

## Wie surreale Zusammentreffen die Gewalt ins Bild bringen: von Lautréamont über Magritte und Heartfield bis hin zu Cattelan und Ferrari

Klaus Speidel



1 – René Magritte, *Le Plaisir (Das Vergnügen)*, 1927, Öl auf Leinwand, 74 x 98 cm © René Magritte / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

„Surreal“ ist ein Begriff, der selten für die Beschreibung der Werke von John Heartfield verwendet wird. Dabei nutzt er Bildstrategien, die Künstlerinnen und Künstler bis heute mehr oder weniger explizit von dem belgischen Surrealisten René Magritte beziehen. Wie mit den bildlichen Mitteln des Surrealismus auch dort Gewalt ins Bild gebracht wird, wo sie nicht direkt dargestellt ist, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei steht die bildrhetorische Verwandtschaft zwischen Heartfield und Magritte im Zentrum.

Das scheinbar Offensichtliche hat hier große Relevanz: Unabhängig davon, dass Magritte eher im malerischen und Heartfield im fotografischen Medium arbeitet, vermeiden beide weitgehend eine formal-expressive Behandlung ihrer Themen und arbeiten in einem relativ naturalistischen Stil. Beide verwenden ihr Medium bewusst so, dass Zeichen entstehen, die „wahrnehmungsnah“ sind. Sie nutzen intuitiv das, was Klaus Sachs-Hombach 2006 für die Bildwahrnehmung allgemein formulierte: „um zu bestimmen, was im Bild dargestellt ist, können wir im Wesentlichen auf die Prozesse zurückgreifen, die wir mit der Fähigkeit zur Gegenstandswahrnehmung bereits besitzen.“<sup>1</sup> Wahrnehmungsnähe ist selbstverständlich graduell. Magrittes und Heartfields Bilder sind weniger wahrnehmungsnah als zum

Beispiel Trompe-l'oeil-Malerei, aber wesentlich mehr als die Werke von George Grosz, Ludwig Kirchner, Raoul Hausmann oder Otto Dix, die in ihren Bildern viel stärker davon abweichen, wie die außerbildliche Wirklichkeit optisch erscheint.

Bei beiden Künstlern kontrastiert der wahrnehmungsnahe Stil mit einer Darstellung von Zuständen und Ereignissen, die wir selten im Alltag zu Gesicht bekommen, denn es gibt keine Eichen, auf denen Gasmasken wachsen, Männer mit Paragrafenköpfen oder einen *Arsch mit Ohren*, wie Heartfield eine Fotomontage aus dem Jahr 1929 betitelt. Die Beziehung ist spezifischer: Sowohl bei Magritte als auch bei Heartfield steht ein unerwartetes Zusammentreffen im Vordergrund. Zwar gehörten sie nicht zur Gruppe der Surrealisten um den Dichter André Breton<sup>2</sup>, dennoch sind ihre Surrealismen geradezu paradigmatisch, wenn man von Lautréamont ausgeht. Der berühmte Satz des Dichters aus dem sechsten Gesang der *Gesänge des Maldoror*, wo die Schönheit eines Jünglings mit der „des zufälligen Zusammentreffens einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“<sup>3</sup> verglichen wird, ist ebenso für die Pariser Bewegung als auch für Heartfield und Magritte prägend.

Ausgehend von Lautréamonts Formulierung wird hier nun das „Zusammentreffen“ als medien- und technikneutraler Begriff eingeführt. Er soll die Zusammenstellung von Objekten, Menschen oder Situationen bezeichnen, die verschiedenen Kontexten entstammen oder in unerwarteten Kombinationen auftreten, ganz gleich, ob beispielsweise Collagetechniken, rein malerische oder fotografische Mittel zum Einsatz kommen. In diesem Sinne spielt dieses Zusammentreffen bei so verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern wie Hieronymus Bosch, John Heartfield, René Magritte, Leonor Fini, Frida Kahlo, Rosemarie Trockel, Chema Madoz oder dem Duo Maurizio Cattelan und Pierpaolo Ferrari auf jeweils unterschiedliche Weise eine tragende Rolle.<sup>4</sup> Während bei Madoz Eleganz und visuelle Schlüssigkeit wesentlich sind, schöpfen Letztere das Gewaltpotenzial aus, das ein Zusammentreffen immer schon enthält. Wie Heartfield arbeiten sie bewusst auf eine Schockwirkung hin.

Magritte kombiniert Dinge, zwischen denen er eine „Wahlverwandtschaft“ vermutet und zielt auf eine Reform des Blickes<sup>5</sup>

ab, sodass seine „Bilder nicht mehr notwendig wären, damit man an das denkt, was sie zeigen“<sup>6</sup>. Er versucht, uns von der einseitigen und im Wesentlichen funktionalen Beziehung zu befreien, die wir zu den Gegenständen haben. Zwar scheinen auch Heartfields Bilder ihre Suggestivkraft durch ähnliche Wahlverwandtschaften zu erhalten, aber das Ziel der von ihm inszenierten Begegnungen ist ein anderes: Er will möglichst deutlich politische Botschaften vermitteln. Ganz wie bei Magritte würde eine symbolische Deutung der Zusammenstellung der Motive zu kurz greifen, denn durch die wahrnehmungsnahe Ausarbeitung erhalten diese Begegnungen unmittelbar, sogar bevor ein möglicher symbolischer Gehalt entschlüsselt wurde, eine starke Überzeugungskraft und wirken bisweilen geradezu unheimlich.

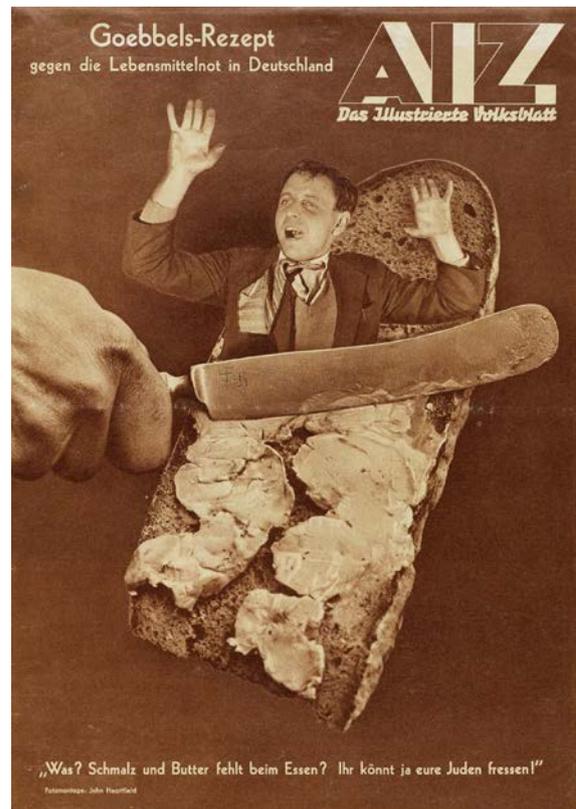
Auch wenn Künstlerinnen und Künstler in einem Werk häufig verschiedene Arten des Zusammentreffens kombinieren, möchte ich fünf Methoden unterscheiden, wie dieses Mittel Gewalt ins Bild bringt: die einfache *Zusammenstellung*, bei der die einzelnen Elemente ihre Autonomie wahren, nicht direkt interagieren und oft getrennt sind durch innerbildliche Rahmen; die *Szene*, bei der verschiedene Figuren oder Objekte in eine narrative Beziehung treten; die *Ersetzung*, bei der ein Objekt an eine Bildstelle tritt, die eigentlich ein anderes Objekt erwarten ließe; die *Fusion*, bei der Objekte sich zu einem Hybrid vermischen und die *Collage*, die nicht im Sinne einer Technik, sondern im Sinne einer Bildbegegnung gemeint ist, die brüchig bleibt.

Eine von Magrittes *Zusammenstellungen*, die für die hier beschriebene Methode typisch ist, trägt den Titel *Der Schlüssel der Träume* und existiert in mehreren Versionen (u. a. 1927, 1930, 1935). Jede Ausführung des Themas zeigt verschiedene Objekte, eingeschlossen in innerbildliche Rahmen. Den Bildobjekten sind jeweils Wörter zugeordnet, die fast immer ein anderes Objekt bezeichnen als das abgebildete. Vergleichbare Zusammenstellungen Heartfields sind die Doppelseite *Das Wettrüsten zu einem neuen Weltkrieg*, die am 8. April 1926 in der *AIZ* veröffentlicht wurde, sowie die beeindruckende Bildmontage *Wie im Mittelalter ... so im Dritten Reich* von 1934, die das Bild eines Geräderten dem eines nackten Mannes gegenüberstellt, der auf einem Hakenkreuz gefoltert wird: Symbolische und physische Folter werden assoziativ verschränkt, seelische und körperliche Schmerzen gleichgesetzt.

Magrittes narrative *Szenen* zeigen meist Zustände und wirken im Vergleich zu denen von Heartfield oft harmlos. Er lässt zum Beispiel eine kleine Eisenbahn aus einem Kamin fahren, einen überdimensionierten Finger neben einer Treppe stehen oder eine Pfeife in einem Zimmer schweben. Hier scheint es eher um Poesie als um Schock zu gehen. Nur gelegentlich kommen Magrittes Bilder der Schockwirkung nahe, die Heartfields Werke auslösen können, wie in *Das Vergnügen* (1927), (Abb. 1) das eine junge Frau zeigt, die so in einen Vogel beißt, dass das Blut ihr über den weißen Kragen rinnt. Die Bedeutung bleibt jedoch offen. Heartfields Szenen sind dagegen so erschütternd, wie ihre Botschaften klar sind: Er lässt in *Reservations – Jews driven like*

*cattle* (1938) eine Menschengruppe von einem Riesen in Militäruniform mit Peitsche in einer Viehweide mit Stacheldrahtzaun zusammenreiben. Ebenso szenisch wie brutal wirkt die auf ein Bajonett gespießte Friedenstaube in *Der Sinn von Genf* (1932) oder die Darstellung eines Mannes, der in *Goebbels Rezept* (1935) (Abb. 2) aufs Brot gestrichen wird.

Eine *Ersetzung* findet bei Heartfield dann statt, wenn beispielsweise ein Stahlhelm an den Platz der Sonne tritt. Wenn



2 – John Heartfield, *Goebbels Rezept gegen die Lebensmittelnot in Deutschland*, Seite aus der *AIZ*, 1935 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin

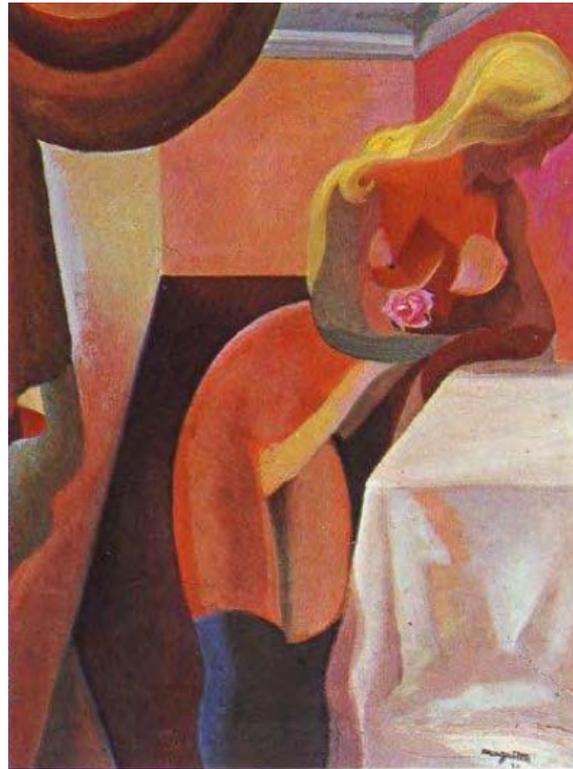


3 – Maurizio Cattelan und Pierpaolo Ferrari, Porzellanteller *Frosch* aus der Serie „Seletti wears Toiletpaper“, 2013–2020, ø 27 cm, <http://www.tp0610.com/seletti/>, zuletzt am 23.6.2020 © Maurizio Cattelan und Pierpaolo Ferrari

das Ersetzte wie hier positiv, das Ersetzende dagegen negativ gedeutet wird, entsteht die Empfindung eines bedrohlichen Austauschs. Bei Magritte werden regelmäßig Bilder von Objekten durch deren sprachliche Bezeichnungen oder durch arbiträre Formen ausgetauscht. Beide Operationen beschreibt er 1929 in seinem Vortrag „Die Wörter und die Bilder“. In den 1980er Jahren greift Chema Madoz diese Bildsprache wieder auf und ersetzt in seinen unbetitelten Fotos aus dem Jahr 1982 die Augen eines Mannes durch zwei Knoten in einem Seil und 1987 den Rauch einer Zigarette durch einen Faden. Für *Toiletpaper Magazine* ersetzen Maurizio Cattelan und Pierpaolo Ferrari das Fleisch auf einem Burger durch einen ausgewachsenen Frosch und machten daraus mit der Marke *Seletti* einen Porzellanteller.<sup>7</sup> (Abb. 3)

Die *Fusion*, die schon bei Hieronymus Bosch, später bei Magritte und auch in der heutigen Werbung immer wieder auftaucht, ist ein besonders interessantes Dispositiv. Magritte lässt beispielsweise einen Fuß direkt in einen Schuh übergehen, ein Objekt halb als Glasflasche und halb Karotte erscheinen oder sich eine Kerze wie eine Schlange am Strand entlangschlängeln. Bei Heartfield wächst aus einer Eichel eine Gasmaskenheraus oder ein Hintern besitzt Ohren. Anstelle eines menschlichen Gesichts setzt er das einer gefährlichen Raubkatze und anstatt eines Kopfes ein Paragrafenzeichen. Der provozierte Schock scheint hier von der diffusen Angst einer Interpenetration oder gar Entgrenzung des Organischen und Anorganischen, Menschlichen und Tierischen, Natürlichen und Symbolischen herzuführen. Hier werden Effekte antizipiert, die auch im Horrorkino David Cronenbergs zelebriert werden, wenn beispielsweise ein Mensch langsam mit einer Fliege fusioniert. Eine besondere Art der Fusion ist die *Materialfusion*, bei der die Form eines Objektes mit dem Material oder der Textur eines anderen kombiniert wird. Diese erzeugt Madoz, wenn er die Form eines Kaktus oder gar eines Luftballons aus Stein realisiert. Ähnlich funktioniert auch Magrittes Haut mit Holzmaserung (*Entdeckung*, 1927) oder sein Vorhang mit Himmel (*Schöne Welt*, 1962). Dabei entstehen Spannungen zwischen Material und Form, die ein Gefühl von Bedrohung erzeugen. Aktiviert wurde eine solche Kombination, als Sigalit Landau bei der Performance *Barbed Hula* (2000) einen Hula-Hoop-Reifen aus Stacheldraht schwang.

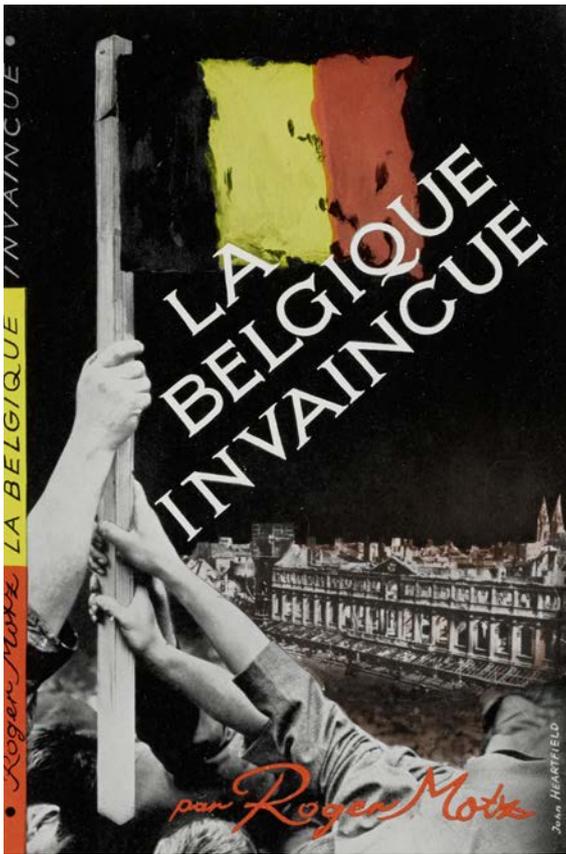
Magritte beschäftigt sich spätestens seit Mitte der 1920er Jahre mit *Collagen*. Zunächst in der Technik von Ausschneidungen, zum Beispiel von Partituren in Form von Spielfiguren oder Fischen. In dieser Werkphase ist sein Werk am deutlichsten mit den Fotomontagen Heartfields vergleichbar. Später arbeitet Magritte zwar fast nur noch malerisch, dennoch finden sich bis ins Spätwerk Inkohärenzen, Risse, Umrisse und Formen von Flüchtigkeit, die an seine frühen Collagen erinnern. Auch im gemalten Bild entsteht so ein Gefühl von Heterogenität, das für die Collage charakteristisch ist und sich deutlich von den Werken Chema Madoz' unterscheidet, der mit seinen fotografierten Echtwelt-Collagen auf ein Gefühl von Schlüssigkeit abzielen scheint.



4 – René Magritte, *La femme ayant une rose à la place du cœur* (Frau mit einer Rose anstelle des Herzens), 1924, Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm © René Magritte / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Die Verwendung eines Mediums dient diesen Künstlerinnen und Künstlern nie als Selbstzweck, sondern erscheint vor allem als Bedingung der Bildwerdung. Hierin erweisen sich Heartfield und Magritte geradezu als antimodernistisch. „Ich versuche immer [zu erreichen], daß die Malerei sich nicht bemerkbar macht, daß sie so wenig sichtbar sei wie möglich“,<sup>8</sup> offenbart Magritte in einem Interview. Seinen unpersönlichen Personalstil, der vor allem auf unmittelbare Erkennbarkeit aller dargestellten Elemente abzielt, entwickelt der Maler ausgehend von der Erfahrung, dass in abstrakteren Bildern wie *Die Frau mit der Rose* (1924) (Abb. 4) die surrealistische Schockwirkung geringer ausfällt als bei wahrnehmungsnäheren wie *Das Vergnügen* (1927). (Abb. 1) Ein weniger wahrnehmungsnaher Stil würde zwar einer möglichen Symbolik Magrittes oder Heartfields keineswegs schaden, und es ließen sich auch ohne ihn die gleichen Ideen vermitteln, jegliches Schockmoment wäre jedoch verloren. Der Stil bedingt diesen Effekt ihrer Werke. Ein Sujet aus der *AIZ*, 1935, (Abb. 2) auf dem man sieht, wie ein Mensch unter einem Streichmesser zu Schmalz zerdrückt aufs Brot gestrichen wird, kann nur schockierend wirken, weil Heartfield mit wahrnehmungsnahen Zeichen operiert.

Magrittes und Heartfields Surrealisten erzeugen im Bewusstsein der Betrachtenden eine reflexartige Ersetzung der gesehenen Bilder mit den Objekten der wirklichen Welt. Ohne diesen Mechanismus könnten sie zwar weiterhin symbolisch operieren, aber ihre Bilder würden nicht die Suggestivkraft entwickeln, die ihnen eigen ist. Ihr wahrnehmungsnaher Stil impliziert jedoch damit einen Verzicht auf andere Intensivierungs-



5 – John Heartfield, Cover-Design für *La Belgique Invaincue*, 1943  
© The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin



6 – Unbekannt, Cover-Design der englischsprachigen Ausgabe, *Belgium Unvanquished*, 1943

strategien. Solange Heartfield den Pinsel nur zum Überdecken verwendet und der Duktus im Endprodukt unsichtbar bleibt, muss er auf die Gewalt verzichten, die sich spurhaft in ein Bild einschreiben kann. Dass sie ihm nicht fremd war, wird bei dem nicht publizierten Bild *Krieg! (Niemals wieder!)* von 1941 deutlich, wo ein bewegter malerischer Hintergrund die Brutalität der Hinrichtung einer Friedenstaube eindrücklich unterstützt. Für die Einbandgestaltung des Buches *La Belgique Invaincue* (1943) von Roger Motz arbeitete Heartfield die belgische Flagge mit so groben Pinselstrichen, (Abb. 5) dass die Bewegung seiner Hand gleichsam die Fahne in Bewegung bringt und die schwarzen Flecken, die er hinterlässt, ganz unmittelbar vermitteln, dass es sich beim „unbesiegten Belgien“, wie es im Titel heißt, nicht um ein *unversehrtes* Belgien handelt. Die Gewalt hat sich hier vor allem malerisch eingeschrieben.<sup>9</sup> Wie wichtig dieser Aspekt für den Gesamteindruck des Einbandes ist, zeigt sich im Vergleich mit dem Cover der englischen Buchausgabe, (Abb. 6) die zur gleichen Zeit erscheint und der jegliche Suggestivkraft fehlt. Daran anschließend wäre es interessant weiterzuverfolgen, wie sich Heartfields Arbeit in den Nachkriegsjahren entwickeln wird und wie die expressive Spur sich in späteren Arbeiten Bahn bricht oder wieder verschwindet.

- 1 Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2006, S. 88
- 2 Magritte gehörte nur für einige Jahre zur Gruppe und sein Verhältnis zu André Breton gilt als problematisch.
- 3 Magritte gehörte nur für einige Jahre zur Gruppe und sein Verhältnis zu André Breton gilt als problematisch.
- 4 Für ein Interview und eine repräsentative Auswahl von Bildern vgl. Dagmar von Taube, „So fing alles an, mit Tellerleeressen...“, in: *Welt* (4.1.2018), <https://www.welt.de/icon/design/article172125329/Maurizio-Cattelan-und-Pierpaolo-Ferrari-inszenieren-Essen-und-Sex.html>, zuletzt am 19.6.2020
- 5 Vgl. Klaus Speidel, „Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit. Anmalen gegen die imaginären Grenzen der Imagination“, in: Didier Ottinger (Hg.), *Magritte. Der Verrat der Bilder*. München 2017, S. 56–65
- 6 René Magritte, „Interview par Jean Stévo I“ [12. Mai 1954], dt. „Interview Jean Stévo I“, in: Ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von André Blavier. München/Wien 1981, S. 313, fortan Magritte 1981
- 7 <http://www.tp0610.com/seletti/>, zuletzt am 20.6.2020
- 8 René Magritte, „Interview par Pierre Descargues II“, dt. „Interview Pierre Descargues II“, in: Magritte 1981, vgl. Anm. 6, S. 549
- 9 Zum Thema Pinselspur und Spurerzählung vgl. Klaus Speidel, „Figurerzählung, Spurerzählung und das Problem der Narration im Bild. Theoretische Grundlagen und empirische Evidenz“, in: Meret Kupczyk, Charlotte Warsen, Ludger Schwarte (Hg.), *Kulturtechnik Malen*. München 2019, S. 301–328. Zum Thema Pinselspur und Gewalt vgl. Klaus Speidel, „Dana Schutz“, „Open Casket“: A Controversy around a Painting and an Art World Malady“, in: *Spike Art Daily*, 24.3.2017, <http://www.spikeartmagazine.com/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady>, zuletzt am 19.6.2020; und Klaus Speidel, „Wie kommt die Gewalt ins Bild?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.9.2017). Zum Thema Pinselstrich und Narration vgl. Klaus Speidel, „Was die FPÖ mit Metallica verbindet: Wie Pinselstriche Geschichten erzählen“, in: *Der Standard* (21.9.2019), <https://www.derstandard.at/story/2000108891102/was-die-fpoe-mit-metallica-verbindet-wie-pinselstriche-geschichten-erzaehlen>, zuletzt am 19.6.2020