

Herwig Tachezi: Symbolismus - Surrealismus

in: [UM:DRUCK](#) Nummer 26, Wien, September 2014, S. 10-11

SYMBOLISMUS – SURREALISMUS

GRAFIK, BÜCHER, OBJEKTE

Surreal, Symbol, Seelenkunst, das Unbewußte, Psychoanalyse, Dada, Collage, Camouflage: diese Begriffe umschreiben den weit gefaßten und hochaktuellen Zugang zu einer mehr als 100 Jahre alten Kunstepoche, die in der Galerie Hochdruck in ein historisches Kontinuum gestellt wird, das von der Renaissance über die jagdwütigen Habsburger bis in die Gegenwart reicht. Eine Einführung in das Thema von *Herwig Tachezi*.



Odilon REDON: Je suis toujours la grande Isis! Nul n'a encore soulevé mon voile! Mon fruit est le soleil! 1896, Lithographie, 28 x 20 cm

„Symbolismus – Surrealismus“, genauso lapidar wie umfangreich hört sich dieser Titel der neuen Ausstellung in der Galerie Hochdruck an. Selbst wenn man es als Gegebenheit hinnimmt, dass eine private Galerie, die ohne den Sicherheitsgurt staatlicher Subventionen von Verkäufen leben muss, nicht auf einen stattlichen Museumsfundus und (wie das bei Museumsausstellungen heute die Regel darstellt) dutzende LeihgeberInnen zurückgreifen kann, muss die Frage erlaubt sein, warum man zwei kunstgeschichtliche Begriffe, von denen jeder für sich als Stichwortgeber mehrerer Ausstellungen dienen könnte, zusammenschweißt.

Wäre es nicht ebenso möglich, „Dada und Surrealismus“, „Surrealismus und Art Brut“ oder gar (wo doch die Poetik in die Erfindung von Ausstellungstiteln Einzug gehalten hat!) „Surrealismus und die Seelenkunst“ zu titeln, geht man einmal davon aus, dass das surreale Moment im Vordergrund steht?

Die Antwort lautet schlicht: „Ja, man könnte.“ Schaut man aber genau hin, so werden im Titel nicht die kunstgeschichtlichen Gattungen hervorgehoben, sondern die Begriffe, aus denen sie sich herleiten. Weder das Symbol noch das Surreale haben ohne den Stempel, der sie zu „Ismen“ erhebt, eine exakte Geburtsstunde noch ein Ablaufdatum. Folgerichtig geht z.B. die Sammlung Scharf-Gerstenberg in Berlin mit ihrem klar auf den Surrealismus ausgerichteten Zentrum von Giovanni Piranesis abgründig alpträumhaften² „Carceri d'invenzione“ (1745) und den enigmatischen „Capricios“ von Francisco Goya (1799) aus, um über Max Klinger oder Odilon Redon zu den Visionen eines Hans Bellmer, Oscar Dominguez oder Max Ernst vorzudringen.

Was verbindet nun das Symbol mit dem Surrealen? Der Mensch, nimmt man jetzt einmal diejenigen aus, für die abstraktes Denken zum täglichen Brot gehört, scheint mit seiner Neigung, überall Symbole, Allegorien und Metaphern zu finden oder dort, wo sie nicht zu finden sind, zu *erfinden*, ein unausrottbar bildhaftes Denken zu pflegen. Sigmund Freud – und jetzt nähern wir uns auch dem zuvor ausgeblendeten kunstgeschichtlichen Zeitraum – führte dies in seiner 1899 verfassten „Traumdeutung“ auf den Umstand zurück, dass man – populär ausgedrückt (und in Abwandlung des bekannten Satzes, dass nicht sein kann, was nicht sein darf) – nicht sehen könne, was man nicht sehen dürfe, oder wenn doch, dann nur in verwandelter Form. Dies treffe zumindest auf die Entstellung realer Bilder und deren Substitution durch irrealer Bilder im Traum zu, zu welchem Zweck er die Begriffe der „Traumarbeit“, „Traumzensur“ oder „Regression“ einführte. Begriffe wie diese werden nun für die Symbolisten und später in noch viel stärkerem Maße für die Surrealisten, wenn auch nicht im ursprünglich wissenschaftlichen Sinn, so doch als Impulsgeber von zentraler Bedeutung. Im Traum werden bestimmte Dinge der (unbewussten) Realität verkläusultiert ausgedrückt, damit diese (nämlich der eigentliche Sinn der Realität) wie ein geistiges trojanisches Pferd die Hürde der von der allgemeinen bürgerlichen Norm eingesetzten und zementierten Zensur passieren könne. Als Zensur im bildnerischen Sinne war nun leicht der im späten 19. Jahrhundert prosperierende Naturalismus und die am Renaissance-Ideal geschulte Figuration auszuweichen, gegen den sich alle Strömungen der Avantgarde, vom Symbolismus über den Expressionismus und Dada bis zu den Abstrakten wandten (womit die Gemeinsamkeit auch schon wieder ein Ende hat).

Odilon Redons symbolistischer Grafikzyklus zu Flauberts „La Tentation de Saint-Antoine“, 1888 entstanden, konnte zwar schwerlich von Freud beein-



Hans WEIGEL d.Ä.: Fama. das gerücht mit seiner wunderlichen Eygenschafft. um 1545, Holzschnitt, 23 x 17,5 cm

flusst worden sein, aber waren der Künstler und der Erfinder der Psychoanalyse nicht beide Kinder ihrer Zeit? Hat nicht das Wiener „Fin de Siècle“ durch seine Secessionisten die „Seelenkunst“ ausrufen lassen, und zwar zwei Jahre, bevor Freud sein bahnbrechendes Werk schrieb?

Was unterscheidet die Symbolisten von früheren Kunstepochen, für die die Verwendung von Symbol und Allegorie genauso selbstverständlich, wenn nicht sogar konstitutiv war? Während ein Symbol in Renaissance- oder Barockkunst mehr oder weniger eindeutig war und sich im Sinne einer vorgegebenen Ikonographie für einen Kenner leicht entschlüsseln ließ, werden die Symbole im Zuge der individualpsychologischen Erkenntnisse persönlicher bis zu dem Punkt, an dem nicht einmal der Künstler (oder der Träumer) selbst genau benennen kann, welche Bedeutung hinter seiner gewählten Darstellung (oder der, die ihm „eingegeben“ wurde) liegt. So wie als Forschungsgegenstand wird Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Kunst das Unterbewusste Fundus einer ganz individuellen Ikonographie, die nur noch auf eine einzige Persönlichkeit zutrifft, ohne dass dem Betrachter gleichzeitig ein Schlüssel zur Enträtselung mitgegeben würde. Dass es zu dieser Entwicklung überdeutliche Anzeichen schon in der Romantik gab, bestätigt eine Stelle in Gottfried Kellers „Der grüne Heinrich“ (1854/55), dessen Protagonist – so wie Keller selbst gleichzeitig Dichter und Maler –, quasi nebenbei von einem Freund beobachtet und ironisch kommentiert³, die später von André Breton für seine Zwecke aufgegriffene „Écriture automatique“ (was man als „unkontrolliertes Notat“ übersetzen könnte) erfindet.

Breton war zwar nicht Erfinder des Wortes „Surrealismus“ (den Begriff hatte Guillaume Apollinaire im



Hans Joachim KELLER: Otto, aus dem Zyklus „kakafari“. 2013, verleimte Holzspäne, 41 x 26 x 19 cm

Programmheft zu dem von Eric Satie vertonten und auf einer Geschichte von Jean Cocteau basierenden Skandalballett „Parade“ 1917 geprägt), aber als Schreiber mindestens dreier „Surrealistischer Manifeste“ glühender Apologet und selbsternannter Kopf der Bewegung. Er war massiv von den Ideen Freuds, mit dem er in Briefkontakt stand, beeinflusst, wie seine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse in „Les vases communicants“ von 1932 (dt. 1973: „Die kommunizierenden Röhren“) beweist⁴. Man Ray, selbst lange Zeit zum engen Kreis zählend, aber als US-Amerikaner in Paris auch gleichzeitig zum kühlen Beobachter und ironischen Kommentator prädestiniert⁵, meinte, bei der als Vorläufer der Surrealisten geltenden Dada-Gruppe sei das Späbelement noch im Vordergrund gestanden, während bei den Surrealisten die Subversion sozusagen auf eine „ethische“ Stufe gehoben worden sei. Berühmt sind Rays „Sager“, die oft ins Schwarze treffen und eine Erklärung, für die Breton viele Seiten benötigte, in Wortwitz verpacken. Den Ernst, mit dem der harte Kern um Breton (in Annäherung an den Marxismus) auch politisch sein Ziel verfolgte, beschreibt Ray verächtlich (und in Übereinstimmung mit vielen Künstlern, die sich später von Breton distanzieren) als „engagiert“ und „tendenziös“, während er den Geist der Bewegung und deren enormen Einfluss auf die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst (man denke nur an Duchamps „Ready-made“ oder den Begriff Konzeptkunst) mit den einfachen Worten auf den Punkt bringt, „daß die Welt Ideen im Grunde verabscheut, Taschenspielertricks hingegen liebt“, dass aber „manchmal auch Ideen, als Taschenspielertricks verkleidet, an den Mann gebracht worden seien“⁶. Hier kommt wieder die Idee der Camouflage, der Freudschen „Traumarbeit“ zum Vorschein, die, mit einer gewissen Ausdauer als künstlerisches Mittel eingesetzt, Inhalte transportieren kann, die sonst der gesellschaftlichen Zensur zum Opfer fielen. 1917, als Duchamps berühmt-berüchtigtes Pissoirbecken mit dem Titel „Fountain“ abgelehnt wurde, war es bei der Society of Independent Artists in New York noch nicht so weit, obwohl Duchamp selbst der Jury angehörte. Breton lag sowohl der Konzeptualismus Duchamps als auch der Pragmatismus Rays fern und das klingt bei ihm so: „Auf einer gewissen Stufe des Geistes angelangt, hören Leben und Tod, Realität und Vorstellung, Vergangenheit und Zukunft, Verständlichkeit und Unverständlichkeit, Erhabenes und Niedriges auf, als Gegensätze wahrgenommen zu werden.“⁷

In der Ausstellung der Galerie Hochdruck gibt es neben frühen Beispielen von Allegorien (Hans Weigel d.Ä., Ooka Shunboku, Francisco Goya), Künstlern des Symbolismus wie Aubrey Beardsley, Odilon Redon, den Tschechen Josef Vachal, František Bilek und František Kobliha, dem frühen Oskar Kokoschka und späten Paul Gauguin (jeweils mit Probedrucken) Grafik, illustrierte Bücher und Objekte folgender Surrealisten (oder den Surrealisten nahestehenden Künstlern) zu sehen: Hans Arp, Hans Bellmer, Hubert Berke, Giorgio De Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Maurits Cornelis Escher, Edgar Jené, André Masson, Joan Miró, Man Ray, Karl Rössing, Curt Stenvert, Jindřich Štyrský, Léopold Survage, Karel Teige und Paul Wunderlich. Die Dada-Bewegung ist vertreten durch Werke von Kurt Schwitters, Hanna Höch und Raoul Hausmann, die Art Brut, die in der Person Jean Dubuffets ihren Berührungspunkt mit dem Surrealismus hatte, durch Dubuffet, Johann Hauser, Oswald Tschirtner und August Walla, das „Phantastische“ Element kommt durch so verschiedene Persönlichkeiten wie Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Karl-Georg Hirsch, Alfred Kubin, Franz Sedlacek und Roland Topor zu Ehren. Einen Sonderplatz nimmt Natalja Gontscharowa ein, die durch ihre Arbeiten für die „Ballets Russes“ mit den Surrealisten in Berührung kam.

Es gibt aber auch noch über die Teilnahme – teilweise mit umfangreichen Arbeiten – dreier lebender Künstler zu berichten:

Jan Svenungsson, derzeitiger Leiter der Abteilung Grafik und Druckgrafik an der Universität für angewandte Kunst in Wien, der in seinem eigenen Werk maßgeblich von mindestens zwei surrealistischen Künstlern geprägt wurde (Giorgio De Chirico und Man Ray), steuert zwei großformatige Holzschnitte aus den 1990er Jahren bei. Man kann hier

sehr schön eine Verfahrensweise beobachten, die – ohne Rücksicht auf die Motivwahl – typisch für die Surrealisten war und auch durch zahlreiche andere Werke in der Ausstellung belegt wird. Es handelt sich um die Technik der Collage (bzw. Assemblage), die Auswertung ein- und derselben Idee bzw. desselben Konzeptes in verschiedenen Medien und das Versehen eines Objekts mit neuer, ungewohnter Bedeutung – allesamt für die Postmoderne (die daher im Grunde bereits mit Duchamp im Jahr 1913, seinem ersten Ready-made, begann) geradezu archetypische Verfahren.

Von Roland Maurmair ist der erste Druck (Kupferhochdruck mit Linolschnitt) seiner neuen Serie „Klimaflüchtlinge“ zu sehen. Hier – wie in vielen anderen Arbeiten – sieht man, dass das Collagieren oft nur im Kopf des Künstlers stattfindet und er bestrebt ist, die Spuren seiner Assoziationschritte (verbunden mit der Verwendung einer „klassischen“ Technik) wieder zu verwischen. Das Ergebnis ist ein Eindruck, der etwas traumhaft Unwirkliches an sich hat. Freud hätte seine Freude daran.

Den gewichtigsten Beitrag liefert aber Klaus Joachim Keller. Es soll nicht zu viel verraten werden, weil sonst das Überraschungsmoment – so wie beim Film – minimiert wird. Zu sagen, Keller schnitzt Einzelskulpturen aus Holz, die dann zu einer Installation im Raum angeordnet werden, ist gleichzeitig zu viel und zu wenig. Durch den Titel „kaka-fari“ könnte man ihm auf die Schliche kommen, kann man sich doch durch die ganze Installation nach Belieben hindurchbewegen, wobei man auf seltsame, mit einer gewissen (auch wieder für den Surrealismus typischen) Brutalität aufgespießte Kreaturen stößt, die ungeachtet ihres unbelebten Materials und ihres Aufgespießtseins äußerst lebendig wirken.

Es sei nur so viel gesagt: Bekanntlich frönten einzelne Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses, inklusive des Monarchen, einer Schießwut, die sich nicht mit dem Akt des Tötens begnügte, sondern das Ergebnis auch in tausenden von Tierpräparaten (hauptsächlich Hörner und Geweihe) verewigt sehen wollte. Ein Besuch in der Kaiservilla in Bad Ischl zu diesem Thema lohnt sich. Nun ist Klaus Joachim Keller ein Jäger der äußerst sanften Art. Er braucht zur Befriedigung seiner Jagd lust weder Gewehr noch Gefolge und schon gar nicht Killerinstinkt. Seine Trophäen sind „Objets trouvés“, die zu einem späteren Zeitpunkt einer zarten (mit dem für den Surrealismus so typischen Bedeutungswandel verbundenen) Bearbeitung unterzogen werden. Man könnte sagen, Keller schicke uns in seiner Installation auf eine magische, ja mythische Jagd ohne Verletzte oder Tote. Auch das Tier war ein Sujet der Prädilektion bei den Surrealisten, was man bei einem Rundgang durch die Galerie auch beobachten kann. Aber im Grunde wäre das wieder eine andere Ausstellung.

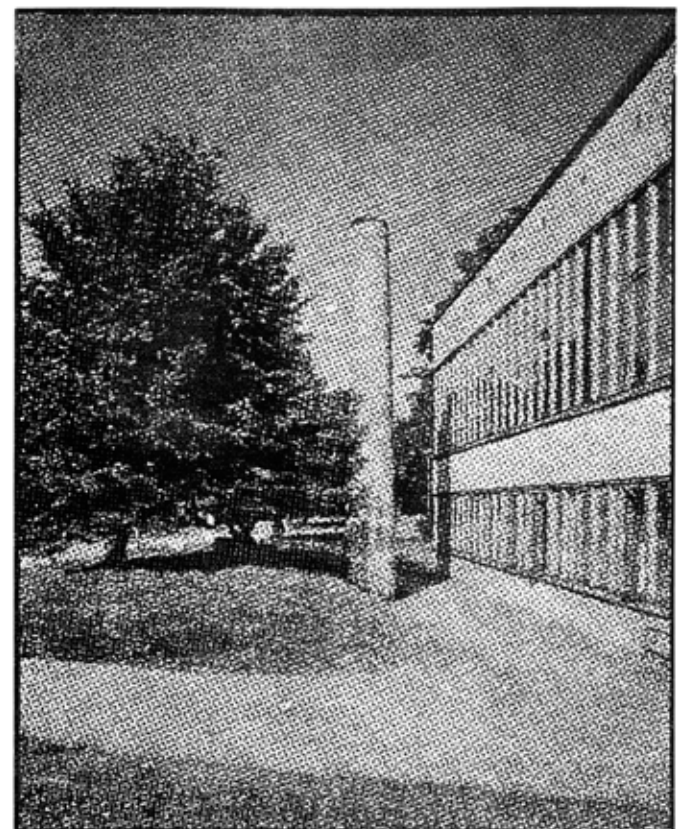
Anmerkungen:

- 1 Siehe die aktuelle Ausstellung in der Albertina: „Miró – Vom der Erde zum Himmel“
- 2 Ernst Rebel: Meisterwerke der Druckgrafik, Stuttgart 2010, S.157
- 3 Gottfried Keller: Der grüne Heinrich, zit. nach: Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst; München 1964, S.55 f.
- 4 Vgl. Jean Pierre Morel: Breton and Freud, in: Diacritics, Vol. 2/2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1972
- 5 Vgl. Man Ray: Selbstporträt, München 1983
- 6 A.a.O., S.346
- 7 André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus, zit. nach: Robert Tenger: Note de l'Editeur, in: André Breton: Le surréalisme et la peinture, New York 1945, S.15 (Übersetzung von Herwig Tachezi)

Die Ausstellung „Symbolismus – Surrealismus“ findet vom 24. September 2014 bis zum 17. Jänner 2015 in der Galerie Hochdruck (Neudeggasse 8, 1080 Wien, www.galeriehochdruck.at) statt.



Edgar JENÉ: Ohne Titel, eine von vier Illustrationen zu „Freund des Orients“ von Otto Basil. 1940, Holzschnitt, 26 x 22 cm



Jan SVENUNGSSON: First Chimney - Stockholm, 1996 - 98, Farbholzschnitt, 80 x 64 cm



Roland MAURMAIR: Klimaflüchtlinge #1. 2014, Kupferhochdruck und Linolschnitt, 25 x 30 cm