

Vorbemerkung: Der letzte Satz über den Surrealismus ist noch nicht geschrieben, und es scheint, als müsste jede Generation sich die Antwort neu geben. Fest steht, er scheiterte am eigenen Anspruch, Leben und Kunst wieder zusammenzubringen. Sartre hat den Surrealisten vorgeworfen, sich der Veränderung des Denkens vor der sozialen Frage angenommen zu haben. Dass vor der Moral das Fressen kommt, haben schon Marx und Brecht gewusst. Aber war das der einzige Irrtum, und ist damit schon alles gesagt?

Qu'est-ce que le Surréalisme? (Was ist der Surrealismus?) – als 1934 André Breton seinen Vortrag drucken lässt, den er zur Eröffnung einer Ausstellung surrealistischer Kunst im Musée Royal des Beaux-Arts in Brüssel hielt, ist die Bewegung über ein Dezennium alt. In gewisser Weise ist es schon ein Rückblick, denn die Gruppe von Literaten und Künstlern, die sich um ihn herum und die täglichen Versammlungen im Café de la Place Blanche seit Anfang der 1920er Jahre versammelte, hat bereits einige Stürme hinter sich. Und auch im Jahr 1934 wird, wie schon so oft, die Frage gestellt: »Wie hältst du es mit André Breton?« – und der Stellung zur Kommunistischen Partei Frankreichs und Russland. Einerseits weiß man, dass es für den eigenen politischen Anspruch der totalen Neuerung einer starken – und für viele heißt das, einer proletarischen – Bewegung bedarf, andererseits ist ihnen der Dogmatismus der Kommunisten zuwider; wenn schon Dogma, dann das ihres eigenen charismatischen Führers.

Breton selbst blickt in dieser Schrift, die man neben den Vorgänger-Manifesten *Manifest du Surréalisme* von 1924 und *Seconde Manifest du Surréalisme* von 1930 für eine der wichtigsten programmatischen Aussagen der Bewegung halten darf, auf die vergangenen Jahre einer »rein intuitiven« Phase zurück und kündigt eine neue, »vernunftbegabte« Epoche an. Nun mag uns heute gerade diese Vokabel irritieren, denn alles, was die Surrealisten, sowohl Schriftsteller als auch Maler, zum Programm erhoben, war das glatte Gegenteil: »automatisches Schreiben«, »objektiver Zufall«, Traumvorstellungen, psychoanalytische Deutungen, Dalís paranoisch-kritische Methode – all das galt noch.

Dennoch sind die Jahre um 1934 eine Art Zäsur, ein Abwenden von einer skandalträchtigen Zeit. Man ist saturierter geworden. Die vielfach wechselnden, privaten Beziehungen der Künstler zu ihren Musen haben sich in eheliche Partnerschaften gewandelt, und so manche getrennte Beziehung hat neue gemeinsame Interessen

entdeckt. Es ist äußerst kurzweilig, in den diversen (Auto-)Biografien oder Briefen nachzulesen, was für eine verrückte, extrem aktive Bewegung sich vom Paris der 1920er und 1930er Jahre aus in alle Himmelsrichtungen ausbreitete – bis in die USA, wo die europäischen Künstler zahlungskräftige Sammler und die in den 1940er Jahren ins Exil Geflüchteten eine neue Wirkungsstätte fanden.

Minotaure – eine Zeitschrift neuen Typs entsteht

In diese Zeit, genauer in das Frühjahr 1933, fällt auch die Gründung der Zeitschrift *Minotaure*.¹ Sie zählt neben *La Révolution Surréaliste* (1924–1929) und *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930–1933) zu den drei wichtigsten surrealistischen Periodika. Anders als die beiden vorausgehenden, zu diesem Zeitpunkt bereits eingestellten Veröffentlichungen, verfolgte der aus der Schweiz stammende Herausgeber Albert Skira das Konzept einer anspruchsvollen Künstlerzeitschrift mit offener inhaltlicher Ausrichtung, sowohl was Layout, Druck und Papier als auch Stilrichtungen anging. Er plante eine moderne Zeitschrift für Kunst und Architektur. Skira gewann E. Tériade als künstlerischen Direktor. E. Tériade, Künstlername des griechisch-stämmigen Stratis Eleftheriadis, war ein in Frankreich bekannter Kunstkritiker und hatte sich schon mit der Gründung des maßgeblichen Kunstmagazins *Cahiers d'Art* (1926–1960) einen Namen gemacht. Später rief er die ebenfalls einflussreiche Zeitschrift *Verve* (1937–1960) ins Leben und gab in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Chagall, Matisse, Giacometti, Miró und anderen 27 »Malerbücher« heraus, die für den Höhepunkt der französischen Buchkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen. Und auch Skira blieb erfolgreicher Verleger, gründete die Kunstzeitschrift *Labyrinthe* (1944–1946) im eigenen Verlag Editions d'Art Albert Skira, und etablierte seinen Ruhm mit Malerbüchern und Kunstbänden seines bis heute in Genf ansässigen Verlags.

Tériade und Skira holten zusätzlich André Breton in die Leitung der Zeitschrift – in der Hoffnung auf künstlerischen Input und unter der Maßgabe, das Heft nicht politisch zu instrumentalisieren. Die Redaktion lag in Händen von André Breton. Erst nach dem Ausscheiden von Tériade werden im Heft 10 noch Marcel Duchamp, Paul Éluard, Maurice Heine und Pierre Mabille erwähnt. Die Wirklichkeit sah jedoch anders aus. Vom ersten Heft an war die Gruppe der Surrealisten, die sich täglich bei ihrem Treffen im Café de la Place Blanche austauschte, beteiligt. So sind es in erster Linie André Breton, der hohe Ansprüche an die Beiträge stellt und selbst programmatische Texte beisteuert, und Paul Éluard, die die surrealistische Ausrichtung der Zeitschrift bestimmen. Nach Heft 10, das



bereits ohne Tériade entstand, verließen mit der nächsten Ausgabe auch Éluard und Duchamp das Redaktionsteam. Das letzte Heft lag nur noch in Händen der Dreiergruppe Breton, Heine und Mabille. Trotz Zuwendungen durch Mäzene wie den britischen Industriellen und Sammler Edward James gelang es Skira nicht, das Projekt über die Kriegszeiten zu bringen. Bei einer Auflage von 800 abonnierten Exemplaren lag der Preis von 15 Francs (ab Heft 6 dann 25 Francs) bei einem Vielfachen der surrealistischen Vorgängermagazine, was Zielgruppe und Verbreitung sicher veränderte. So sind innerhalb von sechs Jahren, zwischen 1933 und 1939, elf aufwendige Hefte erschienen, wobei Heft 3/4 und die letzte Ausgabe 12/13 als Doppelnummern veröffentlicht wurden. Die meisten Originale liegen in Museen, Bibliotheken und bei Sammlern, es existieren zwei Reprints (New York: Arno Press 1968; Genf: Skira 1981).

Im Rückblick wiegt das Konzentrat künstlerischer Hochbegabungen enorm. Etwa 200 Beiträge von 85 verschiedenen Künstlern und Autoren, also alles, was in Paris im Bereich Surrealismus oder zumindest der Moderne und dessen Umfeld Rang und Namen hatte, bieten Einblick in eine Bewegung, die es in dieser Form kein zweites Mal gab. So zerstritten man auch immer wieder mal gewesen sein mag – die bekannten Affären zeigen, dass manchmal wirklich die Fetzen fliegen –, umso erstaunlicher ist die Dichte an nebeneinanderstehenden künstlerischen und wissenschaftlichen Positionen. Und den heißblütigen Auftritten kann man eine inszenatorische Qualität im besten surrealistischen Sinn nicht absprechen, etwa der



Schmähschrift *Un cadavre* im Januar 1930, auf Initiative von Georges Bataille und einer Gruppe von zehn Ex-Surrealisten in einer Auflage von 500 Exemplaren veröffentlicht, die André Breton schwer traf, wie auch nicht minder, vier Jahre später, der »Prozess« gegen Dalí wegen seiner Sympathie-Äußerungen über Hitler. Dabei hatte Dalí vor jedem realen Faschisten genau so viel Angst, wie es ihn reizte, Breton und seine Gruppe an ihrem empfindlichsten Punkt zu provozieren. Dalí ließ die Veranstaltung zur Farce werden. In Pelzmantel und mehreren Pullovern steckend, die er abwechselnd aus- und wieder anzog, beteuerte er, sich gegen kein einziges Prinzip der Surrealisten versündigt zu haben, fiel am Ende auf die Knie und gab vor, Breton die Hand küssen zu wollen.

Cover der Ausgaben 1, 2, 3/4 und 5 mit Bildern von Pablo Picasso, Gaston-Louis Roux, André Derain und Francisco Borès (1933–1934).

Es waren rege Auseinandersetzungen über immerhin zwei Jahrzehnte, in denen man sich trennte, ausschloss, wiederfand und neben vielem anderen dieses Projekt *Minotaure* zustandebrachte. Möglicherweise war es diese unausgesprochene Übereinkunft, einerseits konkret Politisches herauszuhalten, und andererseits die von allen geteilte Programmatik, Grenzen zu überschreiten, den Blick zu weiten und im Zweifelsfall dem Leser die Entscheidung zu überlassen. Noch im letzten Heft, im Mai 1939, regt Breton dazu an, »auf dem Weg zu den neuen Territorien weiterzugehen, diese Position zu halten und zu verbessern«; und der letzte Text der Redaktion befasst sich dann doch politisch mit dem, was aktuell in Europa passierte, dem Nationalismus in der Kunst.

Im Format von 32 x 25 Zentimetern gilt *Minotaure* nicht nur als exklusives und innovatives Kunstmagazin, es war ebenso richtungsweisend für spätere Zeitschriften. Der ausnahmslos in einer Antiqua-Schrift meist zweispaltig gesetzte Satz variiert in allen anderen typografischen Mitteln: Schriftgrad, Versalien, Kursive, Kapitälchen, Initialen. Stets bemüht, das Ende eines Texts mit dem Seitenende zu verbinden, was Ruhe und Klarheit in die Gestaltung bringt, war man gezwungen, mit den Schriftgrößen und Zeilenabständen entsprechend auszugleichen. Den heutigen Leser, der anderes gewöhnt ist, mag das unmittelbare Nebeneinander enger und weiter Schriftbilder verwirren, dafür entschädigen ihn die großen, schwarz-weißen, oft ganzseitigen Abbildungen von Gemälden oder Fotografien auf Glanzpapier im Heliogravüre-Verfahren, das mit dem besseren Druck von Halbtönen eine enorme Qualitätssteigerung ermöglichte und die separat hergestellten Farbbilder, eingeklebt auf leicht getöntem Papier.

Einige Aspekte lassen sich ob der Quellenlage nicht befriedigend aufklären: Wie gestaltete sich die Arbeit im Redaktionsteam? Welche Überlegungen gab es bei der Auswahl der Autoren und Themen? Worüber gab es Meinungsverschiedenheiten, und wie wurden sie gelöst? Von einem Fall ist zu lesen, in dem Tériade Fotos von Ubac mit der Begründung abgelehnt hat, sie kämen zehn Jahre zu spät, die jedoch Bretons und Skiras Zustimmung fanden und gedruckt wurden.²

Ganz gelegentlich stößt man in Autobiografien oder Briefen auf Hinweise zu Interna, so in denen, die Paul Éluard an seine (ab 1934 frühere) Frau Gala schrieb.³ Éluard war ein begeisterter Förderer der Zeitschrift, ist mit Gedichten präsent, war unermüdlich tagelang beschäftigt, wenn Drucktermine bevorstanden – und alles meist ohne entsprechendes Honorar. Eindringlich schreibt er an Gala und Dalí und bittet, Texte oder Reproduktionen zu schicken, stets darüber besorgt, dass Skira oder Tériade mit ihren Beiträgen den surrealistischen Charakter der Zeitschrift verwässern könnten. An Éluard, der noch für andere Zeitschriften tätig war, lässt sich zeigen, wie brotlos doch für viele, zumindest zeitweise, ihr Engagement war. Einmal ist davon die Rede, dass Skira ihm ein Exemplar seiner von ihm herausgegebenen *Metamorphosen* von Ovid mit den Radierungen von Pablo Picasso als Bezahlung überließ, deren Veräußerung 4.000 Franc einbrachten, die er mit Breton zu teilen hatte (Brief 179). Zwei Jahre später jedoch beschwert er sich bei Gala, nun sei endlich Schluss, da es genügend Zeitschriften gäbe, die besser bezahlten (Brief 204). Sich über Wasser zu halten, war nicht leicht. Oft half dann der Verkauf eines Gemäldes, damit der Lebensunterhalt für einige Zeit gesichert war.

Elf Hefte im Schnelldurchlauf: Ausgaben 1–6

Worüber konnte man in der Zeitschrift lesen? Dem universalen Anspruch gemäß, über Kunst und Künstler, Literatur, Fotografie und Architektur, ein wenig über Film und Kitsch, Psychologie und Ethnologie, Altertums- und Religionswissenschaften. Geschichtliche und gesellschaftliche Themen fi den sich nicht, auch aktuelle Berichte aus der Kunstszene fehlen. Dem surrealistischen Programm blieb man stets treu. Knapp die Hälfte der Beiträge stammt von nur einer guten Handvoll Autoren: Breton, Dalí, Heine, Leiris, Mabile, Éluard. Regelmäßig meldet sich auch Tériade selbst zu Wort. In seinen eher allgemein gehaltenen Artikeln schreibt er über die Emanzipation der Malerei (Heft 3/4), über die aktuellen Aspekte des plastischen Ausdrucks (Heft 5) oder über die surrealistische Malerei (Heft 8); in seinen Beiträgen liegt der Schwerpunkt auf dem Abbildungsteil. Insgesamt werden an die 50 Künstler vorgestellt, oft mit ihren neuesten Werken und keineswegs nur Surrealisten. Nahezu in jedem Heft erinnert man außerdem mit monografischen Bild-Text-Rückschauen an die in der Kunstgeschichte für sich als Brüder im Geiste Reklamierten, wie die beiden Cranachs und Holbeins, Urs Graf, Piero di Cosimo, Sandro Botticelli, Paolo Uccello, Guiseppe Arcimboldo und andere. Man weist auch auf Außenseiter hin, wie den Briefträger Ferdinand Cheval in Hauterives, südlich von Lyon, der sich im Laufe seines Lebens ein »Palais idéal« aus Flusskieseln, Muscheln und anderem gefundenen Material gebaut hatte.

Was im bildnerischen Gedächtnis dieser Zeit aber gespeichert ist, sind die farbigen Umschläge, die die besondere Attraktion von *Minotaure* ausmachen. Für jedes Heft suchte man einen Künstler, der das Minotaurus-Thema in stets neuer Variation gestaltete. Und in der Tat sind sie so etwas wie Ikonen der surrealistischen Bewegung geworden. Im Folgenden durchlaufe ich die Ausgaben kursorisch, um die Verbindung von Stil und Inhalte genauer unter die Lupe zu nehmen.

Bereits Heft 1 – die beiden ersten *Minotaure*-Ausgaben erschienen gleichzeitig im Juni 1933 – schlägt den Ton an, der die ganze Zeitschrift begleiten wird. Es ist keine zwei Jahre her, dass Verleger Albert Skira als zweiten Band seiner legendären Reihe von Künstlerbüchern die von Picasso illustrierten *Metamorphosen* des Ovid herausbrachte und im aufstrebenden Bereich des Fotobuchs der rumänische Fotograf Brassai mit 62 Fotos in seinem Band *Paris de nuit* Aufsehen in der Kunstwelt erregte. Was lag für den *Minotaure*-Herausgeber näher, als beide zu engagieren.⁴

Picasso wurde beauftragt, den Titel des ersten Heftes zu gestalten. Er schuf fünf Radierungen: Eine fand Verwendung in der

Titelcollage, die vier anderen wurden als eine Art Frontispiz im Heft selbst abgedruckt. Künftig wird das Minotaurus-Thema, auch in der Form des Stierkampfes, einen bedeutenden Platz in Picassos Schaffen einnehmen, ja, mehr noch, der Stiermensch wird zu einer Art Alter Ego, das seine künstlerische und biografische Situation reflektiert. Neben der Verkörperung von Kraft, Gewalt und Sexualität, was in den Radierungen für die Zeitschrift zum Ausdruck kommt, gibt es auch Bilder eines verletzlichen Wesens, das in großer Zurückhaltung nur zögernd dem begehrten Objekt Frau näherkommt; sie alle finden sich später in Picassos Radiersammlung *Suite Vollard* (1930–1937) wieder.

Picasso greift auf die bekannte Form der Collage zurück. In einen hölzernen Rahmen eingebaut, ergibt sich die Illusion des Bildes eines alten Meisters, entsprechend traditionell am unteren Rand mit Schild und Titel versehen. Gleichwohl irritiert der Bildhintergrund, auf den zentral die Gestalt des sitzenden Minotaurus montiert ist: Das gerippte Verpackungspapier erinnert an Fensterlamellen, wie sie in Frankreich überall zu sehen sind, darauf zerknitterte Silberfolie, eine weiße Tortenspitze und grüne, zum Teil vertrocknete Blätter, ein Streifen, mit rotbraunen Ornamenten bedruckt, konzeptlos garniert. Alles wirkt ein wenig zufällig, gebraucht, wie auch die schon mehrfach verwendeten Reißzwecken. Das ist kein gefährliches Untier, eher ein bemitleidenswertes Wesen, in diesem billigen Labyrinth.

Eine Hommage auf Picasso im Innenteil, ein 30-seitiger Text-Bild-Beitrag *Picasso dans son élément* von Breton, nimmt einen zentralen Platz ein und wird gerade in den vielen Fotos von Brassai zu einem Denkmal der besonderen Art. Dabei taucht der Künstler selbst nicht einmal im Bild auf. Der Blick geht tiefer, in sein Atelier, in sein Werk. Ungewöhnlich, worauf Brassai seine Kamera hält: Es ist das produktive Chaos, das den schöpferischen Akt begleitet. Da liegen leergedrückte Tuben herum, in den Farbdosen stecken noch die Pinsel, ein Regal ist voll von Flaschen, Modellen, überall stehen Gemälde, hängen Skizzen an den Wänden. In einem weiteren Teil folgen großformatige Köpfe, Eisen- und Bronzeskulpturen, kleine Gipsstatuen, alle in besonderer Ausleuchtung aufgenommen; eine Reihe von aktuellen Bleistiftskizzen surrealistisch-geometrischer Figuren beschließt den Beitrag.

Tériade und der Kunsthistoriker Max Raphaël spüren im nächsten Artikel der Bewegung der Körper im Raum bei den Barockmalern Rubens und Tintoretto nach, und der de-Sade-Spezialist Maurice Heine steuert seinen ersten Beitrag über den berühmten Schriftsteller und Lebemann bei, dem die Zeichnungsserie *Massacres* von André Masson folgt. Der letzte Aufsatz von Michel

Leiris, *Danses funéraires Dogon (Begräbnistänze bei den Dogon)*, verweist bereits auf Heft 2, das als Spezialnummer *Mission Dakar-Djibouti 1931–1933* erschien.

Diese zweite Ausgabe zielt ein Gemälde von Gaston-Louis Roux. Er war Assistent von Dufy, stieß erst in der Mitte der 1920er Jahre zu den Surrealisten, entfernte sich nach der titelgebenden, vom Staat unterstützten und für die Kunstwelt äußerst anregenden Afrika-Expedition wieder und malte postkubistische Gemälde, bis er in den 1940er Jahren in die Nähe der Art brut und Cobra kam. Die ansprechende Titelgestaltung Roux' erinnert mich an die Einbandkompositionen, wie sie Vanessa Bell für die Bücher ihrer Schwester Virginia Woolf in der Hogarth Press der 1920er Jahre entworfen hat. In den Farben Rot und Schwarz gedruckt und wegen der runden Formen und teilweise symmetrischen Konzeption zieht sie das Augenmerk auf sich. Nichts erinnert an einen Minotaurus, erst mit dem letzten Beitrag dieser Sondernummer wird sich das Rätsel lösen.

Das gesamte Heft ist einer ethnografischen Expedition gewidmet, die über zwanzig Monate mehr oder weniger entlang des zehnten Breitengrads von Dakar im Westen nach Djibouti im Osten des afrikanischen Kontinents führte.⁵ Berichtet wird über die Masken in Französisch-Sudan, über Objekte und Rituale bei den Dogon, Musik in Kamerun, über äthiopische Amulette, einen Stieritus und die Wandmalerei in der christlichen Antoniuskirche nördlich von Gondar.

Das Heft erschien passend zur Ausstellung im (heutigen) »Musée de l'Homme«, wo die gesammelte Ausbeute zu sehen war, die künftig die Museumsmagazine füllen sollte. Michel Leiris berichtet in seinem Reisetagebuch *Phantom Afrika (L'Afrique Fantôme, 1934)* nicht unkritisch über die französische Sammelwut, konnte sich aber selbst auch nicht der Leidenschaft entziehen. Von ihm stammt der vorletzte Beitrag im Heft: *Le taureau de Seyfou Tchengar (Der Stier von Seyfou Tchengar)*. Erst hier erschließt sich das Titelblatt des Malers, der die Forschungsgruppe begleitete. Leiris berichtet von einer Beschwörungszereemonie des Zâr-Geistes Seyfou Tchengar, bei der ein Stier getötet, dessen Blut aufgefangen und getrunken wird. Das kelchförmige Gefäß, die mäandernden und gewellten Zierlinien, die gepunkteten Flächen, mal rot, mal schwarz auf beigem Grund, und vor allem die rote Farbe spielen darauf an.

Salvador Dalí, das *enfant terrible* der Pariser Kunstszene, war so vieles in einer Person: Selbstdarsteller, Provokateur, Exzentriker, Narziss, Liebhaber, Geliebter, Psychotiker, Paranoiker – von sich selbst sagt er: »Der Unterschied zwischen den Surrealisten und mir ist, dass ich einer bin.«⁶ Mit der Erfindung der paranoisch-kritischen Methode, einem auf psychoanalytischen und eigenen

Grundsätzen beruhendem System, den künstlerischen Akt und sein Ergebnis zu beurteilen, meldet er sich in mehreren Aufsätzen in der Zeitschrift zu Wort. Sie stehen ganz im Zeichen der surrealistischen Programmatik: Die paranoisch-kritische Interpretation des Bildes *Angelusläuten* von Jean-Francois Millet (*Interprétation paranoïaque-critique de l'image absédante »L'Angélus« de Millet*, Heft 1), das Phänomen der Exstase (*Le phénomène de l'extase*, Heft 3/4), das Geheimnis von Wilhelm Tell im Detail (*L'énigme de Guillaume Tell et détail*) oder der neue Anstrich des gespenstischen Sex-Appeal (*Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral*, beide in Heft 5). Allein die Titel drücken aus, auf welche Bereiche der Leser sich einlässt. Ohne tiefere psychoanalytische Kenntnisse und unter Berücksichtigung von Dalís sprachlich manierierten Auslassungen ist ein Urteil dazu kaum möglich. In der psychoanalytischen Literatur ist Lacans Auseinandersetzung mit Dalís Paranoia-Begriff nicht unbekannt.

Unumstrittene Verdienste erwarb er sich zweifelsohne mit dem Beitrag *Von der erschreckenden und essbaren Schönheit der Architektur des Modern Style* in Heft 3/4. Ein Teil der Wirkung geht sicherlich auf die Großaufnahmen von Man Ray und Brassai zurück, die aus dem Aufsatz nicht wegzudenken sind. Gegen den allgemeinen Trend holt Dalí mit dieser Neubewertung des architektonischen Werks Antoni Gaudís und des Jugendstils beide in die Kunstgeschichte zurück und dies wiederum nicht – er wäre nicht Dalí –, ohne sich in seinem Schlusssatz neben Breton zu setzen und dessen bekannten Satz »Die Schönheit wird ein Beben sein oder sie wird nicht sein« in Abwandlung zu zitieren: »Das neue surrealistische Zeitalter des »Kannibalismus von Objekten« rechtfertigt ebenfalls diese Schlussfolgerung: Schönheit wird entweder essbar sein oder nicht sein.«⁷

Im selben Heft beginnt auch ein Ausflug in die niedere Kunst, der sich in Heft 5 mit Beiträgen über King Kong und die Welt des Films (von Jean Lévy) und den Roman noir (von Maurice Heine) fortsetzt. Éluard stellt seine enorme Sammlung von Kitsch-Postkarten mit weit über 100 der *Les plus belles Cartes postales*, einige sogar in Farbe, mit begleitendem Text, vor. Eine recht aufwendige Enquête beendet das Doppelheft und damit den ersten Jahrgang. Breton befasste sich in dieser Zeit mit dem objektiven Zufall (*hasard objectif*), der auch Thema seines Romans *Nadja* war. Zusammen mit Éluard bat er 400 Intellektuelle um die Beantwortung zweier Fragen: »Können Sie sagen, welches die wichtigste Begegnung in Ihrem Leben war?«, und: »Bis zu welchem Punkt haben Sie den Eindruck, dass diese Begegnung zufällig/notwendig war?« An die 100 Antworten kamen zurück von so bekannten Größen wie Hans Arp, Jacques

Audiberti, Marcel Aymé, Kay Boyle, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Max Jacob, Wassili Kandinsky, André Maurois, Ernst Toller, C. G. Jung ... allesamt abgedruckt auf 16 Seiten.

Ganz aus dem Rahmen fällt die Gestaltung des Titelblatts von Heft 6. Marcel Duchamp war nicht nur mit seinem Bild *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* einer der umstrittensten Maler der legendären New Yorker »Armory Show« (1913), mit der sich die aktuelle europäische Kunst in der Neuen Welt vorstellte. Er blieb seinem Ruf als Anti-Künstler mit seinen Ready-mades (objects trouvés), dem Flaschenständer, der Schneeschaukel oder dem signierten Urinal auch in der Zeit danach gerecht. Dass er damit ganz dem Surrealisten-Prinzip entsprach, erzählt Meret Oppenheim in der Geschichte, wie sie zur Idee ihrer Pelztasse (*Déjeuner en fourrure*, 1936) fand, mit der sie schlagartig bekannt wurde. Stets verdichten sich bisher getrennte Bereiche (Tasse und Pelz) zu einem neuen Objekt, dessen Identität alles Frühere verschwinden lässt. Es ist diese Schönheit, wie sie der Dichter Lautréamont im Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch sieht – so der bekannte Satz in seinen *Die Gesänge des Maldoror* (1874) –, die ihn zum Vorbild aller Surrealisten machten.

Duchamp, der große Verweigerer von Kunst, der sich nach 1923 nur mehr dem Schachspiel widmete, gilt manchem mit seinem enigmatischen Werk *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (auch kurz: *Das Große Glas*, 1915–1923) dennoch als der größte Künstler des 20. Jahrhunderts. Er hat daran beinahe zehn Jahre gearbeitet. Er ließ es schließlich unvollendet und entsagte der Kunst mehr oder weniger. Somit war ein Titelbild Duchamps zu dieser Zeit ein kleiner Coup. In Heft 6 stellt Breton den Künstler vor und bemüht sich ausführlich um Erklärung seines Hauptwerks.

1935 experimentierte Duchamp mit rotierenden Scheiben, mit denen er auch auf die Pariser Erfindermesse ging – und zwei Sets verkaufte. Eines dieser »Rotoreliefs« zielt nun Ausgabe 6. Weit interessanter jedoch ist das Foto, das die Rotoreliefs verdecken und das nur an den Rändern zu erkennen ist. Es wurde von Man Ray in Duchamps New Yorker Atelier aufgenommen und zeigt das vollkommen mit dem Staub der Jahre bedeckte *Große Glas*, das später nach dem Rücktransport von einer Ausstellung in Stücke zerbrach. Die Aufnahme hinterlässt einen ziemlich irritierenden Eindruck: Als befände man sich in einem Flugzeug bei der Landung, sähe deutlich bauliche Formationen und könne dennoch nichts identifizieren. Diesem geheimnisvollen Reiz konnte sich offenbar auch der Fotograf nicht entziehen. Im Œuvre von Man Ray ist das Foto unter dem Titel *Élevage de poussière* beziehungsweise *Dust Raising* verzeichnet.



Fotocollage von Salvador Dalí für seinen Artikel über die Ekstase (Ausgabe 3/4).

In späteren Jahren organisierte Duchamp Ausstellungen der Surrealisten, so die legendäre »Exposition Internationale du Surréalisme« in Paris von 1938, und was man dort zu sehen bekam, lässt sich getrost als Vorläufer heutiger Installationskunst bezeichnen. Statt in einen Ausstellungsraum sah sich der Besucher, mit einer Taschenlampe ausgestattet, in eine Grotte mit Seerosenteich versetzt, der Boden mit Blättern bedeckt

Weiterlesen?

Den kompletten Beitrag finden Sie in den Marginalien. Informationen gibt`s nach einem Klick.