologischen Überlegungen weiterführend als mediumistische Poetik erhellen, sind vielfältig und ließen sich an zahlreichen Textpassagen des *Bebuquins* nachzeichnen.⁷¹ Dies würde eine eingehende, textnahe Analysearbeit erfordern, die im Rahmen dieses Beitrags nicht erfolgen kann. Stattdessen möchte ich in aller Kürze dieses Zitat aus dem *Bebuquin* noch einmal dem Eingangszitat Bretons bzw. „dem Satz, der ans Fenster klopfte“ gegenüberstellen. So wie Bretons Satz ans Fenster klopft, sobald dieser im Halbschlaf ist, so kommt Bebuquin die Einsicht in das Wesen eines andersartigen Erkennens – es ist die autonom gewordene, neue Realitäten schaffende Sprache – in einem entrückten, beinah schlafwandlerischen Zustand. Das mediumistische Schreiben, das hier im *Bebuquin* zur Sprache kommt, scheint bereits vor Bretons Konzept der *écriture automatique* nicht nur Fremdartigkeit sondern auch neue Erkenntnismöglichkeiten mittels (poetischer) Sprache zu evozieren.⁷² Damit lässt sich auch Carl Einstein in die Reihe der Autoren stellen, die hier herangezogen wurden, um die Äquivalenzen der jeweils spezifisch zu Tragen kommenden mediumistischen Poetik zur *écriture automatique* aufzuzeigen.

⁷⁰ Carl Einstein: *Bebuquin*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Rolf-Peter Baacke. Bd. 1. Berlin 1980, S. 73-114, hier: S. 99.

⁷¹ Vgl. etwa die Bar-Sequenz, in der sich der „Schmerzkakadu“ (ebd., S. 91) – von Nebukadnezar Böhm gerufen – als „Beweis, es kann auch anders zugehen“ (ebd., S. 92), als Beweis einer erschaffenden Sprache erhebt. Ein Wort dieser Sprache wird wahr und existent, sobald es gesetzt ist: „Der Giebel des Büfetts färbte sich bunt. Vogelaugen starrten, die Wände der Bar überzogen sich mit Vogelfedern, und man hörte ein Geratter von Flügeln, man spürte, es wird geflogen, höher, wilder in den Wahnsinn.“ (Ebd., S. 91).

⁷² Zu solcherlei poetologischen Tendenzen Einsteins *avant la lettre* vgl. weiter Karina Schuller: „pflanzhaft willige Formen werden entstehen“ – Carl Einstein und der Surrealismus. In: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hrsg.): *Historiografie der Moderne*. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste. Paderborn 2016, S. 81-90.

VI. Zum Abschluss

Es scheint, dass die *écriture automatique* sich nicht nur ihrer Namensgebung und Technik nach dem mediumistischen, parapsychologischen Diskurs verdankt, wie Breton in *Auftritt der Medien* bereits selbst bemerkt,⁷³ sofort aber die Grenze zum „spiritistischen Gesichtspunkt“⁷⁴ zieht, um die mediumistisch gewonnenen Produkte als künstlerische, an der Surrealität teilhabende und eben nicht als Produkte von Geistern aus einem Geisterreich ausweisen zu können. Vielmehr lässt die *écriture automatique* sich auch in Bezug auf ihre immanente Poetologie historisieren. Diese weist auffällige Konvergenzen zur hier aufgezeigten, im Kontext des Programmdiskurses der emphatischen Moderne als mediumistisch ausgewiesenen Poetik einer Sprache des Anderen auf, so dass man allemal von surrealistischen Poetologien *avant la lettre* sprechen kann. Paul Charles Berger bemerkt dazu:

Stellen wir hier zunächst fest, daß André Breton und seine Anhänger nur eine Gattung der Dichtung zum System erhoben, die berühmtere Vorgänger zu allen Zeiten und in allen Ländern gekannt und ausgeübt haben. Aber während zahlreiche Dichter sich damit begnügten, ihrer Inspiration zu folgen und sich von ihr lenken zu lassen ohne eine eigene Kunstlehre zu begründen, haben die Surrealisten hier ein Dogma errichtet und ein grundsätzliches Ausdrucksmittel geschaffen, wo bisher nur einigen wenigen Auserwählten eine Quelle gelegentlicher, unkontrollierbarer Erleuchtung floß.⁷⁵

Hier lässt sich Berger, der 1951 mit – laut Vorwort – ausdrücklicher Begrüßung seines Vorhabens seitens Bretons die *Bilanz des Surrealismus* im Nachkriegsdeutschland publizierte, nur insoweit zustimmen, als dass die Surrealisten mit der Programmatik der *écriture automatique* die aufgezeigten Strömungen im mediumistischen Programmdiskurs der Moderne dem Begriff des Surrealistischen zuführten. Dass die „wenigen Auserwählten“ Bergers indes sehr wohl mit ähnlichen Ausdrucksmitteln operieren oder sie, und das in weit stärkerem Ausmaß, poetologisch ver-

⁷³ Vgl. André Breton: *Auftritt der Medien*. S. 180.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Paul Charles Berger: *Bilanz des Surrealismus*. Coburg 1951, S. 20.

handeln, ist an meinen Ausführungen zu Franz Kafka, Robert Walser, Hanns Heinz Ewers und in aller Kürze zu Carl Einstein deutlich geworden und lenkt den Blick sicherlich auf eine weitere Zahl von Autoren, wie sie sogar Breton in seinem „Brief an Berger“⁷⁶ selbst ins Spiel bringt, wenn er sowohl auf das von den Surrealisten angetretene Erbe der deutschen Romantiker verweist und ebenso in die zeitgenössischen deutschen Literaten große Hoffnung legt, wiederum das surrealistische Erbe aufzunehmen:

Solange man nicht die zu unrecht als unübersteigbar ausgegebenen Gegensätze des Irreseins und der angeblichen ‚Vernunft‘, des Traumes und der Tat, der geistigen Vorstellung und der körperlichen Wahrnehmung einschränkt und verringert, wird der Mensch eingeschlossen bleiben im Gefängnis der Logik, wird er die Schranke nicht hochzuheben vermögen, welche die innere von der äußeren Welt trennt. Diese Mauer aus tausendjährigem Eisen niederzureißen, nachdem sie von Novalis, Jean Paul, Arnim, Lichtenberg, Grabbe, Tieck mit geschlossenen Füßen übersprungen worden ist, dazu lade ich die deutschen Dichter ein.⁷⁷

Dieser Aufzählung ließen sich sicherlich noch Namen wie Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann oder Hugo von Hoffmannsthal hinzufügen. Eine Analyse ihrer poetologischen Konzeptionen in Hinblick auf eine mediumistische Poetik erscheint lohnenswert und wird an anderer Stelle sicherlich erfolgen.

⁷⁶ Berger setzt Bretons „Brief an einen Freund“ als Vorwort seiner *Bilanz des Surrealismus*, in dem Breton Berger dazu beglückwünscht, mit seiner Publikation eine „Bresche in die Mauer zu schlagen, die Deutsche und Franzosen so hoffnungslos trennt“ (André Breton: Brief an einen Freund. In: Paul Charles Berger: Bilanz des Surrealismus. S. 12-15, hier: S. 12.) und begrüßt ausdrücklich Bergers „Studie über den Surrealismus“ (ebd.), die für ihn „wie eine Freundeshand ist“ (ebd.). Da keine weiteren Angaben zur Übersetzung vorliegen, übersetzt Berger hier wohl selbst ins Deutsche.

⁷⁷ André Breton: Brief an einen Freund. S. 15.

Matthias Berning

„Automatisches Schreiben“ in Malerei und Lyrik: Carl Einstein als Theoretiker und Praktiker (?) des Surrealismus in Deutschland und Frankreich

Spätestens mit Erscheinen des Buches *Die Negerplastik* (1915) galt Carl Einstein (1885-1940) neben Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979), dem Galeristen Picassos, als einer der wichtigsten Theoretiker des Kubismus in Deutschland, der zugleich als Kunstagent nicht im akademischen Elfenbeinturm verblieb, sondern aus der Praxis des Kunstbetriebs kam.¹ Der Kubismus war für ihn die richtungsweisende Ausdrucksform künstlerischer Gestaltung bis in die 1920er Jahre, die er nicht nur aus stilistischen, sondern auch aus epistemologischen Überlegungen gegenüber Stilrichtungen wie Impressionismus (z.B. den der Münchner Sezession), Expressionismus (z.B. Die Brücke), Abstraktion (über Kandinsky fällt er manch negatives Urteil) oder russischem Konstruktivismus bevorzugte. Erst als sich die Künstler des Kubismus, allen voran Picasso und Georges Braque, weiterentwickelten, fiel Einsteins Bewertung über die zukünftigen Möglichkeiten dieser Kunstrichtung pessimistischer aus.² Diesen negativen Ausblick formulierte er in seinem publizistisch erfolgreichsten Werk, in dem 16. Band der Propyläen-Kunstgeschichte mit dem Titel *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, der drei Auflagen (¹1926, ²1928, ³1931) erlebte, wobei Einstein jeden Band stark überarbeitete. War die erste Auflage noch klar kubistisch geprägt, gilt die zweite als Dokument eines Übergangs und die dritte als von surrealistischer Kunsttheorie geprägtes Werk.³ In diesem dritten Band, in der verspätet

¹ Zu Einsteins Tätigkeiten im Kunstbetrieb vgl. Rolf-Peter Baacke: Carl Einstein – Kunstagent. In: Carl Einstein. Materialien. Zwischen Bebuquin und Negerplastik. Hrsg. von Rolf-Peter Baacke. Band 1. Berlin 1990, S. 9-26.

² Vgl. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens: „SCHAUEND VERÄNDERT MAN MENSCH UND WELT“. In: Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaethgens. Band 5. Berlin 1996, S. 11. Aus diesem Band wird im Folgenden unter Verwendung der Sigle DKd20Jh zitiert.

³ Vgl. Klaus H. Kiefer: Diskurswandel in Carl Einsteins Werk. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde. Tübingen 1993, S. 366-476.

erschienenen Monographie über Georges Braque (1934) und vielen Zeitschriftenbeiträgen wie auch in der programmatischen Mitarbeit an international ausgerichteten Zeitschriften wie *Documents* und *transition* trat er nicht nur als Theoretiker auf, sondern unternahm performativ den Versuch, eine bestimmte Auffassung des Surrealismus, die mit der André Bretons nicht deckungsgleich ist, in Deutschland und Frankreich zu kanonisieren. Auf diese Weise nahm Einstein als Praktiker Teil an der surrealistischen Bewegung.

In der Einstein-Forschung gibt es jedoch Stimmen, die behaupten,⁴ die Texte Einsteins seien selbst Beispiele für kubistisches oder surrealistisches Schreiben. Ob kunstkritische Schriften, die im Modus des automatischen Schreibens verfasst sind, als solche ernst zu nehmen wären, sei einmal dahingestellt, aber an sich ist die Frage reizvoll: Finden sich im Œuvre Einsteins Beispiele für surrealistisches bzw. automatisches Schreiben? Texte, die sich für eine derartige Fragestellung anbieten, sind weitaus weniger kunstkritische, sondern genuin literarische wie beispielsweise das Gedicht *Entwurf einer Landschaft* oder das Prosafragment *Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht*.⁵ Wenn es sich um Texte im surrealistischen Stil handelt, müsste dies aufgewiesen werden können. Zu *Entwurf einer Landschaft* lässt sich anfügen, dass es ein gleichnamiges Gedicht von Paul Celan gibt, es ist das letzte im vierten Zyklus des 1959 erschienenen Bandes *Sprachgitter*. Die Einstein- und Celan-Forschung hat natürlich bereits die Frage gestellt: Ob der identische Titel eher Zufall oder gar Absicht ist, soll hier erörtert werden – ebenso die Problematik, die entsteht, wenn man das spätere Gedicht als eindeutige Referenz auf das frühere deutet.

⁴ Vgl. Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Berlin 2006, S. 287-289 u. Johanna Dahm: Netzwerke des Wissens. Carl Einsteins „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ und die Strategie des Unbewussten. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhunderts“. München 2003, S. 184.

⁵ Letzteren Text hat die Herausgeberin Karina Schuller auf der Tagung der Carl-Einstein-Gesellschaft 2013 in Bern daraufhin befragt. Vgl. Karina Schuller: „pflanzhaft willige Formen werden entstehen“ – Carl Einstein und der Surrealismus. In: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hrsg.): Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste. Paderborn 2016, S. 81-90.

Einstein selbst hat – womöglich, um die Abgrenzung zu Bretons Definition des Surrealismus zu betonen – in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* nicht den Begriff ‚Surrealismus‘ verwendet (er findet sich nur im Register), sondern die Kunstrichtung als ‚romantische Schule‘ bezeichnet. Im Folgenden soll ein etwas weiter ausholender Versuch unternommen werden, diese bemerkenswerte Umbenennung zu erklären. Dafür ist ein Sprung von den späten 1920er Jahre in die Mitte und das Ende des langen 19. Jahrhunderts notwendig:

Die Zunahme meiner halben Erblindung war die Ursache, [...] denn dadurch fielen mir, wenn ich schrieb, sehr oft Tintentropfen aufs Papier. Manchmal bemerkte ich diese nicht und legte das Papier, ohne sie zu trocknen, zusammen. Zog ich es nun wieder von einander, so sah ich, besonders wenn diese Tropfen nahe an einen Falz des Papiers gekommen waren, wie sich manchmal symmetrische Zeichnungen gebildet hatten, namentlich Arabeskern, Tier- und Menschenbilder und so weiter.⁶

So schreibt Justinus Kerner, ein Vertreter einer spätromantischen Psychologie und Medizin mit Hang zum Spiritismus, der bekanntlich nicht ganz ohne Einfluss auf Psychologie und Psychoanalyse um 1900 war, und behauptet, das bald beliebte Gesellschaftsspiel der *Klecksographien* erfunden zu haben. Zu diesen symmetrischen Klecksbildern stellt er fest:

Tintenkleckse [...] geben [...] kraft ihrer Doppelbildung [...] der Phantasie Spielraum lassende Gebilde der verschiedensten Art. Bemerkenswert ist, daß solche sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien und so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders sehr häufig das Gerippe des Menschen. [...] Bemerkte muß werden, daß man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete.

Es kamen also auch diese hier gegebenen Hadesbilder nicht durch meinen Willen und durch meine Kraft hervor, ich bin der Zeichnungskunst unfähig, sondern sie kamen auf jene oben beschriebene Weise

⁶ Justinus Kerner: *Klecksographien*. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1890, S. V, unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890> am 15.01.2016. (s. für Abb. 1 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890/0029> und für Abb. 2 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890/0050>).

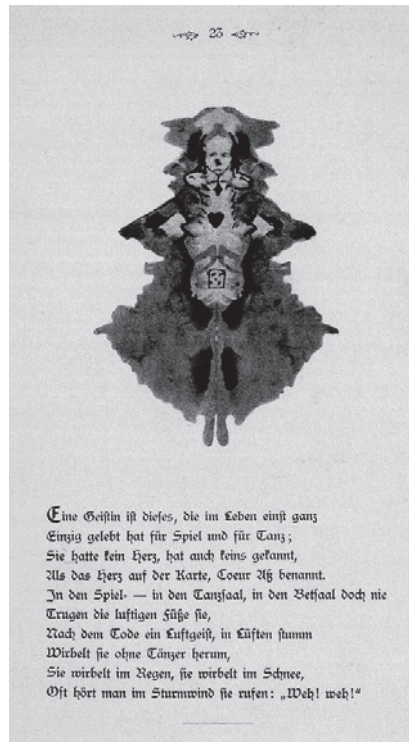


Abb. 1: Klecksographie und Lyrikkommentar von Justinus Kerner, s. Fußnote 6

allein durch Tintenkleckse zu Tage und erforderten dann oft gar keine, oft nur unerhebliche Nachhilfe durch einige Federstriche.⁷

Das 1851 entstandene Buch erschien 1890. Folgt man Kerner und geht davon aus, dass Klecksographien zu einem assoziativen Spiel wie das Bleigießen wurden, kann man eine Verbindung zu dem amerikanischen Spiel *gobolinks*, das 1896 in einem Buch vorgestellt wurde,⁸ ziehen. Die Vorliebe für das assoziative Gesellschaftsspiel der Klecksographie und eine Studie des polnischen Arztes namens Szymon Hens, eines Schülers des Schweizer Psychiaters Eugen Bleuler, mit dem Titel *Phantasieprüfungen mit formlosen Klecksen bei Schulkindern, normalen Erwachsenen und Geisteskranken* von 1917, brachten Hermann Rorschach dazu, den berühmt gewordenen Rorschach-Test zu entwickeln, der verborgene Schichten des Bewusstseins des Betrachters hervorbringen soll.

⁷ Justinus Kerner: Klecksographien. S. VI-VII.

⁸ Ruth McEnery Stuart u. Albert Bigelow Paine: *Gobolinks or shadow pictures*. New York 1896, unter: http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbc3&fileName=rbc0001_2002jv17793page.db am 15.01.2016.

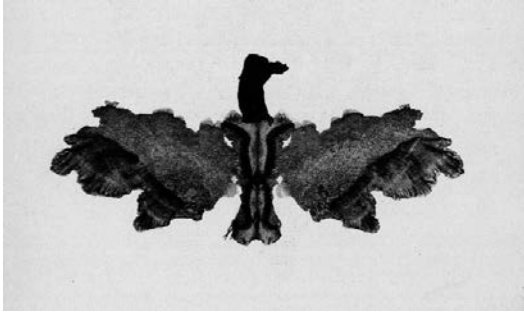


Abb. 2: Klecksbild, spätromantisch:
Justinus Kerner, s. Fußnote 6



Abb. 3: Das erste Faltbild des Rorschachtests,
1921 (Klecksbild, psychiatrisch: Hermann
Rorschach)⁹

Nicht nur mittels Bilder, sondern auch durch sprachliche Assoziations-
tests versuchte die Psychiatrie um 1900, wie beispielsweise der bereits
genannte Eugen Bleuler, aber auch Sigmund Freud, C.G. Jung oder der
Berliner Theodor Ziehen, die Psyche des Menschen bzw. des Patienten
zu untersuchen. Man kann diese Tests auf Francis Galton zurückführen,
der zu Begriffen assoziierte und zu der Einsicht kam, dass Ergebnisse
dieser Tests die Anatomie des Geistes („mental anatomy“) nur allzu
deutlich offenbarten,¹⁰ deutlicher vielleicht, als er es für gesellschaftlich
angemessen hielt. Wilhelm Wundt und Emil Kraepelin griffen diese
Tests auf und entwickelten die Experimentalpsychologie, in der Schweiz
schloss sich Eugen Bleuler an, schließlich verwendete C.G. Jung diese
Tests bei schizophrenen Patienten – Bleuler hatte gerade Kraepelins
Begriff *dementia praecox* durch ‚Schizophrenie‘ ersetzt.¹¹ Bretons Konzept
der von Assoziationsexperimenten der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts
beeinflussten *écriture automatique* hat ihren Ursprung sicherlich vor allem
durch die von Pierre Janet ausgelöste Traditionslinie,¹² im Einfluss der

⁹ Unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Rorschach1.jpg> am 15.01.2016.

¹⁰ Francis Galton: Psychometric experiments. In: *Brain* 2 (1879), S. 162.

¹¹ Vgl. Heinz Schott und Rainer Tölle: *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München 2006, S. 116-141.

¹² Zu Bretons Janet-Rezeption vgl. Maximilian Bergengruen: Das reine Sein des Schreibens. *Écriture automatique* in der Psychiatrie des späten 19. Jahrhunderts und im frühen Surrealismus (Breton/Soupault: *Les champs magnétiques*). In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 32 (2009), S. 82-99.

Symbolisten und Lautréamont sowie natürlich als angehender Arzt durch die Lektüre Freuds, der Bleuler und Jung als Kontrahenten empfand. Carl Einsteins Auffassung des automatischen Schreibens lässt sich zwischen Freud, Jung und Nietzsche verorten, dazu war es jedoch nötig, den Rekurs auf Justinus Kerner, den mit Ludwig Uhland befreundeten Spätromantiker, zu unternehmen, um darauf hinweisen zu können, dass einige Gesichtspunkte surrealistischer Konzepte bereits im Denken der Romantiker präfiguriert wurden.

Denn zentral für Einsteins Auffassung sind die Begriffe der Halluzination und des kollektiven Unbewussten. Letzteren Begriff hat er jedoch nicht von C.G. Jung übernommen, sondern aus seiner antiindividualistischen, jenseits des einzelnen Subjekts formulierten Theorie des Sehens, die er aus seiner Kritik des Kubismus entwickelt hatte.

Als Substrat aus Nietzsche und Freud lässt sich in der Tat folgende Aussage lesen, die sich in seiner Einleitung zum Kapitel *Die romantische Generation* findet: „[d]er göttliche fixierte menschliche Typus sei durch die Grunderfahrungen der Biologie“ also durch den Darwinismus erschüttert und gelange nun zur Psychologie (DKd20Jh, S. 158). Hatte man den Menschen als vernünftiges Wesen aufgefasst, so war Einstein zufolge „bereits mit Nietzsche“ (ebd.) eine Umwertung eingetreten, weil dieser den primären Einfluss des Trieblebens – als Antagonisten zur lebenshemmenden Kraft des Rationalen betonte. Dieser Einfluss wurde von Freud erheblich verstärkt, der „die Gegenkräfte des Rationalen, im Traum und Unbewußten wiederfand“ (ebd.). Nun gibt Einstein die Begründung, wieso er die jüngeren Künstler des Surrealismus als romantische Generation kennzeichnet, denn er sieht in der Psychologie wie in der Philosophie eine „Wendung zur Romantik eingetreten“ (ebd.). Allerdings sieht er in Gegensatz zur Epoche der Romantik die „arbeitenden Massen, deren Schicksal mit der Technik“ (ebd.) verflochten ist – auch das deutet bereits hin auf den Begriff des kollektiven Unbewussten im Gegensatz zur Psychologie des Einzelsubjekts, aber vor allem auch auf eine politische Ausrichtung seiner Sicht auf den Surrealismus, die allerdings vom Kreis um Breton abweicht.

Automatisches Schreiben definiert Einstein so: „Dem Unbewußten entspricht das Psychogramm; der zwangsmäßige Ablauf ist bekannt unter

dem Namen Automatismus“ (ebd., 164). Durch Automatismus entsteht nach Einstein eine psychographische Handschrift, der der Künstler im Gemälde jedoch ironisch den Kontrast der kontrollierten Gestaltung entgegenstellen kann. In dieser Handschrift werden inkohärente Analogien des Seelischen gezeigt, die keinen Wert auf formale Ganzheit legen. Als gelungenes Beispiel für automatisches Schreiben in der Literatur – für ihn ist es zuerst ein Mittel der Malerei – sieht er Benjamin Perets 1928 entstandenen Gedichtband *Le Grand Jeu*, wobei er kritisiert, dass die „Bindung der Grammatik“ (ebd., 167) noch nicht verlassen wurde. Das Unbewusste ist eine von Ratio und Konvention freie Zone und daher der unmittelbare Zugang zur Wirklichkeit, die somit mittels des automatischen Schreibens dargestellt wird – Einstein verwendet mit Emphase den Begriff des Realismus für surrealistische Kunst:

Zwei Grundprozesse weisen weniger verfälscht solche Verdrängungen auf: der Traum und das Unbewusste. Nutzte man diese Bezirke, so mußte man die Wendung zur halluzinativen Kunst vollziehen. Dies Halluzinative hat nichts mit der lächerlichen Abstraktion der Ästhetiker zu tun, nichts mit einem vagen Idealismus; wir betrachten diese Künstler als Realisten des Immanenten. (Ebd., 164)

Bereits im Zusammenhang mit Picasso und dem Kubismus hatte Einstein im Kontext mit dem Wahrnehmungsvorgang der Halluzination bemerkt, dass die Schichten des Unbewussten, die dabei zutage gefördert werden, intersubjektive, ja kollektive Elemente sind.

Die subjektiven Prozesse, aus denen das losgelöst Menschliche spricht, enthalten kollektive Bindungen, da die Unterschichten der Halluzinationen von archaisch undifferenzierteren Strömungen erfüllt sind. (Ebd., 97)

Das entspricht weitgehend C.G. Jungs Konzept des kollektiven Unbewussten. Jung konstatiert, dass im Unbewussten jedes einzelnen Subjekts eine gleichartige Menge von Archetypen eingeschrieben ist, die darüber hinaus wie in einem evolutionären Prozess von Generation zu Generation weitergereicht wird. Jung nennt sie die Möglichkeiten der Vorstellungsform – und von etwas Ähnlichem geht auch Einstein aus. Schließlich muss der sich von der Gesellschaft, dem Ort der Konventionen abspaltende Künstler realistische, d.h. objektive Kunstwerke

schaffen, also über das rein Subjektive hinausgehen. Das wird erst durch die Theorie des kollektiven Unbewussten möglich, die Einstein immer wieder ganz nebenher formuliert. Wenn diese kollektiven Bindungen in jedem Unterbewussten walten, so kann der Vorgang des automatischen Schreibens Objektivität erzeugen.

Auch in seiner Monographie über Georges Braque greift Einstein den Gedanken des automatischen Schreibens auf, wieder nennt er es das „unmittelbar niedergeschriebene Psychogramm“.¹³ Braque schreibe möglichst direkt das Erlebnis nieder, ohne rationale Kontrolle wird die Vision als das „bestimmend Wirkliche“ (BA 3, S. 407) niedergeschrieben. Auch hier findet sich das Konzept der Auflösung des Subjektiven, diesmal jedoch durch das Auflösen des Ich:

Der Mensch wird zum Durchgang der Kräfte, die er bewußt nicht fassen könnte; also die Bewußtseinseinschränkung wird abgeworfen und Kunst ein Mittel der Magie. (Ebd.)

In dem Rekurs auf die Klecksbilder Justinus Kerners zu Beginn finden die zwei Elemente des automatischen Schreibens und der Romantik in Einsteins Kapitel in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* über Paul Klee nun zusammen: Klees Malerei definiert er als Widerstreit zwischen einerseits dem passiven Niederschreiben, bei dem „pflanzenhaft willige Formen“ (DKd20Jh, S. 264) entstehen, die den Menschen als Gewächse, den Elementen preisgegeben, zeigen. Auf der anderen Seite finden sich die eher geometrischen Figuren, die „Ergebnisse der Traumabwehr und des Willens sind“ (ebd.). Einstein spricht von Klees Malerei, betreibt indirekt Ekphrasis – und von dieser überträgt er die Definition des Aktes des passiven Niederschreibens intermedial auf die Sprache: automatisches Schreiben zeige sich demnach in den Verbformen, während das Substantiv für die Statik des Willens stehe. Den Widerstreit dieser beiden Elemente in Klees Gemälden, des Psychogramms und der Statik nennt er eine „kontrapunktische Stimmung“ (ebd.), aber auch „Humor“ (ebd.), aber vor allem: „eine Art romantische[] Ironie“ (ebd.).

¹³ Carl Einstein: Werke. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Band 3. Berlin 1996, S. 407. Im Folgenden zitiert als BA 3.

Man kann also sehen, wie Einstein von sich aus – und sicherlich ohne sich in die Wissensgeschichte der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts wirklich vertieft zu haben – die Tätigkeit des assoziativen Gestaltens, um das Unbewusste hervortreten zu lassen, zum Teil mit der Romantik kurzschließt. Daniel-Henry Kahnweiler, der fast zwei Jahrzehnte mit Einstein korrespondierte,¹⁴ sieht in seinen *Ästhetischen Betrachtungen* Paul Klee übrigens nicht als Vorläufer des „agitorischen und freudschen Surrealismus“.¹⁵ „Dieser einzigartige Mann gehört meiner Ansicht nach zur Romantik.“¹⁶ Klee erinnere Kahnweiler vielmehr an Novalis, speziell an den Meister aus *Die Lebrlinge zu Sais*, der als Kind „Sterne, Wolken, Menschen und Tiere beobachtete, Steine, Blumen“.¹⁷ Wie man sieht, ist die Tendenz der Beobachtung bei beiden deutschen Wegbegleitern von Kubismus und Surrealismus vergleichbar, Einstein sieht das Freud'sche Element bei Klee jedoch durchaus.

Anschließend lässt sich die Frage stellen, ob es surrealistisches Schreiben – vielleicht im Sinne der *écriture automatique* – in Einsteins Werk gibt. Zwei Überlegungen aus der Einstein-Forschung müssen dazu rekapituliert werden, um danach die Frage auf andere Weise zu problematisieren. Johanna Dahm gehört zu denen, die Einsteins Kapitel zum Surrealismus in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* selbst als „automatisches Schreiben“ deuten, indem sie dessen Beschreibung der Kunst der „romantischen Generation“ als „die Suche nach dem Wissen“ um den Ursprung der Kunst als „die unbewusste Spur innerhalb des sich selbst generierenden Betrachtungssystems“ kennzeichnet.¹⁸ Anders formuliert soll das wohl heißen: Oberflächlich schreibt er die Kultur- und Geistesgeschichte des Surrealismus, eigentlich assoziiert er aber nur vor sich hin, um dem unbewussten Ursprung der Kunst näher zu kommen. Das ist eine willkürliche Interpretation der *écriture automatique* und zeigt, dass Einsteins Verhältnis zum Surrealismus nicht leicht zu erschließen ist.

¹⁴ Vgl. Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler: *Correspondance 1921-1939*. Hrsg. von Lillane Meffre. Marseille 1993.

¹⁵ Daniel-Henry Kahnweiler: *Ästhetische Betrachtungen*. Köln 1968, S. 58.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Johanna Dahm: *Netzwerke des Wissens*. S. 184.

Auch der Kunsthistoriker Uwe Fleckner sieht, wenn auch sprachstilistisch, ein Eigentümliches „Ineinander von beschriebenem und beschreibendem Stil“.¹⁹ Wenn Einstein beispielsweise über die expressionistische Malerei schreibe, werde seine Diktion expressionistisch. In der Tat lassen sich rhetorische Mittel finden, die als expressionistisch aufgefasst werden können, aber der Zusammenhang, den Einstein jeweils herstellt, wird durch sein Eigentümliches Idiom zwischen Polemik und verhaltener Emphase geprägt. Fleckner nennt dieses Idiom eine „schöpferische und literarisch-gestaltende Kunstsprache“ (DKd20Jh, S. 25), die zu ästhetischer und philosophischer Erkenntnis gelangen will. Damit legt auch er den Verdacht nahe, Einsteins kunstkritisches Buch sei selbst an den entsprechenden Stellen surrealistisch. Davon kann jedoch keine Rede sein. Was ihn mit der Kunst Braques oder Klees verbindet, ist die Suche nach einer von wissenschaftlichen und bzw. oder kulturellen Konventionen befreiten Wesensschau, die sich bei den Künstlern im Kunstwerk ausdrückt, bei Einstein *ex negativo* mittels Kritik. In seiner Braque-Monographie betont Einstein:

Diesen Sterbeprozess der konventionellen Deutungen und Formen, gleichgültig ob es sich um Worte, Erkenntnisse oder Gestalten handelt, gilt es durch Kritik zu beschleunigen. (BA 3, S. 383)

Auf zwei Weisen ist er somit eine Art Surrealist: Zum einen teilt er das Projekt der Revolution des Sehens, wenn auch von der Seite des Kritikers aus, zum anderen beabsichtigt er mit seiner Kunstgeschichte, Kubismus und Surrealismus im Sinne Braques, Picassos, Massons, Miros und Klees als bedeutende Kunst zu kanonisieren und damit kulturpolitisch durchzusetzen.

Die Frage nach surrealistischem und bzw. oder automatischem Schreiben kann eigentlich nur für literarische Texte aus der Zeit nach 1928 sinnvoll beantwortet werden. Will man sich mit dem aus editionsphilologischen Gründen ohnehin umständlich zu erschließenden Nachlass-

¹⁹ Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. S. 287.

material nicht beschäftigen,²⁰ bleiben eigentlich nur zwei Texte übrig. Zum einen die Prosa von *Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht* und das Langgedicht *Entwurf einer Landschaft*.

Ursprünglich, aber nicht in der Druckfassung, hatte das als kleines Büchlein herausgegebene Gedicht das Motto: „Landschaft ist ein Umweg – eine archaische Frechheit – zerhauen wir uns direkt“ (BA III, S. 83).²¹ Was den sprachlichen Duktus angeht, handelt es sich um einen expressionistischen Text, der den hymnischen Ton Hölderlins aufgreift, wie dies bei Trakl, Benn und selbst Einstein nach der Inszenierung Hölderlins als Vorläufer der lyrischen Moderne durch den George-Kreis üblich war. Einstein schrieb bis etwa 1917 Gedichte, beschäftigte sich nach der Einsicht, dass die Literatur nicht die gleichen gestalterischen Mittel besitze wie die Malerei, jedoch hauptsächlich mit Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung. Den hymnisch-expressiven Stil von *Entwurf einer Landschaft* erkennt man jedoch bei einem Gedicht wie *Heimkehr* wieder, das 1917 verfasst wurde. Daher verwundert es nicht, dass die Herausgeber des Nachlassbandes die Variante einer Strophe des Gedichts fälschlicherweise auf 1912-1914 datieren, wie Klaus Kiefer nachgewiesen hat.²² Schon das spricht gegen die Möglichkeit, man hätte es hier mit irgendeiner Form des automatischen Schreibens zu tun. Allerdings finden sich zu der in einer Auflage von 100 erschienenen Publikationsform des Gedichts Illustrationen (vgl. BA 3, S. 74, 76, 80, 82), die oberflächlich vergleichbar sind mit dem Zeichenstil von Paul Klee und Georges Braque, den Einstein wie bereits erwähnt mit dem Begriff des automatischen Schreibens in den nach dem Gedicht publizierten Texten in der dritten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* und im *Braque-Buch* verknüpfte. Sie stammen von Gaston-Louis Roux, einem damals jungen aufstrebenden Maler, den er mit André Masson und Joan Miro als „Die romantische Generation“ zusammenfasst und ihm attestiert, aus dem

²⁰ Zur Situation des Nachlasses Carl Einsteins, der sich im Archiv der Akademie der Künste, Berlin befindet, sowie zur Bewertung des 1992 veröffentlichten Nachlass-Bandes der Werkausgabe vgl. German Neundorfer: Edition und Interpretation – „Bebuquin II“. In: Marianne Kröger (Hrsg.): Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren. München 2007, S. 265-280.

²¹ Vgl. auch Klaus H. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. S. 400.

²² Klaus H. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. S. 398.

Kubismus eine Kontrapunktik gegensätzlicher Elemente zu gewinnen, und witzig Figuren aus Gegenständen zu bilden, ohne ihre Struktur zu verändern (vgl. Kd20Jh, S. 169). Einstein war allerdings enttäuscht von diesen Illustrationen.²³

Einem 1984 von Wilfried Ihrig publizierten Artikel ist es zu verdanken,²⁴ dass Einsteins Gedicht in Jürgen Lehmanns Kommentarband zu Paul Celans *Sprachgitter* als Material zur Kommentierung von *Entwurf einer Landschaft* angehängt ist, worin der Kommentar Ihrigs Annahme folgt, Celan zitiere Einstein. Diese Behauptung will er mit Motivähnlichkeiten zwischen beiden Gedichten stützen, indem er auf die Parallelstellen zwischen beiden Gedichten hinweist.²⁵ Beide Gedichte entwerfen „Totenlandschaften“,²⁶ da sind sich Ihrig und Klaus Manger, der Kommentator des Celan-Gedichtes, einig, und dem ist zuzustimmen. Manger konzidiert: „Das glühende Leben, das einst aus vulkanischen Mündern quoll – eine Art Erdpoesie –, ist erloschen. Das poetische Gedächtnis gilt Rundgräbern“.²⁷ Er verweist zudem auf den Hölderlin-Ton,²⁸ den Celan samt einiger behaupteter Motivübernahmen aus dem berühmten *Patmos*-Gedicht anklingen lässt – und Einsteins Eis-, Atem-, Fahnen-Metaphern und das Verb „klirren“ lassen ebenso eine Nähe zu *Hälfte des Lebens* vermuten (vgl. BA III, S. 77). Bei Einstein ist das Todesbewusstsein des sich artikulierenden, im Selbstgespräch sich befindenden Ich zentral, bei Celan der Gegensatz von gelebtem Leben und Versteinerung, Vergangenheit und Gegenwart. Unterschiedlich ist auch das Verhältnis zur Sprache – oder ihre Thematisierung. Folgt man dem Celan-Kommentar, ließe sich in dessen Gedicht die Auffassung erkennen, dass die „wahre Sprache der Dichtung“ nach 1945 eine „grauere“ Sprache spreche,²⁹ in der es nunmehr um Präzision gehe. Ihrig wieder-

²³ Vgl. German Neundorfer: „Kritik an Anschauung“. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins. Würzburg 2003, S. 288.

²⁴ Wilfried Ihrig: Landschaftsentwürfe. Paul Celan und Carl Einstein. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen 136 (1984), S. 298-305.

²⁵ Klaus Manger: Entwurf einer Landschaft. In: Jürgen Lehmann (Hrsg.): Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“. Heidelberg 2005, S. 351-352.

²⁶ Ebd., S. 352 und Wilfried Ihrig: Landschaftsentwürfe. S. 302: „Landschaften des Todes“.

²⁷ Klaus Manger: Entwurf einer Landschaft. S. 350.

²⁸ Ebd., S. 351.

²⁹ Ebd.

rum, und das trifft sicherlich zu, konstatiert in Einsteins Gedicht eine „Absage an die Sprache“,³⁰ die er bereits Anfang der 1920er Jahre formuliert hatte, als er gegenüber Daniel-Henry Kahnweiler konstatierte: „Die Litteraten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her“,³¹ wenn er auch damals noch optimistisch war, eine neue Sprache zu finden, die den Neuerungen vor allem des Kubismus nachzueifern in der Lage war. In Einsteins 1930 veröffentlichtem Gedicht treten vermächtnishaft, biographische Elemente hinzu. Die Küstenentwürfe hängen mit dem Entstehungsort des Gedichtes zusammen,³² während Celan die Landschaftsmetaphern aus der Rezeption von geologischer Fachliteratur entwickelt hat.³³ Den wenigen gemeinsamen Textpartikeln stehen also deutliche inhaltliche Unterschiede entgegen, so auch, dass Celans Gedicht durch die Vermeidung von Verbalformen die bildhafte Statik eines Landschaftsgemäldes erhält, während Einsteins Text durch eine Vielzahl unterschiedlicher Verbalkonstruktionen geprägt ist.

Im Kommentar zu Celans Band *Sprachgitter* betont Jürgen Lehmann, dass sich Celan Ende der 1950er Jahre endgültig löst von Traditionen und Konventionen lyrischen Sprechens, die er mit „Klassische Moderne, Symbolismus, Surrealismus“ benennt.³⁴ Andererseits entdeckt die Celan-Interpreten Clarise Samuels Surrealismus und Existenzialismus in Celans Lyrik, u.a. auch in *Entwurf einer Landschaft*.³⁵

Dass Celan Einstein rezipiert hat, ist jedoch mehr als wahrscheinlich. Schließlich finden sich die beiden Bände *Bebuquin* in der Auflage von 1917 und *Anmerkungen* von 1916, jeweils mit Widmungen von unbekannter Hand, also Einsteins Frühwerk, im Marbacher Celan-Bestand. Von Hans Mayer ist die Erinnerung überliefert, dass Celan in Pariser Buchhandlungen mit Gästen gerne nach Erstausgaben deutscher Litera-

³⁰ Wilfried Ihrig: Landschaftsentwürfe. S. 304.

³¹ Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler: Correspondance 1921-1939. S. 139.

³² Vgl. dazu Klaus H.Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. S. 400.

³³ Vgl. Klaus Manger: Entwurf einer Landschaft. S. 353 u. S. 357.

³⁴ Jürgen Lehmann: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“. S. 64.

³⁵ Vgl. Clarise Samuels: Holocaust visions. Surrealism and existentialism in the poetry of Paul Celan. Columbia 1993, S. 43-44.

tur der 1920er Jahre suchte,³⁶ auf diesem Wege mögen vielleicht auch die beiden Einstein-Bände in seinen Besitz gelangt sein, oder eben als Geschenk mit Widmung. Bei gekauften Exemplaren datierte Celan zu meist den Erwerb, ein derartiges Indiz fehlt hier. Bezüglich des „petit livre“,³⁷ des kleinen Gedichtbüchleins *Entwurf einer Landschaft*, spekuliert Ihrig, dass Celan den Band in der Pariser Bibliothèque National eingesehen oder dessen Wiederabdruck in der äußerst verdienstvollen Anthologie *Poètes à l'écart: Anthologie der Abseitigen* gelesen haben könnte,³⁸ die die große Schweizer Kunsthistorikern Carola Giedion-Welcker 1946 publiziert hatte.³⁹ Beides lässt sich nicht nachweisen, ebenso wie die Indizienlage, die der Textvergleich zwischen Einsteins und Celans Gedicht erbringt, sehr dünn ist. Einsteins Gedicht läutet dessen surrealistische Phase ein, Celans Gedicht erscheint im Kontext einer Loslösung vom Surrealismus.⁴⁰ Und doch ist diese nach wie vor offene und ungeklärte Relation beider Gedichte ein Dokument für die Wirksamkeit und geschichtliche Entwicklung einer gar nicht so marginalen surrealistischen Literatur deutscher Sprache, die in Frankreich entstanden ist.

³⁶ Hans Mayer: Erinnerung an Paul Celan. In: Ders.: Zeitgenossen. Frankfurt am Main 1999, S. 122.

³⁷ Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler: Correspondance 1921-1939. S. 85.

³⁸ Vgl. Wilfried Ihrig: Landschaftsentwürfe. S. 299.

³⁹ Carola Giedion-Welcker: *Poètes à l'écart: Anthologie der Abseitigen*. Bern-Bümpliz 1946.

⁴⁰ Ohnehin bezeugt die Geschichte der am französischen Surrealismus ausgerichteten und von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Plan*, in der Paul Celan 1948 in der letzten Ausgabe eine Reihe von Gedichten publizierte, die in der Folge in die Bände *Der Sand aus den Urnen* und *Mohn und Gedächtnis* aufgenommen wurden, die Existenz einer deutschsprachigen surrealistischen Literatur, die in Österreich mit einer Autorin wie Friederike Mayröcker bis in die Gegenwart wirkt. Diese hat wiederum ein Gedicht verfasst, das auf Carl Einsteins *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* direkt Bezug nimmt. Vgl. Friederike Mayröcker: „die Scherben eines gläsernen Frauenzimmers“ (Carl Einstein). In: Dies.: *Das besessene Alter. Gedichte 1986-91*. Frankfurt am Main 1992, S. 103. Zur Entwicklung der österreichischen Nachkriegsliteratur bis in die 1960er Jahre vgl. Andreas Okopenko: Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressiv-Literatur nach 1945. In: *protokolle 2* (1975), S. 1-17.

Klaus H. Kiefer

Carl Einsteins *Surrealismus* – „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“

Je länger man über einen Maler schreibt, um so genialer wird er.

Carl Einstein (BA 2, 58)

I. Namen, Typen und Epochen

Carl Einsteins *Bebuquin* enthält prototypisch alle relevanten Elemente eines Avantgarde-Textes, so dass er, sei es von Zeitgenossen, sei es von späteren Interpreten, als Vorläufer des Expressionismus, des Kubismus, des Dadaismus oder auch des Surrealismus,¹ gedeutet werden konnte. Ohne Zweifel haben die europäischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, auch in den verschiedenen Künsten, Gemeinsamkeiten,² auch wenn sie sich nicht nur gegen den künstlerischen *main stream*, sondern auch gegeneinander abzugrenzen suchten, ja bekämpften. So polemisierte Dada gegen Expressionismus und Surrealismus gegen Dada (und umgekehrt). Innerhalb der jeweiligen Gruppierungen wiederum gab es Richtungskämpfe, Vereinnahmungen und Ausschlüsse. So sollte z.B. Kurt Schwitters kein Dadaist sein und Georges Bataille kein Surrealist. Es gab auch Überläufer: aus Dada Max wurde der Surrealist Max Ernst,

¹ Als „Schwellentext“ bezeichnet Reto Sorg (Aus den „Gärten der Zeichen“. Zu Carl Einsteins *Bebuquin*, München 1998, S. 255 ff.) Einsteins Romandebüt, auch rückblickend auf Symbolismus, Décadence und Impressionismus. Als erster interpretierte Ewald Wasmuth (Die Dilettanten des Wunders. Ein Versuch über Carl Einsteins *Bebuquin*. In: Der Monat 14/H. 163 (1962), S. 49-58, hier: S. 51) den Text als „surreale Burleske“. *Bebuquin* wurde allerdings selten mit dem Futurismus in Zusammenhang gebracht, vgl. Carl Einstein-Materialien, Bd. 1 (mehr nicht ersch.): Zwischen *Bebuquin* und Negerplastik. Hrsg. von Rolf-Peter Baacke. Berlin 1990, S. 65.

² Am besten immer noch die Zusammenstellung von Adrian Marino: *Tendances esthétiques*. In: Jean Weisgerber (Hrsg.): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Bd. 2. Budapest 1984, S. 633-791.

und Pablo Picasso wandelte sich in proteischer Weise (K 1, 69)³ seit seinen kubistischen Anfängen.⁴ Dalí hielt sich für den surrealistischsten Künstler des Surrealismus,⁵ wurde aber 1939 von Breton schlussendlich exkommuniziert.⁶

Wie zuverlässig der Eigenname der verschiedenen Bewegungen als literatur- und kunstgeschichtlicher Terminus taugt,⁷ ist ebenso diskutabel wie die Frage, inwiefern sie in größere Zusammenhänge, Strömungen, wie etwa Modernismus oder Primitivismus (oder deren Mischungen), einzuordnen sind.⁸ Überhaupt ist die geschichtliche Entwicklung, die ja

³ K 1 = Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 16. Berlin 1926. Alle Siglen werden bei Erstnennung im Haupttext bzw. in den Fußnoten aufgelöst; erste Angabe: Auflagen-, Band- bzw. Heftnummerzahl, zweite Angabe nach dem Komma: Seitenzahl, wenn nicht anders angemerkt.

⁴ Natürlich wären auch Picassos Schaffensphasen vor den *Demoiselles d'Avignon* (1907) zu berücksichtigen.

⁵ S. Salvador Dalí: Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí. Hrsg. von André Parinaud. Paris 1973, S. 146: „Je suis le surréaliste le plus surréaliste qui soit et cependant il a toujours existé entre moi et le groupe une équivoque profonde.“

⁶ S. Karin v. Maur: Ein surrealistischer Zweikampf. Breton und Dalí im Licht einer unveröffentlichten Korrespondenz. In: Lisa Puyplat, Adrian La Salvia, Herbert Heinzelmann (Hrsg.): Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers. Würzburg 2005, S. 128-142, bes. S. 142.

⁷ Vor Aufkommen und nach Ausklingen der avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts mit ihren zahllosen Ismen gab es auch immer wieder terminologisch schwach besetzte Perioden. Manche Künstler hielten sich freilich für einzigartig, so z. B. Alfred Döblin (Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti. In: ders.: Aufsätze zur Literatur. Olten u. Freiburg/Br. 1963, S. 9-15, hier: S. 15), der 1913 auf seinem „Döblinismus“ insistierte. Bis auf seine späten kunst- und kulturgeschichtlichen Arbeiten hielt Einstein von „Kunstterminologie“ (W 4, 302 = Carl Einstein: Werke. Hrsg. von Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Bd. 4: Texte aus dem Nachlaß I. Berlin u. Wien 1992) im übrigen nicht viel. „Expressionismus“ gilt ihm als „billiges, leeres Wort“ (K 3, 154 = Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 16. Berlin 1931 [3., veränd. u. erw. Aufl.]), „Surrealität“ als „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“ (BA 3, 324 = Carl Einstein: Werke. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Bd. 3: 1929-1940. Berlin 1994 u. 1996), „Dada“ als „calembour qui pette trop longtemps!“ (zit. n. Clément Pansaers: Dada et moi. In: ders.: Bar Nicanor et autres textes Dada. Hrsg. von Marc Dachy. Paris 1986, S. 199-208, hier: S. 203) usw.

⁸ Vgl. Klaus H. Kiefer: Modernismus, Primitivismus, Romantik – Terminologische Probleme bei Carl Einstein und Eugene Jolas um 1930. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 12 (2008), S. 117-137 u. Primitivismo e modernismo nell'opera di Carl Einstein e nelle avanguardie europee. In: Annali. Università degli studi di Firenze Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo 11 (2010), S. 293-316 (dt. Orig. veröff. in: Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart. Baltmannsweiler 2011, S. 195-225; veränd. Fassg.: In: Nicola Creighton und

in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine äußerst dynamische war, in das Verständnis der Avantgarden einzubeziehen, die, sei es mit ihren ästhetischen Mitteln, sei es durch Anlehnung an politische Programme, den Lauf eben dieser Geschichte zu ändern oder zumindest zu beeinflussen suchten.⁹ Die Kriegsbegeisterung zahlreicher Expressionisten – gemeint ist der Erste Weltkrieg – und ihre Ahnungslosigkeit bzw. Ohnmacht gegenüber dem heraufziehenden Faschismus oder ihr Paktieren mit diesem, provozierten 1937/38 die sog. Expressionismusdebatte.¹⁰ Eine vergleichbare Surrealismusdebatte fand nicht statt.¹¹ Gegenüber Hitler waren die Surrealisten zwar nicht blind, wohl aber gegenüber ihrer eigenen Komplizenschaft mit Formen des Terrors: „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.“ (OC^{Br} 1, 783).¹² Auch Robert Desnos ließ daran keinen Zweifel: „LA REVOLUTION, c'est-à-dire LA TERREUR.“¹³ Erst der „faschist Dalí“, wie Einstein notiert (B II, 34),¹⁴ machte die Surrealisten darauf aufmerksam, wie problematisch es für Künstler und Intellektuelle ist,

Andreas Kramer (Hrsg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde / Carl Einstein and the European Avant-Garde. Berlin/Boston 2012, S. 186-209).

⁹ Die Surrealisten wollten bis in die 30er Jahre hinein viel mehr, als *nur* eine Kunstbewegung sein (vgl. OC^{Br} 2, 459; OC^{Br} = André Breton: Œuvres complètes. Hrsg. von Marguerite Bonnet u.a. 4 Bde. Paris 1988-2008.). Letzteres war jedoch ihr einziger Erfolg von Dauer: „la victoire remportée par le surréalisme sur le plan artistique“, wie Maurice Nadeau anlässlich der „Exposition internationale du surréalisme“ 1938 resigniert feststellt (Histoire du surréalisme. Suivie de Documents surréalistes. Paris 1964, S. 173).

¹⁰ Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt a.M. 1973.

¹¹ Vgl. Steven Engels: Uncanny Polemics and Ambivalent Reappraisals. The French Debate on Surrealism on the Eve of the Cold War. In: Sascha Bru und Gunter Martens (Hrsg.): The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940). Amsterdam/New York 2006, S. 91-109. Jean-Paul Sartres marxistische Surrealismus-Kritik (Qu'est-ce que la littérature. In: ders.: Situations. II. Paris 1948, S. 55-330, bes. S. 218 ff.) wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg publiziert.

¹² OC^{Br} = André Breton: Œuvres complètes. Hrsg. von Marguerite Bonnet u.a. 4 Bde. Paris 1988-2008.

¹³ Robert Desnos: Description d'une Révolte prochaine. In: La Révolution surréaliste 1/Nr. 3 (15. April 1935), S. 26.

¹⁴ B II = *BEB II*-Materialien im Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin (die Zahl hinter dem Komma bezeichnet hier die Mappe).

sich an „die Herrenkaste“¹⁵ oder überhaupt an „die Gewalt“ heranzumachen, wie Heinrich Mann 1911 schrieb. Ohne Zweifel ist Gewalt ein transformatorisches *Movens par excellence* und als *acte gratuit* dem Traum ebenbürtig. Sie ist auch den durch „moral bombing“¹⁶ zerstörten Städten inhärent, deren Surrealität deutsche Nachkriegskünstler konstatierten.¹⁷ Im Zentrum der Diskussionen stand jedoch weiterhin der oppositionäre Marxismus, der zwischenzeitlich als kleineres Übel akzeptabel schien. Der springende Punkt ist aber der, ob das Paktieren mit dem in den 30er Jahren in seiner Bösartigkeit durchaus erkennbaren Stalinismus als entschuldbarer zu werten ist als das Paktieren eines Benn oder Heidegger mit der nationalsozialistischen Volksbewegung. Jedenfalls vollzog sich ein Wechselbad von Parteinahmen, Dissidenzen und Verfolgungen im Zeichen politischer Systeme von rechts und von links im Kontext der europäischen Diktaturen. Die Schrecken, die diese Diktaturen verbreitet hatten, entschuldigten so manche Ambivalenzen in Leben und Werk.¹⁸ War man „entartet“ und verfolgt, war alles gut.

Carl Einstein fiel durch die Raster der deutschen Nachkriegsgermanistik, weil er „zu früh“ emigrierte und sich auch nicht recht in den Rahmen des (deutschen) Expressionismus einreihen ließ, der in den 60er Jahren eine Renaissance erfuhr. Zudem galt er als Marxist, freilich ohne Anbindung an die Frankfurter Schule und den Suhrkamp-Verlag... Die Kunstwissenschaft ignorierte ihn als fachfremden Dilettanten, und seine

¹⁵ Heinrich Mann: Geist und Tat. In: ders.: Essays. Hamburg 1960, S. 7-14, hier: S. 14. Dali pflegte nicht nur einen gewissen „Hitlerismus“ und „Franquismus“, später auch Katholizismus, sondern profitierte auch vom Kapitalismus („Avida Dollars“, OC^{Br} 2, 1152) – wie andere, nicht alle, Künstler der Avantgarde auch.

¹⁶ Jörg Friedrich: Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945. München ¹⁰2002, S. 61 u.ö.

¹⁷ Vgl. in diesem Band: Isabel Fischer: (An)Verwandlungen. Surrealistische Spurensuche im Künstlerkabarett *Die Badewanne* (1949-1950) und der Zeitschrift *META* (1949-1953).

¹⁸ Ein paradigmatischer Fall war der „glühende Nazi“ Nolde (so Stefan Koldehoff: Noldes Bekenntnis. In: *Die Zeit* 42 (10. Oktober 2013), S. 19), der es gar nicht verstehen wollte, dass er „entartet“, und dazu noch Marxist sei. Zu diesem Urteil hatte fatalerweise, wenn auch unverschuldet, Einsteins *Kunst des 20. Jahrhundert* beigetragen, vgl. Klaus H. Kiefer: Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*. In: Hubertus Gaßner (Hrsg.): *Elan vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miró und Calder*. München/Bonn 1994, S. 90-103, S. 90 f.

„specialität“,¹⁹ die Kunstethnologie, schien ganz die Domäne der Franzosen Bataille und Leiris – *die* aber hatten kein Interesse an dem 1928 zuge- reisten Konkurrenten: „Combine gegen Outsider“ (B II, 8), notiert dieser in seinen Erinnerungen. Michel Foucault, der 1970 den ersten Band der Bataille-Gesamtausgabe enthusiastisch bevorwortet hatte (OC^{Ba} 1, 5f.),²⁰ lernte den Expressionismus und die deutsch-französischen Beziehungen, die zumindest die Kunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts geprägt hatten – nicht zuletzt dank Einstein –, erst mit der Ausstellung *Paris – Berlin* 1978 kennen.²¹ Der Surrealismus passte ohnehin gut in das verklärte Selbstbild Frankreichs nach Okkupation (inklusive Kollaboration) und Zweitem Weltkrieg – „*Amour... Amour... Amour... Amour...*“²² –, und frankophile deutsche Ästheteten taten ein Übriges dazu, den Begriff „Surrealismus“ aus Deutschland zu verbannen.²³

Carl Einstein hatte trotz eines beachtlichen Theoriewerks im Zeichen des Surrealismus wenig Chancen, als Surrealist anerkannt zu werden, nicht nur weil die Germanistik zu wenig Französisch verstand und die *Lettres modernes* zu wenig Deutsch. Der dritte Band der Werkausgabe, der sein surrealistisches Schaffen erstmals in deutscher Übersetzung bekannt machte, erschien erst 1985. Denis Holliers Vorwort zum an sich verdienstvollen Nachdruck der *Documents*²⁴ unterschlägt die zentrale

¹⁹ Vgl. Carl Einstein an Ewald Wasmuth, 15. Februar 1932 (DLA = Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar): „[...] man ist mälig in seiner nummer konkurrenzloser star geworden und man s'emmerde. man hat seine freunde unter den größten, man wird interviewt und fotografiert und ich spüre, wenn ich den schwindel noch paar jahre mitmache, wird man eine art Caruso in seiner specialität.“

²⁰ OC^{Ba} = Georges Bataille: *Œuvres complètes*. 11 Bde. Paris 1970-1988.

²¹ Vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart/Weimar 2002, S. V.

²² Maxime Alexandre u.a.: *L'Age d'or*. In: Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme*. S. 313-322, hier: S. 319.

²³ Friederike Reents war nicht gut beraten, eine Blockadehaltung wie die Karl Heinz Bohrer (Deutscher Surrealismus?). In: Friederike Reents (Hrsg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin u.a. 2009, S. 241-248.) in den von ihr herausgegebenen *forschungsorientierten* Sammelband zu integrieren. Bohrer kennt eben nur den „Kubisten“ Einstein, kennt aber nicht den „Surrealisten“. Auch sein engstirniges Urteil über Benn trifft nicht zu; vgl. Klaus H. Kiefer: *Primitivismus und Avantgarde – Carl Einstein und Gottfried Benn*. In: *Colloquium Helveticum* 44 (2015): *Primitivismus intermedial*, S. 131-168.

²⁴ Denis Hollier: *La valeur d'usage de l'impossible*. In: DOC 1, VII-XXXIV = *Documents*. Bd. 1. Nr. 1-7 (1929): *Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie*. Bd. 2. Nr. 1-8 (1930): *Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie – Variétés*. Nachdr., m. e. Vorw. hrsg. von Denis Hollier. Paris 1991.

Rolle Einsteins bei Gründung und Ausrichtung der Zeitschrift zu Gunsten Batailles.²⁵ Liliane Meffres Ausgabe der Einstein'schen *Documents-Beiträge*²⁶ 1993 sowie zehn Jahre später ihre Neuübersetzung des *Georges Braque-Buches*,²⁷ das, an Braque exemplifiziert, Einsteins surrealistische Ästhetik enthält, rücken zwar die Verhältnisse zurecht, aber die nationalphilologischen Vorurteile sitzen tief.

Freilich, Einstein selber holte mit seiner *Fabrikation der Fiktionen* zu einem Kahlschlag gegenüber dem Surrealismus im Besonderen (auch seinem eigenen) und der Avantgarde im Allgemeinen aus. Ohne surrealistische Referenz macht aber das Pamphlet ebenso wenig Sinn wie die Avantgarde ohne ihre Etappe.²⁸ Allerdings wurde das (deutschsprachige) Manuskript der widrigen Umstände wegen (nach 1933) nicht publiziert und auch nach seiner mutigen, aber unzulänglichen Edition 1973 weitgehend ignoriert.²⁹ *Die Fabrikation der Fiktionen* vermag allerdings die gesamte Avantgarde-Forschung aus den Angeln zu heben. Statt sie als Pamphlet nur einfach in die Kunst- und Literaturgeschichte einzureihen, muss von der damit gewonnenen Diskussionsbasis aus die geschichtliche Bedeutung der europäischen Avantgarden neu verhandelt werden.

²⁵ Später scheint Hollier von seiner anfänglichen Annahme, die gleichwohl weiter wirkt, abgerückt zu sein, s. ders.: *The Question of Lay Ethnography [The Entropogical Wild Card]*. In: Dawn Ades und Simon Baker (Hrsg.): *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*. Ausstellungskat. Hayward Gallery. London. Cambridge/Mass 2006, S. 58-64. Ein Katalog-Beitrag Conor Joyces über Einstein und *Documents* wurde allerdings zurückgewiesen.

²⁶ Carl Einstein: *Ethnologie de l'art moderne*. Hrsg. u. komm. von Liliane Meffre. Marseille 1993.

²⁷ Carl Einstein: *Georges Braque*. Hrsg. von Liliane Meffre, übers. v. Jean-Loup Korzilius. Bruxelles 2003 (= GB^{Ko}).

²⁸ Vgl. Aleksandar Flaker: *Notes sur l'étude de l'avant-garde*. In: *Revue de Littérature comparée* 56/Nr. 222 (1982), S. 125-138, bes. S. 132 f.

²⁹ Der Band fiel in ein Vacuum, denn die einzige posthume Ausgabe von Carl Einsteins *Gesammelten Werken* (hrsg. von Ernst Nef. Wiebaden 1962) war in ihrer Auswahl sehr dürftig; vgl. Urs Widmer: *Die Illusion vom ureigenen Wort. Carl Einsteins Pamphlet Die Fabrikation der Fiktionen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 156 (7. Juli 1973), S. 5: „Wenn dies das erste Buch ist, das man von Einstein zu lesen bekommt, gerät man in Gefahr, einen Aspekt seines Denkens für sein ganzes Leben zu nehmen. Sein Haß gegen die, die er in seinem Pamphlet generalisierend ‚die Intellektuellen‘ und ‚Die Künstler‘ nennt, ist jedoch durchaus auch die Kehrseite einer enttäuschten Liebe zu diesen Intellektuellen und Künstlern. Er war beides ja auch.“

II. Carl Einsteins Weg zum Surrealismus

Carl Einsteins Surrealismus können wir uns nur nähern, wenn wir drei Voraussetzungen berücksichtigen: Die erste ist, dass wir ihn überhaupt für befähigt halten, in den Surrealismus hineinzufinden, dass wir also keine miraculöse Wandlung postulieren müssen. Die zweite Voraussetzung ist, dass es die Wissenschaft nicht dem Gutdünken André Bretons überlassen kann, wer dazu gehört und wer nicht (OC^{Br} 1, 328 f.).³⁰ Diese „Buchhaltung“,³¹ die sich ja auch in Publikationen manifestiert (OC^{Br} 2, 83 ff.), ist vielmehr wie der avantgardistische „Manifestismus“³² als ästhetisches bzw. poetologisches – und letztlich auch gewaltsames – Verfahren zu verstehen, das ohne Zweifel wichtige Informationen liefert, aber eben nicht ein Vorurteil für den Historiker darstellen kann. Beide Voraussetzungen verstehen sich quasi von selbst, werden aber selten explizit reflektiert.

Die dritte Voraussetzung ist, dass es genügend Material gibt, um Einstein in einen epochal, und eben nicht nur gruppenspezifisch definierten Surrealismus unterzubringen. Dazu ist gleich anzumerken, dass wir es hier mit einem *embarras de richesse* zu tun haben. Rechnet man mit einer Schaffenszeit von 1906-1940, so kann man bei einem „Diskurswandel“ um 1928 zwei Phasen von je zwölf Jahren erkennen, die erste mit der Dominante „Kubismus“, die zweite mit der Dominante „Surrealis-

³⁰ Zur Soziologie der avantgardistischen Künstlergruppen, insbesondere zur Rolle ihrer Chefideologen, hat Klaus von Beyme (Das Zeitalter der Avantgarde. Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005, bes. S. 100 ff.) einiges Material zusammengetragen – ein Einstein-Kenner ist er aber wahrlich nicht.

³¹ Schon Juni 1920 verteilten Aragon, Breton, Éluard, Fraenkel, Paulhan, Soupault und Péret Noten von –20 bis +20, um mit einer schulfüchsig-pedantischen Sondergleichung die „größten Schriftsteller“ der Welt zu bewerten. Auf dem letzten Blatt figurieren unter ca. 200 Namen auch „Einstein“ (vgl. Notation des plus grands écrivains, unter: <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100363020> abgerufen am 20.01.2016) mit – immerhin – je zehn Pluspunkten seitens Aragon und Breton; den anderen Teilnehmern an diesem „Spiel“ ist er gleichgültig oder unbekannt. Obwohl Jean Paul folgt, schließt „Einstein“ allerdings eine naturwissenschaftliche Serie ab, d.h. es handelt sich vermutlich um Albert Einstein, so wie in den anderen Fällen auch (vgl. <http://www.andrebretton.fr/fr/citees> u. OC^{Br} 1, 616, OC^{Br} 3, 972, OC^{Br} 4, 529, auch bei den unveröff. „Rêves“ von 1938 dürfte Albert gemeint sein).

³² Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders: Einleitung. In: Diesn. (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart 1995, S. XV-XXX, hier: S. XVI.

mus“. Da Paul Klee, der mit Kubismus so gut wie nichts zu tun hatte, für Einstein 1931 die „erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern“ (K 3, 194) ist, taugt auch Sokels Kompromissvorschlag „Kubo-Surrealismus“ nichts.³³

Über die Chancen, den Eigennamen einer eng definierten Bewegung, der sich in der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung einmal festgesetzt hat, als übergreifende Epochenbezeichnung zu gewinnen, kann freilich nur spekuliert werden. Zum einen ist der Terminus so unspezifisch wie eng,³⁴ und zum anderen, wie auch Breton bewusst war (OC^{Br} 1, 329), gab es surrealistische Verfahren schon immer. Bekanntlich würdigt Bretons Künstlerkatalog neben den „absoluten“ Surrealisten auch solche, die dies nur in der einen oder anderen Hinsicht waren. Doch was wäre überhaupt mit diesen terminologischen Haarspaltereien gewonnen? Zielvorstellung wäre zumindest die Anerkennung, dass Carl Einstein eine maßgebliche Rolle im *europäischen Surrealismus*³⁵ spielte und zu gegebener Zeit auch eine wesentliche Surrealismus-Kritik verfasste.

Carl Einstein war kein Einzelgänger (wie etwa Gottfried Benn oder Robert Walser), aber er hätte sich sicherlich dagegen verwahrt, „Surrealist“ genannt zu werden, obwohl seine Surrealismus-Kritik in der *Fabrikation der Fiktionen* auch eine Selbstkritik darstellt. So wie er Anschluss suchte an die „Franz-Blei-Clique“, den „Blauen Reiter“, an den Berliner Dada-

³³ Vgl. Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. autor. Übers. v. Jutta u. Theodor Knust. München 1959, S. 42.

³⁴ Genau so gut könnte es „Sous-realismus“ heißen, da der Surrealismus auf mentalen „Infrastrukturen“ gründet wie Unterbewusstsein, Traum etc.; vgl. Einsteins Wortspiel „Sur sous réalistes“ (EKC, 107 = Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. Correspondance 1921-1939. übers. u. m. Anm. hrsg. von Liliane Meffre. Marseille 1993) und seine schon zitierte Ablehnung einer „höheren“ Realität als „idealistisch“.

³⁵ Ab ca. 1920 (*Champs magnétiques*; OC^{Br} 1, 53 ff.) oder 1924 (*Manifeste du surréalisme*; OC^{Br} 1, 309 ff.) mit Auswirkungen bis in die Gegenwart und dem zentralen Merkmal einer „mythischen“ Orientierung im (in-) dividuellen (z.B. „Ödipus“) sowie soziokulturellen Bereich. Dieser Mythos (seine „surréalité“) ist im Unterschied zum Expressionismus primitivistisch-offen, und nicht säkular-christlich (Neuer Mensch etc.) konzipiert. Daher einerseits Gefahr des Irrationalismus (auch im Falle des politischen Primitivismus eines Nationalsozialismus) und andererseits Unvereinbarkeit mit allzu konkreten marxistischen „Heilsversprechen“ („Mechanik“ des Klassenkampfes). Vom internationalen Surrealismus mit Blick auf Lateinamerika kann hier nicht gehandelt werden.

ismus, so – zunächst – wohl auch an den Pariser Surrealismus.³⁶ Auch politisch strebte er nach „Gemeinschaft“ und „Bindung“: zunächst im Aktivismus Franz Pfemferts, dann in der Kameradschaft der Kriegsfreiwilligen (W 4, 77 f.), in Brüssel – nach seiner baldigen Wende zum Kriegsgegner – beim Brüsseler Soldatenrat, in Berlin bei Spartakus, schließlich bei den Anarcho-Syndikalisten in Katalonien. Dass die Avantgarde in ihrem progressiven Selbstverständnis stets auch aufs Große Ganze, das Kollektiv, den Mythos als „obersten Wert“ zielte³⁷ – und dass dieser Bezug auch kunst- und literaturtheoretisch relevant ist –, wird bei Carl Einstein exemplarisch deutlich. Überraschenderweise erwähnt er weder den Pariser Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur 1935, noch den von Valencia und Madrid 1937, obwohl er sich zu dieser Zeit in Spanien aufhielt, noch das Hin und Her zwischen der Gruppe um Breton und der Kommunistischen Partei Frankreichs. An Kahnweiler schreibt Einstein am 6. Januar 1939 aus Barcelona mit Blick auf sein antifaschistisches Engagement: „[...] dans les temps qui cou-

³⁶ Wie Liliane Meffre auf dem Carl-Einstein-Kolloquium „Historiographie der Moderne – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser“ im Zentrum Paul Klee, 7.-10. November 2013 in Bern, mitteilte, hatte Einstein Breton eine Ausgabe der *Negerplastik* – mit Widmung! – zukommen lassen; vgl. unter: <http://andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100586090> abgerufen am: 20.01.2016. Hierbei handelt es sich um die zweite Auflage. Breton besaß auch den von Einstein und Paul Westheim herausgegebenen *Europa-Almanach*, was bislang niemand bemerkte, da der Band falsch katalogisiert war; vgl. <http://www.andrebreton.fr/work/56600100473831> (abgerufen am 20.01.2016).

³⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Ausgewählt u. geordnet v. Peter Gast unter Mitwirkung v. Elisabeth Förster-Nietzsche. M. e. Nachw. v. Walter Gebhard. Stuttgart ¹³1996, S. 10 (Aphorismus Nr. 2): „Was bedeutet Nihilismus? – Daß die obersten Werte sich entwerten. Es fehlt das Ziel; es fehlt die Antwort auf das ‚Warum?‘“ Das Verlangen nach Mythos, das sich beim frühen (BA 1, 371 f. = Carl Einstein: *Werke*. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Bd. 1: 1907-1918. Berlin 1994, wieder abgedr. EA, 116 = Carl Einstein: *Europa-Almanach*. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen. Hrsg. von Carl Einstein und Paul Westheim. Potsdam 1925.) wie beim späten Einstein (BA 3, 408 f.) äußert – „[L]a création d'un mythe collectif“ fordert André Breton (noch) 1935 in: *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (OC^{Br} 2, 439) –, ist so konstitutiv, dass zum einen die Anfälligkeit auch und gerade der Avantgarde für revolutionäre Totalismen (Nationalismus, Faschismus, Kommunismus) verständlich wird, zum anderen aber auch der Versuch totalitärer Regimes, die Avantgarde unter Kontrolle (Nationalsozialismus, Sowjetstaat) zu bringen – was in der Regel aber nicht funktionierte, da die Avantgarde ihre „liberalen“ und „individualistischen“ Ursprünge nicht überwinden konnte oder wollte.

rent le fusil est nécessaire pour compenser la lâcheté du stylo.“ Und er fügt hinzu: „vous comprendrez aujourd'hui pourquoi tous ces Sur sous réalistes m'ont fait sourire, pourquoi, jamais je me suis mêlé aux groupes. jamais fréquenté les chapelles littéraires.“ (EKC, 107)³⁸

Ebenso wenig wie sich Einstein jemals als Surrealist bezeichnet hat, hat Breton – fast wie Bataille; der nämlich mit einer Ausnahme – den Namen Einsteins jemals erwähnt. Einsteins Veröffentlichungen wiederum kennen weder einen Breton,³⁹ noch einen Bataille, noch einen Leiris. Die Antipathie war offenbar gegenseitig. Auch Einstein und Walter Benjamin blieben in puncto „Surrealismus“ auf Distanz. Im kunst- und literaturkritischen Diskurs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die explizite Nennung von „Sekundärliteratur“ freilich eher die Ausnahme. Wenn es nicht explizit um Rezensionen ging, wurde Fremdmaterial durchweg eingeschmolzen, und nicht nur bei Einstein ist es immer schwierig, Quellen und Einflüsse exakt nachzuweisen⁴⁰ – eine lohnende Aufgabe für die Plagiatsforscher der Gegenwart! In der Avantgarde handelt es sich freilich nicht um Wissenschaft. Seine zwischen Fiktion und Biographie changierende „Erlebnisgestalt“ Bebuquin⁴¹ sowie dessen gelegentlichen Nachfolger Laurenz in *BEB II* nennt Einstein mehr-

³⁸ Hans Sedlmayr, der weder mit Einstein sympathisierte, noch auch dessen Briefäußerungen gegenüber Kahnweiler kennen konnte, betreibt 1948 dasselbe Wortspiel (Hinweis von Maria Männig: *Anti-Kunst. Der Surrealismus als Feindbild und Therapeutikum* bei Sedlmayr und Schlichter, in diesem Band), vgl.: Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. In: ders.: *Der Tod des Lichtes – Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg 1964, S. 40-62. Der „linke“ und der „rechte“ Kritiker verbeißen sich an dem „idealistischen Mißverständnis“ (ebd., S. 56), das von „Surrealismus“ ausgehe: „Man glaubt, aus diesem Namen das Bekenntnis zu einer Wirklichkeit abzulesen, die ‚über‘ der banalen Wirklichkeit steht.“

³⁹ Möglicherweise hat er Breton in einer Pariser Vorlesung erwähnt (W 4, 172); es wäre auch schwer gewesen, ihn a.a.O. zu ignorieren.

⁴⁰ Es gibt kein einziges Exzerpt, das diesen Begriff verdiente, aus fremden Werken in Einsteins Werk und Nachlass.

⁴¹ Wie Alfred Jarry mit seinem *Helden* Ubu identifiziert sich Carl Einstein mit Beb/Bebuquin (gegenüber Tony Simon-Wolfskehl, u.a. E 10/2 („wenn Sie das Bebuquin erlauben“) = Carl Einstein/Tony Simon-Wolfskehl-Briefwechsel im Carl-Einstein-Archiv) bzw. wird mit seiner Kunstfigur identifiziert; vgl. Sibylle Penkert: *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen 1969, S. 17; ebd., S. 106 auch der Beleg, den ich in meinen Kopien des „BEB II“-Konvoluts nicht finden kann. Dass bei der *Taufe* Bebuquins u.a. Jarrys Ubu oder auch Charles-Louis Philippes Bubu de Montparnasse Pate gestanden haben, ist bekannt.

fach „Romantiker“ (BA 1, 106), wodurch eine Verbindung zur „Romantischen Generation“ (K 3, 116 ff.) geschaffen wird:

DIES / der untergang des romantikers beb im rationalen kommunism,
der eben doch nur eine fortsetzung des rationalen kapitalis[m] bedeutet.
(B II, 34)

Mit der Prägung des Terminus „Romantische Generation“ (K 3, 116 ff.)⁴² – oder als Epochenbegriff in Kunst *und* Politik: „romantisches Intervall“ (BA 3, 379) – endet Einsteins „Weg zum Surrealismus“. Er hatte wieder – wie im Falle des Kubismus – versucht, sich an die „Spitze“ der Bewegung zu setzen – man kennt das Wort Gottfried Benns⁴³ –, letztlich fiel sein Versuch aber dem Nationalsozialismus zum Opfer und harrt noch heute seiner Wiedergutmachung.

Wahrscheinlich hat Einstein erst Mitte der 20er Jahre begonnen, Sigmund Freud zu rezipieren, den er dann als „alten Romantiker“ (BA 3, 643; vgl. FF, 270)⁴⁴ bezeichnet und als einen der „Vordenker“ (W 4, 489) der „Romantischen Generation“. Der frühe Einstein hatte einen ganz negativen Begriff von „Psychologie“, und gegenüber Tony Simon-Wolfskehl nennt er sich noch 1923 „ein Rindvieh in Psychologie“ (E 10/8). Aber schon Ende desselben Jahres deutet sich ein Gesinnungswandel an. Am 10. November 1923 schreibt er nämlich zerknirscht an Ewald Wasmuth: „lange bin ich dem Psychologischen ausgewichen; eine Art Flucht.“ (DLA, vgl. BA 1, 92, EA, 114) Einstein entdeckt also in etwa zur gleichen Zeit wie Breton die Psychoanalyse, und vermutlich *auch* unter dessen Einfluss,⁴⁵ jedenfalls bezeugt Nico Rost, dass Einstein

⁴² Zur Herkunft dieses Begriffs vgl. Klaus H. Kiefer: Dialoge – Carl Einstein und Eugene Jolas im Paris der frühen 30er Jahre. In: Liliane Meffre und Olivier Salazar-Ferrer (Hrsg.): Carl Einstein et Benjamin Fondane. Avant-gardes et émigration dans le Paris des années 1920-1930. Brüssel 2008, S. 153-172, bes. S. 168 ff. Kahnweiler scheint sich Einsteins Auffassung zu eigen gemacht zu haben, vgl. EKC, 103 f.

⁴³ Gottfried Benn an Ewald Wasmuth, 27. März 1951. In: ders.: Ausgewählte Briefe. M. e. Nachw. v. Max Rychner. Wiesbaden 1957, S. 209 „[...] der [Einstein] hatte was los, der war weit an der Spitze.“

⁴⁴ FF = Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Sibylle Penkert. Bd. 4. Reinbek 1973.

⁴⁵ An eine vermittelnde Rolle René Allendys (Les rêves et leur interprétation psychanalytique. Paris 1926) wäre zu denken, dessen Bedeutung für Einstein Liliane Meffre (Carl Einstein et le Dr René Allendy: un nouveau regard sur l'art? In: Carl Einstein et Benjamin Fondane. S.

die ersten Hefte der *Révolution surréaliste* (ab Dezember 1924) zur Kenntnis genommen hat⁴⁶ und höchstwahrscheinlich auch ein paar Monate zuvor das erste *Manifeste du surréalisme*. Allerdings „zitiert“ er dieses erst in der André Masson-Studie von 1928: „C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginaire comme une dominante.“ (BA 3, 25) Breton hatte in seinem Manifest mit Bezug auf die „découvertes de Freud“ geschrieben:

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. [...] L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. (OCBr 1, 316)

Die anfängliche „timidité“ lässt Einstein jedoch rasch hinter sich und entwickelt sich zum *maître penseur* des Surrealismus.

III. Der Kampf um *Documents*

Documents war von außen wie von innen „umstritten“; von außen durch Breton und seine Freunde, die sich aber ausschließlich den „secrétaire général“ der Zeitschrift, Georges Bataille, vornahm (OC^{Br} 1, 824 f.);⁴⁷ von innen durch Bataille selber, der mit seinen Visionen und Obsessionen gegen seine Kollegen⁴⁸ und den eigentlichen „directeur“ der Zeitschrift, Carl Einstein, opponierte und in der Tat *Documents* „fit [...] en le

51-59) wieder entdeckt hat (vgl. auch die beiden Briefe Einsteins an Allendy 1924, die Liliane Meffre herausgegeben und kommentiert hat, s. *La Part de l'Œil*, Nr. 21/22 (2006/2007): *Esthétique et phénoménologie en mutation*. S. 265-279). Der „intérêt passionné pour les arts plastiques et les mouvements culturels d'avant-garde“ (Annick Ohayon: *Psychologie et psychanalyse en France. L'impossible rencontre [1919-1969]*. Paris 2006, S. 163) des Ehepaars Allendy könnte, zumal für den frankophilen Einstein, verstärkend gewirkt haben.

⁴⁶ Vgl. Nico Rost, zit. nach: Sibylle Penkert: Carl Einstein. S. 95.

⁴⁷ Vgl. René Crevel: *Critique d'Art*. In: *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Nr. 1 (1930), S. 12.

⁴⁸ Vgl. Pierre d'Espezel an Georges Bataille, 15. April 1929, zit. OC^{Ba} 1, 648 f.

défaisant“.⁴⁹ Batailles zweifelhafte Verdienste werden dadurch nicht geschmälert, dass letztlich die Weltwirtschaftskrise dem Zeitschriftenprojekt den Garaus machte.⁵⁰ Auch in Kunst und Literatur darf man kein Fairplay erwarten. Auch der Dichter ist weder edel, noch hilfreich, noch gut (man kennt den Goethe-Vers, MA 2.1, 90).⁵¹ So nimmt es nicht Wunder, dass sich die internen Widersacher des Projekts gehörig ihres (Miss-)Erfolgs rühmten – im Übrigen ein nicht untypisches „negatives“ Verfahren der Avantgarde⁵² –, und denjenigen, der *Documents* tatsächlich „machte“, eben Carl Einstein, als einen „deutschen Poeten“⁵³ mit einer schwer ins Französische zu übersetzenden Diktion à la Spitzweg in die Ecke stellten.

Von der unvergleichlichen Expertise, die Einstein als Kunstkritiker, Ethnologe, Schriftsteller und Editor gegenüber seinen jungen Mitarbeitern besaß, ist nirgends die Rede. Kein Investor⁵⁴ hätte Grünschnäbeln wie etwa Georges Bataille oder Michel Leiris die Gründung und Leitung einer neuen Zeitschrift zugetraut und überlassen, die sich auf dem Markt – gegenüber den *Cahiers de l'art*, oder der *Gazette des Beaux-Arts* – kapitalisieren sollte. Als sich dann die inzwischen herangereiften alten Herren die

⁴⁹ Michel Leiris: De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*. In: *Critique* 15 Bd. 19 (1963), Nr. 195/196: Hommages à Georges Bataille. S. 677-832, hier: S. 693.

⁵⁰ Vgl. Christian Zervos an Will Grohmann, 23. September 1930: „la situation ici des revues est critique, une revue comme *Document* se trouve déjà anéantie malgré les gros capitaux engagés [...]“, zit. nach: Liliane Meffre: Carl Einstein 1885-1940. *Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris 2002, S. 238, Anm. 18.

⁵¹ MA = Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u.a. München 1985 ff.

⁵² Literaturfehden, Dichter- oder Sängerwettstreit, „Querelles“ zwischen Alten und Neutönern hat es schon immer gegeben; das Problem scheint eher darin zu beruhen, dass das Publikum von Künstlern und Literaten immer etwas Edles, Höheres, Gutes zu erwarten scheint. Leben und Werk können hier erheblich auseinanderklaffen. In der Avantgarde gehören Opposition und Revolte zum Selbstverständnis, auch wenn die Begeisterung deutscher und französischer Intellektueller für die „Gemeinschaft“ August 1914 und die Männerbündelei Marinettis und Bretons aufs Gegenteil zu weisen scheinen.

⁵³ Georges Bataille: A propos de Michel Leiris. In: ders.: Michel Leiris: *Echanges et correspondances*. Hrsg. u. komm. von Louis Yvert. Paris 2004, S. 49-87, hier: S. 76.

⁵⁴ In erster Linie Georges Wildenstein, möglicherweise auch Gottlieb Friedrich Reber, dem Einstein die ersten „sommaries“ von „*Documents*“ schickt, die er entweder gegenüber Reber Mitte August 1928 possessiv besetzt („wir“, „von uns“) oder an Wasmuth Anfang 1929 direkt „meine“ Zeitschrift nennt (beide Quellen abgedr. in: Klaus H. Kiefer: *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses*. S. 92 ff.).

Komplimente zuspielten, hatten sie vergessen, wie sehr sie Carl Einstein geprägt hatte, gerade auch *indem* er sie zum *Vatermord* anstiftete.⁵⁵ Conor Joyce hat die Etappen dieser *bataille* um *Documents* auf der Ebene der Begriffe und Theorien, der Generationen und zweier sehr verschiedener Traditionen, der deutschen und der französischen, engagiert nachgezeichnet,⁵⁶ nachdem Jean Laude und Liliane Meffre wieder die Brücke zwischen Deutschland und Frankreich geschlagen haben, als deren „*médiateur*“ Carl Einstein wie kein anderer gewirkt hatte.

Die „*dimension germanique*“⁵⁷ von *Documents*, die Meffre am Beispiel der Beiträge detailliert aufarbeitet, ist allerdings keineswegs Frucht der

⁵⁵ Während Bataille die „*affinités*“ mit Einstein – die ich nicht „*profondes*“ nennen würde – zu verdrängen sucht (vgl. Liliane Meffre: *Georges Bataille et Carl Einstein*. In: *Cahiers Georges Bataille* 1 (1991), S. 97-99, hier: S. 99), lässt sich zumindest in Leiris' Tagebuch aus dem Jahr 1929 (*Journal 1922-1989*, m. Einf. u. Anm. hrsg. von Jean Jamin. Paris 1992, SS. 137, 140, 164) *expressis verbis* nachlesen, dass und was man von ihm gelernt hat. Der Eintrag vom 15. September 1929 (ebd., S. 202: „*Dîné hier chez Carl Einstein avec Zette [Louise Leiris] et les Bataille.*“) bezeugt, dass auch Bataille zu dem „Kreis junger begabter Leute“ gehörte, die Einstein in Paris um sich versammelte, wie in einem Brief Einsteins an Reber 1929 (*AWE*, 62 = *Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona*. Hrsg. von Klaus H. Kiefer. Frankfurt a.M./Bern/New York 1986) bezeugt.

⁵⁶ S. Conor Joyce: *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*. o.O. 2003, S. 214 ff.; allerdings sollte man Einstein neben einer jüdischen, nicht auch einer „*Protestant German tradition*“ (ebd., S. 216) näherücken, nur des Kontrasts wegen zu dem vom Katholizismus beeinflussten Bataille (ebd., S. 217: „*redemption through lowness*“). Der Revolteur Einstein hat mit Protestantismus nicht zu tun. In der „*Franz-Blei-Clique*“ (Kurt Hiller. In: *Morgenrot! – Die Tage dämmern!* – Zwanzig Briefe aus dem Frühexpressionismus 1910-1914. Hrsg. von Paul Raabe. In: *Der Monat* 16/H. 191 (1964), S. 52-70, hier: S. 63) hatte der junge Einstein, der jüdisch erzogen worden war, sehr wohl Kontakte mit dem Neokatholizismus; ich glaube jedoch nicht, dass ein eventueller jüdischer oder gar katholischer Einfluss in die 20er/30er Jahre hineinreicht – wenn man nicht die durch Antisemitismus und Holocaust erzwungene Auseinandersetzung mit dem Judentum (als „*Rasse*“) in Rechnung stellt (s. Marianne Kröger: *Carl Einstein als „jüdischer Autor“? Überlegungen zu einem neuen Forschungsparadigma*. In: dies.: „*Jüdische Ethik*“ und Anarchismus im Spanischen Bürgerkrieg. Simone Weil – Carl Einstein – Etta Federn. Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 63-159, vgl. auch Klaus H. Kiefer: *Carl Einstein*. In: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Andreas B. Kilcher. Stuttgart 2012 (2., akt. u. erw. Auflage), S. 129-131).

⁵⁷ Vgl. Liliane Meffre: *Carl Einstein 1885-1940*. S. 234; ihren Beitrag zu einem unveröffentlichten Kolloquium „*Carl Einstein, Georges Bataille et la revue Documents*“ 2001 an der Université de Montréal betitelt Meffre etwas unglücklich „*Carl Einstein, l'âme germanique de la très parisienne revue Documents*“, denn die „*deutsche Seele*“ hat diesseits wie jenseits des Rheins wohl schon immer Missverständnisse hervorgerufen.

(zunächst) kulturellen Emigration Einsteins 1928, sondern basiert bereits auf dessen und Paul Westheims Bemühungen um den *Europa-Almanach* Mitte der 20er Jahre. Sie ist hier wie dort interdisziplinär, und keineswegs nur „literarisch“,⁵⁸ wie Bataille später glauben machen möchte. Unter den Beiträgern zum *Europa-Almanach* finden sich auch schon zumindest zeitweilige Surrealisten (neun!), ebenso wie sich Breton und Einstein viele Künstler und Schriftsteller des Surrealismus gewissermaßen „teilen“: angefangen bei Picasso, Arp, Masson, Miró u.a. Einstein behandelt sie ein paar Jahre später in *Documents* oder aber in der *Kunst des 20. Jahrhunderts* in der zweiten, vor allem aber in der dritten Auflage und hier insbesondere unter der Rubrik „Die Romantische Generation“. Der *Europa-Almanach* verdient jedoch einen weiteren Kommentar. Nach seinem Engagement in der Berliner Revolution – und nachfolgender Resignation, auch hinsichtlich der desaströsen Entwicklung in der Sowjetunion – öffnet sich Einstein einer „quietistischen“ Kulturpolitik. Der europäische Rahmen trägt dazu bei,⁵⁹ dass er nicht mehr wie Breton und seine Freunde versucht, sich der internationalistischen, prosowjetischen Parti Communiste Français anzuschließen, also „handeln“ zu wollen, ohne Kunst und Kultur aufzugeben – eine fatale Antinomie (OC^{Br} 1, 952). Weder die „crise Naville“ noch die „crise Aragon“ tangieren Einstein persönlich; er hat das hinter sich; fühlt sich indessen ausgestoßen. In *BEB II*⁶⁰ finden sich zwar Insider-Kenntnisse,⁶¹ aber völlig aus der Außenperspektive dargeboten:

⁵⁸ S. Bataille: A propos de Michel Leiris, S. 75 (Hervorh. K. H. K.), wo er fälschlicherweise von einem „étroit milieu littéraire qui s'était formé [...] autour de *Documents*“ spricht.

⁵⁹ Vgl. Liliane Meffre: *Europa: une manifestation des avant-gardes européennes*. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies / Etudes sur l'avant-garde et le modernisme en Europe / Studien zur europäischen Avantgarde und Moderne*. Hrsg. Von Sascha Bru u.a. Bd. 1: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin 2009, S. 153-160.

⁶⁰ Einsteins Erinnerungen an die Berliner Revolution scheinen sich in den *BEB II*-Mappen 37 und 38 (mehrfach Anfang 1934 datiert) mit Notizen zur „Politik“ des Surrealismus um 1930 zu mischen. Anscheinend liegt hier (noch) die kompositorische Idee zugrunde, eine „einheitliche“ Geschichte der Krise des Individualismus, der Intelligenzija und der Avantgardekunst zu erzählen.

⁶¹ Z.B. kennt Einstein die Schlägerei von Breton und Ilja Ehrenburg, der 1935 im Kontext des „Internationalen Schriftstellerkongresses zur Verteidigung der Kultur“ die Surrealisten u.a. als Päderasten geschmäht und für deren Ausschluss gesorgt hatte; so ist jedenfalls die

[...] die kokotten der revolution. sie machen hundsradikal, gleichzeitig beziehen sie den schweinishen snob in die revolte ein, da er sie fuer das vergnuegen und den sport der revolte[-]attitude gut bezahlt. [...] type bret[on], lyrisch visionaerer revolutionaer fuer teure salons und kunstaendler. [Paul] ROSENBERG UND BRETON PAR EXEMPL[E]; die zuechtung des privatrevolutionaers oder donnerstags revolutionaeres lunch beim vicomte [de Noailles] mit vorfuehrung der genies. (B II, 37)

Nun wird nicht jeder Kunsthistoriker oder -kritiker selbst zum Surrealisten, wenn er über Surrealismus handelt. Er kann auch Surrealist sein, ohne sich so zu nennen oder gar von Breton den Ritterschlag erhalten zu haben. Die Frage stellt sich also: Hat Einstein selber surrealistische Werke hinterlassen? Eine weitere Frage schließt sich zwingend an: Mit welchen Merkmalen lässt sich Werkhaftigkeit, wohlgemerkt im Sinne des Surrealismus, überhaupt bestimmen? Sind etwa Bretons surrealistische Manifeste im Vergleich zu Dalís Prosa selber surrealistisch?⁶² Wie können (langatmige) Essays überhaupt Manifeste einer radikalen Bewegung werden?⁶³ Ich will damit keinen Aufstand der gesamten Surrealismus-Forschung provozieren; gewiss fordern die literarischen Gattungen eine Mixtur unterschiedlicher Verfahren, und futuristische, expressionistische und dadaistische Manifeste unterscheiden sich untereinander ebenso sehr wie das erste vom zweiten surrealistischen Manifest. Während Einstein in seinen kunstkritischen bzw. kunstethnologischen Beiträgen zu *Documents* relativ konventionell, expositorisch schreibt (sicher *gedämpft* auch durch die Übersetzung ins Französische), gibt es zumindest einen stärker essayistischen Text, der zeigt, dass Einstein im Surrealismus angekommen ist. Es geht um seinen Beitrag zum *Dictionnaire critique*, das eine Fortsetzung seiner mit Benn und Sternheim 1917

Notiz „Breton – Ehrenb[urg]“ zu entziffern (B II, 8), vgl. OC^{Br} 2, 461 u. Komm. OC^{Br} 2, 1568. Möglicherweise weiß Einstein um die Interna des Noailles-Zirkels von seinem Schwager Gabriel Guevrekian, der 1927 als Architekt den „kubistischen Garten“ der Villa Noailles in Hyères gestaltet hatte.

⁶² Zwar liegt der *accent aigu* auf „Irrealismus“, der *accent grave* aber auf „deutscher Disziplin“ (zit. Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme*. S. 286). Kahnweiler spricht in einem Brief an Einstein vom 1. Dezember 1926 von der „Kasernenorganisation“ der Surrealisten (EKC, 159).

⁶³ Bretons erstes *Manifest* war eigentlich als „Préface“ zu *Poisson soluble* oder als „Introduction au surréalisme“ gedacht (s. Komm. OC^{Br} 1, 1332).

geplanten *Encyclopédie zum Abbruch bürgerlicher Ideologien* darstellt,⁶⁴ die allerdings über Fragmente nicht hinauskam.⁶⁵ Der Text ist umso interessanter, als er Batailles *Langage des fleurs* vorausgeht und diesem ein Vorbild gewesen sein könnte, ja dessen Beitrag scheint in der von Einstein gegenüber Reber erwähnten *Documents*-Rubrik „biologie des formes“⁶⁶ vorgesehen gewesen zu sein.

Schon der erste Satz von *Rossignol* durchbricht satirisch den Erwartungshorizont einer ornithologischen Studie: „Sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau.“ (BA 3, 30) Die sich im Folgenden multiplizierenden Interpretationen des Vogelnamens machen den Wortkörper zwangsläufig zum Zeichen, zum „signifiant“ eines immer wieder verschobenen, weil verdrängten oder nicht eingestandenen „signifié“. Name wie Text sind ein Versteckspiel: das „cache-cache“ (BA 3, 30) ist freilich ein „cache-sexe“ – bei Freud-Adepten nicht verwunderlich. Es geht um das Unaussprechliche, das nicht gesagt werden darf. „On peut remplacer le rossignol: a) par la rose, b) par les seins, mais jamais par les jambes, car le rossignol est justement là pour éviter de désigner le fait.“ (BA 3, 30) Dieselbe diskursive Strategie verfolgt Bataille,⁶⁷ der die florale Allegorie noch energischer entblättert: „[...] une belle fille ou une rose rouge signifient l'amour.“ (DOC 3 [1929], 162) *Diese*

⁶⁴ Vgl. Thea Sternheim: *Tagebücher 1903-1971*. Hrsg. u. ausgew. von Thomas Ehrsam und Regula Wyss. Bd. 1: 1903-1925. Göttingen 2002, S. 409 (16. Dezember 1917): „[Karl Sternheim] erzählt seine Pläne zu einem encyclopädischen Werk das unter seiner Führung unter der Mitarbeiterschaft von Benn, Einstein, Tagger usw. bei Hochstim herausgegeben werden soll.“

⁶⁵ Vgl. *Kritisches Wörterbuch*. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a. Hrsg. u. übers. von Rainer Maria Kiesow u. Henning Schmidgen. Berlin 2005, Nachwort, S. 97-131, hier: S. 105. Separat veröffentlicht: BA 2, 54 = Carl Einstein: *Werke*. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Bd. 2: 1919-1928. Berlin 1994 (*Abhängigkeit*). Die *Documents*-Beiträge s. BA 3, 30 f. (*Rossignol*) u. BA 3, 45 f. (*Absolu*). In einem Brief an Gustav Friedrich Reber 1928 (abgedr. in: Klaus H. Kiefer: *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses*. S. 95) nennt er es „dictionnaire des idéologies“.

⁶⁶ Vgl. Carl Einstein an Gottlieb Friedrich Reber, 1928, abgedr. in: Klaus H. Kiefer: *Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses*. S. 94.

⁶⁷ Bataille: *Le langage des fleurs*. In: DOC 3 (1929), 160-168, bes. Anm. 164 (= OC^{Ba} 1, 173-178, hier fehlt die genannte Anmerkung; es fehlen auch die Abbildungen). Die Abbildung (Abb. 1b) einer *Campanula Vidalii* in freier Natur: unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Azorina_vidalii0.jpg abgerufen am 20.01.2016.

Liebe nennt Einstein, um ja nichts im Unklaren zu belassen, den „goettertrick zwischen den schenkeln“ (B II, 9). Wie bei Einsteins Nachtigall handelt es sich bei Batailles Rose nicht (oder nicht nur) um ein Zeichen der idealen (bürgerlichen) Liebe, sondern Bataille geht der Sache auf den (biologischen) Grund: „[...] l'intérieur d'une rose ne répond nullement à sa beauté extérieure, que si l'on arrache jusqu'au dernier les pétales de la corolle, il ne reste qu'une touffe d'aspect sordide.“ (DOC 3 [1929], 162 f.) Daher zeigt die erste, isolierte Abbildung auch eine Blüte, deren Blätter ausgerissen sind (DOC 3 [1929], 161; Abb. 1a); zum Vergleich daneben eine Azorenglockenblume in natura (Abb. 1b).



Abb. 1: Campanule des Açores: (a) nach Blossfeldt (Archiv des Autors) – (b) nach Wikipedia, s. Fußnote 67 (© Foto: Kurt Stueber)

Zu sehen sind nun die „nackten“ Geschlechtsorgane der Pflanze – eine Primitivierung, die Bataille noch weiter treibt: Die verwelkende Schönheit wird zur „ordure primitive“ (DOC 3 [1929], 163). Die misogynen Brutalität des Bataille'schen Blicks und seine pornographische Assoziation kann durch einen Bildvergleich veranschaulicht werden (Abb. 2).⁶⁸

⁶⁸ Abb. 2: Fotografie, zweite Hälfte 19. Jahrhundert, abgedr. in: Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, S. 104. Auf dieses Foto bin ich bei meinen Recherchen zu Fetisch, Tanz und Mode gestoßen; vgl. Klaus H. Kiefer: „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier...“ – Semiotik und Dialektik der Ver-/Enthüllung bei Schiller, Fontane und Picasso. In: Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics, Bd. 30 (2007), Nr. 3-4: Kartographie des Verhüllten. Brückenschläge zwischen Natur- und Kulturwissenschaften / Carthography of the Disguised. Bridging Science and Humanities, S. 259-273 (abgedr. in: Klaus H. Kiefer: Die Lust der Inter-



Abb. 2: Ohne Titel, 19. Jahrhundert, s. Fußnote 68

Mit großer Wahrscheinlichkeit waren die Bildbeigaben zu Batailles *Le langage des fleurs* von Einstein selber vermittelt,⁶⁹ hatte doch das befreundete Verlagshaus Wasmuth Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst*⁷⁰ 1928 herausgegeben. Die Kooperation ist umso wahrscheinlicher, als der Ga-

pretation. S. 127-145) sowie *Le Corancon* – Sprechende Beine. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* Nr. 16 (24. Juli 2012) und veränd. Fassg. in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* Bd. 34 (2011), Nr. 3/4: Als ob: Repräsentation als virtuelle Praxis. S. 273-286. Kohl illustriert mit dem Foto eine Urszene (STA 3, 385 = Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M. 1974) zufolge: der „Kastrationsschreck beim Anblick des weiblichen Genitales“, die, als *Urszene*, auch auf die Freud-Rezeption der Surrealisten in den 20er/30er Jahren übertragen werden kann. Blossfeldts Photo zeigt dabei nur eine Hälfte, die „nackte Tatsache“, die „vérité animale“ (OC^{Ba} 10, 142); die „schöne“ äußere Hülle der Campanula ist präsupponiert bzw. annulliert (quasi „de-floriert“) – eine kritische Metonymie: „Inhalt *statt* Gefäß“. Die Hebung des „schönen“ Glockenrocks in der Kohl'schen Illustration legt das „schreckliche“ weibliche Genital simultan bloß: Gefäß *und* Inhalt. Dieselbe Dialektik von Erotik und Ekel ist auch bei dem zu Batailles *Dictionnaire*-Artikel *Bouche* ausgewählten Photo Jacques-André Boiffards (DOC 5 [1930], 298) gegenwärtig. – Ich möchte betonen, dass hier die Ansicht Batailles rekonstruiert wird! Das Kapitel „L'opposition de la pureté et de la souillure dans la beauté“ (OC^{Ba} 10, 141-145) in Batailles Monographie *L'Erotisme* aus dem Jahr 1957 liest sich im Übrigen wie ein später Bildkommentar zu Blossfeldts entblätterter Glockenblume und bestätigt nachträglich meine Bataille-Interpretation. Ich gebe nur einen Beleg: „La beauté de la femme désirable annonce ses parties honteuses: justement ses parties pileuses, ses parties animales.“ (OC^{Ba} 10, 142 f.).

⁶⁹ Vgl. Conor Joyce: Carl Einstein in *Documents* and his collaboration with Georges Bataille. S. 32 ff., bes. S. 65.

⁷⁰ Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Berlin 1928.

lerist Karl Nierendorf Blossfeldts eigentlich neusachliche (!) Aufnahmen 1926 in Berlin zusammen mit afrikanischen und ozeanischen Plastiken ausgestellt hatte. Konnte Einstein *das* übersehen? Bataille hat auf jeden Fall die zu Schulzwecken präparierten Bilder gewaltig-gewaltsam umfunktioniert. Die für *Documents* ausgewählten Fotos finden sich im Übrigen nicht in den *Urformen der Kunst*, drei davon aber in Blossfeldts zweitem Fotoband *Wundergarten der Natur*,⁷¹ hier die Nr. 6 (*Hordeum distichon*), Nr. 90 (*Azorina vidalii*)⁷² und Nr. 104 (*Bryonia alba*). Einsteins Interesse an der Fotografie rührt nicht erst von seiner Liaison mit der Fotografin Florence Henri her, die erst 1928 zu fotografieren begonnen hat.

Das exklusive Postulat der „écriture automatique“ als „idée génératrice du surréalisme“ (OC^{Br} 2, 380) hat dafür gesorgt, dass kaum jemand außerhalb der Breton-Truppe für sich in Anspruch zu nehmen wagte, surrealistisch zu dichten, zu denken oder zu malen. Dieses experimentelle Monopol ist freilich eine Farce. Ohne Zweifel gab es bei Breton, Soupault, Éluard u.a. ernsthafte Versuche, den „sommeil“ zu praktizieren, ja, eine wahre Schlafepidemie, Aragon zufolge, „s'abattit sur le surréalistes“,⁷³ aber wie der zitierte Störenfried 1924 ungeniert bekennt, kann das allein selig machende poetische Prinzip auch simuliert werden,⁷⁴ d.h. es ist nicht nur ein literarisches Verfahren wie jedes andere, sondern es ist auch schon, wenn es zum künstlerischen Ausdruck kommt, „getürkt“. Das ist auch die Lehre Wolfgang Beltracchis, der – „hasard objectif“⁷⁵ – vor Gericht von einem Rechtsanwalt namens „Dr. Trüg“ ver-

⁷¹ Blossfeldt: *Wundergarten der Natur*. Berlin 1932, vgl. dazu: <http://www.karl-blossfeldt-archiv.de> abgerufen am 20.01.2016.

⁷² Die entblößte Azorenglockenblume war also zum Zeitpunkt der *Documents*-Veröffentlichung noch selber unveröffentlicht, d.h. es muss ein direkter Verlagskontakt stattgefunden haben.

⁷³ Louis Aragon: *Une vague de rêves*. In: ders.: *Œuvres poétiques complètes*. Hrsg. von Olivier Barbarant. Bd. 1. Paris 2007, S. 79-97, hier: S. 89.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 90; vgl. auch OC^{Br} 2, 381. Das Prinzip funktionierte auch nicht bei jedem Surrealisten so gut wie etwa bei Robert Desnos.

⁷⁵ *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*. Hrsg. von Adam Biro und René Passeron. Fribourg 1982, S. 200: „[...] la notion de hasard objectif se rapporte à des coïncidences de faits et de ‚signes‘ qui, bien que de toute évidence aléatoire, présentent structurellement une logique et une cohérence incitant à les percevoir comme un message [...].“

treten wurde, dessen Namen wiederum als „Dr. Türg“ verschrieben wurde.

Kunstwerke können also fabriziert, gefälscht sein, und selbst Surrealismus-Spezialisten merken es nicht...⁷⁶ So z.B. das gefälschte Max Ernst-Bild *La Horde*, das einem echten Werk des Surrealisten, etwa *Totem und Tabu* (1941) oder *La Famille nombreuse* (1926), in nichts nachsteht.

Selbst die absonderlichsten „rêveries“ Salvador Dalís passen in einen viereckigen Rahmen, gehorchen also der tektonischen Zensur, die wiederum Einstein postuliert – indem er einen „Grundbegriff“ Heinrich Wölfflins und Sigmund Freuds verschmilzt –,⁷⁷ damit das Werk nach dem „Drama der Metamorphose“ (BA 3, 612) Gestalt und Form annehmen kann. Damit wird der Begriff „Surrealismus“ für eine Vielzahl von Werken geöffnet, die nicht dem Brutofen der Breton'schen Poetik entstammen. Nunmehr genügt eine angemessene Deckung mit surrealistischen Leitbegriffen, dass ein Werk in diese Bewegung eingeordnet werden kann.⁷⁸

Einstein praktiziert im Übrigen auch das surrealistische Verfahren des „objet trouvé“: Zwischen die Abbildungen zu seinem *Document*-Bericht über eine *Exposition de sculpture moderne* mischt er – ironisch oder ernsthaft – einen „Caillou ramassé sur la plage“ (Abb. 3) aus seiner Privatsammlung.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Hanno Rauterberg: Das Lehrstück. Warum ist der Fall Beltracchi so wichtig? In: *Die Zeit* 4 (16. Januar 2014), S. 39.

⁷⁷ Vgl. Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* Basel/Stuttgart 171984, S. 147 u. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung.* STA 2, 175.

⁷⁸ Ergebnis der zunächst mit einem Fragezeichen versehenen Tagung „Surrealismus in Deutschland (?)“ ist, dass es zwar keine surrealistische Bewegung (im engeren Sinne) in Deutschland gegeben hat und im Dritten Reich streng genommen auch nicht geben konnte (vgl. aber Gregor Streim: *Wunder und Verzauberung. Surrealismus im ‚Dritten Reich‘?* In: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, S. 101-119), dass aber ein mehr oder weniger intensiver Umgang mit der „surréalité“ bis in die 60er Jahre hinein beobachtet werden kann; s. die Beiträge in diesem Band, die die Breite der Wirkungsgeschichte auch nur zum Teil widerspiegeln können.

⁷⁹ Abb. 3: *Caillou ramassé sur la plage*, Coll. Carl Einstein. In: *DOC 7* (1929), 392. Conor Joyce (Interpretationsschlüssel zur Pariser Zeitschrift *Documents – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*). In: Klaus H. Kiefer: *Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts.* München 2003, S. 147-161, hier: S. 154) erkennt in der Abbildung



Caillou ramassé sur la plage. - Coll. Carl Einstein.

Abb. 3: Caillou ramassé sur la plage, 1929, s. Fußnote 79 (Archiv des Autors)

IV. Surrealistische Leitbegriffe und poetische Praxis

Die divergente Entwicklung Picassos und Paul Klees vor allem in puncto „Raumbildung“ dürfte Einstein nicht entgangen sein, und es ist angesichts seiner nicht selten ätzenden Kritik verwunderlich, dass er Klees „zweidimensionales“ Schaffen, anders als bei den Expressionisten (K 3, 155), von Anfang an goutierte. Vermutlich haben ihm wohl erst die programmatischen Schriften von Breton und dessen Freunden entscheidende Vorgaben gemacht, nach welchen Kriterien das Kunstgeschehen der 20er Jahre ab sofort zu beurteilen sei.⁸⁰ Einstein hat wohl

praxis von *Documents* so etwas wie einen „Krieg der Köpfe“ zwischen dem „intellektuellen“ Einstein und dem „acephalen“ Bataille.

⁸⁰ Einstein hat die Neue Sachlichkeit kritisch registriert. Das Bauhaus als eine Art „Fortsetzung“ des „Blauen Reiter“ wertet er zur „Handwerkschule“ (K 3, 193) ab, wohl nicht nur, weil es mit seinem Ruf nach Weimar nichts wurde (vgl. an Tony Simon-Wolfskehl, E 10/21 u. 27), sondern weil er an den dysfunktionalen, destruktiven Impulsen der frühen Avantgarde festhielt. Einsteins Geschichtsphilosophie kann hier nicht ausgebreitet werden, vgl. nur z.B. K 3, 194: „Letzten Endes besteht der wichtige Teil des geschichtlichen Ablaufes nicht in Wiederholung, sondern Zerstörung des Gegebenen und Hervorbringung des Neuen, obwohl die konservierende Anstrengung bei weitem die

nicht selbstständig die aktuellen Begriffe in den Vordergrund gerückt wie etwa „Traum“ oder „Halluzination“, obwohl sie ihm natürlich alltagssprachlich zur Verfügung standen.⁸¹ Zu sicher stand das kubistische Paradigma. Freilich weiß man nicht, wie seine Interpretation in dem schon 1922/23 geplanten „Kleebuch“ (E 10/43 u. PKJ, 218)⁸² ausgesehen hätte, da dieses nicht realisiert wurde.⁸³ Mit seinem vorrangigen Interesse an Raumgestaltung propagiert jedenfalls der Kahnweiler-Brief Einsteins von Juni 1923 noch eine rein kubistische Ästhetik, obwohl er schon nach „seelischen Aequivalenten“ (EKC, 139) Ausschau hält.⁸⁴ Für die Schwachstellen der avantgardistischen Ästhetik, dem rätselhaften Prozess der nicht-mimetischen (!) Produktion wie dem der Rezeption,⁸⁵ bot Bretons *Manifest* ideelle Abhilfe: einer „Interferenz“ (OC^{Br} 1,

Fähigkeit zu tatsächlicher Produktion übertrifft; eine Tatsache, die uns Kunst geradezu als reaktionär erscheinen läßt.“

⁸¹ Wenn er Ernst Mach, der ihm viel bedeutete (EKC, 144), wirklich genau gelesen hat, konnte er z.B. in dessen *Erkenntnis und Irrtum* (Skizzen zur Psychologie der Forschung. Darmstadt⁵1980, S. 161 f.) einige Angaben zur Halluzination finden.

⁸² PHJ = Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag. Ausstellungskat. d. Kunsthistorischen Seminars u. d. Kustodie der Friedrich Schiller-Universität, Jena u.a., in Zus.arb. m. d. Paul Klee-Stiftung, Bern u.a. anlässlich d. Ausstellung „Paul Klee in Jena“. M. Beitr. v. Alexander Klee u.a. hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl. Druckhaus Gera 1999.

⁸³ Auch ein „großer Kleeaufsatz“ für *Documents* kam nicht zustande, vgl. Carl Einstein an Paul Klee, 28. August 1929 (PKJ, 268).

⁸⁴ Einstein hat einen Durchschlag des maschinengeschriebenen Briefes (ohne die handschriftlichen Verbesserungen von Tippfehlern) in Berlin behalten und ihn unter dem Titel *Zum Kahnweilerbrief* abgelegt. Da er am Anfang einen persönlichen Passus herausschneidet (vermutlich aber aus Nachlässigkeit das ebenso persönliche Ende unbeschnitten lässt), ist wohl anzunehmen, dass er den Brief als „ästhetische Konfession“ verwerten und veröffentlichen wollte. Meffre hat dieses Dokument mit Einsteins handschriftlichen Zusätzen in ihrer Edition des Einstein-Kahnweiler-Briefwechsels (EKC, 146 f.) nicht berücksichtigt; Sibylle Penkert (Carl Einstein. S. 139-145) wiederum druckte den Berliner Entwurf als Brief an Kahnweiler, da sie das originale Typoskript in der Galerie Louise Leiris (Paris) nicht kannte. Ich hatte in einem frühen editorischen Versuch (AWE, 176) zumindest die relevanten Varianten ausgewiesen (die Angaben W 4, 160 sind dagegen falsch). Diese bezeugen erste unbeholfene Reaktionen Einsteins wohl auf Bretons Manifest. Der Zusatz „et son fond subconscient“ ergänzt vermutlich die „Wirklichkeit der Dichtung“; die orthographisch unzulängliche Bemerkung am unteren Seitenrand „Réalisme ~~surrealiste~~ spirituelle intérieur“ kommentiert den Satz: „[...] man muss Gesche[h]nisse durch arbeiten, sowie sie [...] innerlich vorgestellt verlaufen.“

⁸⁵ Das anthropologische Prinzip der Nachahmung hatte seit Aristoteles die Ästhetik bestimmt; von daher lässt sich die kulturgeschichtliche, emanzipatorische Bedeutung des Kubismus oder aber auch der außereuropäischen (nicht-mimetischen) Kunst in der Sicht

318) nämlich zwischen Traum – oder auch Wahnsinn (OC^{Br} 1, 312) – und Wachzustand.⁸⁶ Wie eingangs schon bemerkt, war das Wasser auf Bebuquins Mühlen, der schon 1912, mit Breton zu sprechen, „le regne de la logique“ (OC^{Br} 1, 316) radikal in Frage gestellt hatte: „Immer ist der Wahnsinn das einzig vermutbare Resultat.“ (BA 1, 129, vgl. BA 1, 95, 119 u.ö.). Damit soll nicht behauptet werden, Einsteins Reflexionen und Reaktionen hätten sich tatsächlich so abgespielt; es handelt sich um eine Rekonstruktion, die die Passage von einem Paradigma (dem kubistischen) zum anderen (dem surrealistischen) verständlich machen soll. Wie es Charles W. Haxthausen herausgearbeitet hat,⁸⁷ entwickelt Einstein seine surrealistische Ästhetik in mehreren Schüben. Das Klee-Kapitel der ersten Auflage der *Kunst des 20. Jahrhunderts* 1926 erscheint wie ein erster surrealistischer Vorstoß,⁸⁸ bleibt aber in der zweiten Auflage 1928 im Wesentlichen unverändert, während das Picasso-Kapitel (K 2, 68ff.)⁸⁹ mit Begriffen wie „Traum“, „Wachtraum“, „Halluzination“ gewissermaßen in Führung geht, Begriffe, die in der ersten Auflage noch völlig fehlten. Voll ausgereift, jedenfalls was die „Kunstgeschichte“ anbelangt, ist die dritte Auflage 1931, in der die „Romantische Generation“ ein eigenes, allerdings Pariser Künstlern (Masson, Miró, Roux) vorbehaltenes Kapitel erhält, das im Register *nota bene* als „Surrealismus“ (K 3, 656) verzeichnet wird, wobei jeder Hinweis auf „Romantik“ fehlt. Klee aber, obwohl merkwürdigerweise dem „Blauen Reiter“ subsumiert, erfährt eine vertiefte Würdigung (K 3, 193 ff. u. 208 ff.), die

Einsteins verstehen: „Wiederholung oder Erfindung – man wollte sich entscheiden.“ (K 1, 56) Es geht um nichts weniger als die menschliche Freiheit.

⁸⁶ Breton, der 1924 Freuds *Traumdeutung* noch nicht gelesen und nur ungefähre Kenntnisse hatte (da sie noch nicht übersetzt war), interessiert er sich vor allem für die alltagspathologischen Fehlleistungen (OC^{Br} 1, 318), die ebenfalls von Interferenzen zwischen Wachzustand und Unterbewusstsein provoziert werden.

⁸⁷ Vgl. Charles W. Haxthausen: „Die erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern“: Einstein über Klee. In: *Die visuelle Wende der Moderne*. S. 131-146.

⁸⁸ Leitbegriffe sind der „Traum“ (K 1, 141 ff.), auch das „Halluzinative“ (K 1, 140) sowie die „private Mythologie“ (K 1, 142), und Klee wird bereits 1926 als „ein besonderer Fall des Romantischen“ identifiziert (K 1, 143). Auch Breton nennt Klee in einer Fußnote seines ersten Manifests (OC^{Br} 1, 330), und Klee wird auch schon in einer Pariser Ausstellung 1925 der Galerie Pierre als „Wegbereiter des Surrealismus“ (PKJ, 232) gewürdigt.

⁸⁹ K 2 = Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 16. Berlin 1928 (2., veränd. u. erw. Auflage).

sich dieser dann im Übrigen selbst zu Eigen macht.⁹⁰ Einstein riskiert die wissenschaftliche Schieflage, weil er weniger Marc oder Kandinsky als vielmehr Klee, der im Almanach von 1912 nur mit einer kleinen la- vierten Federzeichnung vertreten war,⁹¹ als Vorläufer des Surrealismus sah: „Wie später die Jungen in Frankreich entscheidet man sich zur Romantik und zur Darstellung freier, innerer Prozesse.“ (K 3, 194) Während Marc im Weltkrieg fiel und Kandinsky andere Wege ging, wer- tet Einstein Paul Klee als „den entscheidenden Vertreter der neuen deutschen Romantik“ (K 3, 195). Einstein ist zwar noch stark einer an Künstlerpersönlichkeiten und nationalen Kategorien orientierten Kunstgeschichtsschreibung verhaftet – dafür können auch Verlagsvor- gaben verantwortlich gewesen sein –, aber es ist doch bedeutsam, dass die dritte Auflage seiner „Kunstgeschichte“ – entschieden parteiisch – einen Ausblick auf die deutsche und europäische „Romantik“, sprich: den Surrealismus, als neue Dominante gibt. Diese surreale Vision sollte sich freilich wenige Jahre später als töricht erweisen.

Auch in anderen Schriften außerhalb der „Kunstgeschichte“ zu Arp, Masson und vor allem Braque hat Einstein die surrealistische Wende konsequent vollzogen. Dabei ist sein nachhaltiges Bemühen zu beob- achten, die von Breton vorgegebenen Begriffe abweichend vom Fran- zösischen zu übersetzen, ja der Name „Breton“, immerhin *der* geistige Führer der Bewegung, fällt an keiner Stelle. Was bedeutet dies? Einstein versucht einerseits der Kunstterminologie seinen Stempel aufzuprägen, andererseits aber auch Verabsolutierungen zu korrigieren, zu bewerten und zu erweitern.⁹² Statt der von Breton zum Dogma erhobenen *écriture*

⁹⁰ Vgl. Osamu Okuda: Bildtotalität und zerstörerischer Werkprozess bei Paul Klee. In: Reto Sorg und Bodo Würffel (Hrsg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne. München 2006, S. 163-182, bes. S. 164; vgl. PKJ, 288 f.

⁹¹ Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter. dokument. Neuausg. v. Klaus Lankheit. München u. Zürich: Piper ³1979, S. 197; die Arbeit ist unbetitelt und findet sich unkommentiert in Kandinskys Beitrag *Über Bühnenkomposition* (ebd., S. 189-208). Ihr Verbleib ist unbekannt; vgl. Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. M. e. Nachw. hrsg. von Andreas Hünecke. Leipzig ³1991, S. 249 ff.

⁹² Vgl. Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin 2006, S. 357 ff. Mit seiner Titelgebung (vgl. Goethes Studie *Winckelmann und sein Jahrhundert*, MA 6.2, 195 ff.) scheint mir Fleckner zuzustimmen, dass Einstein *mutatis mutandis* der „Winckelmann der Avantgarde“ sein sollte (Klaus H. Kiefer: Diskurs- wandel im Werk Carl Einsteins. S. 141, vgl. S. 136). Während Winckelmann die „Nach-

automatique setzt er z.B. „mediales Niederschreiben“ (K 3, 211), „Traumsprechen“ (FF, 294) oder vor allem „Psychogramm“ (BA 3, 27). Der Begriff „Surrealismus“ findet sich immer nur an untergeordneter Stelle oder aber in unveröffentlichten Materialien.⁹³ Einstein, ohne Zweifel auch hier ein großer Nehmer, adaptiert die Anregungen Bretons seinem eigenen Bedarf, aber man darf wohl sagen: er transzendiert den Breton'schen Essayismus in erheblichem Maße, so dass die Theorie des Surrealismus, wie sie bis heute erforscht wurde, um viele Aspekte bereichert worden wäre – wenn man Einsteins Schriften gekannt hätte. So ist es keine Wunder, dass der Kunstethnologe, der er war, Mythos und Primitivismus weitaus größeres Gewicht verleiht als etwa Breton und die künstlerische Semiose viel detaillierter beschreibt als dieser. Schon im Picasso-Kapitel der zweiten Auflage der „Kunstgeschichte“ hatte er definiert: „Tektonik heißt: Bezwingung der erlebt bewegten Kontraste auf eine formal durable Einheit [...]“ (K 2, 81), um dann in der Einleitung zur „Romantischen Generation“ der dritten Auflage das Doppelspiel von Psychogramm und tektonischer Form zu betonen. Erst im Klee-Kapitel schafft er dann aber die Synthese, indem er den „Autismus“ der surrealistischen Produktion überwindet:

ahmung der Alten“ forderte, konnte Einstein allerdings *nicht* die Nachahmung der nicht-mimetischen Kunst, etwa der afrikanischen, fordern – eine schwierige, um nicht zu sagen: aporetische Position.

⁹³ Im Register: K 3, 656; als Adjektiv: K 3, 126 („surrealistisch“) oder W 3, 257 bzw. BA 3, 324; die beiden Ausgaben geben das an dieser Stelle verderbte deutsche Manuskript unterschiedlich wieder („surréal“ bzw. „Keine Surréell“), lediglich die folgende Definition ist identisch „Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt“. Zipruths Übersetzung verdeutlicht die Stelle: Einstein negiert, dass die Vision „une réalité supérieure, une ‚surréalité‘“ (GB^{Zi}, 70 = Carl Einstein: Georges Braque. Ins Frz. übers. v. M.E. Zipruth. Paris/London/New York 1934) schaffe; Korzilius' Übersetzung korrigiert den Grammatikfehler der Vorlage; ihm zufolge negiert Einstein „une réalité supérieure, un surréel“ (GB^{Ko}, 86) – wobei sich Zipruth von der Übersetzung „terme ensoleillé par un idéalisme raté“ gedrückt hat, die Korzilius riskiert. Breton hatte „une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire“ (OC^{Br} 1, 319) postuliert bzw. „la réalité supérieure“ (OC^{Br} 1, 328) etwa des Traums behauptet. Obwohl die zweite Hälfte von Einsteins Schaffens (ab ca. 1928) von surrealistischer Theorie völlig durchdrungen ist, setzt er nur einige wenige Mal zu einer Definition von des Begriffs „Surrealismus“ selber an: W 4, 172: „Surréalisme – visionär abrupter Impressionism; bei Breton moralisch kompensiert [...]“, FF, 154: „Surrealismus: Einführung der Visionsobjekte“, FF, 158: „Ein sexueller Panpsychismus wurde gebildet. (Surrealismus)“.

Zum bildnerischen Umbau erscheinen uns drei Kräfte notwendig: 1. das mediale Niederschreiben, d.h. ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepassten seelischen Prozessen, also Technik der Trance; 2. die tektonischen Kräfte, d.h. die Kontrolle und Bewußtseinsmachung [sic] der Visionen und die Einordnung der isolierten Erlebnisse in kollektiv gültige Zeichen; 3. die Identifikation [des Betrachters oder Lesers] mit einer neuen Gestalt, also die metamorphotische Kraft. (K 3, 211)

Nach wie vor liegen aber Einsteins Ambitionen in der Literatur selber. Er veröffentlicht 1930 separat ein „langes“ Gedicht *Entwurf einer Landschaft* (BA 3, 73-82) sowie im selben Jahr in der Zeitschrift *Front* ein Romanfragment *Schweißfuß klagt gegen Pfurz in trüber Nacht* (BA 3, 175-182). Letzteres kann man als Auszug aus dem *BEB II*-Projekt verstehen,⁹⁴ an dem Einstein seit den frühen 20er Jahren arbeitet: „Den zweiten Teil Bebuquin mache ich fertig – wenn wir zusammen sind.“ (E 10/5), schreibt er 1923 an Tony Simon-Wolfskehl. Es fällt schwer, diese drei Werke umstandslos als „surrealistisch“ zu bezeichnen, obwohl der Prosatext just so wahrgenommen und von der an der Redaktion der „Front“ beteiligten „Föderation der Vereinigungen von Sowjetschriftstellern“ denn auch heftig kritisiert wurde.⁹⁵ Ohne Zweifel kein „automatischer“, weil hoch reflexiver Text, kann der *Entwurf einer Landschaft*⁹⁶ gleichwohl als Einstein'sches „Psychogramm“ verstanden werden; hier muss ich auf meine ausführliche Interpretation verweisen.⁹⁷ Der Text

⁹⁴ Der Protagonist heißt hier wie gelegentlich auch in den *BEB II*-Materialien Laurenz.

⁹⁵ Vgl. Marianne Kröger: Carl Einstein und die Zeitschrift *Front* (1930/31). In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1994. Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 125-134, hier: S. 131. Wie schon das Frühwerk *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (E 10/17: „Als ich Bebuquin publizierte hieß es – ich schriebe das besoffen.“) wurde der stilistische Irrationalismus – oder soll man gleich sagen: Surrealismus? – der *Schweißfuß*-Prosa auf Einsteins Alkoholkonsum zurückgeführt, was, wenn dem so wäre, Einsteins Versuch gleichkäme, die „Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“ (Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders. Gesammelte Schriften. U. Mitwirk. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M. 1977, S. 295-310, hier: S. 307). Mit diesem Exzerpt soll auch ausgedrückt werden: Es kommt einem geistesgeschichtlichen Witz gleich, wie emsig die Philologen dieses Benjamin-Aufsätzchen zitieren und Einsteins *weitaus* bedeutendere Schriften ignorieren.

⁹⁶ Der *Entwurf einer Landschaft* wird von Gaston-Louis Roux, den Einstein als Surrealisten wertet, „witzig“ (K 3, 128) illustriert; vgl. Einsteins Kommentare BA 3, 83.

⁹⁷ Vgl. Klaus H. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. S. 397 ff.

polemisiert im Übrigen gegen den Suprematismus, nicht aber gegen den Surrealismus.

Das Thema des „mythomanen“ Kindes im Klee-Kapitel der dritten Auflage der „Kunstgeschichte“ (K 3, 210) oder in der *Enfance néolithique*, also in Einsteins Arp-Studie in *Documents* (BA 3, 170 ff.), wird vermutlich parallel zu den autobiographischen Erinnerungen in *BEB II* entfaltet. Dieser ethnologische Selbstversuch,⁹⁸ Kindheit als eine „Geschichte wie von Wilden“ (B II, 8; vgl. FF, 167) darzustellen, die dann missioniert, kolonisiert und zivilisiert werden (B II, 19), findet sich auch ansatzweise bei Breton,⁹⁹ der immerhin schon auf der ersten Seite seines ersten Manifests reichlich romantische Vorstellungen einer „enfance [...] pleine de charmes“ (OC^{Br} 1, 311) entwickelt, das kaum problematisierte Thema dann aber lässt. Auf jeden Fall bilden Primitivismus, Kindheit, Traum und Wahnsinn im Denken der Avantgarde einen gemeinsamen Nenner.¹⁰⁰ „Primitivismus“ ist dabei der Oberbegriff, denn nur in Verbindung mit einer „primitiven“ Fremdkultur kann er seine mythisch-integrative Kraft entfalten – so im Denken der Zeit: Kinder und Geisteskranke können keinen Mythos schaffen.

V. Dekonstruktion der Moderne?

Einsteins eingangs schon zitierte Notiz zum Faschisten Dalí (B II, 34) hat möglicherweise eine weitere Bedeutung, als nur die politischen Vorlieben Dalís zu brandmarken. Wegen (angeblicher) Verspottung Lenins – als „Vaterfigur“ – in seinem Gemälde *L'énigme de Guillaume Tell* (dessen

⁹⁸ Ders.: *BEB II* – Ein Phantombild. In: Text + Kritik H. 95 (Juli 1987): Carl Einstein, S. 44-66 sowie ders.: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. S. 476 ff.; Textdokumente vgl. AWE, 13 ff.

⁹⁹ Vgl. Bretons autobiographischen Text *Saisons* in den *Champs magnétiques* (OC^{Br} 1, 58 ff.) oder autobiographische Momente in *Nadja*.

¹⁰⁰ Vgl. Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin). München 2013. Eine vertiefte Interpretation zu Einstein vgl. Klaus H. Kiefer: *Bebuquins Kindheit und Jugend: Carl Einsteins regressive Utopie*. In: Michael Baumgartner, Andreas Michel, Reto Sorg (Hrsg.): *Historiografie der Modern – Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Paderborn 2016, S. 105-120.

Entwurf Breton sogar angekauft hatte)¹⁰¹ und profaschistischer Äußerungen am 5. Februar 1934 von Breton vor das Tribunal der rue Fontaine 42 zitiert, konnte Dalí mit Berufung auf das (erste) *Manifest des Surrealismus* aufzeigen, nicht nur dass er Lenin und Hitler programmgemäß, d.h. „en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale“ (OC^{Br} 1, 328), darstellen durfte, ja *musste* (vgl. FF, 64), wie immer sie ihm auch in seinen „Träumen“ erschienen seien, sondern dass Hitler überhaupt ein Surrealist sei,¹⁰² ebenso wie der von den Surrealisten kultisch verehrte Maldoror Lautréamonts oder der Marquis de Sade persönlich. Möglicherweise spiegelt Einstein den „Hitlerismus“ Dalís in einem in *BEB II* maschinenschriftlich ausgearbeiteten und zum Kapitel „Snob“ gehörenden „GESPRÄCH ZWISCHEN DEM GROSSEN MODERNEN UND DEM JUNGEN [Faschisten/Arbeiter?]“,¹⁰³ zu dem sich mehrere verstreute Notizen finden, die ansonsten absurd wirkten:

----- der entdeckter: „ich tue alles fuer die moderne /
 ----- ich habe den kub[ismus] entdeckt“
 [der Junge oder selbstkritischer „monologue intérieur“:] „arschloch
 hinterweldlerisches [sic]“
 ----- „ich habe dali gemacht“ (B II, 37; datiert 2. Februar 1934?)¹⁰⁴

Der Junge antwortet:

Eure moderne und die zahlenden kapitalisten mitsamt Euren haendlern und blaettchen, die die ware ausbieten und preisen, Ihr alle gehoert zusammen. Ihr sympatisiert [sic] mit uns; zum teufel; Ihr wollt vielleicht einmal mit uns sterben, weil Ihr Euch selber an Euch langweilt, aber bestimmt habt Ihr nie mit uns gelebt. Ihr bekaempft die reaktionaeere,

¹⁰¹ Vgl. etwa: Salvador Dalí: L'énigme de Guillaume Tell, 1933, Moderna Museet, Stockholm. In: Katrin v. Maur (Hrsg.): Salvador Dalí 1904-1989. Stuttgart Hatje 1989, S. 131; zwei Studien zu diesem Gemälde s. ebd., S. 128 u. 130.

¹⁰² Vgl. Adrian La Salvia: Der Krake mit dem seidenen Blick: Lautréamont, Breton, Dalí. In: Lisa Puyplat, ders., Herbert Heinzelmann (Hrsg.): Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers. Würzburg 2005, S. 107-118, bes. S. 116.

¹⁰³ Wenige Zeilen später wird der „Macher“ der Moderne, wohl eine Einsteinsche Selbstkarikatur, als „DER GROSSE PIKMODERNE“ bezeichnet; „PIK“ ist als „Picasso“ zu lesen.

¹⁰⁴ Ich habe hier die Zeichensetzung (die Anführungszeichen) sinngemäß korrigiert.

weil sie Eurem Markt, Eurem Absatz hinderlich sind. *wenn Hitler Kubist wäre* und er wird es, dann werdet Ihr alle begeistert sein. (B II, 38, Hervorh. K. H. K.)

Denkbar, dass Einstein auch hier von „Kubismus“ spricht, um den Begriff „Surrealismus“ zu vermeiden, wie es ja seine generelle Tendenz war.

Ob Einstein vor seinem überraschenden Aufbruch nach Spanien im August 1936 von einer ebenso überraschenden Zusammenarbeit von Bataille und Breton noch erfahren hat, ist unklar. Die von beiden geplante „Contre-Attaque“ jedenfalls möchte sich die Wirkungsmechanismen des Faschismus¹⁰⁵ zunutze machen: „l'aspiration fondamentale des hommes [...] au fanatisme“ (OC^{Br} 2, 499 u. OC^{Ba} 1, 382). In Analogie zu „Surréalisme“ wird zu allem Übel auch noch die Bezeichnung „Surfascisme“ (OC^{Br} 2, 1665) geprägt, worauf sich Breton freilich aus der Aktion verabschiedete. Der Neologismus zeigt die Komplexität der Ambivalenzen an,¹⁰⁶ in die auch Einstein verstrickt war – denn taten die „großen Diktatoren“ *formal* nicht gerade das, was die Avantgarde nur erträumte? In Hitlerdeutschland und der Sowjetunion wurde der „neue Mensch“ „gezüchtet“,¹⁰⁷ wurde ein neuer kollektiver Mythos geschmie-

¹⁰⁵ Vgl. Komm. zu OC^{Br} 2, 1667; vgl. auch Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse (in: STA 9, 77), der auf Gustave Le Bon: Psychologie des foules (1895). Paris 1995, bes. S. 14, zurückgreift. Le Bon fühlte sich schon nach dem Ersten Weltkrieg in seinen Annahmen voll bestätigt, vgl. ders.: Enseignements psychologiques de la guerre européenne. Paris 1920, S. 14.

¹⁰⁶ Vgl. Hubert Roland: „Es muß wieder eine gemeinschaftliche Wirklichkeit erkämpft werden, weiter nichts“ – Ungeklärte ideologische Ambivalenzen bei Carl Einstein. In: Marianne Kröger und Hubert Roland (Hrsg.): Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren / Carl Einstein en exil. Art et politique dans les années 1930. München 2007, S. 153-172.

¹⁰⁷ Noch in der dritten Auflage der „Kunstgeschichte“ definiert Einstein den Menschen als „Züchtungsprodukt“ (K 3, 117) wie Gottfried Benn zwei Jahre später auch (SW 4, 33 ff. = Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verb. m. Ilse Benn hrsg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986-2003) – in fatalerem Kontext. Beide beziehen sich wohl auf das vierte Buch von Friedrich Nietzsches *Willen zur Macht*: „Zucht und Züchtung“ (Der Willen zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Ausgew. u. geordn. v. Peter Gast u. Mitwirk. v. Elisabeth Förster-Nietzsche. M. e. Nachw. v. Walter Gebhard. Stuttgart 1996, S. 581 ff.). Das Typische: ein so frequentes wie offenes Postulat in FF, 48, 286 u.ö.; allenfalls hätte ihm das Werk Fernand Légers entsprochen; vgl. dazu meine o.g. Publikationen zu „Primitivismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden“, jeweils im Schlusskapitel.

det, der den surrealistischen Mythen das eine voraus hatte, „konkret“ zu sein und „Fakten“ zu schaffen. Der nationalsozialistische Cheftheoretiker Alfred Rosenberg hatte geschrieben: „Das ist die Aufgabe unseres Jahrhunderts: aus einem neuen Lebens-Mythus einen neuen Menschentypus schaffen.“¹⁰⁸ Entsprechende Postulate Einsteins, so beschwörend sie klingen mochten, blieben inhaltsleer.¹⁰⁹ Heute weiß man freilich, welche Folgen die politische Umsetzung der kollektiven Utopien, seien sie faschistisch, seien sie marxistisch, in Deutschland, Italien, Spanien, zum Teil auch in Frankreich, und in der Sowjetunion zeitigte. Ich habe zwar eingangs die *Fabrikation der Fiktionen*¹¹⁰ als „Kahlschlag“ dramatisiert, meine damit aber weder eine „Stunde Null“, noch eine radikale „materialistische Wende“, wie das Heidemarie Oehm in den neomarxistisch bewegten 70er Jahren sehen wollte.¹¹¹ Dieser Kahlschlag ist eher eine „Dekonstruktion“, wie es Erich Kleinschmidt herausgearbeitet hat.¹¹² Bei diesem „Diskurswandel“ verwinden sich Motivstränge

¹⁰⁸ Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskräfte unserer Zeit. München ⁴³⁻⁴⁴1934, S. 2. In der Volksgemeinschaft des Dritten Reiches ist nicht mehr nur der Arbeiter „primitiv“, auch der „neue Student“, also der Intellektuelle, hat in Zukunft primitiv zu sein, wie kein anderer als Martin Heidegger (Die Universität im nationalsozialistischen Staat (30. November 1933). In: ders.: Gesamtausgabe. Abt. 1: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Hrsg. von Hermann Heidegger. Bd. 16. Frankfurt a.M. 2000, S. 765-773, hier: S. 768) in einem Vortrag vor der Tübinger Studentenschaft am 30. November 1933 erklärt: „Primitiv sein heißt aus innerem Drang und Trieb dort stehen, wo die Dinge anfangen, primitiv sein, getrieben sein von inneren Kräften.“

¹⁰⁹ Das Faktische, Konkrete, Verpflichtende usw. erscheint in FF (14, 39, 50, 129, 203, 205 u.ö.) geradewegs als „métaphore obsédante“. Dass aber die Intellektuellen und Künstler die „Primitive“ des Proletariats gar nicht kannten und darstellen konnten, wird in *BEB II* vielfach thematisiert. Da man dank Einstein die Avantgarde-Kunst kennt, weiß man zumindest, *wogegen* er sich mit Ausdrücken wie „Originalitätssucht der Modernen“ (FF, 36), „Anarchie der Subjektiven“ (FF, 39) oder „Championat der fantastischen Willkür“ (FF, 106) wendet.

¹¹⁰ Wie schon angedeutet, gibt es noch immer keine zuverlässige Edition; vgl. Ines Franke-Gremmelsbacher: „Notwendigkeit der Kunst“? Zu den späten Schriften Carl Einsteins. Stuttgart 1989, S. 85 f. u. Wolfgang Henckmann: Zur Argumentationsweise in Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*. In: Carl-Einstein-Kolloquium 1994. S. 135-161, hier: S. 136 f. Von allen späteren Rezipienten werden die editorischen Entscheide Penkerts (in: FF, 331 f.) in Frage gestellt.

¹¹¹ Vgl. Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins. München 1976, S. 159 ff.

¹¹² Erich Kleinschmidt: Die Dekonstruktion der Moderne in Carl Einsteins *Die Fiktionen*. In: Carl Einstein im Exil. Kunst und Politik in den 1930er Jahren / Carl Einstein en exil. Art et politique dans les années 1930. S. 133-152, bes. S. 134 u.ö.

aus früheren Arbeiten und interferieren bis zur suizidären „Aufhebung“. Allerdings ist die *Fabrikation der Fiktionen auch* eine polemische Reaktion auf die politische Lage nach 1933 – die Machtergreifung wird thematisiert (FF, 103) – und vor 1936.¹¹³ Was frühere Datierungen übersehen: Zahlreiche Elemente der surrealistischen, aber auch der kubistischen Periode, und vor allem der in den frühen 20er Jahren gewonnenen ethnologischen Grundüberzeugung wirken in der *Fabrikation der Fiktionen* fort. Der folgende Satz aus *Georges Braque* könnte auch in der *Fabrikation der Fiktionen* stehen:

Man hatte das Vernünftige zu verwirrender Sinnlosigkeit überdifferenziert, doch blieb man in klassischem Idealismus gefangen, nämlich man vertraute der Selbständigkeit der Ideen gegenüber einer eindeutigen Wirklichkeit. Die Tatsachen zerrannen zu Fiktionen [...]. (BA 3, 267)

Auch das psychoanalytische Paradigma wird nicht außer Kraft gesetzt, allenfalls mit einer Kapitalismuskritik verknüpft.¹¹⁴ Einsteins Bedenken setzen in der Tat früher ein, eigentlich schon im *Bebuquin*. Auch das marxistische Motiv aus dem frühen Manifest *Zur primitiven Kunst* (BA 2, 27) wird wieder aktualisiert. Als Baustein der bereits breit untersuchten primitiven Mythen scheint die Auffassung Georges Sorels hinzu ge-

¹¹³ Sicher ist der Text (in seinen vier Varianten Exemplaren) vor dem spanischen Engagement geschrieben, wenn auch nicht endgültig in Form gebracht, aber haben Einsteins Werke je die Form einer Vollendung erlangt – „reifer, molliger“ (K 1, 70)? In diesem Sinne schreibt Einstein an Simon-Wolfskehl: „Etwas Courts-Mahler, das wäre gut. Ich meine das ganz ernst. Bei mir spüre ich überall das Fragment; jeden Satz den ich schreibe, könnte ich das ganze Leben hindurch umändern.“ (E 10/42).

¹¹⁴ Für einen unmittelbaren Einfluss des von René Allendy zusammen mit seiner Frau Yvonne verfassten Buches *Capitalisme et sexualité. Le conflit des instincts et les problèmes actuels* (Paris 1931), den schon Karlheinz Barck (Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme: Carl Einstein. In: *Mélusine* Nr. 7 (1985), S. 183-204, hier: S. 198) vermutet hatte (vgl. Liliane Meffre: *Carl Einstein et le Dr René Allendy*. bes. S. 57), fehlen einschlägige Belege. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Einstein das Buch in der Hand hatte, aber dieses verfolgt ganz andere als ihm derzeit relevante Themen: Fortpflanzung, Heirat, Prostitution etc. Einstein hatte wohl genug und wohl auch umfassendere Marx-Kenntnisse, um auf Allendy und Gemahlin angewiesen zu sein. Man könnten ebensogut an eine Relektüre von Pierre Navilles *La révolution et les intellectuels* denken, der von der Wirksamkeit der surrealistischen Skandale nicht viel hielt: „Elle [la bourgeoisie] les absorbe facilement.“ (verm. u. verb. Neuausg., Paris 1975, S. 88).

kommen zu sein, dass „soziale Mythen“¹¹⁵ wie etwa der Marxismus „Mittel zur Tat“ seien (FF, 43; in dieser Fassung allerdings gestrichen). Hatte der frühe Einstein zur Kunstkritik gefunden, weil der bildende Künstler in „willigerem, flinkerem Material“ (K 1, 171) arbeitet, um einen zeitgemäßen Ausdruck zu finden, so kommt in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eine (bislang kaum untersuchte) „semiotische“ Bewusstwerdung zum Tragen,¹¹⁶ die zum einen den Maler, hier Braque, als „Dichter“ (BA 3, 246) beschreibt – was ich eine „Poetologisierung der Ästhetik“¹¹⁷ nenne –, zum anderen aber eine tiefgehende Sprachskepsis hervorbringt: „Primat der Zeichen“ (FF, 260)! Die Dadaisten dilettierten in ihren Sprachspielen,¹¹⁸ die Surrealisten in ihren „automatischen“ Texten und „cadavres exquis“ und erlebten die Arbitrarität aller menschlichen Zeichensysteme. „Dada und Surrealism undoubtedly put ‚semiosis‘ in focus.“¹¹⁹ Kein surrealistischer Dichter und Denker war aber auf der Höhe der experimentell bzw. spielerisch gewonnenen Resultate, was Maurice Blanchot völlig verkennt.¹²⁰ Die weitaus konzisere Sprachtheo-

¹¹⁵ Die Idee klingt bereits BA 3, 280 an; vgl. Maria Stavrinaki: *Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik*. In: *Gradhiva* 14 N.S. (2011), S. 57-77, hier: S. 63 ff. Ob nun Einstein in Paris Sorel überhaupt, und wenn ja: auf Deutsch oder Französisch, gelesen hat, ist nicht nachzuweisen. Allerdings spricht die zitartartige, weil kursivierte Übersetzung in GB^{Zi}, 33 dafür, dass Einstein erst durch die deutsche Übersetzung *Mythen* als „Mittel der Handlung“ (Georges Sorel: *Über die Gewalt (Réflexion sur la violence)*. Innsbruck 1928, S. XIX) zu verstehen beginnt.

¹¹⁶ Der Nachweis einer Rezeption Ernst Cassirers und Ferdinand de Saussures wird geführt in: Klaus H. Kiefer: *Bebuquins Kindheit und Jugend – Carl Einsteins regressive Utopie*.

¹¹⁷ Klaus H. Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*. S. 449 ff.

¹¹⁸ Vgl. Klaus H. Kiefer: „Ein Narrenspiel aus dem Nichts“ – DADA – Semiotik und Didaktik. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* 28 (2005), Nr. 3-4, S. 301-315 sowie ders.: *Spül müt mür! – Dadas Wort-Spiele*. In: Klaus H. Kiefer: *Die Lust der Interpretation*. S. 177-194 u. in veränd. Fassg.: *Hugo Balls Wort-Spiele*. In: *Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada NF 3* (2012), S. 60-78.

¹¹⁹ Paul Bouissac: *Semiotics and Surrealism*. In: *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique* 25, H. 1-2 (1979), S. 45-58, hier: S. 55.

¹²⁰ Vgl. Maurice Blanchot: *Réflexions sur le surréalisme* (1949). In: ders.: *La part du feu*, Paris 1980, S. 90-102. Auch die *écriture automatique* kann nicht Wort und Gedanken verschmelzen (dies meint aber auch in Breton'schem Sinne Engels: *Uncanny Polemics and Ambivalent Reappraisals*. S. 105). Diese Annahme wäre allerdings ein Verstoß gegen die Prinzipien der Freud'schen Traumdeutung („Traumentstellung“) und gegen die Entdeckungen Ferdinand de Saussures, die immerhin seit 1916 publik waren. Warum Breton und Einstein den „Dualismus von Sein und Denken“ (Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*.

rie Einsteins, die Wort und Ding auseinander reißt, ist in kunstkritischen und autobiographischen¹²¹ Anmerkungen verstreut und sie trägt auch, soweit sie sich in der *Fabrikation der Fiktionen* bemerkbar macht, dazu bei, die auktoriale Position des Kritikers zu unterminieren, denn der Verfasser ist ja, ob er es will oder weit,¹²² in die paradoxe, ja tragische Bedingung involviert. Einsteins „Selbstmordtendenz“ (B II, 27), für die es zahlreiche Belege gibt,¹²³ widerspricht einerseits seinen Exhortationen zu gemeinschaftlichen Die *Fabrikation der Fiktionen* sind aber keineswegs Einsteins letztes Wort, sondern relativ unpolitische Arbeiten wie das *Handbuch der Kunst* oder der *Traité de La Vision* (W 4, 236 ff.) entstehen parallel oder sogar später. Noch in seinem verzweifelten Brief (Eingangsstempel: 5. Dezember 1940)¹²⁴ an Hubertus Prinz zu Löwenstein, den Gründer der American Guild for German Cultural Freedom, bekundet Einstein die Absicht, „mes travaux scientifiques interrompus, c'est à dire mes recherches concernant une esthétique expérimentale“¹²⁵ wieder aufzunehmen. Parallel entstehen auch Notizen zum *BEB II*-Projekt, die klassenkämpferische Akzente der *Fabrikation der Fiktionen* stark relativieren: der intellektuelle Revolutionär erscheint als „Don Quichote“ (B II, 31, vgl. FF, 233) und – wie bekannt – als Romantiker.

Bd. 1. Darmstadt ⁷1977, S. 49) zeichentheoretisch anders lösen, muss an anderer Stelle eigens untersucht werden.

¹²¹ Der „thanatographische“ Versuch von Einsteins bzw. Bebuquins (Auto-) Biographie in *BEB II* liegt auf derselben Ebene: Es geht darum, das „Individuum als Fossil“ (B II, 19) abzuschaffen, vgl. Marianne Krger: Das „Individuum als Fossil“ – Carl Einsteins Romanfragment *BEB II*. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil. Remscheid 2007.

¹²² Gelegentlich bleibt statt unerpersnlicher Ausdrücke („man“) ein „ich“ oder „wir“ stehen: „Wir bilden Ideen, dichten Märchen oder malen Bilder, doch wir sind die ersten Dpierten unserer Werke.“ (FF, 129, s. auch FF, 204, 207) Wie also Kunstkritik treiben, philosophieren etc.? – Paradoxon des Kreters Epimenides, der sagt: Alle Kreter lgen...

¹²³ Auch in seiner surrealistischen Ästhetik spielt der Suizid eine zentrale Rolle: Geschlechtsakt, Vision, Halluzination, jedes „wahre Gedicht“, Kunst überhaupt sind „eine Art Selbstmord“, „ein Mittel zum Selbstmord“ (BA 3, 219, 294, 378, 383).

¹²⁴ Einstein hatte sich schon am 5. Juli 1940 das Leben genommen; der Brief muss also Monate unterwegs gewesen sein. Volkmar von Zühlsdorf, der Sekretär der American Guild, notiert am unteren Ende: „Present address unknown.“ Für die Identifizierung des Adressaten ist Marianne Krger (Das „Individuum als Fossil“. S. 70 f.) zu danken.

¹²⁵ Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main - Deutsches Exilarchiv 1933-1945; vgl. W 4, 236 u. 259.

Es ist schwer, die Untersuchung auf „Surrealismus“ zu fokussieren, denn dieser wird in der *Fabrikation der Fiktionen* stillschweigend (außer FF, 154) nur als *Teil* der künstlerischen Moderne (seit ca. 1910) mitgeführt, auch wenn diese Moderne der Entstehungszeit des Textes wegen (wie gesagt: 1933-36) überwiegend surrealistische Züge trägt. Einsteins Ideologie- bzw. Idealismusverdacht (FF, 21) trifft jedenfalls alle avantgardistischen Ismen (FF, 25), ja er selber nimmt sich dabei nicht aus, was explizit in einem Entwurf zur *Fabrikation der Fiktionen* zum Ausdruck kommt: „die idealistischen kunsthistoriker verfassten eine geschichte der unbedingten formalen wunder.“ (CEA, M. 10)¹²⁶ Wer anders als Einstein selbst könnte damit gemeint sein? Einsteins „äußerst scharfe Kritik“ (BA 3, 645, Hervorh. K. H. K.) verursacht einen *overkill*, zertrümmert die eigene Position. Vermutlich hat das Einstein so nicht gesehen – das hieße über seinen Schatten springen –, aber um ein Wort Friedrich Nietzsches noch einmal „breitzutreten“ (SW 5, 198): Als Zarathustra den falschen Zauberer prügelt, ächzt dieser: „Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – dies mein Zerbrechen ist ächt!“¹²⁷

¹²⁶ CEA = Carl-Einstein-Archiv, Akademie der Künste, Berlin; M = Mappe.

¹²⁷ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München/Berlin/New York 1980, S. 319. Zur Fortführung einiger Gedanken dieses Beitrags vgl. meinen Vortrag *Carl Einstein et le surréalisme* in der Tagungsreihe *Rebelles du surréalisme* der Association pour l'étude du Surréalisme, vgl. <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?cat=8> abgerufen am 20.01.2016.

Alexander Gaude

Rendezvous der Vögel

Max Ernsts und Pablo Picassos surrealistische Mischwesen
im Dialog

Eines der markantesten Elemente der Rezeption der Literatur und Philosophie der deutschen Romantik durch die Pariser Surrealisten repräsentiert das künstlerische Konzept der Entwicklung einer „Neuen Mythologie“, die sowohl als inhaltliche als auch formale Grundlage für jedwede künstlerische Tätigkeit fungieren sollte. Im Anschluss an das 1797 im Umfeld des Tübinger Stiftes um Hegel, Hölderlin und Schelling verfasste *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, das den Anfang einer explizit romantischen Konzeption einer Neuen Mythologie kennzeichnet, sind es die Abhandlungen Friedrich Schlegels und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings, in denen sich eine ästhetische Zuspitzung dieser (früh-)romantischen Programmatik entfaltet.¹ Die Funktion der Inauguration einer Neuen Mythologie besteht in der Kompensation des sich in der Moderne ereignenden Verlustes der identitätsstiftenden Bedeutung der Mythologie der Antike durch die Setzung eines neuen Bezugspunktes,² der die einzige Basis für die Kreation von Kunst bilden kann, wie Schelling in seinen Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* formuliert:

Die Mythologie ist nichts anderes als das Universum im höheren Gewand, in seiner absoluten Gestalt, das wahre Universum an sich, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, selbst schon Poesie und doch für sich wieder Stoff und Element der Poesie. Sie (die Mythologie) ist die Welt und gleichsam der Boden, worin allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können.³

¹ Detlef Kremer: Romantik. Stuttgart 2003, S. 108 ff.

² Siehe Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt a.M. 1982, S. 153.

³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Ausgewählte Schriften. Hrsg. von M. Frank. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1985, S. 233 ff.

Schellings Konzept einer Neuen Mythologie basiert dabei auf zwei Elementen, die wesentlich für die Ästhetik der Moderne sind: Originalität und Individualität.⁴ Der Künstler soll aus individueller Perspektive aus einem Gegenstand seiner eigenen Wahl eine eigene Mythologie entwickeln, wie Schelling postuliert: „Jedes wahrhaft schöpferische Individuum hat sich selbst seine Mythologie zu schaffen, und es kann dieß, aus welchem Stoff es nur immer will, geschehen.“⁵ In seiner „Rede über die Mythologie“ in seiner im Jahr 1800 erschienenen für die romantische Kunsttheorie so einflussreichen Abhandlung *Gespräch über die Poesie* problematisiert Friedrich Schlegel gleichermaßen die Frage nach den ästhetischen Strategien zur Kreation einer Neuen Mythologie. Eine Revitalisierung archaischer Mythen, seien sie nun griechischen oder orientalischen Ursprungs, kann für den zeitgenössischen Künstler nur den Katalysator zur Kreation einer Neuen Mythologie bilden, jedoch nicht deren substantiellen Kern. Tradierte mythologische Stoffe stellen für den Künstler zwar eine wertvolle Quelle dar, aus der er Inspiration schöpfen kann, sie avancieren jedoch nur zu fundamentalen Elementen einer Neuen Mythologie, indem sie durch die transformatorischen Verfahren, die der Struktur des romantischen Kunstwerkes eingeschrieben sind, „remythisiert“ werden.⁶ Deshalb rückt Schlegel auch den artifiziell-konstruktiven Charakter des (literarischen) Kunstwerkes in den Vordergrund, das die Grundlage einer derartigen Neuen Mythologie bilden soll:

Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes gebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bett und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller anderen Gedichte verhüllt.⁷

⁴ Detlef Kremer: Romantik. S. 111.

⁵ Friedrich Schelling: Ausgewählte Schriften. S. 274.

⁶ Vgl. Detlef Kremer: Romantik. S. 112.

⁷ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]. Hrsg. von E. Behler und H. Eichner. Bd. II. Paderborn 1985, S. 201.

Für Schlegel als auch für Schelling stehen dabei die individuellen schöpferischen Aspekte bei der Entwicklung einer Neuen Mythologie in einem dynamischen Spannungsverhältnis mit den kollektiven Effekten, die durch die individuelle künstlerische Leistung erzeugt werden. Schlegel betont ebenso wie Schelling den Begriff der „Originalität“ als Leitmotiv für die Hervorbringung einer Neuen Mythologie: „..., denn nirgends gelten die Rechte der Individualität [...] mehr als hier; [...] der eigentliche Wert des Menschen ist seine Originalität.“⁸ Diese individuelle Originalität soll aber einem kollektiven Interesse dienen, der Schaffung einer Neuen Mythologie, an der alle schöpferischen Individuen partizipieren können und die wiederum als Grundlage für die moderne (Dicht-)Kunst fungieren soll: „Aus dem Inneren herausarbeiten das alles muss der moderne Dichter, und viele haben es herrlich getan, aber bis jetzt jeder allein, jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn aus nichts.“⁹ Dem Künstler, dem es bisher „an einem festen Halt für [sein] Wirken gebrach“,¹⁰ wird durch die Teilhabe an einem organisch wachsenden mythopoetischen Makroprojekt, das für die Kreation von Kunstwerken einen neuen Bezugspunkt generiert, „geerdet“.

Entgegen der Behauptung Karl Heinz Bohrer, der annimmt, dass sich die Mythologie-Auffassungen von Friedrich Schlegel und Louis Aragon lediglich in der Oppositionshaltung zum Vernunftbegriff ähneln, scheint aber gerade dieser Aspekt, nämlich die wechselseitigen Transferprozesse zwischen den individuellen und kollektiven Leistungen und Effekten, bei der Hervorbringung einer Neuen Mythologie für die Rezeption eines für die ästhetische Theorie der deutschen Romantiker fundamentalen Konzeptes durch die französischen Surrealisten zu sprechen.¹¹ In seinem Hauptwerk *Le Paysan de Paris* aus dem Jahr 1926 erörtert Aragon sein Programm der Entwicklung einer „mythologie moderne“:

⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. S. 205.

⁹ Ebd., S. 201.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Karl Heinz Bohrer: Deutscher Surrealismus?. In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2009, S. 241-248, hier: S. 243.

Neue Mythen entstehen auf Schritt und Tritt. Wo der Mensch gelebt hat, setzt die Legende ein, ja dort, wo er lebt. Ich will mich nur noch mit diesen verachteten Wandlungen befassen. Das Lebensgefühl von heute ist morgen schon ein anderes. Eine Mythologie wird geknüpft und löst sich wieder auf.¹²

Analog zu Schlegels und Schellings Konzept einer Neuen Mythologie geht es Aragon nicht um eine Revitalisierung antiker Mythen, sondern, wie Hans Freier richtig feststellt, um die „Extrapolation mythischer Perzeptionsweisen.“¹³ Aragon fokussiert sein Interesse auf Gegenstände des Alltäglichen, die in der modernen Großstadt beim Betrachter eine mythische Erfahrung generieren können, wie beispielsweise in seiner Beschreibung von Tanksäulen ersichtlich wird, die für Aragon wie „ägyptische Gottheiten“¹⁴ wirken. Das mythische Potential dieser „heidnischen Skulpturen des technischen Zeitalters“¹⁵ ist für Aragon wesentlich größer als das sakraler Architektur oder christlicher Statuen, da diese Objekte nicht mehr der Erfahrungsweise des modernen Großstadtalltags entsprechen: „Die heiligen Jungfrauen, der Faltenwurf ihrer Gewänder, setzen eine Bedächtigkeit voraus, die mit dem Prinzip der Beschleunigung, das heute das Reisen beherrscht, unvereinbar ist.“¹⁶ Das Ziel von Aragon's Entwicklung einer „mythologie moderne“ besteht nun in dem Versuch, die Erfahrung dieser mythischen Dimension des modernen Lebens zu objektivieren und damit nachvollzieh- und wiederholbar zu machen.¹⁷ Gerade hierin zeigt sich eine entscheidende Analogie in den Denkmodellen zwischen den surrealistischen und romantischen Entwürfen einer Neuen Mythologie: Eine originäre, individuelle mythische Erfahrung wird durch ihre ästhetische Vermittlung zum Element einer potentiellen kollektiven Mythogenese.

¹² Louis Aragon: Pariser Landleben. Übers. v. Rudolf Wittkopf. München 1969, S. 13.

¹³ Hans Freier: Odyssee eines Pariser Bauern: Aragon's „mythologie moderne“ und der Deutsche Idealismus. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983, S. 157-197, hier: S. 164.

¹⁴ Louis Aragon: Pariser Landleben. S. 141.

¹⁵ Hans Freier: Odyssee eines Pariser Bauern. S. 165.

¹⁶ Louis Aragon: Pariser Landleben. S. 140.

¹⁷ Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Frankfurt a.M. 1996, S. 114.

Im Falle André Bretons, des „Anführers“ der Gruppe der Surrealisten, wurde insbesondere in den 1930er Jahren der Aspekt der Schaffung eines kollektiven Mythos zu einem strategischen Element hinsichtlich der politischen Positionierung der Surrealisten gegenüber den französischen Kommunisten (PCF, Parti communiste français).¹⁸ In einem Vortrag, den Breton, der zwei Jahre zuvor aus der PCF ausgeschlossen wurde, am 1. April 1935 vor der „Linken Front“ in Prag hielt, postulierte er seine Absicht „den Surrealismus als einen Weg zur Schaffung eines kollektiven Mythos in Einklang zu bringen mit der viel allgemeineren Bewegung zur Befreiung des Menschen, der es zunächst einmal um die gründlichen Änderungen der bürgerlichen Besitzverhältnisse geht.“¹⁹ Breton versuchte durch die Propagierung eines die Gruppenidentität festigenden kollektiven Mythos der Spaltung der Surrealisten entgegenzuwirken, die unter anderem von Aragon vorangetrieben wurde, der bei dem im Jahr 1930 im sowjetischen Charkow abgehaltenen II. Internationalen Kongress proletarischer und revolutionärer Schriftsteller offiziell den surrealistischen Maximen abschwor, um sich der Parteidisziplin zu unterwerfen.²⁰

Das Spannungsverhältnis zwischen den individuellen und kollektiven Transferprozessen bei der surrealistischen Mythogenese wird insbesondere bei den animalischen Figurationen evident, die sowohl im bildkünstlerischen als auch literarischen Werk von Max Ernst und Pablo Picasso auftreten. Max Ernst setzte sich schon während seiner Studienzeit in Bonn in den Jahren 1910 bis 1914 intensiv mit den philosophischen Denkgebäuden der Deutschen Romantik auseinander, die er durch die Vorlesungen des Privatdozenten Carl Enders kennenlernte und die großes Interesse bei dem jungen Studenten erweckten, wie Ernst später gesprächsweise gegenüber Edouard Roditi äußerte: „Die Vorlesungen, die mich am meisten interessierten, waren jene über den philosophischen Idealismus des 19. Jahrhunderts sowie über jene Dichter und Schriftstel-

¹⁸ Rainer Zuch: Die Surrealisten und C.G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp. Weimar 2004, S. 52-53.

¹⁹ Zitiert nach Maurice Nadeau: Geschichte des Surrealismus. Hamburg 1986, S. 184.

²⁰ Vgl. Uwe M. Schneede: Die Kunst des Surrealismus. München 2006, S. 79 ff.

ler der deutschen Romantik.“²¹ In seinem ersten ausführlicheren, 1942 im amerikanischen Exil verfassten, autobiografischen Text *Einiges aus Max Ernsts Jugend von ihm selbst erzählt* greift Ernst bei der Beschreibung des kulturellen Einflusses seiner Heimatstadt Köln auf sein künstlerischen Schaffen dezidiert das romantische Konzept einer Neuen Mythologie auf:

Hier kreuzen sich die bedeutendsten europäischen Kulturströmungen: Frühe mediterrane Einflüsse, westlicher Rationalismus, östliche Neigung zum Okkultismus, nördliche Mythologie, preußischer kategorischer Imperativ, Ideale der französischen Revolution und noch manches andere. All diese gegensätzlichen Tendenzen kann man in dem Ablauf des kraftvollen Dramas, das sich in Max Ernsts Werk abspielt, erkennen. Ob sich wohl eines Tages Elemente einer *neuen Mythologie* [Herv. A. G.] aus diesem Drama entwickeln?²²

Im Anschluss an Schlegels in der „Rede über die Mythologie“ beschriebenen Vorschlag der individuellen künstlerischen Ausgestaltung bereits existenter Mythen, legt Ernst in seiner autobiografischen Erzählung den kulturellen Kontext dar, aus dem sein Werk schöpft, das potentiell zur Ausbildung einer Neuen Mythologie beitragen könnte. Dabei schildert er eindrücklich das Initialerlebnis das zur Entwicklung seines privatmythologischen Alter-Egos, des Vogels „Loplop“ führte, der erstmalig namentlich in den Bildlegenden seines 1929 erschienen Collageromans *La femme 100 têtes* benannt wird.²³ Ernst assoziiert mit der Geburt seiner Schwester Loni im Jahre 1906 den Tod seines Kakadus Hornebom, der ihn in eine tiefe psychische Krise stürzt, die sein Werk nachhaltig beeinflussen soll:

Die Bestürzung des Jungen war so groß, dass er ohnmächtig wurde. In seiner Phantasie verknüpfte er beide Ereignisse und machte das Baby für das Erlöschen des Vogellebens verantwortlich. Eine Serie von seelischen

²¹ Eduoard Roditi: Dialoge über Kunst. Frankfurt a.M. 1991, S. 75.

²² Max Ernst: Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself. In: View. New York, April 1942, S. 28; übers. v. Loni Pretzel. In: Max Ernst, Gemälde und Graphik 1920-1950. Hrsg. von L. u. L. Pretzel, Ausst.-Kat. Brühl 1951, S. 90.

²³ Siehe Werner Spies: Max Ernst: Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers [1982]. In: Ders.: Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur. Bd. 3. Berlin 2008, S. 231 ff.

Krisen und Depressionen folgte. Eine gefährliche Vermischung von Vögeln und menschlichen Wesen setzte sich in seinem Gemüt fest und fand später Ausdruck in seinen Zeichnungen und Gemälden. Diese Vorstellung verließ ihn nicht, bis er 1927 das „Vogeldenkmal“ errichtete, und Max identifizierte sich dann später selbst mit „Loplop, dem obersten der Vögel“.²⁴

In seiner in der dritten Person verfassten autobiografischen Erzählung verschränkt Ernst auf surreale Weise Erinnerungen an die eigene Kindheit mit mythologischen und märchenartigen Elementen, die, wie Rainer Zuch feststellt, in einer „mythisierenden Repräsentationsfigur der eigenen Persönlichkeit“²⁵ gipfeln, der Figur des Vogels „Loplop“. Werner Spies weist darauf hin, dass Ernsts in dieser Anekdote beschriebene Symbiose von Mensch und Vogel auf dessen intensive Auseinandersetzung mit Sigmund Freuds Abhandlung *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* aus dem Jahr 1910 rekurriert.²⁶ Freud interpretiert in dieser Schrift eine imaginierte Kindheitsvorstellung Leonardos nach der dieser als Kleinkind von einem Geier entführt worden sei, als durch den Traum vom Fliegen versinnbildlichte sexuelle Wunschphantasie.²⁷ Insbesondere im 1934 erschienenen, auf der Collage von Holzstichillustrationen aus Trivialromanen des 19. Jahrhunderts basierenden Roman *Une semaine de bonté*, in dem er Vogelköpfe auf menschliche Körper appliziert, die sexuelle und sadistische Handlungen vollziehen, wird dieser Aspekt von Ernsts Rezeption der Deutung Freuds von Leonardos Kindheitserinnerung evident.²⁸ Spies sieht in der Kreation der Figur „Loplop“ jedoch darüber hinaus den Ausdruck von Ernsts Wunsch nach einer Identifikation mit einer idealtypischen Künstlerpersönlichkeit

²⁴ Max Ernst: *Some Data on the Youth of M. E.*, S. 93.

²⁵ Rainer Zuch: *Max Ernst, der König der Vögel und die mythischen Tiere des Surrealismus*. In: *kunsttexte.de*. 2 (2004), S. 2.

²⁶ Werner Spies: *Max Ernst: Loplop*. S. 384-392.

²⁷ Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. 1910. In: Thure v. Uexküll und Ilse Grubrich-Simitis (Hrsg.): *Sigmund Freud Studienausgabe*. Frankfurt a.M. 1969-1975, Bd. 10, S. 87-159, S. 112-114.

²⁸ Spies zeigt darüber hinaus, wie insbesondere das Motiv des Vogels vor einem Frauenschoss, das auf Otto Pfisters Skizze beruht, die in Leonardos Gemälde „Hl. Anna Selbdritt“ eine getarnte Darstellung eines Geiers im Schoße Madonnas verortet, die in der zweiten, 1919 erschienenen Auflage von Freuds *Leonardo*-Aufsatz abgedruckt wurde, in den 1920er Jahren mehrfach in Gemälden Ernsts auftritt.

begründet, in diesem Fall der Person Leonardo da Vincis. In diesem Sinne fungiere „Loplop“ als „zensierendes Über-Ich“,²⁹ das als Kontrollinstanz die durch den psychischen Automatismus kombinierten Elemente zu einer künstlerischen Einheit bündelt, wie Spies erläutert:

Wenn wir bei diesem Bild Freuds bleiben, das eine Konfliktsituation veranschaulicht, dann dürfen wir Loplop als den Wächter über seine Kreationen verstehen. [...] Da Max Ernst immer von Realien ausgeht, von Bildern und Strukturen, die er in der (nichtkünstlerischen) Realität vorfindet, stellt sich für ihn als wichtigste Aufgabe, die Verwendung des Vorgefundenen so zu bewältigen, dass sich diese Verwendung dem Werkganzen einfügt.³⁰

Wenn Ernst im Rahmen seines 1934 erschienen Aufsatzes *Was ist Surrealismus* den psychischen Automatismus als grundlegendes bildkünstlerisches Konzept surrealistischer Kunst zugunsten eines antiquierten „Schöpfungsmythus“³¹ propagiert, so symbolisiert die Figur „Loplop“ die Instanz, die zwischen psychischer Innenwelt und künstlerischer Außenwelt vermittelt. Das von Ernst beschriebene Verfahren der assoziativen Verknüpfung disparater Elemente lässt sich in diesem Kontext nicht nur bildkünstlerisch, sondern auch mythogenetisch begreifen: Die Konzeption des individuellen Mythos der Figur „Loplop“ rekurriert auf einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente, die aus einem kollektiv zugänglichen Arsenal an Mythen entnommen wurden. Wenn Ernst in diesem Zusammenhang von „Metamorphose“³² spricht, so greift er ein prototypisches Verfahren der romantischen Mythogenese auf, das von Schlegel in seiner „Rede über die Mythologie“ als elementar erachtet wird:

²⁹ Werner Spies: Max Ernst: Loplop. S. 348.

³⁰ Ebd., S. 349.

³¹ Max Ernst: Was ist Surrealismus? [1934]. In: Werner Spies (Hrsg.): Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag. Ausst.-Kat., München 1991, S. 309.

³² „Die Freude an jeder gelungenen Metamorphose entspricht nicht einem ästhetischen Distractionstrieb, sondern dem uralten vitalen Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen.“ Siehe Ernst: Was ist Surrealismus?, S. 310.

In ihrem Gewebe [die Mythologie, Anm. A. G.] ist das höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode.³³

Die Mythologie repräsentiert sowohl für die Romantiker als auch für die Surrealisten ein ästhetisches Verfahren, dessen transformatorischer Charakter eine elementare Funktion in der Kreation von Kunstwerken bildet, wie Breton im Jahr 1930 erschienenen *Zweiten Surrealistischen Manifest des Surrealismus* zum Ausdruck bringt: „[...] der Teufel, sage ich, bewahre die surrealistische Idee davor, jemals ohne Metamorphose auskommen zu wollen.“³⁴ Insbesondere bei den kollektiven mythologischen Figurationen der Surrealisten wie beispielsweise dem Minotaurus-Mythos wird das Prinzip der Metamorphose bei der Mythogenese evident. Der Minotaurus repräsentierte für die Gruppe der Surrealisten eine einzigartige Symbolfigur, die zum Namensgeber einer der führenden Zeitschriften des Surrealismus avancierte und zwischen 1933 und 1939 elfmal das Titelmotiv bildete. Eine Vielzahl surrealistischer Künstler wie unter anderen Salvador Dalí, René Magritte, André Masson oder Joan Miró schufen divergente bildkünstlerische Interpretationen des Minotaurus-Mythos, wobei Pablo Picassos Auseinandersetzung mit dem Mischwesen aus menschlichem Körper und Stierkopf einen besonderen Stellenwert einnimmt. Obwohl Picasso niemals Mitglied der Gruppe wurde, geriet er zeitweilig in deren Nähe und zog formale Anregungen aus der Motivwelt und den ästhetischen Strategien der Surrealisten, wobei er jedoch niemals die Methode des psychischen Automatismus für seine Arbeit anwandte. Der von den Surrealisten hochverehrte und umworbene Picasso schuf für die Erstausgabe der Zeitschrift *Minotaure* das Titelbild in Form einer Collage in deren Zentrum er einen mit einem Messer bewaffneten Minotaurus platziert. In der in den 1930er Jahren

³³ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. S. 204. Vgl. dazu Bretons Aussage: „Alles ist befreit, alles ist poetisch gerettet durch die erneute Durchsetzung eines allgemeinen Prinzips der Veränderung, der Metamorphose.“, André Breton: *Anthologie de l'humor noir* [1939]. Paris 1966, S. 385, zit. n. Christa Lichtenstern: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*. Weinheim 1992, S. 135.

³⁴ André Breton: *Zweites Manifest des Surrealismus* [1930]. In: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. R. Henry. Hamburg 2001, S. 65.

entstandenen Radierfolge „Suite Vollard“ deutet Picasso den Minotaurus-Mythos zu einer Projektionsfläche um, die seine eigene damalige biografische Situation widerspiegelt. In Picassos Interpretation wird das Ungeheuer aus der griechischen Mythologie zu einem von körperlichem und seelischem Schmerz geplagten Wesen, das nicht mehr in einem physisch manifesten, sondern aus libidinösen Zwängen und künstlerisch-beruflichen Sackassen konstruierten, metaphorischen Labyrinth eingesperrt ist. Picasso porträtiert sich in der Figur des erblindeten Minotaurus als verzweifelter Künstler, der während zu Beginn der 1930er Jahre sich ereignenden Ehekrise mit seiner Frau Olga Koklowa die junge Marie-Thérèse Walter kennenlernte, die – wie in Blatt 94 der „Suite Vollard“ ersichtlich – in symbolisch verschlüsselter Form als kleines Mädchen ihn an der Hand durch die Nacht leitet. Über diese nach eigener Aussage schlimmste Zeit in seinem Leben stellte Picasso später rückblickend fest: „Wenn alle Wege, die ich beschrieben habe, auf einer Landkarte abgesteckt würden, so würden sie wohl einen Minotaurus ergeben.“³⁵ Werner Spies weist trotz aller evidenten Ähnlichkeiten zwischen „Minotaurus“ und „Loplop“ auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden individualmythologischen „Reflexionsfiguren“ (Spies) von Picasso und Ernst hin, die Spies in den unterschiedlichen Funktionsweisen und kulturellen Kontexten verortet:

Die Minotaurus-Figur Picassos, auch wenn sie auf noch so hybride Weise Mythologie und eigene psychische Zustände mischt, bleibt im mediterranen sinnlichen Bereich. Der Loplop dagegen führt und näher zu romantischen Vorbildern, zum Alraun und Golem in Arnims „Isabella von Ägypten“, zu der Kreatur Spalanzanis in E.T.A Hoffmanns „Der Sandmann“.³⁶

Für Spies steht die kritisch-ironische Distanz, die Ernst durch die Erschaffung der Figur „Loplop“ zu seinem eigenen Werk erzeugt in direkterem Verhältnis zur deutschen Romantik als Picassos Alter-Ego Mi-

³⁵ Zit. n. Jürgen Thimme: Pablo Picassos Minotauromachie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg. Bd. XVIII. München 1981, S. 105-122, S. 115.

³⁶ Werner Spies: Max Ernst: Loplop. S. 345-346.

notaurus.³⁷ Nichtsdestotrotz scheint das Verfahren der Kreation der beiden Figuren, wie hier dargelegt, in wesentlichen Merkmalen den ästhetischen Strategien der Romantiker zu entsprechen.

³⁷ Zur Bedeutung des Konzepts der romantischen Ironie für das Werk Max Ernsts vgl. Ursula Lindau: Max Ernst. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie. Köln 1997, S. 141-205.

Christian Sauer

Comment on force l'inspiration?
Der surrealistische Bildbegriff und seine Anforderungen
in Relation zur künstlerischen Umsetzbarkeit

Or la ‚merveille‘ – ou le ‚monstre‘ – c'est essentiellement ce qui transgresse la séparation des règnes, mêle l'animal et l'humain; c'est l'excès, en tant qu'il change la qualité des choses auxquelles Dieu a assigné un nom: c'est la métamorphose, qui fait basculer d'un ordre dans un autre ordre.¹

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist eine grundlegende Diskussion, die 1925/26 innerhalb der französischen Surrealistengruppe ausgetragen wurde. Zentrales Anliegen war dabei die Frage, ob die automatischen Verfahren der Literatur auf den bildkünstlerischen Bereich übertragen werden können und damit so etwas wie surrealistische Kunst überhaupt möglich sei.

Im Folgenden soll zunächst der surrealistische Bildbegriff in Nachvollzug der wichtigsten Argumente klar konturiert werden, um die theoretischen Anforderungen an die Künstler deutlich zu machen. In einem zweiten Schritt werden diese Vorgabe und ihre praktische Umsetzung zueinander in Bezug gesetzt. Dies soll anhand von André Masson und Max Ernst, zwei Künstlern, die sich durch unterschiedliche Arbeitsweisen auszeichnen, ausführlicher beleuchtet werden.

¹ Roland Barthes: Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien. In: Ders.: Œuvres complètes. Hrsg. von Éric Marty. Bd. 3. Paris 1993, S. 854-869 und S. 868.

I. „Gedankenfotografie“² oder „Willensanstrengungen aus zweiter Hand“: Der Streit um das surrealistische Bild

1924 bringt Max Morise in der ersten Ausgabe der von Pierre Naville und Benjamin Péret herausgegebenen Zeitschrift *La Révolution surréaliste* die Vorbehalte gegen eine surrealistische Malerei auf den Punkt.³ Surrealismus, so Morise im Verweis auf *Les Champs Magnétiques* (1919), beschränke sich bisher doch nur auf den schriftstellerischen Bereich.⁴ Wenn ein surrealistisches Kunstschaffen hier mithalten wolle, dann müsse es der Malerei und der Photographie gegenüber das einlösen, was die *écriture surréaliste* für die Literatur erreicht habe.⁵ Surrealismus als künstlerische Ausdrucksform wird hier also in erster Linie noch gleichgesetzt mit der *écriture automatique*, einem literarischen Arbeitsmittel. In dieser Reduktion der Ausdrucksmittel folgt Morise der Schlagrichtung des kurz zuvor veröffentlichten *Ersten Manifests des Surrealismus*. Für den künstlerischen Flügel des Surrealismus hat dies entsprechende Konsequenzen und führt, wie die folgenden Ausführungen zeigen, zu einer „bildtheoretischen Aufrüstung“.

Das *tertium comparationis* für diesen modernen Paragone zwischen Malerei und Literatur ist schnell gefunden: die Geschwindigkeit des Arbeits-

² So Breton lobend über die Arbeiten von Max Ernst. André Breton: Max Ernst. In: Ders.: Oeuvres complètes. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. 1. Paris 1988, S. 245. Das zweite Zitat stammt von Max Morise und kritisiert die vermeintlichen Traumbilder surrealistischer Maler als unmittelbar und bewusst gemalt. Max Morise: Les yeux enchantés. In: *La Révolution surréaliste* 1 (1924), S. 26.

³ Max Morise: Les yeux. S. 26-27. Eine kenntnisreiche Darstellung der vorgebrachten Positionen jüngst bei Kim Grant: Surrealism and the visual arts. Theory and reception. Cambridge 2005, Kapitel 6. Dort auch eine Diskussion zum Verhältnis von Bild und Text innerhalb der surrealistischen Zeitschriften (S. 96-105); zu dieser Debatte und ihrem Einfluss speziell auf Max Ernst siehe auch Werner Spies: Auge und Wort. Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur. 3 Bd. Berlin 2008, S. 331-342.

⁴ Max Morise: Les yeux. S. 26: „La seule représentation précise que nous ayons aujourd'hui de l'idée de surréalisme se réduit, ou à peu près, au procédé de l'écriture inauguré par les Champs Magnétiques, à tel point que pour nous même mot désigne à la fois ce mécanisme facilement définissable, et au-delà de celui-ci une des modalités de l'existence de l'esprit se manifestant dans des sphères inexplorées jusque-là et dont ce mécanisme semble avoir pour la première fois révélé clairement l'existence et l'importance.“

⁵ Ebd., S. 26: „Ce que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu.“

prozesses und in deren Sogwelle die schnelle Flut an Bildern, die den Betrachter überrollt.⁶ Damit rückt das Motiv der Geschwindigkeit in den Vordergrund der Debatte und wird grundlegend für bildkünstlerisches Schaffen. Ein Novum, denn Geschwindigkeit ist keine Voraussetzung, die Breton dem automatischen Schreiben zuordnet. Im Gegenteil, die *Champs magnétiques* sind, wie Breton später zu Protokoll gab, gerade unter der zielgerichteten Verwendung unterschiedlicher Schreibgeschwindigkeiten entstanden.⁷

Zurück zur Argumentation von Morise: Seine rhetorische Frage, ob denn Maler wirklich in der Lage wären, die innere Bilderflut künstlerisch abzubilden, verneint er mit zwei entscheidenden Argumenten. Zunächst verweist er auf den zeitaufwendigen künstlerischen Schaffensprozess. Ihm wohne ein retardierendes Moment inne, das Zeit und Raum böte für Reflexion und Korrektur. Hier könne nicht wirklich von einem spontanen Abbilden von Gedanken die Rede sein.⁸ Doch nicht nur die Struktur des Arbeitsprozesses, auch die vermeintlich genuin surrealistische Ikonographie bietet Morise Angriffsfläche: Einen bloßen Traum abzubilden setze lediglich ein entsprechendes Erinnerungsvermögen voraus.

Überträgt man das Argument auf den surrealistischen Bildbegriff, so ist das Bild nach Morise doch wieder nur eine bewusste Schöpfung des Geistes und geht diesem nicht voraus, wie von den Surrealisten gefordert. Morise spricht im Zusammenhang mit den fremdartigen Landschaften de Chiricos von „Willensanstrengungen aus zweiter Hand“⁹

⁶ Max Morise: *Les yeux*. S. 26: „Il est plus que probable que la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste. Le cours de la pensée ne peut être considéré sous un aspect statique. Or si c'est dans le temps que l'on prend connaissance d'un texte écrit, un tableau, une sculpture ne sont perçus dans l'espace, et leurs différentes régions apparaissent simultanément.“

⁷ André Breton: *Entretiens 1913-1952*. Paris 1952, S. 55 ff.

⁸ Max Morise: *Les yeux*. S. 26: „Supposé même que la figuration du temps ne soit pas indispensable dans une production surréaliste [...], il n'en reste pas moins que pour peindre une toile il faut commencer par un bout, continuer ailleurs, puis ailleurs, procédé qui laisse de grandes chances à l'arbitraire, au goût et tend à égarer la dictée de la pensée.“ Bzw.: „Le peintre serait donc obligé d'élaborer par le moyen de facultés conscientes et apprises des éléments que l'écrivain trouve tout fabriqués dans sa mémoire.“ S. 26-S. 27.

⁹ Max Morise: *les yeux*.: „Mais cet effort de seconde intention qui déforme nécessairement les images en les faisant affleurer à la surface de la conscience nous montre bien qu'il faut renoncer à trouver ici la clef de la peinture surréaliste.“ S. 27.

und bezweifelt, hier surrealistische Bilder *avant la lettre* vorzufinden. Diese Bilder seien nur dem Wort nach „surrealistisch“, vermögen jedoch nicht dem gerecht zu werden, was von ihnen gefordert werde. Im Gegensatz zum Wort des Schriftstellers, das unmittelbar mit dem Denken verknüpft ist und es spontan abzubilden vermag, übertragen die Pinselstriche die inneren Bilder nur vermittelt und bilden das Denken nicht unmittelbar ab.¹⁰

In welche Richtung sich surrealistische Kunst bewegen müsse, zeigt der Schluss des Essays. Morise schließt seine Überlegungen mit einem Hinweis auf die Kunst Geisteskranker und die neoprimitivistischen Arbeiten von Medien in Trance, die in Surrealistenkreisen zirkulierten: „C'est ici que nous touchons à une activité véritablement surréaliste“.¹¹ Surrealistische Künstler müssten gleichsam die Augen verschließen und künstlerische Tradition und Arbeitsweisen aus ihrem Gedächtnis streichen. In der Hingabe an Zufall gelänge wirklich surrealistische Kunst, „les ondulations les plus imperceptibles du flux de la pensée.“¹²

Morise brachte mit diesem Aufsatz Bedenken zu Papier, die Mitte der 1920er Jahre von vielen Surrealisten geteilt wurden.¹³ Entsprechend groß war die Verunsicherung innerhalb der Bewegung. Trotz aller bisher geschaffenen Kunstwerke gab es keine Theorie, die das Kunstschaffen intern, aber auch gegen Kritiker absicherte. In dem im Jahr zuvor veröffentlichten *Ersten Manifest des Surrealismus* kommt die bildende Kunst

¹⁰ Ebd: „[...] les traces du pinceau au contraire ne traduisent que médiatement les images intellectuelles et ne portent pas en eux-mêmes leur représentation.“

Dieses Argument versucht Morise mit einem Hinweis auf die Kubisten zu unterstützen. Dort entspräche jeder Pinselduktus einem Wort. Kubistische Bilder, so Morise, bilden keine vorgefasste Idee ab, sondern repräsentieren unmittelbar. Eine Interpretation, die von einem ganz anderen Bildverständnis der Kubisten ausgeht und dies auf surrealistische Kunst überträgt.

¹¹ Max Morise: *Les yeux*. S. 27.

¹² Ebd.

¹³ So nutzt Pierre Naville die übernächste Ausgabe der *Revolution surréaliste*, um der surrealistischen Kunst eine rigorose Absage zu erteilen: „Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures des de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées.“ Pierre Naville: *Beaux Arts*. In: *La Révolution surréaliste* 3 (4/1925), S. 27.

bekanntermaßen nur als Fußnote vor.¹⁴ Es sind literarische, nicht bildkünstlerische Verfahren, die hier in erster Linie thematisiert werden. Wie kann man die Prinzipien der *écriture automatique* auf die Malerei übertragen und mit den Anforderungen des Mediums in Einklang bringen? Dies ist knapp formuliert der Dreh- und Angelpunkt der vorliegenden Paragone-Debatte, die Wort und Bild gegeneinander ausspielt.

II. Der surrealistische Bildbegriff

[...] les images s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés.

Baudelaire¹⁵

Von Beginn an spielen Fragen nach der Definition und dem Charakter eines Bildes eine wichtige Rolle im surrealistischen Denken.¹⁶ Die Auseinandersetzung erfolgte in unterschiedlichen Etappen, wobei theoretische Reflexionen mit praktischen Umsetzungsversuchen Hand in Hand gingen. Wenn im surrealistischen Stammbaum des *Ersten Manifests* auf Leonardo, Baudelaire, Rimbaud oder Isidor Ducasse verwiesen wird, dann mit gutem Grund. Ihre Überlegungen zur Passivität des Subjekts, zur Macht innerer Bilder oder Wortspielen geben der Bewegung eine innere Richtung vor. Bereits die ersten literarischen Werke wie *Les champs magnétiques* leben von der Kollision disparater *Sprach*-Bilder. Unter

¹⁴ André Masson wird von Breton zwar in einer Fußnote als „si près de nous“ gepriesen, ohne dass dieser aber dessen Ansatz, automatische Verfahren auf die bildende Kunst zu übertragen, weiter thematisiert hätte. Vgl. dazu André Breton: *Manifeste du surréalisme*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Hrsg. von Marguerite Bonnet, Bd. 1, Paris 1988, S. 309-346, hier: 330.

¹⁵ Charles Baudelaire: *Les Paradis artificiels*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Hrsg. von Marcel A. Ruff. Paris 1968, S. 602.

¹⁶ Einer der ersten Essays, der sich mit bildender Kunst beschäftigt und dabei wegweisende Positionen herausarbeitet, ist Bretons Katalogbeitrag zur Pariser Dada-Ausstellung in der Buchhandlung *Au sans pareil* im Frühsommer 1921; André Breton: Max Ernst. In: Ders.: *Oeuvres Complètes*. Bd. 1, S. 245/246. Zur surrealistischen Bildtheorie, ihren Abhängigkeiten und dem Verhältnis Malerei-Literatur siehe u.a. Rita Bischof: *Teleskopagen*, wahlweise. *Der literarische Surrealismus und das Bild*. Frankfurt am Main 2001; Philippe Junod: *Transparence et opacité*. Lausanne 1976, sowie in unterschiedlichen Aufsätzen und Ausarbeitungen Werner Spies: *Auge und Wort*.

Verwendung der *écriture automatique* ging es darum, das freie Assoziieren des menschlichen Geistes abzubilden. Genauer gesagt, jenen instabilen Zustand zu simulieren, in dem sich das menschliche Bewusstsein kurz vor dem Schlafen befindet. Diese Übergangsphase von zwei Bewusstseinszuständen, in dem Freud'schen Terminus als *Vorbewusstes*, von Breton als „état de rêve“ apostrophiert, galt als Quelle des reinen psychischen Automatismus.¹⁷ Für den surrealistischen Bildbegriff ist seine Abhängigkeit von der Sprache, die Nähe seiner heterogenen Materialakkumulationen und visuellen Metaphern zur *écriture automatique* und verbalen Assoziationen grundlegend. Scharf wenden sich die surrealistischen Revolutionäre gegen Realismen und die mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit. Miró fordert 1924 mit dem Aufruf zur „totalen Zerstörung“ einen kompletten Neuanfang innerhalb der bildenden Kunst: „Ich will zerstören, alles zerstören, was die Malerei ausmacht.“¹⁸

Im selben Jahr erscheint das *Erste Manifest des Surrealismus*, das die Grundlagen der Bewegung fixiert. Dort zitiert Breton Pierre Reverdys Definition des surrealistischen Bilds als eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten. Je entfernter und je genauer die Beziehungen der angehöhten Wirklichkeiten sind, umso stärker ist das Bild – umso mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es.¹⁹

Hier setzt Breton einen entscheidenden Akzent, der die weitere Auseinandersetzung um den poetischen Charakter und die Frage nach der

¹⁷ Freud: Traumdeutung. Die Traumdeutung (1900). In: Alexander Mitscherlich (Hrsg.): Sigmund Freud Studienausgabe. Bd. II: Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 2010, S. 334. Zur Abhängigkeit des Konzepts von Freuds *Traumdeutung* (1900) siehe William Ellenwood: André Breton and Freud. New Brunswick 1972, S. 246-249. Eine kritische Analyse der *écriture automatique* und ihrer Bedeutung für die surrealistische Bewegung bringt Beate Bender: Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen. Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre. Frankfurt am Main 1989.

¹⁸ Miró, Joan: Selected writings and interviews. Hrsg. von Margit Rowell. London 1986, S. 116.

¹⁹ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente. Hrsg. u. eing. von Günter Metken. Stuttgart 1976, S. 21-50, hier: 33; Im Original: Breton: Manifeste du surréalisme. S. 324. Die Vorlage von Pierre Reverdy in: Nord-Sud. Revue littéraire. 13 (1918). o. A.

Übertragbarkeit virtueller Bilder in die Realität prägen wird. Auch Louis Aragon betont in seinen Texten immer wieder die Wirkmacht surrealistischer Bilder. Bei ihm nimmt das „Rauschgift Bild“ toxische Wirkung an und führt zu Wahrnehmungsstörungen und Persönlichkeitsveränderungen. Im *Paysan de Paris* definiert er den Surrealismus als ein nichtgesellschaftskonformes Laster, das im

unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild* [besteht] oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen und auf dass es im Darstellungsbereich unvorhersehbare Umwälzungen und Metamorphosen bewirkt: denn jedes Bild zwingt euch immer wieder von neuem das ganze Universum zu revidieren.²⁰

Surrealistische Bilder sind demnach weder mimetisch noch zeichnen sie sich durch die Umsetzung formaler Aspekte oder die Anwendung eines bestimmten Stils aus. Im Vordergrund stehen vielmehr das Irreferentielle und die affektive Wirkung des Kunstwerks, das auf die Erschütterung und Erstaunen des Betrachters zielt. Der Schock und das Wunderbare (*le merveilleux*) sind die beiden Wirkkräfte, die sowohl die visuelle wie auch die literarische Seite des Surrealismus maßgeblich bestimmen.²¹ Sie gründen auf der Zusammenstellung heterogener Elemente in einem neuen, nicht illustrativen Kontext.²² Erst wenn das Bild nicht mehr Abbild ist, sondern aus der Kombination zweier oder mehrerer möglichst entgegengesetzter Realitäten besteht, die im Betrachter ihren Funken

²⁰ Louis Aragon: *Le paysan de Paris*. Paris 1972, S. 82 (Kursivierung im Original): „Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers.“ Deutsche Übersetzung: Louis Aragon: Rede der Phantasie. In: *Als die Surrealisten noch Recht hatten*. S. 204-206, hier: S. 205.

²¹ Vgl. André Breton: *Manifeste du surréalisme*. S. 321 ff.

²² Der Vollständigkeit halber sei hier auf Lautréamont (Isidore Ducasse, 1847-1870), verwiesen, der der surrealistischen Ästhetik des Zufälligen und Disparaten als wichtiger Impulsgeber diente. In seinen *Chants de Maldoror* (1874) findet sich jene Textstelle, die gleichsam als Mantra surrealistischem Kunstschaffen zugrunde gelegt wurde: „beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie“. Lautréamont: *Œuvres complètes. Les chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*. Paris 1973, S. 233.

zünden,²³ ist das Ideal erreicht. Kathrin Busch umschreibt die Wirkung dieser poetischen Kombination eigentlich unvereinbarer Realitäten mit dem schönen Begriff einer „sich ereignende[n], flüchtige[n] Präsenz“.²⁴ Ferner können surrealistische Bilder nicht gezielt evoziert werden. Sie speisen sich direkt aus dem Unterbewusstsein, dessen verdrängter Bilderdiskus ungefiltert auf die Leinwand überführt werden soll. Um ihre maximale Wucht zu garantieren, muss die inhibierend wirkende Kontrolle des Verstandes in einem passiven Findungsprozess ausgeschaltet werden. Erst das unverfälscht aus dem Unterbewusstsein empfangene oder ohne dessen sichtbare Wirkung entstandene Bild erfüllt den Anspruch des Surrealismus.²⁵ Das surrealistische Bild wird also nicht willentlich gesucht, sondern ist vielmehr eine Art Heimsuchung, ein schöpferischer Akt, der vom Geist nicht gesteuert werden kann. Die Reflexion über das Bild und seine Inhalte ist sekundär.

III. „Comment on force l'inspiration“: Die künstlerische Seite. Theorie und Praxis der Bildfindung

Die Kritik an der Legitimität surrealistischer Kunst und der Frage nach der Übertragbarkeit virtueller Bilder in die Realität des Gemäldes blieb nicht ohne Folgen. Künstler wie Max Ernst reflektierten bzw. verteidig-

²³ Max Ernst vergleicht die Wirkung surrealistischer Bilder entsprechend mit der blitzartigen Freisetzung von Energie im Betrachter: „Pourtant, ces deux attitudes, (contradictoires en apparence, mais en réalité en état de *conflit* seulement) qu'on lui remarque dans presque tous les domaines, il en résulte une chaque fois qu'il est mis en face de faits, et cette union se produit à la manière de ce qui se passe quand on met en présence l'une de l'autre deux réalités très distantes sur un plan qui apparemment ne leur convient pas (ce que, en langue simple, on appelle ‚collage‘), sous forme d'un échange d'énergie provoqué par ce rapprochement même. Cet échange, [...], je suis tenté de le considérer comme l'équivalent de ce que, dans la philosophie classique, on appelait l'*identité*.“ Max Ernst: *Écritures*. Avec cent vingt illustrations extraites de l'oeuvre de l'auteur. Paris 1970, S. 268 f.

²⁴ Kathrin Busch: Subversion des Bildes. Zu den Spuren der surrealistischen Bildauffassung in der französischen Gegenwartsphilosophie. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54/1 (2009), S. 9-25, hier: S. 13: „...‚Bild‘ ist daher [...] nur das Resultat von Darstellungen, nicht diese selbst. Es ist in seinem Wesen immateriell, ein Drittes, das aus einer Konstellation entspringt – nicht Repräsentation, sondern sich ereignende, flüchtige Präsenz.“

²⁵ Vgl. Breton: *Manifeste du surréalisme*. S. 328.

ten die eigene Tätigkeit in Texten wie *Comment on force l'inspiration* (1933) oder *Au-delà de la peinture* (1937) und suchten nach Äquivalenten für die *écriture automatique*. Künstlerischer Schaffensprozess wurde als ein passiver, dem Subjekt entrissener Vorgang empfunden.²⁶ Ernst fasst die distanzierte Rolle des Künstlers in ein sprechendes Bild: „Der Künstler wohnt der Geburt seines Werkes [nur] als Betrachter bei.“²⁷ Und weiter heißt es: „Aufgabe des Malers ist es, das, was in ihm wahrgenommen wird, einzukreisen und aufs Papier zu bringen.“²⁸ Ähnliches findet man bei Miró, der sich als Medium seiner Kunst stilisiert: „Ich beginne nicht mit der Suche nach etwas, das ich malen könnte, ich beginne einfach zu malen, und während ich male, beginnt das Gemälde sich zu behaupten [...]. Im Fortgang der Arbeit wird die Form zum Zeichen.“²⁹

Rückendeckung bekamen die Künstler von Breton. Dieser kommentierte den internen Wettstreit (aber auch die öffentliche Kritik an surrealistischer Kunst) mit einem in Fortsetzungen veröffentlichten Aufsatz namens *Der Surrealismus und die Malerei*.³⁰ Ein vielsagender Titel, den man vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung auch als eine verhaltene Annäherung zweier als separat verstandener Bereiche lesen kann. Jahre später, in *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme* (1941), kommt Breton nochmals auf die Debatte dieser Jahre zu sprechen und argumentiert mit frühen Collagen Max Ernsts, die eigentlich surrealistische Bildkompositionen in Reinform darstellen würden.³¹ Zusammen mit

²⁶ Max Ernst: *Écritures*. S. 228.

²⁷ Ebd., S. 244: „C'est en spectateur que l'auteur assiste [...] à la naissance de son œuvre.“

²⁸ Ebd.: „Le rôle d peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui.“

²⁹ „Plutôt que de partir à la recherche de quelque chose à peindre, je commence. À peindre et, tandis que je peins, la peinture commence à s'affirmer [...] La forme devient signe [...] au fur et à mesure de travail.“ Zitiert nach Philippe Junod: Vom „componimento inculto“ Leonardos zum „oeil sauvage“ von André Breton. In: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen 2001, S. 133-146, hier: 144.

³⁰ Die Reihe erschien unregelmäßig, der Auftakt erfolgte in der vierten Ausgabe der *Révolution surréaliste*.

³¹ André Breton: *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme* (1941). In: Ders.: *Le Surréalisme et la peinture*. Paris 1965, S. 49-82, hier: S. 64: „Au début de 1925, plusieurs mois après la publication du Manifeste du surréalisme et plusieurs années après celle des premiers textes surréalistes [...], on discute encore de la possibilité pour la peinture de satisfaire aux exigences surréalistes. Alors que certains nient qu'une peinture surréaliste puisse être, d'autres inclinent à penser qu'elle se trouve en puissance dans certaines œuvres

Masson, den Breton im ersten Manifest mit dem Prädikat „si près de nous“³² adelt, kommt Ernst damit eine Sonderstellung im Übergang vom poetischen zum pikturalen Bild zu. Beide versuchen die theoretischen Vorgaben zu erfüllen und dabei mit einem Paradoxon zurechtzukommen, das surrealistisches Schaffen kennzeichnet: eine vermeintliche Freiheit aufgrund fehlender stilistischer oder formaler Vorgaben.³³ Diese Freiheit ist aber nicht gleichzusetzen mit Regellosigkeit und Beliebigkeit. Im Gegenteil, sie stellt die Künstler vor große Herausforderungen. Ästhetisches Ziel ist das Bild um seiner selbst willen und dessen affektiver Gehalt. Das Bild sollte aus einem automatischen Prozess hervorgehen, in dem die inhibierende Kontrollinstanz Vernunft gemäß des *Ersten Manifests des Surrealismus* eliminiert worden war. Zugleich sollten sie Morises Forderung nach einem schnellen Arbeitsprozess erfüllen. Ernst und Masson haben dafür unterschiedliche Verfahren entwickelt, um den kreativen Zufall gleichzeitig zu stimulieren wie auch zu kontrollieren. Das Reizvolle an diesen Dispositiven ist die Tatsache, dass die Künstler gezielt nach individuellen Verfahren suchten, die auf unterschiedliche Art und Weise jegliches vernunftgesteuertes Arbeiten ausschließen sollten. Anders als jene Geisteskranken, deren Arbeiten sie bewunderten, konnten sie nicht auf direktem Weg an die inneren Bilder gelangen. Ob diese „Versuchsanordnungen“ so tatsächlich zum Einsatz kamen, ist im gegebenen Kontext von untergeordnetem Interesse. Vielmehr wurden sie als Garant für genuin surrealistische Kunst inszeniert. Bis zu Dalís paranoisch-kritischer Methode, einer Art simulierten Wahnvorgang, erfolgte der Zugang über externe Hilfsmittel.³⁴

récentes ou même qu'elle existe déjà. Indépendamment de ce qu'elle peut devoir, [...], il est aisé de reconnaître à distance qu'elle est alors en pleine essor dans l'œuvre de Max Ernst.“

³² André Breton: Manifeste du surréalisme. S. 330.

³³ In *La clé de Champs* verknüpft Breton diese umfassende künstlerische Freiheit („toute licence en art“) mit der gesellschaftspolitischen der Befreiung des Menschen („l'émancipation de l'homme“) und verweist so auf den hohen ideellen Stellenwert der (künstlerischen) Freiheit. Vgl. André Breton: *La clé de Champs*. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. 3. Paris 1999, S. 686.

³⁴ Dazu ausführlich Christian Sauer: *Bühne frei! Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte 1934-1944*. Berlin 2015, Kap. 4.

III.I. Massons „peinture automatique“ und die Arbeit im Zeitraffer

Masson wählte für seinen Ansatz Drogen, um jenen Zustand innerer Leere zu erreichen, den er als Pendant zu Bretons „état de rêve“ sah.³⁵ In den 1960er Jahren beschrieb er die einzelnen Etappen seines „Versuchsaufbaus“ und unterschied dabei zwei Phasen:

Psychiquement: il faire le vide en soi; le dessin automatique prenant sa source dans l'inconscient, doit apparaître comme une imprévisible naissance. Les premières apparitions graphiques sur le papier sont geste pur, rythme, incantation, et comme résultat: purs gribouilles. C'est la première phase.

Dans la seconde phase, l'image (qui était latente) réclame ses droits. Quand l'image est apparue, il faut s'arrêter. Cette image n'est qu'un vestige, une trace, un épave.³⁶

War der Zustand der Leere erreicht, brach sich das Unbewusste in einem furiosen Stakkato der Linien frei und entlud sich auf dem Papier. Masson arbeitete schnell und ohne zu reflektieren, hingegeben an den „inneren Tumult“.³⁷ In einer zweiten Phase, die sich ohne Unterbrechung an diese erste „Eruption“³⁸ anschloss, fing er an bestimmte Elemente der Zeichnung semantisch auszudeuten, sie mit Binnenzeichnungen oder Schraffuren zu konturieren und so den latenten Inhalt offen zu legen. Der heikle Moment war der, an dem es galt die Zeichnung zu beenden, um sie nicht durch ein „bewusstes“ Bearbeiten (oder Zensieren) zu ruinieren. Essentiell ist dabei der schnelle Arbeitsprozess, in dem die Zeichnung und deren Anreicherung mit Inhalten gefertigt werden.

³⁵ Clark Poling: André Masson and the surrealist self. Yale University Press 2007, S. 52. In den Surrealistenkreisen kein ungewöhnliches Verhalten: Von Miró weiß man, dass er seinem Körper Nahrung entzog, um Hungerhalluzinationen zu erleben, Tanguy griff zum Alkohol. Vgl. Uwe M Schneede: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 90; Miró: Selected writings, S. 103, 161. Dazu relativierend Carolyn Lancher: Peinture-Poésie, its logics and logistics. In: Miró. Ausstellungskatalog. New York 1994, S. 15-82.

³⁶ André Masson: Propos sur le surréalisme. In: Médiations 3 (1961), S. 33-41. Zitiert nach Beate Bender: Freisetzung, S. 169.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

Massons automatische Zeichnungen sind furios ausgeführte Arbeiten, die in der Mitte des Blattes beginnen und sich zum Rand hin ausbreiten. Ihr biomorphes Liniengewirr gibt seinen Inhalt erst auf einen zweiten Blick preis: Fragmente menschlicher Extremitäten, Geschlechtsteile, ineinander verschlungene Körper, ambivalente Leerstellen. Erotik und Kampf sind die vorherrschenden Themen der Blätter.

Überblickt man mehrere dieser Arbeiten, gewöhnt sich das Auge an die Technik, stellt Gemeinsamkeiten fest, gar einen individuellen Duktus.³⁹ So wie in der *écriture automatique* die Bindung an Syntax und Sinn nie aufgegeben wird, so gehorchen Massons Zeichnungen einer inneren Logik und Struktur und bleiben bei aller Tendenz zur Abstraktion immer an den Gegenstand gebunden. Die Absage an Tradition und Formalia läßt im *dessin automatique* Neues entstehen. Massons Zeichnungen fixieren kein bestimmtes Motiv, keine eindeutige Historie. Sie zeigen eine Welt im Wandel, ein beständiges Changieren zwischen kristallinen, biomorphen und architektonischen Strukturen. Nicht von ungefähr versieht er eine seiner ‚surrealistischen Grotesken‘⁴⁰ mit dem an Heraklit gemahnenden Titel „Il n'y pas de monde achevé“ und trifft sich hier mit dem surrealistischen Ideal der Metamorphose und Sinnoffenheit.⁴¹

III.II. Max Ernsts Collagen und die Initiative des Materials

Max Ernst, der der surrealistischen Gruppe von Anfang an wichtige Impulse lieferte, steht vor demselben Problem wie Masson, wählt aber

³⁹ Dies ist ein problematischer Punkt, der hier nur kurz thematisiert werden kann. In dem Moment, in dem sich ein Duktus zu verfestigen beginnt, eine individueller Stil ausmachbar ist, gerät das auf spontanes, unreflektiertes Arbeiten ausgerichtete System ins Wanken. Dessen Anliegen ist es gerade, über automatische Prozesse oder Gruppenaktivitäten wie den *cadavre exquis* alles Individuelle und Fixierbare (z.B. feste Inhalte oder Stile) auszuschließen.

⁴⁰ Chao hat dem Fortleben des Grotesken im Surrealismus jüngst ein sehr lesenswertes Kapitel gewidmet: Chao Shun-Liang: Rethinking the concept of the Grotesque. Crahaw, Baudelaire, Magritte. London 2010, v.a. S. 130 ff.

⁴¹ Schwierig ist es, den automatischen Charakter der Zeichnungen zu beurteilen. Richtig wäre es, von einem halbautomatischen Verfahren zu sprechen, dessen erster Impuls aus einer spontanen Handlung besteht, der dann aber ästhetisch überarbeitet wird.

einen komplett anderen Zugang. Wo der eine mit dem Faktor der Zeit arbeitet, überlässt sich der andere der Initiative des Materials und versucht so, den bewussten Anteil am Bildfindungsprozess zu minimieren. Aus den unterschiedlichen Techniken, die Ernst im Surrealismus als die der *écriture automatique* ebenbürtigen Methoden entwickelte (*frottage, grattage, collage, décalcomanie*), sei im Folgenden die Collage, genauer, der Collagenroman gegriffen.

Ernst beginnt damit, dass er populäre Romane des 19. Jahrhunderts nach Holzstichillustrationen (Xylographien) durchforstet und geeignete Motive mit der Schere ausschneidet. Auf diese Weise entsteht ein großer Fundus aus inhaltlich heterogenem, vom ursprünglichen Kontext befreitem Bildmaterial.⁴² Die eigentliche Arbeit erfolgt dann sehr schnell und ohne Reflexion, um ein Eingreifen des Verstandes zu verhindern: es ist die passive Hingabe an das Material. Ernst wählt aus dem Bildervorrat einzelne Stücke und kombiniert sie miteinander. Auf diese Weise kommt es zu den von Breton und Aragon geforderten „image-collisions“, dem Aufprall wesensfremder Realitäten in einem neuen, überraschenden Bildinhalt. Ernsts Fundstücke werden so zu „wahrhaften Gedankenfotografien“,⁴³ die das Unbewusste abbilden.

Ernsts Anwendung des halbautomatischen Verfahrens zur Bildgewinnung ähnelt der Massons in einem grundlegenden Punkt: es ist die Arbeit unter Zeitdruck. Nur so können beide die Kontrolle des Verstandes umgehen und wirklich Neues schaffen; dabei bedürfen aber beide eines methodischen Dispositivs. Das Zerschneiden der Bildvorlagen zu Beginn des Prozesses wird als programmatische Absage an Tradition und ikonographische Zwänge verstanden. Erst nach diesem Schritt ist surre-

⁴² Dadurch, dass die vielen hundert Schnipsel alle schwarz-weißen Drucken vergleichbarer Tonwerte entstammen, ist ihre harmonische Kombination in Form einer Collage, die Ränder und Übergänge tunlichst kaschiert, überhaupt erst möglich. Nichts sollte im Endprodukt, das dem Betrachter nur in gedruckter, d.h. durch den technischen Vorgang vereinheitlichter Form, präsentiert wurde, darüber Auskunft geben, dass das eigentliche Kunstwerk aus unterschiedlichen Bestandteilen zusammengesetzt wurde. Zur Arbeitsweise von Max Ernst siehe die grundlegenden Ausführungen von Werner Spies: *Auge und Wort*. Bd. 1. Berlin 2008; und Ders.: *Das Desaster des Jahrhunderts*. In: Max Ernst: *Une semaine de bonté*. Die Originalcollagen. Hrsg. von Werner Spies. Köln 2008, S. 10-71.

⁴³ André Breton: Max Ernst. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. 1. S. 245.

alistische Kunst möglich.⁴⁴ Das Resultat des Arbeitsprozesses, die Wirkung der fertigen Collage, ist weder planbar noch wiederholbar. Sie ergibt sich wie bei den zeitgleichen Gedichten Tristan Tzaras durch das schnelle Arbeiten, die Hingabe an Material und Zufall. Das Aleatorische im Schaffensprozess ermöglicht dem mediumgleich agierenden Künstler Zugänge zum eigenen Unbewussten und schlägt sich in jenen überraschenden Motivkonstellationen nieder, die Breton als visueller Beleg für die künstlerische Übertragbarkeit der *écriture automatique* und ihrer Wirkungen dienen.

⁴⁴ Bei Ernst kommt es jedoch in einem sehr viel deutlicherem Ausmaß zu einer Kontrolle der unbewussten Vorgänge. An verschiedenen Stellen kann der Künstler eingreifen und das Ergebnis willentlich lenken. So fordert bereits das Ausgangsmaterial eine bestimmte Selektion auf formaler Ebene: nicht alle Stiche können untereinander kombiniert werden, es müssen die Tonwerte und Konturen übereinstimmen, ebenso wie die Größenverhältnisse der ausgeschnittenen Elemente. Inhaltlich fällt auf, dass die Collagen eines bestimmten Themenbereichs ikonographische Gemeinsamkeiten haben, die nur durch eine Vorauswahl zustande gekommen sein dürften. Dies schmälert nicht das Ergebnis, sondern verdeutlicht nur die Relativierung des spontanen hin zu einem halbautomatischen Arbeiten. Beate Bender kritisiert zurecht die verbreitete Verwendung des Terminus „halbautomatisch“ mit dem Hinweis, dass sich über die Ausführungen Bretons bereits kein schlüssiger Begriff des Automatischen ableiten lässt. Noch viel weniger sei deshalb der Terminus „halbautomatisch“ methodisch zu erklären. Sie schlägt stattdessen vor, von automatistischen Zeichnungen zu sprechen. Vgl. Beate Bender: Freisetzung, S. 109.

Gregor Schwering

Anatomie des Begehrens
Hans Bellmers Theorie des Surrealen¹

Ich denke, dass die verschiedenen Ausdrucks-Kategorien: Körperhaltung, Bewegung, Geste, Handlung, Ton, Wort, Graphisches, Gegenstandsgestaltung... aus ein und demselben Mechanismus heraus geboren werden [...]. Der elementare Ausdruck, jener, der nicht von vornherein Mittelbarkeit beabsichtigt, ist ein Reflex. Welchem Bedürfnis, welchem Antrieb im Körper mag er entsprechen?²

Diese Frage stellt sich Hans Bellmer in seiner kunsttheoretischen Abhandlung *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes* und formuliert damit zugleich das Problem, dem auch ich hier nachgehen will. Bellmer notiert erste Überlegungen zu dieser Schrift bereits 1937 im Vorwort zu seiner *Die Spiele der Puppe* betitelten Publikation, überarbeitet sie dann und führt sie weiter aus, bis sie 1957 zunächst in französischer Sprache in Paris erscheinen. In der Lektüre vor allem dieses Textes, die ich im Folgenden im Rahmen eines *close readings* vornehmen möchte, stütze ich mich, neben der eben aufgeworfenen Frage, insbesondere auf den Begriff der ‚Anatomie des Begehrens‘ als ‚körperliches Unbewusstes‘, der, so denke ich, nicht nur die Wurzel der Reflexionen Bellmers zu seiner literarischen sowie künstlerischen Praxis benennt, sondern darüber hinaus auch weitergehende Aufschlüsse bezüglich einer allgemeinen Theorie des Surrealen erlaubt.

I. Anatomie des Begehrens

Um hier aber nicht schon alles vorwegzunehmen, möchte ich zum Einstieg zunächst auf die der zitierten Fragestellung vorausgehenden Sätze

¹ Für die Publikation des Textes wurde der Vortragsgestus weitgehend beibehalten.

² Hans Bellmer: *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes*. In: Ders.: *Die Puppe*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983, S. 71-114, hier: S. 73.

aufmerksam machen. Denn es fällt auf oder ist ungewöhnlich, dass Bellmer den physischen Ausdruck nicht auf unmittelbare Körperäußerungen beschränkt, da er auch das Wort, Graphisches – also auch: Schrift – oder die Gegenstandsgestaltung zum Arsenal körperlicher Aktivitäten zählt, d.h. sie, wie er sagt, zusammen mit etwa der Bewegung auf „ein und demselben Mechanismus“ zurückführt. Spitzen wir das nun weiter zu, wäre dieser Mechanismus, dessen Urgund Bellmer im Reflex situiert, vorläufig als eine Geste zu beschreiben, in der sich nicht Trennendes oder Getrenntes – nämlich hier die vornehmlich geistige Arbeit als Sprechakt, Schriftverkehr oder kreative Produktion, da die Sprache des Körpers als dessen Haltung, Bewegung oder Lautgabe – artikuliert, sondern die über solche Regelmäßigkeiten hinausgeht bzw. sie als konventionell entlarvt. Was aber ist damit genau gemeint oder wie muss man sich das vorstellen? Welchem, mit Bellmer formuliert, „Antrieb“ im Körper mag das entsprechen? Oder noch anders gewendet: Wenn, nach einer Aussage Bellmers, seine Kunst skandalös ist, weil die Welt ein Skandal ist,³ stellt sich die Frage, gegen welchen Skandal Bellmers Text anschreibt? Schauen wir diesbezüglich genauer hin, indem ich zunächst einige allgemeine Bemerkungen zum derzeit ja durchaus gängigen Thema Körper und Ausdruck vorausschicke.

Es ist, spätestens seit René Descartes folgenschwerer Aufspaltung des Menschen in ein einerseits denkendes (*res cogitans*), andererseits körperliches Wesen (*res extensa*), dessen Teile unabhängig voneinander konzipiert werden können, auch heute noch weitgehend üblich, zwischen Geist und Körper zu unterscheiden bzw. beide gegeneinander auszuspielen: Auf der einen Seite finden wir dann, wie es schon in der Bibel bei Matthäus heißt, einen ‚willigen‘ Geist, auf der anderen ein ‚schwaches‘ Fleisch oder – im übertragenen Sinne – hier einen reinen Denkort, der den Menschen als besonderes Lebewesen auszeichnet, und dort eine lasterhafte, sterbliche Hülle, die dieser einzigartigen Stellung eher zum Hindernis oder sogar zur Gefahr wird. Im Allgemeinen, so beschreibt

³ Vgl. dazu Wieland Schmied: Der Ingenieur des Eros. Erinnerungen an Hans Bellmer. In: Michael Senff und Anthony Spira (Hrsg.): Hans Bellmer. Aust-Kat. Ostfildern 2006, S. 12-33, hier: S. 32 f.

Hans Blumenberg die Situation, heißt das, dass „Gesundheit und Wohlbefinden sich [...] als Erfüllung der Anordnung [definieren lassen], der Leib habe sich nicht bemerkbar zu machen.“⁴

Der Skandal, so könnte man mit Bellmer argumentieren, liegt jetzt nicht allein in einer einseitigen, anthropozentrisch auf Vorherrschaft angelegten Sichtweise der menschlichen Existenz, sondern (schlimmer noch) in einer Spaltung derselben als Denunziation einer ‚Unterwelt‘, die den Menschen als lebhaftes Wesen geradezu verleugnet: Indem der Körper „als Feind der höheren Dinge“ gedacht wird,⁵ erscheint er vor allem als Objekt z.B. des ärztlichen Blicks, der darin eine zuletzt todgeweihte, d.h. im Grunde defizitäre, bloße Anordnung von Zellen sowie biologischen Prozessen erkennt. In dieser Hinsicht mutiert der Körper zum Ding und steht darin zugleich für eine Perspektive, die sich auch im Allgemeinen über die Dinge erhaben weiß, sie also als Objekte namhaft zu machen und in Form zu bringen sucht. Von da aus verfügt der dinghafte Körper dann über Sinnesorgane nur im Rahmen eines geistigen Erkennungsdienstes, der sich die Welt möglichst objektiv und ohne jeden Rest zu eigen machen möchte, also diesbezügliche Irritationen möglichst auszuschließen gedenkt.⁶ Das ist, so kann man es noch einmal wiederholen, der Skandal einer Weise der Wahrnehmung, die sich in sich und damit gegenüber der Vielfalt der Erscheinungen des Anderen verschließt. In diesem Sinne ist nun umgekehrt das skandalös, was sich der Lebenswelt über diesen Regelkreislauf hinaus auszusetzen versucht. Und zudem wird klar, dass eine Umorientierung dieser Verhältnisse an deren Ursprung, d.h. am Körper – dessen Verobjektivierung – anzusetzen hätte. Genau dort stellen sich nun Bellmers Ausführungen auf, wenn sie ihren Gegenstand wie folgt umreißen:

Eine Veränderung der Wahrnehmung, schreibt Bellmer,

⁴ Hans Blumenberg: Beschreibung des Menschen. Hrsg. von Manfred Sommer. Frankfurt a.M. 2006, S. 659.

⁵ Ebd., S. 709.

⁶ Vgl. Peter Gorsen: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 238.

würde zum Gebiet der inneren Empfindungen hinführen, die wir bewusst oder unbewusst von unserem Körper haben und von den Wanderungen seines jeweils vorherrschenden Erregungszentrums – [...] [e]s zeigt sich auf den ersten Blick, dass unser gewohntes Vokabular sich nur schwer der unausgesetzt bewegten Welt dieser inneren Körper-Schemata anpassen will, von denen ein jedes sich allen anderen überlagert [...].⁷

In solcher Hinsicht ist der Körper kein Ding, das der gehorsame Diener seines Geistes wäre. Vielmehr zeichnet er sich durch eine vielfältige Eigendynamik aus, die, da Bellmer sie „unausgesetzt beweg[t]“ nennt, im doppelten Sinne nicht festzustellen ist: Einerseits steht diese Eigendynamik im Zeichen der Wanderungen eines Erregungszentrums, das, da es sich in seinem wechselnden, *jeweiligen* Begehren stetig verschiebt, keinen festen Bahnen folgt. Andererseits entzieht sich ein derart auf eine lebendige Flexibilität hin ausgezeichneter Körper den gewohnten Begriffen, die ihn auf einen bestimmten Ort und eine bestimmte Aufgabe hin fixieren wollen: Soll der Körper aus dem Korsett des Diskurses, der ihn in der Beschreibung vergegenständlicht, befreit werden, muss sich mit diesem Blickwinkel zugleich die Sprache bewegen, d.h. sie wäre – gewissermaßen als Körpersprache – in der Artikulation der permanenten Andersheit anzupassen, die sich im Körper, dessen Begehren, artikuliert. Sprache und Körper – und das ist nicht zu unterschätzen – wären aus dieser Sicht so wenig unabhängig voneinander, wie es ein Geist ist, der im Körper nicht länger mit einem bloßen Objekt konfrontiert ist. Nehmen wir aber zunächst Letzteres genauer in den Blick. Wie sehen die Bewegungen exakt aus, die, laut Bellmer, den Körper durchziehen und ihn darin als lebhaft kennzeichnen?

Dazu notiert der Autor:

Nach den bisherigen Einblicken fragt man sich, ob das Vergnügen des Armes, das Bein zu simulieren, nicht einem ebenso großen Vergnügen des Beins entspricht, gelegentlich die Rolle des Arms zu übernehmen. Man überlegt, ob die falsche Identität, die zwischen Arm und Bein [...] nicht auch umkehrbar ist? Man kann sich zweifellos eine Umkehrachse [...] denken, die sogar im Gebiet der photographischen Anatomie existiert, und die – da die gegensätzliche Affinität der Brüste und des

⁷ Hans Bellmer: Kleine Anatomie. S. 74.

Gesäßes, des Mundes und des Geschlechts erfahrungsgemäß besteht – in der Höhe des Nabels ungefähr, als Horizontale zu ziehen wäre.⁸

Folgen wir Bellmer hierin, zerfällt der Körper nicht in eine geordnete Anatomie, mit der sich die einzelnen Gliedmaßen und Teile sauber unterscheiden lassen, sondern tendiert im Rahmen einer Hinwendung zu den Ähnlichkeiten – „falsche Identität“ – zu Möglichkeiten der Vertauschung, Umbesetzung oder Umkehrung, die das Begehren in seinem jeweils vorherrschenden Erregungszentrum vornimmt. An die Stelle eines Maßstabs der Trennung – etwa: hier Gliedmaßen, dort Torso – treten Metamorphosen, in denen der Körper keine berechenbare Substanz bildet, sondern in sich zu Verschiebungen neigt, die, als solche, weder einen festen Grund noch ein manifestes Ziel haben. Bellmer:

Ein Rückblick bestätigt uns beiläufig, dass das Verlangen [...] nicht vom Gesamteindruck, sondern von einer Einzelheit ausgeht. [...] Jene Einzelheit, jenes Bein, wird nur dann wahrgenommen [...] und dadurch verfügbar, kurz, ist nur dann wirklich, wenn das Verlangen es nicht unbedingt für ein Bein hält. Das Objekt, das nur mit sich selbst identisch ist, bleibt ohne Wirklichkeit.⁹

So noch einmal präzisiert, geht die Eigendynamik des Körpers aus einer Nicht-Identität bzw. Kluft hervor, insofern aus dieser allererst ein Begehren (Verlangen) aufsteigen kann. Zugleich, so können wir Bellmer verstehen, stellt diese Nicht-Identität keinen Makel oder Mangel dar, sondern wird zur Grundlage der Beweglichkeit und Bewegung, in welcher der Körper mehr als nur ein abgrenzbares, stummes und im Prinzip passives, allein durch die Aktivität des Geistes belebtes Ding ist. Mehr noch: Indem der Körper auf diese Weise zur Basis und zum Ort eines Begehrens wird, das sich im Feld der Ähnlichkeiten vom Einzelnen auf das Ganze ausdehnt (der Arm ähnelt dem Bein, die Brüste dem Gesäß, der Mund dem Geschlecht etc.), lässt eine solche „Anatomie des Begehrens“ auch den sogenannten Geist bzw. genauer: dessen Selbst-

⁸ Ebd., S. 79.

⁹ Ebd., S. 92, vgl. auch S. 103.

bewusstsein nicht unberührt:¹⁰ Im Netzwerk des Begehrens als dessen „Umkehrtendenz“ lassen sich Körper und Geist allenfalls in einer nachgeordneten, retrospektiven Operation voneinander trennen oder gegeneinander ausspielen:¹¹ Erst „später“, schreibt Bellmer, wird man „der Geburt und der Anatomie des Ausdrucks sorgfältiger nachspüren können.“¹² Dabei geht es für die Beschreibung des besagten Primärprozesses nicht um eine Psychosomatik als Wechselwirkung zweier Pole, sondern eher um ein Wissen des und im Körper(s), ein, wenn man so will, Körperwissen,¹³ das sich in den und über die Selbstermächtigungen, Sorgfältigkeiten und Ordnungen des Bewusstseins hinaus entfaltet, d.h. diese auch subversiv betrifft. Denn mit Bellmer, der sich in seinen Ausführungen wiederholt auf psychoanalytische Einsichten beruft,¹⁴ wäre in Hinsicht auf dieses Körperwissen von einem „körperlichen Unbewussten“ zu sprechen,¹⁵ das, analog zu Sigmund Freuds Konzept des Unbewussten, dem Bewusstsein keineswegs äußerlich bleibt. Vielmehr und im Gegenteil ragt das körperliche Unbewusste in dieses hinein oder lässt sich, so der Text, bildhaft als jener „Kobold hinter dem Ich“ beschreiben, der „viel von dem Seinen hinzutut, damit wahr-genommen und ein-gebildet wird.“¹⁶ In diesem Sinne ist das körperliche Unbewusste als Anatomie des Begehrens ein, so bleibt Bellmers Text weiter im Bild, durchaus „respektloser Geist, dem Identitätslogik, Trennung von Leib und Seele“ und Ähnliches fremd sind.¹⁷ Und so gesehen ergeben sich

¹⁰ Ebd.; folgendes Zitat ebd., S. 81.

¹¹ Gorsen geht diesbezüglich davon aus, dass für Bellmer „Körper und Bewusstsein in einer ursprünglichen, noch nicht begrifflichen Ebene und nicht vergegenständlichten Sphäre des Ausdrucks als unmittelbar identisch begriffen werden müssen.“ (Peter Gorsen: Sexualästhetik. S. 235).

¹² Hans Bellmer: Das Kugelgelenk. In: Ders.: Die Puppe. S. 29-38, hier: S. 37. Vgl. auch Peter Gorsen: Sexualästhetik. S. 235.

¹³ Bernhard Waldenfels spricht hier auch von „wisdom of the body“; vgl. dazu sowie auch zu meinen obigen Überlegungen Bernhard Waldenfels: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a.M. 2000, S. 22. Vgl. weiterhin Gorsen, der ein „unbegriffliche[s]“ oder „unbewusste[s] Körperbewusstsein“ ins Spiel bringt: Peter Gorsen: Sexualästhetik. S. 235, 238.

¹⁴ Vgl. etwa Hans Bellmer: Kleine Anatomie. S. 79.

¹⁵ Ebd., S. 71.

¹⁶ Ebd., S. 109.

¹⁷ Ebd.

mit dem körperlichen Unbewussten einschneidende Konsequenzen für die Konventionen des Denkens und der Wahrnehmung. Der Autor fasst diese Irritationen wie folgt:

Der Schock, die Verwirrung, die dabei im Spiel sind, auch ein gewisses Schwindelgefühl, scheinen bezeichnend und die Kriterien der inneren Wirksamkeit, der *Wahrscheinlichkeit* dieser Lösung zu sein. Sie verraten, möchte man meinen, die Anwesenheit, im Inneren des Organismus, eines Widerspruchsgeistes, der ziemlich irrationale Absichten hegt und zum Absurden, wenn nicht gar zum Skandalösen neigt. Kurz, [...] der es sich in den Kopf gesetzt hätte, [...] den Nachweis einer besonderen Realität zu erbringen.¹⁸

Eine besondere Realität... Das ist nun der Punkt, von dem aus die Abhandlung auf ein Surreales hin befragt werden kann. Doch ist zunächst noch eine weitere Konsequenz zu beachten, die sich aus Bellmers Logik eines Netzwerks des Begehrens als Dynamik der Vertauschungen, Verschiebungen und Überlagerungen ergibt. Wie nämlich wäre unter diesen Umständen der Zugang des Ichs zum Anderen zu denken? Wie und auf welcher Basis kommt es zur „Geburt der Bilder des Du“?¹⁹

II. Hermaphrodit

Mit Bellmer müssen wir davon ausgehen, dass der Körper weit mehr als ein passives Ding oder Instrument ist, dass er also in seiner Anatomie des Begehrens nicht bei sich bleibt, sondern sich Anderem und für Andere öffnet. Von da aus, d.h. von einer solchen Offenheit her gesehen, erscheint Bellmers Einstieg in ein Denken des Anderen nun zunächst befremdlich. Er schreibt: „Da [...] das Ich vor dem Du existiert – so bedingt wohl Narziss die Geburt der Bilder des Du.“²⁰ Ist aber Narziss nicht genau derjenige, der, da seine Selbstliebe sich zur Selbstverfallenheit steigert, sich jeglicher Öffnung zum Anderen hin verweigert? Wie

¹⁸ Ebd., S. 76.

¹⁹ Ebd., S. 85.

²⁰ Ebd.

also kann der Narzissmus zum Modell einer Hinwendung zum Du werden?

Schaut man genauer hin, kann Bellmers Vorschlag dazu innerhalb seiner Argumentationslinien kaum verblüffen. Er ist aber doch ungewöhnlich genug, um ihn näher vorzustellen. Es handelt sich nämlich weiterhin, schreibt er, „um eine seltsam hermaphroditische Verschachtelung der Prinzipien von Mann und Frau, in der aber die Struktur des Weiblichen überwiegt.“²¹ Was ist darunter zu verstehen? Der Autor präzisiert diesbezüglich, dass

die Frau vom Bilde des Mannes her bedingt ist, der sie begehrt; dass es [...] eine Reihe von Phallus-Projektionen ist, die progressiv von einem Detail der Frau zu ihrem Gesamtbild gehen, derart, dass der Finger, der Arm, das Bein der Frau, das Geschlecht des Mannes wären – dass das Geschlecht des Mannes, das in den prallen Strumpf gezwängte Bein der Frau wäre [...] – dass es endlich die ganze Frau ist, sitzend mit hohlem Kreuz [...] oder aufrecht stehend...²²

Auf diese Weise scheint die Frau – fügen wir Bellmers ersten Schritt hinzu – aus dem narzisstischen (Selbst-)Bild des Mannes zu entspringen: Es ist der Phallus, der das Bild der Frau anleitet und regiert bis sie sich ganz in dessen Phantasie verwandelt hat. Die Frau, so könnte man sagen, wird so zum Objekt eines männlichen Begehrens, das sie nach seinen Koordinaten entwirft und in Szene setzt bzw. sich in diesem Objekt in seiner Allmacht spiegelt. Doch signalisiert bereits die fließende Bewegung des Begehrens sowie dessen darin enthaltene Umkehrten- denz als Verschachtelung beider, wie Bellmer sagt, ‚Prinzipien‘, dass die Phallus-Projektionen vielleicht nicht alles sind. So taucht hier und im Rückblick auf bereits Gesagtes zumindest die Frage auf, wie passt diese Omnipotenz des Phallus zu einer Anatomie des Begehrens, die sich gerade durch die Absage an jegliche Form der Verdinglichung auszeichnet? Bellmers Antwort darauf könnte folgendermaßen lauten: Richtet sich das Begehren eines Mannes auf eine Frau

²¹ Ebd., S. 86.

²² Ebd.

scheint ihr Äußeres sich auf ihn selbst zu übertragen. Den Klang ihrer Stimme erkennt er im Klang seiner eigenen, ihr Gesicht kehrt in seinem Gesicht wieder, ihr Gesamtbild geht in sein eigenes Bild ein [...].²³

Demnach ist dem Besitzrausch des phallischen Begehrens dessen Einbettung in das weibliche Prinzip immanent, insofern jenes sich dieses nicht unterwirft, sondern sich ihm in einer „Vaginalsimulierung“ annähert.²⁴ So aber ist der Phallus weniger ein Signal männlicher Herrschaft und Dominanz; vielmehr bezeichnet er eine in sich zwiespältige Struktur, denn indem die männliche Fantasie im Zeichen des Phallus sich der Frau anverwandelt, bleibt dessen *Allmacht* wesentlich scheinbar. Zugleich aber richtet der Phallus das Begehren aus. Er bedingt jene Projektionen, die progressiv von einem Detail zum Gesamtbild verlaufen, d.h. das Netzwerk knüpfen, in dem die Überschreitungen und Vertauschungen erst möglich werden. So haben beide Prinzipien am Phallus teil, ohne ihn dabei auch schon zu besitzen. Der Phallus gehört keinem, da er beide durchquert – weder das männliche noch das weibliche Prinzip kann behaupten, den Phallus (etwa als Penis) zu haben oder aber über ihn (etwa als ‚phallische Frau‘) zu verfügen. Vielmehr sind die Prinzipien im Phallus mit einem permanent beweglichen Ort und Erregungszentrum konfrontiert, der und das sich über jede Fixierung und also auch über die Ansprüche narzisstischer Selbstliebe hinwegsetzt bzw. diese dezentriert und öffnet. „Das Männliche und das Weibliche“ formuliert es Bellmer, „sind vertauschbare Bilder geworden; das eine wie das andere zielen zu ihrem Amalgam hin, dem Hermaphroditen.“²⁵

Der Hermaphrodit (oder volkstümlicher: Zwitter) verkörpert darin die Anatomie des Begehrens oder das körperliche Unbewusste auf – so der erste Eindruck – gleich zweifach irritierende Weise, insofern das Konzept des Hermaphroditen einerseits auf einem Narzissmus des Egos (Abgrenzung vom Du), andererseits dessen Überschreitung in den Verschiebungen des Begehrens fußt. Weniger paradox erscheint diese seltsame, auch unheimliche Konstruktion erst, wenn man das auf diese

²³ Ebd., S. 89.

²⁴ Ebd., S. 90.

²⁵ Ebd.

Weise Zwiespältige des Hermaphroditen nicht als Versuch, die Summe zweier widerstrebender Teile zu bilden, sondern als deren chiasmatische Überkreuzung denkt:²⁶ Im Gefolge der Verschlingungen des Begehrens ist es so, dass das eine Prinzip im jeweils anderen auftaucht und wiederkehrt, so dass sich beide ineinander verzahnen, jedes sich zum anderen hin entriegelt sowie dabei an Priorität verliert. Gorsen hat dies in Anlehnung an Bellmer als „Grenzfall des Hermaphroditismus“ beschrieben, zu dem „wesentlich [gehört], dass von ihm die narzisstische Selbst-Liebe *und* ihr Gegenteil: die extrovertierte Versenkung ins körperliche Selbst des anderen, abgelesen werden kann.“²⁷ Im Brenn- oder Kreuzungspunkt dieses Verhältnisses lokalisiert sich dann der Phallus als Erregungszentrum der Ähnlichkeit, der jedoch, da er auf beiden Seiten der chiasmatisch-hermaphroditischen Figur erscheint, ohne einer davon anzugehören, unfassbar bleibt.²⁸ In dieser Hinsicht markiert der Phallus die sowohl spielerische als auch jeder Identitätslogik fremde Bewegung der Anatomie des Begehrens selbst, da er sie zugleich ins Werk setzt. Ich und Du, Mann und Frau begegnen sich darin in einer offenen Dynamik, die im Prinzip des Hermaphroditen die Prinzipien der Geschlechtertrennung hinter sich lässt, d.h. sie einer Tendenz zur Verschmelzung aussetzt, die bereits voranfänglich unentscheidbar macht, welches Geschlecht wo am rechten Platz ist.

In diesem Sinne folgt auch die Geburt der Bilder des Du einer Anatomie des Begehrens, die sich netzwerkartig über die und in den Körpern aufspannt, d.h. diese sowohl umfängt als sie auch bestimmt und ausmacht. Folglich könnte man hier vom Andrängen eines körperlichen Unbewussten sprechen, das zugleich individuell und transindividuell angelegt ist und verfährt, das darin über ein Wissen verfügt und es realisiert, welches auch die Prozesse des Bewusstseins nicht unberührt lässt. So lässt es sich mit Bellmer auf den Punkt bringen, der diese Produktivität des körperlichen Unbewussten schon im Vorwort zu den *Spiele[n] der Puppe* wie folgt zusammenfasst:

²⁶ Zum Chiasmus in diesem Sinne vgl. Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst*. S. 286 ff.

²⁷ Peter Gorsen: *Sexualästhetik*. S. 245 f.

²⁸ „Allem anwesend Sichtbaren entspricht etwas abwesend Unsichtbares, aus dem heraus es besteht.“ (Wieland Schmied: *Der Ingenieur des Eros*. S. 25).

Der Körper vermag launisch wie im Traum den Schwerpunkt seiner eigenen Bilder zu verlagern; er tut es unablässig. Er vermag infolgedessen ‚Verdichtungen‘, ‚Überlagerungen‘, ‚Analogiebeweise‘, ‚Vieldeutigkeiten‘, ‚Wortspiele‘, artige und unartige ‚Wahrscheinlichkeitsrechnungen‘ [...] vorzunehmen, ganz im Sinn seiner unbewussten Symbolbildung, die als Körperhaltung, Reflexbewegung, Geste, Ton und Sprache sinnfällig wird und deren Mechanismus vermutlich für alle Ausdrucksformen maßgebend ist.²⁹

Insofern die Anatomie des Begehrens für alle Ausdrucksformen maßgeblich ist, betrifft sie ebenso das ästhetische Schaffen. Dies deutet der Text auch explizit an, da er von Bildern und Wortspielen spricht, die aus dem Unbewussten aufsteigen und von diesem durchwirkt sind. Sie hatte schon Freud im Hinblick ebenfalls auf den Traum mit einem „Dichterspruch“ verglichen.³⁰ Die künstlerische Praxis, auch das hatte Freud bereits angemerkt,³¹ ist darin nicht einfach auf ein Können beschränkt sowie weit mehr als nur die Arbeit und der Ort bewusster Reflektion, die sich dann mittels der körperlichen Ausrüstung auf ein Bild, eine Buchseite oder ein sonstiges Material überträgt.

III. Körpersprache/Sprachkörper

Mit Blick auf das bisher Gesagte erscheint der Hermaphrodit als „vollkommen[e]“ Verkörperung einer Anatomie des Begehrens,³² da er die Egozentrik des Ichs auf ein Du hin dezentriert, das im Zuge der chiastischen Umkehrtendenz im Netzwerk eines sowohl physischen als auch transindividuellen Unbewussten über jede Geschlechtertrennung sowie die Scheidung von Körper und Geist hinausweist. Wie aber setzt sich, wenn wir nun Bellmers Metapher wieder aufgreifen, dieser ‚Kobold‘ hinter dem und im Ich in Szene? Und welcher „Nachweis einer besonderen Realität“ wird dabei erbracht?

²⁹ Hans Bellmer: Das Kugelgelenk. S. 37.

³⁰ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. II/III. Frankfurt a.M. 1999, S. 284 (Zitat ebd.).

³¹ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ebd. Bd. VII, S. 211-223.

³² Hans Bellmer: Kleine Anatomie. S. 90.

Um die besondere Realität des lebhaften Körpers in Szene zu setzen, reicht das, es wurde bereits angedeutet, „gewohnte[] Vokabular“ nicht aus. Dies gilt, weil der herrschende Diskurs die Sprache der Verobjektivierung und Trennung spricht und verlangt, wenn er alles zum Skandal erklärt, was solchen Richtlinien widerstrebt. Sollen diese Konventionen nun gesprengt und ihre Grenzen geöffnet werden, wäre eine Weise des Ausdrucks zu finden, welche die Anatomie des Begehrens, die sich in der Gestalt des Hermaphroditen verkörpert, zur Sprache bringt: Bellmer schreibt, dass es darauf ankomme, dass

vollkommen wie der Hermaphrodit – der seltene Satz erscheint, der stromauf oder stromabwärts gelesen, als Mann oder als Frau behandelt, unzerstörbar seinen Sinn beibehält.³³

Sätze dieser Art findet der Künstler in der Bildung von Anagrammen oder Palindromen, d.h. – im Fall des Anagramms – jenen Wortketten, in denen ein Wort aus einem anderen Wort durch Umstellung einzelner Buchstaben oder Silben gebildet wird.³⁴ Palindrome hingegen heißen Zeichenfolgen, die von vorne wie von hinten gelesen gleich bleiben, wie Bellmers Beispiel – „Ein Ledergurt trug Redel nie“ – zeigt.³⁵ Doch geht es dem Autor hier weniger um bloße Sprachakrobatik oder Buchstabenspiele, da er das „Prinzip“ herausstellt,³⁶ das sich in seinen Augen dahinter verbirgt – nämlich, dass die „Bedeutung“ der

Vertauschbarkeit, die von den Mathematikern ‚Permutation‘, von den Philologen ‚Anagramm‘ genannt wird, [...] auf folgendes hinausl[äuft]: Der Körper, er gleicht einem Satz –, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern [...].³⁷

In der Umkehr- und/oder Vertauschungsbewegung der Anagramme und Palindrome zeigt sich demnach eine weitere Analogie als Übergrei-

³³ Ebd.

³⁴ „Rot winde den Leib/Brot wende in Leid“. Dieses Anagramm Unica Zürns zitiert Bellmer in seiner Abhandlung (vgl. ebd., S. 98).

³⁵ Ebd., S. 81.

³⁶ Ebd., S. 80.

³⁷ Ebd., S. 95.

fen der Anatomie des Begehrens nun auch auf den sprachlichen Ausdruck. Denn wenn sich in der Sprache die Struktur dieser Anatomie wiederfindet, ist, im Umkehrschluss und gemäß der dort immanenten Reversibilität, der Körper gleich der Sprache gebaut. Oder mit Bellmer: „Der Körper, er gleicht einem Satz“, insofern beide dem Prinzip derselben „Umkehrtendenz“ folgen. Wie aber kommt der Körper genau zur Sprache und *vice versa*?

Wie gesehen, legt die Gestalt des Hermaphroditen es nahe, dort nicht die Summe diverser Teile, sondern eine chiastische Verflechtung zu erblicken, in der die Prinzipien ineinandergreifen, anstatt sich bloß zu ergänzen oder wechselseitig zu beeinflussen. Wenn nun der Hermaphrodit als Modell ebenso einer Sprache dienen soll, in der sich die Anatomie des Begehrens artikuliert, wäre auch hier ein chiastisches Verhältnis anzunehmen, in dem der Körper der Sprache nicht äußerlich bleibt. Entgegen also der Auffassung, nach der vor allem die Schrift aus toten Buchstaben besteht,³⁸ erkennt Bellmer im Körper ein Wesen und Wissen, das er „Körperalphabet[]“ nennt,³⁹ und das sich, als solches, der Sprache und in ihr lebhaft mitteilt. So bleibt der Körper weder auf eine bloße Plattform der Sprache beschränkt noch verflüchtigt er sich in ihr. Vielmehr artikuliert er sein Begehren im Rahmen einer *Mitsprache* am Text. Roland Barthes hat diesbezüglich treffend und, wie wir jetzt sagen müssen, ganz unmetaphorisch von einer mit „Haut bedeckte[n] Sprache“ gesprochen,⁴⁰ deren nähere Beschreibung sich an Bellmers Konzept zu orientieren scheint: „Der Text hat eine menschliche Form, er ist [...] ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers.“ Demnach steht das Anagramm für eine Plastizität des Textes ein,⁴¹ die

³⁸ Vgl. dazu exemplarisch einen Satz aus Johann Wolfgang von Goethes *Werther*: „[A]ch könntest du das [...] ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt [...]. Mein Freund – Aber ich gehe darüber zugrunde [...]“ (Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. München 102009, S. 12 [Brief vom 10. Mai]).

³⁹ Hans Bellmer: *Kugelgelenk*. S. 36.

⁴⁰ Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 1974, S. 97 f., folgendes Zitat S. 25 f.

⁴¹ Zum „plastische[n] Anagramm“ als „Erforschung der körpereigenen Möglichkeiten von Mann und Frau“ vgl. Sarane Alexandrian: *Hans Bellmer*. Berlin 1972, S. 51 (Zitat ebd.). Zur Literatur als „Vergegenwärtigung“ der „Plastizität des Menschen“ vgl. Wolfgang Iser:

sich als Körpersprache und Sprachkörper zugleich äußert. Entscheidend dabei ist, auch Barthes betont es, den Körper nicht als stummes sowie den Text nicht als totes Ding zu betrachten, d.h. in ihnen eine Anatomie des Begehrens am Werk zu sehen, die sich spürbar artikuliert:

Welche Sprache gehört sein will [notiert Bellmer], ob der Reflex, der Ton, das Wort, das Bild oder das Objekt die Zeichen liefert [...] läuft das Klopfen der Phantasie auf die [...] Veränderung der Lage, der Beschaffenheit und der Form des Körpers hinaus.⁴²

Auch der Körper hat einen Stil – oder besser: ist der Stil –,⁴³ der sich in den Produktionen des Autors oder, wie in Bezug auf das Zitat zu ergänzen wäre, des Künstlers kundgibt. Darin entziehen diese Produkte sich als Ausweise einer Anatomie des Begehrens dem gewohnten Vokabular und der gewohnten Sichtweise. Denn im Rahmen dieser Anatomie erweist sich der Körper nicht als Instrument der Erkundungen oder Nachdenklichkeiten (des Geistes), sondern ermöglicht darüber hinaus Eigenartiges: Er fungiert als sowohl für Irritationen offenes als auch selbst irritierendes Moment einer besonderen Realität, die, da sie sich am Ort des Ungewohnten sowie in den Zwischenräumen des sonst Geschiedenen auftut, Gewohntes in Zweifel zieht.

IV. Fazit

Indem sie in besagter Weise eine Schwelle markiert, kann diese Realität als surreal bezeichnet werden. Surreal ist damit jedoch weniger das Andere, Unwirkliche oder Traumhafte, sondern die Wirklichkeit selbst, da sich in ihr Risse zeigen: Dort, wo die Konvention als Wertschätzung einer in ihr und durch sie zugerichteten Realität triumphiert, also Irritationen und Skandale möglichst vermeidet, siedelt sich Bellmers Konzept einer Anatomie des Begehrens an, um den Diskurs der Konvention zu

Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M. 1991, S. 11-16 (Zitate S. 12).

⁴² Hans Bellmer: Das Kugelgelenk. S. 35.

⁴³ Vgl. dazu auch Sarane Alexandrian: Bellmer. S. 43.

verschieben. Dabei soll und kann sichtbar werden, dass Wirklichkeit als das, was wir uns im vorausseilenden Gehorsam der Gewöhnung antrainiert haben, nur ein Teil möglicher Vielfalt ist. Wenn sich also z.B. die Geschlechtertrennung in der Gestalt des Hermaphroditen zum Rätsel wandelt, ist dabei nicht allein die Existenz des Zwitter selbst rätselhaft, da sich nun ebenfalls die Frage nach einer Perspektive stellt, die zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, Mann und Frau klar differenziert. Von da aus ‚löst‘ Bellmer den, wie er anmerkt, „Grundkonflikt zwischen Verlangen und Verbot“,⁴⁴ indem er darin nicht von äußeren Gegensätzen, sondern chiastischen Verschlingungen ausgeht. Dem Verbot, heißt das, wohnt das Verlangen zu seiner Überschreitung immer schon inne, d.h. es geht nicht aus dem Verbot hervor oder tritt erst zu ihm hinzu. Und genauso steht das (Selbst-) Bewusstsein dem Kobold, der ihm dazwischenkommt, immer schon offen sowie die Realität von einer Surrealität zehrt und geprägt ist, die sich in ihr aufdrängt. In dieser Hinsicht versucht Bellmers Sicht und Darstellung des Surrealen, das Maß der Routine zu einer „Peripetie fortzureißen“,⁴⁵ die solche Umkehrtendenzen sowohl in Szene setzt als sie auch unmittelbar spürbar macht. Grundlage dafür ist Bellmers Annahme einer Anatomie des Begehrens als Quelle sowohl bildkünstlerischer als auch sprachlicher Produktion.

⁴⁴ Hans Bellmer: *Kleine Anatomie*. S. 76.

⁴⁵ Sarane Alexandrian: *Bellmer*. S. 83.

Hendrick Heimböckel

Poetische Äquivalenzen zwischen André Bretons
Manifesten, Louis Aragons *Der Pariser Bauer* und
Hans Henny Jahnns *Die Nacht aus Blei*

Die Zusammenführung der folgenden rhetorischen sprachreflexiven Figuren hat experimentellen Charakter und stellt ein, den in der Überschrift genannten Texten gemeinsames, prozessuales Moment dar. Darstellung bedeutet hier ein schriftsprachliches Bild. Ein schriftsprachliches Bild ist wiederum der Zeit unterworfen. Damit ist es ein schriftsprachliches Zeit-Bild eines prozessualen Momentes, das in drei Zeit-Bildern entfaltet ist und, obwohl von der Darstellungsweise unterschieden, mit ihnen identische Merkmale aufweist. Ob der Leser oder die Leserin diesem Moment und diesen Merkmalen, die vielmehr nichts oder zu viel sind, Existenz zugestehen oder das Moment als auch die Merkmale bloß im ontologischen Raum der Fiktion – dessen Existenzweise dann wiederum zu erfragen wäre – belassen, bleibt ihrer Urteilskraft überlassen.

I. Zu den Begriffen der Poetik und des Fremden

Der Ausdruck „Surrealismus“ wird im Folgenden nicht im Sinne eines Begriffs verwendet, der eine abgeschlossene poetische Form bedeutet, die alle mit dem Ausdruck „surrealistisch“ denotierten und konnotierten Texte bezeichnet. Dementsprechend ist, obwohl der Titel einen deutschsprachigen Text nennt, die Frage nach der Eigenart und dem spezifisch Surrealen in der deutschsprachigen Literatur nicht leitend für diese Studie.

Vielmehr analysiert sie drei Modi des Aussagens der im Titel genannten Texte. Diesen Aussagemodi gemeinsam wird die poetische Reflexion auf die Bedingung des Aussagens herausgestellt: das Vermögen zur Zeichenproduktion bzw. die Einbildungskraft. Daher widmet sich dieser

Aufsatz wesentlich der Poetik im Sinne einer formalistischen Philologie.¹

Die Verwendung eines formalistischen Vokabulars dient dem Zweck, drei heterogene Experimente mit der Sprache nachzuvollziehen. Damit wird Sprache in ihrer Unhintergebarkeit und zugleich in den selbstreflexiven Modi *circulus vitiosus* und *mise en abym* präsent.

Konkret bedeutet diese poetische Reflexion auf Modi des Aussagens zweierlei.

Erstens bedeutet sie im Ausgang von Roman Jakobson: Sprachreflexion durch die intratextuelle Aktualität einer poetischen Sprachfunktion.

D. h., dass

die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.²

Sprache macht also auf sich selbst in ihrer spezifisch konfigurierten Materialität aufmerksam.

Zweitens bedeutet diese Reflexion, dass das verwendete Material – schriftlich aktualisierte Signifikanten – auf die formale Bedingung der Möglichkeit des Aussagens verweist. Wie einsehbar sein wird, referieren spezifische Signifikantenketten der drei Untersuchungsgegenstände dieser Studie in ihrer Heterogenität auf die Bedingung der Signifikation.

Damit ist den Texten nicht nur die Reflexion auf die Bedingung der Signifikation gemeinsam, sondern ebenso deren Explikation innerhalb sprachreflexiver Aussagemodi.

In der unorthodoxen und ebenso paradoxen Konstellation des Wortmaterials bedeuten diese Signifikantenketten – unter anderem – etwas, dessen Referenz keine Relation zu den wahrnehmbaren Gegenständen der Außenwelt aufweist. Sie bedeuten einen mentalen Innenraum. Diese

¹ Der Ausdruck „Poetik“ bedeutet hier eine Untersuchung der Wortkunst und der poetischen Funktion der Sprache. Vgl.: Roman Jakobson: Die Linguistik und ihr Verhältnis zu anderen Wissenschaften. In: Wolfgang Raible (Hrsg.): Roman Jakobson. Aufsätze zur Linguistik und Poetik. München 1974, S. 175.

² Roman Jakobson: Was ist Poesie [1934]. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hrsg.): Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt a. M. 1979, S. 79.

Form der Referenz – Relation zwischen Signifikantenketten und Signifikaten – ist präsent und zugleich in ihrer Idealität nicht auf den Begriff zu bringen. Sie ist wiederum jeweils die Form individueller Selbstbezüglichkeit der Autoren als auch Ausdruck einer allgemeinen Form.

Die Gleichzeitigkeit dieser allgemeinen Form und die Form individueller Selbstbezüglichkeit im verwendeten Wortmaterial ist eine „Art bewährbarer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen[, in der] der Charakter des seienden *Fremden*“³ gründet.

Die Reflexion auf die Einbildungskraft als ein original Unzugängliches ist das prozessuale Moment und der poetische Konnex der hier behandelten Texte. Sie referiert auf die anthropologische als auch individuelle Disposition zur Bezeichnung von Dingen, Phänomenen und Vorstellungen. Bei Breton manifestiert sich der Zugang zu dieser Disposition im Wortmaterial als Proklamation und Aufforderung mit Bezug zur allgemeinen Semiotik, bei Aragon als Versprachlichung reflexiver Denkprozesse mit Bezug zur romantischen Philosophie und Transzendentalphilosophie und bei Jahn in Semantiken der Negation, die vor dem Hintergrund der existenziellen Phänomenologie Martin Heideggers und der linguistischen Semiotik Saussures erklärt werden.

Gegenstände dieser Untersuchung sind André Bretons *surrealistische Manifeste* (1924-1953), Louis Aragons 1926 veröffentlichter *Pariser Bauer* und Hans Henny Jahnns 1956 veröffentlichte *Nacht aus Blei*. Die folgenden Kapitel widmen sich – in der im vorausgegangenen Satz angegebenen Reihenfolge – den Autoren und schließen mit einer Zusammenfassung der Ergebnisse.

³ Edmund Husserl: Cartesianische Meditationen. In: Ders.: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Hrsg. von H. L. van Breda [Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke. Bd 1.]. Haag 1950, S. 144.

II.

„Die surrealistische Fauna und Flora sind un-sagbar.“⁴

Einer der Definitionen des Surrealismus von André Breton zufolge könne durch surrealistische Techniken der „wirkliche Ablauf des Denkens“ analysiert werden. Bedingung der Analyse ist die Prämisse, dass ein nichtintentionaler Denkprozess möglich sei:

Surrealismus, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.⁵

Ein solcher nicht-intentionaler Denkprozess ließe sich ideengeschichtlich auch mit Friedrich Schillers produktiven zweckfreien Spiel aus „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“⁶ und Immanuel Kants rezeptiven zweckfreien Spiel aus der „Kritik der Urteilskraft“⁷ vergleichen. Daher hätte eine Produktions- und Rezeptionsästhetik, die von einem zweckfreien Spiel des Rezipienten oder Produzenten ihren Ausgang nimmt, nicht erst im Surrealismus ihren Ursprung. Hingegen markiert das zweckfreie Spiel als experimentelle Basis eines Reflexionsmo-

⁴ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus (1924). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Übers. von Ruth Henry. Reinbeck 1986, S. 37.

⁵ Ebd., S. 26 f.

⁶ Es gibt für Schiller hinsichtlich des Spieltriebes zwar keine absolute Zweckfreiheit. Aber von-Zwecken-frei-sein bedeutet in Bezug auf den Spieltrieb, dass er in Abwesenheit einer finalen Relation jenseits der spielerischen Tätigkeit zum Selbstzweck eines Individuums wird. Vgl.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München ⁸1989, S. 663, 665.

⁷ „Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung [eines Gegenstandes, der ein Geschmacksurteil hervorruft,] ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiel, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt.“

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1990, S. 55. Zur Diskussion des freien Spiels und des Zweckes innerhalb der Kritik der Urteilskraft vgl.: Hannah Ginsborg: Interessenloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe (§§ 1-9). In: Ottfried Höffe (Hrsg.): Kritik der Urteilskraft. Berlin 2008, S. 71-77. Und vgl.: Jacinto Rivera de Rosales: Relation des Schönen (§§ 10-17), Modalität des Schönen (§§ 18-22). In: Ottfried Höffe (Hrsg.): Kritik der Urteilskraft. Berlin 2008, S. 79-84.

des, der auf die Analyse von Denkprozessen abzielt, das Neue in Bretons Definition, die Psychologie, Anthropologie und Ästhetik miteinander verschränkt.

Allerdings eröffnet der Versuch, den „wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken“, indem mentale Bilder und Prozesse in ästhetischer bzw. wissenschaftlicher Zeichenbildung veräußerlicht und einander angeglichen werden, eine Problemgeschichte, die in den abendländischen Mythen ihren schriftlich überlieferten Ursprung hat.⁸ Allerdings verschreibt sich der Surrealismus laut Breton nicht einer solchen projektiven Identitätskonstruktion von Bild und Abbild, sondern der Analyse der Funktionsweise des psychischen Apparates, der die mentalen Abläufe in ästhetischen Produktionsprozessen hervorbringt:

Bisher hat man vor allem hervorgehoben, daß durch die Gegenüberstellung von Ergebnissen dieser Methode [dem automatischen Schreiben] Licht auf jenen Bereich geworfen wurde, wo das Begehren sich ungehemmt entfaltet, den Bereich, wo auch die Mythen ihren Ursprung haben. Man hat jedoch nicht genug hingewiesen auf den Sinn und die Tragweite eines Vorgehens, das die Sprache ihrem wahren Leben zurückzugeben suchte; das, statt von der bezeichneten Sache zum sie überlebenden Zeichen zurückzugehen (was sich übrigens als unmöglich erweist), ungleich besser noch sich blitzartig den Ursprung des Bezeichnenden vergegenwärtigen.⁹

In diesem Auszug aus dem Manifest *Was der Surrealismus will*, das 1935 und somit 29 Jahre nach dem ersten Manifest veröffentlicht wurde, orientiert sich Breton an einem klassischen Zeichenmodell, das sich aus den Variablen „Referenzgegenstand“, „Materialität des Zeichens“ und „Bezeichnendem“ zusammensetzt. Damit nimmt er implizit Bezug auf Ferdinand de Saussures und das von Ogden und Richards erweiterte

⁸ Auf diese Problemgeschichte bezieht sich Jacques Derrida, indem er in seiner Studie zu Jean-Jacques Rousseaus *Egologie*, Claude Lévi-Strauss' *Anthropologie* und Ferdinand de Saussures *Linguistik* die notwendigen Leerstellen dieser Wissenschaften nachzeichnet, indem er die Leerstellen einer selbstanalytischen Vernunft aufzeigt, welche die Geschichte des geschriebenen Wortes in den abendländischen Wissenschaften dominiert haben. Vgl.: Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Übers. von Gayatri Chakravorty Spivak. London 1976, S. 149.

⁹ André Breton: *Was der Surrealismus will* (1953). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. von Ruth Henry. Reinbeck 1986, S. 128.

Zeichenmodell. Allerdings verschiebt er die Balance von Bezeichnetem und Bezeichnendem und invertiert die Saussuresche Denotation von Bezeichnendem und Bezeichnetem: Das Bezeichnende ist die psychische Aktivität des Zeichenproduzenten und zugleich die räumliche sowie zeitliche Ursprungsdimension des Zeichens.

Breton geht mit diesem Anspruch über eine rationalistische Perspektivierung des Verhältnisses von Bezeichnung, Realität und anthropologischer Disposition hinaus. Das, was er als Bereich umschreibt, ist nicht bloß das Vermögen, ein Repräsentationsverhältnis von Bezeichnendem und außersprachlichen Entitäten herzustellen. Den freizulegenden Bereich, den er anvisiert, ist die innerpsychische Bedingung der Bezeichnungsmöglichkeit überhaupt.

Diese transzendente Ursprungsdimension nennt er „den Bereich, wo auch die Mythen ihren Ursprung haben“. Mit der Formulierung „Ursprung des Bezeichnenden“ bedeutet Breton nicht nur den Ursprung der Wörter und der sprachlichen Bilder, sondern ebenso den des bezeichnenden Subjekts: das anthropologische Vermögen der Einbildungskraft.

Auf dieses Vermögen, das nicht auf die Herstellung von Korrespondenzverhältnissen zwischen Phänomenen, Dingen und Signifikation reduziert werden kann, sondern das im freien Spiel der Einbildungskraft die Phänomenalität der Dinge schafft,¹⁰ referiert der von Breton beschriebene Modus des Aussagens. Dieser Modus ist die unrestringierte und anthropologische Bewegung des psychischen Apparates, der sich selbst im Akt der ästhetischen Produktion beobachtet.

In diesem Modus der unrestringierten Produktion und Beobachtung liegt das, was hervorgebracht und simultan wahrgenommen wird, jenseits der Vollmacht des Beobachtenden. Das Ergebnis dieses Aussagemodus ist etwas, das sich nicht auf Bekanntes reduzieren lässt.

Gleichzeitig ermöglicht die unrestringierte Produktion ihre Selbstbeobachtung, die wiederum die Produktion als Bedingung der Reflexion

¹⁰ Damit ist nicht gemeint, dass ein schwarzes Pferd auf einmal violett erscheint, sondern, dass ein Eigentumshaus in einem Vorort eine Burg oder eine Hölle, der Himmel, Bett oder Abgrund bedeuten kann, also dass ein Ausdruck die Form differenter und divergenter Inhalte sein kann und ist.

der Produktion ausweist. Bedingung beider Tätigkeiten ist wiederum das Vermögen zur Zeichenproduktion, die Einbildungskraft. Als solche ist sie eine irreduzible referenzielle Leerstelle, die sich im Akt ihrer Analyse selbst entfaltet. Die in der Gleichzeitigkeit dieses reflexiven und produktiven Modus' reaktualisierte referenzielle Leerstelle als Bedingung und Ergebnis des Analysevorgangs ist, dem diesen Kapitel vorangestellten Motto nach, „un-sagbar“. Das Verhältnis von Zeichenproduktion, produziertem Zeichen, selbstreflexiver und analytischer Beobachtung ihrer generativen Basis bilden einen Problemhorizont „des“, so Breton, „menschlichen Ausdrucks in allen seinen Formen.“¹¹

III.

„Das Konkrete ist das Unschreibbare.“¹²

Das Verhältnis von Selbstbeobachtung und unrestringierter Produktion schriftsprachlicher Zeichen ist ebenfalls virulent in Louis Aragons *Der Pariser Bauer*. Allerdings folgen seine Formulierungen und Argumentationsweise nicht nur Bretons Forderung nach einer Analyse des Denkapparates, sondern implizieren, umfassender, eine ganzheitliche Epistemologie des Subjekts.

Aragon wendet sich gegen die Trennung von Evidenz und Irrtum und gegen die Auslöschung des Irrtums zugunsten der Evidenz, indem er beide in ein analoges Verhältnis zueinander stellt.

Jedem Irrtum der Sinne entsprechen seltsame Blumen der Vernunft. [...] Ich werde diese bleiernen Gesichter betrachten, diese Hanfsamen der Phantasie. [...] Neue Mythen entstehen unter jedem unserer Schritte. Dort, wo der Mensch gelebt hat, beginnt die Legende, dort, wo er lebt. Ich will mein Denken nur noch mit diesen verachteten Verwandlungen

¹¹ André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus (1930). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbeck 1986, S. 74.

¹² Louis Aragon: *Der Pariser Bauer*. Übers. von Lydia Babilas. Frankfurt a. M. 1996, S. 223.

beschäftigen. [...] Eine Mythologie baut sich auf und zerfällt wieder. [...] Es ist eine Wissenschaft, die sich selbst zeugt und selbst tötet.¹³

In diesem Passus werden die Terme „Mythologie“ und „Wissenschaft“, „Irrtum“ und „Vernunft“, „sich selbst zeugt“ und „sich selbst tötet“ in homologe epistemische Verhältnisse zueinander gebracht.¹⁴ Ihre gegensätzlichen Semantiken werden in der selbstbeobachteten Bewegung des Denkens durch die autosuggestive Modalkonstruktion „Ich will“ relationiert. „Mythologie“, „Irrtum“ und „sich selbst zeugt“ stehen unter der semantischen Achse des Denkens, während „Wissenschaft“, „Vernunft“ und „sich selbst töten“ der semantischen Achse des Willens zugeordnet sind.¹⁵

Das dialektische Verhältnis von Beobachtung des Denkens durch den Willen und der Produktion neuer Mythen im Denken wird wiederum selbstbeschwörend zu keinem Abschluss gebracht und führt *ad infinitum* in ein prozessuales Verhältnis.¹⁶

Ebenso stellt Aragon eine Relation von individueller Ontogenese und universalgeschichtlicher Anthropologie her: Erstens reproduzieren sich kulturgeschichtliche Mythogenesen im mentalen Apparat Einzelner. Zweitens ist dieser Vorgang Voraussetzung der Bildung von Selbstbewusstsein. Damit werden Ontogenese, Kulturgeschichte und Geistesge-

¹³ Ebd., S. 12 f.

¹⁴ Der Ausdruck „Term“ wird hier Michael Titzmanns Definition entsprechend verwendet. Vgl.: Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse*. München ³1993, S. 90.

¹⁵ „Semantische Achse = Zwei (oder mehr) Terme liegen auf einer semantischen Achse, wenn sie hinsichtlich eines Merkmals verschiedenen semantischen Klassen und mindestens eines Merkmals einer semantischen Klasse angehören.“ Ebd., S. 96 f.

¹⁶ Damit steht Aragon in einer ideengeschichtlichen Beziehung zur Romantik: „Das romantische Autonomiepostulat führt unter den Bedingungen der doppelten Reflexion zu einer Selbstbeobachtung, die sich in den Erzählungen der Romantik als weitgehende Thematisierung der eigenen ästhetischen Form [...] äußert. [...] Das Interesse an einer **Formalisierung der Reflexion** ist von der idealistischen Philosophie vorgegeben.“ „Sie [die Romantik] entdeckt in der Prozeßhaftigkeit identischer Subjektivität ein fatales Moment der Unruhe, das Selbstidentität mit **Selbstauflösung** konfrontiert. Beide zusammen bezeichnen den Zwiespalt, dem jede Identitätsbildung ausgesetzt ist, ohne ihn vermutlich jemals auf Dauer lösen zu können.“ Und: „Nicht die Zitation älterer Mythen macht den Kern einer Neuen Mythologie der Romantik aus, sondern eine autonome metamorphotische Struktur des poetischen Textes.“ Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart/Weimar ²2003, S. 105 f., 87, 112.

schichte in ein konditionales Verhältnis der Bewusstseinsbildung gebracht.

Es konnte mir nicht lange entgehen, daß das Charakteristische meines Denkens ein Mechanismus war, der voll und ganz der Mythengnese ähnelte, und daß ich vermutlich nichts dachte, ohne daß sich mein Geist sofort einen Gott bildete, so ephemer, so wenig mir bewußt er auch sein mochte. Es wurde mir deutlich, daß der Mensch voller Götter ist wie ein in den Himmel eingetauchter Schwamm.

Ich hatte nicht verstanden, daß der Mythos vor allem eine Realität ist und eine Notwendigkeit für den Geist, daß er der Weg zum Bewußtsein ist, sein Laufband.¹⁷

Der individuelle Mythos, die Genesis der individuellen Götter speist sich aus dem poetischen Bild, dessen Voraussetzung, wie schon bei Breton, das Vermögen zur Bezeichnung ist. Mit Hans Blumenberg gesprochen, handelt es sich hierbei um „ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“,¹⁸ womit der Gegensatz von Vernunft und Irrtum, Wissenschaft und Mythologie intellektuell aufgehoben wird.

Dieses Vermögen untersteht nicht der Hoheit eines sich selbstermächtigenden Individuums, sondern ist das, was dem Subjekt entzogen bleibt: Sprache, die sich im Prozess des mentalen Apparates manifestiert.

Diese Prozessualität ist für Aragon notwendigerweise zeitlich bedingt:

Das poetische Bild tritt in der Form der Tatsache auf, mit all dem Notwendigen, das dieser eigen ist. Die Tatsache aber [...] liegt nicht im Objekt, sondern im Subjekt: Die Tatsache existiert nur als Funktion der Zeit, das heißt der Sprache.¹⁹

Sein Begriff von Zeit umfasst einerseits die abstrakte Form der Sprache als auch das Subjekt als Manifestation der Zeit. Die Zeit des Subjekts formiert sich wiederum aus Ontogenese und Gegenwart. Diese Verschränkung von Zeit als Form der Sprache, die im Subjekt gerinnt, nennt Aragon die Tatsache.

¹⁷ Louis Aragon: Der Pariser Bauer. S. 130 f.

¹⁸ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1979, S. 18.

¹⁹ Louis Aragon: Der Pariser Bauer. S. 229.

Der Inhalt der Tatsache ist das Konkrete, das sich in subjektiver Mythenproduktion manifestiert: „Das Phantastische, das Jenseits, der Traum, das Überleben, das Paradies, die Hölle, die Poesie, lauter Wörter, die das Konkrete bezeichnen.“²⁰

Das Konkrete ist die Form der individuellen Mythogenese, die in ihrer Explikation neue Mythen schafft. So reproduziert die Rationalisierung dieser Mythen das, was sie aufheben soll. Das Konkrete ist, so Aragon, das Unschreibbare.

Die intellektuelle Selbstbeobachtung und der rationale Eingriff in die Zeichenproduktion eröffnen bei Aragon einen infiniten Prozess. Der – wörtlich gesprochen – auf den mathematischen Punkt gebrachte Abschluss der Selbstreflexion bildet eine referenzielle Leerstelle. Diese Leerstelle innerhalb des ideellen Raums der Sprache entfaltet sich, sobald sie inhaltlich konkretisiert wird: Das anthropologische Vermögen einer abstrakten Begriffsbildung bezeichnet sich selbst im Modus seiner Explikation.

IV.

„Das Entzogene ist die Ursache unserer Angst.“²¹

1952 schrieb Hans Henny Jahn an seinen Verleger Willi Weismann, dass sich sein Romanprojekt *Jeden ereilt es* nach allen Seiten verzweige und er sich deshalb vornehme, ein kleines Buch zu schreiben: *Die Nacht aus Blei*, das er 1954 fertiggestellt und 1956 veröffentlicht hat.

Einem Interview mit dem Architekten Klaus von Spreckelsen zufolge, einem Freund Jahnns, sollte die *Die Nacht aus Blei* als Traum innerhalb des Romans *Jeden ereilt es* integriert werden. Der Roman blieb ungeschlossen und die Stelle innerhalb des Romans, an der der Handlungs-

²⁰ Ebd., S. 228.

²¹ Hans Henny Jahn: *Die Nacht aus Blei*. In: Ders.: *Späte Prosa. Jeden ereilt es. Die Nacht aus Blei. Autobiographische Prosa und Aufzeichnungen aus den fünfziger Jahren*. Hrsg. von Uwe Schweikert. [Hans Henny Jahn. Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Uwe Schweikert. Bd. 2] Hamburg 1987, S. 257.

abschnitt der *Nacht aus Blei* einsetzen sollte, ist mit Hans Henny Jahnns beerdigt worden. Sie ist nicht Teil des in der Werkausgabe veröffentlichten Fragments.

Die Nacht aus Blei wurde mit dem Untertitel *Roman* veröffentlicht, als „Büchlein“ von Jahnns selbst bezeichnet und als Novelle in der Sekundärliteratur ausgewiesen. Ebenso ambivalent wie die literarischen Formzuschreibungen gestalten sich auch die verschiedenen Lesarten des Textes, die schon von einem Autorkommentar eröffnet werden und zugleich einen Lektürehinweis geben.

Ich möchte nicht so weit gehen, daß ich die Vorgänge in ›Nacht aus Blei‹ ausschließlich als ›Traum‹ bezeichnen möchte (. Ich möchte)[sic!] einschränkend sagen, sie sind traumhaft, bleiben aber doch in einer uns gewohnten realen Sphäre, die nun freilich, ich möchte sagen, gründlicher und abstrakter zugleich betrachtet wird.²²

Sowohl Jahnns Aussage entsprechend als auch vom Inhalt der *Nacht aus Blei* ausgehend, drängt sich eine onirische Lesart des „Büchleins“ auf, womit sie sich schon als surrealistisch beschreiben ließe. Gleichmaßen verfahren auch die Sekundärliteraturen, um das Textgeschehen und die sich einer außerliterarischen Referenzialisierung entziehenden Figuren, Ereignisse und Räume zu beschreiben.²³ Damit wäre anscheinend der Behauptung nichts entgegenzusetzen, dass in diesem Text ein surrealistisches Sujet entfaltet sei. Das hieße aber, dass jegliche Form literarischer Fantastik surrealistisch wäre. Doch unterscheidet die *Nacht aus Blei*

²² Hans Henny Jahnns: Brief an Fritz Kösters in Nieder-Manderscheid / Eifel. 7. April 1957. In: Ulrich Bitz, Uwe Schweikert, Sebastian Schulin, Sandra Hiemer, Jan Bürger (Hrsg.): Briefe II. Granly, Granly Reisen nach Deutschland, Hamburg Blankenese 1941-1959. [Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Bd. 11] Hamburg 1994, S. 926.

²³ Vgl.: Sabri Eyigün: Hans Henny Jahnns surrealistischer Roman „Die Nacht aus Blei“ oder die kritisch-depressive Stimmung der deutschen Autoren nach dem zweiten Weltkrieg. In: Firat Universität Sosyal Bilimler Dergisi 15 (2015), S. 103-111.

„[I]m Erzählrahmen aber ist Gari erkennbar, der Mathieu in eine surreale Stadt entsendet.“ Toni Bernhart: „Adfection derer Körper“. Empirische Studie zu den Farben in der Prosa von Hans Henny Jahnns. Wiesbaden 2003, S. 363 f.

„In einer surrealen Verkehrung läßt er das um sich besorgte, auf sich zentrierte Ich, das Mathieu ist, auf das ganz Andere treffen: die fremde Stadt, die fremden Sitten der Bewohner, das Verlöschen der Dinge, die zu Ende gehende Zeit.“ Reiner Niehoff: Hans Henny Jahnns. Die Kunst der Überschreitung. München 2001, S. 473.

ebenso von Märchen und Fabeln wie von den Traumszenen aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*.

An dieser Stelle noch einmal Jahn in der Interpretation Jan Bürgers:

Der Begriff *Surrealismus*, stellte Jahn fest, werde fast immer dann und meist unbedacht verwendet, wenn es um eine Literatur gehe, die „unrealistische Mittel“ einsetze, aber er taue nicht wirklich, um zeitgenössische Schriftsteller und ihre Werke zu beschreiben.²⁴

Dem als Traumwelt beschreibbaren ästhetischen Äquivalent zu surrealistischen Motiven, fokalisiert in der Figur Matthieu, steht die formale Artifizialität des „Büchleins“ komplementär gegenüber: Es handelt sich um einen von einer Erzählinstanz präsentierten Text, dessen Sujet sich auf drei Erzählebenen entfaltet und keineswegs anhand eines Schreibverfahrens arrangiert wurde, das einem reinen psychischen Automatismus nach Breton folgt.²⁵ Der Text unterläuft den psychischen Automatismus kohärenter Sinnbildung im Rezeptionsprozess aufgrund seiner spezifischen Artifizialität.²⁶

Daher versuche ich hier Jahn zu folgen und den Text „gründlicher und abstrakter“ zu lesen, um abseits der inhaltlichen Gemeinsamkeiten und formalen Unterschiede zwischen surrealistischen Texten und der *Nacht aus Blei* die poetischen Äquivalenzen herauszustellen.

Die gänzlich intern fokalisierte Handlung ist geprägt von Figuren der *mise en abyme*, die in einer onirischen Lesart in der Bewusstseinsfiguraton Matthieus aufgehoben sind. Die Handlung ist geprägt von kafkaesken Situationen, in denen die sozialen Räume, etymologisch gesprochen, auf paradoxe Weise nicht den Konventionen folgend Dienste

²⁴ Jan Bürger: „Paris brennt“. Iwan Golls *Überrealismus* im Kontext der zwanziger Jahre. In: Friederike Reents (Hrsg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin/New York 2009, S. 87.

²⁵ „Dem Begriff des Sujets liegt die Vorstellung des *Ereignisses* zugrunde. [...] Das Ereignis gilt als die kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus [...]. *Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*.“ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München 1993, S. 332.

²⁶ Den hohen intendierten Konstruktionsgrad stellt Johan Nowe in seiner Dissertation zur „Nacht aus Blei“ heraus. Vgl.: Johan Nowe: »Formwille und Variantenbedürfnis«. Versuch einer Strukturanalyse der epischen Dichtungen Hans Henny JAHNNS. Bd. 1. Diss. Leuven 1976.

anbieten: In einem Bordell bekommt der Protagonist Matthieu Geld geschenkt, statt etwas zahlen zu müssen, und eine Gaststätte hat nur noch ein einziges Glas Wasser anzubieten. Die Behausung des neun Jahre jüngeren Ich Matthieus, mit dem sprechenden Namen „Anders“, liegt einem Abwassersystem nahe. Statt eines Bettes hat er eine sargähnliche Einlassung im Boden, statt erschöpft, wie er ist, zu rasten, will er sterben und manifestiert sich als Matthieus Phantom der Angst.

Neben diesen Umkehrungen der sozialen Räume beschreibt Joachim Pfeiffer die Zeitumkehrung als Strukturformel der Novelle, wonach die ontogenetischen Demarkationen *Tod* und *Geburt* zusammenfallen.²⁷

Dieser Umkehrstruktur entsprechen die intratextuellen Semantisierungen in der Figuration des Bewusstseinsraums:

Matthieu wollte etwas antworten, etwa, daß es ein altes Gefühl in ihm sei, im Dunkel vorwärts zu müssen. Aber sein Bedürfnis, dies auszudrücken, blieb schwach, unbestimmt; auch gab er sich sogleich den sonderbaren Bildern der Finsternis hin, dem bunten Feuerwerk auf der Netzhaut seiner Augen, den Fratzen, die ohne seine Einbildung aus unbekanntem Tiefen heraufstiegen, dem Hindämmern in Absichten hinein, die einem nicht gehören, die sich formen, weil das Schwarze der Mutterschoß der Anfänge ist.²⁸

„Schwärze“, „schwarz“ und „das Schwarze“ sind die quantitativ dominanten (Farb-)Lexeme innerhalb des Textes.²⁹ „Schwarz“ ist in diesem Passus ein substantiviertes Attribut. Die innerpsychischen Bilder und Gedanken gehen zurück auf dieses mit der Allegorie „Mutterschoß der Anfänge“ attribuierte substantivierte Attribut. In Paradoxie zum alltäglichen Sprachgebrauch, attribuiert von einer Allegorie, liegt der Term „Anfänge“ substantiviert vor und wird in abstrahierter Ursprungsdimension als Anfang aller Anfänge mit der vergegenständlichten Negation „das Schwarze“ semantisiert. Ebenso bezeichnet dieser Nebensatz in seiner invertierten Ordnung den Ursprung der Gedanken, deren

²⁷ Vgl.: Joachim Pfeiffer: Adoleszente Selbstbegegnung. Zu Hans Henny Jahn und seiner Erzählung *Die Nacht aus Blei*. In: Johannes Cremerius, Gottfried Fischer, Ortrud Gutjahr, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker: Adoleszenz. Würzburg 1997, S. 171-185.

²⁸ Hans Henny Jahn: *Die Nacht aus Blei*. S. 293.

²⁹ Vgl.: Toni Bernhart: „Adfection derer Körper“. S. 328.

Herkunft nicht festgemacht werden kann.³⁰ Darüber hinaus ist diese Allegorie in eine kausale Konstruktion eingebaut und dient als veranschaulichende Begründung eines unbegründbar innerpsychisch Allgegenwärtigen. Die semantische und referenzielle Intransparenz des substantivierten Attributs „schwarz“ wird aufgehoben in der allegorisierten Ursprünglichkeit der unkontrollierten Gedanken, die aus der ontogenetischen Tautologie des Mutterschoßes hervorgehen. Diese Aufhebung schiebt die semantische und referenzielle Intransparenz der Schwärze in den Abgrund der Allegorie, die sich metaphorisch verdoppelt und durch die Semantik der Metapher „Mutterschoß“ zu einer rhetorischen Figur der Iteration wird: „der Mutterschoß *der Anfänge*“ [Hervorhebung H.H.]. Diese kausale Rhetorik der Unbestimmtheit bedeutet die Faktizität des Ursprungs psychischer Phänomene in der unkontrollierten Aktivität der Einbildungskraft.

Diese iterativ regressive Trope der Einbildungskraft bedient sich nicht nur rhetorischer Mittel der Inversion, sondern ist ebenso eine Inversion des Begriffes des mathematisch Erhabenen: Nicht die unfassliche Vorstellung einer Unendlichkeit des Weltenraums, sondern die Unfasslichkeit dessen, von dem aus die inneren Bilder, die Imaginationen und somit erhabene Vorstellungen hervorgehen, ist dasjenige, das als Unbestimmbares entzogen bleibt.³¹

Ebenso wie das Attribut „schwarz“ wird auch das Attribut „unsichtbar“ substantiviert. Auf die Unbestimmtheit dieser semantischen Verselbständigung reflektiert der Bordelldiener Eselchen in einem hermetischen Passus: „Das Unsichtbare ist nicht zu überprüfen. Es entzieht sich. Das Entzogene ist die Ursache unserer Angst.“³² Beide semantisch verselbständigten Attribute („Unsichtbare“, „Entzogene“) stehen in semantischer Äquivalenz zueinander.

³⁰ Vgl. Bretons Forderung nach der Rückkehr in den „Bereich, wo [auch] die Mythen ihren Ursprung“ haben und zur Vergegenwärtigung des „Ursprungs des Bezeichnenden“ im Prozess psychischer Aktivität (siehe Fußnote 9).

³¹ „Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist. [...] Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hamburg 1990, S. 94.

³² Hans Henny Jahnn: Die Nacht aus Blei. S. 257.

Die Referenzialität des Unsichtbaren erschließt sich über seine semantische Opposition zum Sichtbaren: Das Sichtbare bedeutet die unmittelbare Anwesenheit des visuell Wahrnehmbaren. Das Unsichtbare bedeutet die unmittelbare Anwesenheit des visuell nicht Wahrnehmbaren. Das, was visuell nicht wahrnehmbar, aber unmittelbar anwesend ist, muss entzogen bleiben und zugleich existent sein. Das, was notwendigerweise existent ist, aber selbst nicht in seiner Gegenständlichkeit zur materiellen Präsenz gebracht werden kann und somit entzogen bleibt, ist – semiotisch betrachtet – die relationale Differenz zwischen sprachlichen Zeichen und Gegenständen.

Der Ausgang dieser Relation liegt in dem Differenzverhältnis der materiellen und der imaginären Seite sprachlicher Zeichen. Die Materialität sprachlicher Zeichen und korrespondierender Vorstellungen geht wiederum zurück auf das anthropologische Vermögen zur Signifikation. In der Selbstreferenzialität dieses Vermögens kulminieren Anwesenheit und Entzug bzw. das Differenzmoment zwischen Materialität und Signifikation. Dieses Moment ist im Sinne Husserls originär unzugänglich, also ein Phänomen des Fremden. Zugleich suggeriert das Vermögen zur Signifikation seine Zugänglichkeit.

Im Text wird die Verschränkung von semantischer Anwesenheit und selbstreferentielltem Entzug in der Bordellbesitzerin und ihrem Bruder figuriert. Der Diener Eselchen wird figuriert als „schwarz wie das Nichts, ein Loch in der Gravitation, Existenz ohne Gestalt.“³³ Elviras Augen gewähren Matthieu einen Blick in das „Nie-Dagewesene, Nie-Vorgestellte, Nie-Werdende, das bewegungslos jenseits von Gestalt und Stoff, Freude und Trauer verharrete.“³⁴

Im ontologischen Sinne realisieren diese Figurationen der Negation Abwesendes. Die Referenz des Abwesenden ist das differenzielle Moment zwischen sprachlicher Signifikation und außersprachlichen Entitäten. Mit Heidegger gesprochen sind Elvira und der Diener Figurationen des Nichts, der Angst, der Welt, ihrer Unfassbarkeit und bedeuten damit die Bedingung individueller Sinnstiftung und die Semantisierung von Welt

³³ Hans Henny Jahnn: Die Nacht aus Blei. S. 263.

³⁴ Ebd., S. 269 f.

überhaupt.³⁵ Im semantischen Sinne sind diese Isotopien der Negation Analogien zu Saussures Bestimmungsversuch des semantischen Inhalts von Wörtern: Der Inhalt eines Wortes wird nur richtig bestimmt durch „die Mitwirkung dessen, was außerhalb seiner vorhanden ist.“³⁶

Auf Basis dieser Interpretation semantisiert die *Nacht aus Blei* die Leere und den Entzug der relationalen Differenz zwischen Bezeichnetem, Zeichen und Referenten als notwendige Bedingungen der Imagination, der Signifikation und ihrer Veräußerlichung.

Die *Nacht aus Blei* drängt sich als Traum auf und ist der erzählten Welt nach surreal. Doch steht sie weder über der Realität noch ist sie bloß Fiktion, die nichts Reales bedeutet, sondern bezeichnet die logische Realität eines abwesenden Grundes. Sie ist zentrifugal und weist sich in der hier präsentierten Lesart als Aktualisierung der ihr zugrundeliegenden Zeichenform und ihrer Bedingung aus.

V.

Bretons explizite und progressive Poetik fordert im Rekurs auf die Zeichenproduzenten zur Suche nach dem allgemeinen innerpsychischen Ursprung der Sinnbildung und nach der Bedingung der Möglichkeit auf, Allgemeines im Besonderen auszuweisen. Gleichzeitig gesteht Breton die Unmöglichkeit eines solchen Ausweises ein, ohne dass mit ihm nicht seine Ausdifferenzierung einherginge. Der poetische Positivismus entlarvt sich in seiner Proklamation und folgt seiner eigenen Reproduktionslogik, wie wir im Fall von Louis Aragons *Pariser Bauer* gesehen haben. Aragon folgt diesem reaktualisierten Suchbefehl Bretons in einem romantisch-idealistischen Sprachduktus und Argumentationsmodus und

³⁵ „Wenn sich demnach als das Wovor der Angst das Nichts, das heißt die Welt als solche herausstellt, dann besagt das: *wovor die Angst sich ängstet, ist das In-der-Welt-sein selbst*. Das Sichhängen erschließt ursprünglich und direkt die Welt als Welt. Nicht wird etwas zunächst durch Überlegung von innerweltlich Seiendem abgesehen und nur noch die Welt gedacht, vor der dann die Angst entsteht, sondern die Angst erschließt als Modus der Befindlichkeit allererst die *Welt als Welt*.“ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1927/2006, S. 187.

³⁶ Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin 1967, S. 137 f.

kommt nicht umhin einzugestehen, dass er im Akt der Selbstbeobachtung den Gegenstand seiner Beobachtung produziert: Sprache, die sich in der Zeit manifestiert und deren Ursprung sich auf nichts Konkretes reduzieren lässt.

Einem solchen Eingeständnis entspringt die konservative Poetik der *Nacht aus Blei* und setzt die Aufforderung zur Suche nach dem Ursprung der Zeichenproduktion in Klammern. Die Sprache driftet ins Leere, in den Momenten der Handlung, wenn der besondere semantische Inhalt den Inhalt seiner allgemeinen Form bezeichnet.

Im Konnex von Phänomenalität, Imagination und Versprachlichung markieren die explizite Poetik Bretons, die poetischen Reflexionen Aragons und die implizite Poetik Jahnns einen semiotischen Nullpunkt, dessen semantische Ausdifferenzierungen sich selbst in den Abgrund schicken: Diese drei Schriftzeugnisse unterliegen einer reflexiven Poetik, die in Analogie zur romantischen Transzendentalpoesie³⁷ eine Identität zwischen Denken und Gedachtem im Prozess des Schreibens herzustellen versucht und gleichzeitig explizite Darstellungen dieses Versuchs bedeutet. Die Veräußerlichung des Intelligiblen durch die Schrift bleibt an einen selbstreflexiven Innenraum gebunden. In und mit diesem Denkraum ist entweder die Totalität der Form alles Denkmöglichen bezeichnet oder die semantische Unbestimmbarkeit eines konkreten Gedanken in seiner Diskretion.

Das, was sich letztlich über diese Versuche sagen oder schreiben lässt, ist ihre Faktizität. Die Faktizität eines Denkens, das zugleich auffordert und dem Appell folgeleistet, sich selbst zu bestimmen. Was bleibt, ist die Allgemeinheit; das Individuelle bleibt außen vor.

³⁷ Transzendentalpoesie ist hier im Sinne Friedrich Schlegels begriffen, demnach höchste Dichtung „«die Allheit, die Ganzheit, das Absolute und Systematische» die T[ranszendentalpoesie], d.h. die weiterschließende Kraft des Dichtungsvermögens, ausmacht.“ Transzendentalpoesie. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Basel 2007, S. 1438 f.

Nelia Dorscheid

Das Kriegserlebnis als ‚Auge‘ der surrealistischen Bewegung

I.

Ich bestehe darauf, daß der Surrealismus historisch nur im Zusammenhang mit dem Krieg verstanden werden kann, das heißt – von 1919 bis 1938 – in Zusammenhang mit dem, wovon er seinen Ausgang genommen hat, und zugleich mit dem, wozu er zurückgekehrt ist.¹

So André Breton 1942 in seinem Vortrag *Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen*. In dem Roman *Mars im Widder* (1939/40) des Österreichers Alexander Lernet-Holenia (1897-1976) gerät der österreichische Reserveoffizier Wallmoden während einer militärischen Übung unvermittelt in den beginnenden Polenfeldzug des Zweiten Weltkrieges; in der Folge drängt sich ihm immer wieder die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg auf, so auch während eines Angriffs:

Er dachte an den letzten Krieg, aber nicht wie wenn jemand schlechthin an etwas denkt, sondern wie wenn er alles, was seitdem geschehen ist, vergessen hat. [...] Es war ihm, als lägen seine Leute von einst noch neben ihm, er sah die Uniformen von einst, vor allem die ausgebliebenen Kragen der Pelze, die heller waren als das übrige. Es war, als ob etwas Huschendes, das durchsichtig war, neben ihn gesprungen sei wie gespenstische Kaninchen. Und erst indem er von da an weiterdachte, erinnerte er sich an das seither Geschehene. [...] Wie lange doch diese Zeit, die nur einundzwanzig Jahre gedauert hatte, gewesen war, wie

¹ André Breton: *Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen*. In: Ders.: *Das Weite suchen: Reden und Essays*. Übers. v. Lothar Baier. Frankfurt a.M. 1981, S. 50-67, hier: S. 62. Im Original: „J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut historiquement être compris qu'en fonction de la guerre, je veux dire – de 1919 à 1938 – en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne.“ – André Breton. *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. III. Paris 1999, S. 709-725, hier: S. 720.

unendlich lange! Es war, als entfalte sie sich unter der Zeitlupe wie eine Blüte mit unzähligen Blättern.²

Diese Textpassage verhält sich wie ein Negativ zu der Bretons:

Breton formuliert die Zwischenkriegszeit als Ermächtigungsfeld des historischen Surrealismus; während der Erste Weltkrieg die Zerstörung der Werte bedeutete, die den Surrealismus infolge des Dadaismus wesentlich initiierte, bedeutete der Zweite Weltkrieg sowohl Bestätigung als auch Schwächung – also letztlich Bewährung – des Surrealismus, nicht zuletzt in seiner ambivalenten Beziehung zum Kommunismus.

Im Roman ist die Zwischenkriegszeit ein, ausgelöst durch den unmittelbar bevorstehenden Angriff, zunächst von der vergegenwärtigenden Erinnerung des Ersten Weltkrieges verdrängtes Intervall, mittels dessen sich die beiden Kriege letztlich im Bewusstsein des Protagonisten einholen lassen:

Die unbewusste Assoziation jener „Pelzkrägen“ mit „gespenstische[n] Kaninchen“ dient der neuerlichen Einsetzung der Gegenwart. Indem er von dieser Erscheinung an „weiterdenkt“, ergibt sich ihm das „Zwischenspiel“ der Zwischenkriegszeit, die ihn folgerichtig in den zweiten Krieg führte. Das „gespenstische Kaninchen“ ist inspiriert durch die Kriegserfahrung, überführt diese derart, mittelbar, in die Zwischen(!)-Kriegszeit, initiiert als traumhafte Sequenz: traumhaft in der Aufzählung („Er sah Revolten, Feste, Bahnwagen mit zerbrochenen Scheiben, geschminkte Frauen.“), des Tempos (in „Zeitlupe“), der rhythmisierenden Wiederholung („Er sah“).³ „Soll das heißen, daß die Surrealisten ahnten, welchem Abgrund man sich näherte, ja, mehr noch, daß sie in etwa vorauszusagen vermocht hätten, *wann* die Kluft aufreißen würde?“⁴

Die Zwischenkriegszeit wird schließlich abgelöst von der augenblicklichen Kriegssituation:

² Alexander Lernet-Holenia: Mars im Widder. Frankfurt a.M. 2002, S. 163 f.

³ Ebd., S. 164.

⁴ André Breton: Surrealismus. S 62. Im Original: „Est-ce à dire que les surréalistes ont eu l'intuition claire de ce nouveau glissement vers le gouffre, mieux, qu'ils ont été capables de dire à peu près quand l'abîme inévitable s'ouvrirait?“, S. 721.

Er sah, links der Straße, Schützenrudel hervorhuschen, er sah sie, schattengrau, durch das morgendliche Silbergrün der Wiese laufen. Sie liefen lautlos, es war, als ob ein Rudel Wild, im hohen Gras nur bis zum halben Leibe sichtbar, herausgewechselt sei. Sie waren schon an der Brücke. Das Zwischenspiel war zu Ende. Es war wieder Krieg.⁵

Das assoziierte Bild fungiert also als ein die Erinnerung gestaltendes Werkzeug; in seiner Signalwirkung appelliert es an ein ordnendes, bewältigendes Prinzip, bleibt schließlich hinter sich zurück. Das von jener Assoziation her Weitergedachte ist die Zwischenkriegszeit.

Bei dem nun folgenden Angriff fungiert für Wallmoden, ähnlich wie zuvor die „gespenstische[n] Kaninchen“, der sogenannte „Richtschuß“ als tatsächlich richtungweisendes Aufmerksamkeitssignal:

Über dem Feldrücken, den man vor sich hatte, erschien in der Luft eine runde, schwärzliche Wolke. So, dachte er, die Schrapnellwolken sind jetzt schwarz, früher waren sie weiß oder pfirsichblütenfarben gewesen. Aber man erklärte ihm, es gebe keine Schrapnells mehr. Es sei ein Richtschuß gewesen. Es gebe nur noch Granaten. Und in der Tat war die Wolke ein wenig anders geformt.⁶

Die Schrapnells, von der Haager Landkriegsordnung geächtet, wurden im Zweiten Weltkrieg ersetzt durch die offiziell legitimierten Granatfeuerwaffen – obgleich deren Wirkung letztlich die gleiche war. Zuvor heißt es:

Er durchwatete das Wasser, erklomm das jenseitige Ufer und rannte [...] den Hang hinauf, der so lange geheimnisvoll gewesen war. Als er die Höhe erreicht hatte, sah er offenes Ackerland, das noch ein wenig anstieg, vor sich liegen. Es war alles leer. Er sah überhaupt keinen Menschen. Es war alles anders gekommen, als er erwartet hatte. Die Zeit hatte begonnen, zu der alles anders kommen sollte.⁷

⁵ Alexander Lernet-Holenia: Mars im Widder. S. 164 f.

⁶ Ebd., S. 166.

⁷ Ebd., S. 165.

Kurt Lewin spricht in seiner Abhandlung über die „Kriegslandschaft“⁸ von deren „Gerichtetsein“, der „Veränderung der Landschaft selbst“ im Näherrücken der eigenen Frontlinie, welche die Landschaft abbrechen lässt. Befände sich die vorderste Stellung auf einer Hügelkuppe, so hätte ein vor der Front gelegener Hügel noch als „Hügelgestalt“ wahrgenommen werden können, während nun die Gegend „mit einem ‚Anstieg‘ und ein wenig ‚Kuppenfläche‘“ endete.

Der Richtschuss dient der räumlichen Bestimmung des Artillerieangriffes, er bereitet das der Zerstörung dienende sogenannte ‚Wirkungsfeuer‘ vor, eine neuerliche ‚Feuertaufe‘ für Wallmoden, diesmal unter variierten Vorzeichen und deren Verfahren. Wallmoden hielt den Richtschuss bereits für das Wirkungsfeuer; der Richtschuss muss ihm nun aber, angesichts des fehlenden Gegners, als völlig losgelöst erscheinen: „Der Surrealismus, der im Augenblick noch zwischen diesen Grenzen eingeschlossen ist und das Niemandsland betritt, das sich zwischen diesen beiden Explosionen erstreckt, bezeichnet einen Weg, der von der Rückwirkung der ersten Katastrophe auf das psychologische und moralische Leben zum Verständnis der zweiten Katastrophe führt.“⁹

II.

Der Protagonist Stefan von Jency in Friedrich Georg Jüngers Erzählung *Major Dobsa* (1950) diente bereits im Ersten Weltkrieg in der Ungarischen Armee und nimmt nun am Russlandfeldzug des Zweiten Weltkrieges teil: „Es gibt keine Pferde mehr, Stefan, und das ist schlimm. Schon damals mußten wir von den Pferden Abschied nehmen und gingen zu den Fliegern.“¹⁰ Jency begibt sich mit drei Mann in einem

⁸ Kurt Lewin: Kriegslandschaft. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie. Frankfurt a.M. 2006, S. 129-141, hier: S. 131.

⁹ André Breton: Surrealismus. S. 54. Im Original: „Compris pour l'instant encore entre ces limites, desservant toute la zone effective qui s'étend entre ces deux explosions, le surréalisme parcourt un chemin qui va de la répercussion à la vie psychologique et morale de la première catastrophe à l'appréhension rapide de la seconde.“, S. 713.

¹⁰ Friedrich Georg Jünger: Major Dobsa. In: Ders.: Erzählungen I. Stuttgart 1978, S. 132-146, hier: S. 133.

„Spähwagen“ auf Patrouille durch einen riesigen Wald, „[s]o groß wie Ungarn“, ¹¹ von der russischen Armee geräumt, aber durchsetzt mit Partisanen. Wider Erwarten stoßen sie aber weder auf den Gegner, noch auf vermintes Gelände. Auf der nächtlichen Rückfahrt macht einer der Männer, der befreundete Major Dobsa, Jencyz darauf aufmerksam, dass der Fahrer sie vom Weg abgebracht habe. Jencyz ist sich aber sicher, auf dem richtigen Weg zu sein und verweist Dobsa auf seinen sich im gemeinsamen Kriegserlebnis bereits bewährten Instinkt, doch der Verdacht Dobsas verstört ihn: „Er fühlte sich jetzt sehr einsam, und nicht der Wald, nicht die Nacht und die Ungewißheit des Weges waren es, die ihm zusetzten; ihm war, als ob eine tiefere Entfremdung eingetreten wäre.“¹² Dobsa dringt weiter auf ihn ein:

Du willst das vielleicht nicht glauben, Stefan, aber du brauchst nur den Versuch zu machen, unseren Fahrer Breiner an der Schulter zu fassen. Dann wirst du merken, daß da gar keine Schulter ist, daß du in die Luft greifst, durch die Luft hindurchgreifst. Du wirst dann sehen, daß wir von einem Toten gefahren werden.¹³

Jencyz vermutet, dass der Major dem Wahnsinn verfallen ist, und nimmt sich vor, ihn am nächsten Tag zu melden. Schließlich gelangt der Wagen sicher im Quartier an, Dobsa fällt schlaftrunken aus dem Wagen. Am nächsten Tag spricht Jencyz ihn auf die vergangene Nacht an:

„Denk an den Weg und unser Gespräch.“ „Was fabelst du denn da?“ rief der Major lachend. „Weißt du denn nicht mehr, daß ich auf dem ganzen Rückweg geschlafen habe?“ „Richtig“, antwortete ihm Jencyz, indem er ihn starr ansah. „Du hast ja geschlafen.“ „Und du hast geträumt“, rief der Mayor lachend. „Es ist hohe Zeit, daß du aufwachst [...]“¹⁴

Jene „tiefere Entfremdung“ Jencyzs bezieht sich nicht allein auf den Freund – diese versucht er vielmehr zu bannen, indem er ihn als Wahnsinnigen kategorisiert – sondern auch auf sein eigenes Erleben:

¹¹ Ebd., S. 134.

¹² Ebd., S. 140.

¹³ Ebd., S. 141.

¹⁴ Ebd., S. 144.

Schäme ich mich etwa, diese Bewegung auszuführen, weil sie überflüssig und lächerlich ist? [...] Ich weiß nicht einmal mehr, ob dieses Phantom ein Spiel meiner Einbildungskraft ist oder ob ich es selbst bin.¹⁵

Jenczy scheut die geringste Bewegung weniger aus Furcht vor dem Toten, sondern vielmehr, da sie ihm die Traumhaftigkeit seiner Existenz zusichern, ihm das Tiefere offenbaren würde. – Da „erkannte er, daß der Verstand etwas Hauchdünnes, Zartes, Verletzliches ist, daß gleich unter ihm, durch keine meßbare Entfernung getrennt, etwas Entsetzliches liegt und lauernd auf seine Befreiung wartet.“¹⁶ Er verbleibt im „Gegensatz zwischen geistiger Vorstellung und sinnlicher Wahrnehmung, obwohl das eine wie das andere aus der Dissoziation einer einzigen authentischen Fähigkeit hervorgegangen ist [...], eine Fähigkeit, die, falls er sie wiedererlangt, den Menschen erretten könnte“.¹⁷

Schlussendlich versichern sich beide Soldaten gegenseitig ihres nächtlichen Schlafens und Träumens. Tage später jedoch wird Dobsas Panzer in Brand geschossen, er kommt darin um – die traumhafte Bewegung ist, gemäß den Kräften der erzählenden Form, scheinbar zu ihrem Abschluss gekommen.

Eine Reaktion Jenczys ist aber nicht mehr formuliert. Jenczy hat seine Konsequenzen längst gezogen, indem er am nächsten Morgen Dobsa nicht gemeldet hatte und indem er seinem Dienst weiterhin geregelt nachging. Indem er aber Dobsa „starr ansah“, wurde Jenczys Schockempfindung kenntlich: nicht nur der andere, sondern auch, oder nur, er hat geträumt, er, der noch immer lebt. Dieses Oszillieren zwischen Traum und Realität, Erinnerung und Gegenwart, hier beispielhaft formuliert in der gegenseitigen Zusicherung des Schlafes, ist das eigentliche Kriegserlebnis Jenczys: „[A]ber vielleicht decken sich die Dinge nie, damit das Schöpferische nicht einschlafe“,¹⁸ heißt es in Carl Einsteins

¹⁵ Ebd., S. 143.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ André Breton: Surrealismus. S. 65. Im Original: „[...] opposition de la représentation mentale et de la perception physique, l'une et l'autre produits de dissociation d'une faculté unique, originelle dont le primitif et l'enfant gardent trace, qui lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur et que ce serait le salut, pour l'homme, de retrouver.“, S. 723.

¹⁸ Carl Einstein: Bebuquin. Stuttgart 1995, S. 40.

Bebuquin (1906/09). Diese Einsicht Bebuquins folgt der Darlegung seines Mentors Böhm.

Grundsatz: vermeiden Sie das Gleichgewicht.

Sie sehen, meine silberne Gehirnschale ist asymmetrisch. Darin liegt meine Produktivität. Über den sich fortwährend verändernden Kombinationen verlieren Sie das unglückselige Gedächtnis für die Dinge und den peinlichen Hang zum Endgültigen. Was sie bisher nicht zu denken wagten. Die Welt ist das Mittel zum Denken. Es handelt sich nicht um Erkennen, das ist eine phantastische Tautologie. Hier geht es um Denken, Denken. [...] Genies handeln nie, oder sie handeln nur scheinbar. Ihr Zweck ist ein Gedanke, ein neuer, neuester Gedanke.¹⁹

Diese ‚in Gang gesetzte‘ Inkongruenz der Gedanken, welche das Endgültige verunmöglicht, ist nicht Dobsas Ziel, im Gegenteil, sie bedingt die augenblickliche Erschütterung seines Selbstbewusstseins, das Schockmoment (das, wie noch zu zeigen sein wird, bei Lernet-Holenias *Der Baron Bagge* zum Trauma gerät), in dem er sich als Täter – der Träumende – und Bewegter – der die Gefahr von außen nicht scheut – erfährt: „In der leichten, mühelosen Art, in der Jency sein Leben bisher geführt hatte, lag nicht Leichtfertigkeit, sondern Zuversicht, ein Vertrauen, das in nichts gründete und eben deshalb unzerstörbar war.“²⁰ Diese Zuversicht der Bewegung wird sich, im ‚Zufall‘, als wesenhaftes Element des Surrealismus erweisen.

Gedanken, nein, sie sind keine Zwecke für sich, sie sind wert als Bewegung; aber können Gedanken bewegen; o, sie fixieren, sie nageln zu sehr fest, sie konservieren selbst den Revolutionär. Bilder sind Taten der Augen, und mit einem Bilde ist nicht alles gesagt, aber ein Gedanke täuscht stets vor, er habe die ganze Kette erschöpft, und lähmt.²¹

Die Bedeutung von Einsteins *Bebuquin* für den späteren Surrealismus besteht in seiner Potenz als Spielwiese für neue, noch unbelastete geistige Modelle, die erst am Ende des Romans in einer Vision des Terrors münden. Ihm ist es möglich, die Denkbewegung stetig voranzutreiben,

¹⁹ Ebd., S. 10.

²⁰ Friedrich Georg Jünger: Major Dobsa. S. 142.

²¹ Ebd., S. 36.

ohne sich eines Konzeptes rückversichern zu müssen und also ohne Rücksicht auf Verluste. Diese Freiheit des Denkens ermöglicht schließlich die Vormacht des Bildes gegenüber den motivierenden Gedanken, als deren beständige Frucht: „Taten der Augen“.

Der doch eigentlich vorantreibende Gedanke steht hier im Verdacht, innehaltend sich als erwünschtes Endergebnis der Gedankenbewegung zu empfehlen. Dies überhaupt als Möglichkeit in Betracht zu ziehen, wäre aber falsch, und er kann dies auch nur vortäuschen (darin jedoch angenommen werden), denn es entspricht ja nicht der Zielführung, deren Werkzeug er ist: der beständigen (Denk-)Bewegung.

Das Bild täuscht diesen Anspruch gar nicht erst vor, ‚es kann nicht alles sagen‘ – dies ist sein Verdienst, ein Drittes.

Der Fehler läge demnach darin, überhaupt die Endgültigkeit der Bewegung anzustreben – dies aber tut der Gedanke in der ihm immanenten Suggestion. Darin kann er aber gerechtfertigt werden, und hier kommt die surrealistische Poetik ins Spiel, die sich von Einstein, der sie vorher bestimmt, loslöst, inspiriert durch die Ästhetik Pierre Reverdys, die Breton dazu veranlassen sollte, „die Wirkungen für die Ursache zu halten“:²²

Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes.

Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, vielmehr aus der Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten.

*Je entfernter und je genauer die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, um so stärker ist das Bild – um so mehr emotionale Wirkung und poetische Realität besitzt es... usw.*²³

Hier musste Breton (im Prozess der Poetisierung) zunächst innehalten – „Aber das Bild floh mich“²⁴ – erst später, im Übergang zum Schlaf, fin-

²² André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus 1924. In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Übers. von Ruth Henry. Hamburg 1982, S. 9-43, hier: S. 23. Im Original: „L'esthétique de Reverdy, esthétique toute *a posteriori*, me faisait prendre les effets pour les causes.“ André Breton: Manifeste du surréalisme. In: Ders.: Œuvres complètes. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. I. Paris 1988, S. 309-346, hier: S. 324.

²³ Ebd., S. 22 f. Im Original: „L'image est une création pure de l'Esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...etc.“ S. 324.

den sich ihm zwei möglichst entfernt voneinander liegende, und in dieser Entfernung besonders genaue, Bilder zu einem Bild „organischen Aufbaus“²⁵ zusammen. Dieses begreift er zunächst als Satz, „der ans Fenster klopfte“.²⁶ Als ein Maler, so Breton, hätte er die Erscheinung gemäß seiner Profession wohl übergangslos ins Bild gebracht. Doch in der Folge erschließt sich auch ihm der Satz als ein „Bild ziemlich selbener Art“.²⁷

So erging es Breton zunächst wie dem Soldaten Jency, der durch das Moment der Inkongruenz der Gedanken zur Bewegung, dem Berühren des Fahrers, animiert wurde, diese jedoch nicht ausführen konnte, so naheliegend – „im Schläfe“ – sie auch war: Er blieb still, „starren Auges“.

Breton erfährt über Reverdys „sibyllinischen“²⁸ Worten die gleichsam sibyllinische Inkongruenz der Gedanken, die ihn, indem er seinen Standpunkt verlässt, zur Kongruenz jener Gedanken antreibt. So entsteht das Bild; das Bild aber, von Bild zu Bild – nicht die Folge der Gedanken – bedeutet die eigentliche surrealistische Bewegung: die Deckungsgleichheit der Verschiedenheiten im Verschiedenen.

Von da an gelingt es Breton, das Wagnis der Bewegung einzugehen: jenes nämlich, den Verstand, die Selbstkontrolle als Illusion, zugunsten jener unmittelbaren Willkürlichkeit der Bilder, aufzugeben.

Eine „Scham“ gegenüber der „Bewegung“, da sie möglicherweise „überflüssig und lächerlich“ ist, kannte Breton nicht. Doch teilt er Jenczys Überlegung: „Ich weiß nicht einmal mehr, ob dieses Phantom ein Spiel meiner Einbildungskraft ist oder ob ich es selbst bin“. Doch sie ängstigt ihn nicht, ist ihm vielmehr Triumph der surrealistischen Bewegung: „Qui suis-je?“²⁹

²⁴ André Breton: Erstes Manifest. S. 23. Im Original: „Mais l'image me fuyait.“, S. 324.

²⁵ Ebd. Im Original: „son caractère organique“, S. 324.

²⁶ Ebd. Im Original: „phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*.“, S. 324.

²⁷ Ebd., S. 24. Im Original: „une image d'un type assez rare“, S. 325.

²⁸ Ebd., S. 23. Im Original: „Ces mots [...] sibyllins“, S. 324.

²⁹ André Breton: Nadja. In: Ders.: Œuvres complètes. Hrsg. von Marguerite Bonnet. Bd. I. Paris 1988, S. 643-753, hier: S. 647.

III.

In Jüngers Roman *Der Erste Gang* (1954) kreisen die zahlreichen, weniger individualisierten als ausdifferenzierten Protagonisten, vorwiegend Soldaten des k. und k. Heeres in den Weiten der Ostfront, genauer: Galiziens – um diese Frage:

„Wer, wenn er vor einen Spiegel tritt, ist noch nicht in Erstaunen geraten? [...] Du bist es und bist es nicht. [...] Wann bist du denn der, der du bist?“³⁰

Dies ist ein Fortschritt in surrealistisch bestimmter Wahrnehmung gegenüber Bebuquins leidendem Kantianismus: „Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?“³¹

Im Gegensatz zu seinem älteren Bruder Ernst, mit dem ihn eine symbiotische Beziehung verband, beschränkte sich Friedrich Georg Jüngers Fronterfahrung auf etwa zwei Wochen, zunächst an der Somme-Front, dann in Langemarck, wo er nach wenigen Gefechtsstunden schwer verwundet und in der Folge kriegsuntauglich wurde. Umso erstaunlicher ist seine Art der literarischen Verarbeitung des Kriegserlebnisses. So kehrt der Krieg ab 1920 in seinen formstrengen Gedichten im Tenor seiner nationalistischen und technologiekritischen Schriften wieder, während in seinen Erzählungen das Kriegserlebnis vermittelt wird – so auch in seinem ersten von drei Romanen *Der Erste Gang* – allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Interessant ist nun, dass er das Kriegsgeschehen vorwiegend aus Sicht von k. und k. Soldaten an der Ostfront ansiedelt, welche er im Nachhinein mit dem Bruder als Option eines ihnen widrigen Schicksals interpretiert hatte: „Vielleicht hätte er [Ernst Jünger] dann im Osten gegen einen ihm gänzlich fremden Gegner kämpfen müssen und nicht gegen Franzosen und Engländer in Flan-

³⁰ Friedrich Georg Jünger: *Der erste Gang*. Frankfurt a.M. 1982, S. 161.

³¹ Carl Einstein: *Bebuquin*. S. 4.

dern.“³² – „Der Osten war ihm nicht zugeordnet, in diesem Raum war er ungeschützt.“³³

Die Weite der Landschaft, schroff unterbrochen durch Gebirge oder Sumpf und die damit einhergehende Zeiterfahrung; die Vermengung der Nationalitäten; die Dominanz des Bewegungskriegs; der Gegner als der große Unbekannte; die Auswirkungen der Februarrevolution 1917: Das sind die Bedingungen der Ostfront. Für Galizien galt:

Obwohl sich die k. und k. Truppen auf der inneren Linie befanden, bestand stets die Gefahr einer Umfassung. Dem stand als Vorteil nur der vermeintlich langsame Aufmarsch der Russen gegenüber. Die russischen Armeen aber konnten in die Weite des Raumes zurückweichen, den k. und k. Truppen blieb dies durch die in ihrem Rücken befindlichen Karpaten verwehrt [...].³⁴

– „Wohin? Nach Osten. Und wohin noch? Das wußte niemand [...].“³⁵ Hinzu kommt der Eindruck einer entrückten, da ‚zurückgebliebenen‘ Provinz, aufgerieben durch die sich verschärfenden nationalen Gegensätze, vermittelt im Motiv des ‚Traumes und dem des ‚Lebenden Toten‘, wie man sie bereits in Hugo von Hofmannsthals *Soldatengeschichte* (1896) und *Reitergeschichte* (1898) findet, später in Hans Carossas *Rumänisches Tagebuch* (1924) und in Walter Flex' *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1917) – und welche eine ‚Poetik der Ostfront‘ mitformulieren.

In Elias Canettis *Masse und Macht* (1960) heißt es zum Krieg an sich: „Man will die größere Masse von Lebenden sein. Auf der gegnerischen Seite aber sei der größere Haufen von Toten.“³⁶ – Es handelt sich um eine „doppelte Statistik“,³⁷ potenziert in den „Doppelmassen“³⁸ des modernen Krieges. Der Feind dient als „Todableiter“: „Man will dem Tod zuvorkommen, und man handelt in Masse“, entgeht so dem ge-

³² Jörg Magenau: Brüder unterm Sternenzelt. Friedrich Georg und Ernst Jünger. Eine Biographie. Stuttgart 2012, S. 39.

³³ Ebd., S. 183.

³⁴ Rudolf Jerabék: Galizien. In: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn 2009, S. 516 f., hier: S. 516.

³⁵ Friedrich Georg Jünger: Der erste Gang, S. 6.

³⁶ Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt a.M. ²⁸2003, S. 77.

³⁷ Ebd., S. 81.

³⁸ Ebd., S. 84.

fürchteten individuellen Tod. „Solange der Krieg dauert, muß man Masse bleiben; und er ist eigentlich zu Ende, sobald man es nicht mehr ist.“³⁹ Die sich im Rückzug, später auch im Zuge der Revolution, vereinzelnde Masse des russischen Heeres treibt das gegnerische Heer in den offenen Raum hinein; dieser ‚Gang ins Ungewisse‘ ist Dreh- und Angelpunkt der Poetik Friedrich Georg Jüngers. Von Ernst Jünger heißt es, dass er „die Phase nach dem dritten Einschlafen gegen Morgen, das die intensivsten Erlebnisse brachte“ als „dritten Gang“⁴⁰ bezeichnete. Semantisch reicht der ‚Gang‘ vom einzelnen Schritt zum fortgesetzten Schreiten über den ‚Weg‘, hin zum Gang bestimmten Inhalts. „Hätte er seinen Gang und den Gang seiner Gedanken verglichen, dann wäre ihm vielleicht aufgefallen, daß darin eine Entsprechung lag.“⁴¹ „Was ihn bewegte, war die rätselhafte Gleichzeitigkeit des Geschehens und seine Verschiedenheit.“⁴²

Dieser „Gang“ gründet in jenem Bretonschen ‚Verzicht‘ auf den ‚Standpunkt‘:⁴³

Vielleicht, dachte Ursperg in diesem Augenblick, ist alles falsch, was wir denken, nicht Betrug, sondern notwendig falsch, von jedem Ort aus gesehen, an dem wir nicht sind. Aber gibt es einen solchen Ort? Und wenn es ihn gäbe, ginge er uns etwas an?⁴⁴

Auch dieser Ort, „an dem wir nicht sind“, gründet in der versuchten Behauptung der Protagonisten Jüngers: „Was ist eine Landschaft zunächst für uns? Ein Raum, den wir auf seine strategischen, taktischen Verwendungsmöglichkeiten hin prüfen.“⁴⁵ Nach Lewin wandert auf dem „Kriegsmarsche“ „die Grenze in der Regel ruckweise vor einem her, bald in häufigen kleinen, bald in kurzen großen Rucken“, und mit ihr „verschieben sich die ‚Gefahrpunkte‘, neue bilden sich und alte ver-

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Jörg Magenau: Brüder unterm Sternenzelt. S. 212.

⁴¹ Friedrich Georg Jünger: Der erste Gang. S. 48.

⁴² Ebd., S. 35.

⁴³ Vgl. André Breton: Erstes Manifest. S. 23. Im Original: S. 324.

⁴⁴ Ebd., S. 31.

⁴⁵ Ebd., S. 253.

schwinden.“:⁴⁶ „Hergerückt werden wir, und fremd ist der Ruck. Fremd sind wir einander, und fremd werden wir uns selbst, wenn wir an den Ruck denken.“⁴⁷

Der Unteroffizier Bellmann beobachtet den Korporal Steiner, besorgt um dessen psychische Verfassung – und tatsächlich wird dieser sich kurz darauf das Leben nehmen:

Wohin ging der Korporal? Sein Unterstand lag von dem Bellmanns etwa fünfzig Meter entfernt, doch ging er nicht auf den Unterstand zu, sondern umkreiste ihn. [...] Deutlich, überdeutlich war alles [...]. Deutlichkeit ist Zusammenhang. Überdeutlichkeit ist's, wenn das Einzelne, Vereinzelte diesen Zusammenhang verläßt, ihn zerreißt.⁴⁸

Der Selbstmörder verläßt den Zusammenhang, hinein ins „überdeutlich[e]“ Bild, darin ähnlich dem malariakranken Hauptmann Went:

Es gibt Zustände der Ermattung, der Überanstrengung, in denen wir sehr wach sind. Unter und über der Müdigkeit sind wir dann wach. Es gibt eine Erschöpfung, welche das klare Denken steigert. [...] Können Gedanken zugleich Blumen sein, und zwar solche, die ich nie gesehen habe? [...] Wenn das Fieber ansteigt, beginnen die Bilder selbständig zu kreisen. Sie lösen sich aus dem Zusammenhang. Leicht stellen sich die Verbindungen her, so leicht, als ob wir an ihrer Fügung nicht mehr beteiligt wären. Ihre Folge, ihr neuer Zusammenhang verlegt sich an einen Ort, über den wir wenig Macht haben. Schneller folgen die Bilder einander.⁴⁹

Diese Poetik des ‚gesprochenen Gedankens‘ Bretons findet sich im Roman mehrmals formuliert:

Ihm ging auf, daß der Krieg ein Geschehen war, bei dem Kräfte freigesetzt wurden. Daher konnten in Zeiten, in denen gebundene Kräfte sich behaupteten, für den Krieg keine großen Mittel freigesetzt werden. Woran liegt es, dachte er, daß jetzt so ungeheure Kräfte für den Krieg freigesetzt werden können? Nicht am Krieg, sondern daran, daß wir uns aus allem lösen. Dort, wo die Bewegung zunimmt, wächst unweigerlich

⁴⁶ Kurt Lewin: Kriegslandschaft. S. 132.

⁴⁷ Friedrich Georg Jünger: Der erste Gang. S. 26.

⁴⁸ Ebd., S. 131 f.

⁴⁹ Ebd., S. 142; 143; 144.

der Verzehr. Starke Bewegung und starker Verzehr sind eines. Der Name dafür ist Krieg.⁵⁰ – Der Krieg hatte eine formende Kraft und Macht, und sie setzte dort an, wo die Zerstörung am stärksten war.⁵¹

IV.

Der Baron Bagge in Lernet-Holenias gleichnamiger Erzählung (1936) erfährt am eigenen Leibe die von Jencyz nicht ausgeführte Bewegung: als einzig Überlebender erwacht er nach einem Gefecht aus einer nur wenige Sekunden dauernden Ohnmacht und muss erkennen, dass die zuvor beschriebenen Vorkommnisse Traumgebilde waren: der tagelange Marsch durch die menschenleere Landschaft auf der verbissenen Suche nach dem russischen Feind; ein siegreiches Gefecht. Der Moment seines Erwachens ist dabei jener „geistige Standort“ Bretons, „von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden“. Es sei jenes „tiefsitzend[e] Verlangen“, „das man eines Tages als die Substanz des Surrealismus erkennen wird“,⁵² „eine Fähigkeit, die, falls er sie wiedererlangt, den Menschen erretten könnte.“⁵³

Breton meint: „Der Mensch ist wohl so beschaffen, daß er in Augenblicken, in denen die Federn des Lebens zum Zerreißen gespannt sind, eine paradoxe Erholung genießt“.⁵⁴ „Denn“, so der Baron Bagge,

in extremen Fällen vermögen das menschliche Gehirn und die Nerven auf einmal mit einer Intensität zu arbeiten, die, tausendfach größer als

⁵⁰ Ebd., S. 161.

⁵¹ Ebd.

⁵² André Breton: Surrealismus. S. 64. Im Original: „[...] Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.' Ce n'est pas là une vue seulement héritée des occultistes, elle traduit une aspiration si profonde que c'est d'elle essentiellement que le surréalisme passera sans doute pour s'être fait la substance.“, S. 722 f.

⁵³ Vgl. Anm. 17.

⁵⁴ André Breton: Surrealismus. S. 65. Im Original: „L'esprit humain est ainsi fait qu'il jouit de cette détente paradoxale dans les moments où les ressorts de la vie sont tendus à se rompre.“, S. 724.

die alltägliche, uns mit dem Gefühl fast göttlicher Fähigkeiten zu erfüllen imstande ist.⁵⁵

Dieser ‚extreme Fall‘ aber ist zugleich die Einsetzung des Traumas, des Wiederganges: „Denn in Wahrheit [...] ist mir im Innersten der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum.“⁵⁶

Was ist wirklich? dachte er. [...] Die Definitionen, die er darüber gelesen hatte, befriedigten ihn nicht. Wirklich, dachte er, ist wohl das, was wirkt. Doch was wirkt, und was wirkt nicht? Wirkt das Unwirkliche nicht auch? War die Frage zu beantworten, wenn nicht der Frager und Beantworter hinzugedacht wurden? [...] Auf dem Blatt, das er in der Hand hielt, war mit scharfen, sicheren Strichen ein Ohr gezeichnet, ein einzelnes Ohr, das auf zwei Beinen ging.⁵⁷

Breton will das Verfahren des „gesprochenen Gedankens“ in der psychoanalytischen Therapie von Kriegsversehrten gefunden haben; Jünger entspricht diesem unter der Prämisse „Das Denken entfaltet seinen Bereich in der Sprache“⁵⁸ in seiner Abhandlung über *Sprache und Denken*: „Wie, wenn das denkende Subjekt selbst schon Erscheinung wäre und eine Art der Vorstellung, die Vorstellungen hat?“ Diesen „schwierige[n]“, „absurde[n]“, „Verhältnisse[n]“⁵⁹ stellt Jünger nun etwas entgegen:

Wir haben nicht die Vorstellung einer Vorstellung, nicht solange wir tätig sind, handeln und uns bewegen. In der Vorstellung, daß ich vor die Vorstellung eines Baumes gestellt bin, ist die Einheit aufgehoben. Es schiebt sich etwas dazwischen, etwas Trennendes und Vermittelndes. Geschieht das, so hört der Rhythmus meiner Bewegung auf; ich fange an, sie zu beobachten.⁶⁰

⁵⁵ Alexander Lernet-Holenia: Der Baron Bagge. In: Ders.: Mayerling. Hamburg/Wien 1960, S. 167 f.

⁵⁶ Ebd., S. 169.

⁵⁷ Friedrich Georg Jünger: Der erste Gang. S. 203.

⁵⁸ Friedrich Georg Jünger: Sprache und Denken. Frankfurt a.M. 1962, S. 159.

⁵⁹ Ebd., S. 139.

⁶⁰ Ebd.

Hier deutet sich der Clou der surrealistischen Bewegung an, die, *ex negativo*, dem Kriegserlebnis entspringt – um dann zu ihrer eigenen Bewältigung herangezogen, poetisiert, zu werden – eine Kontra-Injektion. Das ‚Niemandland‘ des Stellungskriegs und der Ostfront, die neuen Waffen und ihre schmerzhaft beanspruchung aller Sinne, die daraus resultierenden psychischen und neurologischen Verwundungen wie die des ‚Kriegszitterers‘ werden in der Collage, der *écriture automatique*, der Ästhetisierung der Versehrung, der Auslotung von Traum, Rausch, Todesahnung, Perversion ‚widergespiegelt‘. Auf die Wiedergabe des Kriegserlebnisses werden also surreale Verfahren angewandt, derweil es selbst das surreale Verfahren diktiert. Gemeinsam ergibt dies jene surrealistische, mäandernde (und tragische) Strategie, die sich der Einordnung so stark widersetzt, mittels derer sich der Untergang der k. und k. Monarchie oder die Verdrängung der Ostfront aus dem kollektiven Gedächtnis nachzeichnen lassen, einer Infragestellung deutsch-österreichischer (Nachkriegs-)Wirklichkeiten wegen:⁶¹

„Ich bin's und bin's nicht, war ein genauerer Satz.“⁶²

⁶¹ Siehe hierzu Thomas F. Schneider: „Das Verschwinden der Ostfront des Ersten Weltkrieges aus dem deutschen kulturellen Gedächtnis ist damit untrennbar mit den Vorbereitungen auf den nächsten Weltkrieg verbunden.“ Thomas F. Schneider: ‚Nach Rußland. Da ist ja kein Krieg mehr.‘ Vom Verschwinden der Ostfront aus dem deutschen kulturellen Gedächtnis. In: Bernhard Bachinger und Wolfram Dornik (Hrsg.): *Jenseits des Schützengrabens. Der Erste Weltkrieg im Osten: Erfahrung – Wahrnehmung – Kontext*. Innsbruck 2013, S. 437-451, hier: S. 450.

⁶² Friedrich Georg Jünger: *Der erste Gang*. S. 181.

Maria Männig

Der Surrealismus als Feindbild und Therapeutikum bei Hans Sedlmayr und Rudolf Schlichter

Seine Polemik gegen die künstlerische Moderne richtete der Wiener Kunsthistoriker Hans Sedlmayr vornehmlich gegen den Surrealismus. Ziel seiner Kritik war damit eine jener künstlerischen Tendenzen der Klassischen Moderne, die nach dem Zweiten Weltkrieg als ausbaufähig galt. Die Wurzeln der unter der Bezeichnung ‚Surrealismus‘ subsumierten künstlerischen Ausdrucksmittel findet Sedlmayr bereits im mittelalterlichen Höllenbild angelegt. Die Säkularisierung habe die Darstellung des Grausamen jedoch sukzessive von der kultisch-religiösen Bindung entkoppelt. Frei im Feld der Kunst flottierend, würden sich die visuellen Inhalte nun ungehindert miteinander verbinden, durchmischen, neu kombinieren – mit unvorhersehbaren, ja katastrophalen Folgen. Diese Kettenreaktion beschreibt Sedlmayr in seinem berühmtesten Buch, *Verlust der Mitte* (1948). In der darin vorgebrachten Argumentation erscheint der Surrealismus als Tiefpunkt der abendländischen Malerei.¹ Sedlmayr bezeichnet ihn gar als „Antikunst“² und befeuert so Anfang der 1950er Jahre von konservativer Seite her die „Menschenbild“-Debatte.³

Methodisch bedient sich Sedlmayr insbesondere in *Verlust der Mitte* einer der wichtigsten Quellen, aus der die Surrealisten ebenfalls geschöpft hatten: Freuds Schriften zur Tiefenpsychologie. Den 1948 diffamierend vorgetragenen Thesen war bereits eine jahrelange Auseinandersetzung vorausgegangen.⁴ In früheren Texten, wie *Die „Macchia“ Brueghels*, fun-

¹ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg ²1948.

² Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*. Wien 1979, S. 218-222.

³ Hans Gerhard Evers (Hrsg.): *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*. Darmstadt o.J.

⁴ Hans H. Aurenhammer: *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945*. In: Jutta Held und Martin Papenbrock (Hrsg.): *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen 2002, S. 161-194; Ders.: *Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Institut für Kunstgeschichte im Ständestaat und im National-*

giert der Surrealismus als zeitgenössischer Referent für die Charakterisierung des niederländischen Meisters.⁵ In dem Beitrag liefert Sedlmayr 1934 eine auf surrealistischen Arbeitsmethoden basierte Beschreibung jenseits des klischierten ‚Bauern-Brueghels‘.

Nur wenige Monate nach *Verlust der Mitte* erschien Rudolf Schlichters *Das Abenteuer der Kunst* (1949).⁶ In dieser Schrift rechnet der Künstler, der sich in den zwanziger Jahren als Bohémien verschiedenen Richtungen wie Dada und Neuer Sachlichkeit angeschlossen hatte, und sich nach dem Krieg als Surrealist bezeichnet,⁷ ebenfalls mit der modernen Kunst ab.⁸ Stellt man Sedlmayrs und Schlichters Kulturkritiken gegeneinander, so fungiert der Surrealismus darin einmal als die Inkarnation des Unkünstlerischen, als *die* Antikunst schlechthin, während Schlichter ihm tatsächlich therapeutisches Potenzial zuerkennt. Um diese Positionen herauszuarbeiten, sollen im Anschluss die beiden Personen vorgestellt werden. Schließlich soll untersucht werden, wie sich Sedlmayrs Verhältnis zum Surrealismus entwickelt.

I. Rudolf Schlichter

Rudolf Schlichter (1890-1955) studierte nach einer abgebrochenen Lehre als Emailmaler und der ebenfalls abgebrochenen Ausbildung an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule⁹ von 1909 bis 1916 an der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe. Das Verzeichnis der Studierenden führt ihn bis zum Sommersemester 1911 in der Klasse Walter Georgi, während der Studienjahre 1911-13 in der Klasse des

sozialismus. In: Ders. und Michael Viktor Schwarz (Hrsg.): Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven. Wien 2004, S. 11-54.

⁵ Hans Sedlmayr: Die „Macchia“ Brueghels. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge, VIII (1934), S. 137-159.

⁶ Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*. Hamburg 1949.

⁷ Sigrid Lange: *Das Spätwerk von Rudolf Schlichter*. Hamburg 2011, S. 168; Dies.: Einführung. In: Isabel Greschat (Hrsg.): *Rudolf Schlichter. Großstadt. Porträt. Obsession*. Heidelberg 2008, S. 15-19.

⁸ Flankiert wird Schlichters Essay von dem Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein, der als ehemaliger Befürworter ebenfalls der modernen Kunst öffentlich abschwört: Ders.: *Was bedeutet die moderne Kunst? Ein Wort der Besinnung*. Leutstetten 1949.

⁹ Sigrid Lange: Einführung. S. 15-19.

Porträt- und Aktmalers Caspar Ritter und ab dem Wintersemester 1913 als Atelierstudent desselben.¹⁰ Ab 1919/1920 lebte er in Berlin, wo er sich in linken Kreisen bewegte. In Berlin war er Mitglied der KPD, der Novembergruppe, der Berliner Secession und schloss sich der Berliner DADA-Bewegung an. Hier wirkte Schlichter auch an der *1. Internationalen Dada-Messe* mit.

Nach dieser linksradikalen Zeit konvertierte er 1927 zum Katholizismus und wurde fortan in besonderem Maße schriftstellerisch aktiv. Seine „Privatapokalypse“¹¹ fasste er nun rückblickend in Worte. In den Texten manifestiert sich eine restitutive Kulturkritik.¹² Aufgrund seiner Freundschaft zu Ernst Jünger und Kontakten zu den Akteuren der so genannten „Konservativen Revolution“¹³ begibt sich der Künstler und Autor in das politisch entgegengesetzte Lager. Die Autobiografie thematisiert Schlichters diesbezügliche Ambivalenzen. Mit einer Mischung aus Parteinahme und Abscheu begegnet der Künstler bereits als Jugendlicher dem südwestdeutschen Lumpenproletariat. Wie aus den Schilderungen der ihn beeinflussenden Figuren hervorgeht, schwankte die politische Gesinnung stets zwischen Sozialismus und Konservatismus. Der Text beschreibt, wie Schlichter, obwohl er sich von der Linken angezogen fühlt, keinen Zugang bekommt. Euphorisch begrüßt der Su-

¹⁰ In der Literatur variieren die Angaben zu Schlichters Studienzeit in Karlsruhe, da sie sich i.d.R. auf Schlichters dreiteilig geplante, in zwei Bänden 1932/33 erschienene Autobiografie beziehen, die Daten nur spartanisch nennt: Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991; Ders.: *Tönerne Füße*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991. Da die an der Karlsruher Akademie der bildenden Künste vorhandenen Akten des betreffenden Zeitraums durch Brand vernichtet worden sind, wurden auf die im Generallandesarchiv Karlsruhe verwahrten, zum Zwecke der statistischen Erfassung an das Badische Kultusministerium gelieferten Studierendenverzeichnisse, die jeweils in den Monaten Dezember und Juni des jeweiligen Studienjahres erstellt wurden, konsultiert: *Frequenz der Landeskunstschule*. Statistik Bd. 1. GLA 235-40153, S. 252-305.

¹¹ Curt Grützmaker: *Passion einer Jugend. Zur Autobiographie von Rudolf Schlichter*. In: Rudolf Schlichter. *Das widerspenstige Fleisch*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991, S. 401.

¹² Ralf Konersmann: *Kulturkritik*. Frankfurt a.M. 2008.

¹³ Den Begriff „Konservative Revolution“ prägte nachhaltig Ernst Jüngers Privatsekretär Armin Mohler. Das gleichnamige Buch von 1950 diente der Konsolidierung der rechten Intelligenz nach 1945. Ders.: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*. Graz 1999. Eine kritische Dekonstruktion des Begriffes lieferte: Stefan Breuer: *Die Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1993.

chende hingegen die Installierung des Nationalsozialismus. Dennoch wird Schlichter aufgrund seiner literarischen ‚Persionen‘, die er in den autobiografischen Texten in extenso schilderte, dauerhaft aus der „Reichsschrifttumskammer“ und für die Dauer eines Jahres aus der „Reichskammer der bildenden Künste“ (1938/39) ausgeschlossen.¹⁴ Lange Zeit wurde Schlichter aufgrund dieser Tatsache zum Regime-Gegner erklärt, tatsächlich bemühte er sich jedoch um Anerkennung.¹⁵ So schreibt Schlichter, sich auf das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums beziehend, am 24. August 1933 an Franz Radziwill:

Lieber Radziwill! Heil u. Sieg. Endlich ist so geräumt worden, wie wir es schon lange wünschten. Nunmehr werden sich die frechen Schmutzer in ihre Löcher verkriechen u. die Zugehörigkeit zu irgend einem all-jüdischen Kunsttrödelgeschäft ist Gott sei Dank nicht mehr als Legitimation für Begabung notwendig. [...] Ich gab dir seinerzeit das Kunstblatt mit dem Artikel von mir über Künstler u. Kritik, wo ich zum Entsetzen der Linksspiesser meine Bejahung der religiösen u. nationalen Wurzel der Kunst verkündete. Kannst du mir das Heft schicken? Ich könnte es sehr gut gebrauchen, zur Legitimation gewissen Leuten gegenüber [...].¹⁶

Schlichter lässt sich am ehesten der rechten Opposition im NS zuordnen, vergleichbar etwa mit Oswald Spengler oder Ernst Jünger. Schlichters facettenreiche Persönlichkeit manifestiert sich in einem höchst divergenten Werkkomplex. In seiner künstlerischen Praxis, durchdringen wechselnde stilistische Ausdrucksmittel einander immer wieder. In geradezu paradigmatischer Weise zeigt sich an der Person Schlichters, wie der Berlin-DADA entscheidender Katalysator für seine künstlerische Entwicklung wurde. Dada als die totale Revolte, als vollkommener Traditionsbruch gilt als Ausgangspunkt des Surrealismus.¹⁷ Für die Berliner DADA-Messe hatte Schlichter gemeinsam mit John Heartfield den

¹⁴ Sigrid Lang: Einführung, S. 19.

¹⁵ 1939 ist Schlichter mit der Zeichnung *Wald und Wiese* in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München vertreten. Unter: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403307.html> abgerufen am 20.01.2016.

¹⁶ Zitiert nach: Dirk HeiBerer (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Die Verteidigung des Panoptikums. Autobiographische, zeit- und kunstkritische Schriften und Briefe 1930-1955. Berlin 1995, S. 353.

¹⁷ Werner Spies: Surrealismus. Kanon einer Bewegung. Köln 2003, S. 34 ff.

„Preußischen Erzengel“, eine an der Decke hängende Soldatenfigur mit Schweinekopf, assembliert. Hier fusionieren bereits surrealistische Methoden der Collage, Montage und des *Objet trouvé*. In Literatur, Malerei und Zeichnung widmet sich Schlichter obsessiv der Halb- und Unterwelt. Er thematisiert intensiv seine Vorlieben und Phantasien, die vom Knopfstiefel-Fetischismus über sadomasochistische Praktiken wie Strangulationsspiele und -szenen bis hin zu Lustmorden reichen und bedient damit Themen, die auch die französischen Surrealisten beschäftigen, etwa René Magritte in seinem Gemälde „Der bedrohte Mörder“ (1926). Im engeren Sinne lässt sich der Surrealismus als Paris-zentrierte Bewegung um André Breton charakterisieren. Nicht abschließend ist seitens der Forschung geklärt, wie weit der Begriff zeitlich und regional dehnbar ist.

Ikonographisch und formal lassen sich während der zwanziger Jahre Ähnlichkeiten zum veristischen Flügel der zeitgenössischen surrealistischen Malerei konstatieren. Insbesondere fällt in Werken, wie Schlichters „Dada-Dachatelier“ eine Nähe zur *Pittura Metafisica* eines Giorgio de Chirico auf (Abb.1).¹⁸ Der Italiener galt der französischen Bewegung mit seinen Kompositionen vor menschenleeren Architekturbühnen und einer am Trecento orientierten Malweise als prototypische Figur. Eine spannungsgeladene Kombination von belebten und unbelebten Körpern, Menschen, Figurinen, Puppen und Automaten hat sich auf einer Dachterrasse vor der hyperreal in die Tiefe fluchtenden Stadtlandschaft versammelt.

¹⁸ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. München 1997, S. 96-97.

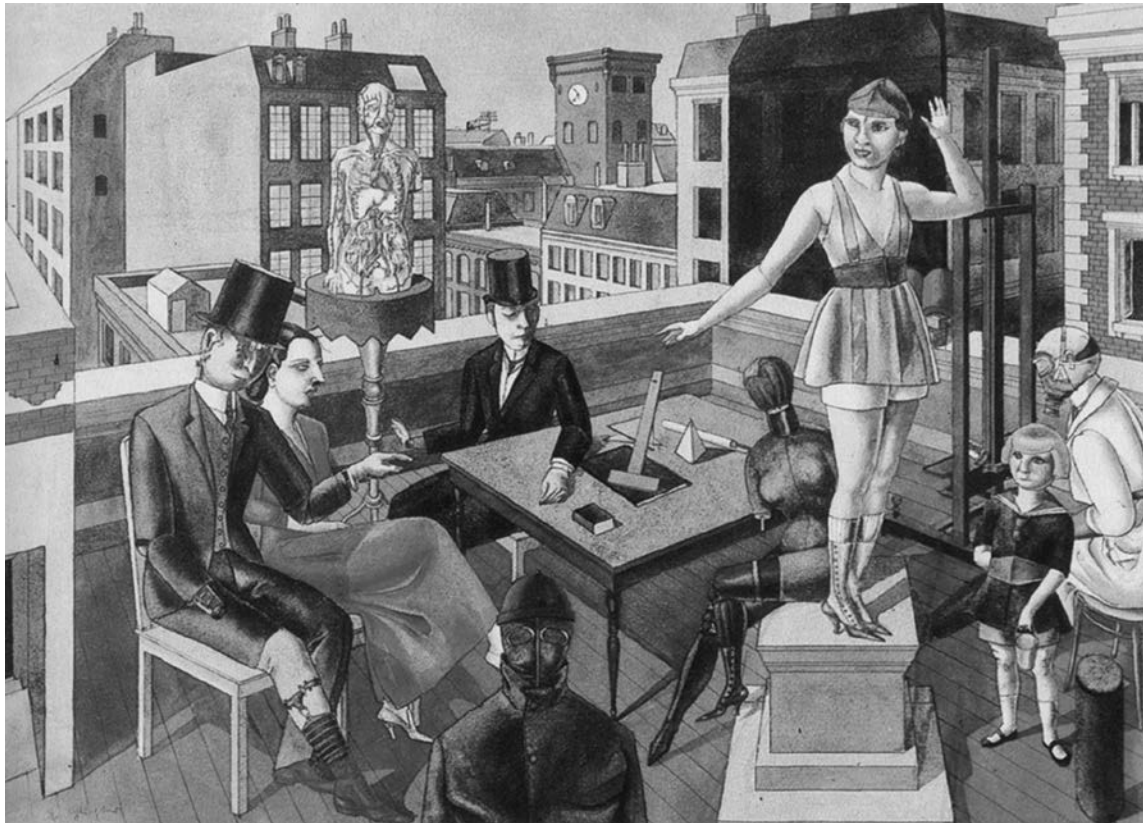


Abb. 1: Rudolf Schlichter, Dada-Dachatelier, 1920, Privatsammlung
 (© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München)

In den dreißiger Jahren nähern sich Schlichters Gemälde einem neu-sachlichen Neoklassizismus. Aktdarstellungen von der klinischen Akkuratesse eines Adolf Ziegler führt Schlichter nun in altmeisterlicher Feinmalerei aus. Zu dieser Werkgruppe¹⁹ gehört das zweite *Bildnis Ernst Jünger* von 1937, das den Schriftsteller mit heroisch nacktem Oberkörper vor einer Bergkulisse der Schwäbischen Alb zeigt (Abb. 2).²⁰ Die Darstellung will idealisieren; sie zeigt den Helden aus den *Stahlgewittern* (ab 1920) in zeitloser Jugendlichkeit samt erworbener Narben. Die Peinlichkeit des Werkes erkannte Jünger bereits 1940 und bat den Künstler um eine seine Blöße bedeckende Übermalung.²¹ Gleichfalls als Halbakt malte Hans Thoma, der Direktor der Karlsruher Akademie und „Lieb-

¹⁹ Sigrid Lange: Das Spätwerk von Rudolf Schlichter. S. 82-84.

²⁰ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. S. 268.

²¹ Ebd., S. 268-269.

lingsmaler des deutschen Volkes“,²² seinen Hausfreund Julius Langbehn (Abb. 3). Populär wurde das Gemälde durch seine Reproduktion im Kunstwart 1912. Langbehn hatte 1890 anonym die höchst einflussreiche Gründungsschrift der völkischen Bewegung *Rembrandt als Erzieher* veröffentlicht. Jünger und Langbehn meinen, in ihren Kulturkritiken jeweils die männliche Genie-Kultur gegen die mit Weiblichkeit assoziierte ‚Vermassung‘ verteidigen zu müssen. Was bei dem ‚Rembrandtdeutschen‘ romantisch-eskapistisch anmutet, gerinnt in Jüngers *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932) zur technoiden Endzeitvision. Die malerischen Porträts, so scheint es, demonstrieren dem Publikum die Virilität der Autoren zur Untermauerung ihrer Thesen.

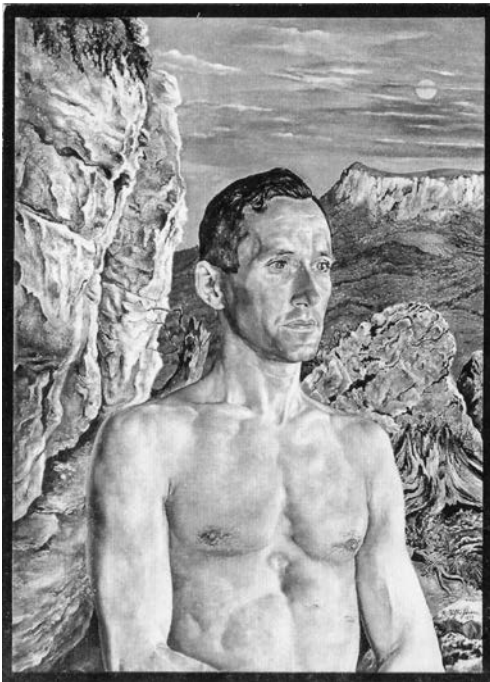


Abb. 2: Rudolf Schlichter, Bildnis Ernst Jünger, 1937, Privatsammlung. Nach einem Werkfoto im Nachlass Schlichter (© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München. Foto: Wolfgang Pulfer)



Abb. 3: Hans Thoma, Der Philosoph mit dem Ei (J. Langbehn), 1886, Standort unbekannt In: Der Kunstwart, 25. Jg., Nr. 11(1912), o. S. (Archiv der Autorin)

²² Meyers Konversationslexikon 1909. Zitiert nach: Max Hollein: Vorwort. In: Felix Krämer und ders. (Hrsg.): Hans Thoma. „Lieblingmaler des deutschen Volkes“. Köln 2013, S. 10.

Bietet das Thoma-Gemälde die Intimität eines Innenraums, in welcher der Leib des Kulturkritikers christusgleich hinter einer Brüstung erscheint, setzt Schlichter seinen Helden der unwirtlichen Felslandschaft aus. Malerisches Augenmerk lenkt der Künstler auf die nahsichtig geschilderte Oberflächenstruktur der geologischen Formationen, die wie die gemalte Version der Frottagen von Max Ernst erscheinen. Nur Farbe und Textur, nicht aber eine tiefenräumlich-atmosphärische Beschreibung differenzieren den Körper vom Hintergrund.

Das widersprüchlichste und zugleich monumentalste Gemälde Schlichters mit dem Titel *Blinde Macht* (Abb. 4)²³ galt bis vor kurzem als Inkunabel des antifaschistischen Widerstands.²⁴ Olaf Peters Relektüre der aquarellierten Vorstudie Schlichters, die den Umschlag der Autobiografie *Tönerne Füße* illustrierte, fördert eine eindeutige Kritik an der Weimarer Republik zutage.²⁵ Auf einem Hochplateau in Form des Umrisses des Deutschen Reiches steht dort die Krieger-Figur, an der wollüstige Akte sowie eine adipös-männliche Figur mit Jakobinermütze, als Symbol für die Französische Revolution, nagen.²⁶

²³ Vgl. zur Abbildung folgenden Permalink: <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=142111&viewType=detailView> (20.01.2016).

²⁴ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. S. 254; Günter Metken: Rudolf Schlichter – Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung. Frankfurt a.M. 1990, S. 38.

²⁵ Olaf Peters: Rudolf Schlichters „Blinde Macht“. Zur Genese einer Bildfindung 1932-1936. In: Eugen Blume und Dieter Scholz (Hrsg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler. Köln 1998, S. 168-178.

²⁶ Abbildung siehe: ebd., S. 170.



Abb. 4: Rudolf Schlichter, *Blinde Macht*, 1937, Berlinische Galerie
(© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München. Repro: Kai-Annett Becker)

Wie Peters zudem gezeigt hat, existierte ein monumentales Ölbild mit dem Titel *Größe und Untergang*, das in einer Schlichter-Ausstellung im Kunstsalon Gurlitt gezeigt wurde. So lobte die Berliner Börsen Zeitung vom 23. Januar 1932 diese heute verschollene Version als „mahnendes Sinnbild des deutschen Volkes“.²⁷ Surrealistische Verfremdungseffekte wie die im Helm angebrachten Sehschlitze in Form von Notenschlüsseln sowie jene den Torso des Helden zerfressenden kreatürlichen Geschwülste beherrschen das Werk. Derartige Tendenzen ziehen sich seit 1920 durch Schlichters Werk. Nach dem Krieg, als er sein künstleri-

²⁷ Zitiert nach: Olaf Peters: *Blinde Macht*. In: Stefanie Heckmann und Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Kassandra. Visionen des Unheils*. Dresden 2008, S. 253.

ches Selbstverständnis im Surrealismus fundiert, formuliert er das stilistische Inventar dekorativ um.

Wie Sedlmayrs *Verlust der Mitte* ist auch *Das Abenteuer der Kunst* keine genuine Nachkriegsschöpfung. Schlichters Modernekritik war Anfang der dreißiger Jahre bereits weitestgehend ausformuliert. Die rezente Vergangenheit, d.h. den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg integriert Schlichter – wie Sedlmayr – nahtlos in seine Verlusterzählung. Sie wird aber nur metaphorisch, nie direkt benannt; Schlichter verwendet hierfür bspw. den Euphemismus „die zwölf dunklen Jahre“.²⁸ Dieses Ausblenden bzw. Einbetten in den großen historischen Kontext ist charakteristisch für die gesamte Nachkriegsdebatte der so genannten Stunde Null. Der Kunstblatt-Artikel *Kritik der Kritik* (1930)²⁹ bedient sich einer unverhohlenen rechten Rhetorik, wie sie etwa bei den völkischen Fundamentalisten ab 1927 zur Verfemung der Moderne bereits ausgeprägt ist und bei den NS-Aktionen gegen die Avantgarde dann in dieser Form repetiert wird.³⁰ Diese Argumentationsmuster betreffen beispielsweise den Dilettantismus-Vorwurf, der sich gegen nicht-europäische Künstler, bzw. Autodidakten richtet sowie Topoi der Zivilisationskritik. Dass Schlichters Argumentation hier von einer völkischen Euphorie getragen ist, zeigt sich auch in dem als Typoskript erhaltenen Text *Grundsätzliches zur deutschen Kunst*,³¹ in dem er sich explizit gegen den Geist von 1789 wendet. Einen Ausweg aus der Krise der Kunst sieht er in einem stilistischen Anschluss an den Realismus der altdeutschen Malerei, etwa der Donauschule, die hier als spezifisch deutsche Kunstform vorgeführt wird.

In *Das Abenteuer der Kunst* betrachtet Schlichter die Kunst des Abendlandes insgesamt. Seine Modernekritik schließt an die seit Ende des 19. Jahrhunderts vorgebrachten Ressentiments an. Gleichzeitig erkennt er

²⁸ Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*. In: Dirk Heißerer (Hrsg.): *Das Abenteuer der Kunst*. München 1998, S. 106.

²⁹ Rudolf Schlichter: *Kritik der Kritik*. In: Dirk Heißerer (Hrsg.): *Die Verteidigung des Panoptikums*. S. 209-212.

³⁰ Kirsten Baumann: *Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik*. Weimar 2002.

³¹ Rudolf Schlichter, *Grundsätzliches zur deutschen Kunst*. In: Dirk Heißerer (Hrsg.): *Die Verteidigung des Panoptikums*. S. 213-216.

aber gewisse künstlerische Merkmale, wie zum Beispiel die Betonung des Eigenwertes der Farbe, als Errungenschaften an. Schlichter differenziert zwischen dem historischen Surrealismus zwischen 1925 und 1930, dem „der Ludergeruch der Negation, des bewußten Bluffs und der zynischen Irreführung düpierter Spätbürger“³² anhafte und dem eigentlichen Potenzial des Stils. Dieser beinhaltet den „Keim einer echten Hinwendung zur Transzendenz“.³³ Daher sieht Schlichter einzig in diesem Stil die Möglichkeit, durch die Rückgewinnung des Gegenstandes, des dreidimensionalen Raumes und der Plastizität einen neuen zeitgemäßen Realismus vorzubereiten.³⁴ Formal habe der Surrealismus sich dem „Dogma[] der Trennung von Form, Farbe und Zeichnung“³⁵ entzogen. Inhaltlich habe es der Surrealismus vermocht, „die Fragwürdigkeit unseres Existenzgrundes mittels alptraumartiger Bildausgeburten so nahe zu rücken, daß wir taumeln“.³⁶

Als Künstler ist Schlichter einer der wenigen Kulturkritiker, die eine Vision konkretisieren, während die Kulturkritik in diesem Punkt meist nebulös bleibt. Eine Ausnahme ist Hubert Schrade mit *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, der 1936 konkrete nationalsozialistische Projekte als Ausweg aus der gegenwärtigen Krise nennt. Die Künstlerinschrift „Schri Kunst, schri und klag dich ser, din begert iecz niemen mer. So o we 1430“³⁷ des Lucas Moser verwenden sowohl Schlichter als auch Schrade eingangs, um die Entfremdungssituation der Kunst bereits an der Schwelle zur Neuzeit zu lokalisieren. Während Schrade analog der *Europa*-Rede von Novalis³⁸ die verlorene Religiosität bemängelt und in der kunstreligiösen Tradition der Romantik stehend ihre Wiederherstellung in Form der völkischen Gemeinschaft avisiert, konstatiert Schlichter zunächst einen Widerspruch zwischen dem Christen-

³² Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*. S. 103-104.

³³ Ebd., S. 104.

³⁴ Ebd., S. 111.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 110.

³⁷ Ebd., S. 7. Vgl.: Hubert Schrade: *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*. Leipzig 1936, S. 13.

³⁸ Novalis: *Christenheit oder Europa*. In: Ders.: *Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa*. Leipzig 1910.

tum als ‚fremder‘ Religion und dem ursprünglichen, ‚nordischen‘ Geist. Dieser Konflikt eskalierte während der Renaissance, in der die fremde Antike importiert wurde. Es ist die große Erzählung von der Wiedergewinnung einer vermeintlich genuin deutschen Form der Kunstausübung, die Schlichter hier bedient. Daran hatte sich sowohl die deutsche Kunsttheorie als auch -praxis bereits seit dem 19. Jahrhundert abgearbeitet. Besonders folgenreich waren hierfür der Rekurs auf die deutsche Spätgotik, den der deutsche Expressionismus auf Basis von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und *Formprobleme der Gotik* (1911) vollzog.³⁹ Dieser Absage an den humanistischen Kanon hatte Oswald Spengler mit dem Begriff der „Pseudomorphose“⁴⁰, der den Prozess des Überformens einer Kultur durch eine andere charakterisiert, in *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22) Ausdruck verliehen. Die völkischen Ideologeme, die Schlichter bedient, deuten auf eine Rezeption von Langbehn, Spengler und Schrade hin.

Vergleichbar zu Schlichters Ende der zwanziger Jahre politisch vollzogener Konversion ist die künstlerische von Otto Dix. Der durch das Kriegs-Triptychon „Schützengraben“ als Links-Anarchist diffamiert zog sich nach 1925 auf einen maßgeblich an der Cranach-Schule orientierten Malstil zurück. Nach den gesellschaftskritischen Beobachtungen der neusachlichen Periode wendet er sich während der Zeit des Nationalsozialismus zunächst surreal anmutenden religiösen und mythologischen Themen – und schließlich der Landschaft zu. In dem Gemälde *Die Sieben Todsünden* porträtiert der Künstler – neben Hitler als ‚Neid‘ – Dresdner Denunzianten, die unmittelbar an seiner Entlassung beteiligt waren.⁴¹ So porträtierte auch Schlichter Nazi-Spitzel aus Rottenburg am Neckar, in das er sich seit 1932 zurückgezogen hatte, als Schergen in dem Aquarell *Die Verspottung Christi*.

³⁹ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Amsterdam 1996; ders.: *Formprobleme der Gotik*. München 1911.

⁴⁰ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1963, S. 784 ff.

⁴¹ Birgit Schwarz und Michael Viktor Schwarz: *Dix und Beckmann*. Stil als Option und Schicksal. Mainz 1996, S. 72.

Als angewandte Kulturkritik könnte man Schlichters persönlichen Umgang mit dem Surrealismus bezeichnen. Seine persönliche Interpretation des Stils kanalisiert nach 1945, angesichts der politischen Situation des gerade überstandenen Krieges und der totalitären Herrschaft, das persönliche Unbehagen mit der eigenen Person und der eigenen Vergangenheit.

II. Hans Sedlmayr

Während Rudolf Schlichter sich als „malende[r] Hans Sedlmayr“⁴² bezeichnen lässt, greift der Kunsthistoriker seinerseits auf Schlichters Thesen zurück.⁴³ Der konvertierte Künstler mag dem Gelehrten als paradigmatische Figur, gewissermaßen als Bestätigung seiner These gegolten haben. Der späte Sedlmayr-Text *Das Abenteuer der Kunstgeschichte* (1983) paraphrasiert gar den eingängigen Titel von Schlichters Kulturkritik.⁴⁴ Darin konstatiert Sedlmayr, dass die nach dem Ende der Kunst entstandene Kunstgeschichte stets die unter anderen Bedingungen entstandene alte Kunst zu imaginieren habe. Umgekehrt deuten Überarbeitungsspuren darauf hin, dass Schlichter den kurz zuvor erschienenen *Verlust der Mitte* gekannt hat; etwa in Gestalt des antiklassischen Kanons von Goya, Blake und Füssli, den Schlichter formuliert.

Im Jahr 1936 war Hans Sedlmayr (1896-1984) an der Wiener Universität als Nachfolger Julius von Schlossers zum Ordinarius für Kunstgeschichte ernannt worden. Anfang 1946 wurde er auf Basis des „Verbotsgesetz 1947“⁴⁵ zwangsemeritiert und bis zur Berufung, der 1949 stattgegeben wurde, mit Publikations- und Arbeitsverbot belegt. 1930-32 war Sedlmayr Mitglied der österreichischen NSDAP. Im austrofa-

⁴² Olaf Peters: Rezension von: Sigrid Lange. Das Spätwerk von Rudolf Schlichter (1945-1955). In: sehpunkte 12, Nr. 1 (2012), unter: <http://www.sehpunkte.de/2012/01/19543.html> abgerufen am 20.01.2016.

⁴³ Olaf Peters.: Rudolf Schlichters „Das Abenteuer der Kunst“ oder: Der Künstler als Kunsthistoriker. In: Nikola Doll u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln 2006, S. 125-136.

⁴⁴ Hans Sedlmayr: Das Abenteuer der Kunstgeschichte. In: Merkur 416 (1983), S. 145-157.

⁴⁵ Das am 08.05.1945 erlassene und 1947 novellierte Gesetz regelt das NSDAP-Verbot sowie die Entnazifizierung in Österreich.

schistischen Ständestaat war die Partei verboten, es ist jedoch anzunehmen, dass Sedlmayr weiterhin illegales Mitglied blieb.⁴⁶ Sedlmayr war während dieser Zeit Verfechter der ‚großdeutschen‘ Lösung, also ein Befürworter des ‚Anschlusses‘ Österreichs an das Deutsche Reich, der 1938 politische Realität wurde. Sedlmayr hat wie Schlichter als Rechtsintellektueller zu gelten. *Verlust der Mitte* erschien Ende 1948, nachdem der Autor zunächst nur kleinere Beiträge unter Pseudonym veröffentlicht hatte. Insbesondere für den Ruf an die Münchner Ludwig-Maximilians-Universität 1951 benötigte der Kunsthistoriker eine von braunen Flecken gereinigte Weste.⁴⁷

Seine Vorgangsweise in *Verlust der Mitte* bezeichnet Sedlmayr als „Methode der Tiefendeutung“.⁴⁸ Damit spielt er eindeutig auf die Tiefenpsychologie an, ohne aber sie explizit zu benennen, oder sich gar auf Sigmund Freud zu beziehen. Es muss sich um eine semantische Verschiebung handeln, denn es ist unvorstellbar, dass der ab 1907 in Wien beheimatete Sedlmayr nicht mit Freud in Berührung gekommen sein soll. Freuds Schriften wirkten nachweislich stimulierend auf die Gesellschaft seiner Zeit und auf die Wiener Moderne; direkte Einflüsse lassen sich bei Klimt, Schiele, Kokoschka aber auch Schnitzler finden. Die französischsprachige Rezeption der Schriften beförderte um 1920 den Surrealismus. Erst zum zehnjährigen Jubiläum des Erscheinens von *Verlust der Mitte* gibt Sedlmayr in einem Feature für Radio Zürich zu, dass er sich von Freud inspirieren ließ:

Die Träume der Künstler als [M]ittel zur Diagnose der Störung des Geisteszustandes zu nehmen, die Werke der Künstler gewissermaßen als [Ä]u[ß]erungen des kollektiven Unbewussten, dieser Gedanke ist im Zeitalter Sigmund Freuds gewiss nahegelegen. Wenn Sie wollen, kann man das Buch ‚VdM‘ als Versuch einer Psychoanalyse auffassen, als Psychoanalyse, nicht der einzelnen Künstler, sondern ‚der [Z]eit‘. Und wie die Psychoanalyse die Träume als Symptome der Störung deutet, so habe ich die Bildungen der Kunst als Symptome einer kol-

⁴⁶ Hans H. Aurenhammer: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien. S. 180.

⁴⁷ Jutta Held: Hans Sedlmayr in München. In: Dies. und Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit. Göttingen 2006, S. 121-125.

⁴⁸ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. S. 8-9.

lektiven Störung zu deuten versucht. C'est tout. [Ü]ber den Wert der Werke als solche ist damit noch gar nichts ausgesagt.⁴⁹

Während er Freud in *Revolution der modernen Kunst* (1955) durchaus erwähnt, vermeidet Sedlmayr in *Verlust der Mitte* jeden Hinweis auf den Begründer der Psychoanalyse. Der Neologismus der „Tiefendeutung“, den Sedlmayr für seine Methode bemüht, evoziert sowohl den Terminus der Traumdeutung als auch der Tiefenpsychologie. Zu erklären ist das damit, dass ab 1933 der Begriff „Psychoanalyse“ in Deutschland offiziell verboten worden war.⁵⁰ Freuds Schriften fielen damals der Bücherverbrennung zum Opfer. Die Analytiker nicht-„arischer“ Abstammung, darunter Freud, hatten zu emigrieren, während der Forschungszweig in die „arisierte“ Psychologie integriert wurde. Kein Geringerer als Carl Gustav Jung begrüßte diesen Prozess. Es findet hier also bereits eine Verdrängung der Wissenschaft des Verdrängten statt, die sich in *Verlust der Mitte* konserviert hat. Dies zeigt einmal mehr, dass es sich bei dem Buch um kein Nachkriegswerk handeln kann; denn wie Hans Aurenhammer bereits 2002 zeigen konnte, arbeitete Sedlmayr in den 1940er Jahren bereits daran.⁵¹ Da keine Manuskripte überliefert sind, lässt sich die Produktionsgeschichte allerdings nur bedingt rekonstruieren. Dass Sedlmayr nur sporadisch seine Quellen nennt, erschwert den Umgang mit dem Werk zusätzlich. Allein der Philosoph Alois Dempf thematisierte in einer Rezension den psychoanalytischen Impetus von *Verlust der Mitte*.⁵² Von kunsthistoriographischer Seite ist das Thema bis dato noch nicht aufgearbeitet. In seiner Interpretation von Freuds Strukturmodell der Psyche stellt Sedlmayr den Konflikt der Moderne als Revolte gegen das von der Religion repräsentierte Über-Ich dar.⁵³ In-

⁴⁹ Typoskript Archiv der Universität Salzburg.

⁵⁰ Karl Fallend u.a.: Psychoanalyse bis 1945. In: Mitchell G. Ash und Ulfried Geuter (Hrsg.): Geschichte der deutschen Psychologie im 20. Jahrhundert. Opladen 1985, S. 134 ff.

⁵¹ Hans H. Aurenhammer: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien. S. 171 f.

⁵² Alois Dempf: Bildende Kunst als Symptom der Zeitkrankheit. Eine tiefenpsychologische Analyse der modernen Kunst. Zu dem Buch Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“. In: Die Presse (26.03.1949).

⁵³ Siehe: Maria Männig: Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie. Köln 2016 (im Druck).

dem die sanktionierenden Mechanismen nun in das individuelle und kollektive Bewusstsein verlagert worden sind, manifestieren sich Störungen an zwei entgegengesetzten Polen: einem technisch-kalten rationalistischen Kontrollzwang und dem als heißes Chaos beschriebenen Freisetzen der Triebshäre.

Insbesondere am Beispiel des Surrealismus zeigt sich im Prinzip ein argumentatives Dilemma, denn einerseits bündelt der Begriff Sedlmayrs Modernekritik nach 1945, andererseits ist sein Zugriff auf die Kunstgeschichte von einer wichtigen Quelle der surrealistischen Arbeitsmethode gespeist. Wie sich seine Einstellung zu dieser Kunstströmung ändert, lässt sich an der Entwicklung seiner Texte nachvollziehen. Charakteristisch für Sedlmayr ist, dass er seinen Stilbegriff aus etwas entwickelt, was ich als wechselseitig projektives Verfahren bezeichnen möchte. Dieses fußt grundsätzlich auf den Verfahren der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Durch die Analyse der eigenen künstlerischen Gegenwart wurden hier Rückschlüsse auf die Vergangenheit gezogen. So fanden etwa Franz Wickhoff und Max Dvořák den Zugang zu ‚Spätstilen‘, wie der Spätantike und dem Manierismus, durch den zeitgenössischen Impressionismus bzw. Expressionismus der 1910er Jahre. Wie Sedlmayr diesen Ansatz weiterentwickelt, lässt sich gut an dem Aufsatz *Die „Macchia“ Bruegels* demonstrieren. Mit einem am Surrealismus geschulten Blick seziert Sedlmayr Bruegel. Umgekehrt bestimmt die Manierismus-Rezeption seine Analyse des Surrealismus. Zunächst mag es verwundern, dass ausgerechnet ein Aufsatz zu Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30-1569) Sedlmayrs Überlegungen zur Moderne erklären soll. In *Verlust der Mitte* erhält der niederländische Meister gemeinsam mit den anderen Antipoden avantgardistischer Kunstpraxen, Hieronymus Bosch und Francisco de Goya, jeweils ein Subkapitel. Überhaupt spielt Sedlmayr in dem Buch seine kunsthistorischen Kernkompetenzen aus und greift weit in die abendländische Vergangenheit aus. Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts werden dabei eigentlich nur gestreift. Kriterien, die Sedlmayr 1934 an Bruegel erarbeitet hat – so lässt sich feststellen – weiten sich bis 1948 zu Beschreibungskriterien der Avantgarden des 20. Jahrhunderts insgesamt aus.

III. Die ‚Macchia‘ der Entfremdung

Sedlmayrs Macchia-Begriff transportiert keinesfalls nur eine formale Charakteristik, sondern auch Inhaltliches. Als zentrales Beschreibungskriterium benutzt Sedlmayr den Begriff der ‚Entfremdung‘. Dieser bildet zunächst ein Spezifikum des kulturkritischen Schreibens seit den Romantikern. Durch ihn wird in religiöser Hinsicht insbesondere bei Schelling das entfremdete Verhältnis zu Gott ausgedrückt. In exakt dieser Bedeutung kehrt er bei Sedlmayr zurück, wo der Terminus die Tendenz zur Profanierung beschreibt, die ja auch als Leitmotiv in *Verlust der Mitte* dient. Zudem erscheint es naheliegend, dass sich in Sedlmayrs Entfremdungsbegriff die künstlerische Praxis des *dépaysements* der Surrealisten niederschlägt. Zweimal geht der Autor konkret auf den Surrealismus im Text ein:

Einen unmittelbaren Zugang zum Verständnis der manieristischen Grundphänomene, wie jener der Kunst Bruegels, hat uns jene Richtung der gegenwärtigen Kunst erschlossen, die sich ‚Surrealismus‘ nennt und mit einer eigentümlichen entfremdenden Schau auch die Stückelung aus Teilen verschiedener Realität wieder zur Geltung bringt (Prinzip der Montage).⁵⁴

Sedlmayr zitiert in der Fußnote anschließend ausgiebig aus Jean Cocteau's *Essai de critique indirecte* (1932), was auf eine avancierte Kennerchaft der zeitgenössischen Kunsttheorie schließen lässt. In einem direkt auf Giorgio de Chirico bezugnehmenden Zitat wird konkret die entfremdete Realität benannt: „la réalité en la depaysant“.⁵⁵ Sedlmayrs Beschreibung des Bruegelschen Bildkosmos könnte isoliert genommen auch auf ein surrealistisches Kunstwerk zutreffen:

Das Ergebnis jener merkwürdigen Vorgänge, die sich beim Betrachten seiner [Bruegels, Anm. MM] Bilder abspielen, ist ein Sinnverlust ganzer Bildteile ein Fremdwerden der dargestellten Gegenstände und damit des ganzen Bildsinns. Dieser Vorgang wird im Betrachter begleitet von Er-

⁵⁴ Hans Sedlmayr: Die „Macchia“ Bruegels. S. 283.

⁵⁵ Jean Cocteau zitiert nach: ebd., S. 304.

lebnissen des Staunens, der Befremdung, in sehr empfindlichen Betrachtungen sogar von Beklemmung und leiser Angst.⁵⁶

Indem er zeitgenössische Werke wie die de Chiricos vor Augen hat, verabschiedet Sedlmayr die konventionelle Deutung des ‚Bauern-Bruegel‘ kategorisch. Stattdessen operiert er mit zeitgenössischen Stilparadigmen, die sowohl der Neuen Sachlichkeit als auch dem Surrealismus entspringen. Hieraus entwickelt er Beschreibungskriterien, die in seiner späteren Modernekritik wiederkehren. Während er 1934 dem Surrealismus vergleichsweise neutral gegenübersteht, ändert sich dies nach dem Krieg: 1948 veröffentlicht Sedlmayr aus dem Publikationsverbot heraus unter dem Pseudonym Hans Schwarz einen Aufsatz, betitelt als *Über Sous- und Surrealismus. Oder Breton und Plotin*. Den Text eröffnet Sedlmayr mit folgenden Sätzen:

Der Surrealismus ist weit mehr als eine bloße Kunstsekte, die man je nach Standpunkt als ‚interessant‘ oder albern abtun kann. Er ist vielleicht die konsequenteste Darstellung dessen, wie der Mensch ‚denkt‘, ‚handelt‘, ‚produziert‘, der Gott total abgesagt hat.⁵⁷

Daran schließt eine Zitate-Sammlung an, die den Wertekanon des Surrealismus kritisch belegen soll. Sedlmayr macht deutlich, dass sein Entfremdungsbegriff tatsächlich auf dem Konzept des *depaysements* beruht. Bruegels „humanisiertes Höllenbild“⁵⁸ versteht Sedlmayr hier als grandioses Bild der verkehrten Welt. Der Niederländer erreiche hier einen „Gipfelpunkt menschlich reicher und hoher Kunst“.⁵⁹ Ausgehend davon formuliert Sedlmayr: „So gesehen hätte der Surrealismus eine große Chance“.⁶⁰ Die Bedingung hierfür wäre allerdings das ursprüngliche Programm des Surrealismus aufzugeben, das Sedlmayr in der Produktion von Rohmaterial sieht. Nur das Unbewusste zu protokollieren – wie es etwa die surrealistischen Manifeste fordern – gereiche allein nicht

⁵⁶ Ebd., S. 287.

⁵⁷ Hans Sedlmayr: *Über Sous- und Surrealismus bei Breton und Plotin*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Tod des Lichtes*. Salzburg 1964, S. 42.

⁵⁸ Ebd., S. 53.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

zum künstlerischen Akt. Der Surrealismus in seiner historischen Form sei „in Wahrheit Sous-Realismus, Realismus des Untermenschlichen und Untervernünftigen, des Infernalischen“.⁶¹

IV. Fazit

1948 nähern sich Sedlmayr und Schlichter einander stark an. Beide lehnen die riskante Ressource des Unterbewussten als Quell für die Kunstproduktion ab und sehen zugleich in einem von diesen Gefahren gereinigten Surrealismus Potenzial für einen kommenden Stil. In *Verlust der Mitte* tilgt Sedlmayr jedoch nur einige Monate später diese affirmativen Passagen und beharrt auf einer grundsätzlich negativen Auslegung des Surrealismus.

Die Ressentiment gegen die Moderne schürende Kulturkritik, ist zugleich ein Produkt der Moderne. Diese Form der Kritik fungiert als stetiger Aushandlungsprozess mit der Gegenwart. Welche diskursbildende Kraft von ihm ausgeht, zeigt sich etwa daran, dass die rechte und linke Kulturkritik sich kaum in den Argumenten unterscheidet. Auch die historischen Avantgarden bemühten sich um Wiederherstellung des Authentischen in einer vermeintlich entfremdeten Welt – etwa die Expressionisten, die um die Integrität des Menschen besorgt waren. Im Surrealismus dient der Rückgriff auf das Unbewusste als vermeintlich sichere Quelle für die Authentizität der künstlerischen Äußerung. Somit ist die künstlerische Praxis ebenfalls nicht frei von kulturkritischen Implikationen, sondern Teil dieses Diskurses.

Grundsätzlich könnten Sedlmayr und Schlichter kaum konträrere Positionen vertreten. Während der eine im Surrealismus die Antikunst schlechthin sieht, praktiziert der andere diesen Stil, der ihm zur Bewältigung der eigenen Vergangenheit dient. Vergleicht man ihre Artikulationen, so erscheinen schließlich frappierende Gemeinsamkeiten. Beide sehen zumindest kurzzeitig in dem Stil eine Option auf Zukunft. Die Autoren sind sich jedenfalls darin einig, dass der Surrealismus „gesäu-

⁶¹ Ebd., S. 57.

bert' werden müsse. Diese ‚Reinigung‘ hätte allerdings jene „ikonographischen Prozeduren“, ⁶² die wesensbildend für die Bewegung waren, eliminiert. Sowohl Schlichter als auch Sedlmayr distanzieren sich von den „riskanten Quellen“ ⁶³ des Surrealismus; das Unbewusste, die Nähe zu den Kindern, den so genannten Primitiven und Geisteskranken, ist ihrer Ansicht nach zu unvollkommen, um tatsächlich einen Stil hervorzubringen. Bei Schlichter resultiert diese Haltung in einer dekorativ anmutenden künstlerischen Praxis. Damit gerät er in die Nähe des Phantastischen Realismus, einer entschärften Nachkriegsversion des Surrealismus. In Wien sammelte sich bereits in den späten 1940er Jahren eine junge Künstlergeneration, die Anschluss an den Surrealismus suchte, um den Kunstförderer Msgr. Otto Mauer, der auch Sedlmayr eine Publikationsmöglichkeit in dem Periodikum *Wort und Wahrheit* bot. Aus dieser Gruppe gingen sowohl die Vertreter des Wiener Phantastischen Realismus als auch des österreichischen Informel hervor. ⁶⁴ Möglicherweise beförderten gerade auch diese im direkten Umkreis geführten Diskussionen Sedlmayrs Engagement gegen die Richtung.

Jenseits ihrer biographischen Differenzen, vereint die Autoren ihre mit dem Rückzug in den Katholizismus kombinierte rechte Gesinnung. Nicht zuletzt manifestiert sich diese Ideologie in restitativ formulierten Kulturkritiken. Die Phase der kulturellen Neuorientierung in der Bundesrepublik nutzen beide, um ihre Standpunkte in Bezug auf die weitere Entwicklung der Kunst deutlich zu machen. Entgegen ihren Diagnosen wird die Abstraktion zur „Weltsprache der Kunst“ (Werner Haftmann) erkoren. Als 1955 Schlichter stirbt, endet auch Sedlmayrs publizistisch prominent geführte Auseinandersetzung mit der Moderne.

⁶² Werner Spies: Der Surrealismus. S. 144.

⁶³ Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. München 1994, S. 76 ff.

⁶⁴ Robert Fleck: Zur „Überwindung der Malerei“ in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945. In: Patrick Werner (Hrsg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien 1996, S. 106 ff.

Judith Elisabeth Weiss

Surrealismus zwischen Subversion und Ordnung
Deutsche Nachkriegsmoderne und Ausstellungspraxis
nach 1945

I. Kartographierung

„Es gibt keinen deutschen Surrealismus.“¹ Dieses Diktum des Literaturwissenschaftlers Karl-Heinz Bohrer formuliert nicht nur eine Skepsis gegenüber einer dem französischen Surrealismus vergleichbaren Bewegung in Deutschland, sondern attestiert den deutschen Vorläufern, wie etwa der Romantik als häufig postuliertem Nährboden des Surrealismus, eine profunde Verschiedenheit. Das offensichtliche Unbehagen an einer Zuschreibung des Surrealismus auf deutschem Boden zeigt sich an etablierten Ausweichtermini wie „Supra-Naturalismus“, „magischer Realismus“, „Super-Realismus“ oder „Überrealismus“, die sowohl in der Literaturwissenschaft wie auch in der Kunstgeschichte um Präzision der Kategorisierung und Differenzierung der Bewegung ringen. Die Annäherung an topographische Fragestellungen nach den „nationalspezifischen Erscheinungsbedingungen“² des Surrealismus lässt sich aus einer gänzlich anderen Perspektive, aus Sicht der künstlerischen Praxis der Surrealisten selbst, in den Blick rücken. In den Fokus geraten zwei ästhetische Landkarten, die über die Kartographierung des Raumes hinaus als *mental maps* den zu vermessenden Raum mit erinnerten und in die Zukunft projizierten Bedeutungen versehen.³ 1929 erschien in der belgischen Zeitschrift *Variétés* die (vermutlich von Yves Tanguy gezeichnete) surrealistische Weltkarte, die unter dem Titel *Le monde au temps des*

¹ Siehe Karl-Heinz Bohrer: Deutscher Surrealismus? In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2009, S. 242-248, hier: S. 242.

² Hans Ulrich Gumbrecht: Surrealismus als Stimmung. In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2009, S. 23-34, hier: S. 24.

³ Zur Auseinandersetzung mit *mental maps* siehe: Ina Maria Greverus: Ästhetische Orte und Zeichen. Wege zu einer ästhetischen Anthropologie. Münster 2005.

surréalistes eine radikale Re-Dimensionierung der Welt vornahm und seither vor allem in postkolonialen Diskursen als Kritik an hegemonialen Kartierungen der Welt diskutiert wird (Abb. 1).

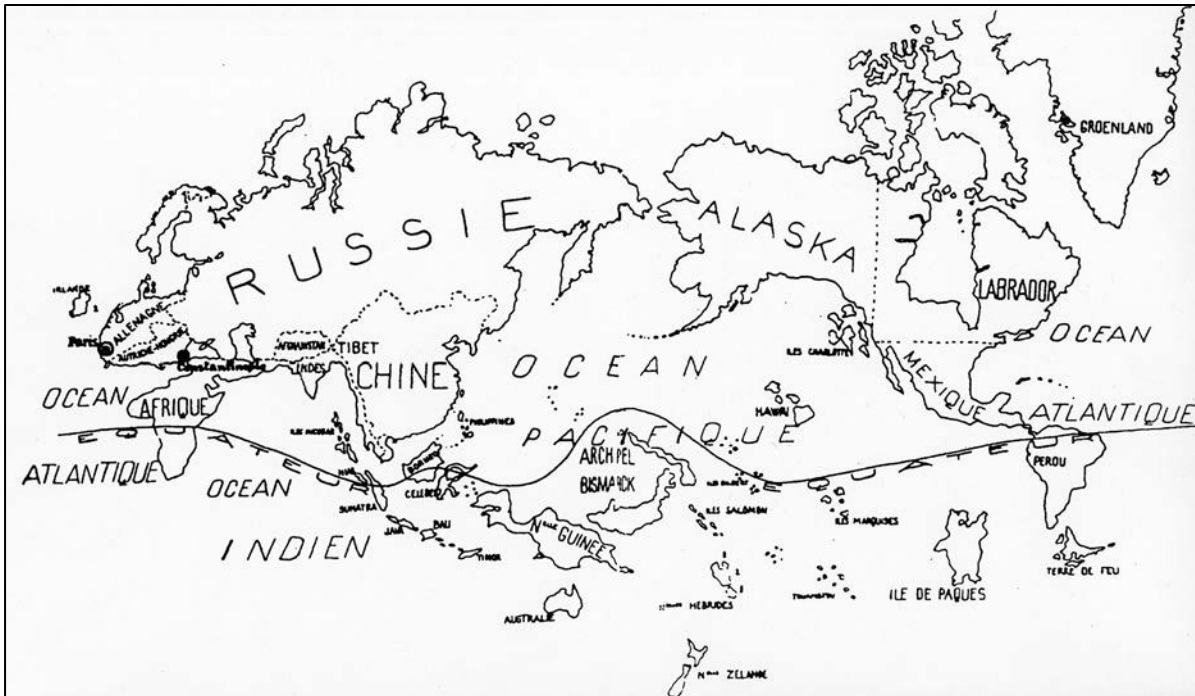


Abb. 1: Surrealistische Weltkarte „Le monde au temps des surréalistes“ (Quelle: Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain 1929)

Auf einer realistisch anmutenden Übersicht der Welt werden die Koordinaten neu geordnet, die Grenzen verschieben sich, die Länder werden neu kartographiert, gewinnen an Größe oder werden zum Verschwinden klein. Die Landkarte stellt eine aus ihren bekannten Konturen gehobene Topographie dar, zu deren privilegierten Orten die Sowjetunion und China als politische Räume des revolutionären Aufbruchs und die Regionen nicht-okzidentaler Kulturen gehören. In einem stark reduzierten Europa fehlt Frankreich, lediglich Paris als zentraler Ort des Surrealismus ist verzeichnet, und: Deutschland zusammen mit dem realiter nicht mehr existierenden Österreich-Ungarn. Die ausdrückliche Verortung Deutschlands auf der Karte war aus mehreren Gründen legitimiert: Erstens die Rezeption der Poesie der deutschen Romantik durch die Surrealisten, zweitens die Beschäftigung Bretons mit der Philosophie Hegels und drittens die politischen Provokationen der Surrealisten gegenüber reaktionär-

nationalistischen Tendenzen in Frankreich mit der Diskreditierung des Erzfeindes Deutschland.⁴ Die verzerrte Darstellung der Kontinente mit ihrer vorherrschenden politischen und kulturellen Einteilung von Zentralität und Peripherie reflektiert die kodifizierte gesellschaftliche und kulturelle Normalität in einer polemischen Geste: Die Landkarte konterkariert die Objektivierbarkeit, die man der wissenschaftlichen Kartographie mit ihren Vermessungstechniken und Feldeinteilungen zubilligt. In einer Auslegung von Patrick Waldberg rückt Bretons Begriff des *depaysement*, des Verrückens und Deformierens in den Fokus, der in der surrealistischen Weltkarte seinen Ausdruck als Praxis der Entheimatung finde. Die topographische Entnationalisierung auf der ästhetischen Landkarte rückt damit in die Nähe der surrealistischen Praxis, politisch und kulturell verorteten Dingen ihren Platz zu nehmen, um sie an unvermuteten Orten wieder auftauchen zu lassen.⁵

In einer ähnlichen Leseweise lässt sich ein Gipsrelief betrachten, das Europa ohne Staatsgrenzen präsentiert (Abb. 2). Die markanten kartographischen Figuren Europas, Orientierungspunkte wie der italienische Stiefel, das französische Hexagon oder der iberische Tierkopf sind verschwunden und verhindern das Auffinden territorialer Grenzen; das Mittelmeer ist zwar erkennbar, aber ohne Verbindung zum Atlantik dargestellt. Europa scheint von einer gewaltigen Sintflut heimgesucht worden zu sein, worauf auch der Titel des Werks *Europe après la pluie* (Europa nach dem Regen) anspielt. Einigkeit herrscht im kunsthistorischen Kanon, dass dieses Werk von Max Ernst aus dem Jahr 1933 als Vision des Zweiten Weltkriegs zu verstehen ist. Die langjährige Freundin des Künstlers und vormalige Besitzerin des Gemäldes Carola Giedion-Welcker beschrieb die Europa-Karte anlässlich der ersten Max-Ernst-Retrospektive in Deutschland 1963 als „Vorausahnung jener verwirrenden territorialen

⁴ Der Kampftruf „Es lebe Deutschland!“, mit dem einige Surrealisten eine nationalistische Festveranstaltung in Paris störten ist symptomatisch für die ästhetische Subversion herrschender Konventionen, siehe Christian Semler: Weltentwurf. Die Kartografie der Surrealisten. In: Stefan Reinecke und Mathias Bröckers (Hrsg.): Christian Semler. Kein Kommunismus ist auch keine Lösung – Texte und Essays. Berlin 2013, o. S.

⁵ Vgl. Patrick Waldberg: Der Surrealismus. Köln 1965, S. 21-22.



Abb. 2: Max Ernst, Europe après la pluie, 1933, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

Verschiebungen, die noch kommen sollten.“⁶ Auch sie bemüht den Begriff des *depaysement*, um eine Geographie zu beschreiben, die ihr „verrückendes und verrücktes Spiel mit dem Beschauer treibt.“⁷ Beide Landkarten, die surrealistische Weltkarte von 1929 wie auch Max Ernsts Europakarte aus dem Jahr 1933, lassen sich nicht darauf reduzieren, die Präsenz oder Absenz nationaler Topographien zu registrieren. Der kartographische Blick offeriert vielmehr einen epistemischen Schauplatz, der als Modell von Ordnung fungiert, in dem Selektion, Repräsentation und Hierarchisierung zentral sind. Die Kartierung der Welt entspringt einem Bedürfnis nach Festschreibung und Orientierungshilfe und lässt sich als „übergeordnete Metapher von Ordnungssystemen“ begreifen, mit denen Menschen ihr Verhältnis zur Welt sinngehend zu regeln versuchen.⁸ In den subversiven Wendungen des Surrealismus resultiert die Sehnsucht

⁶ Carola Giedion-Welcker: Max Ernst. In: Wallraf Richartz Museum Köln (Hrsg.): Max Ernst. Ausst.-Kat. Köln 1963, S. 15.

⁷ Ebd.

⁸ Siehe Lutz Hieber u.a. (Hrsg.): Der kartographische Blick. Hamburg 2006, S. 156.

nach geordneter Übersicht in einer provokativen Neuordnung oder gar vollständigen Auflösung von Ordnung. Die von Karten suggerierte Verlässlichkeit von Informationen, ihre geordnete Übersicht, Klarheit und Präzision verkehrt sich in den *mental maps* der Surrealisten in Topologien unmarkierter Terrains und hybrider Zwischenräume, die aus einer Überschreitung vermessener Grenzlinien resultieren. Von dieser Strategie zeugen nicht zuletzt die spektakulären Surrealismus-Ausstellungen der ersten Stunde, die das Museum als Hüter der Ordnung neu oder anders definieren. 1942 waren die Verrückungen bereits Realität. Wie ein topologisches Netz aus Pfaden, Nebenpfaden und Knotenpunkten mutet die Schnurverpackung der Ausstellung *First Papers of Surrealism* 1942 in New York an (Abb. 3), die von den derzeit emigrierten Köpfen des Surrealismus, André Breton und Marcel Duchamp, im selben Jahr organisiert wurde wie die Schau *Artists in Exile* in der New Yorker Galerie Pierre Matisse.

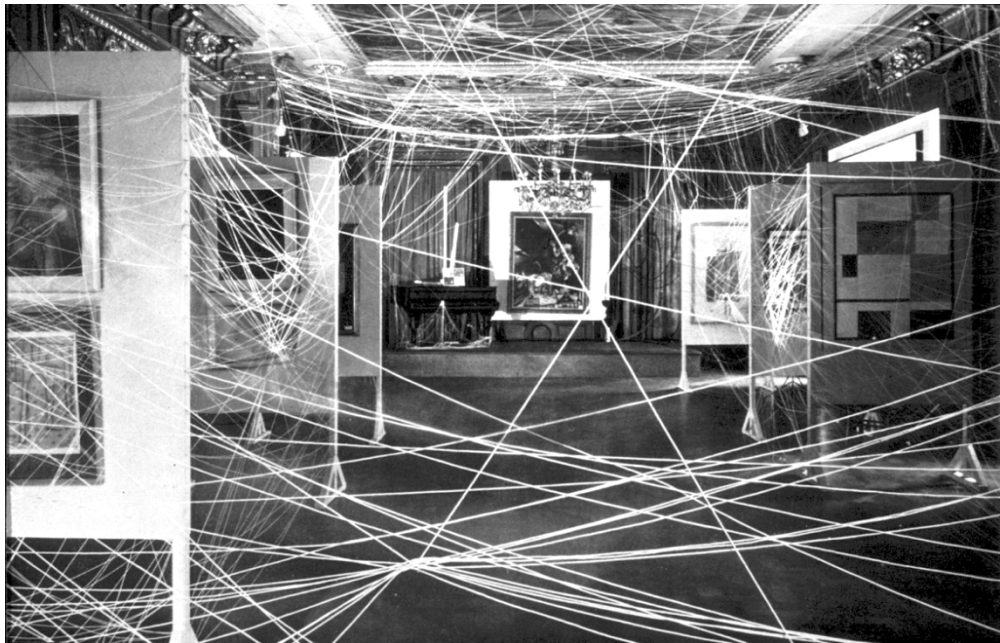


Abb. 3: Ausstellung „First Papers of Surrealism“, Madison Avenue 451, New York, 1942
(Foto: John D Stiff, Quelle: Ausst. Kat. Surrealismus 1919-1944, K 20 Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, S. 91)

Die Schnüre als Metapher der Routen, der Knotenpunkte und der labyrinthischen Verwirrungen spiegeln die existenzielle Situation der Emigration zahlreicher Künstler. Und so leitet sich auch der Titel *First Papers* von dem Einwanderungsprozedere und dem gleichnamigen Antrag auf die amerikanische Staatsbürgerschaft ab. Vorausgegangen war die in der

Geschichte der Ausstellungsinszenierungen herausragende *Exposition internationale du surréalisme* von 1938 in Paris (Abb. 4), die den Besucher mit suggestiven Mitteln in eine Welt der Obsessionen führte und den Raum in Form einer Grotte als begehbares Inneres des Unbewussten präsentierte. André Breton bewertete diese Ausstellung a posteriori „als überaus vorausweisend, ja als prophetisch“, denn man sei mit der sinistren Atmosphäre in den Ausstellungsräumen „weit unterhalb der Düsternis und der heimtückischen Grausamkeit der Ereignisse, die dann eintraten, geblieben“.⁹



Abb. 4: Ausstellung „Exposition internationale du surréalisme“, 1938, Teilrekonstruktion des Hauptraums, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (© Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; Foto: Alexander Grüber; Rekonstruktion: Karoline Hille, Holger Haldenwang 2009)

⁹ André Breton: *Das Weite suchen. Reden und Essays*. Frankfurt a.M. 1981, S. 73.

II. Wirklichkeitsbezüge der Kunst

Diese Frage nach der Zeugenschaft der bildenden Kunst angesichts der traumatischen Kriegseignisse stellte sich zentral nach 1945 besonders in Deutschland. Kunstgeschichte und Kunstpolitik standen vor der schier unlösbaren Frage, welche ästhetischen und gesellschaftlichen Aufgaben sich nach der faschistischen Ästhetisierung des Politischen der Kunst noch übertragen lassen. Einer der einflussreichsten deutschen Kunsttheoretiker der Nachkriegszeit, Werner Haftmann, attestierte Deutschland eine „innere Gestaltungslosigkeit apokalyptische[n] Ausmaß[es]“.¹⁰ Die deutsche Kunstgeschichte der Nachkriegszeit war also nicht nur mit einer reinen Aufarbeitung ästhetischer Fragen konfrontiert, sondern mit einer neuen Inhalts- und Funktionsbestimmung der Kunst, die auch ganz manifest ihre politischen Rahmenbedingungen betrafen.¹¹ Welche Rolle spielte hier nun der Surrealismus? In einem Artikel der ZEIT vom 21. November 1946 mit dem Titel „Durchbruch zum Surrealismus“ ist die geistige Erneuerung Deutschlands mit den Themen Weltfrieden, östliche oder westliche Demokratie, Sozialismus, Existenzphilosophie und Surrealismus belegt. Die Debatten um den Surrealismus besonders in den Westzonen, so die Diagnose, drehe sich nicht um die Legitimation der modernen Kunst durch das Publikum, sondern um ihre Positionierung angesichts einer „totalen Krise“ der Existenz des Menschen. So heißt es im Beitrag der ZEIT:

Der Surrealismus ist der Durchstoß durch die strahlenden Akkorde des Impressionismus, durch das gequälte Stöhnen der Naturalisten und die aufreizenden, gehackten Rhythmen des Expressionismus zu schmerzender aber neuer Klarheit. [...] Die Menschheit muß aus dem Trümmerhaufen neue Bausteine für den Wiederaufbau zusammentragen, und sie muß das Gesicht der Welt in seiner völligen Nacktheit erkennen. Vielleicht wird dann dahinter irgendwann auch das ver-

¹⁰ Werner Haftmann: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart – Reden und Aufsätze. München 1960, S. 293.

¹¹ Christian J. Meier: Die Dichotomie Figuration versus Abstraktion in der deutschen Kunst von 1945 bis 1985. Berlin 2012, S. 8-9.

gessene Antlitz Gottes wieder sichtbar. Diese Aufgabe zu lösen ist das Ziel des Surrealismus.¹²

Die Anrufung des Surrealismus als „Erlebnis religiöser Inbrunst“, wie es in einer weiteren Passage heißt, meint freilich nicht die Konversion zur Religion, denn die blasphemischen Züge des Surrealismus kommen zur Sprache – sie klagt vielmehr eine ethische Dimension der Kunst ein. Gesicht der Welt und Antlitz Gottes sind später die Metaphern u.a. in der praktischen Nachkriegsphilosophie Emmanuel Lévinas', der das Antlitz als eine Form des ethischen Widerstandes entwirft.¹³ Die Stoßrichtung des ZEIT-Artikels jedenfalls wird deutlich mit der dezidierten Forderung nach einer Kunst, die in der Lage sei, „aus dem Chaos um sich herum eine Ordnung zu machen“, nämlich eine dem Surrealismus verpflichtete eigene Ordnung.¹⁴ Die wohlbedachte Umkehrung dessen, was in der Trümmerzeit nach dem Krieg von der Kunst gefordert wurde, formulierte Adorno im gleichen Jahr, 1946: „Aufgabe der Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.“¹⁵ Diese Polaritäten von Bruch und Kontinuität gehörten zu den zentralen Streitpunkten in den Debatten um die künstlerische Anschlussfähigkeit Deutschlands an die Welt. Kommentieren Zeitzeugen nach 1945 die zerbombten Städte und ausgebrannten Museen mit dem Hinweis, der Surrealismus liege allenthalben auf der Straße,¹⁶ so stellt sich die Frage nach dem Surrealismus als Realismus, nämlich die Frage nach der Darstellbarkeit und Nichtdarstellbarkeit einer Realität gewordenen Alptraums.

Innerhalb der Debatten um die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug der Kunst und ihrer Verwicklung in den Prozess der Traumabewältigung kommt der Berliner Galerie Rosen und der Satirezeitschrift *Ulen Spiegel*

¹² Hans Galperin: Durchbruch zum Surrealismus. In: DIE ZEIT 40 (21.11.1946), S. 4.

¹³ Emmanuel Lévinas: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. Freiburg i.Br./München 1999.

¹⁴ Hans Galperin: Durchbruch zum Surrealismus. S. 4.

¹⁵ Theodor W. Adorno: In nuce. In: Ders.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M. 1987 (1951), S. 298.

¹⁶ Siehe Annelie Lütgens: Kunst und Realität der Nachkriegszeit. Eine Verwechslungsgeschichte. In: Kritische Berichte 4 (1990), S. 13-24, hier: S. 14. Diese Formulierung stammte von Heinz Trökes, siehe Nicola Kuhn: Surrealismus liegt auf der Straße. Zum 100. Geburtstag von Heinz Trökes. In: Der Tagesspiegel (15.8.2013).

eine zentrale Rolle zu. Die sogenannte Fantasten-Ausstellung im Februar 1946 (Abb. 5) mit Werken von Stephen Alexander, Hannah Höch, Hans Uhlmann, Mac Zimmermann, Hans Thiemann und Heinz Trökes verursachte – ganz nach surrealistischer Manier – einen Skandal. Ein Schaufenster der Galerie Rosen, in dem Gemälde zwischen Trümmer-schutt, einem Totenschädel und einem tickenden Metronom ausgestellt waren, musste durch die Militärpolizei vor einer aufgebrachten Menge geschützt werden.¹⁷



Abb. 5: Plakat der „Fantasten-Ausstellung“, Galerie Rosen Berlin, 1946 (Archiv der Autorin)

Die *Neue Zeit* in Berlin verurteilte die Schaufensterdekoration als geschmacklos angesichts der Abermillionen Toten des gerade zu Ende gegangenen Krieges.¹⁸ Zur Polarisierung trug zudem ein Vortrag des künstlerischen Leiters der Galerie Rosen und undogmatischen „Halbsurrealisten“¹⁹ Heinz Trökes mit dem Titel „Fragen der modernen Kunst“ bei (Abb. 6).

¹⁷ Vgl. Heinz Trökes in: Bernhard Schulz, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. Ausst.-Kat. Berlin 1983, S. 282-283.

¹⁸ Ebd., S. 283.

¹⁹ Vgl. Spiegel (28.4.1997), S. 238.



Abb. 6: Vortrag von Heinz Trökes zum Thema „Fragen der modernen Kunst“ in der „Fantasten-Ausstellung“, 1946 (Archiv der Autorin)

Hier betonte Trökes, der Surrealismus habe aufgezeigt, dass die existenziellen Grenzen zwischen Mensch, Ding, Tier und Welt fließend seien. Der Mensch sei in die Natur eingeordnet und nicht, wie in einem aktuell aufgerufenen Humanismus, allem Sein und Leben rational übergeordnet. Trökes Vortrag richtete sich gegen die Anmaßung eines Humanismus, der den Menschen zu einem höheren Wesen erklärt.²⁰ Sein zivilisationskritisches Werk *Die Mondkanone* (Abb. 7) wurde in der erwähnten Zeitschrift *Ulenspiegel* affirmierend besprochen:



Abb. 7: Heinz Trökes, *Die Mondkanone*, 1946, Berlinische Galerie (© VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

²⁰ Vgl. Ausst-Kat. Grauzonen, Farbwelten. S. 192.

Durch nichts könnte treffender die Entseelung und Technisierung des modernen Menschen, die Entwertung des Einzelnen dargestellt werden, als durch die aus Stahlband gebogenen wankenden Gestalten. Sinnlos erscheint die Explosion aus dem überdimensionalen Kanonenrohr, dabei höchst gefährlich, weil sie ungelenkt und mit solcher Lust geschieht [...] Wer es zu deuten vermag, dem kann dieses Bild über die Ursachen des Hitlerismus mehr enthüllen als die gesammelten Protokolle des Nürnberger Prozesses, und es könnte, wenn vielen diese Sprache verständlich wäre, eine tiefgreifende Wirkung ausüben.²¹

Die Werkbesprechung misstraut den historischen Quellen und verlangt einerseits nach dem Medium der Kunst als Aufklärung, deren Deutung sich weniger auf die Politik des Faschismus als vielmehr auf seine Metaphysik richte.²² Andererseits hat die Kunst ihre Funktion als Agens mit transformierendem und wirklichkeitsveränderndem Potenzial zu erfüllen. Die heftigen Kontroversen, die die Nachkriegskunst in der Öffentlichkeit auslöste und die nicht nur den Surrealismus betraf, richteten sich primär auf die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst mit dem Postulat von Autonomie oder, ganz im Gegenteil, von Engagement. Damit ging die Forderung nach Vermittlung moralischer, ethischer oder religiöser Werte durch die Kunst einher, wie im erwähnten Beitrag der ZEIT angeklungen ist. Doch gerade diese Forderungen wurden von den Künstlern selbst als Einschränkung und erneute Gefahr der Indienstnahme für politische und weltanschauliche Ziele bewertet. Die Verknüpfung von Kunst und Politik wie auch jene von Kunst und Ethik lehnten die Vertreter der als autonom sich verstehenden Kunst ab. Zu diesem Ergebnis kam auch Rudolf Schlichter, der nach dem Krieg als einer der ersten auf die Bilder des Surrealismus hingewiesen und darüber hinaus seine eigene Malerei der Neuen Sachlichkeit modifiziert hat, indem er eine Bildsprache entwickelte, die unschwer eine surrealistische Handschrift erkennen lässt. Schon 1946 setzte sich Schlichter in verschiedenen Aufsätzen mit dem neuen „Modewort Surrealismus“ auseinander. Sein Anliegen war es, den Surrealismus von der Konnotation avantgardistischer Negation zu befreien und eine historische Deutung

²¹ Zit. n. Annelie Lütgens: Kunst und Realität der Nachkriegszeit. S. 20.

²² Siehe ebd., S. 21.

vorzunehmen: Da die Bewegung in den 1920er Jahren entstanden sei, habe ihr „zunächst der Ludergeruch der Negation, des bewussten Bluffs und der zynischen Irreführung düpierter Spätbürger“ angehaftet. Jedoch werde im Surrealismus „der Keim einer echten Hinwendung zum Metaphysischen spürbar.“²³ Rudolf Schlichter gehörte wie Trökes zu den künstlerischen Protagonisten des Satire-Magazins *Ulenspiegel*, das von 1946 bis 1950 vierzehntägig erschien und als Plattform für Kunst und Literatur Deutschlands politische, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung satirisch kommentierte. Dabei spielten nicht nur Satire und Karikatur eine besondere Rolle, sondern auch die Wiederentdeckung verfemter Künstler, die im Nationalsozialismus mit Ausstellungsverbot belegt worden waren und deren Werke in der Zeitschrift als Kunst-druckbeilage reproduziert wurden. Im Januar 1947 berichtet der Spiegel unter dem Titel „Surrealismus bei Windstärke 12“ von kontroversen Debatten, die im Zuge einer gut besuchten Veranstaltung der Satire-Zeitschrift heftig entbrannt waren. Die Gegner warfen dem Surrealismus vor, so ist dem Bericht des *Spiegel* zu entnehmen, „daß er von der Ratio in geistiges Chaos und damit auch in politische Verwirrung führe. Es wurde ihm andererseits der Vorwurf der intellektuellen Überspitzung des naturentfremdenden Großstadttums gemacht.“²⁴ Der *Spiegel* bewertete die eifrigen Debatten entsprechend als „querelle allemande“, als typisch „deutschen Streit“, bei dem es um nichts weiter als um Begriffs-überspitzungen und reine Theorie ginge. Mit den heftigen Diskussionen in vielen Kunstzeitschriften in der Folgezeit, ob der Surrealismus ein zeitgemäßer Stil sei,²⁵ erweist sich dieser mit seinen nach vielen Seiten geöffneten Methoden und Potenzialen als ein Sammelbecken heterogener Kräfte.

²³ Gregor Streim: Wunder und Verzauberung. Surrealismus im ‚Dritten Reich‘. In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin 2009, S. 101-119, hier: S. 107.

²⁴ „Surrealismus bei Windstärke 12. Ein ‚deutscher Streit‘ um Kunst“. In: Spiegel (11.01.1947), S. 19.

²⁵ Vgl. Hermann Glaser u.a. (Hrsg.): Soviel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin 1989, S. 207.

III. Historisierung

Zeitgleich mit diesen Kontroversen, in die wenig später auch Adornos Auschwitz-Verdikt von der Undarstellbarkeit des Barbarischen fallen sollte, finden Versuche der Objektivierung statt. Gelten die durch Nationalsozialismus, Kriegsgefahr, Volksfrontkontroversen und Emigration noch unbelasteten 1920er Jahre des internationalen Surrealismus gemeinhin als die ‚heroische Phase‘ der Bewegung, so setzte spätestens 1945 mit Maurice Nadeaus Klassiker *Histoire du surréalisme* ihre Historisierung ein. Der Stratege André Breton nutzte das Mittel einer medial wirksamen Ausstellung zur Revitalisierung einer angeschlagenen Bewegung, deren Mitglieder zerstreut oder zerstritten waren. Das zentrale Thema der ersten internationalen Surrealismus-Ausstellung nach dem Krieg in Paris 1947, die *Exposition Internationale du Surréalisme*, war der „Neue Mythos“, der als regenerative Macht die geistige Neuorientierung des Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg beschwor. Der Weg durch die Ausstellung war wie eine *parade spirituelle* angelegt, die die Etappen eines Initiationsritus – Begegnung, Reinigung und Läuterung – nachzeichnen sollte. Der letzte Raum der Ausstellung (Abb. 8), die sogenannte „Bibliothek“, diente der historischen Dokumentation mit der Exposition von Büchern, Manuskripten, Fotografien und Memorabilia zur surrealistischen Bewegung.



Abb. 8: Ausstellung „Le Surréalisme en 1947“, Galerie Maeght, Paris, Schaukasten in der „Bibliothek“ der Ausstellung (Foto: Willy Maywald, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

Diesem Format ähnlich funktionierte der Ausstellungskatalog mit seinen 38 theoretischen Beiträgen als „Reader“: Der Surrealismus historisierte sich selbst. Seine provokative Wirkung verfehlte die Ausstellung nicht. Der *Spiegel* kommentierte die Pariser Schau im Juli 1947 wie folgt:

Es zeigt sich, dass der gute Bürger, viele sagen: der Mensch mit einfachem, normalem Verstand und Begriffsvermögen, die Empfindung hat, kräftig aufs Haupt geschlagen zu werden. [...] Es gibt Besucher, die sich viele Werke nach Freuds Psychoanalyse als Erscheinungsform von Verdrängung erklären. Die Surrealisten behaupten, auch diese Art der ‚Entäußerung‘ sei wichtig.²⁶

Schlüsselgestalt der Vermittlung der französischen Bewegung in Deutschland und Österreich war der als „Papst des Surrealismus“²⁷ bezeichnete saarländisch-französische Maler Edgar Jené, der nahezu alle surrealistischen Publikationen in seiner Bibliothek versammelte, die in Paris vor dem Krieg erschienen waren. Als korrespondierendes Mitglied der surrealistischen Gesellschaft in Paris und „persönlicher Freund André Bretons“, wie er sich gerne selbst bezeichnete, war Jené nach zeitgenössischer Einschätzung „ein unermüdlicher Agitator für den Surrealismus“.²⁸ In der kontroversen Debatte über Verantwortlichkeit und Struktur der nationalsozialistischen Verbrechen reformulierte er die unermüdlich proklamierte surrealistische Skepsis gegenüber der Vorherrschaft der Vernunft. Auf die Überzeugung des einflussreichen österreichischen Kunstkritikers Johann Muschik, dem Nationalsozialismus als „intuitive[r] Lehre“ könne nur mit Verstand begegnet werden, reagierte Jené mit seinem Text „Über den Surrealismus“, der in der *Europäischen Rundschau* 1947 erschien. Mit spitzer Feder kritisierte er hier die „Vergottung des Verstandes“, die von den „Rationalisten“ eingeklagt würde, indem sie dunkle Triebe und Instinkte für die KZ-Greuel verantwortlich machen würden. In seiner dezidierten Stellungnahme bezweifelte

²⁶ Surrealisten lassen es regnen. Über Buchrücken zum Leuchtturm. In: *Spiegel* (19.7.1947), S. 18.

²⁷ Vgl. Monika Bugs: „An Eskimo in Darkest Africa“. Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: Peter Großens, Marcus G. Patka (Hrsg.): *>Displaced< Paul Celan in Wien 1947-1948*. Frankfurt a.M. 2001, S. 71-79, hier: S. 76.

²⁸ Ebd., S. 72 und 73.

Jené die „Kompetenz des Verstandes“ in seiner Rolle als Unterdrücker der Triebe und Instinkte des Menschen und stellt infrage, ob es nicht gerade „die gewaltsame Unterjochung derselben“ sei, die zu dem Konflikt geführt habe, „der verantwortlich zu machen ist für das Unglück unserer Zivilisation.“²⁹ Es sind die künstlerischen Arbeiten Jenés selbst, mit deren Auseinandersetzung Paul Celan erstmals um ein dichtungstheoretisches Konzept eines Sprechens nach Auschwitz ringt.³⁰ In seinem Prosatext Edgar Jené und der „Traum im Traume“ (1948) beschreibt Celan das von ihm titulierte Gemälde *Sohn des Nordlichts* (Abb. 9), eine in Auflösung begriffene Gestalt, mit der er sich identifizierte: „[...] Daß er es ist, auf den gewartet wird, erkennt man in seinen Augen: sie haben gesehen, was alle gesehen haben und mehr.“³¹



Abb. 9: Edgar Jené mit seinem Bild „Sohn des Nordlichts“, 1948 (© Votava Wien)

²⁹ Siehe Edgar Jené: Über den Surrealismus. In: Europäische Rundschau 15 (1947), S. 709-711.

³⁰ Siehe Christine Ivanović: „des menschen farbe ist freiheit“. Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: Peter Großens und Marcus G. Patka (Hrsg.): >Displaced< Paul Celan in Wien 1947-1948. Frankfurt a.M. 2001, S. 62-70, hier: S. 69.

³¹ Paul Celan: Edgar Jené und der Traum vom Traume. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1983, S. 155-161, hier: S. 159.

Die Frage nach dem Phänomen der entfesselten Gewalt und nach der Rolle des Surrealismus sollte über ein halbes Jahrhundert später mit einer zweifelhaften Wendung zu hitzigen Debatten führen. Der ehemalige Direktor des Musée Picasso Paris, Jean Clair, bewertete die surrealistischen Bildpraktiken der Versehrung, die Ablehnung der Vernunft als künstlerisches Prinzip und den surrealistischen Aufruf zur Zerstörung der abendländischen Zivilisation – und dazu gehört auch die Weltkarte von 1929 – als eine Antizipation des Einsturzes der New Yorker Twin Towers durch die Anschläge vom 11. September 2001.³² In seiner Schrift *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft* (1998) hatte Clair bereits zuvor versucht, die unheilvollen Verwicklungen avantgardistischer Kunst mit den Ideologien und Verbrechen politischer Systeme des 20. Jahrhunderts zu belegen. Seine Argumentation löste in Frankreich einen intellektuellen Streit über die politische Rolle der Avantgarde aus, zu der sich viele noch lebende Surrealisten öffentlich zu Wort meldeten und ihren politischen Widerstand gegen (Post)Kolonialismus, Faschismus und Hegemonie betonten. In Deutschland blieb die Debatte weitgehend unbeachtet und wurde lediglich von der linksorientierten Zeitschrift *Die Aktion* dokumentiert.³³

Die wiederholte Proklamation einer Befreiung instinktiver Impulse war Grundlage für die von Jené 1952 organisierte erste museale Ausstellung in Deutschland unter dem Titel *Surrealistische Malerei in Europa* im Saarland Museum Saarbrücken (Abb. 10). Das Vorwort zum Ausstellungskatalog verfasste André Breton, der die Traumata des Krieges zwar nur indirekt erwähnte, aber dennoch wie Jené eine harsche Kritik am aktuellen Realitätsverständnis übte. Die Deutungshoheit des Surrealismus, so wird hier deutlich, lag nach wie vor in den Händen Bretons.

³² Jean Clair: Le Surréalisme et la Démoralisation de l'Occident. In: Le Monde (22.11.2001).

³³ Die Aktion 204, Ausgabe II, Hamburg 2002.

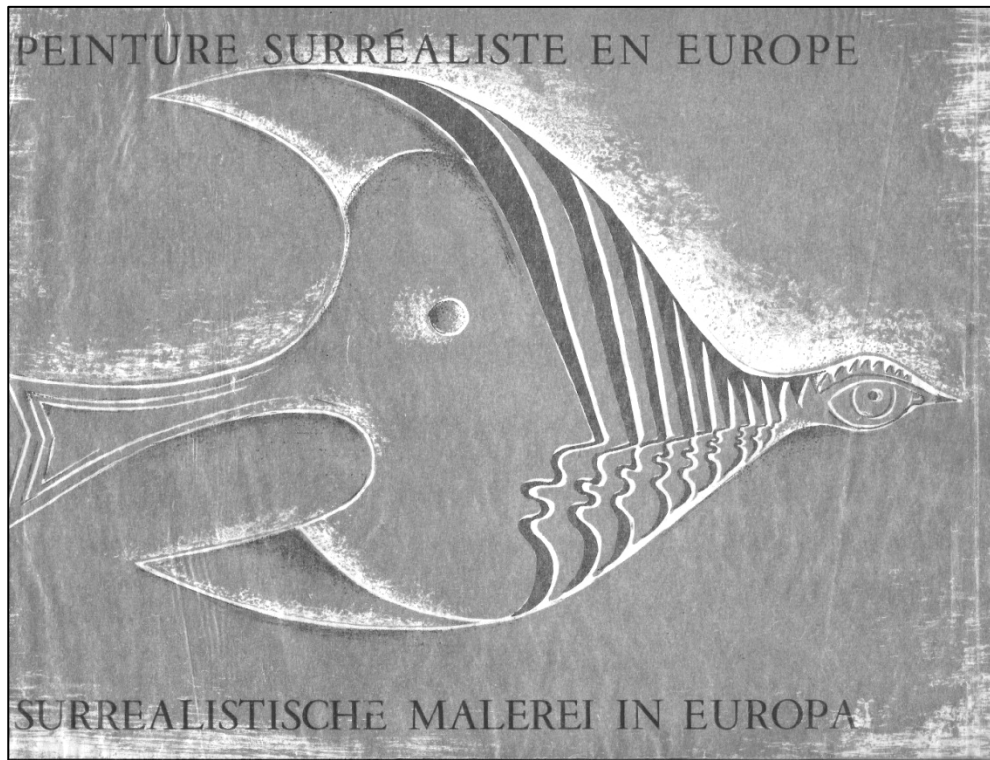


Abb. 10: Katalog zur Ausstellung „Surrealistische Malerei in Europa“, Saarland Museum Saarbrücken, 1952 (Archiv der Autorin)

Die Hervorhebung der Kräfte des Unbewussten der Pariser Surrealisten um Breton und ihre wichtigsten Proklamationen waren erstmals in deutscher Übersetzung in den *Surrealistischen Publikationen* (1950-54) erschienen, die Jené zusammen mit dem österreichischen Schriftsteller Max Hölzer herausgab (Abb. 11). Bereits auf der Buchbinde des ersten Heftes wurde mit den Worten „Die erste Manifestation der Avantgarde auf geistigem und sozialem Gebiet in deutscher Sprache“ geworben, mit dem Anspruch, „in freier Folge Texte und Bilder der Surrealisten aller Länder“ zu versammeln. Die Zeitschrift sollte jedoch nur eine kurzlebige Hoffnung für die deutschsprachigen Anhänger des Surrealismus sein. Wurde das erste Heft von seinen Lesern zwar als „Quellenmaterial“ beurteilt,³⁴ so kam es bei der zweiten Ausgabe aufgrund der Kritik Hölzers an der Aufmachung vermutlich nicht mehr zur Auslieferung.

³⁴ Neue Wege 57 (1950), S. 33.



Abb. 11: Edgar Jené, Max Hölzer (Hrsg.), „Surrealistische Publikationen“, Band 1, 1950 (Archiv der Autorin)

Die Historisierung des Surrealismus ging einher mit dem Versuch seiner geographischen Verortung. In seiner Saarbrücker Ausstellung differenzierte Jené zwischen zwei Rubriken: „Künstler, die der surrealistischen Bewegung angehören oder ihr angehört haben“, fast alle aus dem Umfeld um Breton, und „Künstler surrealistischer Richtung außerhalb der Bewegung“, unter die er unter anderem Rudolf Schlichter und Edgar Ende subsumierte. Wie schwierig eine Kartographierung der internationalen Bewegung ist, zeigt sich an einem der Protagonisten des Surrealismus, Max Ernst. Wurde der Exilant in der Saarbrücker Ausstellung als amerikanischer Künstler geführt, so fiel er in der Schau *Surrealismus in Europa. Phantastische und visionäre Bereiche* 1969 in der Baukunst-Galerie Köln in die topographische Region Frankreich. Im Überblickswerk *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* von Franz Roh wiederum, das 1958 erschienen war, wurde er dezidiert als Vertreter eines deutschen Surrealismus hervorgehoben. Als berühmtester Surrealist mit deutschen Wurzeln war Max Ernst neben anderen an den wichtigsten drei Nachkriegsausstellungen der Bundesrepublik beteiligt, den *Documentas* 1 bis 3 in den Jahren 1955, 1959 und 1964. Diese musealen Großveranstaltungen lieferten – und hier schließt sich der Kreis zu den sur-

realistischen *mental maps*, die nicht nur visionäres, sondern auch utopisches Potenzial haben – den Nährboden für eine Weltkunst-Theorie, die über die Grenzen und Kontinente hinweg eine künstlerische Gemeinschaft von globalem Ausmaß entwarf. Die Sprache war die der Abstraktion, die von ihren Apologeten als eine international kommunizierbare Weltsprache begrüßt wurde. Sie ermögliche ein Unisono der modernen Kunst und eine Annäherung der Kulturen, sie decke Querverbindungen zwischen den Kulturen auf und sei Modellfall von Weltkultur. Dass die Kasseler Ausstellungsmacher in den 1950er Jahren einen grenzüberschreitenden Kunstbegriff entwarfen, scheint logische Konsequenz einer Überwindung völkisch-nationalen Denkens der jüngsten Vergangenheit. Präsentierte sich der Surrealismus hier lediglich als ein künstlerischer Pfad von vielen, so scheinen seine Ideen von Internationalität, von unbewussten Schichten, die es auszugraben gelte, und gemeinschaftsbildendem Mythos bereits Allgemeingut zu sein. Das spätere Documenta-Ratsmitglied Will Grohmann begründete 1953 die Affinität moderner Künstler nach der Jahrhundertwende zu „ursprünglichen“ Formen bildnerischer Praxis damit, dass sich vergessene und entschwundene Bereiche der Kunst unter dem Einfluss der Psychoanalyse wieder entdecken ließen. Reste eines Menschheits-gedächtnisses würden, so Grohmann, als „mythenbildende Struktur-elemente“ evident werden.³⁵

Die Antwort auf das anfangs zitierte Diktum Bohrsers „Es gibt keinen deutschen Surrealismus“ muss die Einbettung des Surrealismus in einen intellektuellen Diskurs, der seine Topoi und deren paradigmatischen Bestimmungen aufzeigt, mit einbeziehen. An den Debatten der Nachkriegszeit werden die signifikanten Ungleichzeitigkeiten zwischen geographisch-politischen, künstlerisch-symbolischen und wissenschaftlich-epistemischen Verortungen deutlich. Die Gesetzmäßigkeiten des historischen Erbes decken sich dabei nicht zwangsläufig mit den kühnen Sprüngen der Surrealisten in utopische Räume und andere Zeitdimensionen und führen dennoch immer wieder zu ihnen zurück: zu den Ordnungen und Denkfiguren in unseren Köpfen.

³⁵ Vgl. Harald Kimpel: Documenta – Mythos und Wirklichkeit. Köln 1997, S. 267.

Isabel Fischer

(An)Verwandlungen

Surrealistische Spurensuche im Künstlerkabarett *Die Badewanne*
(1949-1950) und der Zeitschrift *META* (1949-1953)

I. Das Surreale in der Nachkriegszeit

Schenkt man der Literatur- und Kulturgeschichte Glauben, so existierte in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland kaum eine literarische oder künstlerische Auseinandersetzung mit den Avantgarden. Schon gar nicht mit dem Surrealismus, der – so die verbreitete Lehrmeinung – seinen Weg von Frankreich nach Amerika, aber nicht nach Deutschland fand. Dabei gab es insbesondere in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg mehrere deutsche Autoren und Künstler, die in ihren Arbeiten produktiv an den französischen Surrealismus angeschlossen.

An prominenter Stelle stehen zwei intermediale Kunst-Projekte: Das Berliner Künstlerkabarett *Die Badewanne* sowie die von dem Maler und Autor K. O. Götz herausgegebene Zeitschrift *META*. Beide sind bisher sowohl von der literaturwissenschaftlichen als auch von der kunstgeschichtlichen Forschung – trotz ihrer zentralen Bedeutung hinsichtlich Rezeption und Weiterentwicklung des Surrealismus – nur wenig beachtet worden.¹

¹ Zum Kabarett *Die Badewanne* existiert eine Monografie von Elisabeth Lenk. Dieses Buch, das sich erstmalig umfassend mit der *Badewanne* auseinandersetzt, muss hauptsächlich als eine Materialsammlung begriffen werden. Die Herausgeberin trägt hierin Texte, Fotografien und szenische Anweisungen zu den Programmnummern des Kabarets zusammen und nimmt in einem gesonderten Bereich die Selbstaussagen der Künstler auf. Dadurch wird eine Rekonstruktion des Bühnengeschehens möglich. Vgl. Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*. Berlin 1992. Vor Lenks Publikation existierten nur einzelne verstreute Aufsätze, so z.B. Eckhart Gillen: *Das Maler-Kabarett in der „Badewanne“*. Eine Collage. In: Ders. und Diether Schmidt (Hrsg.): *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*. Berlin 1989, S. 210-224. 2014 widmete die Alexander und Renata Camaro Stiftung in Berlin dem Künstlerkabarett *Die Badewanne*, ausgehend von einem der Hauptbegründer – Alexander Camaro, eine umfassende Ausstellung mit Begleitpublikation. Hierbei wurden wichtige Strukturmomente des Kabarets heraus-

Für beide gilt, dass der Surrealismus den bestimmenden Teil eines dichten künstlerischen Verweisungssystems bildet, das jedoch ebenso andere historische wie gegenwärtige Entwicklungen aufgreift: Zeitgenössische Positionen in der Malerei und Literatur spielen ebenso eine Rolle wie solche der klassischen Moderne. Anders als diese dient das Surreale dem künstlerischen Schaffen von *Badewanne* und *META* aber als Grundgerüst. Das Konzept des Surrealen wird dabei nicht einfach als gegeben übernommen, sondern – unter den eigenen Voraussetzungen verändert – in die spezifische Situation der Nachkriegszeit eingebettet. Es ist nicht zuletzt eine Antwort darauf, wie die Künstler die Nachkriegswirklichkeit erleben: als eine Stimmung zwischen Stagnation und Aufbruch.²

Aber was kann der Surrealismus, kann das Surreale in der unmittelbaren Nachkriegszeit leisten?

Vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der nationalsozialistischen Verbrechen scheint eine Verwirklichung surrealistischer Ideen in der unmittelbaren Nachkriegskultur nicht nur schwer vorstellbar, sondern auch problematisch. Kunst und Literatur, die den Fokus auf das Unbewusste und den Traum richten, müssen hier als eskapistisch erscheinen. Die Fixierung auf paranoide Zustände à la

gegriffen und analysiert, nicht zuletzt die Verbindung zum Surrealismus. Vgl. Alexander und Renata Camao Stiftung und Dagmar Schmengler (Hrsg.): Berlin Surreal. Camaro und das Künstlerkabarett Die Badewanne. Berlin 2014. Grundlage meiner Auseinandersetzung mit dem Thema ist meine unveröffentlichte Magisterarbeit: „Zertrümmerung der Kausalität“. Avantgarde-Konzepte im Berlin der frühen Nachkriegszeit (1945-1950). Marburg 2009 sowie mein Dissertationsprojekt: Inszenierte Metamorphosen. Surrealistische Kunst und Literatur im Nachkriegsdeutschland (1945-1955), das u.a. *Die Badewanne* und K. O. Götz behandelt. K. O. Götz' Surrealismus nahe künstlerische Anfänge sowie sein Zeitschriftenprojekt *META* werden in einigen Publikationen angesprochen, aber nicht ausgiebig analysiert: Vgl. etwa Jörg Döring: „Rückkehr nach Frankfurt“. Literarisches Leben in der Nachkriegszeit. K. O. Götz' *META* und die Hoffnung auf eine deutsche surrealistische Poesie. In: Sigrig Hofer (Hrsg.): Entfesselte Form. 50 Jahre Frankfurter Quadriga. Ausst.-Kat. Frankfurt a.M./Basel 2002, S. 46-52; Sabine Schütz: Jenseits des klassischen Formprinzips. Die Malerei des Karl Otto Götz. In: Wolfgang Tomeczek (Hrsg.): Karl Otto Götz. Wegbereiter des deutschen Informel. Gemälde und Arbeiten auf Papier. Ausst.-Kat. Sausenheim 2008, S. 8-18; Heinz-Norbert Jocks: Die Ästhetik der Geschwindigkeit oder Das ewige Werden. Ein Versuch über K. O. Götz. In: Joachim Jäger u.a. (Hrsg.): K. O. Götz. Ausst.-Kat. Köln 2014, S. 63-73.

² Vgl. hierzu u.a. Hermann Glaser u.a. (Hrsg.): So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin 1989; Bernhard Schulz (Hrsg.): Grauzonen - Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. Ausst.-Kat. Berlin und Wien 1986.

Salvador Dalí³ oder die Simulation von Besessenheitszuständen im Schreibprozess, wie sie Breton und Éluard in den 1930er Jahren vornehmen,⁴ mag vor den jüngsten Erfahrungen als Hohn wahrgenommen werden. Und auch für die links-anarchistischen politischen Ansichten der französischen Surrealisten (allen voran die Gedanken einer totalen Revolution) scheint es in Deutschland nach 1945 nicht die rechte Zeit zu sein.

Dennoch zeigen die Bestrebungen der Akteure von *Badewanne* und *ME-TA*, dass der Surrealismus in der deutschen Nachkriegszeit durchaus als adäquate Antwort auf die aktuellen Umstände wahrgenommen wurde. Das Surreale ist, so legen es Selbstaussagen der Künstler nahe, nicht erst Ziel der künstlerischen Arbeit, sondern vielmehr bereits die Ausgangslage im zerbombten Deutschland. So erinnert sich der Berliner Maler Heinz Trökes (gemeinsam mit seiner Frau René Trökes), der sich im Umfeld der *Badewanne* befand und sich selbst als „Halbsurrealist“ verstand:

Heinz Trökes: Der Surrealismus lag eigentlich auf der Straße, in Form von den absurdesten Dingen. Konsul Flemming hat immer herrliche Feste gemacht, der hatte eine Wohnung, die über zwei Etagen ging [...].
Renée Trökes: Also er sagte gehen sie mal bitte da an die Speisekammer und machen die Tür auf, aber vorsichtig. Und dann machte man die Tür auf, da konnte man einen Stock tief gucken und da war ein Toilettenbecken, in dem ein so großer Kürbis wuchs. War schon gelb. Im zweiten Stock. Flemmings Wohnung war im dritten und vierten. Es war ausgebombt, nein angebombt. [...] Heinz Trökes: Da brauchtest du gar keinen Surrealismus mehr zu erfinden.⁵

Die Surrealität ist hier gewissermaßen zur Realität und somit zur Ausgangslage für das künstlerische Schaffen geworden. In einer Zeit, in der die Ruine, um mit den Worten Hans Richters zu sprechen, „das Kenn-

³ Siehe Salvador Dalís paranoische kritische Methode, die er in seinen Schriften immer wieder thematisiert: Salvador Dalí: Die Eroberung des Irrationalen. Essays. Frankfurt a.M. u.a. 1973.

⁴ Vgl. André Breton und Paul Éluard: Die unbefleckte Empfängnis. L'Immaculée Conception. Zweisprachige Ausgabe. München 1974.

⁵ Heinz und René Trökes in: Elisabeth Lenk (Hrsg.): Die Badewanne. S. 21.

zeichen der Zeit ist“⁶ und das Absurde einen frei nach der Camusschen Sentenz an jeder Straßenecke anspringen kann,⁷ scheint es nur folgerichtig, das surreale Erlebnis auf die Kunst und Literatur zu übertragen; nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass die Künstler die Nachkriegssituation als Chance begreifen, etwas Neues zu schaffen, das frei von Erstarrung und Verkrustung ist. Die Trümmer der zerstörten Stadt sind erlebtes Sinnbild für das Unabgeschlossene oder noch deutlicher: Offene. Diese Umgebung begünstigt ein neues Bohème-Gefühl: Es ist leicht, das alltägliche Leben als surreal zu begreifen. Der Autor Lothar Klünner – sowohl im Kreis der *Badewanne* als auch der *META* – erinnert sich: „Surreal war vielmehr, wie wir handelten, dachten und liebten in jener Zeit; weil das Leben, das Überleben, bei den meisten Menschen surrealistische Prioritäten setzte.“⁸

Dennoch begnügen sich die hier besprochenen Künstler nicht damit, eine bloße Abbildrelation zu schaffen. Das reale Surreale ist vielmehr Inspirationsquelle und wird weiterentwickelt, ja selbst weiter surrealisiert. So mag es nicht verwundern, dass die Verwandlung sowohl als Methode, als auch als Motiv für das künstlerische Schaffen zentral ist. Die Verwandlung ist ein Thema und Gestaltungsprinzip, das sich in der Kunst und Literatur der Moderne seit der Jahrhundertwende einer großen Beliebtheit erfreut.⁹ Insbesondere der Surrealismus hat Verwandlungen in allen Formen inszeniert, sei es in Form von biomorphen Gestalten als Bildmotiv wie in der Kunst Max Ernsts oder aber in der Theorie von André Breton: Die sogenannte surrealistische ‚Bewusstseinsrevolution‘ ist eine Verwandlungsbewegung, die nie zum Abschluss kommt. So schreibt Breton programmatisch bezüglich eines der großen Vorbildtexte des Surrealismus, *Die Gesänge des Maldoror* Lautréamonts: „Ein Prinzip dauernder Verwandlung hat sich der Dinge wie Ideen be-

⁶ Hans Werner Richter: Literatur im Interregnum. In: Der Ruf 17 (1947), S. 10.

⁷ Vgl. Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Hamburg 1998, S. 18.

⁸ Lothar Klünner: Zwischen Nullpunkt und Währungsreform: Die surreale Stadt. In: Litfass. Zeitschrift für Literatur 45 (1988), S. 124.

⁹ Vgl. hierzu etwa Christa Lichtenstern: Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption – Surrealistische Ästhetik – Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst. Weinheim 1992.

mächtigt, mit dem Ziel ihrer totalen Befreiung, einschließlich der Befreiung des Menschen.“¹⁰

Es mag also nicht verwundern, dass die Künstler und Autoren von *Badewanne* und *META*, wenn sie an den französischen Surrealismus anknüpfen, auch immer wieder das Thema der Verwandlung in Szene setzen. Dies geschieht nicht zuletzt im Zuge von Identitätskonstruktion und -dekonstruktion. Dabei ersetzen die Künstler jedoch jeglichen festen Identitätsentwurf durch die Idee einer beständigen Verwandlung und wenden dieses Konzept somit auf ihr Verhältnis zum Surrealismus selbst an: Die Künstler nehmen keine feste surrealistische Identität an (wie es die Gruppe um Breton tat), sondern greifen sich Aspekte heraus, die sie mit anderen in Beziehung setzen und so einer beständigen Transformation unterwerfen.

II. Das Künstlerkabarett *Die Badewanne*

Das Künstlerkabarett *Die Badewanne*¹¹ gründete sich im Juni 1949 in Berlin und bestand nur ein halbes Jahr. Bereits Anfang 1950 trennten sich die Wege der Beteiligten und es entstanden die Nachfolgekabaretts *Quallenpeitsche* und *Atelier*. Die Künstler verstanden *Die Badewanne* explizit als ‚surrealistisches Kabarett‘, das sowohl Charakteristika des ‚politischen‘ als auch des ‚literarischen‘ Kabarett adaptierte.

Das Besondere an diesem Kabarett war nicht zuletzt, dass es von einem Kollektiv gebildet wurde, das verschiedene künstlerische Bereiche integrierte und Tänzer, Maler, Schauspieler, Schriftsteller sowie Musiker zusammenführte: Als die Hauptbegründer der *Badewanne* gelten der Autor Johannes Hübner, der Maler, Tänzer und Pantomimekünstler Alexander Camaro sowie die Malerin Katja Meirowsky und ihr Mann Karl Meirowsky. Weitere feste Mitarbeiter waren die Maler Hans Laabs

¹⁰ André Breton: Vorwort zu Isidor Ducasse Comte de Lautréamont. In: Ders. (Hrsg.): *Anthologie des schwarzen Humors*. München 1979, S. 215-219, hier: S. 217.

¹¹ Zum Künstlerkabarett *Die Badewanne* existiert vielfältiges Archivmaterial wie Szenen fotografien, Textgrundlagen, Konzeptpapiere. Es befindet sich hauptsächlich in den Künstlerarchiven der Berlinischen Galerie, der Alexander und Renata Camaro Stiftung und im Archiv „Speichen“ des Kunstvereins Herzattacke e.V. in Berlin.

und Wolfgang Frankenstein, der Zeichner Paul Rosié, der Autor und Übersetzer Joachim Klünner sowie die Tänzerinnen Liselore Bergmann und Iris Barbura. Für die musikalische Begleitung war der Hauskomponist Theo Goldberg verantwortlich.

Vor allem hinter der Bühne agierten außerdem der Bildhauer Waldemar Grzimek und Rolek Chasella. Im Umfeld des Kabarets waren mit zeitweiliger Beteiligung die Malerin Jeanne Mammen, die Maler Werner Heldt, Heinz Trökes und Mac Zimmermann sowie die Autoren Lothar Klünner und Unica Zürn.

Die Badewanne erhob das Experiment und das freie Spiel mit den Künsten sowie die gemeinschaftliche Produktion zum Programm. Auch die Zuschauer wurden mal mehr, mal weniger freiwillig einbezogen. Johannes Hübner bemerkt zum Aufbau des Kabarets:

Prinzip ist die grundsätzliche Gleichberechtigung aller Ausdrucksformen: Inszenierung, Optik, Pantomime, Geräusch und Text. Das Verfahren des poetischen Bildes wird aus dem Bereich der Sprache in Figuren, Gegenstände und Aktionen übersetzt.¹²

Die Kabarettaufführungen fanden immer samstags statt. Jeweils acht bis zehn in sich geschlossene Nummern vereinigten sich hier zu einem bunten Gesamtprogramm. Zusätzlich gab es immer donnerstags spezielle literarische und musikalische Abende.

Die *Badewannen*-Künstler brachten ein vielschichtiges Programm: Zum einen wurden eigene Texte inszeniert, die häufig in Anlehnung an die *écriture automatique* verfasst waren, zum anderen wurden vor allem Texte aus dem französischen Surrealismus, aber auch Autoren wie Dostojewski und Kafka herangezogen. Häufig verschnitt man mehrere Texte miteinander, etwa einen Werbetext mit einem selbst verfassten automatischen Gedicht oder ein Text Sartres mit dem Text eines Schizophrenen. Alles getreu dem von Lautréamont übernommenen surrealistischen Motto: „Wie die unverhoffte Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.“¹³ Beliebt waren auch

¹² Johannes Hübner: Chronik der Badewanne: In: Lothar Klünner (Hrsg): Im Spiegel. Johannes Hübner zum Gedenken. Berlin 1989, S. 79.

¹³ Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 223.

sogenannte *poème illustrés*, in denen die Künstler Texte mit einem auf den ersten Blick nicht zusammenpassenden Hintergrundbild sowie mit einer szenischen Handlung und moderner Musik kombinierten. Vorlagen für das Bühnenbild waren dabei sowohl bekannte Gemälde aus der internationalen Avantgarde als auch eigene. Nicht nur in diesem Kontext versuchte das Kabarett *Die Badewanne* die Kunst der Moderne, die im Zuge des Nationalsozialismus als entartete gebrandmarkt und verboten worden war, zu rehabilitieren. Sie inszenierten diese Kunstwerke auch in speziellen Tanznummern.

Außerdem spielte das Absurde und das Grauen eine wichtige Rolle für das Kabarett. Nicht zuletzt in Rezeption des surrealistischen schwarzen Humors werden beispielsweise Selbstmorde und Operationen inszeniert. Der beteiligte Maler Wolfgang Frankenstein erinnert sich später:

Es war ein Seiltanz auf dieser Trennungslinie, in ein riesiges Gelächter zu verfallen oder nahe dem Selbstmord sich zu zerfleischen. Das Tragisch-Groteske, das ist, bei den Künstlern jedenfalls, das Lebensgefühl dieser Jahre gewesen.¹⁴

In diesem Sinne brachte *Die Badewanne* auch politische Programmnummern. Man verschnitt und überlagerte solche Texte, die während des Nationalsozialismus als deutsches Kulturgut gefeiert wurden, um sie ad absurdum zu führen, so etwa das *Nibelungenlied* oder Texte von Johann Wolfgang von Goethe und Ernst Jünger. „Dem gesunden Menschenverstand“, so begreift es Lothar Klünner, „sollte ein Schnippchen geschlagen werden wie dem gesunden Volksempfinden, das von der Nazizeit her immer noch in den Gemütern der Leute spukte.“¹⁵

Ein Ziel der *Badewanne* war es, Werke und Ideen des französischen Surrealismus in Deutschland bekannt zu machen.¹⁶ Dazu übersetzten Johannes Hübner sowie die Brüder Lothar und Joachim Klünner Texte

¹⁴ Wolfgang Frankenstein in: Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne*. S. 22.

¹⁵ Lothar Klünner: Noch einmal zur Sache. In: Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne*. S. 153-160, hier: S. 155.

¹⁶ Zu dem Thema Surrealismusverarbeitung in der *Badewanne* vgl. Isabel Fischer: Das Surreale surrealieren. Wie die Berliner Nachkriegskünstler der *Badewanne* an den Französischen Surrealismus anknüpften. In: Alexander und Renata Camaro Stiftung und Dagmar Schmengler (Hrsg.): *Berlin Surreal*. S. 67-79.

von Autoren wie André Breton und Paul Éluard ins Deutsche. Kontakt mit Werken aus dem französischen Surrealismus hatte vor allem Hübner schon vor der Zeit der *Badewanne*. Seine unveröffentlichten Tagebücher verzeichnen bereits 1945/46 erste Übersetzungen.¹⁷

In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass es in der unmittelbaren Nachkriegszeit so gut wie keine Übersetzungen aus dem französischen Surrealismus gab und die meisten Texte aus dem Kreis André Bretons erst in den 1960er Jahren in deutscher Übersetzung erschienen. Hübner und Klünner leisteten somit Pionierarbeit. Ebenfalls bemerkenswert ist, dass die Texte, die sie für die Kabarettaufführungen übersetzten, nicht nur aus den 1920er Jahren – und somit aus der Hochphase des Surrealismus – stammten, sondern auch weniger bekannte aus den 1930er und 1940er Jahren umfassten und sogar den lateinamerikanischen Surrealismus miteinbezogen. Die *Badewanne* brachte solche Texte zum einen in Form von Lesungen an den „Literarischen Donnerstagen“ und zum anderen als Bestandteil des Kabarettprogramms.

Eine Rezeption des französischen Surrealismus fand aber auch durch die Übernahme seiner Techniken statt. Insbesondere die *écriture automatique* beeinflusste die Lyrik Hübners maßgeblich.

Es gilt die Gesetzmäßigkeiten des Bewusstseins im Kunstwerk auszuschalten, um die des Unterbewusstseins freizulegen. Also um Auflösung des logisch kausalen Bandes, der Rationalität. An ihre Stelle tritt das magische Gesetz der Assoziation.¹⁸

Es scheint nur folgerichtig, dass die erste Programmnummer, mit der das Künstlerkabarett eröffnete, als automatischer Text inszeniert wurde: Das Prosagedicht Hübners trägt den bezeichnenden Titel *Die Badewanne (Automatischer Text)* und ist programmatische Lyrik: Das Gedicht dient dazu verschiedenen Facetten des Künstlerkabarett vorzustellen. Durch den Untertitel *Automatischer Text* wird nicht nur der Text selbst, sondern auch Inhalt und Form des Künstlerkabarett mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht.

¹⁷ Johannes Hübners Tagebücher befinden sich im Archiv des Kunstvereins Herzattacke e.V. in Berlin.

¹⁸ Johannes Hübner: Tagebuch von 1947 (Archiv Speichen, Kunstverein Herzattacke e.V.).

„Die Badewanne ist die Erinnerung an eine Regennacht in Paris“, heißt es im ersten Satz und kurz darauf „wo die Blumen des Bösen in allen Knopflöchern stecken.“¹⁹ Es ist kein Zufall, dass die Metropole der Französischen Surrealisten hier ebenso genannt wird wie das bekannteste Werk des Symbolisten Charles Baudelaire, in dem nicht zuletzt Breton einen Vorreiter des Surrealismus sah.

Das Prosagedicht *Die Badewanne* erscheint jedoch, wenn auch stark assoziativ, zu konstruiert, zu sehr auf ein Ziel hin – die Vorstellung des Kabarets – geschrieben zu sein, um als automatischer Text durchgehen zu können. Es muss so eher als Selbstinszenierung des Künstlerkabarets verstanden werden. Der Blick, den Hübner und die anderen beteiligten Künstler auf den französischen Surrealismus werfen, ist dabei nicht frei von Ironie. Das zeigt u.a. die Wahl des Titels, unter dem Hübner seine für das *Badewannen*-Programm geschriebenen Prosagedichte zusammenfasst: *Magnetische Komödie*. Dieser Titel ist ein intertextuelles Spiel mit einem der Gründungstexte des französischen Surrealismus: die 1919 entstandenen *Les camps magnetiques*, *Die magnetischen Felder* von André Breton und Philippe Soupault. In Gemeinschaftsarbeit haben die beiden Autoren hier erstmals die Methode der *écriture automatique* ausgetestet. Hübner zeigt so einerseits auf, an welche künstlerische Praxis seine Texte anschließen. Auf der anderen Seite bringt er mit dem Zusatz „Komödie“ auch eine ironische Komponente mit ein.

Für den französischen Surrealismus sind Kombinatorik und Metamorphose zwei der wichtigsten Methoden zur Bildfindung und -ausarbeitung. Mit Uwe Schneede verstehe ich unter Kombinatorik die „Kollision einander fremder Wesen, Objekte oder Wörter“²⁰ und unter Metamorphose die Weiterführung der Kombinatorik, sofern die einzelnen einander fremden Elemente nicht mehr nur in Opposition zueinander stehen, sondern ineinander übergehen. Am Bekanntesten ist wohl die Verwendung von Kombinatorik und Metamorphose im Werk von Max Ernst geworden: Sei es in seinen Collageromanen oder aber in seinen biomor-

¹⁹ Johannes Hübner: *Die Badewanne* (Automatischer Text). In: Ders.: *Gedichte*. Hrsg. von Lothar Klünner. Berlin 1983, S. 43.

²⁰ Uwe Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*. Malerei, Skulptur, Fotografie, Film. München 2006, S. 45.

phen Gemälden.²¹ Aber auch André Breton schreibt im *Zweiten Surrealistischem Manifest*: „Der Teufel, sage ich, bewahre die surrealistische Idee davor, jemals ohne Metamorphosen auskommen zu wollen.“²² Die Künstler der *Badewanne* nehmen ihn beim Wort und wenden die Methoden auf die künstlerischen Erzeugnisse des französischen Surrealismus selbst an: Sie verschneiden und überlagern Texte und Gemälde, die vorher keinerlei Verbindung zueinander hatten und lassen sie ineinander übergehen. Am deutlichsten wird dies in dem bereits erwähnten *poèmes illustrés*. Eines der besten Beispiele hierfür ist die Programmnummer *Versuch die allgemeine Paralyse zu simulieren*.²³

Grundlage bildet das gleichnamige Prosagedicht von André Breton und Paul Éluard. Der Text entstammt einem Gedichtzyklus mit dem bezeichnenden Titel *Zustände der Besessenheit* und wurde 1930 in dem Buch *L'Immaculée conception (Die unbefleckte Empfängnis)* in Frankreich veröffentlicht. Die Kabarettisten wählen hiermit einen surrealistischen Text, der als Musterbeispiel für die Idee der *L'Amour fou* gelten kann, jenes Liebeskonzeptes, das Breton als das einzig wahre Surrealistische einführt.²⁴ Johannes Hübner, der in die Rolle des lyrischen Ichs schlüpft, trägt den Text einer selbst gestalteten Puppe vor, die als die materialisierte Geliebte fungiert. Im Hintergrund sieht man einen Bühnenprospekt, der in Anlehnung an Salvador Dalís Gemälde *Die Versuchung des Heiligen Antonius* von 1946 entstanden ist.

Die Künstler der *Badewanne* kopieren jedoch Dalís Bild nicht. Sie nutzen es vielmehr als Materiallager, dessen Versatzstücke sie mittels Montage-technik neu kombinieren. Die Landschaft, die das Bühnenprospekt zeigt, weist beispielsweise Felsformationen auf, die zwar für andere Bilder Dalís typisch sind, aber kein Bestandteil dieses Gemäldes darstellen.

²¹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Christian Sauer in diesem Band.

²² André Breton: *Zweites Manifest des Surrealismus*. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg ¹¹2004, S. 49-100, hier: S. 65.

²³ Vgl. Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne*. S. 114.

²⁴ Zur Idee der *L'Amour fou* vgl. den gleichnamigen Roman: André Breton: *L'Amour fou*. Frankfurt a.M. ⁸2003 sowie André Breton: *Nadja*. Frankfurt a.M. ⁵2002. Zum surrealistischen Liebeskonzept im Allgemeinen siehe: Verena Krieger (Hrsg.): *Metamorphosen der Liebe*. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus. Berlin u.a. 2006.

Indem *Die Badewanne* Motive aus der *Versuchung des heiligen Antonius* für ihr Bühnenprospekt übernimmt, wird die Geschichte des Heiligen an das restliche Bühnengeschehen gekoppelt. Die Puppe und der ‚Liebende‘, alias Johannes Hübner, werden so zu integralen Bestandteilen des Bildes. Der ‚Liebende‘ verschmilzt mit der Position des heiligen Antonius, der aus dem Bild verschwunden ist. Die Frau, die auf Dalís Bild die dominierende Versuchung darstellt, findet ihr Pendant in der Puppe. Die Grenzen zwischen Bildender Kunst, Literatur und Darstellendem Spiel haben sich geöffnet. Die gemalten Figuren und die Protagonisten des Textes wurden ineinander verwandelt und auf der Bühne zu dreidimensionalen Akteuren transformiert. Es entsteht eine neue Handlung. Die *Badewannen*-Künstler inszenieren mit solchen Programmnummern ein hochkomplexes Verwandlungsspiel. An Stelle eines einzelnen Kunstwerkes tritt der Prozess: Text, Bild, Gegenstände und Darsteller ergeben zusammen einen Bewegungsapparat, der zweierlei schafft: Einmal wird getreu des surrealistischen Vorsatzes Kunst in Leben überführt und dann wird der Surrealismus selbst in einer Experimentalanordnung erforscht. Ähnlich funktionieren auch die sogenannten ‚Getanzten Bilder‘. Ein Beispiel hierfür ist die Programmnummer *Danseuses Espagnol (Tanz nach Miro)*.²⁵ Ausgangspunkt ist das gleichnamige Gemälde von Joan Miró aus dem Jahr 1924. Miró, wenn auch nicht offizielles Mitglied der surrealistischen Gruppe, verkehrte in ihrem Kreis, nahm an ihren Ausstellungen teil und seine Werke fanden Eingang in namhafte surrealistische Zeitschriften. Er versucht in den 1920er Jahren die *écriture automatique* auf die Malerei zu übertragen und setzte dabei auf eine knappe Zeichensprache und Assoziationsmechanismen. Das Prozessuale wurde zum Zentrum seines künstlerischen Schaffens. In Bezug auf die Thematik ‚Surrealismus und Verwandlung‘ mag es also kaum verwundern, dass *Die Badewanne* ausgerechnet ein Gemälde dieses Malers als Teil ihres Bühnenexperimentes wählte. Das Bühnensetting ist folgendermaßen aufgebaut: Im Hintergrund sieht man einen Bühnenprospekt, der Mirós Gemälde nachempfunden ist. Davor befindet sich

²⁵ Vgl. Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne*. S. 83-86; Agnes Kern: Prinzipien der Übertragung. Betrachtungen zum Bewegungsmoment im Tanz der *Badewanne*. In: Alexander und Renata Camao Stiftung und Dagmar Schmengler (Hrsg.): *Berlin Surreal*. S. 99-109.

die Tänzerin Liselore Bergmann, die derart kostümiert ist, dass sie als Teil des Bildes erscheint. Anfangs positioniert sie sich direkt vor dem Bild, sodass es den Anschein erweckt, als würde sie mit ihm verschmelzen. Nach einer Weile bewegt sie sich vom Bild weg und beginnt eine Tanzimprovisation. Der Bildbestandteil erscheint nun im Doppel, einer erstarrt, einer in Bewegung. Was hier inszeniert wird, lässt sich als eine besondere Art von Metamorphose begreifen. Dem Kunstwerk als starren Ausgangsprodukt soll im Zuge einer künstlerischen Verwandlungsbewegung Leben eingehaucht werden, es soll vom Zustand zum Prozess werden. Dabei wird das Museum durch die Bühne ersetzt. Für den hier zugrunde liegenden Verwandlungsbegriff aber heißt das, dass es den Künstlern gerade nicht darum geht, Kunst als das bereits Verwandelte und somit als abgeschlossenes Endergebnis zu präsentieren. Der Wechsel von Stillstand in Bewegung und umgekehrt innerhalb der Tanznummer zeigt vielmehr an, dass ein Moment der endgültigen Festigung nie erreicht werden kann und darf – die Möglichkeit einer Verwandlung wird so in der Schwebelage gehalten.

III. K. O. Götz

K. O. Götz gilt als einer der bedeutendsten deutschen Maler des Informel. Seine Beziehung zum Surrealismus aber, die insbesondere in seinem Frühwerk und in seiner Lyrik zum Tragen kommt, ist heute nur noch Wenigen bekannt. Lange Jahre von der Forschung zugunsten seiner Entdeckung als Informel-Künstler vernachlässigt, erlangt nun zunehmend auch diese Facette mehr Beachtung: nicht zuletzt in dem jüngst erschienenen Ausstellungskatalog zur großen Götz Werkschau – anlässlich seines 100. Geburtstages – in der Neuen Nationalgalerie in Berlin.²⁶

Götz Bekanntschaft mit surrealistischer Literatur und Kunst beginnt bereits in den 1930er Jahren. Dabei ist er vor allem an dem Automatismus interessiert. Ein Prinzip, dass er nicht nur anhand von eigenen automatischen Schreibversuchen selbst zu erforschen versucht, sondern auch durch sein experimentelles Arbeiten auf die Malerei überträgt. Götz selbst bemerkt in seinen Lebenserinnerungen: „Ich hielt mich an den alten Programmpunkt der Surrealisten, durch psychischen Automatismus und Paroxysmus das Wunder beim Schopfe packen.“²⁷

Seine Luftpumpenbilder aus den 1940er Jahren (teilweise noch während des Krieges entstanden) liefern hierfür ein gutes Beispiel: Es sind zumeist kleinformatige Gemälde, bei denen Götz Aquarellfarbe spontan mittels Luftströmen über das Papier verteilt und hinterher überarbeitet. Es entstehen amorphe Formen, die sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion in beständiger Auflösung befinden.

Sein Nachkriegswerk ist außerdem geprägt von der Arbeit an der sogenannten ‚Fakturfibel‘, ein Buch, das nach Götz eigenen Worten ein „didaktisches Formen ABC mit abstrakten Elementen“²⁸ darstellt. Infolgedessen entstehen eine Reihe von Holzschnitten, aber auch Ölgemälden, die mit der Wiederholung und Verwandlung von Formen experimentieren. Wie Willi Grohmann bemerkt, geht es dabei auch um das Bewerkstelligen der Darstellung von Zeitlichkeit, vom Prozessualen in der Kunst:

²⁶ Vgl. Joachim Jäger u.a. (Hrsg.): K. O. Götz. Ausst.-Kat. Köln 2014.

²⁷ K. O. Götz: Erinnerungen und Werk. Bd. 1a. Düsseldorf 1983, S. 516.

²⁸ Ebd., S. 289.

In der Gruppe geschieht etwas, was Götz als eine der Grundlagen seiner Malerei, der Malerei überhaupt, ansieht: eine Aktion in der Zeit. Auf einer und derselben Leinwand lässt sie sich nur unvollkommen fixieren, trotz eines möglichen Neben – oder Ueber – Einander, trotz einer möglichen Auseinanderfaltung der bildnerischen Elemente. Es war der Film, der den Maler darüber hatte nachdenken lassen, wie Abläufe in der Malerei realisierbar seien, die alle nach denselben Prinzipien gebaut sind, aus untereinander verwandten und rhythmisch aufeinander bezogenen Figurationen.²⁹

Indem sich Götz künstlerisch mit der Darstellung von Zeitlichkeit, also der Darstellung eines Prozesses, beschäftigt, inszeniert er Metamorphosen und bewegt sich somit innerhalb eines Diskurses, der für die deutschen Nachkriegssurrealisten bestimmend war.

Wie die Autoren des Künstlerkabarets *Die Badewanne*, mit denen Götz in künstlerischem Austausch steht, fertigte auch er Übersetzungen aus dem französischen Surrealismus an. So übersetzte er in den 1940er Jahren mit Maurice Nadeaus *Geschichte des Surrealismus*, einen historisch-theoretischen Text, zu dessen Veröffentlichung es leider nicht kam. Der Rowohlt-Verlag, dem er das Buch anbot, lehnte mit dem Vermerk ab, dass in Deutschland kein Interesse am Surrealismus bestünde.³⁰

In der unmittelbaren Nachkriegszeit schreibt Götz selbst eine Vielzahl an surrealistischen Gedichten:

Ich dichtete auch selbst in diesen Königsförder Jahren, ganz in der Tradition des Surrealismus. In meinen automatischen Texten verarbeitete ich unbewusst oder halbbewusst Rudimente meines Alltagsleben.³¹

Während er in der Malerei den Einfluss des Surrealismus ab den 1950er Jahren weitgehend hinter sich ließ, blieb seine Lyrik weiterhin genuin surrealistisch: Automatisches Schreiben und Themen wie der Traum und die Verwandlung dominieren hier. Außerdem bringt er wiederholt intertextuelle Verweise zum französischen Surrealismus. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist das Max Ernst gewidmete Prosagedicht *Spa-*

²⁹ Will Grohmann: Die surrealen Wirklichkeiten unwirklicher Bilder. 1962. Unter: http://www.ko-götz.de/images/pdf/Grohmann_1962.pdf aufgerufen am: 20.01.2016.

³⁰ K. O. Götz: Erinnerungen 1945-1959. Aachen 1994, S. 25-27.

³¹ Ebd., S. 27.

zierngang von 1950.³² Ähnlich wie bei den *poèmes illustrés* der *Badewanne* wird auch hier das Surreale surrealisiert, auch hier geht es um eine Anverwandlung. Denn das Gedicht ist ein Spaziergang durch surrealistische Gemälde und Figuren: Bildwelten, die einst der Feder von Max Ernst entstammten oder an sie angelehnt sind.

In einem unsichtbaren Grätenwald verlor ich meine blinde Uhr und etwas von der Unschuld einiger nackter Vögel. Ich befand mich auf dem Weg zu einer Menschengrotte. Sie sollte über einem gelben Abhang schweben und in der Dämmerung erklingen, wenn man sich ihr näherte.

Stattdessen erreichte ich im Rückwärtsgang ein eingezäuntes Plateau auf dem soeben drei Pflanzenvögel gelandet waren und sich zur Ruhe flach am Boden ausstreckten [...].³³

Es ist bezeichnend, dass Götz sein lyrisches Ich hier nicht etwa nur durch ein einziges bestimmtes Gemälde von Max Ernst wandern lässt, sondern durch eine sich beständig verwandelnde Landschaft, die Elemente aus verschiedenen Gemälden von Ernst enthält. So verweist er namentlich auf eine der bekanntesten Grattagen von Ernst: *Grätenwald* von 1926. Wälder, insbesondere düstere, bedrohlich wirkende Wälder gibt es in seinem Werk oft. Nicht zuletzt erprobte er mit diesem Motiv seine experimentellen Techniken: Frottage, Grattage und Décalcomanie. Indem Götz in seinem Gedicht *Spaziergang* die Themen Wald und Vogel zusammenführt, kombiniert er zwei Leitmotive des Künstlers. Ernst bevölkerte nicht nur eine Vielzahl seiner Bilder mit Vogelgestalten und Vogelchimären, sondern schuf sich auch selbst eine mystische Identität als Vogel Loplop. In *Grätenwald* fehlt die Figur des Vogels, doch es gibt andere Bilder von Ernst auf die Götz mit den Formulierungen „Die Unschuld nackter Vögel“ und „drei Pflanzenvögel“ anspielen könnte. So sieht man z.B. auf dem ganz in grün gehaltenen Ölgemälde *Natur im Morgenlicht* von 1936, wie eine Chimäre aus Vogelkopf und nacktem menschlichen Oberkörper sich den Weg durch einen Blätterdschungel bahnt, mit dem sie farblich verschmilzt.

³² K. O. Götz: Spaziergang. In: Ders.: Zungensprünge. Gedichte 1945-1991. Aachen 1992, S. 44 f.

³³ Ebd., S. 44.

Darüber hinaus ergänzt Götz die Landschaft um eigene Ideen, die sich nahtlos ins Bildschema einfügen, wie z.B. den Verlust einer blinden Uhr. Die Bildwelt wird über die Literatur zu einem gewaltigen, Furcht einflößenden Erlebnis. Das lyrische Ich fungiert nicht nur als Betrachter und Berichterstatter der Ernstschen Bildideen, sondern ist in das Geschehen unmittelbar involviert und erlebt es mit allen Sinnen. So ergänzt Götz auch Geräusche z.B., wenn es heißt: „ein penetrantes Tönen wie vergiftete Musik fiel über mich her.“³⁴

Wir haben es hier nicht nur mit der Überführung von einem Medium in ein anderes zu tun, sondern – ähnlich wie bei der *Badewanne* – mit einem surrealistischen Experiment mit und anhand surrealistischen Materials. Gleichzeitig ist auch hier der Gedanke der Verlebendigung von Kunst virulent.

IV. Die Zeitschrift *META*: Ein intermediales und internationales Projekt

K. O. Götz gibt unter dem Pseudonym André Tamm von 1949-1953 eine sowohl international als auch intermedial ausgerichtete Zeitschrift heraus: Diese trägt den Namen *META. Zeitschrift für experimentelle Kunst und Poesie*, wobei eine erste Version der Zeitschrift bereits 1948 unter dem bezeichnenden Titel *Metamorphose* erscheint. Retrospektiv bezeichnet Götz selbst sein Zeitschriftenprojekt als „kleines avantgardistisches Blättchen“.³⁵

In der *META* zeigt sich eine Materialauswahl, wie sie für Zeitschriften der Avantgarden typisch ist. Neben Literarischem (hier vor allem Gedichten), Bildern und Fotografien finden sich Berichte über internationale Ausstellungen, Theateraufführungen, Filme oder Lesungen und Reflexionen über den aktuellen Stand von experimenteller Kunst und Literatur. Neben zeitgenössischen Autoren (z.B. Johannes Hübner, Lothar Klünner, aber auch Paul Celan) und Künstlern (z.B. Willi Bau-

³⁴ Ebd.

³⁵ K. O. Götz: Zitiert nach: Hans-Jürgen Schwalm: „Es geht um die Auflösung des klassischen Formprinzips.“ K. O. Götz und die anderen. Zu den Anfängen des Informel. In: Joachim Jäger u.a. (Hrsg.): K. O. Götz. S. 18-43, hier: S. 21.

meister, Heinz Trökes, Edgar Jené) finden sich hier auch Bilder und Texte von Künstlern der Moderne wie Paul Klee und Kurt Schwitters. Neben Heften, in denen deutsche Autoren und Künstler gemeinsam mit internationalen vorgestellt werden, gibt es ab 1951 auch spezielle Themenhefte, die jeweils einem Land gewidmet sind, z.B. Frankreich, Dänemark, Holland und sogar Mexiko. Dem Projekt kam zu Gute, dass Götz in der unmittelbaren Nachkriegszeit schnell zum Netzwerker der internationalen Avantgarde geworden war. Seine künstlerischen Kontakte, anfangs vor allem in Europa und hier vor allem in Paris angesiedelt,³⁶ weiteten sich schnell aus. Nicht zuletzt sein Beitritt zu der multinationalen Künstlergruppe CoBrA 1949 verschaffte ihm neue Beziehungen. Hier war er zwischen belgischen, niederländischen und dänischen Künstlern (wie Asger Jorn, Corneille, Karel Appel und Constant) der einzige deutsche Künstler. Die *META* zirkulierte so auch in den befreundeten Künstlerkreisen im Ausland – und kann damit mitnichten als unbedeutendes deutsches Nachkriegsblättchen betrachtet werden.

Wo aber finden wir den Surrealismus oder seine Spuren in der *META* wieder? Zum Einen in Götz' eigenen Beiträgen: So veröffentlichte er hier (erneut unter dem Pseudonym André Tamm) eigene Gedichte mit surrealistischer Prägung. Für das zweite Heft der *META* verfasst er sogar einen Essay, in dem er sich theoretisch mit der Frage nach dem Poetischen im Allgemeinen und der surrealistischen Poesie im Speziellen auseinandersetzt. Der Artikel erscheint unter dem Pseudonym Dr. B. Ch. Rosskamp und trägt den Titel *Surrealistische Poesie Einführung und Anthologie*. Götz nimmt hierbei vor allem eine Engführung von deutscher Frühromantik und französischem Surrealismus vor: „denn das Poetische bei Novalis ist dasselbe wie bei den Surrealisten.“³⁷ Außerdem wirft er einen kritischen Blick auf die Wahrnehmung surrealistischer Poesie im Nachkriegsdeutschland. Für den „orientierten Leser“, so Götz, waren solche Veröffentlichungen

³⁶ Martin Schieder: Stromprickelnd befeuert. K.O Götz und die Pariser Kunstszenen der 1950er Jahre. In: Ralph Melcher (Hrsg.): K. O. Götz – Impuls und Intention – Werke aus dem Saarland Museum und aus Saarbrücker Privatbesitz. Ausst.-Kat. Saarbrücken 2004, S. 67-78.

³⁷ Dr. B. Ch. Rosskamp [K. O. Götz]: Surrealistische Poesie Einführung und Anthologie. In: *META* 2 (1949), S. 4.

ein Labsal und ein freudiges Wiedersehen [...] jedoch den Jüngeren eine völlig fremde Welt. Im Gegenteil das abstrakte und unorganische Auftauchen solcher Poesiefragmente inmitten eines Wustes von zeitgenössischer, engagierter Dichtung und gedankenschwangerer Heimkehrer- und Trümmerlyrik zwang den jüngeren Lesern oft nur Verwirrung und spontane Ablehnung auf (was zuweilen auch beabsichtigt war).³⁸

Götz geht noch weiter und behauptet, dem Deutschen sei heute der „tieferer Sinn für das poetische im weiteren Sinne des Wortes“³⁹ abhandengekommen.

Die Surrealismusverarbeitung in der *META* muss vor diesem Hintergrund nicht zuletzt auch als Bildungsauftrag verstanden werden.

In diesem Zusammenhang lieferten die Autoren Hübner und Klünner, die auch im Zuge des Künstlerkabarets *Die Badewanne* aktiv waren, surrealismusnahe Lyrik für die Zeitschrift. Und auch Götz' Lebensgefährtin Anneliese Hager ist wiederholt mit automatischen Schreibexperimenten und bildreicher Lyrik vertreten, die nicht zuletzt in Paul Celan einen großen Bewunderer finden sollte.⁴⁰ Von österreichischer Seite sind es u.a. der Lyriker Max Hölzer und der Maler Edgar Jené, die die *META* mit surrealistischen Eigenkreationen beliefern. Gemeinsam geben diese beiden Vermittler der surrealistischen Idee 1950 die *Surrealistischen Publikationen* – eine Anthologie surrealistischer Texte - heraus.

Eines der besonderen Kennzeichen der *META* ist ihre intermediale Struktur. Diese überzeugt nicht zuletzt dadurch, dass hier ein dichtes Verweisungssystem zwischen den abgedruckten Werken inszeniert wird. Anhand der zweiten Seite des zweiten Heftes der *META* von 1949⁴¹ soll gezeigt werden, wie hier bereits über den formalen Aufbau Verwandlungen inszeniert werden, die dann inhaltlich ihre Fortsetzung finden. Die ausgewählte Seite bietet sich dafür besonders an, weil sie drei hier in Bezug auf ihre Auseinandersetzung mit dem Surrealismus bereits erwähnte Künstler zusammenführt: zum einen K. O. Götz selbst, dann

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Anneliese Hager: *Die rote Uhr und andere Dichtungen*. Hrsg. von Rita Bischof und Elisabeth Lenk. Zürich 1991.

⁴¹ Allgemein zum zweiten Heft der *META* vgl: K. O. Götz: *Erinnerungen 1945-1959*. S. 52-54.

den surrealistisch geprägten Maler Heinz Trökes und den Autor und *Badewannen*-Mitbegründer Johannes Hübner.

Kunst als metamorpher Prozess wird hier subtil als Gemeinschaftsprojekt inszeniert, insofern der Aufbau deutlich Äquivalenzverhältnisse zwischen den einzelnen Künstlern und Werken herstellt:

In der oberen Hälfte der Seite befinden sich L-förmig angeordnet zwei Holzschnittserien von Götz zu Variationen über jeweils ein Thema. Es handelt sich um Arbeiten, die er im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Fakturfibel angefertigt hat. Götz geht es hierbei nicht zuletzt darum, ein System aus Formmetamorphosen zu entwickeln. Dabei arbeitet er mit der Reihung und Abwandlung strukturell zusammengehöriger Formfamilien. Immer wieder kommt es innerhalb der Variationen aber auch zu Überlagerungen, Durchdringung, Zerdehnung und letztlich Verflüssigung. Im unteren Holzschnitt aus dem Jahr 1948 finden wir dabei das Logo der *META* (ein augenähnliches Formensemble) wieder, dessen Entstehung und Transformation dem Leser programmatisch vorgeführt wird.

Als Pendant zu der oberen L-förmigen Anordnung der Götzschen Holzschnitte fungiert auf der unteren Hälfte der Seite – ebenfalls L-förmig angeordnet – eine Abbildung von Trökes Gemälde *Zwei Welten* sowie eine Fotografie, die denselben beim Malen zeigt. Die wiederkehrende Bildstruktur, die in Bezug auf Trökes in Szene gesetzt wird, ist die des Zerfalls, des Auseinanderklüftens und der Auflösung von festem Material. Das Thema Zerfall steht nicht nur im Trökesschen Oeuvre in Zusammenhang mit dem Thema Verwandlung. Dabei wird genau der Moment der Zeitspanne festgehalten, in dem der Prozess der Auflösung bereits eingesetzt hat, aber noch nicht abgeschlossen ist. Die Verwandlung ist in einer zeitlos andauernden Gegenwart eingefroren.

Die obere und untere Hälfte der Seite korrespondieren also nicht nur durch die Anordnung der Bilder, sondern auch inhaltlich. Eine Doppelung findet sich außerdem durch die Betonung der Gestalt des Künstlers, die oben durch eine Porträtfotografie von Götz und unten durch die Fotografie von Trökes inszeniert wird. Beide Künstler haben den Blick ihren Werken zugewandt. Implizit lässt sich diese Inszenierung bereits der Figur des Künstlers als Verwandler zuordnen, wie sie in Hübners Gedicht *An Heinz Trökes* thematisiert wird. Das Gedicht wird

von den Künstlerporträts gerahmt. Verstärkt wird dieser Eindruck außerdem durch die Markierung ihrer Namen jeweils rechts oberhalb und unterhalb des Gedichtes. Hübners Gedicht lässt sich somit ikonographisch nicht nur auf Trökes, sondern auch auf Götz beziehen. Der Seitenaufbau deutet daher eine weitere Verwandlung an, nämlich die von Trökes in Götz und umgekehrt.

An Heinz Trökes

du hältst in deinen blicken bunte meere
und zwischen deinen lippen morsche sterne
in deinen fingern schmelzen die metalle
die deiner leinwand schwarze länder färben
die schmale krempe deines hutes rührt
an weltzerfälle wie an spielzeugträume
doch keiner weiß an dir den ort des auges
dem sein gesicht der zufall manchmal zeigt
aus deinen sträußen reden viel zungen
das wirre durcheinander der strukturen
die großen zeiger der notwendigkeit
weit hinter deinem horizont enthüllt
die maske unsrer wirklichkeit das dasein
indem sich deine nackte iris spiegelt
und deinen pinsel machen blinde sehend
mit einer sehkraft die sich einwärts wendet⁴²

Das Gedicht lässt sich als Erläuterung des künstlerischen Schöpfungsaktes lesen. Verwandlungen spielen hierbei in mehrererlei Weise eine Rolle: Zum einen – und das vor allem in den ersten sechs Versen – in der Figur des Künstlers als aktiven Verwandler. Zum anderen – und hiermit befinden wir uns in einem klassischen Diskurs des Surrealismus – im ‚Durchlässigwerden‘ des Künstlersubjekts, wie es ab Vers 7 geschildert wird.

Die Vorstellung der Figur des Künstlers als Verwandler erfolgt u.a. über alchemistische Symbolik: „in deinen fingern schmelzen die metalle / die deiner leinwand schwarze länder färben“.⁴³ Hübner bewegt sich bezüg-

⁴² Johannes Hübner: An Heinz Trökes. In: META 2 (1949), S. 2.

⁴³ Ebd.

lich der Koppelung an das Bildfeld der Alchemie in einer literarischen Tradition, die ihre Wurzeln in der deutschen Frühromantik hat und insbesondere im Zuge des späteren französischen Surrealismus wieder aufgegriffen wird.⁴⁴ Alchemistische Symbolik steht in diesem Zusammenhang nicht zuletzt für eine innere Wandlung. Wandlung aus dem Inneren – dem Unbewussten – heraus ist eines der Leitthemen des Surrealismus.

Vom aktiven Gestalter wird die Künstlerfigur mit Fortgang des Gedichtes zum Medium, völlig durchlässig für das Prozessuale der Kunst selbst. Der Künstler als Schöpfer erscheint hier nur noch als Auge (Vers 7: „doch keiner weiß an dir den ort des auges“), und selbst diese Situierung wird unklar, wenn der Ort des Auges unbekannt ist. Der Künstler ist nicht länger Agens seiner Kunst, die Kunst wird unkontrollierbar, undurchsichtig, abhängig vom Ungewissen. Der Zufall, der bereits bei den französischen Surrealisten zentraler Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen ist, tritt hier nun – und das ist bemerkenswert – personifiziert auf, er hat ein Gesicht. Der Prozess der Kunstentstehung tauscht die Rolle mit dem Künstlersubjekt.

Je mehr die Figur des Künstlersubjektes innerhalb der Verwandlung durchlässig wird, umso stärker kommt es wiederum zu einer Verwandlung im Sinne einer Verlebendigung der einzelnen Elemente der künstlerischen Tätigkeit. Je mehr sich der Körper des Künstlersubjekts auflöst, desto mehr Kontur, ja Körper, erhält die künstlerische Schöpfungskraft, erhalten die künstlerischen Hilfswerkzeuge, so dass letztendlich der Pinsel sehend ist, während vom Künstler nur mehr die unmöglich gespiegelte Iris verbleibt.

Hübners Gedicht lässt sich mitnichten als rein beschreibende Hommage an den befreundeten Maler Trökes verstehen; vielmehr gelingen ihm hiermit Anverwandlungen in verschiedene Richtungen:

⁴⁴ Vgl. Verena Kuni: Der Künstler als Magier und Alchemist im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945; eine vergleichende Fokusstudie ausgehend von Joseph Beuys. Marburg 2006, S. 29-35; Verena Kuni: Victor Brauner. Der Künstler als Seher, Magier und Alchemist. Frankfurt a.M. 1995; Marjorie E. Warlick: Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth. Austin 2001.

Eine Vielzahl der für das surrealistische Schaffen im Allgemeinen wichtigen Kennzeichen werden hier auf das eigene Künstlerideal übertragen: die Wirklichkeitsverwandlung durch Kunst, die Verlebendigung von unbelebtem Material, der mediumistische und automatische Aspekt im Schöpfungsvorgang, die Betonung des Zufall sowie die Fixierung auf den Schaffungsakt, der teilweise wichtiger ist als das Kunstwerk selbst. Interessanterweise gelingt es Hübner sogar, die Aspekte, die im Künstlerbild der Surrealisten uneinheitlich bis widersprüchlich blieben, bzw. die sich weiterentwickelt haben, in seinem Gedicht zu vereinen. Allgemein kann man mit dem Ideal des frühen französischen Surrealismus davon ausgehen, dass der Surrealismus mit der Hinwendung zum Unbewussten, dem Zufall und dem Automatismus im Schreiben und Malen, den Mythos des individuellen künstlerischen Schöpfungs-genies ausschalten wollte. So versteht sich Breton als „bescheidene Registriermaschine“⁴⁵ und Max Ernst beginnt seinen 1934 erschienenen Text *Was ist Surrealismus* mit den Worten:

Es gehört zu den ersten revolutionären Akten des Surrealismus, diesen Mythos [gemeint ist der vom Schöpfertum des Künstlers, Anmerkung I.F.] mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben.⁴⁶

Nichtsdestotrotz beginnt die Gruppe um Breton schon bald, eine Art Seherkult zu entwickeln. Zwar ist es – wie es auch im Gedicht Hübners lyrisch formuliert wird – der künstlerische Akt, der Prozess, der an die Stelle des Künstlers tritt. Dennoch wird demjenigen, der infolgedessen surrealistische Neuerungen entwickelt, eine besondere Rolle zugeschrieben und der surrealistische Schöpfergeist so überhöht und mystifiziert. Nicht zuletzt die Anleihen an esoterische Formen – wie der im Gedicht Hübners impliziten Alchemie – durch den französischen Surrealismus ab den 40er Jahren weisen in diese Richtung.

⁴⁵ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. S. 28.

⁴⁶ Max Ernst: Was ist Surrealismus? In: Karlheinz Barck (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Leipzig 1990, S. 610.

Das Künstlerideal, das Hübner in seinem Gedicht inszeniert, ist nicht nur ein Konglomerat surrealistischer Leitziele. Es ist vielmehr auch eine Situierung des eigenen wie des Trökesschen künstlerischen Schaffens. Über den Aufbau der Seite lässt sich der Inhalt sogar als Gemeinschaft bildendes Signifikat aller drei hier vorgestellten Künstler verstehen. Wie beim Künstlerkabarett *Die Badewanne* dient auch hier der Surrealismus als Materiallager, bei dem man sich nach Belieben bedient, die einzelnen Fundstücke neu zusammensetzt und mit Eigenem kombiniert – und so mittels Anverwandlung eine eigene Situierung innerhalb des surrealistischen Diskurses erlangt.

Johann Thun

Der Kreis um das Jahrbuch *Speichen* als Vermittler des Surrealismus in Deutschland

I. Surrealismus als deutsch-französischer Dialog

Will man versuchen zu verstehen, was es mit dem Surrealismus und der surrealistischen Bewegung auf sich hat, bieten sich mehrerer Methoden an: Zum einen kann man, die surrealistische Programmatik beim Wort nehmend, auf die ihr eigenen ‚Techniken‘, etwa der *écriture automatique*, dem Cadavre Exquis, der Collage oder dem Frottage hinweisen, die Manifeste lesen und – von innen heraus – zum ‚Wesen‘ vorzudringen hoffen. Zum anderen kann man die Bewegung literaturhistorisch und kultursoziologisch einordnen, den Surrealismus als soziale und künstlerische Gruppe in seiner Zeit interpretieren und auf die von einer Mehrheit der Teilnehmer propagierte Nähe zu revolutionären Bewegungen hinweisen. Wahrscheinlich ist aber das eine nicht ohne das andere möglich, hat doch Breton selbst darauf verwiesen, dass es ihm und seinen Kameraden gleichzeitig darauf ankäme (mit Marx) die Welt, und (mit Rimbaud) das Leben zu verändern („Transformer le monde“, a dit Marx; „Change la vie“, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.“)¹.

Ich möchte hier einen anderen Ansatz vorschlagen und versuchen, den (späten) Surrealismus mit einer komparatistischen Methode als Dialog zwischen französischen und deutschen Autoren zu verstehen. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass sich die meisten Surrealisten selbst nie als ‚nationale‘ Autoren begriffen haben – eher im Gegenteil –, auch muss beachtet werden, dass sich diesseits des Rheines ein Großteil der Literaturwissenschaftler darin einig zu sein scheint, dass es so etwas wie einen ‚deutschen Surrealismus‘ nie gegeben habe. Exemplarisch da-

¹ André Breton: Position politique du surréalisme. In: Ders.: Manifestes du Surréalisme. Paris 1962, S. 285.

für kann hier aus dem Vorwort von Ginka Steinwachs' *Mythologie des Surrealismus* zitiert werden:

In Deutschland hat der Surrealismus als objektiv Jüngstvergangenes, sieht man einmal von Carl Einsteins *Bébuquin* und von zwei Aufsätzen Walter Benjamins ab, noch gar keine Gegenwart besessen. Vielmehr ist er in den Kinderschuhen des Dadaismus steckengeblieben, die abzulegen ihn der Beginn des ‚Dritten Reichs‘ gehindert hat. Surrealismus in Deutschland, das heißt soviel wie tausend Jahre entartete Kunst.²

Auch auf Karl-Heinz Bohres Beitrag im Tagungsband *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur* mit dem Titel *Deutscher Surrealismus?* kann hingewiesen werden. Hier sieht sich auch Bohrer in der Behauptung bekräftigt, dass es einen solchen nie gegeben habe.³ Muss also Walter Benjamins viel zitiertem Wort von ‚Niveaugefälle‘ zwischen Deutschland und Frankreich zugestimmt werden? Bohrer selbst, der in seinem Beitrag eine Nähe von Friedrich Schlegel und Louis Aragons Konzeption des modernen Mythos aufstellt, nennt einige Romantiker (Schlegel, Arnim) als ‚Vorläufer‘ des Surrealismus. Hatte Breton noch im ersten surrealistischen Manifest behauptet „En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres“,⁴ kann nicht mehr bestritten werden, dass sowohl die französische (vor allem Nerval), als auch die deutsche Romantik von den Surrealisten rezipiert wurde und einen gewissen Einfluss ausgeübt hat. Hier sind neben Schlegel und von Armin⁵ vor allem E.T.A. Hoffmann und Novalis aber auch die Nicht-Romantiker Hölderlin, Jean Paul, Grabbe und Kleist zu nennen. Aus diesem Grund konnte der Dichter Richard Anders in einem Gedicht an André Breton sagen: „Auch dir hat Achim von Arnim / seine Rüben

² Ginka Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*. Basel/Frankfurt a.M. 1985, S. VII.

³ Karl-Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?* In: Friederike Reents (Hrsg.): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin 2009, S. 241 ff.

⁴ André Breton: *Second Manifeste du Surréalisme*. In: Ders.: *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1988, S. 784.

⁵ Vgl. André Breton: *Introduction aux „Contes Bizarres“ D'Achim D'Arnim*. In: Ders.: *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 3. Paris 1999, S. 348 ff.

verkauft. Dein romantisches Kajak entstammt dem / leuchtenden Zentrum des Berges.“⁶

In dem 1941 in Marseille von mehreren surrealistischen Malern gestaltete ‚Jeu de Marseille‘ kann ebenfalls ein Beweis für Bretons Wissen um seine geistigen Ahnen gesehen werden: Dort, wo im klassischen Tarot noch die Vertreter der hierarchischen Spielkartenaristokratie thronen, finden sich hier – die deutschsprachigen – Wegweiser Hegel, Freud, Paracelsus und Novalis.⁷

Will man Georges Bataille als Surrealisten lesen (zeitweise stand er dem Kreis nahe und verbündete sich auch nach dem Streit um das zweite Manifest und der Polemik um ‚un cadavre‘ mit Breton zur ‚contre-attaque‘), kann auch Nietzsche als Ahne eines Teil der Bewegung verstanden werden. Wenn Bohrer zwar meint, dass Nietzsche „...zu sehr von der idealistischen Tradition geprägt [war], als dass er als Vorläufer der Surrealisten gelten könnte,“⁸ trifft das auf Batailles anti-idealistischen Nietzsche, den er vor allem in seiner Zeitschrift *Acéphale* stark machte, nicht zu.⁹ Nicht zu vergessen ist auch, dass Marx eine große Wirkung auf den Teil der Surrealisten ausübte, der sich in anarchistischen, kommunistischen und trotzkistischen Bewegungen engagieren sollte. Einen Dialog ‚d’outre-tombe‘ zwischen deutschen und französischen Autoren scheint es also gegeben zu haben (auch der Versuch eines direkten Austausches mit Freud war ja nicht viel mehr als eine Geisterbeschwörung gewesen). Doch wie steht es um die nicht vorhandene ‚Gegenwart‘ einer ‚deutschsprachigen‘ Beteiligung am Surrealismus, von der Steinwachs spricht? Auch hier muss das Urteil mit dem Verweis auf Max Ernst und die sprachlichen Grenzgänger Hans Arp und Maxime Alexandre relativiert werden. Ebenso standen Walter Benjamin und Carl Einstein zeitweise der Bewegung nahe. Richtig ist aber, dass diese Exilanten und Außenseiter erst nach 1945 im größeren Rahmen in Deutschland rezipiert wurden.

⁶ Richard Anders (Hrsg.): Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten. Aachen 1995, S. 19.

⁷ Vgl. André Breton: Le Jeu de Marseille. In: Ders.: Œuvres Complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Bd. 3. Paris 1999, S. 706-708.

⁸ Karl-Heinz Bohrer: Deutscher Surrealismus?. S. 248.

⁹ Vgl. Georges Bataille: Wiedergutmachung an Nietzsche: Das Nietzsche-Memorandum und andere Texte. Übers. von Gerd Bergfleht und Bernd Mattheus. Berlin 1999.

Weiter werden häufig Autoren und Künstler wie Alfred Kubin und Ernst Jünger als Schriftsteller (und Maler) mit surrealistischen Tendenzen genannt, letzterer hat, so das Urteil von Alfred Andersch, mit seinem *Das Abenteuerliche Herz* (Erste Fassung von 1929, zweite Fassung von 1938) das „einzigste Buch des Surrealismus in Deutschland“¹⁰ geschrieben. Diese Bewertung bleibt aber in der Forschung umstritten.¹¹

Wenn es sicherlich richtig ist zu behaupten, dass – synchron zur französischsprachigen Gruppe – der Surrealismus in Deutschland keine Breitenwirkung erfahren hat und dass es hier keine surrealistische Gruppe gab, die mit dem Kreis um Breton zu vergleichen ist, lässt sich doch auch die in der älteren Wissenschaftsliteratur propagierten Leerstelle der deutschsprachigen Moderne zwischen 1933 und der mythischen ‚Stunde Null‘ nicht mehr radikal aufrechterhalten.

An dieser Stelle soll jedoch nicht entschieden werden, ob der Einfluss der deutschen Romantik auf den Surrealismus genuin wichtig war, ob Jüngers *Abenteuerliches Herz* nun ein surrealistisches Buch ist und ob Breton Hegel wirklich gelesen/verstanden hat, es sollte nur daran erinnert werden, dass auch die Rede vom Surrealismus als rein französisches Phänomen nicht tragbar ist. Keine der großen literarischen und künstlerischen Bewegungen der Moderne kann aus einem rein nationalen Blickwinkel verstanden werden, am wenigsten vielleicht der Surrealismus.¹²

¹⁰ Alfred Andersch: Achzig und Jünger. In: Hubert Arbogast (Hrsg.): Über Ernst Jünger. Stuttgart 1995, S. 134.

¹¹ Vgl. etwa Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983. Und Josef Fürnkäs: Ernst Jüngers Abenteuerliches Herz. Erste Fassung (1929) im Kontext des europäischen Surrealismus. In: Hans-Harald Müller und Harro Segeber (Hrsg.): Ernst Jünger im 20. Jahrhundert. München 1997, S. 59 ff.

¹² Beim Surrealismus wäre sogar eine europäische Perspektive zu eng gefasst, denn die Wirkung der Bewegung ging und geht weit über die Europäischen Grenzen hinaus. Vgl.: Heribert Becker: Lateinamerika und der Surrealismus. Bochum 1993.

II. Deutschsprachige Zeitschriften und der Surrealismus

In diesem Beitrag geht es nicht primär um die Frage nach einzelnen surrealistischen Autoren deutscher Sprache, sondern um Rezeptions- und Transferwege der kanonischen surrealistischen Werke im deutschsprachigen Raum. In der komparatistischen Forschung werden die literarischen Zeitschriften und Jahrbücher als die primären Medien eines solchen potentiellen Gespräches, als die Hauptträger des transnationalen Kulturaustausches betrachtet. In Zeitschriften werden oft Texte oder Textauszüge zum ersten Mal in übersetzter Form öffentlich gemacht und diskutiert. Zu den bekanntesten und frühesten deutschsprachigen Zeitschriftenprojekten, die sich mit dem Surrealismus auseinandergesetzt haben, gehören die Publikationen *Plan* und die *Surrealistischen Publikationen* aus Österreich.

Ein wichtiger Hinweis darauf, dass der Surrealismus schon vor 1945 im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde, ist mit dem Namen Otto Basil verbunden.¹³ Der 1901 geborene Wiener hatte schon 1938 ein Sonderheft seiner Zeitschrift *Plan* herausgegeben,¹⁴ welches den Surrealismus zum Thema hatte. Hier waren, neben Reproduktionen von Max Ernst und Edgar Jené,¹⁵ sowie einem Aufsatz von Heinz Politzer über ‚Kafka und den Surrealismus‘, auch Auszüge aus den ersten beiden Manifesten von Breton abgedruckt. Nachdem dieses Heft erschienen war, wurde die Zeitschrift jedoch verboten und widmete sich nach ihrer Wiederveröffentlichung von Oktober 1945 bis Anfang 1948 (18 Hefte) nicht mehr primär dem Surrealismus, sondern verschiedensten Autoren und Künstlern der literarischen und künstlerischen Moderne.

Zu den ersten deutschsprachigen Literatur- und Kunstzeitschriften nach 1945, die sich mit dem Surrealismus auseinandersetzten, gehören auch die *Surrealistischen Publikationen* (2 Hefte), die Max Hölzer, geboren 1915

¹³ Vgl. Volker Kaukoreit (Hrsg.): *Otto Basil und die Literatur um 1945: Tradition, Kontinuität, Neubeginn*. Wien 1998.

¹⁴ Otto Basil (Hrsg.): *Plan 3 (Sonderheft Surrealismus)*. Wien 1938.

¹⁵ Wendelin Schmidt-Dengler: „Daß der ‚Plan‘ die entscheidene Wendung zum Surrealismus vollzog, ist zweifelsfrei Jenés Verdienst.“ In: Ders.: *Kontinuität, Tradition und Neubeginn. Zu Otto Basil*. In: Volker Kaukoreit und Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Otto Basil und die Literatur um 1945*. Wien 1998, S. 7.

in Graz, gestorben 1984 in Paris, zusammen mit dem schon am *Plan* mitwirkenden Edgar Jené von 1950 bis 1952 herausgab. Hier erschienen die ersten Übersetzungen von Breton, Péret und Lautréamont nach Ende des Krieges. Während der Deutsch-Franzose Jené vom Surrealismus ausging und später einer der Gründer der s.g. *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* wurde, war der weniger bekannt gebliebene Hölzer selbst als surrealistisch inspirierter Dichter in Erscheinung getreten.¹⁶ Auch die bereits zitierte Ginka Steinwachs weist in der Fortsetzung des oben genannten Zitates auf diese ‚exception autrichienne‘ hin:

Und es ist bezeichnend, daß noch wie immer schwache Wiederbelebungsversuche in allerjüngster Zeit nicht von deutschen Künstlern, sondern von Dichtern und Malern der Wiener Gruppe des Phantastischen Realismus ausgegangen sind.¹⁷

Auch in Deutschland hat es vergleichbare Zeitschriftenprojekte gegeben. Hier war es die in ihrer Zerstörung und Teilung selbst surrealistisch wirkende Hauptstadt Berlin, die zum versteckten Zentrum von Rezeption und Aneignung wurde.

III. Speichen. Jahrbuch für Dichtung

Die Voraussetzung war eigentlich ein Trümmerfeld. Bevor die Ordnung, irgendeine Art von Ordnung, wieder einsetzte, war da eine kurze Zeit der Unordnung.¹⁸

Mit diesen Worten erinnert sich der Maler Wolfgang Frankenstein an das anarchistische Berlin der Nachkriegszeit zurück. Berlin war ein „Vakuum“, so Frankenstein weiter,

in das nun alles strömte, was sich inzwischen entwickelt hatte und in Nazi-Deutschland unterdrückt war. Die ganze abstrakte, surreale, ver-

¹⁶ Vgl. Gudrun M. Grabher: *Die Lyrik Max Hölzers: Aussagemöglichkeiten surrealer Bildlichkeit*. Frankfurt a.M. 1982.

¹⁷ Ginka Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*. S. VII.

¹⁸ In: Elisabeth Lenk (Hrsg.): *Die Badewanne. Ein Künstlerkabarett der frühen Nachkriegszeit*. Berlin 1991, S. 20.

fremdete und irrationale Kunst und Kultur war weggedrängt worden, verboten, und strömte nun herein und bekam natürlich eine enorme Bedeutung für uns alle, als das nun endlich wieder Mögliche.¹⁹

Frankensteins Maler-Kollege Heinz Trökes ging sogar so weit, die Physiognomie der zerbombten Stadt selbst mit der Avantgarde in Beziehung zu setzen:

Es war eigentlich eine Fortsetzung von dem, was 33 aufgehört hat. Der Surrealismus lag eigentlich auf der Strasse, in Form von den absurdesten Dingen. [...] Da brauchtest du gar keinen Surrealismus mehr zu erfinden.²⁰

All diese angestauten Energien fanden ihren Ursprung in und um die Galerie Gerd Rosen. Diese vom Honorar-Konsul und Kunstsammler Max Leon Flemming, dem Maler Heinz Trökes und dem Namensgeber und Buchhändler Gerd Rosen gegründete Kunstgalerie, bestand von 1945 bis 1962 und hatte ihren Sitz bis 1948 am Kurfürstendamm 215. Der jüdische Exilant Gerd Rosen hatte es sich mit seinen Freunden zur Aufgabe gemacht, der bisher verfemten und verbotenen Kunst der modernen Avantgarden eine Bühne zu bieten. Auch die in vergleichsweise hohen Auflagen erscheinende Kulturzeitschrift *Athena*, die in diesem Umfeld entstand, widmete sich hauptsächlich den an der – oftmals französischsprachigen – Moderne orientierten Arbeiten. Sie wurde nicht umsonst von Lothar Klünner später als das „Publikationsorgan für die Künstler der Galerie Rosen“²¹ bezeichnet. Das Kabarett *Die Badewanne* gehört ebenfalls zu diesem Umfeld: „Galerie Rosen, Zeitschrift ATHENA, Kabarett *Badewanne* sind Blüten, die nur auf dem Nährboden dieser durch und durch surrealen Stadt gedeihen konnten“,²² so Klünner weiter. Der Keim des Autorenstammes, der sich Ende der 60er Jahre um das literarische Jahrbuch *Speichen* versammelte, lag also mit Johannes Hübner und Lothar Klünner in der aus dem Umkreis der Galerie Rosen entstandenen Zeitschrift *Athena* und in den surrealistischen Künstlerkaba-

¹⁹ Ebd., S. 20.

²⁰ Ebd., S. 21.

²¹ Ebd., S. 153.

²² Ebd., S. 154.

retts *Die Badewanne* und (dem Nachfolger) *Die Quallenpeitsche*, welche von 1949-1950 bestanden.²³ Zum festen Stamm dieser Freunde kamen später noch Richard Anders, Gerd Henniger, Joachim Uhlmann, Rudolf Wittkopf und Joachim Klünner hinzu. Da diese Namen außerhalb ihres Wirkungskreises wenig geläufig sind, sollen die einzelnen Mitglieder des Kreises hier einmal kurz – und im Hinblick auf ihre Verbindungen zum Surrealismus – vorgestellt werden:

Richard Anders (1928-2012) arbeitete 1962 in Zagreb als Deutschlehrer und lernte dort den kroatischen Schriftsteller Radovan Ivšić kennen. Dieser war ein Freund von Breton und Mitunterzeichner des surrealistischen Manifests von 1955. Durch ihn wurde Anders in den Kreis um Breton eingeführt,²⁴ schrieb einen Artikel über die letzte internationale Surrealismusausstellung 1965 und arbeitete als Übersetzer von Bretons *Anthologie des schwarzen Humors*.²⁵ Sein eigenes Werk ist stark von seinen Experimenten mit halluzinogenen Drogen und der *écriture automatique* geprägt. Davon zeugen allein schon Publikationstitel wie *Maribwana Hypnagogica. Protokolle* (Berlin 1997) und *Klackamusa. Zwischen preußischer Kindheit und Surrealismus. (K)ein Roman* (Luxembourg 2004). In seiner Berliner Zeit war er mit Lothar Klünner und Johannes Hübner befreundet und publizierte mit diesen in den *Speichen*.

Gerd Henniger (1930-1990) war Kunsthistoriker und freier Schriftsteller und ist vor allem als Übersetzer bekannt geworden (Wieland-Übersetzungspreis 1987). Er übertrug u.a. Paul Éluards *Hauptstadt der Schmerzen* (Berlin 1959), Antonin Artauds *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin* (Frankfurt a.M. 1969) aber auch de Sade, Michaux und Maurice Blanchot. In einem Nachruf in der *Zeit* vom 26. Oktober 1990 heißt es über ihn:

²³ Vergleiche hierzu den Aufsatz von Isabel Fischer in diesem Band.

²⁴ Eine intensive Beziehung zwischen Breton und Anders lässt sich nicht nachweisen.

²⁵ Andre Breton: *Anthologie des schwarzen Humors*. München 1979. Vgl. dazu auch den Eintrag *Richard Anders* in: *Deutsches Literatur Lexikon. Das 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Hagedsted. Band 1: Aab–Bauer. Berlin/Boston 1999 ff., S. 242.

Gerd Henniger hat die französische Moderne in Deutschland bekannt gemacht, hat die erste umfassende Auswahl der Werke Apollinaires herausgegeben, hat die „Hauptstadt der Schmerzen“ (natürlich Paris) von Paul Éluard wunderbar übersetzt, hat Henri Michaux, René Char und Antonin Artaud hierzulande vorgestellt. In seiner legendären Schriftenreihe das neue lot veröffentlichte er bereits in den dunklen fünfziger und frühen sechziger Jahren Werke von Maurice Blanchot und Francis Ponge. In seinem Essayband „Spuren ins Offene“ ist zu lesen, was ihn an den unteutschen Dichtern so fasziniert hat: []Anarchie, Rätsel, Wunder.²⁶

Johannes Hübner (1921-1977) ist wie Henniger hauptsächlich als Übersetzer im Gedächtnis geblieben. Mit seinem Freund Lothar Klünner arbeitete er an der Kunstzeitschrift *META* und gehörte mit Klünner von 1949-1950 zu den Mitbegründern der Berliner Kabarets *Die Badewanne* und *Die Quallenpeitsche*. Dem folgten die Arbeit an der Kunstzeitschrift *Athena* und die Gründung der Jeanne-Mammen-Gesellschaft. Nach langer Krankheit starb er 1977 in Berlin. Zu seinen wichtigsten Übersetzungen zählen die von René Char, die er gemeinsam mit Klünner (und Mammen) anfertigte. Mit Char verband ihn bald eine enge Freundschaft. Hübners Char-Übersetzungen sind, neben denen von Celan, Wurm und Ochwadt, kanonisch geworden.²⁷ Seine eigenen poetischen Werke sind stark vom Surrealismus und von Char geprägt.

Lothar Klünner (1922-2012) hat sich mit seinem Freund Hübner als Übersetzer von Char ausgezeichnet. Klünner und Hübner kannten sich seit ihrer Jugendarbeit in der ‚bekennenden Kirche‘ und agierten später zusammen in der *Badewanne* und der *Quallenpeitsche*. Auch er publizierte in der *Athena*, veröffentlichte erste Gedichte in K. O. Goetz' *META* und engagierte sich in der Mammen-Gesellschaft. Sein eigenes lyrisches Werk ist – vielleicht stärker noch als Hübners – vom Surrealismus geprägt. Dies wird etwa aus seinem Gedichtband *Warum nicht Ithaka* ersichtlich.²⁸

²⁶ Nachruf im *Zeitmosaik* in: DIE ZEIT 44 (26.10.1990) Unter: <http://www.zeit.de/1990/44/zeitmosaik> abgerufen am 20.01.2016.

²⁷ Vgl. René Char: Poesie – Dichtungen. Bd. 2. Zweisprachige Ausgabe. Übers. von Paul Celan, Johannes Hübner, Lothar Klünner und Jean-Pierre Wilhelm. Frankfurt a.M. 1959 und 1968.

²⁸ Lothar Klünner: *Warum nicht Ithaka*. Aachen 1992.

Auch Lothar Klünners Bruder *Joachim Klünner* (1924-2006) wirkte am Kabarett *Die Badewanne* mit. Auch er übersetzte einige Schriften aus dem Französischen (de Sade),²⁹ arbeitete aber hauptberuflich als Lehrer in Berlin.

Joachim Uhlmann (geboren 1925) wurde vor allem durch seine Freunde Johannes Hübner und Max Hölzner mit dem Surrealismus bekannt gemacht. Er traf in Prag den tschechischen Surrealisten Vratislav Effenberger und übersetzte Blake und Lamatia für die Anthologie *Das Surrealistische Gedicht* (1985).³⁰ Seine eigenen Gedichtbände tragen Titel wie *Gemeisterte Stille* (1955) oder *Kernzeit* (1975).

Rudolf Wittkopf (1933-1997): Der Schriftsteller und Übersetzer Wittkopf lernte 1962 in Paris Celan und Char kennen. Nach Gründung der Literaturzeitschrift und des Verlages ‚Profile‘ (1952-1955) und der Mitarbeit im Limes- und Karl-Rauch-Verlag ging er 1962 nach Spanien und lebte dort von seinen Übersetzungen und eigenen Werken. Er ist vor allem für die Übertragungen von Julio Cortázar und Octavio Paz bekannt, doch hat er auch die erste Gesamtübersetzung von Aragons *Pariser Landleben* (München 1969) veröffentlicht und zeichnete sich ebenfalls als einer der Übersetzer von Bretons *Anthologie des schwarzen Humors* aus.

Wie man sehen kann, wird hier die These von den (nach-)surrealistischen Zeitschriften als Medien von Übersetzung und Transfer gestützt: Alle an den *Speichen* beteiligten Autoren aus diesem Kreis haben als Übersetzer gewirkt.

Rudolf Wittkopf und der Psychiater Dieter Wyss (1923-1994) – der 1950 ein Buch über den Surrealismus veröffentlichte³¹ – hatten schon in den Jahren 1952 bis 1955 die Zeitschrift *Profile. Bühne der jungen Dichtung*

²⁹ Donatien Alphonse Francois de Sade: Im Namen der Republik. Flugschriften. Übers. von Johannes Hübner. Wiesbaden 1961.

³⁰ Heribert Becker, Edouard Jaguer, Petr Kral (Hrsg.): Das surrealistische Gedicht. Frankfurt a.M. 1985.

³¹ Dieter Wyss: Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. Heidelberg 1950.

herausgegeben, in denen neben Max Hölzer, Alain Bosquet und Hans Arp, auch Joachim Uhlmann, Johannes Hübner und Lothar Klünner publizierten. Schon hier hatte es also eine Zusammenarbeit der wichtigsten Akteure der *Speichen* gegeben und schon hier zeigte sich ein gemeinsames Interesse an Themen und Motiven des Surrealismus.

Das Speichen-Jahrbuch selbst erschien von 1968 bis 1971 im Karl Henssel Verlag in Berlin. Dort war schon 1950 mit der von Alain Bosquet herausgegebenen Sammlung *Surrealismus 1924-1949. Texte und Kritik* die erste Anthologie erschienen, die u.a. Texte von Breton, Éluard, Aragon, Dalí, Péret, Soupault, Char und anderen wichtigen Vertretern der Bewegung, einer deutschsprachigen Leserschaft vorstellte.³² Diese Anthologie hat, so Karlheinz Barck in seinem Aufsatz über den *Berliner Surrealismus*,³³ einen großen Einfluss auf die Dichter und Künstler ausgeübt, die sich später um die Zeitschrift *Athena* versammelten. Vor allem die kritische Distanz zu Breton und der Versuch, den Surrealismus mit dem desaströsen Gegenwartsbewußtsein zu verbinden, ist, so Barck, für die Berliner Kreise vorbildlich geblieben.³⁴

In der von Joachim Uhlmann herausgegebenen ersten Ausgabe der *Speichen* von 1968 wird eine Art Programm dieser Publikation verkündet:

Speichen ist der Titel einer jährlichen Veröffentlichung, die dem Antrieb gehorcht, das Selbstverständliche zu tun. Worin bekundet es sich? In den Versuchen des Menschen, die Elemente, den anderen und sich selbst zu erfahren durch fünf Sinne, den Traum und den Gedanken. Dann darin, die flüchtigen Augenblicke solcher Gegenwärtigkeit sich anzueignen im Wort, im Bild, sie zu verwandeln in Zeichen der Dauer. Dies geschieht im Gedicht, im Essay und im Prosastück, dessen Sätze das Geheimnis des Wirklichen sagen. Das Jahrbuch zeigt solche Versuche in unserer Sprache. Auch wird es verwandte Beispiele aus anderen Ländern zu bringen. Und es wird die Wurzeln durch Werke der Vergangenheit sichtbar machen. Das Selbstverständliche ist der Mensch, der im Gedicht erwachen will.³⁵

³² Alain Bosquet (Hrsg.): *Surrealismus 1924-1949. Texte und Kritik*. Berlin 1950.

³³ Karlheinz Barck: *Berlin surréaliste – surréalisme(s) à Berlin*. In: Henri Béhar (Hrsg.): *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme XIV* (1994), S. 121-137.

³⁴ Ebd., S. 133.

³⁵ Joachim Uhlmann (Hrsg.): *Speichen. Jahrbuch für Dichtung 1* (1968), S. 5.

Das Programm der *Speichen* richtet sich also sowohl auf eine Gegenwartsliteratur, die „Gedanke, Traum und Bild“ für eine Welterfahrung nutzbar machen möchte und diesen „Dauer“ zukommen lassen will, als auch an eine literarische Vergangenheit, die dies vorbereitet hat und an ‚Verwandtschaften‘ aus ‚anderen Ländern‘, denen hier Raum gegeben werden soll. Im ersten Heft gibt es daher Gedichte von Wittkopf und Henninger, eine Erzählung von Klünner, einen Essay von Henninger über Sade und Nietzsche, eine Übersetzung von Shelleys *Verteidigung der Poesie* (Übersetzung von Uhlmann) und eine ‚Umfrage‘ zu Rimbauds Diktum „*Je est un autre*“, die von Henninger, Hübner, Klünner, Uhlmann und Wittkopf beantwortet wurde. Neben den eigenen literarischen Versuchen werden als ‚verwandt‘ empfundene Schriftsteller und Dichter aus Vergangenheit und Ausland befragt. Besonders Klünner und Hübner setzen in ihrer Antwort auf Rimbaud, mit deutlichem Bezug zu den Surrealisten, dessen In-Eins-Setzung von Poesie und Revolte heraus. Klünner, der hier auch Rudi Dutschke zitiert und sich gegen ‚Unterdrückung‘ und ‚repressive Vernunft‘ stellt, proklamiert abschließend:

Denn die direkte revolutionäre Aktion – das wissen sie [die Dichter, die dieser Poesie verpflichtet fühlen, Anmerkung J.T.] seit Rimbaud – ist die innige Schwester der Poesie, die diesen Namen verdient.³⁶

Sowohl in ihrer Form (etwa mit der Rubrik der ‚Umfrage‘, die schon bei der französischen *La Révolution surréaliste* und *Le surréalisme au service de la révolution* vorhanden war), als auch in ihrem Poesie und Gesellschaftskritik verbindenden Inhalt, scheinen die *Speichen* hier deutlich mit dem proklamierten Internationalismus, der Nähe zur ‚revolutionären Aktion‘ und dem Rekurs auf die Romantik in der Tradition der Vorbilder jenseits des Rheines zu stehen.

Auch die zweite Ausgabe von 1969 bleibt diesem Programm treu. Hier heißt es:

³⁶ Joachim Klünner: Antwort auf Umfrage III. In: Joachim Uhlmann: *Speichen* 1, S. 85.

Das Jahrbuch *Speichen* erscheint 1969 zum zweiten Male. Seiner Konzeption getreu, bringt es wieder moderne und ältere Texte, die sich diesmal um das Thema des Phantastischen, Visionären gruppieren.³⁷

Im Heft gibt es Gedichte von Hübner und Klünner, Uhlmanns Übertragung der *Kleinen Prophetischen Bücher* von Blake, eine Erzählung von Walter Aub, einen Essay des belgischen Surrealisten René Daumal, einen Auszug aus dem *Hebdomeros* von Giorgio de Chirico, eine Glosse von Klünner, in der er über Dialektik von Poesie, Theorie und Revolte reflektiert, und eine Umfrage zu Novalis' „So ist auch der Traum prophetisch, Karikatur einer wunderbaren Zukunft“, die Maurice Blanchot (übersetzt von Hübner), Hübner und Johannes Poethen beantwortet haben.

Das dritte Jahrbuch aus dem Jahr 1970 wurde von Lothar Klünner herausgegeben und beginnt ganz im Zeichen von Celans vorangegangenen Selbstmord:

Paul Celan, der größte Dichter unserer Sprache in dieser Zeit, hat seinem Leben ein Ende gesetzt. [...] Wie aber verhindern, daß auch sein Verstummen uns zum Beispiel wird? Angesichts dieses Toten – wir wissen es nicht. Dennoch unsere Aufgabe³⁸

So lautet die Vorrede des Bandes. Ihr folgen zehn bis dato unveröffentlichte Celan-Gedichte, die erst im Herbst 1970 im Gedichtband *Lichtzwang* bei Suhrkamp erscheinen sollten.

Aus dem Speichen-Umfeld sind mit Lyrik, Prosa und Aphorismen in dieser Ausgabe Anders, Uhlmann und Hübner vertreten. Neu hinzugekommen sind Gedichte des Stuttgarters Johannes Poethen (siehe Heft 2) und einige ‚poetische Reflexionen‘ aus Jacques Dupins Gedichtband *L'embrasure*, die von Klünner übersetzt wurden. Auch Passagen aus Jean Pauls *Flegeljabren* werden hier abgedruckt und von Hübner in seinem Vorwort als deutsche Form des Prosagedichtes interpretiert.³⁹ Hübners Einleitungstext ist auch daher interessant, weil er eine Linie zwischen

³⁷ Joachim Uhlmann (Hrsg.): *Speichen. Jahrbuch für Dichtung* 2 (1969), S. 121.

³⁸ Joachim Klünner (Hrsg.): *Speichen. Jahrbuch für Dichtung* 3 (1970), S. 5.

³⁹ Ebd., S. 91 ff.

der Wirkungszeit von Jean Paul, Éluard und der Gegenwart zieht und die Rolle des Dichters – ganz im Sinne der Surrealisten – als ontologisch-revolutionär begreift:

So mußte in unserem Jahrhundert Paul Éluard feststellen:
Die poetische Objektivität existiert nur in der Aufeinanderfolge und Verkettung aller subjektiven Elemente, deren der Dichter bis auf weiteres nicht Herr ist, sondern Sklave.⁴⁰

Nun repräsentierte aber gerade der diskursive Zusammenhang im Gedicht (und mit ihm Versmaß und Reim als seine Funktionen), ähnlich wie in der Musik die Tonalität oder in der Malerei die Zentralperspektive, das vermeintlich Sinnvolle der gesellschaftlichen Ordnung – während das prädestinierte Ausdrucksmittel der subjektiven Elemente das poetische Bild ist. In der Rolle, die es für die Entwicklung der Poesie seit Jean Paul gespielt hat und spielt, haben wir also ein Zeichen der Auflehnung der dichterischen Subjektivität gegen die zur Lüge gewordenen objektiven Ordnungen zu erkennen. (Die seit kurzem modisch grassierende Abneigung gegen das poetische Bild zeigt sich von hier als Symptom einer kläglichen Kapitulation vor dem schlechten Bestehenden.)⁴¹

In seinen als Variation von Brechts Thesen verstandenen Reflexionen *Über Lyrik* versucht Hübner die Rolle des Künstlers noch genauer zu fassen und will dabei zwischen Kunstautonomie und Wille zur Revolte vermitteln: „Die Kunst ist ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker. Es geht nicht um engagierte Dichtung, sondern um das Engagement des Dichters.“⁴² Er distanziert sich weiter von „viel zuviel klassenkämpferische[n] Parolen am falschen Ort“, die ein „kaum repräsentativer Teil der Dichter der ausgehenden Bourgeoisie“ ihren Gedichten zum Zweck einer Evozierung von „subversiver Bedeutung“⁴³ gebe. Die Dichtung sei zwar mehr „geschichtsbedingt“ als

⁴⁰ Ebd., S. 92.

⁴¹ Ebd., S. 92.

⁴² Ebd., S. 129.

⁴³ Ebd., S. 125.

„geschichtemachend“,⁴⁴ fordere aber dennoch nichts weniger als Rilkes „Du mußt dein Leben ändern“.⁴⁵

Im Zentrum des Bandes steht Hübners Übertragung von Bretons Rede *Antonin Artaud zu Ehren*, die dieser 1946 hielt. Ihr folgen die von Brigitte Weidmann übersetzten *Briefe an André Breton*, die Artaud nach seinem von Breton kritisierten Vortrag im Pariser Théâtre du Vieux-Colombier (13.1.1947) diesem schrieb. Die nahe an Rimbauds *Une saison en enfer* heranreichende Sprachgewalt gleicht hier, bei allen Zwischentönen, einer gewaltigen Anklage und nimmt mit 23 Seiten den Hauptteil der Ausgabe ein. Man könnte hier fragen, ob die Herausgeber sich damit selbst vom ‚Papst des Surrealismus‘ befreien – und sich eher unter den surrealistischen Renegaten wie Char und Artaud eingereiht wissen wollten, eine These, die, wie noch zu zeigen sein wird, schon Barck aufgeworfen hat.

Im Anschluss an Artauds *Briefe* ist auch in diesem Heft wieder eine ‚Umfrage‘ publiziert. Nun geht es um Artauds Diktum „Ce qui es du domaine de l'image est irréductible par la raison et doit demeurer dans l'image sous peine de s'annihiler“. Geantwortet haben hier neben Lothar Klünner die Schriftsteller und Lyriker Walter Helmut Fritz und Christoph Meckel. Aufschlussreich für das poetologische Programm der *Speichen* ist Klünners Antwort. Wie Hübner sieht er die Aufgabe der Dichtung ganz im Auftrag der Transformation des Lebens:

Das poetische Bild, das in der Lage ist, als Vehikel dichterischer Realitätserfassung zu dienen, kann nur durch Überschreitung der Bewußtseinschranke gewonnen werden. [...] Soziologisch gesehen heißt Gedichte schreiben nichts anderes als in jenen Ekstasenbereich für die Gesellschaft einen Forschungsauftrag ausführen. Poesie ist Protokoll des wachen Außer-sich-Seins, also Vorwegnahme des neuen Menschen mit dem erweiterten Bewußtsein, Manifest des anthropologischen Fortschritts.⁴⁶

⁴⁴ Ebd., S. 129.

⁴⁵ Ebd., S. 127.

⁴⁶ Ebd., S. 121.

Mit der letzten Nummer von 1971 wurden die *Speichen* eingestellt. In dieser Ausgabe, die erneut von Klünner herausgegeben wurde, sind neben Texten des internen Kreises (Henninger, Klünner und Arendt) auch Beiträge von Christoph Meckel, Erich Arendt und Übersetzungen von William Butler Yeats und René Char zu lesen. Außerdem gibt es einen Essay von Frieda Grafe über Artauds Sprache und ein *Kritisches Herbarium* von Richard Anders, der hier Zitate von Autoren einander gegenübergestellt hat, die nur zeitweise oder nie mit dem Surrealismus in Berührung standen. Unter Ihnen sind: Günther Kuhnert, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Martin Walser, Dieter Wellershoff und Max Bense. Durch die fast wie eine Textcollage wirkende Gegenüberstellung und eine eingangs abgedruckte Mahnung an „positivistische [...] Bannerträger“ und an die „materialistische Orthodoxie“⁴⁷ einiger Schriftsteller ist das Echo der Surrealisten jedoch auch hier noch hörbar.

Um zu erfahren, welches Schicksal dem Jahrbuch beschieden war, muss der Brief zitiert werden, den der Verlagsleiter des Henssel Verlages, Karl Henssel (1917-2014), am 27. November 1970 an Lothar Klünner geschrieben hatte:

Lieber Herr Klünner, als wir uns trafen wußte ich noch nicht in welcher harten Situation mich einige Pleiten im Buchhandel bringen würden. Das führt nun zu Folgen, deren erste ist, daß ich das nächste SPEICHEN Heft nicht machen werde. Der geringe Umsatz rechtfertigt nicht die hohen Kosten, die jedes Heft bisher verschlungen hat.⁴⁸

Die Zeitschrift *Speichen* hatte dasselbe Schicksal ereilt, wie die meisten Publikationen ihrer surrealistischen Vorbilder: Von der *Révolution surréaliste* hatte es zwölf Ausgaben gegeben, von *Le surréalisme au service de la révolution* sechs und von Hölzers *Surrealistische Publikationen* nur zwei.⁴⁹

⁴⁷ Richard Anders in: Lothar Klünner: *Speichen*. Jahrbuch für Dichtung 4 (1971), S. 96.

⁴⁸ Nicht publizierter Brief aus dem Besitz des Literaturarchives *Speichen/Herzattacke*. Unter: <http://www.herzattacke.de/index.php?id=131> abgerufen am 20.01.2016.

⁴⁹ Auch die französischsprachigen Zeitschriften der Surrealisten nach 1945 erlebten nur wenige Ausgaben. So gab es etwa von der von Jean-Jacques Pauvert herausgegebenen Reihe *Le surréalisme, même* (1956-1959) nur fünf, von der von Breton selbst herausgegebenen Publikation *La Brèche* (1961 bis 1965) nur acht Ausgaben.

IV. Die *Speichen*: Zwischen Rezeption und Aneignung. Versuch einer Bewertung

„Toutes les idées qui triomphent courent à leur perte“

André Breton⁵⁰

Wenn es abschließend darum gehen soll, das Jahrbuch *Speichen* in seiner Relation zum Surrealismus zu bewerten, muss noch einmal auf die Eigenbezeichnung als *Jahrbuch* hingewiesen werden. Dieser Untertitel deutet auf den retrospektiven Sammel- und Übersichtscharakter der Publikation hin. Obwohl die erste Ausgabe der *Speichen* im Krisen- und Revolutionsjahr 1968 erschien und sich zahlreiche Bezüge zum Zeitgeschehen finden lassen (etwa Klünners zitiertes Dutschke-Zitat), wirken die Beiträge oftmals sehr stark an literarischen Vorbildern der Vergangenheit orientiert (von der Romantik bis zum Surrealismus). Hier spielt natürlich der von den Autoren oft beschworene ‚Nachholbedarf‘ der deutschen Avantgarden eine große Rolle. Der Platz der *Speichen* innerhalb der Geschichte der Surrealismusrezeption in Deutschland reicht von den Anfängen der Übersetzung grundlegender Texte in den 50iger Jahren bis zur kritischen Aneignung einiger surrealistischer Postulate durch die 68iger Bewegung.⁵¹ Wenn sich der ‚eigentliche Surrealismus‘ um Breton (zumindest in den Anfangsjahren) als anti-literarische Avantgardebewegung verstanden hatte, so beharrten die Autoren der *Speichen* – bei allem Zeitbezug – vehement auf die Autonomie von Literatur. Auch wenn Karlheinz Barck meint, dass vor allem Anders mit seiner „Kurzprosa surrealiste“⁵² eine Literatur geschaffen hat, die der Originalität des ‚Berliner Surrealismus‘ treu geblieben und frei von jeder Imitation der Franzosen ist,⁵³ bleibt vieles von dem, was von den Dichtern um die *Speichen* publiziert wurde, doch sehr den Vorbildern jenseits des Rheines

⁵⁰ André Breton: Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non. In: Ders. Manifestes du Surréalisme. Paris 1962, S. 157.

⁵¹ Vgl. Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Frankfurt a.M. 1996, S. 9 und 12.

⁵² Karlheinz Barck: Berlin surréaliste – surréalisme(s) à Berlin. S. 135.

⁵³ Ebd.

verhaftet und erscheint manchmal sogar epigonal. In der Anthologie *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten*, die 1995 im Aachener Rimbaud Verlag erschien,⁵⁴ sind fast alle Dichter aus diesem Kreis vertreten. Es wäre noch eine genauere Analyse dieser Texte nötig, um zu beurteilen, ob hier die genuin neue Stimme eines wie auch immer gear- teten ‚deutschen Surrealismus‘ zu hören ist. Jedoch ist Barck unbedingt zuzustimmen, wenn er schreibt, dass die Speichen zwar von einer surrealistischen Inspiration geprägt waren, dass aber der post-surrealistische René Char der wahre „*dieu caché*“ für das Jahrbuch darstellte.⁵⁵ Im Gespräch mit ihm konnten Hübner und Klünner den ursprünglichen Impuls der Bewegung aufnehmen und für eigene Reflexionen fruchtbar machen und transformieren. Vielleicht hätten die Autoren auch Bohrs Analyse von 1970 zugestimmt: „Der Surrealismus ist keine Geröllhalde mehr, wo Bausteine für einen Neo-Surrealismus zu finden wären. Er ist ein unwiederbringbares Wagnis, eine Anleitung zur literarischen Methode.“⁵⁶ Die Impulse des originären Surrealismus waren nach 1945 im Grunde nur noch literarisch aufzugreifen und konnten – trotz 1968 – nur noch im Schutzraum der Literatur bestehen.

In seinem Beitrag zur Gedenkschrift für Johannes Hübner hatte Max Hölzer vielleicht am besten den Wirkungswillen dieser ‚nie gehörten Generation‘ zusammengefasst: „Wir, wir hinterlassen ‚poetische Erinnerungen‘. Und kaum denken wir daran, keine Spur zu hinterlassen, sind wir schon auf falscher Fahrt.“⁵⁷

Obwohl die *Speichen* keine nennenswerte Breitenwirkung entfalten konnten, hinterließen sie doch Spuren und bleiben damit ein Zeugnis für einen vielleicht marginalen, aber dennoch existierenden literarischen Surrealismus in Deutschland. Nicht zuletzt ist dieses Projekt auch ein Zeichen für das transnationale (deutsch-französische) Gespräch von Autoren, welches schon für die Genese der Bewegung in Paris konstituierend war.

⁵⁴ Bernhard Albers (Hrsg.): *Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten*. Aachen 1995.

⁵⁵ Karlheinz Barck: *Berlin surréaliste – surréalisme(s) à Berlin*. S. 135.

⁵⁶ Karl-Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München 1970, S. 47.

⁵⁷ Max Hölzer: *Lieber der Flug des Vogels*. In: Lothar Klünner und Jeanne-Mammen-Gesellschaft e.V. (Hrsg.): *Im Spiegel. Johannes Hübner zum Gedenken*. Band II. Berlin, 1983, S. 226.

Ramona Trufin

Ingeborg Bachmann und der Surrealismus¹

Erst die europäische Surrealismus-Entwicklung nach 1945 hat für Ingeborg Bachmann den Horizont für die surrealistische Poetik geöffnet und scheint zu den neuen Denk- und Schreibformen in ihrem Werk, wie z.B. in dem *Todesarten-Projekt*² (1960 ff.), geführt zu haben. Nicht nur die bekannte polemische Auseinandersetzung mit dem frühen Surrealismus in den *Frankfurter Vorlesungen*,³ die im Zentrum der bisherigen Forschungsansätze über Bachmanns Beziehung zum Surrealismus stehen, kann Bachmanns Kenntnis und Verständnis der surrealistischen Poetik definiert haben.⁴ Ihre persönliche und literarische Beziehung zu Paul Celan und seinen unter dem Zeichen des Surrealismus stehenden Werken aus der Bukarester und Wiener Zeit (1945-1948), ihre persönlichen Kontakte zu dem Kreis der Wiener Surrealisten (Edgar Jené, Otto Basil) oder auch ihre Kenntnis der surrealistischen Prosaarbeiten von Peter Weiss⁵ erweitern den Blick auf das folgenreiche Kulturphänomen

¹ Der vorliegende Beitrag enthält Teile meiner Dissertation *Surrealistische Poetik in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Voraussichtliche Bucherscheiung im Jahr 2016.

² Ingeborg Bachmann: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 1995.

³ Ingeborg Bachmann: *Werke 1-4*. Bd. 4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München ⁵1993, S. 182-271. Zu der Surrealismus-Polemik vgl. insbesondere S. 191-193, S. 204-205 und S. 212-213. Im Folgenden wird aus diesem Band mit der Sigle W4 zitiert.

⁴ Vgl. Arturo Larcati: „Gepachtete Bilder“ und „wahre Sätze“. Zum Problem der gerichteten Innovation in der Ästhetik Ingeborg Bachmanns. In: Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati (Hrsg.): *Metapher und Geschichte: die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1965)*. Wien 2007, S. 124-130. Hier werden die frühen surrealistischen Ansätze der 1920er und 1930er Jahre der programmatischen Phase (Automatismus, Gewalt) meistens mit dem Surrealismus *in toto* gleich gesetzt.

⁵ Nach brieflicher Auskunft von Herrn Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl (Brief vom 02.12.2009) verzeichnet die Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns u.a. Werke von Guillaume Apollinaire, André Breton, Salvador Dalí, Paul Celan, Peter Weiss (u.a. *Abschied von den Eltern*, *Das Gespräch der drei Gebenden*, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, *Fluchtpunkt*). Dies schließt jedoch nicht aus, dass die österreichische Autorin andere Surrealisten gelesen bzw. gekannt habe. Aufschlussreich sei insbesondere ihre Bekanntschaft mit Edgar Jené, der fast alle Werke des frühen französischen Surrealismus besaß und seinem Bekannten- und Freundeskreis zum

des Surrealismus und setzen Bachmanns Texte in Verbindung mit dem europäischen Surrealismus der späten 1940er, 1950er und 1960er Jahre. Die kulturhistorische Entwicklung der surrealistischen Bewegung seit ihren Anfängen in Paris und bis in die Gegenwart, wie es etwa in den Werken von Ror Wolf⁶ und Arno Schmidt oder in den Filmen von David Lynch sichtbar wird, zeigt die Aktualität und die multiple Medialität des surrealistischen Projektes, das nicht mehr als das reine Bekenntnis zum Automatismus der 1920er und 1930er Jahre gilt, sondern als ein breit angelegtes Kulturphänomen mit vielfältigen Interferenzen zwischen Literatur, Malerei und Film. Aus gegenwärtiger Sicht ist der Surrealismus mehr als ein radikaler Protest, eine ständige Revolte des Geistes, der Ausdruck von Automatismus, Zufall, Gewalt und Irrationalität – er entwickelte sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zu einem einflussreichen zeitlosen Projekt, das auf Vernunft basiert und mit Gegenständen, Worten oder Bildern bewusst, zielgerichtet hantiert.

Ein so verstandener Surrealismus ging mit der Nachkriegsrealität anders als ‚automatisch‘ um und galt als eine wichtige künstlerische Nische für die Neuprofilierung der postfaschistischen europäischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre. Aus der Perspektive der nachdrücklichen Forderung der Nachkriegsliteratur-Forschung, „die kulturelle Moderne nach 1945 von den politischen Totalitarismen des 20. Jahrhunderts abzutrennen und in dieser Absicht eine gleichfalls durch eine Zäsur abgetrennte kulturelle Moderne vor 1933 legitimatorisch in Anspruch zu nehmen“,⁷ greift die Moderne nach 1945 zwar zum einen die poetologischen Ansätze der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts erneut auf, entwickelt sie aber nach der geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Zäsur oder „Denormalisierung von 1933-1945“⁸ erst in der

Lesen zur Verfügung stellte (vgl. Charlotte Ryland: Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space. London 2010, S. 50).

⁶ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Ror Wolfs Ratgeberbücher, die Collagen Max Ernsts und René Magrittes *Verrat der Bilder*. In: Olimpia Justyna Cempel, Michael Lommel, Nanette Ribler-Pipka (Hrsg.): Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz. Siegen 2010, S. 49-79.

⁷ Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hrsg.): Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der klassischen Moderne 1900-1933. München 2008, S. 9.

⁸ Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 2009, S. 23.

Auseinandersetzung auch mit anderen Traditionen der Moderne vor 1933 produktiv weiter. Eine solche Öffnung des Blicks auf die Entwicklungslinien der europäischen Literatur nach 1945 fordert nicht nur eine Neubewertung des Surrealismus selbst, sondern auch eine Neulektüre von Bachmanns Prosatexten ab den 1960er Jahren, die von der ambivalenten Mischung aus traditionsverpflichteten und avantgardistisch-surrealistischen Themen und Verfahren gekennzeichnet sind.

Die Ideen des Surrealismus mit der Autorengeneration nach 1945 in Verbindung zu setzen, ist an sich nicht neu. Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati verweisen beispielsweise auf die Auswirkungen der surrealistischen Bildlichkeit auf den poetischen und poetologischen Diskurs der deutschen Literatur nach 1945 und analysieren verschiedene Reaktionen der deutschsprachigen Nachkriegsautoren auf surrealistische Metaphern. So würde auch Ingeborg Bachmann neben Karl Krolow, Paul Celan und Peter Weiss an eine gewisse ‚Tradition‘ des Surrealismus anknüpfen – so die Autoren – und versuchen, die poetischen Verfahren des Surrealismus „zu modifizieren und für den eigenen Ausdruckswillen fruchtbar zu machen“.⁹ Trotz dieses zu Recht angesprochenen Transformationsprozesses, der durchaus ein originelles Markenzeichen für Bachmann ist, hinterließ die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus folgenreichere Spuren in den Werken Bachmanns, die von der bisherigen Forschung nicht untersucht worden sind. Eine genaue Analyse der Kompositions- und Darstellungsverfahren in Bachmanns poetologischen und poetischen Prosaschriften, insbesondere unter Berücksichtigung der Entwicklungslinien des europäischen Surrealismus nach 1945, lässt Bachmanns Werk in einem viel weiteren kulturhistorischen Kontext der europäischen Moderne erscheinen, als bisher vermutet.

Trotz Sigrid Weigels ausführlicher Rekonstruktion der literarischen Korrespondenzen zwischen Bachmanns und Celans Werk, die in dem historischen, sozialen und politischen Kontext des Schreibens nach 1945 zu verorten sind,¹⁰ trotz vieler Untersuchungen zur historischen

⁹ Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati: *Metapher und Geschichte*. S. 11.

¹⁰ Vgl. v.a. Sigrid Weigel und Bernhard Böschstein (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt a. Main 1997; Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.

Verortung von Bachmanns Werk in der Nachgeschichte der NS-Zeit,¹¹ trotz zahlreicher Reflektionen über die Einflüsse der Klassischen Moderne (1900-1933) und des Literaturbetriebs nach 1945 auf Bachmanns Denk- und Schreibweise¹² ist Bachmanns Position im weiteren Kontext der europäischen Literatur nach 1945 noch nicht untersucht worden – einer Literatur, die auf die Tradition der Klassischen Moderne rekurriert und gleichzeitig die avantgardistischen Impulse der Jahrhundertwende (insbesondere die theoretischen und poetischen Ansätze des Surrealismus) in ihrer postfaschistischen Phase wieder aufnimmt und auf individuelle Art und Weise fortsetzt. Die Entwicklung der Denk- und Schreibweise Bachmanns von der Lyrik und den Hörspielen der 1950er Jahre bis hin zu ihrem wichtigsten Prosaprojekt der sechziger Jahre – dem *Todesarten*-Zyklus – läuft parallel zu der Rezeption und Entwicklung des Surrealismus in der gesamteuropäischen – nicht nur westeuropäischen – Kulturlandschaft nach 1945. Diese Entwicklung von einer streng programmatischen Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarden zu einem Kulturphänomen der Nachkriegsgegenwart, das nichts mehr mit der ursprünglichen Idee von Automatismus und Gewalt gemeinsam hat, sondern auf das innovative Potential der Bilder und der Sprache bewusst setzt, u.a. um die traumatische Kriegsvergangenheit aufzuarbeiten und somit den tiefen Bruch durch den NS-Faschismus zu überbrücken, spiegelt sich in den Werken deutschsprachiger Zeitgenossen Ingeborg Bachmanns wie Paul Celan, Peter Weiss, Unica Zürn, Robert Walser, Ror Wolf wider. Während es zu diesen Autoren und ihrer Beziehung zum europäischen Surrealismus eine Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen gibt, liegt bisher noch keine einzige Studie zu dieser Fragestellung im Werk Ingeborg Bachmanns vor. Im Folgenden

¹¹ Vgl. u.a. Kurt Bartsch: „Frühe Dunkelhaft“ und Revolte. Zu geschichtlicher Erfahrung und utopischen Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann. Graz 1982; Holger Gehle: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Leverkusen 1995; Dirk Göttsche und Hubert Ohl (Hrsg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg 1993, S. 199-214 und S. 215-224; Dirk Göttsche, Franziska Meyer, Claudia Glunz, Thomas F. Schneider (Hrsg.): Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980. Osnabrück 2006.

¹² Dirk Göttsche: Klassische Moderne. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2002, S. 270-282.

möchte ich die zentralen Argumentationslinien meiner Forschungshypothese in drei Kapiteln skizzieren.

Erstens betrachte ich Bachmanns biographische Nähe zum Surrealismus. Ihre persönliche und literarische Beziehung zu Paul Celan und somit indirekt zum rumänischen Umfeld des Surrealismus, in dem Celan einige Jahre vor seiner Ankunft in Wien verbracht hatte, sowie ihre unmittelbaren persönlichen Kontakte zum Kreis der Wiener Surrealisten (Otto Basil, Edgar Jené) stellen wichtige biographische Berührungspunkte zwischen Bachmann und dem Surrealismus dar.¹³ Der Ausgangspunkt hierfür ist das Jahr 1948, als Paul Celan die junge Philosophiestudentin im Atelier des surrealistischen Malers Edgar Jené in Wien trifft.¹⁴ Sigrid Weigel weist in ihrer Bachmann-Monographie auf einen Bericht von Marlies Janz hin, der die Begegnung zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann in dem „surrealistisch orientierten Kreis um den Schriftsteller Otto Basil und dessen Zeitschrift ‚Plan‘“ bestätigt.¹⁵ Umgeben von der Kunst des surrealistischen Malers Edgar Jené und im Kontakt mit dem surrealistischen Kreis um Otto Basil oder in ihrer persönlichen und literarischen Beziehung zu Paul Celan und seinen vom Nachkriegs-surrealismus der Bukarester Zeit beeinflussten Werken¹⁶ ist Bachmanns Interesse am Surrealismus unstrittig.

Im zweiten Kapitel rücken die theoretischen Korrespondenzen zwischen Ingeborg Bachmann und dem Surrealismus ins Blickfeld der Ana-

¹³ Für Paul Celan hieß Wien nicht nur der „Beginn seiner Publikationsmöglichkeiten“, sondern auch „die Aufnahme in einen Kreis literarisch Interessierter“, zu denen Edgar Jené und Ingeborg Bachmann gehörten. Vgl. hierfür Sigrid Schmid-Bortenschlager: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In: Horst A. Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern/Stuttgart/Wien 1997, S. 81-91, hier: S. 83.

¹⁴ Vgl. v.a. Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 59; Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. S. 4.

¹⁵ Zit. n. Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. S. 435.

¹⁶ Vgl. v.a. George Gutu: Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans. Leipzig 1977; Lieselotte Anne Pretzer: Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte. Bonn 1980; Andrei Corbea-Hoisie: Paul Celan si „meridianul“ sau. Repere vechi și noi pe un atlas central-european [Paul Celan und sein „Meridian“. Neue und alte Anhaltspunkte auf einem mittel-europäischen Atlas]. Iasi 1998; Bianca Bican: Die Rezeption Paul Celans in Rumänien. Wien/Köln/Weimar 2005; Charlotte Ryland: Paul Celan's Encounters with Surrealism. London 2010.

lyse. Neben ihrer kritischen Haltung gegenüber der surrealistischen Programmatik lassen Bachmanns theoretische, literaturkritische und essayistische Schriften dennoch einen gewissen Umgang mit der Realität und mit den Realien wiedererkennen, die an das theoretische Gedankengut des Surrealismus anknüpfen. Es fallen Parallelen zwischen Bachmanns Kunst- und Sprachverständnis und den surrealistischen Traum- und Sprachtheorien auf. Die kritische Distanz und die poetologische Nähe zum Surrealismus rücken Bachmanns Schriften in ein ambivalentes Licht, das mit der surrealistischen Theorie der kommunizierenden Röhren vergleichbar ist. So fließen bspw. Elemente des Traums in die Realität oder Elemente der Traumsprache in die Alltagssprache ein, ohne dass die Realität oder die Sprache dadurch unreal oder alogisch wirken. Auch der surrealistische Ansatz der gegenseitigen Widerspiegelung von Politik und Dichtung ist ein wichtiger Referenzpunkt in Bachmanns Werk. In den *Frankfurter Vorlesungen* lässt sich die manifeste Politisierung des postfaschistischen Zustands in ihrem Werk gut nachweisen.

Schließlich wird Bachmanns literarische Nähe zu der subversiven Poetik des Surrealismus untersucht. Die Öffnung des Blicks auf Bachmanns Traum- und Sprachwelt, diesmal in Korrespondenz mit der Traumpoetologie des Surrealismus, deckt neue Dimensionen von Bachmanns Schreib- und Sprachproblematik auf. Neben der Poetisierung des Wahnsinns (*Ein Ort für Zufälle*), die an Bretons *Nadja* oder an Dalis kritisch-paranoide Malerei erinnern, werden die Berührungspunkte zwischen Bachmanns Denk- und Erzählbildern und der surrealistischen Bildlichkeit deutlich. Die auf die Anfänge der Moderne – die emblematischen oder ekphrastischen Techniken – rekurrierende Wechselbeziehung zwischen dem Visuellen (Bildhaften) und dem Textuellen (Schriftlichen) gilt als eines der wichtigsten Konzepte der surrealistischen Poetik. Bei einer näheren Betrachtung von Bachmanns Erzählprosa stellt sich heraus, dass die meisten *Todesarten*-Texte bewegte Ikonographien der surrealistischen Traum- und Schreckensbilder sind und mittels ähnlicher Verfahren wie surrealistische Bilder aufgebaut sind. Dass Traum und Realität keine separaten Einheiten des menschlichen Lebens darstellen, sondern miteinander wie Röhren kommunizieren und untereinander Material austauschen, zeigt Bachmann beispielhaft in der Büchner-Preisrede

Ein Ort für Zufälle, in der sie ein surrealistisches Bild von der deutschen Hauptstadt entwirft.

I. Biographischer Kontext

Obwohl der Surrealismus ein internationales Phänomen war, blieb seine programmatische Substanz eher auf den französischen Raum beschränkt,¹⁷ mit Ausnahme der rumänischen Surrealisten, die in den 1940er Jahren ihre Texte in rumänischer und französischer Sprache verfassten. Der literarische Surrealismus nach 1945 setzte die gesellschaftliche Kritik fort, mit dem ursprünglichen Ziel, das Individuum von allen künstlerischen, moralischen, familiären, oder religiösen Zwängen zu befreien und die Einheit von Kunst und Leben zu erlangen. Rausch, Halluzinationen, Visionen und Träume werden von den Autoren als *bewusstseinsweiterndes* Verfahren in die literarischen Texte einbezogen und schaffen so eine surrealistische Atmosphäre. In dem deutschsprachigen Kulturraum, wie die kritische Rezeption es zeigt, galt der Surrealismus nicht als ein „literaturhistorisches System“:¹⁸ Autoren wie Peter Weiss oder Hilde Domin schreiben in surrealistischer Tradition, ohne sich als Surrealisten zu verstehen oder das französische Programm in seinen theoretischen Linien zu verfolgen. Diese Form des surrealistischen Schreibens ist vor allem charakteristisch für die zweite Phase der Literatur nach 1945, die nicht mehr Kriegserfahrungen und Erinnerungen im realistischen Sinne verarbeitet, sondern Figuren, Verhältnisse, Sprache, schließlich die Wirklichkeit in den Mittelpunkt rückt und darüber reflektiert. Zu dieser Generation gehört auch Ingeborg Bachmann in Wien, im Umfeld von Otto Basil und Edgar Jené.

In dieser hochintellektuellen Wiener Umgebung, in der die surrealistischen Ideen wie ein Katalysator wirkten, finden wir die junge Philosophiestudentin Ingeborg Bachmann. Über ihre private Éluard- oder

¹⁷ Werner Spies: Surrealismus 1919-1944. Dali, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso... K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 2002, S. 90.

¹⁸ Berndt Schulz (Hrsg.): Gib Acht, tritt nicht auf meine Träume. Geschichten des deutschen Surrealismus. Frankfurt a. Main 1981, S. 7.

Breton-Lektüre hinaus,¹⁹ wurde sie in ihrer Jugendzeit, die für die persönliche und literarische Entwicklung jedes Autors entscheidend sind, dort geprägt. In einem Interview nach dem Erscheinen ihres Romans *Malina* betrachtet Ingeborg Bachmann die „Jugendjahre“ eines Schriftstellers, seine „ersten Begegnungen mit Menschen als „sein wirkliches Kapital“, das in den späteren Jahren „seltsamerweise“ von nichts Neuem ergänzt wird.²⁰ In dem Atelier von Edgar Jené lernte sie dann 1948 Paul Celan kennen. Den jüdischen Dichter aus Czernowitz bezeichnete sie in einem Brief an die Eltern als „surrealistisch“: „Nein, heute hat sich noch etwas ereignet. Der surrealistische Lyriker Paul Celan, den ich bei dem Maler Jené am vorletzten Abend mit Weigel noch kennenlernte, und der sehr faszinierend ist“.²¹ Diese unglaubliche Faszination, die Celan ab diesem Zeitpunkt lebenslang auf Bachmann ausüben sollte, führte zu einem intensiven Dialog der beiden deutschsprachigen Dichter sowohl im literarischen wie auch im persönlichen Bereich.²² Auslöser mögen Celans Frühgedichte sein, die in den ersten Nachkriegsjahren in der Nähe zu den rumänischen Surrealisten in Bukarest entstanden sind und von denen im Februar 1948 sechzehn Gedichte in der letzten Nummer des österreichischen *Plan* in Wien in deutscher Übersetzung gedruckt wurden. Außerdem haben 1950 sechs Gedichte von Celan und drei von seinen Übersetzungen aus der rumänischen surrealistischen Literatur in dem ersten Heft der *Surrealistischen Publikationen* ihren Platz gefunden.²³

¹⁹ In dem *Versuch einer Autobiographie* betonte Bachmann den großen Einfluss von Éluard und Breton auf ihre Person und die Bedeutung dieser Schriftsteller, neben Apollinaire, Eliot und Yeats für die Entwicklung der Wiener Nachkriegskultur: „In Wien waren diese Namen damals noch sehr exklusiv nach der Tabula Rasa einer allgemeinen Unwissenheit, und dem Namen nach kannte ich diese Schriftsteller, mehr noch, ich kannte ein Gedicht von Breton, das ich nicht verstand, aber vor dem ich in Ehrfurcht stand, dann war ich »hingegen stumm«, aber aus privaten Gründen, einem Gedicht von Eluard. Eliot ging mich nichts an, Yeats kenne ich bis heute nicht“. Ingeborg Bachmann: *Kritische Schriften*. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005, S. 404.

²⁰ Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München 1983, S. 79. Es wird im Folgenden unter Verwendung der Sigle GuI zitiert.

²¹ Bachmann zit. n. Jürgen Lütz: „was bitter war und dich wachhielt“ Ingeborg Bachmann, Hans Weigel und Paul Celan. In: Peter Goßens und Marcus G. Patka (Hrsg.): „Displaced“ Paul Celan in Wien 1947-1948. Frankfurt a. Main 2001, S. 109-118, hier: S. 114.

²² Vgl. Ingeborg Bachmann und Paul Celan: *Herzzeit. Briefwechsel*. Frankfurt a. Main 2008.

²³ Vgl. Edgar Jené und Max Hölzer (Hrsg.): *Surrealistische Publikationen*. Klagenfurt 1950.

Celans Interesse für den Surrealismus wurde in Kontakt mit den fünf namhaften rumänischen Surrealisten Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Paul Păun, Gherasim Luca und Dolfi Trost in seinen Bukarester Jahren geweckt. Nicht nur die revolutionären Impulse und politischen Implikationen, sondern auch die surrealistische Bildlichkeit, die Unzahl der bildlichen und sprachlichen Assoziationsmöglichkeiten, die Aktivierung des Unbewussten, das Spielerische und das Gefühl der geistigen Freiheit haben Celan an der surrealistischen Bewegung fasziniert. So verwundert es nicht, dass er in Wien vor allem Kontakt zu diesen Kreisen suchte. In einem Brief an seinen Förderer in Bukarest, Alfred Margul-Sperber, bezeichnete Celan Edgar Jené ironisch als „Papst des Surrealismus“ in Wien und sich selbstironisch als „sein einflussreichster (einziger) Kardinal“.²⁴ Trotz dieser ironischen Haltung bleibt Celan zunächst in der Nähe des Wiener Surrealismus, der als eine gewisse zeitliche und thematische Kontinuität der schönen Bukarester Zeit zu betrachten ist. Noch in der rumänischen Hauptstadt, aus der Celan im Dezember 1947 ausreiste und auf seiner Reise nach Paris einen halbjährigen Aufenthalt in Wien und somit einen „Umweg über den Wiener Surrealismus“²⁵ machte, entstanden Wortspiele, Gedichte und poetische Prosatexte in rumänischer Sprache, die dem surrealistischen ästhetischen Register nahe stehen. Die fast zweieinhalb Jahre, die Celan in Bukarest verbracht hatte, standen unter dem Zeichen der surrealistischen Frage-Antwort-Spiele, des verbalen Automatismus und der Kalauer²⁶ – eine Zeit, in der Celan mit der rumänischen Sprache experimentierte und zugleich lebenslange Freundschaften (u.a. mit Alfred Margul-Sperber, Petre Solomon, Nina Cassian) knüpfte, an die er sich später in Paris noch gerne erinnerte.²⁷ Wie der rumänische surrealistische Dichter Gellu Naum fand auch Paul Celan immer wieder Wege aus den surrealistischen Schablonen heraus,

²⁴ Celan in einem Brief vom 11.02.1948 an Alfred Margul-Sperber. In: Petre Solomon: Paul Celan. Dimensiunea romaneasca. [Paul Celan. Die rumänische Dimension]. Bukarest 1987. S. 243.

²⁵ Christine Ivanovic: „des menschen farbe ist freiheit“. Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: Peter Goßens und Marcus G. Patka: ‚Displaced‘. Paul Celan in Wien. S. 62-70.

²⁶ Celan zit. n. Petre Solomon: Paul Celan. S. 79.

²⁷ Celan in einem Brief vom 12.09.1962 an Solomon. In: Petre Solomon: Paul Celan. S. 229.

indem er einen unverwechselbaren Sprachstil (auch in der rumänischen Sprache) entwickelte und somit den Surrealismus zum Teil individualisierte. Ausgehend von den rekurrierenden surrealistischen Motiven in seiner Poesie (z.B. die Nacht, das Haar der Geliebte, die Augen, der Sand, der Stein, die Zerstörung, der Tod) kommt bei Celan eine persönliche Sprachlandschaft mit eigenem Rhythmus zustande. Das daraus entstehende Bild ist charakteristisch für Celans poetische Sprache, die sich bis zu seinem letzten Band in ständiger Transformation auf dem Weg vom Spielerischen zum Rätselhaften und schließlich zum Unsagbaren befindet.

Zeigen die rumänischen Gedichte und Prosaschriften von Celan bereits den frühen surrealistischen Einfluss auf sein Werk, so wird der 1948 in Wien und in deutscher Sprache geschriebene Text *Edgar Jené. Der Traum vom Traume* zu Celans eigenem Manifest des Surrealismus. Durch den „Aufstieg in das Untere“²⁸ entdeckt der Dichter eine Quelle neuer Wahrheit – die Welt des Unbewussten. Die surreale Welt öffnet sich dem Dichter spontan, ohne dass er sie aufsucht und als „Rauschgiftbild“ in der Kunst präsentiert. Das rückt Celans Poetologie in die Nähe der „Poehesie“-Auffassung des rumänischen surrealistischen Dichters Gellu Naum. Die Geburt des Surrealen aus der assoziativ aufgefassten Anwendung verschiedener Realitätsfragmente in einer traumähnlichen Atmosphäre, wo auf zeitliche und räumliche Koordinaten verzichtet wird, ist ein Thema, das bei Celan spätestens nach dem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* nicht mehr direkt vorkommt. Seine poetische Bilderwelt wird nach der Bukarester und Wiener Zeit immer abstrakter, undurchsichtiger. Dennoch hat er, im unmittelbaren Anschluss an die surrealistisch geprägte Bukarester Zeit, die junge Ingeborg Bachmann in Wien beeinflusst. Inwiefern dies sich auf die späten Werke Bachmanns auswirkte, stellt sich bei einer näheren Betrachtung der Prosaschriften heraus. Dies möchte ich nun im zweiten Schritt an einigen wenigen Beispielen aus den *Frankfurter Vorlesungen* paradigmatisch zeigen.

²⁸ Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Gedichte III/Prosa/Reden. Hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 1983, S. 155-161, hier: S. 161.

II. Theoretischer Kontext

Von einer Revolution des Denkens zu einer Revolution des Schreibens

In der ersten Frankfurter Vorlesung *Fragen und Scheinfragen* trennt Bachmann den Surrealismus nicht von den anderen „Ismen“ ab, an deren zeitlichen Reihenfolge die Entwicklung der Literatur „aufs wunderbarste“ erkannt werden kann. Die von Bachmann angeführten Beispiele dienen hier vor allem dazu, den Unterschied zu der Gegenwartsliteratur ihrer Zeit herauszustellen, bei der man nicht so genau die „Richtung oder Richtungen“ erraten kann.²⁹ In diesem Sinn plädiert Bachmann für eine „neue Dichtung“ und ein neues Schreiben, das nicht „surrealistischer als surrealistisch“ oder „expressionistischer als expressionistisch“ sein muss, um sich durchzusetzen (W4, 190-191). Die „neue Literatur“ der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sei nach ihrer Auffassung nur dort entstanden, „wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab“ (W4, 191). Wenn Bachmann von neuen Denkanstößen als „Sprengstoff“ im Prozess der dichterischen Erkenntniserweiterung spricht, erscheint der Bezug zu Bretons *Erste[m] Manifest des Surrealismus* nicht weit, der darin von einem Surrealismus spricht, der „in der Art von Stimulantien auf den Geist wirkt“, „einen gewissen Zustand des Bedürfnisses“ in den Menschen „erzeugt“ und diese „in schreckliche Revolten“ treibt.³⁰

Die enge Wechselbeziehung zwischen Leben und Schreiben spielt für Bachmann eine entscheidende Rolle, weil diese als eine Quelle der dichterischen Imagination gilt. Durch das Hinabsteigen in sich selbst (ins Innere) – ein surrealistisches Motiv *per se*, das auch in Celans Jené-Text vorkommt – wird eine ganze Reihe von Erinnerungen, Träumen und

²⁹ Ingeborg Bachmann: Werke 1-4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 4. München ¹1993, S. 184-185. Im Folgenden wird der Band mit Sigle W4 zitiert.

³⁰ André Breton: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 34. Im Folgenden wird mit Sigle MS zitiert.

Vorstellungen reaktiviert. Hier gehen die Wege auseinander: Bei Bachmann gibt es durch die historische Zäsur des NS-Faschismus schmerzhafteste Erinnerungen und eine gewisse „Leiderfahrung“ (W4, 208), die in Form von authentischen poetischen Bildern ans Licht und zur Sprache kommen, während bei den Surrealisten die gesellschaftlichen Zwänge und die Einschränkung der geistigen Freiheit zum Auslösen einer „Bewusstseinskrise“ (MS, 55) führen. Trotz dieser historischen Differenzen geht die radikale Hinterfragung der Realität in der Dichtung (Kunst) von ganz konkreten Erfahrungen (Leben) aus und versucht, diese Erfahrungen wieder in die Dichtung einzubinden. Auf diese Art und Weise findet praktisch die surrealistische Integration des Lebens in die Kunst und der Kunst in das Leben statt – was Breton unter „die Poesie zu praktizieren“ (MS, 21) und Bachmann unter der Poesie versteht, die sich das Schaffen einer „neue[n] Wahrnehmung“, eines „neue[n] Gefühl[s]“, eines „neue[n] Bewusstsein[s]“ und die „Veränderung“ der Welt zum Ziel setzte (W4, 195).

Bachmann stellt in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* nicht nur die Realität in Frage, sondern auch die Existenz und die Rolle des Dichters in der Gesellschaft. Die Aufgabe des Dichters besteht aus ihrer Sicht darin, sowohl die erlebte Wirklichkeit (die geschichtliche Erfahrung), als auch deren utopische (erträumte, visionäre) Dimension in einem poetischen Bild zu vereinigen. Während Bachmann über „neue Zündungen“, auf den Dichter überspringende „Funke[n]“ spricht (W4, 196), machte Breton den „Wert des Bildes [...] von der Schönheit des erzielten Funkens“ (MS, 35) abhängig. Bachmanns bekanntes Bild des repräsentierenden und präsentierenden Dichters, der die Welt durch seine erkenntnisreiche Poesie verändern kann (W4, 197), ist dem Dichterbild Éluards, den die Autorin in ihrer zweiten Poetik-Vorlesung erwähnt (W4, 200), sehr ähnlich. In dem Text *Die poetische Evidenz* sieht Éluard die Aufgabe des Dichters gerade darin, die imaginäre Welt der „Hoffnung“ (Bachmanns „Repräsentieren“) mit der realen Welt der „Verzweiflung“ (Bachmanns „Präsentieren“) zu verbinden. Ein neuer Weltentwurf entsteht nur wenn „es keinen Dualismus gibt zwischen der

Imagination und der Wirklichkeit“.³¹ Aus Bachmanns poetologischen Überlegungen wird eine „Problemkonstante“ (W4, 193), eine bestimmte „Richtung“ ersichtlich, die von dem Dichter eingeschlagen werden muss, um „unausweichlich“ (W4, 193) zu sein: Während er bei Éluard „im gemeinschaftlichen Leben verwurzelt“³² ist und bei Bachmann „das ganze Unglück des Menschen und der Welt im Auge hat“ (W4, 197), bleibt er gleichzeitig ein Visionär. In dem Bild des Dichters treffen sich die Gegensätze von Dichtungstheorie und Lebenspraxis und lösen sich ineinander auf.³³ Das Ziel der gegenseitigen Integration der Dichtung in die Lebenspraxis erreicht Bachmann über den Weg der *Erinnerung*, die in Träumen, Visionen, Halluzinationen ihren starken Bezug zum Leben und zur Geschichte nicht verliert. Das unterscheidet sie beispielsweise von André Breton, der ursprünglich nur in der Form der Revolution die Möglichkeit sieht, die Grenzen zwischen Dichtung und Leben, Realität und Traum aufzulösen. Jedoch sind diese beiden Umgangsarten komplementär, weil die Erinnerungsarbeit in Bachmanns Dichtung sich schließlich als ein Bestandteil der surrealistischen revolutionären Geisteshaltung entpuppt.

In der zweiten Frankfurter Vorlesung *Über Gedichte* greift Bachmann das Motiv dieser ästhetischen Revolte auf, in der sie den Weg zu den „immer noch nachwirkenden sprachlichen Entdeckungen und Wirklichkeitsentdeckungen“ (W4, 204) sieht. Im Gegensatz zu den „desavouierenden“ Tendenzen ihrer Zeit spricht sie dem Surrealismus eine gewisse Aktualität sowie eine innovative Rolle zu. Außerdem setzt sich Bachmann mit dem Schönheitsideal des frühen Surrealismus und der von ihm theoretisierten Form der Gewalt kritisch auseinander. Das surrealistische Schönheitsprinzip, das „den totalen Ungehorsam, die regelrechte Sabotage“ und den vernichtenden Kampf gegen „die Ideen der Familie, des Vaterlandes, der Religion“ proklamiert, sei, laut Bachmann, „imponierend“ gewesen (W4, 204). An dieser Stelle lässt sich ihre Surrealis-

³¹ Paul Éluard: Die poetische Evidenz. In: Günter Metken: Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart 1976, S. 255.

³² Paul Éluard: Die poetische Evidenz. S. 253.

³³ Vgl. hierzu Doren Wohlleben: Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart. Freiburg/Berlin 2005, S. 69.

mus-Kritik an den eigenen ästhetischen Kampf gegen den Krieg, die Tortur und den Terror anknüpfen, den Bachmann in einem Interview programmatisch ankündigte:

„...ich hatte das Gefühl, dass ich gegen etwas schreibe. Gegen einen andauernden Terror. Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem angerichtet wird“ (GuI, 100).

Ingeborg Bachmanns *Gegen-Etwas-Schreiben*, das sich in einem oppositionellen Akt gegenüber der Krankheit der Welt – „Die Welt ist zu einer Krankheit geworden“ (W4, 334) – konstituiert, entspricht der Kompromisslosigkeit und der Radikalität des surrealistischen Schreibens, die im zweiten Manifest in einem ideologischen Kampf des Dichters gegen die bestehende Ordnung der Welt zusammengefasst wird. Als eine „rächende Waffe der Idee“ (MS, 99) und als ein poetisches Kampfmittel für die Befreiung des menschlichen Geistes versteht Bachmann die surrealistische Gewaltmetaphorik und die berühmte Kampfaussage Bretons, die sie exemplarisch in ihrer Vorlesung zitiert (W4, 204). Dazu und zu der „Sprache der Gewalt“ (W4, 205) nimmt die engagierte Dichterin eine klare Stellung ein: – „Dies ist dann zwar nicht von den Surrealisten praktiziert worden, o nein“ (W4, 204) – und setzt ihre Gedanken fort: „Natürlich hatte der Surrealismus Geist, Anti-Bürger-[lichkeit], er wollte im Ernst schockieren, er hatte nichts gemein mit der faktischen Mordpraxis, die später von ganz anderer Seite eingeführt wurde“ (W4, 205). Die „neue Dichtung“ setzt weder den Akt der physischen Gewalt noch die passive Resignation, sondern eine Revolte im Bereich des Ästhetischen voraus. Sie ist kein reines Experiment mit äußeren Formen, sondern eine klare Manifestation von Inhalten.

Neues Denken, neue Wahrnehmung, neues Bewusstsein, neue Sprache, neue Dichtung – diese zentralen Begriffe in Bachmanns Vorlesungen und theoretischen Schriften bestätigen einerseits die Verwandtschaft mit dem Surrealismus und seiner radikalen Ablehnung der traditionellen ästhetischen Verfahren nach dem Ersten Weltkrieg, zielen andererseits aber darauf ab, neue Ausdrucksmittel zu schaffen, die den neuen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen nach dem Zweiten Weltkrieg gerecht werden. Trotz der politisierten subversiven Kunstauffassung der frühen Surrealisten, die eine gewisse Korrespondenz in Bachmanns

poetologischen Texten findet, ist Bachmanns Literaturverständnis angesichts der neuen historischen und gesellschaftspolitischen Konstellationen nach 1945 viel komplexer als es im Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre galt. Die essayistische Büchner-Preis-Rede *Ein Ort für Zufälle* bietet ein Beispiel für Bachmanns gleichzeitige Nähe und Distanz zu der subversiven Erbschaft der surrealistischen Poetik, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird.

III. Literarischer Kontext

Von der Subversion der Realität zu einer subversiven Traumwelt

Bachmanns Rede *Ein Ort für Zufälle*³⁴ ist ein raffiniertes rhetorisches Spiel mit der Realität der Nachkriegsgesellschaft und der Rationalität des Kalten Krieges, das eine radikale Kritik surrealistischer Faktur gegen die menschliche Vernunft – die Hauptursache der Kriege und der Zerstörung – enthält. In diesem Spiel entsteht das Surreale zwar nicht als etwas Irrationales, sondern aus der Kombination von Rationalem und Nicht-Rationalem, Realem und Imaginärem, Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn. Diese Elemente kohabitieren in Bachmanns Prosatext wie in Bretons Roman *Nadja*, wo der Erzähler das normabweichende Verhalten Nadjas nach ihrer Einsperrung in der Nervenheilanstalt weiterhin von dem Pariser Alltag nicht trennen kann. Genauso schwer vom Berliner Alltag zu trennen ist der als „Wahnsinn“ eingeordnete Zustand in Bachmanns Rede sowie das Verhalten der Nervenkranken im Krankenhaus. Die Kranken, die für verrückt gehalten werden, sind das Verbindungsglied zwischen der inneren und der äußeren Welt, zwischen der Realität und der Welt der Imagination. So fliegt „jede Minute ein Flugzeug durchs Zimmer, böllert an dem Haken mit Waschlappen vorbei, prasselt eine Handbreit über der Seifenschale“ (W4, 280) und „im nächsten flugfreien Augenblick läuten alle Kirchenglocken von Berlin,

³⁴ W4, 278-293.

es steigen Kirchen aus dem Boden, die ganz nah herankommen“ (W4, 281). Der Weg nach innen, der für die Surrealisten den Weg zu den Träumen und Trieben eines Individuums beschreibt, wird hier in den Formen des Wahnsinns sichtbar. So kommt der Wahnsinn in Bachmanns Text „von außen [...] auf die einzelnen zu, ist also schon viel früher von dem Innen des einzelnen nach außen gegangen“ und „tritt den Rückweg an, in Situationen, die uns geläufig geworden sind, in den Erbschaften dieser Zeit“ (W4, 278).

Neben seiner poetischen Funktion erfüllt der Wahnsinn in Bachmanns Rede auch eine dokumentarische Funktion: In ihm spiegeln sich die zeitgeschichtlichen und politischen „Aktualitäten“ (W4, 289) und an ihm wird die Nachkriegsrealität in ihrer tiefsten Dimension gemessen. Hierin liegt auch der Unterschied zwischen Bachmanns subversiver Poetik und der surrealistischen Subversion der Realität. Während die Geisteskranken bspw. bei Breton Opfer der Gesellschaft und „Opfer ihrer Einbildungskraft“ (MS, 12) sind, die sich in sinnlichen Erfahrungen – Träumen, Visionen, Halluzinationen – von den sozialen Konventionen befreien, werden sie in Bachmanns Rede Opfer der zeithistorischen Erfahrungen (die Teilung von Berlin, die Berliner Mauer, der Kalte Krieg, der Flugverkehr über Berlin) und zugleich der sozialen Konventionen (die Einlieferung und die Behandlung im Krankenhaus), welchen die Befreiung in sinnlichen Erfahrungen (in den Wachträumen von der Sandwüste) beispielhaft gelingt:

Die Kranken haben nur auf die Kamele gewartet, gehen auf die Kamele zu, stellen sich unter ihren Schutz. Die Felle riechen inbrünstig nach Wüste, Freiheit und Draußen, jeder geht mit seinem Kamel und kommt ungehindert weiter. (W4, 290 f.)

In Bachmanns Text tritt an die Stelle von surrealistischen Figurationen eines automatischen Schreibens eine poetische Technik des Palimpsest-Blicks. Mit ihm schließt Bachmann an die surrealistische Technik der Um- bzw. Überschreibung der objektiven Realität in der Literatur oder Kunst (z.B. Dalis paranoisch-kritische Methode) zwar an, meint aber einen Umschreibungsakt, in dem auf der primären Ebene Erinnerungsbilder von realen und imaginierten Ereignissen oder Zuständen spontan

miteinander in Dialog treten, ohne dass darüber reflektiert wird.³⁵ Auf der sekundären Ebene entfaltet sich diese „optische Vorstellung“ in literarischen Bildern, die auf die primäre Ebene immer wieder zurückgreifen. Obwohl sie zuerst den Eindruck vom spontanen Aufkommen hinterlassen, sind diese Bilder Teile einer gewollten, bedeutungsvollen „Komposition“, in der „alles ineinander verschränkt ist“ (GuI, 96) und sie teils deutlich, teils unterschwellig miteinander kommunizieren. Während Breton anfänglich von Dichtung als ein auf „visuelle Erscheinung[en]“ zurückgreifendes „Zaubergewebe“ und von der Möglichkeit des Dichters sprach, die Imagination „zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen“ (MS, 16, 19, 23), eruiert Bachmann alle Möglichkeiten der Komposition. So gilt für sie der poetische Text als Resultat eines zweistufigen Prozesses, in dem die Vernunft und die Fantasie verknüpft werden.

Bachmanns Text weist die Merkmale eines surrealistischen Bildes auf, indem er symbolische Elemente enthält, durch die Mischung von Vertrautheit und Fremdheit schockiert und, trotz seines statischen Zustands, der in der fixierten Schrift (in dem Aufgezeichneten) sichtbar wird, eine innere Dynamik aufgrund kräftiger Assoziationen in Gang setzt. Neben der sog. „Entstellung“ des Berlin-Bildes, die Sigrid Weigel als eine „entstellte Topographie im wörtlichen Sinne“³⁶ bezeichnet, handelt es sich um eine gleichzeitige Zusammenfügung einzelner, kleinerer Bilder. Die Kommunikation zwischen den zwei Ebenen – des „Zufallens“ und des (sinnvollen) Zusammenfügens – gelingt bei Bachmann durch die Sinne (Optik und Gehör). Der „Zufall“, der als ein subversives poetisches Dispositiv der surrealistischen Text- und Bildproduktion gilt, spielt für Bachmanns Textproduktion und für die darin enthaltene gesellschaftliche Kritik eine wichtige Rolle. Der permanente Rückgriff auf die Ebene der unsortierten Erinnerungsbilder (des „Zufal-

³⁵ Diese Beobachtung geht auf die interessante Argumentation von Nathalie Amstutz zurück, die Erinnerung in Bachmanns Büchner-Preisrede sei „gleichzeitig Ursache und Produkt des Automatismus“ und würde sich zwischen Darstellung und Dargestelltem schieben, „ohne reflektiert zu werden“. Vgl. Nathalie Amstutz: *Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker*. Köln/Weimar/Wien 2004, S. 97-98.

³⁶ Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann*. S. 375.

lens“) stellt den Drang nach Freiheit in Vordergrund – Bachmanns persönliche Form des Protestierens gegen Krieg und Gewalt. Die „Detonation“ im Krankenhaus und die „Disharmonie“ (W4, 284) in der Stadt sind äußere Ereignisse, die mit den inneren Befreiungsvisionen der über dem Balkon „überhängenden Patienten“ (W4, 280) in Verbindung gesetzt werden, ihre Fluchtgedanken antizipieren und sich am Ende in ihrem Aufstand niederschlagen: „keiner will auf seine Station zurück, weil er nicht weiß, ob es die richtige ist“ (W4, 286).

Mit der Reise des Rede-Ichs in die Wüste passiert ein Wechsel in der Topographie des Geschehens (Geträumten). Die reale Grenze zwischen Berlin und der ägyptischen Wüste wird durch die Kraft der Imagination aufgelöst. Berlin und die Wüste werden ineinander verschoben,³⁷ bis Berlin in den Sand sinkt und selbst als Wüste erscheint. Das surrealistische Bild des versandeten Berlins erinnert an die berühmte Schlusszene aus Buñuels Film *Un chien andalou* (1928). Dort sinken der Mann und die Frau in den Sand und trotzdem sind sie noch zu sehen. In Bachmanns Berlin-Bild sind Gegenstände (Wohnhäuser, Kaufhäuser, Restaurants) mit Sand bedeckt, der Sand rinnt überall hinein und immer mehr Bäume werden in den Sand gepflanzt. Dennoch ist es möglich, durch die Schaufenster der Kaufhäuser zu sehen und etwas zu erkennen. Der Sand ist ein beliebtes Motiv der Surrealisten, weil er einerseits in seiner materiellen Zusammensetzung kein einheitliches, kompaktes Bild darstellt – die Freiräume zwischen den Sandkörnern machen die Materie ‚Sand‘ porös und ermöglichen das (Hindurch)Sehen. Andererseits schaffen die mit Sand bedeckten, in den Sand sinkenden Gegenstände visuelle Verfremdungseffekte und eine Atmosphäre, in der die Grenze zwischen Realität, Vision oder Traum optisch aufgelöst wird.

Bachmanns Berlin-Text weist mit seinen symbolischen und grotesken Elementen filmische Merkmale auf, die ihn in die Nähe der surrealistischen Filmproduktionen *Un chien andalou* oder *L'Âge d'Or* (1930) von Louis Buñuel rücken lassen. Das bewusste Gestalten des Film- oder

³⁷ Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. S. 375. Sigrid Weigel verwendet in ihrem Bachmann-Buch den Begriff *téléscopage* für die Technik der narrativen Überblendung von Nähe und Ferne, Innen und Außen. Ich betrachte dies zudem als einen Geburtsort des Surrealen, das in der Zusammenfügung von Nahem und Fernem, Bekanntem und Fremdem entsteht.

Textmaterials schafft eine durch traumartige Assoziationen und Verfremdungseffekte gekennzeichnete Atmosphäre, die den Zuschauer in Verwirrung bringt, irritiert, schockiert, erschreckt. Neben der Szene des in den Sand sinkenden Paares,³⁸ schockieren mit der gleichen Intensität in Buñuels Filmen die Anfangsszene des Augenschneidens mit einem Rasiermesser, die Hand voller Ameisen und die sich auf dem Fußboden bewegende abgeschnittene Hand in *Un chien andalou* oder auch die Transformation der Erzbischöfe in Skelette in *L'Âge d'Or*, wie Bachmanns Preisrede die Zuhörer in Darmstadt schockierte.³⁹ Beide lösen die Grenze zwischen Realität und Traum visuell auf und stellen die Frage, die sie offen lassen, wo die Realität endet und wo der Traum beginnt. Dies gelingt Bachmann v.a. dadurch, dass sie durch die Verfolgung einer sog. „Logik des Traums“ in ihrer Erzählprosa die Linearität der klassischen Erzählungsstruktur und schließlich die Textlogik bewusst zerstört.

IV. Fazit

Bachmanns Auseinandersetzung mit den frühen surrealistischen Ideen und zudem mit dem Frühwerk von Paul Celan, das unter dem Zeichen des rumänischen und Wiener Surrealismus nach 1945 steht, hinterließ deutliche Spuren in der Textur ihrer Prosa. Die Zerstörung des konventionellen Sehens und Schreibens durch den Einbau von Träumen, Visionen, Wahnvorstellungen und der Abstieg in die inneren Dimensionen des Unterbewusstseins lässt das Werk Bachmanns in die Nähe der subversiven Poetik des Surrealismus rücken. Durch den bewussten Rückgriff auf revolutionäre Ansichten und traumähnliche Darstellungsver-

³⁸ Das Bild der im Sand versinkenden Geliebte aus Buñuels Film erscheint auch in Bachmanns Gedicht *Die gestundete Zeit*: „Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand“ (Ingeborg Bachmann: Werke 1-4. Bd. 1. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München ⁵1993, S. 37). Vgl. auch Rita Endres: Schreiben zwischen Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Merlene Streeruwitz. Heidenreichstein 2008, S. 19.

³⁹ Zum „Schock“ des Publikums in Darmstadt vgl. Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. S. 376.

fahren versucht die österreichische Autorin neue Möglichkeiten des Schreibens auszuloten und konkrete Elemente der Wirklichkeit mit den vielseitigen Manifestationen der poetischen Imagination zu verbinden. In Anlehnung an die surrealistischen und surrealisierenden Tendenzen ihrer Zeit, die das Schreiben zeitgenössischer Autorenkollegen (u.a. Paul Celan, Peter Weiss) beeinflussten, verarbeitete und verinnerlichte Ingeborg Bachmann dennoch auf eine ihr eigene Art und Weise die surrealistischen poetischen und poetologischen Ansätze, so dass sich manche Stellen in ihrer Prosa an surrealistische Text- und Bildfigurationen anlehnen, ohne dass sie darin aufgehen würden. Bachmanns Texte sind keine Produkte des Automatismus, auch keine Traumprotokolle, in denen einzelne Träume dargestellt werden,⁴⁰ jedoch protokollieren sie sehr genau den Konflikt zwischen Leben und Kunst, Realität und Traum in der Form von neuen Denk- und Sprachbildern, die selbst diesen Konflikt am Ende auflösen.

In ihrem Versuch, die Welt aus allen Blickwinkeln gründlich zu erfassen, bedient sich Bachmann einer Reihe von Assoziationen, Bildern und Themen surrealistischer Provenienz. Der Zufall, der Traum, der Wachraum, der Wahn, die Halluzination und das Unterbewusstsein – mit seiner subversiven Kraft und seinen von der Kontrolle der Vernunft entzogenen Formen- und Bildersprachen – bilden das entscheidende ästhetische Modell für Bachmanns Prosa, das dem surrealistischen „Modell einer umfassenden menschlichen Kreativität“⁴¹ nahe steht. In Bachmanns Prosa wird der Traum an die Wachexistenz zurück gebunden, der Dialog zwischen Bewusstem und Unbewusstem in einer Reihe von traumähnlichen Erzählbildern befördert, die Wirklichkeit bewusst und minutiös entstellt, während die größten Gewaltakte als eine Normalität des Alltags dargestellt werden.⁴²

⁴⁰ Antonin Artaud: Surrealistische Texte. Hrsg. von Bernd Mattheus. München 1985, S. 41-44.

⁴¹ Horst Fritz: Der Surrealismus. In: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, S. 407.

⁴² Vgl. hierzu Sven Hanscheks Begriff des „Alltags-Surrealismus“, der u.a. Werke umfasst, die „eine unerträgliche Wirklichkeit in Bildwelten verschieben, die sie verständlich oder zumindest überhaupt verhandelbar machen.“ (Sven Hanschek und Margit Dirscherl (Hrsg.): *Alltags-Surrealismus. Literatur, Theater, Film*. München 2012, S. 21).

Angesichts der historischen und kulturellen Unterschiede zwischen dem frühen Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre in Paris und der Tendenz der europäischen Nachkriegsliteratur, auf die surrealistischen poetischen Dispositive der Subversion im Bereich der Wahrnehmung, der Realität und der Sprache zurückzugreifen, kann die Thematisierung der theoretischen und literarischen Begegnungen zwischen Bachmann und dem Surrealismus nur von einer viel breiteren, intermedialen und über die automatische Phase hinaus gehenden Surrealismus-Auffassung ausgehen, die das literarische und künstlerische Leben nach 1945 und bis heute beeinflusste. Die Lektüre von Bachmanns Texten katapultiert uns in eine permanente Gegenwart, in der ihr Projekt dem zeitlosen surrealistischen Projekt begegnet, um sich davon wieder zu trennen.

Klaus Birnstiel

Pergamon als Paradigma.
Zum Entwurf einer surrealistischen Mythopoetik
in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*

– für Oliver Kriegsmann –

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hoch-gestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.¹

So lauten die ersten Sätze aus der Anfangsszene von Peter Weiss' dreibändigem Romanwerk *Die Ästhetik des Widerstands* (1975, 1978, 1981), welches die Geschichte des antifaschistischen Widerstands in den dreißiger und vierziger Jahren zu erzählen sucht. *Die Ästhetik des Widerstands* birgt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine surrealistische Spur in sich, die für die Erklärung der Konstitution des Textes entscheidend ist. Dass von einem ‚deutschen Surrealismus‘ in literarischer Hinsicht allenfalls mit Einschränkungen die Rede sein könne, ist indes seit mehreren Jahrzehnten Forschungs- wie Feuilletonkonsens:² Zu marginal erschei-

¹ Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Drei Bände. Frankfurt a.M. 1975, 1978 und 1981, hier: Band 1, S. 7. Im Folgenden wird zitiert mit der Sigle ÄdW und der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl. Zur Problematik der Textgestalt und den Anforderungen an eine künftig zu erstellende kritische Ausgabe des Romanwerks vgl. Jürgen Schutte: Für eine Kritische Ausgabe der *Ästhetik des Widerstands*. In: Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hrsg.): *Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert 2008, S. 49-75.

² Vgl. exemplarisch die Beiträge von Karl Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?*, Dirk von Petersdorff: *Benjamin, Bohrer und der Streit um die Grenzen der Kunst*, und Hans Ulrich

nen die Zeugnisse surrealistischer Textpraxis, zu epigonal die Wiederaufnahme surrealistischer Dispositive in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, und zu kurzlebig das Phänomen insgesamt, als dass wirklich von einem deutschen Surrealismus zu reden wäre. Das Frage-Fragezeichen im Titel des vorliegenden Bandes gibt dem Ausdruck. Ein Gegenargument lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem filmischen und literarischen Werk von Peter Weiss (1916-1982) entwickeln, das in der Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* seinen Höhepunkt wie Abschluss findet. Immer wieder greift der Autor darin auf surrealistische Verfahrensweisen zurück. Zwar hat die germanistische Forschung Weiss' stark Surrealismus-affines, komplexes Erzählarrangement für *Die Ästhetik des Widerstands* verschiedentlich als solches zur Kenntnis genommen und *en détail* entfaltet.³ Dabei wurde und wird aber versäumt, der Tiefenstruktur von Weiss' Surrealismus-Aneignung im Romanwerk genauer nachzugehen, und so erscheint das surrealistische Schreibverfahren letztlich bloß als Ausdruck eines vage bestimmten avantgardistischen Modernismus, dem das Werk zuzurechnen sei. Demgegenüber möchte ich im Folgenden darlegen, dass das surrealistische Moment Weiss' Schaffen nicht nur zeitlebens entscheidend mitbestimmt hat, sondern insbesondere für *Die Ästhetik des Widerstands* strukturkonstitutiv ist.

I. Peter Weiss: Bild, Film, Surrealismus

Den Weg zur Literatur hat Weiss bekanntlich auf Umwegen gefunden – Umwegen, die aber kaum zu einer ‚Verspätung‘ führten, sondern als notwendiger Teil einer künstlerischen Entwicklung zu begreifen sind, welche Weiss, so ließe sich wohl sagen, durch das Bild hindurch und

Gumbrecht: Surrealismus als Stimmung. In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin/New York 2009, S. 241-248, 121-133, 23-34.

³ Vgl. etwa die monographischen Arbeiten von Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman. Stuttgart 1986, Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“. Opladen 1991 sowie Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten. Opladen 1994.

über den Film zum Text geführt hat.⁴ Weiss, geboren 1916 in Nowawes (heute ein Teil des Potsdamer Stadtteils Babelsberg) und aufgewachsen in Bremen und Berlin, entstammt einer bürgerlichen Familie, die in den zwanziger Jahren zu einigem Wohlstand gelangt. Schon als Gymnasiast beginnt er, sowohl malerische als auch literarische Interessen zu verfolgen, sieht sich allerdings sowohl familiärer wie historischer Bedrängnis ausgesetzt, welche der Verwirklichung seiner Pläne wiederholt in den Weg tritt. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten folgt Weiss seinen Eltern zunächst ins britische, dann ins böhmische und schließlich schwedische Exil. In Prag findet er zwar Aufnahme an der Kunstakademie, nimmt jedoch zu den künstlerischen Kreisen der Stadt wenig Kontakt auf. In den dreißiger und vierziger Jahren entsteht gleichwohl ein umfassendes malerisches Werk. Vieles davon ist im Krieg verlorengegangen. Was erhalten blieb, hat erst nach Weiss' Aufstieg zu literarischem Weltruhm Beachtung gefunden und findet sich mittlerweile in mehreren Katalogbänden relativ gut dokumentiert.⁵ Blättert man sich in den vorliegenden Katalogen einmal unbefangen durch das malerische Gesamtwerk, so erscheint vieles davon auch ohne besondere kunsthistorische Expertise wie ein Parcours durch den Formenreigen der modernen Avantgarden: Expressionistisches findet sich darunter, auch Kubistisches, und nicht zuletzt Surrealistisches. Das malerische Werk von Weiss erweckt also nicht unbedingt den Eindruck einer eigenen stilistischen Handschrift. Weit eher wirkt Peter Weiss' Malerei wie ein epigonaler, das heißt produktiv aneignender Parforceritt durch die Bilderwelten der Hochmoderne. Hinzu tritt die Vorliebe für große Tafelbilder im Stile eines Peter Brueghel oder Hieronymus Bosch.

⁴ Zur Peter Weiss liegen inzwischen mehrere verlässliche (werk-)biographische Darstellungen vor; der folgende Abriss stützt sich im wesentlichen auf Jochen Vogt: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1987, Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart/Weimar 1992 sowie Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002.

⁵ Peter Spielmann (Hrsg.): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Berlin 1982 (paginierte Neuauflage des ursprünglich 1980 erschienenen Katalogs zur Ausstellung des Bochumer Museums, 8. März - 27. April 1980); Annette Meyer zu Eissen (Hrsg.): Peter Weiss als Maler. Ausst.-Kat. Bremen 1983; Raimund Hoffmann (Hrsg.): Peter Weiss: Malerei, Zeichnungen, Collagen. Berlin (Ost) 1984.

Nach Kriegsende betätigt sich Weiss, der in Schweden bleibt und in keinen der beiden deutschen Staaten zurückkehrt, neben seiner Arbeit als Maler über ein Jahrzehnt lang mit wechselndem Erfolg als Dokumentar- und Experimentalfilmer.⁶ Dabei entsteht besonders mit *Studie II – Hallucinationer* (Halluzinationen, 1952) in den fünfziger Jahren ein kurzer Film, dessen Affinität zum Surrealismus kaum deutlicher ausgestellt sein könnte.⁷ In einer Serie von zwölf Filmbildern, welche nach von Weiss angefertigten Entwurfszeichnungen komponiert sind, montiert Weiss psychische und emotionale Eindrücke, Traumphantasien und libidinöse Figurationen zu einer mit bizarr verfremdeten Klängen unterlegten Erzählstrecke. Körperteile, menschliche Gestalten fallen entzwei und fügen sich in flüchtiger Entstellung neu zusammen. Assoziationsketten ersetzen die Entwicklung einer nachvollziehbaren Handlung, Fäden werden verknüpft und lösen sich wieder. Am ehesten lassen sich die Filmbilder als Ausdruck oder Figuration psychischer beziehungsweise emotionaler Lagen lesen, wobei eine diffuse erotische Triebkraft erkennbar scheint.⁸ In ihrer konsequenten Orientierung an bild- und filmkünstlerischen Vorlagen surrealistischer Provenienz wie etwa dem Filmschaffen Luis Buñuels,⁹ über die Weiss auch selbst wiederholt Auskunft

⁶ Das filmische Schaffen von Peter Weiss hat in Deutschland erst mit erheblicher Verspätung öffentliche wie wissenschaftliche Würdigung erfahren. Den von Weiss und seinen Stockholmer Mitstreitern in den fünfziger Jahren mit bescheidensten Mitteln hergestellten Filmen ist 1981 eine Nummer der Zeitschrift *Filmkritik* (Nr. 294, Juni 1981) gewidmet. Eine knappe Werkübersicht mit Selbstaussagen Weiss' bietet Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss als Filmemacher. In: *Ausblick. Zeitschrift für deutsch-skandinavische Beziehungen* 34 (1984), H. 3/4, S. 5-8.

⁷ Peter Weiss: *Studie II: Hallucinationer*. Stockholm 1952. Peter Weiss' experimentelles Filmwerk ist mittlerweile leicht zugänglich in der Filmedition suhrkamp, dort in Gestalt einer älteren filmischen Präsentation von Harun Farocki: Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hrsg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012 [1 DVD und Booklet]. Zur Kritik an dieser Edition vgl. Anja Schnabel: Rez. von Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hrsg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012. In: *Peter-Weiss-Jahrbuch* 21 (2012), S. 195-197.

⁸ Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss als Filmemacher. S. 7.

⁹ In seinem 1955 zunächst in schwedischer Sprache veröffentlichten, Anfang der sechziger Jahre zumindest auszugsweise auf Deutsch bekannt gemachtem Film-Buch *Avantgarde Film* beschreibt Weiss Luis Buñuels surrealistisches Filmschaffen als einschneidende Erfahrung: „Und dann kam Bunuels [sic] *Un Chien andalou* – ein Andalusischer Hund – 1929, und hier wurde diese unterirdische Sprache zu dem gewaltsamen Angriff, den Artaud sich gewünscht hatte. Hier gab es nichts Versponnenes, Ästhetisches mehr. Hier wurde kein Wert

erteilte,¹⁰ erfüllen diese Filmbilder den avantgardistischen Anspruch, sich einer explizierenden Interpretation möglichst weitgehend zu entziehen:

Diese Bilder sind konzipiert nach surrealistischem Diktum: Eine Deutung muß vollkommen unmöglich sein, man muß einen möglichen falschen Aufschluß, der den Geist des intelligenten Betrachters verletzt, wie einen Riegel vor das Geheimnis schieben.¹¹

Mögen damit die Gebote surrealistischen Kunstschaffens auch gleichsam mustergültig erfüllt sein, wirkt Weiss' surrealistisches Filmexperiment, führt man sich seinen Entstehungszusammenhang in den fünfziger Jahren vor Augen, jedoch eigenartig aus der Zeit gefallen. Artikulierte der sozusagen klassische, französische Surrealismus der zehner und zwanziger Jahre das antizipierende Bewusstsein eines inneren Zerfalls der Moderne und reagierte auf ihr vorweggenommenes ästhetisches und moralisches Scheitern mit der Aufhebung ihrer Ästhetik in die höhere (-*sur*) Realität einer ungegenständlichen Kunst, welche die vorrationalen Kräfte des Kulturellen entbirgt und so den rigiden Rationalismus der klassischen Moderne zu depotenzieren suchte,¹² so setzt Weiss' filmische

auf Bildkompositionen, Montagen, Rhythmen und Beleuchtungen gelegt. Die Bilder waren hart und kunstlos, drückten nur elementare Triebe, Wünsche, Ängste aus. Auch dieser Film war nach den Prinzipien der Traumarbeit aufgebaut. Doch der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen, sondern als selbstverständlicher Bestandteil unserer Realität. Dieser Traum war eine Wirklichkeit, in der jedes Ereignis geladen mit Bedeutung ist. So wie Eisensteins *Potemkin* die äußere Lebenssituation analysierte und entschleierte, so schneidet Bunuel [sic] in seinen surrealistischen Werken in die Eingeweide der bürgerlichen Gesellschaftsordnung hinein, er operiert mit den schärfsten Messern, er zeigt den gekuschten modernen Menschen, mit seinen gelähmten Trieben, seinen verzerrten, verborgenen Impulsen, seinen unbefriedigten Sehnsüchten.“ Peter Weiss: Avantgarde Film. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a.M. 1968, S. 7-35, S. 20 f.

¹⁰ In einem späten Interview sagt Weiss über seine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zunächst: „Gleich nach Kriegsende erlebte ich zum ersten Mal den Surrealismus, und zwar sehr stark. Es war eine wirklich ernsthafte Beschäftigung.“ Wenige Sätze später datiert er den Erstkontakt schon etwas früher: „Vermittelt war mir der Surrealismus sowohl literarisch als auch bildkünstlerisch, [...] [a]ußerdem lernte ich surrealistische Elemente natürlich schon während des Krieges kennen, in Ansätzen habe ich sie in Prag schon kennengelernt.“ Peter Weiss: „Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Peter Spielmann (Hrsg.): Der Maler Peter Weiss. S. 11-43, hier: S. 38.

¹¹ Harun Farocki: Studie II. In: Filmkritik 25 (1981), S. 254 f., S. 255.

¹² Die Schwierigkeiten auch der literaturwissenschaftlichen Forschung, eine ebenso sinntragende wie möglichst handliche Explikation der Sache des Surrealismus aufzubieten,

und filmkritische Beschäftigung mit dem Surrealismus erst ein nach dem irreversiblen Epochen- und Zivilisationsbruch, den die Chiffre ‚Auschwitz‘ meint – zu einem Zeitpunkt also, zu welchem sich die ästhetischen Avantgarden längst vor ganz andere Form- und Darstellungsprobleme gestellt finden als in der Zwischenkriegszeit. In kultur-, kunst- und literaturgeschichtlicher Hinsicht lässt sich die keineswegs nur von Peter Weiss betriebene Auseinandersetzung mit dem Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg denn auch mit einigem Recht als engagierter Versuch der (west-) deutschen Nachkriegsmoderne betrachten, qua nachholender Lust am künstlerischen Experiment der Formzertrümmerung und Neuschöpfung Anschluss an das ästhetische Formenreservoir der Moderne überhaupt zu finden.¹³ Nach Einschätzung auch zeitgenössischer Beobachter aber muss dieser Versuch strukturell ins Leere laufen: „Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden“,¹⁴ konstatiert Theodor W. Adorno 1956. Doch lassen sich Adornos zutreffend scharfer Einschätzung auch ande-

können mit dem hier vorgeschlagenen Explikationsangebot kaum überwunden werden. Seit der grundlegenden Arbeit von Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1971 scheint die Forschung hier kaum vorangekommen zu sein. Die kompakten lexikalischen Beschreibungs- und Erklärungsversuche von Kurt Bartsch: s. v. Surrealismus. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. Band III: P-Z. Berlin/New York 2003, S. 548-550 und Klaus Hübner: s.v. Surrealismus. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2007, S. 743 geben den diesbezüglichen Sachstand wieder. Einen in seiner formalen Stringenz bestechenden, vor allem auf André Bretons Gedanke einer *écriture automatique* gestützten Explikationsversuch des literarischen Surrealismus bietet Stefan Matuschek: *Zensur der Zensur. Zur Theorie des Surrealismus* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 39 (1994), H.1, S. 45-54, verzichtet dabei aber weitestgehend auf kulturtheoretische oder -historische Erwägungen, wie sie hier zumindest ansatzweise erprobt werden.

¹³ Dass eine solche verspätet-nachholende Rezeption des v.a. französischen Surrealismus auch einen ästhetischen Vorteil bietet, hat Walter Benjamin noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs gesehen: „Geistige Strömungen können ein Gefälle erreichen, scharf genug, dass der Kritiker seine Kraftstation an ihnen errichten kann. Solches Gefälle schafft für den Surrealismus der Niveaunterschied Frankreich-Deutschland. [...] Der deutsche Betrachter steht nicht an der Quelle. Das ist seine Chance. Er steht im Tal. Er kann die Energien der Bewegung abschätzen.“ Walter Benjamin: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: *Ders.: Gesammelte Schriften*. Band II,1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 295-310, hier: S. 295. Vgl. hierzu auch Gumbrecht: *Surrealismus als Stimmung*. S. 24 f.

¹⁴ Theodor W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*. In: *Ders.: Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M. 1958, S. 153-160, hier: S. 158 f.

re Folgerungen abgewinnen als diejenige, den Surrealismus als hochmoderne Kuriosität zu historisieren und somit beiseite zu legen: Mag der Surrealismus am Ende des Katastrophenzeitalters auch seine ursprüngliche Schockhaftigkeit verlieren, so ist doch das Weiterbestehen nicht seiner politisch-subversiven Intentionen, wohl aber seiner formalen Repertoires eine Möglichkeit, mit der offenbar zu rechnen ist. Anders lässt sich die hartnäckige Persistenz surrealistischer Phänomene bis in die Zeit der Studentenbewegung, der Happenings und der Aktionskunst, mit Ausläufern bis in die unmittelbare Gegenwart, kaum erklären. Muss die überlebte antimoderne Provokationsgeste im eisernen Klima des beginnenden Kalten Kriegs notwendig ins Leere laufen, so transformieren sich die surrealistischen Gesten offenbar in ein jederzeit aktualisierbares formales Dispositiv, das sich verschiedenen Künsten in je neuen Produktionskontexten zur Verfügung stellen kann – weiterhin der Malerei, aber auch der Aktionskunst, dem Film, dem Hörspiel, und der Literatur.¹⁵

Im Blick auf Peter Weiss lassen sich diese Entwicklungen gleichsam exemplarisch studieren. Weiss, der auf den genannten Umwegen zur Literatur kommt, zuerst in schwedischer und dann in deutscher Sprache veröffentlicht, verfolgt seine surrealistisch inspirierten Maler- und filmischen Aktivitäten seit Beginn der sechziger Jahre nicht mehr weiter. Rückblickend erklärt er seine bildkünstlerischen und filmischen Bemühungen immer wieder zu letztlich unbefriedigenden Vorstudien, Findungsübungen eines Künstlers auf der Suche nach der ihm gemäßen Form. Weiss' einsetzender Erfolg als Autor für die Bühne in den frühen sechziger Jahren macht sein malerisches Schaffen zunächst vergessen. Die weltweite Resonanz, welche das 1964 uraufgeführte Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* findet, verwandelt den bis dato einigermaßen erfolglosen Künstler mit Mitte Vierzig

¹⁵ Eine solchermaßen weit ausgreifende historische These zur Entwicklung des Surrealismus bedürfte notwendig der detaillierteren Explikation und Begründung am Material, die hier nicht geleistet werden kann. Auch in der frühen Prosa, insbesondere in *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 Weiss' erste nennenswerte Prosaveröffentlichung in Westdeutschland wird, lassen sich surrealistische Spuren finden, denen ich hier allerdings ebenfalls nicht nachgehen kann.

zum gefragten Erfolgsautor auf der Höhe der Zeit. Nach einer Dekade des Bühnenerfolgs, die 1965 mit der simultanen Uraufführung von *Die Ermittlung* an vierzehn deutschen und einer Londoner Bühne ihren Höhepunkt erreicht hatte und gegen Ende des Jahrzehnts in eine ernste künstlerische Krise mündete, nimmt Weiss Anfang der siebziger Jahre die Arbeit an *Die Ästhetik des Widerstands* auf und setzt sich dabei erneut mit dem Surrealismus auseinander.

II. *Die Ästhetik des Widerstands* und der Widerstand der Ästhetik

Erzählt wird darin nichts weniger als die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung vom späten Kaiserreich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, wobei die eigentliche Romanhandlung die Jahre ab 1937 umfasst. Zentrale Geschehenselemente sind die Verfolgung des antifaschistischen Widerstands, das Ringen um die Einheit der Linken im Angesicht des aggressiver werdenden Nationalsozialismus, die Erfahrung der Spanienkämpfer und dergleichen mehr. Mindestens ebenso breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung der Protagonisten mit Anspruch und Erbe der abendländischen Kunst und Kultur ein. So bemühen sich der Roman und seine Figuren nicht nur um eine gleichsam gegen den Strich gebürstete Aneignung bürgerlicher Überlieferungsbestände, sondern insgesamt um eine Vermittlung der avantgardistischen Ansprüche der Moderne mit den Gestaltungs- und Wirkungspostulaten orthodox-marxistischer Ästhetik.¹⁶ Politik und Kunst, Widerstand und seine Darstellung sind die beiden unauflöslich ineinander verschränkten Komplexe des Romans. Dieser ist also keineswegs bloße „Gegenge-

¹⁶ Stefan Schwöbel hat darauf hingewiesen, dass die in *Die Ästhetik des Widerstands* eingegangenen kunsttheoretischen Debatten weit eher dem Diskussionskontext nach dem Krieg entstammen als etwa der zur erzählten Zeit gegenwärtigen Expressionismus-Kontroverse: Stefan Schwöbel: Von der Notwendigkeit der Kunst. Ernst Fischers nichtorthodoxe marxistische Kunsttheorie als Quelle für die Theoriedebatten in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 13 (2004), S. 69-87.

schichte“ im Sinne Michel Foucaults,¹⁷ sondern wirft immer wieder die Frage nach ihrer künstlerischen Möglichkeit auf.

Die narrative Konstruktion, welche *Die Ästhetik des Widerstands* trägt, gruppiert die Geschehenselemente der antifaschistischen Widerstandsgeschichte um die Ichperspektive eines namenlos bleibenden Erzählers, der an wesentlichen Prozessen beteiligt ist oder doch zumindest über Wissen von diesen verfügt. Geboren am Tag des Beginns der Oktoberrevolution, macht dieser Erzähler in den dreißiger Jahren erste Erfahrungen mit dem antifaschistischen Widerstand, beteiligt sich am Spanischen Bürgerkrieg und geht schließlich ins Exil. Das Erzählen ist aber nicht bloß chronikalisch organisiert. Mehr als einmal löst sich die Erzählperspektive von einer realistischen Raum- beziehungsweise Zeitkonzeption, ja, scheint der Erzähler über das Geschehen und seine zeitlichen Grenzen zu fliegen oder hinweg zu schweben. Damit nimmt er eine Perspektive ein, welche Ursula Heukenkamp mit einiger Überzeugungskraft mit der Position des Engels der Geschichte von Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen korreliert hat.¹⁸ Immer wieder blendet der Roman aus der Ich-Erzählsituation in personale Erzählsituationen über oder lässt die Erzählstimme vollständig hinter die präsentierten Zusammenhänge zurücktreten. Darüber hinaus erteilt er sich die Lizenz zu umfänglichen, verwickelt konstruierten erzählerischen Analepsen, Prolepsen und anderen Digressionen, welche, in grammatisch teilweise tollkühnen Konstruktionen wie der konditionalen Schlusspassage des dritten Bandes, das erzählte Geschehen sozusagen universalhistorisch perspektivieren.¹⁹ Doch möchte ich diese Einzelheiten der Erzähltechnik hier nicht weiter verfolgen, sondern mich statt ihrer auf die bereits anzitierte Eingangspassage des Romans konzentrieren. Lässt sich

¹⁷ Zum Begriff vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Dits et Ecrits*. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band II: 1970-1975. Frankfurt a.M. 2002, S. 166-191.

¹⁸ Ursula Heukenkamp: *Angelus novus oder der Erzähler in der Ästhetik des Widerstands*. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): *Ästhetik des Widerstands. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*. Berlin-Ost 1987, S. 100-121.

¹⁹ Vgl. hierzu Rainer Rother: *Konditional 1. Die Konstruktion des Schlußabschnittes in der Ästhetik des Widerstands*. In: Jürgen Garbers u.a. (Hrsg.): *Ästhetik. Revolte. Widerstand*. Jena/Lüneburg 1990, S. 239-257.

diese doch, so die auszuführende These, als komplexe Fortentwicklung der surrealistischen Erfahrungen des Frühwerks von Peter Weiss begreifen.

III. Pergamon als Paradigma einer Widerstandsästhetik

„Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein...“:²⁰ Am 22. September 1937 betrachten der Erzähler von *Die Ästhetik des Widerstands* und seine Freunde Heilmann und Coppi den in Berlin ausgestellten Fries des Pergamon-Altars. Dieser stellt, wie aus dem Gespräch der drei jungen Kunst-Betrachter und antifaschistischen Kämpfer bald erhellt, das für die griechische Mythologie zentrale Geschehen der Gigantomachie dar. Die Giganten, welche sich gegen die Götter erheben, werden schließlich von den Olympiern besiegt, vertilgt in einem Weltensturz unerhörter Ausmaße.²¹ Ihr Andenken aber wird in seiner plastischen Verewigung ausgelöscht, fortan nur lesbar aus der Perspektive der siegreichen Olympier. In der Lesart der Protagonisten von *Die Ästhetik des Widerstands* handelt es sich bei dem Fries also um nichts anderes als um Geschichtsschreibung durch die Sieger; errichtet wird der Altar ebenso zu Ehren der siegreichen Olympier wie zu Ehren derer, die über Pergamon herrschen: „Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen.“ (ÄdW I, 9). Der bildgebende Mythos verschleiert die Verhältnisse von Sieg und Niederlage, Herrschaft und Ausbeutung, doch gelingt es den Betrachtern, den Schleier zu lüften und Einsicht in die Wahrheit des historischen Kräfteverhältnisses zu nehmen – obwohl der Fries solche Lesarten zunächst abwehrt:

²⁰ Vgl. Anm. 1.

²¹ Zur Mythologie des Gigantenkampfes vgl. Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. Zürich 1951, S. 34 f. sowie Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1960, S. 115-118.

Die Götter, die sich mit den Erdgeistern konfrontierten, hielten die Vorstellung bestimmter Kräfteverhältnisse lebendig. Ein Fries voll namenloser Soldaten, die, Werkzeug der Oberen, in jahrelangen Kämpfen über andre Namenlose herfielen, hätte die Sicht auf die Dienenden verändert, ihre Stellung angehoben, nicht die Krieger, die Könige trugen den Sieg davon, und wer siegte, durfte den Göttern gleich sein, während die Unterlegenen die von den Göttern Verachteten waren. Die Begünstigten wußten, daß es keine Götter gab, denn sie, die sich deren Maske aufsetzten, kannten sich selbst. Desto mehr drängten sie darauf, sich mit Pracht und Würde zu umgeben. Die Kunst diente ihnen dazu, ihrem Rang, ihren Befugnissen den Anschein des Übernatürlichen zu verleihen. Kein Zweifel an ihrer Vollkommenheit durfte entstehen. (ÄdW I, 9 f.)

In den Abkömmlingen der Ge, der Mutter des irdischen Lebens, erkennen die Protagonisten jedoch ein identifikatorisch lesbares Gegenbild: „Dies war unser Geschlecht. Wir begutachteten die Geschichte der Irdischen.“ (ÄdW I, 10) In der historisch aneignenden, synästhetischen Wahrnehmung der drei Freunde erstet das Bild des Frieses eindrucksvoll wieder zum Leben – der starre Stein wird zu Fleisch und Blut des Gigantenkampfes, aber auch der bildhauerischen Arbeit am Fries selbst:

Noch einmal wandten wir uns dem Relief zu, das in seinen Bändern überall die Sekunde aufzeigte, in der gewaltsame Veränderung bevorstand, den Augenblick, in dem die gesammelte Kraft die unabwendbare Folge ahnen läßt. Indem wir die Lanze unmittelbar vorm Wurf, die Keule vorm Niedersausen, den Anlauf vorm Sprung, das Ausholen vorm Aneinanderprallen sahn, wurde unser Blick von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten getrieben, und im ganzen Umkreis begann der Stein zu vibrieren. (ÄdW I, 11)

Mit der Imagination auch des akustischen Eindrucks der Pergamonszene sehen sich die drei jungen Antifaschisten unmittelbar in das historische Geschehen gestellt, wenn es weiter unten heißt: „Wir hörten die Hiebe der Knüppel, die schrillenden Pfeifen, das Stöhnen, das Plätschern des Bluts.“ (ÄdW I, 14) In das malmende Geschehen aber mischt sich unerwartet die Hoffnung auf Widerstand, auf Erlösung – und es ist gerade eine Leerstelle im Fries, an welche sich diese anlagert, und deren Auffüllung sie erheischt:

Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß grade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten. (ÄdW I, 11)

Herakles, der halb göttliche, halb menschliche Streiter, wird fortan zur imaginierten Identifikationsfigur klassenkämpferischen Widerstands, der gegen die Mächte des Himmels, vor allem aber der Erde rebelliert und in diesem Aufbegehren zum Bannerträger des antifaschistischen Kampfes wird. Die Altphilologie wie auch die mit dem Pergamon-Altar beschäftigte klassische Archäologie haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass diese Lesart des Herakles-Mythos eigentlich undenkbar ist.²² Indem der Roman sie aus der leeren Bildstelle imaginativ herausarbeitet, dreht er die gesamte Programmatik der Bildstrecke des Pergamonfrieses um. Diese Inversion der Darstellungsabsichten korreliert der tatsächlichen Inversion des Bildraums in der modernen Präsentation im Berliner Pergamon-Museum: Tatsächlich handelt es sich bei dem Per-

²² Wolfgang Schindler: Der Große Fries des Pergamonaltars - Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin (Ost) 1987, S. 31-44, Anm. S. 179. Schindler erläutert die Komplexität des Frieses und vollzieht die Verzeichnungen durch *Die Ästhetik des Widerstands* gemäß ihrer implizierten Aussageintention genau nach. Das von ihm gezogene Fazit aber ist Ausdruck der Schwierigkeiten, die man in DDR-Zusammenhängen bei der Rezeption des Romans zu gewärtigen hatte: „Peter Weiss hat mit seinem Buch das Thema des immerwährenden Widerstands aufgegriffen, des Aufstands gegen die organisierte und legitimierte Unmenschlichkeit, die im Namen des Menschen Menschen ausbeutet und verdirbt. Die pergamenische Gigantomachie war der denkbar dramatischste Auftakt, mit dem er sein Thema eröffnen konnte. Er hat dieses Weltwunder der Antike seinen Intentionen völlig gefügig gemacht. Die vom gewählten Gegenstand her fällige Korrektur korrigiert auch des Autors utopische Biographie, als welche er *Die Ästhetik des Widerstands* verstanden wissen wollte, korrigiert sie in Richtung auf den gegenwärtig real praktizierten Humanismus, das heisst, auf den politisch realen Sozialismus als einen Giganten zur Erhaltung des Menschengeschlechts hin.“ (S. 44).

gamonfries um ein Sockelrelief, das in seiner antiken Gestalt das Altarfundament umkleidete; in der Anfang des 20. Jahrhunderts eingerichteten Präsentation auf der Berliner Museumsinsel sind die meisten der erhaltenen Reliefplatten an die Wände des Ausstellungsraums montiert. Sie umschließen also nicht mehr den Altarsockel, den der Betrachter von außen ansieht, sondern umschließen nun diesen Betrachter selbst, der die Bildstrecke nun gleichsam von innen betrachtet.²³ *Die Ästhetik des Widerstands* notiert diesen Wechsel in Inszenierung und Perspektive selbst genau:

Vor den Säulen des Tors, das vom Rathaus der Hafenstadt auf den offenen Handelsplatz geführt hatte, fragte Heilmann, ob wir bemerkt hätten, wie drinnen im Altarsaal eine räumliche Funktion umgestülpt worden sei, dergestalt, daß Außenflächen zu Innenwänden wurden. Mit dem Gesicht zur westlichen Treppe, sagte er, hatten wir hinter uns die Ostseite, also die Rückseite des nur im Ansatz rekonstruierten Tempels, und rechts erstreckte sich aufgeklappt der südliche Fries, während links das Relief am Nordsims verlief. Das, was beim langsamen Umschreiten erfaßt werden sollte, legte sich nun seinerseits um den Beschauer. (ÄdW I, 15)

In den Mythos und seine surreale Bildmächtigkeit gleichsam eingeschlossen, eignen sich die Protagonisten des Romans diesen über die aktualisierend-klassenkämpferische Umdeutung der Rolle des Herakles Schritt für Schritt an und treten somit aus ihm heraus. Damit entwickelt der Roman in der ästhetischen wie politischen Wiederaneignung des Motivs der Gigantomachie eine eigene, selbstreflexiv gewendete mythopoetische Schreibstrategie, welche das epische Text-Ganze entscheidend mit bestimmt.²⁴ Fortan poetisiert der Roman einen historisch kaum gedeckten Gegenmythos aus einer Relektüre des Bildes heraus, deren sur-

²³ Zur Geschichte der Darstellung des Pergamon-Frieses in Berlin und ihrer Kritik vgl. Hans-Joachim Schalles: s. v. Pergamonaltar. In: *Der Neue Pauly*. Hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester. Bd. 15.2: Rezeption Pae-Sch. Stuttgart 2002, Sp. 211-215.

²⁴ Des Begriffs der ‚Mythopoetik‘ bedient sich auch Maren Jäger: Das Scheitern von Mythopoetik im Angesicht des Faschismus. Herakles-Figurationen, Mythos und Utopie in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. In: Matthias Bauer und Maren Jäger (Hrsg.): *Mythopoetik in Film und Literatur*. München 2011, S. 104-124, kommt aber zu gänzlich anderen Schlüssen als der vorliegende Beitrag.

realistischer Spracheindruck mit der mythenkritischen Ausgangsperspektive auf das engste zusammenhängt – doch davon später. Wenden wir uns zunächst der Auseinandersetzung mit dem Mythos an sich zu.

IV. Mythopoetik als Arbeit am Mythos

Die komplexe Aneignungsweise des Mythos durch den Roman beziehungsweise seine Protagonisten hat seine Interpreten wiederholt vor Schwierigkeiten gestellt. Denn versteht man *Die Ästhetik des Widerstands* als antifaschistisches Erinnerungsbuch, erscheint der Rückgriff auf Elemente des Mythos zumindest erklärungsbedürftig. Mit einigem Erfolg hat Joachim Jacob versucht, Hans Blumenbergs Mythos-Begriff und seine Überlegungen zu einer *Arbeit am Mythos* für eine Lektüre des Romans produktiv zu machen.²⁵ Gegenüber älteren Mythostheorien – zu nennen ist der Name Ernst Cassirers²⁶ – vertritt Blumenberg die zunächst kontraintuitiv anmutende Auffassung, dass Mythen gerade nicht dem Bedürfnis nach einer haptischen Anschaulichkeit der abstrakten Verhältnisse der Welt entgegenkommen. Unter Rückgriff auf Schellings idealistische Mythen-theorie und Friedrich Max Müllers religionswissenschaftliche Pionierleistungen hatte Cassirer den Mythos als ursprüngliche menschliche Bewusstseinsform bestimmt, welche aller sprachlichen Ausführung vorgängig ist.²⁷ Damit widerspricht Cassirer expressis verbis der Auffassung, die mythischen *noumena* seien mit den mythischen *nomina*, die über sie präzisieren, einfach gleichzusetzen.²⁸ Bemüht sich Cassirer im Fortgang seiner Überlegungen um eine quasi-dialektische Vermittlung einer kulturanthropologischen mit einer sprachlich-narrativen Mythosvorstellung, vermochte es erst Blumenbergs Gedanke der „Ar-

²⁵ Joachim Jacob: Arbeit am Mythos als Ästhetik des Widerstands. Zur Rhetorik des Mythos bei Hans Blumenberg und Peter Weiss. In: Anette Simonis und Linda Simonis (Hrsg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln/Weimar/Wien 2004, S. 331-344; vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

²⁶ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken*. Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz. Hamburg 2002.

²⁷ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2. S. 6, S. 26 f. u. passim.

²⁸ Ebd., S. 27 f.

beit am Mythos“, dieser ebenso alten wie letztlich fruchtlosen mythen-
theoretischen Grundlagendiskussion eine neue Wendung zu verleihen:
plädiert Blumenberg doch nicht nur für eine theoretische Scheidung
von mythischem Gehalt (Mythos im engeren Sinn) und der Rede über
diesen (eigentlich: Mytho-logie), sondern nimmt an, dass erst letztere
überhaupt einer kulturtheoretischen beziehungsweise philosophischen
Rekonstruktion zugänglich ist. Nur die Mythologie als sprachliche Aus-
buchstabierung des Mythos ist menschlichem Zugriff intelligibel. In ih-
rer sprachlichen Gestalt aber, so Blumenberg, vereindeutigen Mythen
(oder eben präziser: Mythologien) nicht die angenommenen Ursprungs-
szenen unserer Kultur, sondern sprengen die Eindeutigkeit der bildlich
gedachten ursprünglichen Figuration gerade auf. Sie erzählen also nicht
eine singuläre anschauliche Geschichte, sondern öffnen einen Raum, in
welchem eine Fülle von Geschichten aus dem Mythos, zum Mythos,
über den Mythos erzählt werden kann.²⁹ Blumenbergs sprachorientiertes
Mythosverständnis glaubt also nicht an eine archaische Ursprünglichkeit
der mythischen Rede, sondern sieht gerade in der von ihr betriebenen
„Verhinderung von Anschauung“³⁰ ihr Potential begründet, die archai-
schen Gewalten zu bannen. Die kulturelle Funktion der mythischen Re-
de liegt demnach nicht in der Fiktion einer ursprünglichen Kontakt-
nahme mit den Mächten des Himmels und der Erde, sondern in ihrer
distanzierenden Bannung durch *umständliche*, das heißt wortreiche Re-
de.³¹ Menschliches Medium der Mythen ist für Blumenberg demnach
nicht das vorgeblich anschauliche Bild, sondern seine Beschreibung:³²
nicht das Steinrelief des Pergamonfrieses also, sondern seine Erzählung
und damit immer einhergehend seine interpretative Ausdeutung. In
Blumenbergs Perspektive gibt der Mythos auf die drängenden Fragen
des Menschlichen keine Antwort, sondern verweigert diese gerade.³³ Mit

²⁹ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 143.

³⁰ Ebd., S. 143.

³¹ Ebd., S. 159.

³² Es ist hier nicht der Ort, die Sprachlastigkeit von Blumenbergs Mythostheorie sowie zu kritisieren; dass die offenkundige Präferenz für das Sprachliche aber für den Bau des Arguments nicht ohne Folgen ist, konzidiert auch Joachim Jacob: Arbeit am Mythos als Ästhetik des Widerstands. S. 336.

³³ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 184.

Blumenbergs Theorem lässt sich die Eingangsszene des ersten Bands von *Die Ästhetik des Widerstands*, in welcher die Protagonisten im Herbst des Jahres 1937 den Berliner Pergamon-Fries einer surrealistischen Relektüre unterziehen, als Versuch einer explizit bild- und mythenkritischen Ekphrasis lesen, aus der der Roman seine eigene mythologische Rede entwickelt, die sich sodann im reflektierenden Redeakt willentlich selbst unterläuft. Tatsächlich ist der von Peter Weiss auf dem Weg vom Film in die Literatur vollzogene Medienwechsel also eigentlich ein doppelter: Wechselt der Künstler Peter Weiss vom Filmbild zum literarischen Text und damit von räumlicher Anschaulichkeit in die unanschauliche zeitliche Sukzession des Erzählens, so generiert sich dieses Erzählen fiktionsimmanent selbst aus dem erzählerisch inszenierten Übersetzungsvorgang mythischer Bildlichkeit in mythologische Wörtlichkeit.

V. Literarischer Surrealismus oder Sprache als Bildkritik

Woher aber rührt der Eindruck, es handle sich bei dem textuellen Geschehen um sprachlichen, literarischen ‚Surrealismus‘? Tatsächlich bereitet es einige Mühe, einen Begriff surrealistischer Literatursprache zu bilden, der nicht bloß dem ohnehin Offensichtlichen verhaftet bleibt. Karl Heinz Bohrer's eher kryptische Bemerkungen hierzu geben diesem Explikationsproblem Ausdruck.³⁴ Es scheint also ratsam, in der Phänomenologie des Textes zu verbleiben – und also zu versuchen, das Surrealistische der bildkritischen Ekphrasis von *Die Ästhetik des Widerstands* noch etwas genauer zu fassen. Die in den zitierten Passagen zu beobachtende Häufung von Partizipialkonstruktionen erzeugt einen Spracheneindruck, der die bildliche Stillstellung des Geschehens rücküberträgt in seine wogende Bewegtheit. Die fragmentierte Anschaulichkeit der Bilder fügt sich zu einem sprachlichen Strom, der diese Fragmentiertheit in ein episches Kontinuum integriert. Dabei wird der Fragmentcharakter

³⁴ „Die Verknüpfung von logisch nicht einleuchtender Wortfolge – das haben wir eingesehen – ist, was man zunächst allgemein metaphorisch als *surrealistisch* beschrieb. Wir verstehen inzwischen: Das ist noch kein Surrealismus!“ Karl-Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?*. S. 244.

der Figurationen aber nicht durchgestrichen, sondern bleibt in der sprachlichen Konstruktion erhalten und wird als solcher ausgestellt. Die Partizipialkonstruktionen evozieren überdies einen subjektlosen Geschehenszusammenhang: Nicht die persönlichen Akteure, sondern die entstellten Körper der Aktanden rücken in den Mittelpunkt der Beschreibung. Hinzu tritt die Imagination synästhetischer Wahrnehmung, die auch das Auditive mit umschließt.

Das mythische Bild des Pergamonaltars setzt von den ersten Seiten an die Möglichkeit einer kritisch ekphrastischen Rede frei, die den Roman als Ganzen eigentlich ausmacht. Lässt Weiss' Romantext damit das mythische Bild endgültig hinter sich, und folgt die Poetik des Autors damit tatsächlich der topischen, für die deutschsprachige Literatur sich von Lessings *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* herschreibenden Bevorzugung des literarischen Textes gegenüber dem malerischen (oder filmischen) Bild?³⁵ Es ist kaum als zufällig anzusehen, dass sich Peter Weiss in seiner Rede zum Hamburger Lessing-Preis des Jahres 1965 des Laokoon-Komplexes annimmt. Liest man Weiss' eigenen poetologischen Entwurf *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* als Selbstauskunft des gescheiterten Malers und Filmemachers, der als Wortkünstler seit wenigen Jahren Erfolg an Erfolg reiht, so kann der Eindruck entstehen, dass Weiss die vermeintlichen oder tatsächlichen Vorzüge der Wort- gegenüber der Bild- beziehungsweise Filmkunst in ebenso unorigineller wie apodiktischer Weise betont:

Wie reich auch immer der Inhalt eines Bildes ist, er umfasst doch nie mehr als eine einmalige Situation. Das Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche, und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild. Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewegungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen.³⁶

³⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hrsg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012.

³⁶ Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187, hier: S. 179.

Es ist beinahe verdächtig, wie sehr Weiss hier der von Lessing selbst in seinen Überlegungen zum Laokoon pointierten Dichotomie von Malerei und Literatur als Raumkunst und Zeitkunst folgt – und sich, als Ex-Maler und Ex-Filmmacher, ohne viel Federlesens auf die Seite der Poesie als der Kunst der Darstellung von Handlungen in der Zeit zu schlagen scheint, ohne des Films überhaupt zu gedenken. Mit der Lessingpreisrede scheint Weiss denn auch späteren biographischen Vereinfachungen seiner Entwicklung Vorschub geleistet zu haben. Doch lässt sich, wie unter anderen Martin Rector betont, die künstlerische Entwicklung von Peter Weiss keineswegs ohne weiteres in zwei klar voneinander geschiedene Phasen – zunächst der Maler und Filmmacher, dann der erfolgreiche Schriftsteller – trennen:³⁷ hat Peter Weiss doch während der gesamten Zeit seines malerischen und filmischen Schaffens die Arbeit an Dramatik und Prosa nicht nur niemals eingestellt, sondern seine in Teilen surrealistischen Schreibstrategien offenkundig aus der Bild- und Filmarbeit geschöpft. Erst das um Jahre verspätete Erscheinen des in den fünfziger Jahren entstandenen Prosatexts *Der Schatten des Körpers des Kutschers* bei Suhrkamp 1960 und die damit beginnende etwas breitere literarische Peter-Weiss-Rezeption im deutschsprachigen Raum lassen sich als äußerliches Indiz einer Abwendung von Bild und Film lesen. Indem sie eine ganze Reihe topischer Argumente philosophischer Kritik am Bild durchdekliniert, lässt sich die Lessingpreisrede gleichsam als nachgetragenes Rechtfertigungsnarrativ und Behauptung einer auch innerlichen Entwicklung vom Bild zum Wort verstehen, welche der veränderten öffentlichen Wirksamkeit des Künstlers in seiner Selbstdeutung systematisch Rechnung zu tragen versucht. Läse man sie als endgültige Verabschiedung des Künstlers von der Bildlichkeit an sich, wäre die Bildhaftigkeit von *Die Ästhetik des Widerstands* allerdings schwer zu erklären. Denn für den etliche Jahre später entstehenden Romantext spielt mythische Bildlichkeit nicht nur eine thematische, sondern auch eine strukturelle Rolle.³⁸ Indem der Romantext seine wörtliche Faktor

³⁷ Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 1 (1992), S. 24-41, hier: S. 25.

³⁸ Dass der Roman seine poetische Potenz nicht aus der Abwehr des Bildes, sondern im Gegenteil aus dem ekphrastischen Zum-Sprechen-bringen der Bilder gewinnt, betont, mit

aus der surrealistisch gebrochenen Ekphrasis des Pergamonfrieses gewinnt, rückt er eine Tiefenstruktur des literarischen Texts selbst in den Vordergrund, die sich mit einigem theoretischen Aufwand (und Blumenbergs Mythentheorie in bestimmter Hinsicht ergänzend) nicht nur als *Mythen-*, sondern als genuin literarische *Bildkritik* begreifen lässt.³⁹ Ganz grundsätzlich erscheint es ohnehin schwer vorstellbar, poetische Sprache ohne ein Element von Bildhaftigkeit zu denken. Poetische Sprache ist notwendig figurative Sprache, fortlaufend evoziert sie nichtsprachliche Bilder und bemüht sich um deren Vermittlung durch sprachliche Zeichen. Sie ist also bereits strukturell auf Bilder angewiesen; zugleich muss sie sich aber auch gegen deren bedrängende Evidenz durchsetzen.⁴⁰ Als Zeitkunst heischt Literatur nicht schnelle, unmittelbar evidente Wahrnehmung, sondern langsamen Nachvollzug des schriftlich Gegebenen (und dies ganz unabhängig vom je individuellen Lesetempo). Die Übertragung der holistischen Gegebenheit des ganzen Bildes (mögen dessen Einzelheiten auch Anlass geben zu stets zu wiederholender Detailbetrachtung) in die syntagmatische Verknüpfung diskreter Zeichen etabliert eine Grundstruktur temporaler Prozessualität, die sich an und für sich als *Kritik* des Bildes begreifen lässt:

Schon allein die Langsamkeit der poetischen Textualität ist Bildkritik, nämlich Kritik an der Macht des Bildes, welche wesentlich von der Schnelligkeit ausgeht. Indem der poetische Text den Blick in die Langsamkeit des Lesens zerdehnt, wird der integrale Korpus des Bildes in seine membra disiecta zerlegt.⁴¹

Ist der literarische Text im Gegensatz zum Bild gestalthaft diskontinuierlich, so leistet der Übertragungs- beziehungsweise Zerlegungsprozess vom Bildlichen ins Textuelle unweigerlich einer Semantisierung der Zei-

erhellenden Ausführungen zur Rolle des Werks von Pieter Brueghel d.Ä. in *Die Ästhetik des Widerstands*, auch Günther Butzer: Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d.Ä. und Peter Weiss. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 14 (2005), S. 101-122, hier: S. 108.

³⁹ Die folgenden Überlegungen greifen theoretisch zurück auf Ralf Simon: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.

⁴⁰ Ralf Simon: Der poetische Text als Bildkritik. S. 363.

⁴¹ Ebd., S. 266.

chen Vorschub.⁴² In der literarischen Zeichenstruktur muss Bildlichkeit zwangsläufig in Differenz zu ihrer Form treten; damit aber ist dem poetischen Bild schon formal die Reflexion seiner Konstitutionsweise aufgegeben.⁴³ Lassen sich anhand dieser Überlegungen poetische Texte ganz allgemein und grundlegend als Kritik des Bildes bestimmen, so ergeben sich für eine Analyse von *Die Ästhetik des Widerstands* mehrere Konsequenzen. Ihr Hauptanliegen wird es dann sein, die poetische Bilderzeugung bei gleichzeitiger Bildstörung nachzuvollziehen.⁴⁴ Die oben entfaltete mythopoetische Aneignungsweise der Bildlichkeit des Pergamonaltars und ihre mitlaufende Zersetzung qua surrealistischer Sprachlichkeit versteht sich demnach als poetische Bildkritik. Die explizite Ausbuchstabierung einer Kritik des mythischen Bildes als Grundlage der Poiesis des Romans, wie sie in der Eingangsszene des Textes vor dem Pergamonaltar gelegt wird, resultiert dabei in einer eigentümlichen Verdoppelung der bildkritischen Struktur der Literatur. Die Aufführung des bildkritischen Akts an der Textoberfläche führt zu einem *foregrounding* der poetischen Tiefenstruktur des Textes als literarischem Text selbst. Damit verdoppelt sich aber auch die kritische Dimension des Textes: indem der Roman seine eigene bildkritische Tiefenstruktur erkennbar macht, übergibt er diese selbst einem kritischen Zugriff. Wenn der Roman wie behauptet seine poetische Kraft aus der verbalen Exegese mythischer Bildlichkeit gewinnt, dann führt die Selbstthematisierung dieses Vorgangs notwendig zu einer Kritik dieser Verfahrensweise selbst. Eben diese metapoetische Selbstreferenz stiftet demnach nicht nur eine Ästhetik des Widerstands, sondern zugleich deren Kritik; es handelt sich also recht eigentlich nicht nur um eine Geschichte der Ästhetik des Widerstands, sondern auch um eine des Widerstands gegen die Ästhetik. Es nimmt denn auch nicht wunder, dass die Aneignungsbemühungen der Ästhetik des Widerstands durch eine bewegungsorientiert-kämpferische westdeutsche Linke zumindest in Teilen an dem komplexen Textganzen zerschellt

⁴² Ebd., S. 268 f.

⁴³ Ebd., S. 271 f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 299.

sind.⁴⁵ Denn die herausgearbeitete Tiefenstruktur lässt jene Interpretationen des Romans ins Leere laufen, die diesen als bloßes gegengeschichtliches Archiv des deutschen Antifaschismus lesen, und erschwert damit (möglicherweise auch gegen die bekundete Intention ihres Autors)⁴⁶ identifikatorische Zugriffe. Indem *Die Ästhetik des Widerstands* ein Bild des Widerstands gibt, kritisiert sie zugleich dessen Stillstellung und unterläuft damit auch den musealisierenden Rezeptionsimpuls so mancher bestallter Kritiker.⁴⁷ Weiss' Verdienste um das Andenken des kommunistischen Widerstands sowie dessen sukzessive Anerkennung innerhalb der offiziellen bundesrepublikanischen Erinnerungskultur werden davon nicht berührt. Ganz im Gegenteil: dass *Die Ästhetik des Widerstands* ihre mythopoeische Verfahrensweise qua Selbstthematizierung ihrer Bildkritik nicht in die vergebliche Stiftung eines neuen Mythos münden lässt, begründet gerade nicht ihr Scheitern, sondern ihre Haltbarkeit. Denn mit einem bildtheoretisch gewendeten Blumenberg gedacht, kann nur die Kritik des Mythos die Konsequenz einer literarischen Arbeit mit dem Mythos und am Mythos sein.

⁴⁵ Einen Überblick über die verschiedenen Rezeptionsphasen von *Die Ästhetik des Widerstands* gibt Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre Die Ästhetik des Widerstands. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hrsg.): Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss Die Ästhetik des Widerstands. St. Ingbert 2008, S. 13-46. Die engagierte Aufnahme des Romanwerks durch autonom organisierte Lesegruppen im Umfeld der (mittlerweile beinahe untergegangenen, in den achtziger Jahren aber noch höchst aktiven) DKP und an den Rändern des akademischen Betriebs, aus der eine Vielzahl von erläuternden und interpretierenden Publikationen hervorgegangen ist, ist selbst Teil des Mythos um das Werk, vgl. ebd., S. 20-27; vgl. auch Moritz Herrmann: Intervention und Herausforderung. Die Rezeption der Ästhetik des Widerstands im Umfeld der DKP. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 21 (2012), S. 47-62.

⁴⁶ So hat Peter Weiss in einem vielzitierten Interview *Die Ästhetik des Widerstands* bzw. die Geschichte ihres Erzählers einmal als seine „Wunschautobiographie“ bezeichnet – eine Einschätzung, die er selbst nach teilweise hämischer Kritik zumindest in Teilen später wieder zurückgenommen hat: „Es ist eine Wunschautobiographie“. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt a.M. 1986, S. 216-223, hier: S. 217.

⁴⁷ Vgl. Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre. S. 14-20.

VI. Schluss: noch einmal Pergamon

Brechen wir die Rekonstruktion des mythopoetischen Paradigmas an dieser Stelle ab. Wie an der Eingangsszene der *Ästhetik des Widerstands* zu zeigen versucht wurde, ist es die Poiesis einer explizit bildkritischen Ekphrasis, aus der sich der Roman herschreibt, seine Figuration gewinnt und sein Thema findet. Die übrigen Energien und Intensitäten, aus denen die Romantrilogie schöpft, sind damit nicht annähernd beschrieben: zu nennen sind, neben dem mythopoetischen Potential, mindestens das antipsychologische (und als solches wiederum surrealismusaffine) Moment der Beschreibung der Arbeiterfamilie, als welcher der Erzähler entstammend entworfen wird, die intensive und in Teilen ebenfalls mythopoetisch (und damit auch surrealismusaffin) verfahrenende Auseinandersetzung mit moderner Bildkunst – Géricaults „*Floß der Medusa*“, Picassos *Guernica*-Tableau, und über einhundert andere mehr –, die Reflexion moderner und marxistischer ästhetischer Theorie, die Befragung der politischen Kräfte des Sexuellen (auch dies: Surrealismus!) und weiteres. Das surrealistisch gewendete Pergamon-Paradigma jedenfalls bleibt dem Roman bis zum Ende erhalten. Immer wieder ordnen sich seine Protagonisten selbst in den mythologischen Zusammenhang ein, markieren ihre eigene Positionalität in der Gigantomachie ihres eigenen Zeitalters mit dem ikonischen Vokabular der Pergamon-Szene. In der Figur des antifaschistischen KPD-Kämpfers Stahlmann findet der Roman vorübergehend eine Besetzung der für Herakles vorgesehenen, mit Herakles' Abwesenheit gezeichneten Leerstelle.⁴⁸ Zugleich löst sich die Erzählung mehr und mehr von dem chronikalischen Abriss der Geschichte von Arbeiterbewegung und Widerstand, um statt ihrer immer wieder den mythologischen Höhenkamm der Welt- und Menschheitsgeschichte an sich anzuvisieren. Individuelle Lebensprägungen werden ins Mythische überhöht und dieses Mythische selbst darüber profaniert:

⁴⁸ Vgl. hierzu Ingo Schulze: Das Heraklesmotiv in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Jena. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 36 (1987), S. 417-422 sowie Harry Timmermann: Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Jürgen Garbers u.a. (Hrsg.): Ästhetik. Revolte. Widerstand. S. 258-271.

zurückgegeben an die Verhältnisse eines am Tag der Oktober-Revolution geborenen Arbeiterkindes im Leben der dreißiger und vierziger Jahre, dessen unhintergehbaren Erfahrungshorizont im Katastrophenzeitalter. Die eigene Mutter, der eigene Vater werden dem Ich-Erzähler zu Gestalten des Mythos, die sich, wie die Figuren des Pergamon-Frieses, aus der Formlosigkeit des Geschehens zur Gestalt der Überlieferung herausarbeiten.⁴⁹ Im Fortgang des Erzählwerks, insbesondere im dritten Band, wird schließlich jegliche ‚realistische‘ Darstellungskonvention, verstanden als vulgärmarxistisches Abschilderungspostulat, weit hinter sich gelassen, um sich ganz der imaginativen Kraft des mythopoeischen Paradigmas zu überlassen. Am Ende finden sich der Erzähler und seine längst verschwundenen Freunde erneut vor dem Pergamonaltaar, diesmal jedoch nicht in der Gegenwärtigkeit des Jahres 1937, sondern im mythologischen Imaginationsraum, in einer *Ästhetik* des Widerstands:

Und wenn ich dann Kunde von Heilmann und Coppi erhielte, würde meine Hand auf dem Papier lahm werden. Ich würde mich vor den Fries begeben, auf dem die Söhne und Töchter der Erde sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten, Coppis Eltern und meine Eltern würde ich sehn im Geröll, es würde pfeifen und dröhnen von den Fabriken, Werften und Bergwerken, Tresortüren würden schlagen, Gefängnistüren poltern, ein immerwährendes Lärmen von eisenbeschlagenen Stiefeln würde um sie sein, ein Knattern von Salven aus Maschinenpistolen, Steine würden durch die Luft fliegen, Feuer und Blut würden aufschießen, bärtige Gesichter, zerfurchte Gesichter, mit kleinen Lampen über der Stirn, schwarze Gesichter, mit glitzernden Zähnen, gelbliche Gesichter unterm Helm aus geflochtenem Bast, junge Gesichter, fast kindlich noch, würden anstürmen und wieder untertauchen im Dampf, und blind geworden vom langen Kampf würden sie, die sich auflehnten nach oben, auch herfallen übereinander, einander würgen und zerstampfen, wie sie oben, die schweren Waffen schleppend, einander überrollten und zerfleischten, und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn,

⁴⁹ ÄdW I, 95; ÄdW II, passim.

und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten. (ÄdW III, 267 f.)

Erneut ist es ein surrealistischer Spracheindruck, mit dem *Die Ästhetik des Widerstands* schließt. Den Roman als bloßes Testament der deutschen Arbeiterbewegung oder gar, wie Teile der initialen Literaturkritik, als autobiographischen Betrug⁵⁰ zu verstehen, wird seiner künstlerischen Faktur nicht gerecht. Sein surrealistisch verfasstes mythopoetisches Dispositiv liegt als bildkritische Matrix dem chronikalischen Erzählen zugrunde und erlaubt am Ende dessen imaginative Überschreitung. Damit zeigt sich ‚literarischer Surrealismus‘ nicht als bloß avantgardistische Erzähloption mit mitlaufendem Verfallsdatum, sondern vielmehr als Bedingung der Möglichkeit spätmoderner Prosa auf der Höhe ihrer Zeit. – Dass der ‚Wesenskern des Surrealismus‘ womöglich noch immer ‚nicht ganz erkaltet‘⁵¹ ist, mag manch einer gut dreißig Jahre nach dem Erscheinen der *Ästhetik des Widerstands* nach wie vor als ästhetische und politische Hoffnung hegen.

⁵⁰ Vgl. Anm. 46.

⁵¹ Hans Ullrich Gumbrecht: Surrealismus als Stimmung. S. 34.

Yara Staets

Ginka Steinwachs –
Die Gegenwart des Surrealismus in Deutschland?

I. Einleitung

Im Folgenden geht es um die Frage, ob die deutsche Schriftstellerin und Performance-Künstlerin Ginka Steinwachs (*1942) als Surrealistin zu bezeichnen ist oder ob ihre Arbeit unter ganz anderen, eigenen Vorzeichen steht. Bedeutsam ist diese Fragestellung zum einen, da die Autorin erst einige Jahre nachdem die surrealistische Bewegung in Frankreich aufgehört hatte zu existieren, zu publizieren begann. Eine Relevanz hat diese Untersuchung aber auch, wenn nach einem spezifisch *deutschen* Surrealismus gefragt wird. Nach Steinwachs selbst hat es in Deutschland, wenigstens bis 1971, keinen Surrealismus gegeben:

In Deutschland hat der Surrealismus als objektiv Jüngstvergangenes, sieht man einmal von Carl Einsteins ‚Bebuquin‘ und von zwei Aufsätzen Walter Benjamins ab, noch gar keine Gegenwart besessen. Vielmehr ist er in den Kinderschuhen des Dadaismus steckengeblieben, die abzulegen ihn der Beginn des ‚Dritten Reichs‘ gehindert hat.¹

Die Tagung „Surrealismus in Deutschland (?)“, die dem vorliegenden Band vorausging, hat gezeigt, dass auch heute zumindest nicht von einer homogenen deutschen surrealistischen *Bewegung* gesprochen werden kann. Allerdings war eines ihrer Ergebnisse, dass es immer wieder deutsche Autoren gegeben hat, auf die der Begriff Surrealismus berechtigt Anwendung findet. Frühere Untersuchungen zum deutschen Surrealismus² belegen dies ebenfalls. Ist aber Steinwachs eine dieser Autoren? Gibt sie dem Surrealismus eine Gegenwart in Deutschland?

¹ Gisela Steinwachs: Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons ›Nadja‹. Neuwied/Berlin 1971, S. VII.

² Vgl. u.a. Bernhard Albers: Aus zerstäubten Steinen. Texte deutscher Surrealisten. Aachen 1995.

Ich werde zunächst kurz anreißen, was unter dem Begriff des Surrealismus zu verstehen ist, und die Person Ginka Steinwachs vorstellen. In einem zweiten Schritt vergleiche ich die Ziele und Methoden der Surrealisten mit denen von Steinwachs.

I.I. Der Surrealismus in Frankreich

Der Surrealismus war eine Bewegung mit Ursprung in Frankreich, deren Wirkungszeit etwa vom Anfang der zwanziger Jahre bis zum Ende der sechziger Jahre reichte.³ Wesentlich für sie war der Glaube, dass die gewöhnliche Realität von einer Art „Über-Realität“ umfasst wird. Diese Überrealität war nicht in einer metaphysischen Sphäre zu finden, sondern stellte eine Erweiterung der bekannten Realität dar.⁴ In ihr hatte das, was durch das Unbewusste, im Traum, im Wahn oder Rausch wahrgenommen wird, eine gleichberechtigte Stellung zu dem im nüchternen Wachzustand, durch das rationale Denken Wahrgenommene. Für Breton war sie daher eine vollständigere Realität: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“⁵ (EMS, 18)

Das Streben nach der „absolute[n] Realität“ stellte dabei eine Reaktion auf die Dominanz des „absolute[n] Rationalismus“ (ebd., 15) im westlichen Denken am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts dar. Den Surrealisten erschien diese einseitig rationale, von Dualismen geprägte Denkweise als hauptverantwortlich für die ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Krisen dieser Zeit.

Um den Menschen aus dem rationalen, kategorisierenden Denken zu befreien und damit den Krisen ein Ende zu bereiten, wollten die Surrea-

³ Heribert Becker: Es brennt! Politische Pamphlete der Surrealisten. Hamburg 1998, S. 6 und S. 23.

⁴ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Surrealismus, unter: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Schmitz-Emans.htm> abgerufen am 20.01.2016.

⁵ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus (1924). In: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus [1968]. Deutsch von Ruth Henry. Unveränderte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9-43, im Folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle: EMS.

listen daher einen Zugang zu der „absoluten Realität“ herstellen. Das wichtigste Mittel, sie zu erreichen war – neben Rausch, Traum und Wahn – das automatische Schreiben:

Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. (EMS, 26)

Nach Auffassung der Surrealisten legte das unkontrollierte Schreiben den Zugang des Autors zum Unbewussten frei. Das Besondere an diesen Texten waren die literarischen Bilder, die aus der freien Assoziation entstanden. In surrealistischen Bildern wurden jeweils „zwei voneinander entfernte Wirklichkeiten“ (EMS, 34) verbunden, wodurch eine Spannung entstand, die sich, so beschreibt es Breton, in einem „Funken“ (ebd., 35) entlud. Entscheidend für die Qualität des Bildes – und zugleich auch die Wirksamkeit seines Funkens – war dabei insbesondere dessen „Widersprüchlichkeit“ (ebd., 36). Da die absichtslos entstandenen Bilder dem „Prinzip der Ideenassoziation“ (ebd.) entgegenstanden, sollten diese Texte dabei auch den Leser in ein freies Assoziieren und damit in eine „surrealistische Atmosphäre“ (ebd.) versetzen können. D.h., das Lesen der Texte ermöglichte dem Leser einen Zugang zum Unbewussten und damit zur Surrealität.

Das Schreiben und Verbreiten von surrealistischen Texten⁶ war für Breton eines der Hauptmittel, um die surrealistische Idee voranzutreiben. Ein anderes war die Verbreitung der Ideen und Ziele in Manifesten und Pamphleten. Die Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Leben stellte eine weitere Methode dar: Die surrealistischen Texte waren eine Mischung aus programmatischen Essays und Literatur, außerdem versuchten die Surrealisten ihre Forderungen nach Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen auch direkt in ihrem eigenen Leben umzusetzen. Den Surrealisten ging es zunächst nicht um Literatur, sondern um eine Revolution des Geistes: Der Surrealismus sollte das Denken und

⁶ Neben den automatischen Texten gehörten dazu auch die willkürlichen Zitat-Montagen. Vgl. EMS, 28.

dadurch die Gesellschaft verändern. In der zweiten Phase des Surrealismus kam es jedoch zu einer Politisierung der Bewegung: Die Surrealisten setzten ihre Kräfte vor allem für einen Umsturz der Gesellschaft ein, dem dann die geistige Revolution folgen sollte.⁷ In der dritten Phase, deren Beginn mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zusammenfällt, war die surrealistische Bewegung in Frankreich nur noch sehr schwach und die Surrealisten wurden immer mehr zu einer eher unpolitisch eingestellten „Künstlergruppe“.⁸ In diesem Zeitraum gewann der Surrealismus kurzzeitig auch in anderen europäischen Staaten, wie in Deutschland und Österreich, an Bedeutung.

I.II. Ginka Steinwachs

Ginka Steinwachs⁹ gehört nicht dem kleinen Kreis deutschsprachiger Surrealisten an, die ihre Werke weitgehend in der Zeit vom Ende der vierziger bis zum Ende der sechziger Jahre publizierten. Viele dieser Schriftsteller waren miteinander bekannt oder standen in einem Gedankenaustausch, bildeten aber keine Gruppe wie in Paris.¹⁰ Steinwachs hatte auch keine Kontakte zur Wiener Gruppe.¹¹ Die Verknüpfungen zwischen ihr und dem französischen Surrealismus sind dagegen zahlreich. Sie studiert zunächst Religionswissenschaft bei Klaus Heinrich in Berlin und Komparatistik bei Peter Szondi in München, ab 1967 Semiologie bei Roland Barthes in Paris. In Paris kommt Steinwachs erstmals mit dem Surrealismus in Berührung. Er beeindruckt sie so sehr, dass sie ihre Dissertation über Hölderlin abbricht und über Bretons Roman *Nadja* zu

⁷ Becker: Es brennt! S. 6 f. und 9 f.

⁸ Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erw. Ausgabe. Frankfurt am Main 1996, S. 22 und S. 39.

⁹ 1941*, als Gisela Steinwachs. Vgl. auch zu den folgenden Angaben Yara Staets: Steinwachs, Ginka. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien [u.a.]. Bd. 11. Vo-Z. Berlin/New York ²2011, S. 233-235.

¹⁰ Vgl. Bernhard Albers: Aus zerstäubten Steinen. S. 5.

¹¹ Gestand dieser aber zu, dass sie den Surrealismus wiederaufleben ließ: „Und es ist bezeichnend, daß noch wie immer schwache Wiederbelebungsversuche in allerjüngster Zeit nicht von deutschen Künstlern, sondern von Dichtern und Malern der Wiener Gruppe des Phantastischen Realismus ausgegangen sind.“ Gisela Steinwachs: Mythologie des Surrealismus. S. VII.

schreiben beginnt.¹² Von 1969 bis 1974 ist Steinwachs Assistentin an der *École Normale Supérieure de l'Enseignement technique* und lehrt an der *Université Vicennes*. Seit 1974 arbeitet sie als freie Schriftstellerin und seit 1982 als Performance-Künstlerin.

Nach Steinwachs' Dissertation folgen weitere Arbeiten zum Surrealismus: 1974 erscheint eine Studie zu André Bretons *L'immaculée conception*,¹³ 1975 ein Artikel zu Aragons *Landleben*,¹⁴ 1976 ihre Übersetzung von Benjamin Perets *Histoire naturelle*.¹⁵ Ab 1974 veröffentlicht Steinwachs auch literarische Arbeiten. Eine der ersten ist 1975 *Konzept der Dichtungsmaschine*,¹⁶ 1978 folgt ihr erster Roman, *marylinparis*.¹⁷ Bis heute hat Steinwachs über dreißig poetologische und literarische Werke veröffentlicht.

Handelten ihre frühen wissenschaftlichen Arbeiten zweifellos vom Surrealismus, stellt sich nun die Frage, ob der Begriff *surrealistisch* auch auf ihre literarisch-poetologischen Texte zutrifft.

II. Ginka Steinwachs' Ziele

II.I. Protest gegen den Minimalismus

Steinwachs hat, wie die Surrealisten, ebenfalls einen Teil ihrer Ziele in dem Manifest *Die fünf großen Ds oder: Trampolin für einen Aufschwung ins*

¹² Vgl. Inka Bohl; Ginka Steinwachs: Literatur im 21. Jahrhundert? Da wird es wohl einen Prae-Barock geben. In: *Der Literat* 33 H. 11 (1991), S. 21. In ihrer Dissertation unterzieht Steinwachs den Roman einer strukturalen Analyse und stellt insbesondere Gemeinsamkeiten von Surrealismus und Strukturalismus heraus.

¹³ Ginka Steinwachs: Die unbefleckte Empfängnis. *L'Immaculee Conception*. Eine Studie. In: André Breton; Paul Éluard: Die unbefleckte Empfängnis. *L'Immaculee Conception*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Johannes Hübner. München 1974, S. 151-195.

¹⁴ Ginka Steinwachs: Die entgötterte Natur. (Zu Aragons *Pariser Landleben*). In: *Nürnberger Nachrichten*, 17.12.1974.

¹⁵ Ginka Steinwachs: *Histoire naturelle*. Naturgeschichte (1945). Französisch und deutsch. Übertragung und Nachwort Gisela Steinwachs. Erlangen 1976.

¹⁶ Ginka Steinwachs: Konzept der Dichtungsmaschine. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 55 (1975) S. 204-208. Im Folgenden unter Verwendung der Sigle DM zitiert.

¹⁷ Ginka Steinwachs: *marylinparis*. montageroman. Mit einem Nachwort von Til Stegmann. ein compendium der spracherotik. Wien 1978.

*bombistische Manifest*¹⁸ formuliert. Dieses Manifest ist an erster Stelle ein literarisches Werk. In ihm finden sich keine eindeutigen, als solche kenntlich gemachte Formulierungen wichtiger Ziele und auch die Struktur der Argumentation erschließt sich erst nach mehrmaligem Lesen. Um die Bedeutung des Manifestes einschätzen zu können, ist der Bezug zu anderen Werken (und vor allem Interviews) unumgänglich. Im ersten Abschnitt ihres Manifests beschreibt Steinwachs das gegenwärtige alltägliche Leben und die aktuelle Kunst als kalt, steril und vom Prinzip des Minimalismus oder der Reduktion geprägt.

[D]ie Zeit ist kalt. / [D]as Dasein – eine schlecht allgemein gewordene Intensivstation./ [...]

[D]ie klinisch weiß gehaltenen, auch im Geschmack der Speisen geflissentlich um Sterilität bemühten Genuß – Tempel der neuen Küche duften nach Spital. / Architektur hat sich unter der Überschrift: „das Ornament ist ein Verbrechen“ der gesamtgesellschaftlichen Krebsgeschwulst lange angepaßt. (BM, 83)

Den Beginn dieser sterilen Kunst setzt Steinwachs an den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, als ihre Vertreter nennt sie Gertrude Stein, Anton von Webern und Piet Mondrian. Dem Minimalismus stellt sie den Maximalismus entgegen. Dieser Form nahestehende Werke sind nach Steinwachs u.a. Petronius' *Satyricon*, Boccaccios *Dekameron*, Gontscharows *Oblomov*, Gombrowicz' *Ferdydurke*, Herzmanovsky-Orlandos *Maskenspiel der Genien* und Einsteins *Bebuquin*, zudem nennt sie Niki de Saint Phalle und Salvador Dalí (vgl. BM, 88). Im dritten Teil des Manifests erläutert sie den bombistischen Überschwang (erst später möchte sie nur noch den Begriff Maximalismus verwenden):

[D]er Bombismus potenziert die Welt, der – metaphorisch gesprochen – in der Unzeit des Minimalismus, – so s permanent wie schmerzhaft die Wurzel gezogen ist.

[D]evis: Mehr --- ist --- mehr --- / Mehr --- ist --- gerade genug --- Weniger --- ist --- zuwenig --- [...]. (BM, 89)

¹⁸ Ginka Steinwachs: Die fünf großen Ds oder: Trampolin für einen Aufschwung ins bombistische Manifest. In: *LiteraturMagazin* 15 (1985), S. 82-98. Im Folgenden wird unter Verwendung der Sigle BM zitiert.

Das Wesentliche des Maximalismus, der sich am „barocken Überschwang“ orientiert und einen Protest gegen den Minimalismus in allen Bereichen darstellt, ist der Pluralismus sowie:

Bei Beckett heißt es: möchtest du Alles oder eine Tomate? Und bei mir heißt es: möchtest du bloss eine Tomate oder reicht dir alles auch noch nicht? Und meine Personen würden sagen: ich möchte alles plus eine Tomate.¹⁹

„[D]ie leben, sie leben nicht mehr gerne. Auch gesunde Leiber hängen sich an ihre Bedürfnisse wie an Infusionen und Tröpfe. Schl – auch – tänzer. Ich sehe das Über – leben der Generation nicht selten als triadisches Ballett.“ (BM, 83)

Nicht nur die Zeit und die Kunst sind nach Steinwachs kalt und steril, auch der Mensch. Er passt zu den geometrischen, reduzierten Formen seiner Umwelt, stellt das Subjekt dar, das „noch nicht zum vollen Umfang seiner Ur – Natur – Größe gediehen“ (BM, 85) ist. Im *Bombistischen Manifest* stellt Steinwachs diesem eingeschränkten Menschen ihr maximalistisches Menschenbild entgegen:

[D]er Mensch ist und will. Und dies nachdrücklich, ohne den erhobenen Zeigefinger des aber [...]

[D]ie Wollust – post – maschine [...] Mensch giert. Sie giert nach welt-haltiger Welt. Sie speit die homogene und leere Zeit aus und setzt erfüllte Jetztzeit an deren Stelle. [...]

[D]er Mensch ist Krokodil in den Eingeweiden [...] und Pferd auf der Höhe seiner Brust [...]. Krokodil --- und Pferd ---- sind ihm beide freilich völlig unbewußt. (BM, 85)

Steinwachs' Menschen leben, unbeeinflusst von Zwängen und Normen, seine Lüste aus, sind von ihrem Unbewussten genauso bestimmt wie von ihrem Bewusstsein und nehmen die Welt für sich in Besitz. Sie sind übermenschliche „Monstren“: „Personen, die sich insofern – ganz ähnlich wie griechische Helden – über das normale Mittelmaß erheben, als sie ihr Verlangen der Höhe, Länge und Breite nach ausleben.“²⁰

¹⁹ Sonia Nowolselsky, Ginka Steinwachs: Alles plus eine Tomate. Interview mit Sonia Nowolselsky. In: Schreiben 9 H. 29/30 (1986). S. 109-125, hier: S. 114.

²⁰ Sonia Nowolselsky, Ginka Steinwachs: Alles plus eine Tomate. S. 113.

Im vierten Teil des *Bombistischen Manifest* beschreibt Steinwachs ihr Konzept des (maximalistischen) oralischen Theaters, eine Antwort auf das karge, minimalistische Theater der Gegenwart. In ihren Stücken löst sie u.a. die Einheit des Ortes, der Zeit und der Person auf und ersetzt sie jeweils durch ein Vielfaches.

II.II. Protest gegen Entmischung

Auf ein wesentliches Element von Steinwachs' Konzept des Maximalismus verweist der Ausdruck „Protest gegen Entmischung“ (BM, 91). Er bedeutet zum einen eine Auflehnung gegen jede Form der Trennung: „ich [habe] schon immer gegen jede Form von Norm, von Ausschließung protestiert“.²¹ Zum anderen steht er für das Prinzip der Mischung von Gegensätzlichem: „[D]as paranoisch – kritische Bild protestiert wie die Wahnvorstellung der Ausser-Kunst überhaupt / am eindeutigsten gegen Entmischung.“ (BM, 87) und: „Protest gegen Entmischung in der cinématographischen Technik der Überblendung von womöglichst weitest entfernten Größen“ (BM, 91). Das Verbinden von Gegensätzen ist ein durchgängiges Motiv in Steinwachs' Arbeiten: Explizit verfolgt sie die Vereinigung der Gegensatz von Mann und Frau in einem dritten Geschlecht, dem „HERMAPHRODITISCHEN SONN-&MONDSKIND“ (DeT, 114) und die Verbindung von sinnlicher Wahrnehmung und rationalem Denken in einer materiellen, sinnlich erfassbaren Sprache – dem „wort, das fleischlich ist, vom wort das körper hat“²² (GdM, 133). Aus ihren Werken lässt sich zudem entnehmen, dass sie die Aufhebung der Gegensätze zwischen Autor und Leser, Subjekt und Objekt, Unbewusstem und Bewusstem sowie Leben und Kunst erreichen möchte. Darüber hinaus beschreibt Steinwachs ihr Theater als den Versuch „die Schwelle zwischen Traum und Wachen, verrückt und normal aufzuheben“ (DeT, 115).

²¹ Anke Roeder: Die entfesselte Titanin. Ich will ein Theater der Fülle. Gespräch mit Ginka Steinwachs. In: Dies.: Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt am Main. 1989, S. 109-122, hier: S. 115, künftig zitiert unter Verwendung der Sigle DeT.

²² Ginka Steinwachs: das gaumentheater des mundes. In: Die schwarze Botin 21 (1983), S. 131-133, künftig zitiert unter Verwendung der Sigle GdM.

II.III. „Protest gegen die signifié-Ebene“, ²³ gegen die Ratio und die Herrschaft des Mannes

Die Vereinigung von Sinnen mit dem Denken in einer materiellen Sprache nimmt in Steinwachs' Werk eine Schlüsselstellung ein, da mit ihr weitere Ziele verbunden sind. Zudem ist sie beispielhaft für ihre Art Dualismen aufzulösen.

Steinwachs möchte die sinnliche Wahrnehmung und das rationale Denken in einer materiellen Sprache vereinen. Nach ihr tritt die Materialität der Sprache heraus, wenn das Zeichen von seiner Funktion, etwas anderes zu bezeichnen, befreit wird. Das geschieht u.a. durch die Hervorhebung des Klanges:

Für mich ist das Wort nicht nur signifikant im Sinne der Denotation. Es ist mehr als ein Zeichen, das sich auf ein Bezeichnetes, le signifié, bezieht. Für mich ist es eine musikalische Klangqualität, die [...] dominiert über die signifié-Ebene des Bezeichnens. (DeT, 117 f.)

Neben dem Klang ist es auch die Beteiligung des Körpers beim Sprechen, die der Sprache Materialität verleiht. Im Text *Das Gaumentheater des Mundes* erklärt Steinwachs, es sei „ganz vergessen, daß die sprache des mundes oder die mundsprache nicht nur eine, sondern die erste aller gebärden- und körpersprachen vor hand und fuß, ober- nach unterleib ist.“ (GdM, 131) Steinwachs' utopisches Ziel ist dabei nicht nur die Schaffung einer materiellen, sondern einer fleischlichen Sprache:

die Worte [sind], das haben sie sicher gespürt, [...] fleischlich präsent. damit ist die utopie meiner persönlichen un-art von dichtung heraus: die utopie vom wort, das fleischlich ist, vom wort das körper hat, vom wort, welches man fassen, beriechen und betasten möchte, vom sinnlichen wort, welches gewicht hat [...]. (GdM, 133)

Beispielhaft für die Verbindung von Gegensätzen ist diese Sprache, weil sie dennoch niemals ihre klassische Zeichenfunktion verliert, wie ich später zeigen werde.

²³ DeT, 118.

Eine Schlüsselstellung nimmt diese Verbindung ein, weil Steinwachs mit ihr noch weitere Dualismen und Zuordnungen in Frage stellt. Steinwachs bezeichnet die Herausstellung der signifiant-Ebene der Sprache als eine „wirkliche Revolution“ und betont, dass „in diesem Protest gegen die signifié-Ebene noch ganz andere Proteste mitgedacht sind.“ (DeT, 118)

Als Erstes kann die sinnlich erfassbare Sprache als Protest gegen eine die Sinne weitgehend aussparende, stark vom logischen Denken bestimmte Lebensweise gesehen werden: Sie dient Steinwachs' weiterem Ziel, die Sinne zu befreien.²⁴ Der Protest gegen die Dominanz des rationalen Denkens und das Eintreten für die Sinne entspricht dabei dem Menschenbild im Maximalismus: Dem von der Ratio und gesellschaftlichen Normen bestimmten Menschen steht die mit allen Sinnen genießenden „Wollust – post – Maschine“ (BM, 85) gegenüber. Die Sinne befreien will Steinwachs auch mit dem im *Bombistischen Manifest* und im *Gaumentheater des Mundes* erläuterten Konzept des oralischen Theaters:

Mein ganzes Theater ist ein oralisches Theater, parallel zu Schillers ‚Theater als moralische Anstalt‘. Von der Moral ist nur noch das orale geblieben. Das Theater als Bildungsinstrument hat für mich nicht mehr diese Funktion, sondern die Aufgabe der Ekstase. Ich möchte versuchen, die Sprache als etwas Körperhaftes von der Bühne in den Zuschauerraum dringen zu lassen und nenne das KÖRPER-SPRACHE. (DeT, 119)

Zweitens dient die Verbindung von Sinnen und rationalem Denken dazu, die Frau aus ihrer schwachen gesellschaftlichen Position herauszuführen. Die Idee der „KÖRPER-SPRACHE“ stellt einen Versuch dar, die traditionelle Aufteilung von Sprache, Vernunft und Bewusstsein (männlich konnotiert) und Körper, Emotion und Unbewusstes (weiblich konnotiert) zu durchbrechen. Im Gegensatz zu anderen Künstlerinnen will Steinwachs die Frau nicht durch die Ablehnung der Ratio und die Betonung des Körperlichen, des Emotionalen und des Unbewussten stärken. In ihrer Verbindung von Sinnen und Denken liegt die

²⁴ Vgl. Ute Ritschel, Hanne Schön: Die Sinne freischaufeln. Ein Gespräch mit Ginka Steinwachs. In: TheaterZeitSchrift 9 (1984), S. 31-39, hier: S. 35.

Möglichkeit, der Frau auch den Verstand, die Sprache und das Bewusstsein zuzuordnen.²⁵

Mit der Vereinigung von Sinnen und Sprache sind bei Steinwachs demnach auch die Ziele verbunden, die Sinne, die Frau und das Unbewusste zu befreien. Das Beispiel, wie in der Körpersprache Sinne und Denken vereint sind, zeigt dabei, dass sie die Dominanz des Mannes, der Ratio und des Bewussten nicht mit der Dominanz der Frau, des Körpers und des Unbewussten ersetzen, sondern ein Gleichgewicht herstellen will.

II.IV. Vergleich mit dem Surrealismus

Beim Vergleich der Ziele der Surrealisten und der von Steinwachs ist zunächst festzuhalten, dass die Form, in der sie formuliert werden, eine andere ist. Steinwachs benutzt auch ein Manifest, um ihre Forderungen zu vermitteln, doch sie lassen sich aus ihm nur indirekt erschließen. Die Surrealisten haben ihre Ziele dagegen in ihren Manifesten und Pamphleten zum Teil genau formuliert.

Auf den ersten Blick grenzt sich Steinwachs zudem gerade mit ihrem Manifest vom Surrealismus ab: Sie ruft mit dem Maximalismus eine neue, eigene Kunst aus. Diese scheint eine Reaktion auf die minimalistischen Tendenzen in der Kunst und im Alltag am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zu sein. Doch sie steht auch für Ziele, für die sich die Surrealisten schon eingesetzt hatten: beispielsweise für eine von gesellschaftlichen Normen freie, auch vom Unbewussten bestimmte Lebensweise.

Der „Protest gegen Entmischung“ gleicht darüber hinaus dem Konzept des surrealistischen Bildes. Die Formulierungen, mit denen Steinwachs den „Protest gegen Entmischung“ beschreibt, verweisen direkt auf Breton: Erstens vollzieht sich der Protest in widersprüchlichen, „paranoisch-kritische[n] *Bildern*“ (BM, 87, Hervorhebung Y.S.). Zweitens definiert Steinwachs ihn als „Technik der Überblendung von womöglichst weitest entfernten Größen“ (BM, 91), eine fast wörtliche Anleihe an die

²⁵ Vgl. auch: Suok Ham: Ginka Steinwachs' ›georg sandk. In: Ders.: Zum Bild der Künstlerin in literarischen Biographien. Würzburg 2008, S. 115-162, hier: S. 157 f.

„zwei weit voneinander entfernten Wirklichkeiten“ (EMS, 37) des surrealistischen Bildes.²⁶ Der „Protest gegen Entmischung“ bei Steinwachs entspricht zudem dem Ziel der Surrealisten, Gegensätze aufzuheben oder miteinander zu vereinen.

Gemeinsamkeiten gibt es auch bezüglich der Ziele, die Sinne und die Frau zu befreien. Die Surrealisten forderten zwar Ersteres nicht explizit, bei ihnen findet sich jedoch die Idee von der Aufhebung des Widerspruchs zwischen Sinnen und Denken. Sie wollten ebenfalls den Sinnen, Gefühlen und Trieben mehr Raum geben, ohne dabei auf den Verstand zu verzichten. Ein Konzept wie das der „Körper-Sprache“ entwickelten sie jedoch nicht.

Es wäre falsch zu behaupten, die Surrealisten hätten die Forderung formuliert, die Frau aus ihrer unterdrückten Rolle in der Gesellschaft zu befreien. In der surrealistischen Bewegung waren Frauen – trotz deren Protests gegen gesellschaftliche Zwänge – unterrepräsentiert und auf traditionelle Rollen festgelegt. Grundsätzlich strebten sie aber die Aufhebung des Gegensatzes von Mann und Frau an, die Androgynität hatte Breton schon in *L'Amour Fou* thematisiert. Mit der *Forderung*, ein drittes Geschlechts zu schaffen, geht Steinwachs allerdings weiter.

Zuletzt lässt sich noch eine weitere Parallele zwischen den Surrealisten und Steinwachs feststellen. Steinwachs setzt sich nicht für die Aufdeckung der höheren Wirklichkeit ein. Allerdings protestiert sie gegen gesellschaftliche Normen und Ordnungen. Sie lehnt demnach die bestehende Wirklichkeit ebenfalls ab und fordert gewissermaßen auch, an ihre Stelle eine andere (bessere) Wirklichkeit zu setzen.

Die Surrealisten und Steinwachs teilen viele Auffassungen: Beide bestimmt eine Abneigung gegen gesellschaftliche Zwänge, beide lehnen die Vormachtstellung der Vernunft ab. Eine Übereinstimmung gibt es zudem bezüglich der Forderungen nach einer gleichberechtigten Vereinigung von Gegensätzen. Trotzdem sind die Konzepte nicht deckungsgleich. Unterschiedlich sind auch die Intensität und Konsequenz, mit der bestimmte Ziele verfolgt werden.

²⁶ Auch der Verweis auf den surrealistischen Funken fehlt im *Bombistischen Manifest* nicht: „[D]er elektrisch-weiße Funken springt über“ (BM, 89).

III. Ginka Steinwachs' Methoden zur Umsetzung ihrer Ziele

III.I. Unbewusst-bewusste Prozesse bei der Textproduktion

Die Mittel, um den Durchbruch zur höheren Wirklichkeit zu erreichen, waren für die Surrealisten vor allem Manifeste und Pamphlete sowie automatische Texte und Montagen, mit denen sie das Unbewusste – zunächst beim Autor – aktivieren wollten. Die oben beschriebene Ähnlichkeit zwischen dem „Protest gegen Entmischung“ und dem Konzept des surrealistischen Bildes lässt darauf schließen, dass Steinwachs dieses Ziel mit ihren Texten ebenfalls verfolgt.

Einen ersten Beleg dafür, dass Steinwachs das Unbewusste bei der Textproduktion einbezieht, findet sich in der Schrift *Konzept der Dichtungsmaschine* von 1975. In diesem zeigt Steinwachs, dass surrealistische Bilder nicht nur, wie Breton betont (vgl. EMS, 26), unter der Ausschaltung des Bewusstseins hergestellt werden können:

das dadaistische bild als antimetapher und das surréalistische bild als kriegserklärung an die adresse einer auf similarität beruhenden assoziation, die man genausogut liebeserklärung an das disparate oder *dissoziation* nennen könnte, stellt sich wo immer zwei (im falle der magnetfelder) oder drei (im falle der simultangedichte) in seinem namen zusammen sind, mühelos, wie von selber, gewissermaßen auf *mechanischem wege* ein. (DM, 204)

Steinwachs hebt hervor, dass, wenn sich widersprechende Elemente zusammenkommen, das „surréalistische Bild“ „mechanisch“, automatisch entsteht. Sie folgert daraus, dass dieser Prozess demnach bewusst ausgelöst werden kann. Da sich nach der bewussten Vorarbeit die eigentliche literarische Arbeit fast wie von selber vollzieht, nennt sie diese Texte „Dichtungsmaschinen“ (ebd., 207).

Ein Beispiel für die Anwendung dieser Methode findet sie bei Konrad Bayer, einem Mitglied der Wiener Gruppe. Um surrealistische Bilder zu erzeugen, habe er in seinem *Märchen in Bildern* mehrere disparate Bild-

reihen nebeneinandergestellt. Diese hätten erstens aus poetischen („schneewittchen“) (ebd., 206), zweitens aus banalen Elementen (Hinweise auf reale Personen oder Orte) und drittens aus Stereotypen („der die das aussieht“) (ebd.) bestanden. Diese bewusst ausgewählten Reihen habe Bayer dann zufällig miteinander kombiniert, wodurch die surrealistischen Bilder entstanden seien. Steinwachs erklärt weiter, dass sie beim Schreiben des Romans *marylinparis* diese Methode selbst angewandt habe (ebd., 204). Zum Produktionsprozess erläutert sie:

der produktion [geht] ein rezeptives verhalten, das ich nach den beiden tätigkeiten des registrierens und konsumierens aufschlüsseln möchte, voraus. wenn das bewußte registrieren und konsumieren vorüber ist, stelle ich das bewußtsein ab und schalte (mich in) das unbewußte ein. dieses hat die aufgabe, die gesetze der anziehung und abstoßung zwischen banalen und poetischen elementen einerseits und stereotypen andererseits zu erforschen. es gibt jedesmal einen stromstoß, wenn der funken überspringt. (Ebd.)

Festgehalten werden kann einerseits, dass Steinwachs die Textproduktion in zwei Vorgänge aufteilt: In den des Sammelns der Elemente, „registrieren“ und „konsumieren“, und in den des Kombinierens, „montage“ und „überblendung“ (ebd., 205). Andererseits ist wichtig, dass sie hier das Sammeln als einen bewussten und das Kombinieren als einen unbewussten Ablauf definiert. Steinwachs bezeichnet das Konzept der Dichtungsmaschine als die „utopie des schreibens“ (ebd., 207) und dazu passt, dass sie es in der Form der durchgehenden Bilderreihen nur bedingt nach *marylinparis* angewandt hat. Dennoch finden sich in allen späteren Texten Anklänge an dieses Konzept. Sie sind alle zum einen stark durchstrukturiert und geformt, zum anderen aber von der Buchstabenkombination bis zur Struktur von der Verbindung von disparaten Elementen bestimmt. Das Konzept der Dichtungsmaschine könnte dabei einen Versuch Steinwachs' darstellen, einige Probleme zu lösen, die mit der *écriture automatique* einhergingen. Das erste Problem bestand darin, dass es kaum möglich war, Texte gänzlich ohne die Kontrolle des Bewusstseins zu verfassen.²⁷ Das zweite Problem betraf die poetische

²⁷ Vgl. u.a. Ginka Steinwachs: *die feder im mund der mund in der welt. vorlesungen*. Wien 2002, S. 83 und S. 120.

Qualität der Texte (vgl. EMS, 78). Nach Steinwachs' Konzept können surrealistische Bilder auch unter Verwendung des Bewusstseins hergestellt werden, wodurch die Produktion von Texten höherer Qualität möglich ist.

Das „Finden“ ist eine weitere von Steinwachs verwendete Methode, die das Unbewusste beim Autor aktiviert. Steinwachs erläutert sie in ihrer Dissertation im Abschnitt *Finden, eine surrealistische Tätigkeit*.²⁸ Der Prozess beginne beim Subjekt in Form eines sich auf der unbewussten Ebene (z.B. im Traum) manifestierenden Wunsches. Das dann zufällig gefundene Objekt, die *trouvaille*, das eine Antwort auf den Wunsch darstelle, bilde den außerhalb vom Subjekt, in der Realität liegenden Teil des Prozesses ab. Das Sammeln von Material ist hier also – im Gegensatz zu dem Konzept der Dichtungsmaschine – kein bewusst ablaufender Prozess, sondern ein unbewusster Vorgang. Der poetologisch-literarische Text mit dem bezeichnenden Titel *Die Meisterschläferin*²⁹ von 1987 belegt, dass Steinwachs die Methode des Findens selbst anwendet: „le poet travaille [...], der dichter arbeitet, hat ein französischer surréaliste an seine schlafzimmertür geschrieben. Ich variere: [...] le poet trouvaille [...], der dichter findet“.³⁰ An einer anderen Stelle heißt es: „ich arbeite im liegen“.³¹ Die Bedeutung dieser Methode für ihr Schreiben betont sie später nochmals in einem Interview: „für mich ist der Beruf des Dichters ein 24-Stunden-Job. Das betrifft das 'Trouvaller': ich muss ja dauernd die Augen offenhalten: Wo immer es ist, damit ich meine Fundsachen zusammenkriege.“³² „Fundsachen“ sind neben Ideen vor allem auch Zitate aus wissenschaftlichen Abhandlungen, Klassikern der Weltliteratur oder banalen Texten. Auf das Sammeln des Materials folgt dessen Montage:

sonntag eingeschlossen. es fließt, alles fließt aus der welt in mich ein. ich kann es kaum halten. meine wichtigsten gegenstände: die schere. damit schneide ich mir aus der welt, aus meiner beziehung, aus der vergangen-

²⁸ Vgl. *Finden, eine surrealistische Tätigkeit*, In: Steinwachs: Mythologie des Surrealismus. 41ff.

²⁹ Ginka Steinwachs: *Die Meisterschläferin*. In: *Konkret* [...] *Literatur konkret: Politik und Kultur* (1987) 12, S. 50-52.

³⁰ Ebd., S. 51.

³¹ Ebd.

³² Inka Bohl; Ginka Steinwachs: *Literatur im 21. Jahrhundert?* S. 19.

heit, aus der zukunfft und aus anderen büchern aus, was mir gefällt. meine wichtigsten gegenstände: die tube mit klebstoff. damit halte ich fest, was ich ausgeschnitten habe.³³

Im Wort „fließen“ steckt hier ein Hinweis auf das Finden, Wasser ist bei Steinwachs häufig ein Symbol für das Unbewusste.³⁴ Während das Sammeln des Materials sich demnach unbewusst vollzieht, scheint der des Montierens hier – im Gegensatz zum Konzept der Dichtungsmaschine – eher ein bewusster Vorgang zu sein. Dafür, dass dieser Vorgang bewusst abläuft, spricht auch die Konstruktion von Steinwachs' Texten.

Im Interview *Literatur im 21. Jahrhundert?* verweist Steinwachs auf eine dritte Form der Aktivierung des Unbewussten. Gefragt, ob ein „wichtiger Funke von den Surrealisten zu ihr“³⁵ übersprungen sei, antwortet sie:

mein eigenes Schreiben, dagegen würde ich mich verwahren, [ist] keine *Ecriture Automatique* [...], jedenfalls nicht nur. Goethe immer wieder Goethe. Diesmal in einem Gespräch mit Eckermann. Und zwar über das automatische Schreiben *avant la lettre*: Es ist, als ob man einen Eimer Wasser ausgießt. Ich schreibe viele Fassungen, immer eine mehr automatische wie den Eimer Wasser und eine andere, von der Goethe sagt: Es ist alles ineinander verkeilt.

Bei dieser Form erfolgen die unbewussten und bewussten Prozesse, im Gegensatz zu den ersten beiden Varianten, neben- oder nacheinander. Der gleiche Text wird einmal mit und einmal ohne die Methode der *écriture automatique* verfasst. Auch dieses letzte Zitat zeigt, dass Steinwachs sich grundsätzlich nicht für eine Form der Textproduktion entscheidet. Es ist zudem beispielhaft für ihr Schaffen, da sie – im Gegensatz zu den Surrealisten – beim Schreiben immer sowohl das Unbewusste als auch das Bewusstsein einsetzt.

³³ Ginka Steinwachs: Wie werde ich DICHter. wer DICHten kann, ist DICHtersmann. Unter: <http://www.ginkasteinwachs.de/Medien/werwirdDICHter.pdf> (Erstveröffentlichung 11. März 2002) abgerufen am 15.01.2016.

³⁴ Vgl.: Ginka Steinwachs: Die Meisterschläferin. S. 51 und Bohl; Ginka Steinwachs: *Literatur im 21. Jahrhundert?* S. 22.

³⁵ Ebd.

III.II. Unbewusst-bewusste Prozesse bei der Textrezeption

In ihrer Dissertation bestimmt Steinwachs das Revolutionäre des Surrealismus anhand folgender Punkte: Erstens die Infragestellung der Autonomie des schöpferischen Subjekts (Autor), zweitens die Infragestellung des Bewusstseinsprimats bei der literarischen Produktion, drittens ein neues Modell ästhetischer Rezeption.³⁶ Zum letzten Punkt erläutert sie:

Revolutionär sind die aufgeführten Momente surrealistischer Praxis und Theorie insofern, [...] als die in die surrealistischen Texte hineinkomponierten Blankstellen an das Erfahrungsreservoir des Rezipienten appellieren, der den Text ausfüllen soll – damit wird ein Teil der Aufgaben, die bis dahin dem Verfasser vorbehalten waren, an den Betrachter delegiert.³⁷

Steinwachs' Texte bestehen aus Montagen von Zitaten verschiedenster Herkunft. Zudem produziert sie aus den Zitaten widersprüchliche literarische Bilder, die der Erfahrung der Leser widersprechen. Sie komponiert also ebenfalls Blankstellen, semantische Brüche in ihre Texte hinein, die den Leser zum Mitautor³⁸ machen.

Steinwachs bezieht sich in ihrer Dissertation offenbar auf den Vorgang des freien Assoziierens bei Breton. Bei Breton ist aber das freie Assoziieren der Vorgang, bei dem der „surrealistische Funken“ überspringt und der den Leser in eine „surrealistische Atmosphäre“ versetzt. Anders ausgedrückt, es ist der Prozess, bei dem das Unbewusste des Lesers aktiviert wird. Daraus kann geschlossen werden, dass Steinwachs mit ihren Texten ebenfalls das Ziel verfolgt, das Unbewusste ihrer Leser zu aktivieren: Indem der Leser durch das Füllen der Lücken zum Mitautor wird, greift er auch auf sein Unbewusstes zurück. Es ist kein Zufall, dass sie in ihren Schriften immer wieder von einem „Funken“ (DM, 204) spricht. Bei ihr hängt dabei auch die Aktivierung des Unbewussten beim

³⁶ Vgl. Gisela Steinwachs: Mythologie des Surrealismus. S. IX.

³⁷ Ebd.

³⁸ Steinwachs nennt den Leser ‚lek_t_akteur‘ und den Zuschauer ‚spek_t_akteur‘. Vgl. Ginka Steinwachs: barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme. Wien 2002, S. 126.

Leser – wie bei den Surrealisten – mit seiner Aktivierung beim Autor zusammen.³⁹

Steinwachs verwischt mit ihren Produktionsprozessen demnach die Grenzen zwischen Autor und Leser, Subjekt und Objekt, Traum und Wachen sowie zwischen Unbewusstem und Bewusstem. Zudem benutzt sie grundsätzlich auch gleiche Schreibtechniken: das automatische Schreiben, das Finden und die Montage.

III.III. Gegenwelten auf dem Papier

Steinwachs verwendet nicht nur surrealistische Techniken in ihren Texten. Nach Steinwachs hat Sprache eine wirklichkeitsstiftende Funktion und diese versucht sie auf unterschiedliche Weise für ihre Ziele einzusetzen. Aus ihren Äußerungen lässt sich erschließen, dass Sprache auf drei verschiedene Arten die Wirklichkeit prägen kann:

Der Mensch ist das einzige Wesen, das Wirklichkeit simuliert und sie glaubt. Wir lassen uns von unseren eigenen Ideen bestimmen und prägen. Wir simulieren Realität und glauben sie, wir simulieren eine Ehe und glauben sie. (DeT, 119)

Hier verweist Steinwachs zunächst auf den Umstand, dass mit Sprache Ideen vermittelt werden, sie als Zeichen für Bezeichnetes fungiert. Wenn die Ideen dazu anregen, die Welt auf eine bestimmte Weise zu gestalten, wird die Wirklichkeit durch Sprache mitgeformt. In der performativen Sprechhandlung – wie beim Eheversprechen – wird die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem zum Teil aufgehoben, da hier Zeichen und Bezeichnetes einander weitgehend entsprechen. Damit schafft die Sprache durch sich selbst Wirklichkeit. Drittens besitzt Sprache für Steinwachs aufgrund ihrer Materialität einen Ort in der Wirklichkeit und formt sie dadurch mit.

³⁹ „Wenn es möglich wäre, [...] das, was ich als Medium für die anderen erfahren habe, weiterzugeben, würde das von mir hochgespülte Unterbewusstsein vielleicht bei den Zuschauern auch etwas auslösen. Ich glaube nicht, daß man das Bewusstsein verändert durch einen Theaterabend, aber man könnte vielleicht das eine oder andere [...] ‚hochholen‘.“ (DeT, 114).

Im Hinblick auf den Nominalismusstreit in der Scholastik ist das Wort für mich nicht bloßes Zeichen, sondern das *körpersprachliche* Wort hat für mich einen platonischen Daseinsgrad an Realität. Es ist eine Wirklichkeit, die von einem wirklichen Objekt nicht eingeholt werden kann. (Ebd., 118f., Hervorhebung Y.S.)

Die erste Form, mit der nach Steinwachs die Wirklichkeit durch Sprache beeinflusst werden kann, hängt mit ihrer Fähigkeit zusammen, Ideen vermitteln zu können. Ideen können unter anderen mit der Utopie vermittelt werden, mit der Darstellung einer alternativen, besseren Wirklichkeit. Nach Steinwachs' Aussage sind ihre Schriften immer Utopien: „Welches Schreiben ich auch anfangs, es hat immer zu tun mit einem Gegenbild auf dem Papier, mit einer Gegenwelt.“⁴⁰ Allerdings weichen ihre Utopien weit von deren klassischer Form ab, sie sind kein naturgetreues *Abbild* einer besseren Welt. Steinwachs setzt ihre Ideen vielmehr mittels der Struktur, der Figurenkonstellation sowie der Montage verschiedenster Textsorten um: Ihre Ziele ergeben sich demnach oft erst aus den Werken selbst.

Der Roman *marylinparis* verbindet die Sinne und das rationale Denken. Der Roman ist in vier Kapitel eingeteilt, in denen jeweils eine philosophische Disziplin einem Sinn gegenübergestellt wird: die Logik dem Geschmackssinn, die Noetik dem Gesichtssinn, die Politik dem Gehör und die Ethiko-Ästhetik dem Geruchssinn. Steinwachs geht dabei so vor, dass sie jeweils spezifische Aussagen und Theorien von berühmten Philosophen mit der Beschreibung von Speisen, Gerüchen und anderen banalen oder poetischen Textelementen kombiniert. Vor allem in späteren Werken werden daneben die Sinneswahrnehmung und sinnliche Handlungen von Steinwachs zunehmend betont. Unter anderem in dem Doppelroman *Berliner Trichter / Berliner Bilderbogen*⁴¹ findet eine Verbindung von Mann und Frau statt. Im ersten Teil finden sich Lebenspartikel von Männern, im zweiten von Frauen, zuletzt wird der Gegensatz in der Vereinigung zwischen einem Mann namens Surre und einer Frau namens Alice aufgehoben. Auch im Theaterstück *George Sand* hebt Steinwachs den Gegensatz von Mann und Frau auf, die Figur George

⁴⁰ Sonia Nowolselsky, Ginka Steinwachs: *Alles plus eine Tomate*. S. 113.

⁴¹ Ginka Steinwachs: *Berliner Trichter / Berliner Bilderbogen*. 2 Bde. Wien 1979.

Sand ist ein Beispiel für die Darstellung einer selbstbestimmten, starken Frau.⁴² In ihren vier großen Romanen *marylinparis*, *Berliner Trichter / Berliner Bilderbogen*, *barnarella* und *Bilderbuch einer Stadstreicherin*⁴³ lässt Steinwachs jeweils die Hauptfigur mit der Stadt verschmelzen, wodurch die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt durchlässig werden. Den Zielen des Maximalismus, der Überfülle und Pluralität entspricht in ihren drei großen Theaterstücken unter anderem die Gestaltung der Charaktere (vor allem: *Erzherzog – Herzherzog*), des Ortes (vor allem: *George Sand*) und der Zeit (vor allem: *stein, wachs!*).⁴⁴ In vielen Werken tritt Steinwachs schließlich selbst als literarische Figur auf, so in *Die Meisterschläferin*, *stein, wachs!* und *barnarella*, wodurch sie die Grenze zwischen Autor und Text und somit auch Leben und Kunst verwischt.

III.IV. „Das Wort wird Körper“

Wie oben geschildert, strebt Steinwachs die Vereinigung von Sinneswahrnehmung und Denken an. Das Mittel für diese Vereinigung ist die Betonung der materiellen Seite der Sprache. Dieser Vorgang hebt zugleich hervor, dass Sprache selbst etwas empirisch Erfahrbares innerhalb der Wirklichkeit darstellt und diese dadurch auch prägen kann. Damit die Materialität der Sprache hervortritt, unterläuft Steinwachs erstens deren Funktion der Sinnproduktion, betont zweitens ihren Klang und hebt drittens die Beteiligung des Körpers beim Sprechen hervor. Die Funktion der Sinnproduktion versucht sie durch Wiederholungen einzuschränken oder durch das Nebeneinandersetzen von verschiedensprachigen Zitaten. Weiter verbindet sie mit Alliterationen und Assonanzen Worte aus unterschiedlichen Zusammenhängen oder verschiebt deren Bedeutung durch Austausch einzelner Buchstaben, wie in „(T)raumpflegerin“.⁴⁵ Indem Steinwachs mittels dieser Techniken se-

⁴² Ginka Steinwachs: *George Sand. eine frau in bewegung, die frau von stand*. Berlin 1980.

⁴³ Ginka Steinwachs: *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*. / Ginka Steinwachs: *Bilderbuch einer Stadstreicherin*. Wo-manhattan, New York. Wien 2012.

⁴⁴ Vgl.: Ginka Steinwachs: *Erzherzog – Herzherzog*. Metastück. München 1985; Ginka Steinwachs: *stein, wachs! ein starkes stück*. Wien 2005.

⁴⁵ Ginka Steinwachs: *barnarella oder das herzkunstwerk in der flamme*. S. 28.

mantische Brüche erzeugt, tritt der ursprüngliche Sinn der verwendeten Wörter und Ausdrücke in den Hintergrund und zugleich tritt ihr Klang hervor. Den Leseprozess stört zusätzlich, dass alle Werke Montagen aus lyrischen, dramatischen und, allerdings weniger, epischen Elementen sowie philosophischen Reflexionen oder alltäglichen Texten darstellen. Um die Beteiligung des Körpers beim Sprechen hervortreten zu lassen, lenkt Steinwachs zunächst auf der inhaltlichen Ebene die Aufmerksamkeit auf diesen. Häufig beschreibt sie körperliche Aktivitäten, insbesondere solche, die vom Mund ausgeführt werden. Steinwachs empfiehlt darüber hinaus, bei der Rezeption ihrer Texte den Körper einzusetzen: sie sollten am besten laut gelesen oder gespielt werden. Bei den Inszenierungen stehen der Klang, der Körper und körperliche Aktivitäten ebenfalls im Fokus. Wenn Steinwachs ihre Texte selbst spielt, besteht das Bühnenbild nur aus einem kleinen Mund mit Vorhängen, der die Zuschauer zwingt, sich auf die Sprache zu konzentrieren.⁴⁶ Für die größeren Aufführungen, bei denen das Bühnenbild ebenfalls einen Mund oder eine Vagina darstellen soll, wünscht sich Steinwachs, dass die Zuschauer echte Mahlzeiten einnehmen und sich frei bewegen dürfen.⁴⁷ Steinwachs will erreichen, dass die Worte von ihrer ursprünglichen Bedeutung gelöst werden und als „Klangkörper“ (DeT, 118) auf sich selbst verweisen. Die Materialität tritt in ihren Texten jedoch dennoch nur bis zu einem gewissen Grad hervor, weil Steinwachs nicht die Sprache durch den Körper ersetzen will. Die von ihr verwendeten Techniken erzeugen Bedeutungsverschiebungen oder fügen weitere Bedeutungen hinzu. Steinwachs' Texte rufen damit nicht nur Klang-, sondern auch Sinn- oder „Ideenassoziationen“⁴⁸ wach. Der Versuch, das Materielle der Sprache hervorzuheben, ohne sie bedeutungslos werden zu lassen, ist ein weiteres Beispiel für die direkte Umsetzung von Steinwachs' Zielen – hier: die Vereinigung von sinnlicher Wahrnehmung und rationalem Denken – in ihren Texten. Diese Verbindung dient dabei u.a. auch dazu, die Trennung Männer-Denken-Sprache und Frauen-Emotion-Körper aufzuheben. Auf der anderen Seite gibt diese Verbindung Steinwachs'

⁴⁶ Sonia Nowolselsky, Ginka Steinwachs: Alles plus eine Tomate. S. 115.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 117.

⁴⁸ EMS, 36.

Texten und den in ihnen vermittelten Ideen mehr Gewicht, da die Worte in ihnen nicht nur als Zeichen für etwas Bezeichnetes, sondern auch selbst als etwas empirisch Erfahrbares, Wirkliches wahrgenommen werden können.

III.V. Performative Sprechakte und Performanz

Die letzte Form, in der Steinwachs die Sprache einsetzt, um die Wirklichkeit zu gestalten, sind performative Sprechakte. Echte performative Sprachakte finden sich in Steinwachs' Werken jedoch selten, da sie sich nicht auf einer fiktionalen Ebene vollziehen können. Vielleicht noch am ehesten fallen ein Teil von Steinwachs' Äußerungen über ihr Schreiben (*Poetik-Vorlesungen*) unter diesen Begriff sowie einige der zahlreichen Anweisungen zum Lesen ihrer Texte oder zum Schreiben eigener Werke (*Berliner Trichter / Berliner Bilderbogen*). Allerdings haben Steinwachs' Werke insgesamt einen hohen performativen Anteil. Steinwachs behauptet in ihren Utopien, dass ihre Ziele schon umgesetzt seien. Diesen Eindruck unterstützt sie zweitens durch die Suggestion, dass ihre Sprache aufgrund ihrer Materialität eine eigene Wirklichkeit besitzt. Drittens verwendet sie die Form des performativen Sprechaktes, um ihren Texten einen Bezug zur Wirklichkeit zu geben. Sie versucht demnach insgesamt den Eindruck zu erzielen, dass das von ihr Dargestellte sich im Moment des Lesens oder des Spielens wirklich ereignet. Der Leser oder Zuschauer soll glauben, dass das Geschehen nicht nur auf der fiktionalen Ebene möglich ist. Steinwachs' Ziel ist nicht nur der Glaube an die Möglichkeit, sondern die Aktivierung der Rezipienten. Dieser Aspekt wird auch im folgenden Zitat aus George Sand offenbar:

„Das Ende der Vorstellung wiegt schwer, weil in der Wirklichkeit noch nicht wirklich, was auf der Bühne bereits möglich ist. Das Theater fliegt: Hinterher hinterher hinterher.“⁴⁹

⁴⁹ Ginka Steinwachs: George Sand. S. 127.

III.VI. Vergleich mit dem Surrealismus

Steinwachs wendet in weiten Teilen die gleichen Schreibtechniken wie die Surrealisten an, die des Findens, des automatischen Schreibens und der Montage, und greift ebenfalls auf das Unbewusste zurück. Die Ergebnisse dieser Schreibprozesse unterscheiden sich allerdings bedeutend voneinander. Da Steinwachs das Bewusstsein und eine bewusste Gestaltung nicht ausschließt, sind ihre Texte beispielsweise weitaus konstruierter als die der Surrealisten.

Auch in dem Versuch, eine andere, bessere Wirklichkeit als schon existierend oder als möglich, unmittelbar umsetzbar erscheinen zu lassen, gleicht Steinwachs den Surrealisten. Allerdings benutzt Steinwachs eine andere Argumentation als diese. Sie behauptet niemals direkt, dass es eine bessere Wirklichkeit schon gäbe, sie ruft nie, wie die Surrealisten, unmittelbar zu einer Veränderung der Gesellschaft auf.

Auch in der Wahl der Textform unterscheidet sich Steinwachs von den Surrealisten. Bis auf eine Ausnahme benutzt sie keine Manifeste und Pamphlete. Ihre Ziele erschließen sich (außer in den Interviews) nur indirekt – oder dadurch viel direkter – aus den Werken selbst: Das Performative ist eines der wichtigsten Merkmale in Steinwachs' Texten. Das performative Element fand sich bei den Surrealisten dagegen nur in den Manifesten und Pamphleten, in ihren automatischen Texten war es eher schwach ausgeprägt.

IV. Fazit

Im Vorangegangenen habe ich die Ziele und die Methoden von Steinwachs untersucht und mit denen der Surrealisten verglichen. Das Ergebnis ist, dass erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zwischen ihnen bestehen, aber auch einige Unterschiede. Auf dieser Grundlage komme ich zurück zu den Ausgangsfragen: Kann Steinwachs als eine Surrealistin bezeichnet werden? Gibt sie dem Surrealismus eine Gegenwart in Deutschland?

Die Frage, ob Steinwachs als Surrealistin bezeichnet werden kann, ist mit einem „Nein“ zu beantworten. Sie teilt mit den Surrealisten ähnliche

Ziele, unterscheidet sich von ihnen aber mit ihren expliziten Forderungen, die Frau und die Sinne zu befreien und den Minimalismus durch den Maximalismus zu ersetzen. Zudem benutzt sie eine andere Argumentation als die Surrealisten. Sie ist auch insofern keine Surrealistin, als sie kein Teil der surrealistischen Bewegung ist. Diese Bewegung war auch eine gesellschaftliche und mit ihrer Zeit aufs engste verbunden. Sowohl Steinwachs als auch die Surrealisten bestimmt der Protest gegen die sie umgebenden Verhältnisse. Doch die Surrealisten rebellierten gegen die Verhältnisse zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, Steinwachs gegen ihre am Ende des Jahrhunderts: gegen die Reduktion oder die Verkümmern der Menschen und der Kunst. Steinwachs' Schaffen ist einzigartig, wenn es auch oder gerade weil es aus einem Konglomerat verschiedenster Einflüsse besteht. Neben dem Surrealismus sind vor allem der Barock und der Strukturalismus zu nennen. Insbesondere der Einfluss des Strukturalismus, auf den in der vorliegenden Arbeit nur indirekt verwiesen wurde, ist in jedem von Steinwachs' Schriften zu spüren. Steinwachs ist keine Surrealistin, sie selbst sagt, sie sei Maximalistin. Darüber hinaus ist sie Performance-Künstlerin, und das betrifft nicht nur ihre Auftritte: Performance-Kunst sind in gewisser Weise alle ihre Texte, die Theaterstücke, Romane und poetologischen Texte.

Gibt aber Steinwachs dem Surrealismus in Deutschland eine Gegenwart? Diese Frage ist mit einem „Ja“ zu beantworten. Steinwachs wendet zum Teil die gleichen Methoden und Techniken wie die Surrealisten an und versucht ebenfalls, das Unbewusste zu aktivieren und gegen dualistische Denkweisen vorzugehen. Sie bringt damit surrealistische Techniken und Ideen in die gegenwärtige Literatur ein. Sie setzt zudem bestimmte surrealistische Ideen sogar noch konsequenter um als die Surrealisten, wie die Aufhebung mancher Gegensätze, oder führt Gedanken „besser“ zu Ende, indem sie nicht versucht, das Bewusste aus dem Prozess der Textproduktion auszuschließen. Der Surrealismus hat aber durch ihre Werke vor allem deswegen eine Gegenwart in Deutschland, weil sie ebenfalls darauf angelegt sind, eine Art „surrealistischen Funken“ zu erzeugen. Wer sich mit Steinwachs' Werken beschäftigt, kommt daher mit dem Surrealismus unmittelbar in Berührung.

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

Der Surrealismus wird sowohl geographisch als auch künstlerisch-ideologisch in Frankreich verortet und gilt dem starren Gerüst des Pariser Kreises um André Breton verpflichtet. Dabei haben bereits die französischen Surrealisten selbst regen Austausch mit internationalen Künstlern gepflegt und den Surrealismus als übernational begriffen. Dass es auch in anderen Ländern Spielarten des Surrealismus gab, rückte in den letzten Jahren zwar in den Forschungsfokus, doch nur selten war dabei die Rede von Deutschland. Die interdisziplinäre Tagung *Der Surrealismus in Deutschland (?)*, die im März 2014 in Münster stattfand, und der hier vorliegende, daraus hervorgegangene Sammelband greifen dieses Forschungsdesiderat auf.

Dabei ist das Grundanliegen, den Surrealismus nicht als nationale, sondern die Ländergrenzen übergreifende, europäische Strömung zu begreifen und seinen Spuren im deutsch(sprachig)en Raum nachzuspüren. Die deutschen Künstler und Autoren geraten in den kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Studien nicht als autarke, in sich geschlossene Gemeinschaft in den Blick, noch wird ein spezifisch deutsch-nationales Kriterium herausgearbeitet. Vielmehr wird gezeigt, wie die Künstler sich innerhalb des surrealistischen Feldes bewegen und welche Facetten sie zum gesamten Ismus beitragen.

ISBN 978-3-8405-0149-4 EUR 19,60

