



Bilder TRÄUME

DIE SAMMLUNG
ULLA UND HEINER PIETZSCH

Herausgegeben von Udo Kittelmann, Dieter Scholz und Anke Daemgen

SM
Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

PRESTEL

MÜNCHEN • BERLIN • LONDON • NEW YORK



6 Vorwort

UDO KITTELMANN

12 Grußwort

CHRISTINA WEISS

14 SPLITTER DES SURREALISMUS
IN BERLIN

DIETER SCHOLZ

50 DIE SAUCE ROBERT UND
DAS DRIPPING
EINE ANEKDOTE

WERNER SPIES

56 DEN GANZEN HIMMEL MALEN
(AUF EINEM BLATT PAPIER) –
AMERIKANISCHE KÜNSTLER
IN DER SAMMLUNG
ULLA UND HEINER PIETZSCH

JASPER SHARP

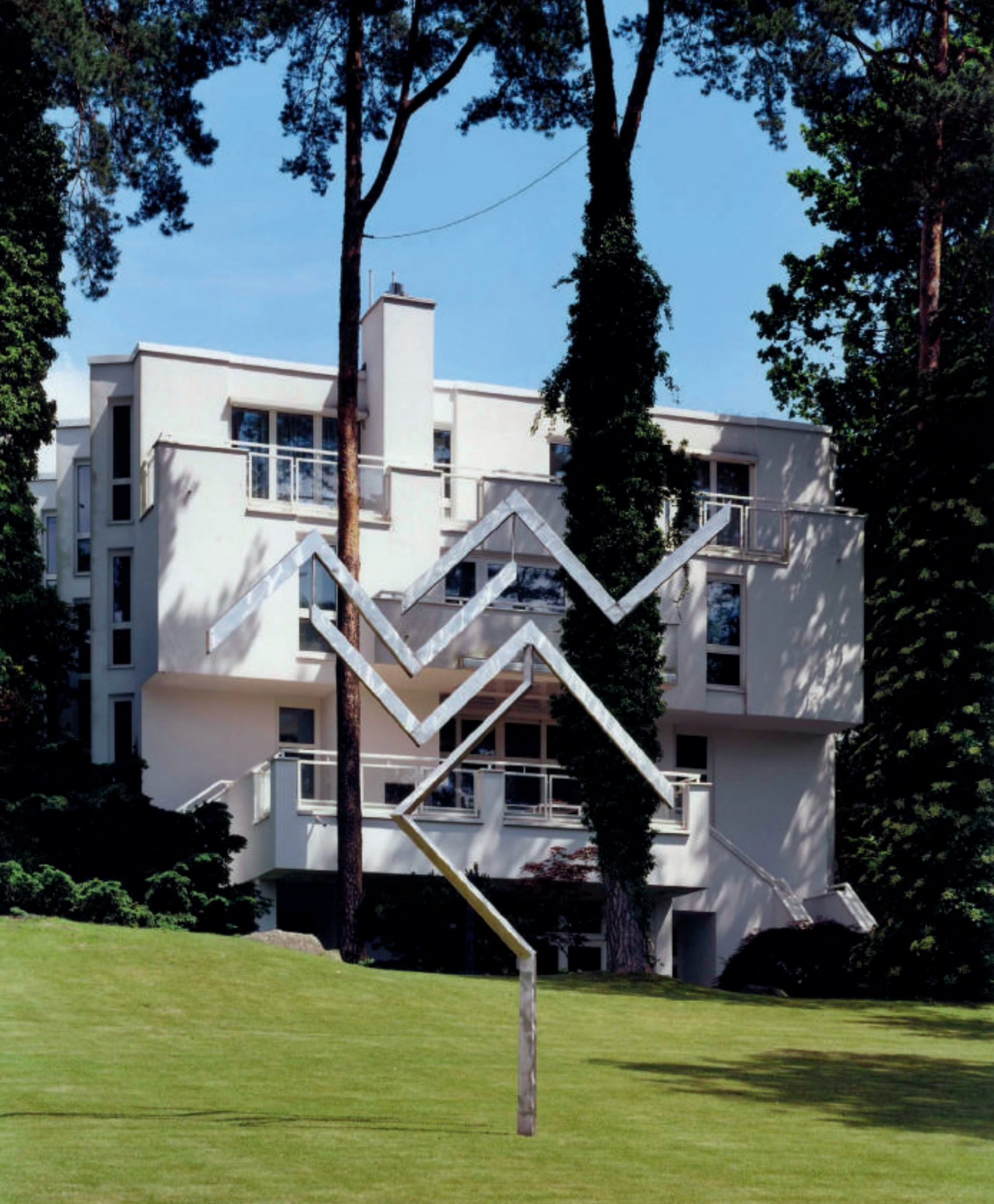
62 FOTOGRAFISCHE KÜNSTLERPORTRÄTS
AUS DER SAMMLUNG
ULLA UND HEINER PIETZSCH

LUDGER DERENTHAL

68 WERKE

264 Künstlerbiografien

289 Künstlerregister



VORWORT

Bilderträume – dieser Titel bezeichnet sowohl Bilder, die Träume auslösen, wie umgekehrt Träume, die sich auf Bilder beziehen. In seiner Vielschichtigkeit entspricht das aus zwei Substantiven zusammengesetzt Wort sehr gut der Atmosphäre, die in der Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch erlebbar wird.

Seit dem Mauerfall hat sich Berlin wieder zu einem der wichtigen internationalen Zentren für zeitgenössische Kunst entwickelt. Berlin zieht Künstler, Sammler und Galeristen gleichermaßen in den Bann. Wie ein Magnet saugt die Stadt an sich, was nicht anderweitig fest gebunden ist. Die Faszination der Stadt und ihrer Museen, die pulsierende Atmosphäre, der internationale Austausch – all dies sind Elemente, die eine fast magische Anziehungskraft ausüben.

Aber besteht Berlin nur aus Zeitgenossenschaft? Bezogen auf die Kunst und auf die zahlreichen in den zurückliegenden Jahren entstandenen und jetzt hier beheimateten Privatsammlungen will es fast so scheinen, wäre dort nicht auch eine hochkarätige Kollektion von Werken der klassischen Moderne, von der ich zunächst nur aus der Ferne die ersten Gerüchte vernahm. Von deren einnehmendem Charakter, gebildet aus Spitzenwerken von Max Ernst, Joan Miró, André Masson, René Magritte und vielen anderen surrealistischen Künstlern, schienen nur wenige Eingeweihte in vollem Umfang Kenntnis zu haben.



1 | **Gerhard Altenbourg**

Die Schaukel, 1954

Aquarell, chinesische Tusche auf Altdeutsch-Bütten, handgeschöpft
42,2 × 60,2 cm
Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

2 | **Max Ernst**

Capricorne, 1948/1978

Bronze, 247 × 210 × 155 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



Es war Peter-Klaus Schuster, der vormalige Generaldirektor der Staatlichen Museen und Direktor der Nationalgalerie, der mich frühzeitig auf diese »privateste« Berliner Sammlung hinwies und mir diese fest ans Herz legte. Sein Wink mit dem Zaunpfahl sollte mich nicht enttäuschen, als ich erstmals das Pietzsch'sche Haus in Berlin betrat, das durch seine Bilderpracht das Paris der 1920er und 30er Jahre wieder lebendig werden lässt, um so gleich auch noch das New York am Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wachzurufen. Leicht kann man ins Schwärmen geraten angesichts der Dichte vorzüglichster Kunstwerke, die von einer liebevollen und kenntnisreichen Sammlerleidenschaft zeugen, die über Jahrzehnte hinweg nach und nach dem einen und dem anderen Bild geradezu fürsorglich weitere zur Seite stellte. Anstrengung und Genuss bedingen sich hier aufs vortrefflichste.

Dem Schwärmen über einen solchermaßen vorgefundenen Bilderreichtum folgte das Träumen. Träume sind etwas Unkontrollierbares, eine Leidenschaft, sanft oder gewaltsam, sie folgen einer eigenen, gleichsam surrealen Logik. André Breton, der Gebieter des Surrealismus, hätte an dieser Stelle proklamieren können: »Ich wünschte, dass der Surrealismus dafür gelte, als habe er nicht besseres versucht, als eine Konduktion zwischen den allzu getrennten Welten des Wachens und des Schlafens

herzustellen, zwischen der äußeren und der inneren Wahrheit, zwischen der Vernunft und der Torheit, zwischen der Ruhe der Erkenntnis und der Liebe, zwischen dem Leben und des Lebens willen und der Revolution. [...] Zwei möglichst weit voneinander gelegene Dinge zu vergleichen, sie auf schroffe und besitzergreifende Art gegenwärtig zu machen, das bleibt die höchste Aufgabe [...].«

Die Sammlung von Ulla und Heiner Pietzsch ist bei genauere Betrachtung keine Unbekannte, eher ein wohlgehütetes offenes Geheimnis. Die Sammler sind der Nationalgalerie schon seit Jahrzehnten eng verbunden: Heiner Pietzsch zählte zu den Gründungsmitgliedern, als im Jahre 1977 der Verein der Freunde der Nationalgalerie wieder begründet wurde; er gehörte von 1978 bis 1985 und 1994 bis 2002 dem Kuratorium des Vereins an und war von 1985 bis 1994 deren Schatzmeister im Vorstand. Mit seiner Frau Ulla hatte er schon Mitte der 1960er Jahre angefangen, Kunst zu erwerben, und gemeinsam bauten sie eine Sammlung auf, die heute die wundervollsten Bilder vereint – Bilder von einer Qualität, wie man dieser ansonsten nur noch in den besten Museen der Welt begegnen kann. Eine Ausstellung dieser herausragenden Werke im »Tempel der modernen Kunst«, der Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe, war konsequenterweise bereits seit längerem ins Auge gefasst.



3 und 4 | Innenansichten des Hauses von Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

Es wirkt im Rückblick seltsam folgerichtig, dass die erste Erwerbung von Ulla und Heiner Pietzsch den Titel *Die Schaukel* trug. Das Gefühl des Hin- und Herschwingens versetzt einen in jene träumerische Stimmung, welche die Sammlung als Ganzes auszeichnet. Das erste Bild stammte von Gerhard Altenbourg (Abb. 1) und wirkte als Vermittler in der Frage der ästhetischen Vorlieben: Während Heiner Pietzsch ursprünglich vom Abstrakten Expressionismus fasziniert war, begeisterte sich Ulla Pietzsch vor allem für den Surrealismus. Das Großartige, was diese Sammlung ausmacht, ist die Tatsache, dass in ihr die beiden Stränge zusammenfinden. Auf diese Weise wird deutlich, wie durch die im Zweiten Weltkrieg erzwungene Emigration der europäischen Surrealisten in die USA eine kulturelle Migration stattfand, welche den jungen amerikanischen Malern neue künstlerische Horizonte eröffnete. Ein herausragendes Beispiel dafür ist ein kürzlich von Ulla und Heiner Pietzsch erworbenes Gemälde: Max Ernsts *Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nicht-euklidischen Fliege* (siehe S. 83). Indem Ernst einen Farbtopf an einer Schnur befestigte, ein Loch in die Unterseite bohrte und den Topf über der Leinwand kreisen ließ, erzeugte er eine ästhetische Struktur, die Jackson Pollock in seinem kraftvollen All-over vervollkommen sollte.

Max Ernst, den die Pietzschs 1972 persönlich kennen lernten, ist der »auffälligste« Künstler ihrer Kollektion, und er verbindet die

Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch mit derjenigen der Nationalgalerie auf einzigartige Weise: Von der 1948 in Arizona entstandenen Skulptur *Capricorne* besitzen die beiden Sammler die originalen Fragmente aus Zement (siehe S. 88–89), während sich der Gips (siehe S. 42) sowie ein Bronzeabguss in der Nationalgalerie befinden (Abb. 2). Es ist geradezu zwingend, die drei Versionen dieses Meisterwerks zu einem »magischen Dreieck«, wie Heiner Pietzsch es nennt, hier erstmals auf einen Blick hin zusammenzuführen.

Die Ausstellung folgt den Strukturen der Sammlung, indem sie monografische Blöcke abwechseln lässt mit Passagen, in denen Verwandtschaften hergestellt werden. Eine solche Hängung in Konstellationen und Konfrontationen ist im Hause Pietzsch zu erleben, etwa wenn die schmale Giacometti-Skulptur auf einen schlanken Frauenkörper in einem Bild von Magritte trifft oder wenn sich die Farbskala eines Calder-Mobiles in dem Masson-Gemälde *Das Massaker* (siehe S. 198–199) – dem Lieblingsbild Ulla Pietzschs – wiederfindet, das unmittelbar dahinter hängt. In den beiderseits angeregt geführten und sich gegenseitig befruchtenden Diskussionen verkehrten sich die Positionen des Sammlers und des Museumsmannes, denn während ich selbst von ästhetischen und ikonologischen Aspekten ausging, argumentierte Heiner Pietzsch strikt kunsthistorisch in seiner Einschätzung, welche Künstler miteinander kombiniert werden können.

Während sich die Ausstellung im Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie voll und ganz auf die beiden Kerngebiete Surrealismus und Abstrakter Expressionismus konzentriert, war das Spektrum wesentlich weiter gefächert, als die Sammlung im Sommer 2000 in Heiner Pietzschs Geburtsstadt Dresden



5, 6 und 7 | Innenansichten des Hauses von Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

erstmals öffentlich präsentiert wurde. Ausgehend von Günther Ueckers Skulpturengruppe *Wald*, die Ulla und Heiner Pietzsch 1989 dem Verein der Freunde der Nationalgalerie geschenkt hatten, waren im Georgenbau des Dresdner Schlosses auch Werke anderer namhafter west- und ostdeutscher Künstler zu sehen. Im Anschluss an die Dresdner Schau publizierten die Sammler ein Buch unter dem programmatischen Titel *Leben mit Kunst*, in dem sie einen Einblick in ihr Domizil gewährten. 2005 und 2006 folgten zwei weitere Ausstellungen, jeweils durch einen Katalog begleitet. *Affinities* wurde 2005 in Venedig gezeigt und kombinierte Werke der Peggy Guggenheim Collection mit ihren Pendanten in der Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch; *Verrückte Liebe* war 2006 im BA-CA Kunstforum Wien zu sehen und umfasste surreale Kunst *Von Dalí bis Francis Bacon*. Die jetzt vorliegende Publikation versteht sich daher als Ergänzung und Erweiterung zu den bislang erschienenen Katalogen, wird doch in ihr erstmalig die fotografische Sammlung von Künstlerporträts vorgestellt.

Es ist außerordentlich erfreulich, dass nun auch das Publikum am Wohnsitz der Sammler in Berlin in den Genuss kommt, diese privaten Schätze erstmals öffentlich sehen zu können. Zwar sind die Bilder im Hause Pietzsch durchaus am rechten Ort, weil die Sammler das Gebäude für und regelrecht um die Bilder herum geplant und errichtet haben, doch wünschte man sich die Werke langfristig einer größeren Öffentlichkeit zugänglich. Anlässlich der Dresdner Ausstellung berichtete die *Berliner Zeitung* am 7. August 2000: »Der Besucher aus Berlin fragt sich nach der Zukunft dieser erlesenen Sammlung. Heiner Pietzsch gibt sich vorerst bedeckt. Die beengte Nationalgalerie [...] scheint ihm derzeit als Standort wenig geeignet: Ins Depot will er nichts stiften. [...]« Die Situation hat sich seither nicht geändert. Aufmerksam verfolgt deshalb das Sammlerpaar Pietzsch die Pläne zur anstehen-

den zukünftigen Gestaltung des Kulturforums, vor allem auch als international repräsentativen Ort der Kunst des 20. Jahrhunderts. Nach wie vor bietet das Umfeld der Neuen Nationalgalerie große und aussichtsreiche Möglichkeiten für Berlin. Und Museumsleute geraten bei herausragender Kunst wie selbstverständlich ins Träumen.

Mein allerherzlichster Dank gilt zuallererst den Sammlern Ulla und Heiner Pietzsch dafür, dass sie bereit waren, ihre Schätze für einige Monate mit uns zu teilen, und für ihr damit zum Ausdruck gebrachtes großes Vertrauen. Ihre Großzügigkeit wissen wir sehr zu schätzen. Der Dank schließt auch die Kuratorin ihrer Sammlung, Francisca Cruz, und ihre Kollegin Rita Daubner ein. Ebenso großzügig wie die Sammler zeigte sich der Verein der Freunde der Nationalgalerie, durch dessen finanzielle und ideelle Unterstützung diese Schau erst möglich wurde. Hier möchte ich mich bei der Vorsitzenden des Vorstands, Christina Weiss, ganz besonders bedanken, ebenso bei den Geschäftsführern Katharina von Chlebowski und André Odier sowie ihren Kollegen, die mit gewohnter Souveränität weite Bereiche der Organisation übernahmen.

Auch danke ich allen in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und bei den Staatlichen Museen zu Berlin an diesem Projekt beteiligten Personen, ohne sie vollständig aufführen zu können. In der Neuen Nationalgalerie lag die kuratorische Umsetzung bei Dieter Scholz und Anke Daemgen, die restauratorische Betreuung bei Otto Hubacek und seinem Team. Ihnen sowie allen in Büro und Technik mit der Ausstellung befassten Kollegen sei ein ebenso herzlicher Dank für ihr überaus großes Engagement ausgesprochen wie den Mitarbeitern des Prestel Verlags und der Grafikagenturen Fine German Contemporary und Stan Hema für die Gestaltung von Katalog und Drucksachen. Zudem danke ich

GRUSSWORT

Ulla und Heiner Pietzsch sind Kunstsammler aus Leidenschaft. Über Jahrzehnte haben sie eine einzigartige Sammlung großer Werke der klassischen Moderne erworben: Arbeiten von Max Ernst, René Magritte, Joan Miró und Hans Bellmer gehören ebenso dazu wie frühe Werke von Jackson Pollock, Mark Rothko und Mark Tobey.

Ulla und Heiner Pietzsch bereichern ihr Leben durch die Kunst, sie leben mit den Bildern und Skulpturen ihrer Sammlung und lassen es gerne und bewusst zu, dass die Kunst ihr Denken und Fühlen immer wieder aufs Neue herausfordert und verändert.

Heiner Pietzsch spricht gerne von der »Seele« der Sammlung und meint den Gleichklang zweier Seelen, aus dem die Sammlung Pietzsch komponiert ist.

Ulla und Heiner Pietzsch entscheiden zusammen über die Kunst, die in die gemeinsame Sammlung aufgenommen wird. Sie akzeptieren gegenseitig die Präferenzen des anderen und begegnen sich in der Leidenschaft für die Kunst, die sie täglich um sich haben wollen. Sie LEBEN mit der Kunst. Das heißt, sie erleben die Erfahrung, wie Kunstwerke sich im subjektiven Blick zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichen Koordinaten verändern. Jede wiederkehrende Begegnung mit einem Werk entfacht neue Konstellationen der Wahrnehmung und entsprechende emotionale Reaktionen. Immer wieder provoziert die Konfrontation mit der Kunst neue Denkanstöße.

Der Schwerpunkt der Sammlung von Ulla und Heiner Pietzsch liegt auf dem Surrealismus. Die »BILDERTRÄUME« surrealer Welten weisen Affirmatives und Eindeutiges brüsk zurück.

Der Mensch, »dieser entschiedene Träumer«, wie André Breton ihn in seinem *Ersten Manifest des Surrealismus* nennt, braucht die Freiheit des Geistes, die Assoziation als zweckfreies Spiel des Denkens, um sich über den Alltag zu erheben. Aus dem poetischen Bild, das Überraschendes, Ungewohntes zusammenklingen lässt, strahlt die Verführungskraft des Rätselhaften. Dinge aus

verschiedenen, für die Vernunft nicht zueinander passenden Bereichen der Wirklichkeit treffen aufeinander und schlagen aus der Spannung, die sich zwischen ihnen aufbaut, Geistesblitze, die sich bei jeder Betrachtung unterschiedlich realisieren.

Diese Wirkung der Kunst hat magische Kraft. Die Imagination beginnt sich als unerschöpflich zu erweisen, wenn sie herausgefordert wird – durch Farbräume, fantastische Figuren, expressive Linien, durch Bildgegenstände, die so in der realen Welt noch nie sichtbar waren und deren Spannungsbögen sich im Bild, in der Skulptur von Element zu Element erstrecken. Vertraute Dinge werden ins Bizarre verzerrt, jede Sichtweise, jede Lesart ist ein Experiment – alles kann immer auch ganz anders sein und als etwas ganz Anderes wahrgenommen werden. Jede Gewohnheit kann durchbrochen werden.

Die »écriture automatique« wird für die Surrealisten zum Versuch, den kontrollierenden Verstand auszuschalten, erfindet freie Linien-, Farb- und Formkonstellationen und setzt sich fort in der expressiven abstrakten Malerei, deren Farbcluster und Linienkonglomerate eine völlig freie Fantasiewelt eröffnen.

Der wiederholte Blick, der intensive Blick des Sammlers auf die Kunstwerke, mit denen er sich umgibt, öffnet ihm die Erfahrung unendlicher Vielfalt eigener Vorstellungskraft.

Die privilegierte private Situation dessen, der in seinem eigenen Museum zu allen Tag- und Nachtzeiten die Kommunikation mit einem Bild aufnehmen kann, lässt die Passage aus Bretons *Nadja* völlig neu begreifen, auch hier geht es um die Obsession des Sammlers von Blicken:

»Ich mag Menschen, die sich nachts in einem Museum einschließen lassen, um sich ganz nach ihrem Belieben und zu unerlaubter Zeit ein Frauenporträt anschauen zu können, das sie mittels einer trüben Lampe erhellen. Wie sollten sie danach von dieser Frau nicht sehr viel mehr wissen als wir? Es mag sein, dass das Leben entschlüsselt werden will wie ein Kryptogramm. Geheimtreppen, Rahmen, deren Gemälde rasch entgleiten und verschwinden, um einem Erzengel mit Schwert Platz zu machen oder um denen Platz zu machen, die immer vorrücken müssen, Knöpfe, auf die man nebenbei drückt und die bewirken, dass ein ganzer Saal sich der Länge und Höhe nach verschiebt und das Dekor sich im Nu verändert. Man darf sich das größte Abenteuer des Geistes wie eine derartige Reise ins Paradies der Fallen und Finten ausmalen.«

Ulla und Heiner Pietzsch machen ihre private Sammlung nun in der Neuen Nationalgalerie allen zugänglich, lassen uns an den

Abenteuern der Fantasie teilnehmen und gewähren uns unerwartete Einblicke in die magische Welt der Imagination. Wir danken den beiden Sammlern für eine wunderbare Ausstellung! Engagement für die Kunst ist ein Lebensmotto von Heiner Pietzsch: Er gehört zu den Gründungsmitgliedern des Vereins der Freunde der Nationalgalerie, wirkte fast zehn Jahre lang segensreich als Schatzmeister und lenkte die Geschicke des mäzenatischen Freundeskreises lange in Vorstand und Kuratorium.

Eine solch große und einzigartige Ausstellung ist nur möglich, wenn engagierte und begeisterte Menschen daran mitwirken. Unser besonderer Dank geht an Udo Kittelmann, den grenzenlosen Verfechter dieses Projektes. Mit täglich neuem Engagement hat er, zusammen mit den Sammlern, eine beeindruckende Ausstellung entwickelt. Dieter Scholz und Anke Daemgen haben ihn in dieser kuratorisch und wissenschaftlich überzeugenden Leistung als Co-Kuratoren erfolgreich unterstützt. Für ihren unermüdlichen und vielfältigen Einsatz für die Ausstellung danken wir ihnen herzlich. Die mediale Gestaltung der »privatesten Sammlung Berlins« und ihre einprägsame visuelle Umsetzung haben wir erneut mit Mathias Illgen und Heike Schmidt von Stan Hema realisiert. Der Großteil der Organisation und Durchführung des Projektes blieb erfahrungsgemäß in den Händen des Vereins der Freunde unter der Verantwortung der Projektleitung von André Odier und Katharina von Chlebowski und der unabdingbaren Unterstützung von Lutz Driever, Theresa Lucius, Daniel Fritsch und Lala Moebius, denen allen unser großer Dank gebührt. Darüber hinaus möchten wir die Mitarbeiter von Heiner und Ulla Pietzsch ganz besonders würdigen. Für ihren Einsatz, ihre Geduld und ihren Fleiß danken wir von ganzem Herzen Francisca Cruz, Kuratorin der Sammlung, und Rita Daubner.

Mit Ulla und Heiner Pietzsch teilen wir die Liebe zur Kunst, die Liebe für ihre Sammlung. Offen, inspirierend und auch unterhaltend haben Ulla und Heiner uns durch die Vorbereitung der Ausstellung begleitet.

Christina Weiss

Vorsitzende des Vereins der Freunde der Nationalgalerie



SPLITTER DES SURREALISMUS IN BERLIN

DIETER SCHOLZ

Berlin ist keine Stadt des Surrealismus. Aber bei genauerem Hinsehen finden sich einige überraschende Splitter dieser von Paris ausgehenden Kunstrichtung. Das Wechselverhältnis der beiden Hauptstädte¹ wurde seit der Reichsgründung 1871 immer enger und im künstlerischen Bereich zunehmend von einem Konkurrenzverhältnis geprägt. Stets aber blieben die Unterschiede prägnant. Die deutsche Metropole galt als kalt und hart, und der ihr angemessene ästhetische Ausdruck war ein illusionsloser Realismus. »Warum fließt der Rhein nicht durch Berlin?«² fragte der Theaterkritiker Alfred Kerr bereits 1899 und machte auf ein entscheidendes Manko der deutschen Hauptstadt aufmerksam: ihren Mangel an anheimelnden Gefühlsqualitäten.

Hans Bellmer *Selbstporträt mit seiner Puppe
vor Zeichnungen im Berliner Atelier, 1934*

Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin



1 | Titel der deutschen Ausgabe von Louis Aragon, *Pariser Landleben. Le Paysan de Paris*, München 1969, Umschlagentwurf: Klaus J. Seitz

Im steinernen Meer war eine Anthologie von Berliner Großstadtdichten 1910 überschrieben³, und im selben Jahr veröffentlichte der Kunstschriftsteller Karl Scheffler ein Buch mit dem vielsagenden Titel *Berlin – ein Stadtschicksal*. Darin unternahm er eine »Gefühlsanalyse«⁴ und führte die spezifische Gestimmtheit der Stadt auf ihre geografische Randlage zurück. Berlin sei »recht eigentlich [...] eine Kolonialstadt. Berlin ist niemals ein natürliches Zentrum, niemals die vorbestimmte deutsche Hauptstadt gewesen.«⁵ Der kühle Ordnungssinn des preußischen Militärapparats verbinde sich hier mit der prosaischen Überlebenshaltung der Stadtbewohner. Die aus Vertriebenen, Flüchtlingen und Besitzlosen zusammengewürfelte Siedlerschaft habe ihre Nachfolge zur Zeit der Industrialisierung in Massen von Arbeitern, Tagelöhnern, Glücksrittern und Spekulanten gefunden: »Und wieder war es ein Kolonistenvolk, was nun von allen Seiten herbeiströmte. Pioniere des Amerikanismus, des Großstadtgedankens. [...] Von früh bis spät rennt ein überarbeitetes Kolonialvolk durch die Gassen, das von Würde nichts weiß.«⁶

Ganz anders beurteilte Scheffler »die Schönheit des Pariser Lebens«, das er als »organisch, selbstverständlich und darum leicht und gefällig« charakterisierte: »Paris vermag moderner als jede andere Stadt zu scheinen, zu sein, weil es älter ist an Kultur und Tradition, weil die Gegenwart dort natürlich aus einer ungeheuren Vergangenheit herauswächst.«⁷ Der Blick von Berlin nach Paris war voller Sehnsucht, und während dort eine fein differenzierte Kunstlandschaft wahrgenommen wurde, schien Berlin in der Dichotomie zwischen akademischem Eklektizismus und bürgerlichem Naturalismus befangen. Für Karl Scheffler führte die akribische Gegenstandsschilderung von Daniel Chodowiecki über Franz Krüger und Adolf Menzel bis hin zu Max Liebermann, in dessen französisch inspirierter impressionistischer Malerei er etwas Berlinspezifisches erblickte: »Denn sie beruht auf dem unsentimentalen Sehen, auf dem unpathetischen

Ausdruck. Sie sucht und findet den neutralen Stoff, einmal, weil es ihr Prinzip ist, das Kosmische im Zufälligen und Naturalistischen wahrzunehmen, und dann, weil Berlin so recht eine Stadt neutraler Stoffe ist.«⁸

Zwar explodierte die Kunst in Berlin regelrecht in den Jahren um den Ersten Weltkrieg – Expressionismus, Dada, Konstruktivismus und andere Stile wurden geschaffen oder verarbeitet –, doch als Paul Westheim 1922 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Das Kunstblatt* die Frage stellte »Ein neuer Naturalismus?«⁹, da schien die experimentierfreudige Phase bereits wieder vorbei, zugunsten der Dominanz eines Realismus, der sich aufspaltete in die kühle, distanzierte und detailgetreue Malerei der Neuen Sachlichkeit einerseits und die engagiert-aggressive Sozialkritik des Verismus andererseits.

In Paris hingegen erprobten die Surrealisten einen anderen Umgang mit der Stadt, eine »Metaphysik der Orte«¹⁰, wie sie Louis Aragon 1924 in *Le Paysan de Paris* (Abb. 1) am Beispiel der Passage de l'Opéra beschrieb. Beim Flanieren entlang der überdachten Einkaufsstraßen (»dieser Menschen-Aquarien«¹¹) entzündete sich die Fantasie an den Details der architektonischen Kulisse. Im Alltäglichen erschien das Wunderbare, jedoch bedurfte es einer bestimmten offenen Geisteshaltung, um die Verzauberung des Profanen zu erfahren: »Unsere Städte sind so von unerkannten Sphinxen bevölkert, die den nachdenklichen Passanten so lange nicht anhalten, als er seine schweifenden Gedanken nicht auf sie richtet.«¹² Gerade das Schweifen der Gedanken war dabei das Wichtige.

Die Großstadt Paris wurde für die Surrealisten zur heidnischen Natur. Aragon stellte die Frage: »Gibt es moderne Naturmythen?«¹³ Die Antwort lag für ihn im Modus der Wahrnehmung. Es ging darum, in einer entgötterten Gegenwart Momente des Mythischen aufzuspüren. Auf welche Weise dies funktionieren sollte, führte Aragon selbst vor, indem er eine groteske Personifikation der Fantasie auftreten ließ, die ein neues Laster anpries: »Dieses Laster, genannt *Surrealismus*, besteht in dem unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild* oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen und auf daß es im Darstellungsbereich unvorhersehbare Umwälzungen und Metamorphosen bewirkt.«¹⁴

»Diese um sich greifende Anarchie« werde dazu führen, so Aragon weiter, dass »sich alle dogmatischen und realistischen Kräfte der Welt gegen das Phantom der Illusion verschwören. Und sie werden siegen, diese verbündeten Mächte des Warum und des Trotzdem leben. Es wird der letzte Kreuzzug für den Geist sein. Für diese von vornherein verlorene Schlacht werbe ich euch heute also an, abenteuerliche und ernste Herzen, die ihr ums Siegen wenig bekümmert seid und in der Nacht nur einen Abgrund sucht, um euch hineinzustürzen. Vorwärts, die Liste liegt aus. Begebt euch an jenen Schalter dort. Worauf die Phantasie da mit transluzidem Zeigefinger weist, stellt sich als die kleine Holzbaracke heraus, wo Karten für das Théâtre Moderne verkauft werden. Sie lehnt an einem grauen Lattenzaun, der eine Tür zur Buchhandlung Flammarion hat und zur Stunde des Sonnenunter-

gangs eine Drosselfarbe annimmt. Hinter dem Schalter psalmodiert die Kassiererin jedes Mal, wenn man in ihr Blickfeld gerät, die Preise der Sitzplätze und die Attraktionen des Hauses, von denen drei oder vier an die Bude gepinnte Photographien eine knappe, doch hinlängliche Vorstellung vermitteln.«¹⁵

Das Kassenhäuschen eines Variétés hat sich also in der Imagination des Dichters in eine Rekrutierungsstelle für revolutionäre Absichten verwandelt. Derartige Transformationen des visionären Denkens fanden einen guten Nährboden im alten Paris, das trotz aller städtebaulichen Umwandlungen seinen Charme bewahren konnte.

In Berlin jedoch schien es das vereinheitlichende Band der Kontinuität nicht zu geben und die Beziehung des Individuums zur Stadt war rein instrumentell. »Man kann jedes Verhältnis zu Berlin gewinnen, nur lieben kann man diese Stadt nicht«, konstatierte Karl Scheffler und empfahl zum Trost ein »Witzwort der Selbstironie«, das besagte, Berlin sei »dazu verdammt: immerfort zu werden und niemals zu sein.«¹⁶

1922. EINE ZEITSCHRIFT: HERWARTH WALDEN UND *DER STURM*

Erste Signale des sich herausbildenden Surrealismus wurden in Berlin bereits 1922 empfangen. Die im dreizehnten Jahrgang dort erscheinende Zeitschrift *Der Sturm* stellte ihr im März erscheinendes Heft unter den Titel »La vrai jeune France«¹⁷ (Abb. 2). Mit dieser Benennung machte der Herausgeber Herwarth Walden deutlich, dass er seine Zeitschrift – ebenso wie die dazugehörige Galerie – als international ausgerichtetes Organ zur Bekanntmachung aktueller Kunstströmungen in ganz Europa verstand. Neben dem Expressionismus, der das Profil des *Sturm* in den 1910er Jahren geprägt hatte, waren von Walden auch Kubismus, Futurismus und Dada sowie konstruktivistische und nicht-geometrische Abstraktionstendenzen aufgenommen worden.

»Das wahre junge Frankreich«, das nun im März präsentiert wurde, umfasste beinahe alle Schriftsteller, die kurz darauf als Surrealisten bekannt werden sollten: Tristan Tzara, Philippe Soupault, André Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, Max Morise, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, Théodore Fraenkel, Roger Vitrac, Jacques Baron sowie das geheimnisvolle Pseudonym L'Œil du Zinc. Bildnerische Beiträge lieferten Robert Delaunay und Man Ray.

Der Kern dieser Gruppe hatte sich um die 1919 in Paris gegründete Zeitschrift *Littérature* gebildet, die zunächst von Aragon, Breton und Soupault herausgegeben wurde. Die damals bekanntesten Autoren der *Littérature* waren André Gide, Paul Valéry und Léon-Paul Fargue. Mit der Ankunft von Tristan Tzara, der von Zürich nach Paris übersiedelte, hielt zu Beginn des Jahres 1920 die radikale Geisteshaltung Dadas mit ihrer provokatorischen Ästhetik Einzug.¹⁸ Manifeste wurden veröffentlicht, Veranstaltungen endeten im Tumult.

Herwarth Walden, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg gute Kontakte nach Frankreich geknüpft hatte, dürfte über die von



2 | *Der Sturm*, Jg. 13, Heft 3,
März 1922, Titelseite mit
einer Illustration von Man Ray

seiner Galerie vertretenen Künstler Robert Delaunay, Sonja Delaunay-Terk und Kurt Schwitters¹⁹ – aber vor allem auch über den expressionistischen Literaten Yvan Goll, der ihn bei einem Konzert seiner eigenen Werke in Paris am 20. Januar 1922 eingeführt hatte²⁰ – von den neuen Strömungen in Paris erfahren haben.

Im Februar 1922 schickte Tzara Material für das *Sturm*-Heft »La vrai jeune France«. Alle Textbeiträge wurden im französischen Original abgedruckt, und das Heft stand auch in den Pariser Buchhandlungen Au Sans Pareil (wo im Mai 1921 die erste Ausstellung der Collagen von Max Ernst stattgefunden hatte) und Librairie Six zum Verkauf. Inhaltlicher Kern war das acht Seiten – und damit das halbe Heft – umfassende Theaterstück *Le Cœur à Gaz* von Tristan Tzara, das im Jahr zuvor in Paris uraufgeführt worden war. Darsteller sind die Körperteile Ohr, Mund, Nase, Auge, Hals und Augenbraue, welche sich drei Akte lang unter anderem über Klytämnestra unterhalten, die zunächst als schöne Ministergattin eingeführt und schließlich als Rennpferd für 3000 Francs versteigert wird. Höhepunkt des Stückes ist ein Buchstabentanz. Auch im Druckbild werden die einzelnen Typen durcheinandergewirbelt. Als begleitende Illustration erschien von Man Ray die schematische Darstellung eines Küchenquirls. Eine weitere Zeichnung Man Rays hatte Walden für den Umschlag des Heftes ausgewählt: *Die Begegnung in der Drehtür* ist visualisiert durch schraffierte Flächen, die um eine senkrechte Mittelachse rotieren und aufgrund scharfkantiger Formen links und runder Formen rechts als Mann und Frau aufgefasst werden können.

Die dritte Bilddarstellung stammte von Robert Delaunay (Abb. 3). Auf der von ihm gestalteten Seite sind die Namen aller an der Zeitschrift *Littérature* beteiligten Personen verzeichnet, erweitert um Hans Arp, Max Ernst, René Hilsum, Georges Limbour, Man Ray, Jacques Rigaut und Rose Selavy, das Pseudonym von Marcel Duchamp. Zwischen den schwarzen Unterschrif-



3 | Robert Delaunay
 Farbseite in: *Der Sturm*,
 Jg. 13, Heft 3, März 1922

ten leuchtet der in goldener und gelber Schablone eingetragene Name Robert Delaunay hervor. In derselben Schrift erscheinen die Angabe »Prix 2 fr.« und der Vermerk »Déposé«, was bei Briefen »eingeworfen« bedeutet, bei Patenten »angemeldet«, bei Mauern »niedergerissen« und bei Küssen »gedrückt auf«, und in der Tat finden sich über dem Vornamen Robert zwei rote Lippen über den blauen Schwingen eines Vogels, so dass dies als Liebesbekundung von der oder für die nicht namentlich genannte Frau Delaunays gedeutet werden könnte.

In derselben roten Farbe erscheint unten rechts eine Hand, die an eines von drei Kreissegmenten greift, welche in Schwarz und Blaugrau drei Rundformen umgeben. Ein Kreis ist nahezu hälftig blau und schwarz geteilt und mit »Cours le rêve« unternitelt, möglicherweise eine Anspielung auf den nur wenige Monate zurückliegenden Besuch Bretons beim Autor der »Traumdeutung«, Sigmund Freud in Wien. Entsprechend überlagert die schwarze Nachtseite den blauen Himmel. Eine traumanaloge, frei assoziative Schreibweise hatten Breton und Soupault bereits 1919 entwickelt, als sie gemeinsam quasi-automatische Texte verfassten und im Folgejahr per Fingerabdruck²¹ als Signatur unter dem Titel *Les Champs magnétiques* zur Publikation freigaben. *Champs délicieux* hingegen lautete der Titel des Kataloges, der anlässlich der ersten Pariser Man Ray-Ausstellung in der Librairie Six um die Jahreswende 1921/22 konzipiert worden war.²² Er enthielt zwölf später so genannte Rayographien, Fotos, die ohne Kamera durch direkte Belichtung von Gegenständen auf dem Fotopapier erzeugt wurden. Der innere Kreis auf Delaunays Darstellung dürfte somit auf Man Rays neu entwickelte Technik anspielen, das umgebende Schwarz wären die dunklen Randbereiche seiner Abzüge, und die gelbe Aureole das Licht, welches zur Erzeugung einer Rayographie

benötigt wurde. Im Katalog schrieb Tzara über den aus den USA nach Paris gekommenen Fotografen: »New York schickt uns einen seiner Liebesfinger, der schon bald die empfindlichen Stellen der französischen Maler kitzeln wird. Hoffen wir, dass diese Kitzelung einmal mehr auf die seit langem allseits bekannte Wunde hindeuten wird, die die unerschütterliche Schlafsucht der Kunst bezeichnet. Die Bilder von Man Ray sind gemacht aus Basilikum, Muskat, einer Prise Pfeffer sowie Petersilie in Gestalt hartgesotterer Zweige.«²³

Diese Beschreibung leitet über zur dritten Rundform, einer roten Kreisfläche, welche die angesprochene Wunde meinen könnte. Die Beischrift »Deux œufs sur le toit« verbindet wortspielerisch das nach einem Stück von Jean Cocteau benannte Tanz- und Künstlerlokal *Le bœuf sur le toit*²⁴ mit dem französischen Begriff für Spiegeleier (œufs sur le plat). Und mit ein wenig kombinatorischer Fantasie wären die Rundformen in den Kreissegmenten als Eier in einer Pfanne zu deuten, die von der roten Hand geschüttelt wird. Spiegeleier als leicht zuzubereitende Speise gehören in aller Regel zum meist beschränkten Kochrepertoire von Junggesellen. Das Menü weist den Dada-Zirkel als eine reine Männerwirtschaft aus.

Unter den Signaturen sticht unten links Tristan Tzara hervor, der seinen Namen wie ein ovales Firmensignet gestaltet, in dessen Zentrum sich eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger befindet. Derartige Elemente, aus den Reklamespalten der Tageszeitungen übernommen, prägten das Erscheinungsbild der Dada-Publikationen, und der Totenkopf, auf den der Finger zeigt, könnte für den betont nihilistischen Geist Tzaras stehen. Direkt daneben erscheint der Name Bretons, dem ein schwarzer sechszackiger Stern auf einer Spirale oder Sprungfeder beigegeben ist. Der Stern, als kosmisches Symbol im Expressionismus weit verbreitet, ist hier Zeichen der Nacht und der Träume. Prägnanter könnte der Gegensatz zwischen Tzara und Breton nicht formuliert werden. Die beiden Wortführer bezogen unterschiedliche Positionen: auf der einen Seite der tödliche Stachel Dadas mit seiner zersetzenden Kritik, auf der anderen Seite die Suche nach konstruktiven Wegen, der aufgehende Stern des Surrealismus. Für den Februar 1922 hatte Breton einen »Internationalen Kongress zur Bestimmung der Richtlinien und zur Verteidigung des modernen Geistes« geplant. Tzara führte einen Eklat herbei und brachte so das Projekt zum Scheitern.²⁵ Einer der tiefer liegenden Streitpunkte war die Einschätzung der Psychoanalyse. Während Breton sich für Freuds Lehren begeisterte und ihn 1921 in Wien besuchte, verurteilte Tzara sie als eine affirmative Methode, durch welche die Individuen wieder in die Gesellschaft eingegliedert und funktionsfähig gemacht werden sollten.²⁶ Im Märzheft des *Sturm* 1922 waren die Kontrahenten allerdings noch beide vertreten – sowohl mit je eigenen Beiträgen im Textteil als auch in der Nennung auf Delaunays Komposition. Das Oktoberheft 1922 enthielt fünf weitere Texte Tzaras, zwei davon unter der Überschrift »Monsieur Aa l'Antiphilosophie«.²⁷

Herwarth Walden hatte mit Tzara bereits seit Dezember 1916 in Kontakt gestanden²⁸, der sich intensivierte, nachdem dieser gemeinsam mit Hugo Ball im März 1917 die Züricher Ausstel-



6 | Hannah Höch
Astronomie, 1922

Bildpostkarte mit Schreiben Höchs und Hans Arps vom 7. April 1924 an Tristan Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris

Personen haben sich unter demselben Datum eingetragen, die meisten hatten weniger mit Dada oder dem Surrealismus als mit Waldens zweiter Leidenschaft, der Musik, zu tun.³⁵

Möglicherweise aber war der Abend ernüchternd, denn nach seiner Rückkehr brach Tzara den Kontakt zu Walden ab und schrieb von Paris aus am 27. Oktober 1922 an Émile Malespine, der in Lyon die Zeitschrift *Manomètre* gegründet hatte: »Ich habe soeben Ihre Zeitschrift erhalten und bedanke mich dafür, dass Sie mir mehrere Exemplare geschickt haben. Ihre Betrachtungen über die Sprache interessieren mich sehr, und der Geist Ihrer Zeitschrift ist mir sehr sympathisch. Falls Sie ein Sonderheft über deutsche Literatur vorbereiten, bin ich Ihnen herzlich gerne nützlich. Was der Sturm veröffentlicht, ist überhaupt keine Darstellung von Deutschland, und falls Sie sich nicht an dieses schlimme Arschloch Yvan Goll wenden, können Sie auf mich zählen.«³⁶ Nachfolgend empfiehlt Tzara unter anderem Kurt Schwitters, Marcel Duchamp oder Theo van Doesburg und nennt als mögliche Kontaktpersonen in Berlin neben Josephson noch El Lissitzky (Geisbergstraße 35), Serge Charchoune (Regensburger Straße 31) sowie Edgar Varèse (Küstriner Straße 5). Tzaras Enttäuschung dürfte daraus resultieren, dass er erst vor Ort in Berlin erkannte, dass Herwarth Walden und der *Sturm* ihre beste Zeit bereits hinter sich hatten. Zwar zeigte Walden eine Offenheit gegenüber neuen Richtungen, doch schien sich sein pluralistischer Ansatz, der – wie Tzara in einem Bericht über seine Deutschlandreise vermerkte – »dem Wort Expressionismus eine ganz andere Interpretation gegeben« habe³⁷, nicht mit Tzaras Weltverständnis vereinbaren zu lassen. Auch aus der Begegnung mit Aragon resultierte keine weitere Zusammenarbeit. Sonst hätte Walden sicherlich bald erfahren, dass im selben Jahr 1922 der Surrealismus Gestalt angenommen hatte. In der neuen Reihe der Zeitschrift *Littérature*

verlautbarte Breton am 1. November 1922: »Man weiß bis zu einem gewissen Punkt, was meine Freunde und ich unter Surrealismus verstehen. Dieses Wort, das nicht wir erfunden haben und das wir gut dem verschwommensten Kritikerwortschatz hätten überlassen können, wird von uns in einem ganz bestimmten Sinn gebraucht. Wir sind übereingekommen, damit einen gewissen psychischen Automatismus zu bezeichnen, der dem Zustand des Traumes ziemlich gut entspricht.«³⁸

1924/25. EINE KÜNSTLERIN: HANNAH HÖCH

Das Jahr 1924 gilt als offizielles Gründungsdatum des Surrealismus. Noch bevor die entscheidenden Ereignisse stattfanden, schickte die Berliner Dada-Künstlerin Hannah Höch Anfang April eine Bildpostkarte mit dem Motiv ihrer 1922 entstandenen Collage *Astronomie*³⁹ an Tristan Tzara in Paris (Abb. 6). Unterstützt von dessen ehemaligem Dada-Kollegen Hans Arp, der einen Gruß mit Empfehlung beisteuerte, schrieb Höch: »Lieber grosser Meister – ich trenne mich vom Busen Arpolos um ungefähr in 14 Tagen (am 18. April) in Paris zu sein. Ist es Ihnen wohl möglich ein nicht zu teures Zimmer für mich zu wissen? Wenn Sie sich ein klein wenig meiner erbarmen möchten wäre das sehr nett. Ich soll Ihnen eine Menge Grüsse bringen, selbst herzlich grüssend den mir noch unbekanntem Meister Tzara (die Karte fing mit einer Diktatur Arps an) Hannah Höch. H. H. Berlin-Friedenau, Büsingstr. 16, Atelier (Ich bin sehr anspruchslos was das Wohnen anbelangt.) Wollen Sie mir wohl auf alle Fälle eine baldige Antwort zukommen lassen? Am 7. April 24.«⁴⁰

Die Anfrage erreichte Tzara zu spät, und da Höch keine Antwort erhalten hatte, stieg sie bei ihrer Ankunft in Paris am Mittag des 18. April in einem Hotel nahe der Tuilerien ab. Ausgestattet mit den Adressen von Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Tristan Tzara und Théodore Fraenkel (durch den sie mit Max Ernst in Kontakt zu kommen hoffte) galt ihr Interesse jedoch zunächst der Stadt, ihren Sehenswürdigkeiten und Vergnügungen. Drei Tage später, am Ostermontag, hielt sie im Bois de Boulogne die Unterschiede zur preußischen Mentalität in ihrem Reisetagebuch fest: »Deutschland – wenn du Chianti hättest, so würdest du freundlicher sein. Berlin, wenn du ein Bois de Boulogne hättest, würdest du freundlicher sein. Kein Sergeant de Ville verbietet allen Kindern alles. [...] Wo die Rasenflächen und Abhänge gesperrt sind (am See) mit Draht (nicht Stacheldraht, so etwas barbarisches gibt es nur in B Deutschland) da steigen die Leute einfach drüber. Mon dieux – wie muss da der Rasen abgetreten sein. – Nichts ist abgetreten – schöneren Rasen sah ich in der ganzen Welt nicht. Ich aber habe einmal an einem Lindenbaum in einer Berliner Vorstadtstrasse 3 oder 4 Lindenblüten abgezapft von denen dieser eine Baum hunderttausende hatte, da kam der Friedenauer Bürger und schrie: muss das sein, muss das sein, muuuuus das sein? Ich werde Sie der Polizei melden. Der Pariser liebt sein Paris auch – aber er hat mehr ein Bewusstsein für die Unerschöpflichkeit in der Natur. Vielleicht auch, ich weiss es nicht, drückten die Wächter auch nur, weil es Ostern ist 2

Augen zu. Aber in Berlin wird zu keiner Zeit – niemals nicht – irgend einer – ein Auge zudrücken.«⁴¹

In ihrem Hotel erhielt Höch einen Brief von Tzara, der sie einlud, sich gemeinsam mit van Doesburg im Café du Dôme zu treffen.⁴² Am 23. April besuchte sie zunächst Tzara, der sechs ihrer mitgebrachten Zeichnungen und Collagen behielt⁴³, später die Delaunays. Nach dem Besuch einer Ausstellung der holländischen Architektengruppe de Stijl verbrachte sie das Wochenende bei Theo und Nelly van Doesburg in Clamart, wo sie Piet Mondrian kennen lernte, den sie später in seinem Atelier aufsuchte. Neben diesen konstruktivistischen Künstlern begegnete Höch auch den Kubisten Amédée Ozenfant, Louis Marcoussis und Jacques Lipchitz sowie Iwan Puni, Fernand Léger, Constantin Brâncuși und Lou Albert-Lasard. Als Leseempfehlung erhielt sie von Tzara und van Doesburg das Buch *L'autruche aux yeux clos* von Georges Ribemont-Dessaignes, und am letzten Tag ihres zweiwöchigen Aufenthalts, dem 2. Mai 1924, vermerkte Höch in ihrem Reisetagebuch: »Freitag bei Man Ray. Sehr interessant.«⁴⁴ Bemerkenswerterweise ist dies in Höchs Pariser Notizen die einzige explizit positive Wertung gegenüber einem Künstlerkollegen. Man Rays surreale Fotografien weckten offenkundig ihre Neugier, und sicherlich erfuhr sie von ihm einiges über die Ideen des Kreises um Breton, mit dem sich Tzara überworfen hatte. Auch Nelly van Doesburg meldete kurz darauf nach Berlin: »Picabia hat wieder 391 ausgegeben gegen das ›Superrealismus‹. Wir bekommen 20 Exemplare und werden Ihnen eins schicken.«⁴⁵

Francis Picabia hatte im Mai 1924 das Heft Nr. 16 seiner Zeitschrift 391 als Satire gegen den Surrealismus Bretons unter den Titel »Superréalisme« gestellt.⁴⁶ Dies zeigt, wie virulent bereits zu diesem Zeitpunkt um den Begriff des Surrealismus gerungen wurde. Bereits am 22. März 1924 hatte Paul Dermée in der Zeitschrift *Paris-Soir* gefordert, den zunächst verwendeten Terminus »Literarischer Kubismus« durch den von Guillaume Apollinaire erstmals 1917 gebrauchten Begriff »Surrealismus«⁴⁷ zu ersetzen, um dessen eigene Werke sowie die Schriften von Pierre Reverdy, Max Jacob und Dermée selbst zu bezeichnen.⁴⁸ Eine Erwiderung der Gruppe um Breton erschien in der Folgewoche. Am 16. August schloss sich Yvan Goll in *Le journal littéraire* Dermée an, was ebenfalls eine Gegendarstellung Bretons in der nächsten Ausgabe nach sich zog, der Goll und Dermée eine Woche später erneut widersprachen. Daraufhin veröffentlichte Breton Auszüge aus seinem im Entstehen begriffenen Manifest, was wiederum die Gegenseite anspornte. Verbissen arbeiteten beide Lager an programmatischen Darstellungen, und schließlich erschienen Ende Oktober 1924 fast zeitgleich sowohl das »Manifest du surréalisme« von André Breton als auch ein »Manifest du surréalisme« von Yvan Goll in der ersten und einzigen Nummer seiner eigenen Zeitschrift *Surréalisme*.⁴⁹

Der wesentliche Unterschied ihrer Positionen lag in der künstlerischen Methode begründet. Für den ehemaligen Expressionisten Goll war die Wirklichkeit der entscheidende Ausgangspunkt. Mittels neuartiger poetischer Bilder sollte sie durch den planmäßig und bewusst vorgehenden Künstler auf eine höhere Ebene

gehoben werden. Der Surrealismus sei also im Grundsatz konstruktiv. Der ehemalige Dadaist Breton hingegen betonte die passive, rezeptive Seite der Künstler, die unkontrolliert und willkürlich entstehende Bilder einfangen sollten, gemäß dem »Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung«.⁵⁰ Während Bretons dezidiert amoralische Strategie auf eine radikale Lebenshaltung zielte, welche die Kunst überschreiten und auflösen sollte, blieb Goll dem Bereich der Ästhetik verhaftet, sah die künstlerischen Neuerungen als Ausdruck einer ernsthaften gesellschaftlichen Verantwortung zeitgenössischer Künstler an und lehnte provokative Grenzüberschreitungen ab.

Mit der Eröffnung des »Büros für surrealistische Forschungen« am 10. Oktober 1924 positionierten sich Breton und seine Gruppe wirkungsmächtig in der Öffentlichkeit, und als am 16. Dezember die erste Nummer ihrer Zeitschrift *La révolution surréaliste* erschien, war die Definitionsmacht in Sachen Surrealismus eindeutig in ihre Hände übergegangen.

All diese Geschehnisse fielen in die Zeit nach Hannah Höchs erster Paris-Reise, und sie wird sie höchstens in kolportierter Form erfahren haben. Während ihres zweiten Aufenthalts in Paris, der vom 21. Juni bis zum 1. Juli 1925 dauerte, traf sie erneut die Doesburgs, Delaunays, Puni sowie Mondrian, Tzara und Man Ray, lernte zusätzlich die Futuristen Filippo Tommaso Marinetti und Enrico Prampolini kennen, die Architekten Friedrich Kiesler und Robert Mallet-Stevens, den Komponisten George Antheil sowie die New Yorker Galeristin und Herausgeberin der Zeitschrift *The Little Review*⁵¹ Jane Heap, der Tzara seine Höch-Werke zur Verfügung gestellt hatte. Im Reisetagebuch erwähnte Höch einen Besuch im »Bœuf sur le Toit. Dadaistisches Bar + Restaurant«⁵² sowie die Buchhandlung Au Sans Pareil im Zusammenhang mit dem Buch von Georges Ribemont-Dessaignes, *L'autruche aux yeux clos*, das ihr wohl abermals empfohlen worden war, sowie *Les chants de Maldoror* von Lautréamont. Nur aus der Erwähnung dieses Romans lässt sich schließen, dass der Surrealismus ein Thema bei Höchs zweiter Paris-Reise gebildet haben dürfte, denn auf Lautréamont bezog sich Breton in seinem Manifest. Dessen Beschreibung eines jungen Mannes als schön »wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch«⁵³ sollte für den Surrealismus und seine Rezeption zum meistzitierten Satz werden, um darin die kombinatorischen Techniken von Malern wie René Magritte und Max Ernst zu erläutern.

Die Montage disparater Teile war bereits ein zentrales Merkmal dadaistischer Bilderzeugnisse. Die Ausprägungen waren jedoch je nach Standort unterschiedlich. Während Dada in Zürich zum Ende des Ersten Weltkriegs durch die Situation des politischen Asyls geprägt war, welche zu einer gewissen Zurückhaltung nötigte, stand die Dada-Produktion in Berlin während der unruhigen Nachkriegsphase ganz im Zeichen der politischen Agitation für kommunistische und anarchistische Ziele.⁵⁴ Es waren Kurt Schwitters in Hannover und Max Ernst in Köln, welche die Medien der Collage und Montage auch dazu einsetzten, autonome Bild-



realitäten zu erzeugen, die nicht kritisch-provozierend, sondern poetisch-künstlerisch wirken sollten.

Auch Hannah Höch hatte zwischen 1920 und 1925 neben ihren politischen Fotomontagen eine Reihe von Collagen – häufig unter Verwendung von Schnittmusterbögen wie in der 1922 entstandenen *Astronomie* – geschaffen, welche allein der Ästhetik verpflichtet waren, und ihre Bewunderung für Max Ernst, dem sie im Juni 1920 bei der Vorbereitung zur Ersten Internationalen Dada-Messe in Berlin kurz begegnet war, spielte dabei eine wesentliche Rolle.⁵⁵ Eher intuitiv als programmatisch näherte sie sich surrealistischen Bildvorstellungen, und es entstanden Werke, die vermuten lassen, dass auch die Pariser Debatten ihren Niederschlag in ihnen gefunden haben.

Das 1923 in Berlin-Friedenau begonnene und 1926 beendete Gemälde *Die Treppe* (Abb. 7) etwa wirkt wie die Umsetzung surrealistischer Collagetechniken in das Medium der Malerei. Voneinander isolierte Gegenstände werden in eine Bühnenbildartige Architektur gesetzt. Vor einem schwarzen Hintergrund schiebt sich von oben eine Treppe ins Bild. Auf ihren immer breiter werdenden Stufen sitzt ein nacktes und rotwangiges Kleinkind, dessen Blicke von einem Erdglobus zu einem Glas wandern, in welchem sich Hochhäuser befinden. Von links vorn an die Treppe herangeschoben steht ein Kubus, auf dem sich mutmaßlich ein Kürbis und Schlangengurken durchdringen und neben einem groß aufgefächerten Blatt zahlreiche schwarze, noch geschlossene Tulpen hervorbringen. Eine Blüte, die im Inneren rot wie eine Flamme glüht, befindet sich vor einem Strommasten, von dessen Spitze Leitungen zu der geheimnisvollen Pflanze führen. Unter ihnen ist ein Propellerflugzeug in einer Glasglocke. Links vorne komplettieren eine Pappel, eine Tanne und ein abgestorbener Laubbaum das Tableau. Durch den Kubus keilförmig von der Treppe weggeklappt, erscheint vorne rechts eine dunkle halbrunde Tischplatte, bedeckt mit Tüchern und einem Blatt Papier, darauf ein schwarzer Männerkörper mit Lendenschurz, die Arme ausgestreckt – die Füße übereinander, in der Haltung eines

7 | Hannah Höch
Die Treppe, 1923–26

Öl auf Leinwand, 77 × 106 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

gekreuzigten Christus. Der Kopf wird verdeckt von einer überproportional großen Maske, deren Gesichtshälften unterschiedliche Farben und Stimmungen aufweisen.

Die Komposition wirkt, als ob sich ein Schreibtisch mit mehrstufigem Tafelaufsatz und sorgsam bereitgelegtem Stillleben geheimnisvoll verselbständigt hätte. Wie in einem Traum verhalten sich die Gegenstände gemäß einer halluzinatorischen Logik. Die gefährlichen und gefährdeten Elemente des Lebens stehen den künstlichen Hervorbringungen der Zivilisation gegenüber.

Trotz der drei Bäume, die unschwer als Symbole der Lebensalter zu dechiffrieren sind, kann das Bild nicht nur allgemein als »die zivilisationstragische Perspektive menschlicher Entfremdung«⁵⁶, »Zivilisationsvanitas«⁵⁷ oder als »menschliche Urangst der Vereinzelung«⁵⁸ gesehen werden. Vor dem Hintergrund der Biografie Hannah Höchs lässt sich die Maske als Verbildlichung ihrer intensiven zeitweiligen Verbindung mit Raoul Hausmann lesen. Die Polarität der Geschlechter hatte Höch seit 1919 mehrfach in zweigesichtigen Bildschöpfungen festgehalten.⁵⁹ Die unglückliche Beziehung ist 1926 zu einer hohlen Maske verkommen, der früher Verehrte ist zu einer toten Gottheit geworden, das gemeinsame Kind⁶⁰ blieb ein fernes Wunschbild. Auch New York ist weit, obwohl dank Tzara und Jane Heap ein erster Kontakt bereits hergestellt ist. Paris ist in einer Anspielung vertreten: Der Strommast ähnelt ein wenig dem Eiffelturm und somit einem Sehnsuchtsymbol, das Höch wortspielerisch einsetzte, als sie nach ihrer ersten Paris-Reise an Nelly van Doesburg schrieb: »Arbeit, Besuch, Hitze und das ganze scheussliche Berlin. BERLIN ist scheusslich – mit allem was da kriecht und fleucht. Nur Arbeitswut rettet mich vor Selbstmord wegen Vater- und Mutterländischem Überdruß. Ich will eifeltürmeln!«⁶¹

Die Möglichkeit, aus Berlin zu türmen, ergab sich im Juli 1926, als Höch auf Einladung von Schwitters nach Holland reiste und dort der Schriftstellerin Til Brugman begegnete.⁶² Nach einer gemeinsamen Kurzreise über Paris (26.–29. Juli) nach Grenoble vermietete Höch ihr Berliner Atelier, kündigte ihre Stelle als Entwurfszeichnerin in der Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags und zog zu Brugman nach Den Haag. Wenn das Gemälde dort fertiggestellt wurde, liegt nahe anzunehmen, dass die sich verschlingenden Früchte und Pflanzen für die Liebe der beiden Frauen stehen, die im Land der Tulpen glüht, und deren naturwüchsige Kraft dabei ist, den dominierenden Raoul Hausmann vom Sockel zu stoßen.

Erstmals öffentlich gezeigt wurde *Die Treppe* 1928 in Amsterdam im Rahmen einer Ausstellung der Künstlergruppe De Onafhankelijken (Die Unabhängigen), bei der Höch Mitglied geworden war. Auf diese Weise kam die einzige Berliner Künstlerin, die sich aus der Dada-Vergangenheit zum Surrealismus vorgearbeitet

hatte, und die auch im September 1927 und im August 1929 Paris besuchte, der deutschen Metropole genau in jenem Moment abhanden, als eine künstlerische Rezeption dieses Stiles hätte einsetzen können. Zwar übersiedelten Höch und Brugman Ende 1929 von Den Haag nach Berlin-Friedenau, doch mangels einer Anbindung an eine Galerie oder Gruppe blieb Höchs Wirkungskreis beschränkt. Die einzige Ausstellung ihrer Arbeiten in der deutschen Hauptstadt war die Beteiligung an der Ausstellung *Fotomontage*, welche 1931 im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums im Martin-Gropius-Bau stattfand. Die erste Einzelausstellung Hannah Höchs in Deutschland, die im Sommer 1932 am Bauhaus in Dessau geplant war, musste auf Druck der Nationalsozialisten abgesagt werden.

1926. EIN FILM: G. W. PABST UND DIE GEHEIMNISSE EINER SEELE

Die eigentliche Domäne surrealer Verknüpfungen ist der Traum. Seine fließenden und aufgrund ihrer Eigenlogik manchmal verstörenden Bilder ereignen sich in einer zeitlichen Abfolge. Daher überrascht es nicht, dass die eigentümliche Bildlogik des Surrealismus in den 1920er Jahren auch in das Medium Film Einzug hielt. Als am 24. März 1926 im Berliner Gloria-Palast der Film *Geheimnisse einer Seele* von G. W. Pabst uraufgeführt wurde, schrieb der Kritiker Kurt Mühsam: »Was dem Film aber noch einen ganz besonderen Reiz verleiht, ist die hervorragende technische Durchführung der Traumszenen. Guido Seeber, Curt Oertel und Robert Lasch haben hier in gemeinsamer Arbeit wohl das Beste geschaffen, was wir in dieser Art in der letzten Zeit zu sehen bekommen haben: Durcheinanderjagende Eisenbahnzüge, plötzlich aus der Erde wachsende Häuser, Menschenköpfe als schwingende Glocken... Die Premierenbesucher zeigten sich für diesen eigenartigen Film stark interessiert und spendeten Beifall.«⁶³

Bereits die bloße Beschreibung einzelner Szenen wirkte surreal, und Mühsam führte die Namen der drei beteiligten Kameraleute an, denen der Film seine visuelle Eindrücklichkeit verdankte.⁶⁴ Doch setzten sie nur virtuos um, was das Drehbuch vorgab. Die Entstehung des Filmes verdankte sich zunächst dem Bühnenbildner und Filmausstatter Ernö Metzner, der den UFA-Produzenten Hans Neumann dazu anregte, einen Traum und seine Deutung durch die Psychoanalyse auf die Leinwand zu bringen.⁶⁵ Für die Kulturfilm-Abteilung der UFA konzipierte Neumann einen »Lehrfilm« und schrieb gemeinsam mit dem Journalisten und Reisebuchautor Colin Ross⁶⁶ das Drehbuch. Als fachwissenschaftlichen Berater konsultierte Neumann den Gründer der Berliner Psychoanalytischen Gesellschaft, Karl Abraham, der soeben zum Präsidenten der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung gewählt worden war. Am 7. Juni 1925 informierte dieser brieflich Sigmund Freud in Wien, der seinerseits bereits ein Angebot des Hollywood-Produzenten Samuel Goldwyn abgelehnt hatte, für 100 000 Dollar die berühmtesten Liebesgeschichten seit Antonius und Kleopatra psychoanalytisch gedeutet auf die Leinwand zu bringen.⁶⁷



8 | *Geheimnisse einer Seele*, 1925 – 26
Standfoto aus der Traumsequenz, Deutsche Kinemathek

Auch gegenüber dem Berliner Filmprojekt blieb Freud ablehnend: »Mein Haupteinwand bleibt, dass ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen.«⁶⁸ (Freuds Alternativmodell war der so genannte Wunderblock, ein Spielzeug, bei dem eine dünne Zelluloidfolie auf einer Wachstafel es ermöglichte, immer neue Einschreibungen vorzunehmen und gleichzeitig Spuren früherer Texte zu bewahren.⁶⁹) Abraham argumentierte, es sei wichtig, von Anfang an inhaltlich Einfluss zu nehmen, und er sei von der Seriosität des Unternehmens ebenso überzeugt wie sein Berliner Kollege Hanns Sachs, der eine Begleitbroschüre zum Film schreiben sollte.⁷⁰

Zwar hatte Hans Neumann selbst die Regie übernehmen wollen, doch die Dokumentarfilmabteilung der UFA bestimmte den in diesem Metier erfahrenen G. W. Pabst, der soeben *Die freudlose Gasse*⁷¹ fertiggestellt hatte. Die Dreharbeiten fanden von September bis November 1925 im Berliner Cserépy-Atelier und im Lixie-Atelier Berlin-Weißensee statt, und allein für die 75 Einstellungen der Traumsequenzen waren sechs Wochen Drehzeit notwendig.⁷²

Der Stummfilm in Schwarz-Weiß beginnt (nach einführenden Sätzen und einem Verweis auf Freud) mit einer Rasierklinge, die der Hauptdarsteller Werner Krauss am Fenster des Schlafzimmers in seiner Berliner Villa schärft. Sein Gesicht erscheint verzerrt in einem kleinen runden Rasierspiegel. Neben an frisiert sich seine von Ruth Weyher dargestellte Frau, die ihn bittet, einige Haare aus ihrem Nacken zu entfernen. Die Prozedur wird unterbrochen durch den Hilfeschrei aus dem Nachbarhaus, wo eine Bluttat begangen wird. Als sich der Mann wieder seiner Frau zuwendet, registriert er, dass die Rasierklinge ihre Haut leicht aufgeritzt hat.

Auf dem Weg zur Arbeit geht der Mann an den aufgeregten Nachbarn, Sanitätern und Polizisten vorbei. In seinem Chemielabor meidet er den Brieföffner. Eine Frau kommt mit ihrer



9 | *Geheimnisse einer Seele*, 1925–26
Dreharbeiten der Psychoanalysesequenz,
Deutsche Kinemathek/Sammlung Pabst 4.2–85/07

Tochter zu Besuch, und als er dieser Süßigkeiten gibt, werfen sich die Frau und seine Laborassistentin vielsagende Blicke zu, die ihn zu verurteilen scheinen. Nach einer Polizeibefragung am nächsten Morgen zeigt ihm seine Frau den Brief ihres Vetzters, der aus Sumatra zu Besuch kommt und vorab als Geschenke einen malaiischen Dolch und die Statuette einer indischen Fruchtbarkeitsgöttin geschickt hat. Auf den beigelegten Fotos trägt der Vetter einen Tropenhelm.

Während der Nacht tobt ein heftiges Unwetter, und der Mann träumt schwer. Er sieht den Vetter in einem Baum sitzen und zunächst mit den Händen auf ihn zielen und dann plötzlich mit einem Gewehr. Der Mann versucht zu fliehen, indem er zum Himmel schwebt, doch der Vetter schießt ihn ab, und er stürzt in den Hof des Hauses. Danach erscheinen ihm die riesenhaft vergrößerte Fruchtbarkeitsstatue, ein beschränkter Bahnübergang, der aus einem vorüberfahrenden Zug winkende Vetter (Abb. 8), eine aufklappbare Stadt mit einem Turm, dessen Glocken sich in die Köpfe seiner Frau, der Laborassistentin und der Besucherin mit dem Kind verwandeln. Im Anschluss findet sich der Mann als Angeklagter vor Gericht wieder, wo ihn die Schranken an der Flucht hindern. Aber der Richter und der Ankläger, der den Tropenhelm und die Gesichtszüge des Vetzters trägt, sind in Laborflaschen und Phiolen eingesperrt. Schließlich sieht der Mann aus dem Fenster des Labors, dass seine Frau die Puppe eines Babys aus einem dunklen Teich fischt und dem im selben Boot sitzenden Vetter überreicht. Daraufhin greift der Mann zu einem Messer und sticht auf ein eingeblendetes Bild seiner Frau ein, bis dieses verschwindet.

Am nächsten Morgen fällt beim Rasieren die Klinge auf den Boden. Als ihn im Labor die Nachricht von der Ankunft des Vetzters

erreicht, entgleitet dem Mann ein Reagenzglas und zerbricht. Beim Abendessen kann er das Messer nicht berühren, verlässt das Haus, geht in eine Bar und kehrt ohne Schlüssel zurück, den ihm jedoch ein Arzt hinterher trägt. Beim erneuten Blick auf ein Messer und den Nacken seiner Frau flieht er zu seiner Mutter, die ihn zu einem Psychotherapeuten schickt. Auf dessen Couch liegend (Abb. 9) erinnert er die Ereignisse, durchlebt sie erneut (er sticht mit dem Papiermesser des Therapeuten wild in die Luft) und kommt ihrer tieferen Bedeutung auf die Spur: Ein Kindheits-erlebnis, bei dem der rivalisierende Vetter von der kleinen Freundin die dem Jungen zugedachte Puppe erhielt, während dieser von der Mutter durch das Vorzeigen seiner neugeborenen Schwester abgelenkt war, verbindet sich mit einem unbewusst gegen die Frau gerichteten Mordimpuls, weil die Ehe kinderlos geblieben ist. Am Ende des Films ist die glücklich wiedervereinte Familie in einer idyllischen bayrischen Alpenlandschaft zu sehen.

In diesem Happy End mit einem von Angstträumen und Zwangsneurosen kurierten Patienten, der »sich selbst zu beherrschen«⁷³ versteht, kulminierte der als Werbung für die Psychoanalyse angelegte Film. In seinem Begleittext erklärte Hanns Sachs die Struktur von Fehlhandlungen, Phobien und Neurosen sowie Grundzüge der Traumdeutung, wie etwa den Mechanismus der »Verdichtung«.⁷⁴ Auch bei der Uraufführung wurde stark auf Didaktik Wert gelegt, doch die Hauptstadtpresse bemerkte: »Auf der Bühne ging ein überflüssiger ›Auftakt‹ voran: Eine Dame ließ sich von einem Herrn über die Grundfragen der Psychoanalyse belehren. Auf der Oberbühne erschienen dann verkörperte Symbole der verdrängten Triebe. Das Ganze war so geschmacklos, dass es schon eher komisch wirkte. Der Film selbst errang einen außerordentlich starken Beifall.«⁷⁵ Der Filmspezialist Siegfried Kracauer bemängelte die »Kühle eines Expertenberichts«⁷⁶, und Ernst Blass kritisierte die eindimensionalen Symboldeutungen: »von einem der Traumbilder wird nur erklärt, dass Wasser die Geburt symbolisiere; aus den anderen sehr bedeutenden Traumbildern wird immer nur die eine Sinnbeziehung klar gemacht. Aus Rücksicht auf die Filmzensur und Filmverständlichkeit hat man die Hauptstücke der Psychoanalyse, Beziehung zu den Eltern und die sexuellen Elemente, fast verschwiegen. Daraus folgt, dass die Analyse vielleicht den Patienten heilt, aber den Zuschauer nicht überzeugt. Das Meiste bleibt rätselhaft und vieldeutig stehen.«⁷⁷

In diesem letzten Satz tritt dann doch ein ganz entscheidender Sachverhalt zu Tage: die Eigenständigkeit der Bilder. Durch den visuellen Überschuss und die optische Faszination lieferten die Filmemacher mehr als die inhaltsorientierten Film- und Psychoanalytiker verarbeiten konnten. Speziell die Traumsequenzen machten den Film berühmt. Hier war eine surreale Bildersprache am Werk, ohne dass sie im Berlin des Jahres 1926 so benannt werden konnte. Zu nah war noch der Expressionismus mit seinen dämonischen Ärzten »Dr. Mabuse« und »Dr. Caligari« (worin übrigens Werner Krauss den Doppelgänger gespielt hatte). Nun ging es um Aufklärung und Sachlichkeit, um die Anerkennung des Psychoanalytikers⁷⁸ als einem Kriminalisten der Seele, der durch



Ludger Derenthal, Dieter Scholz, Jasper Sharp, Werner Spies

Bilderträume

Die Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 292 Seiten, 24,5x29,5
219 farbige Abbildungen, 86 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-4370-9

Prestel

Erscheinungstermin: Juni 2009

Die Surrealisten kommen. Die über 150 Bilder stammen aus einer der weltweit bedeutendsten Privatsammlungen surrealistischer Kunst - der Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch - und ergänzen sich mit Werken aus dem Bestand des Museums zu einer einzigartigen Gesamtschau. Der dazu erscheinende Ausstellungskatalog zeigt neben Hauptwerken maßgeblicher Surrealisten wie Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Joan Miró und Yves Tanguy auch frühe Bilder von Jackson Pollock, Arshile Gorky und Mark Rothko, Künstler des Abstrakten Expressionismus, der aus den Wurzeln des Surrealismus entstand. Selten ließ sich die Entwicklung dieser Kunstbewegung so umfassend und hochkarätig verfolgen. Ergänzt wird die Publikation durch historische Porträtfotografien der Künstler, von nicht weniger berühmten Fotografen wie Arnold Newman, Man Ray und Brassai.

 [Der Titel im Katalog](#)