

# Das Reale ist das Surreale – und umgekehrt

## Das Unheimliche im Vertrauten

Gerade die lakonische Sachlichkeit des Erzählstils von Franz Kafka ist es, welche die unheimlichen, surrealen, gelegentlich grotesken und oft gewitzten Effekte hervorbringt. Das ist für die künstlerische Moderne symptomatisch. Die Kunstwerke der Ausstellung mit dem scheinbaren Oxymoron im Titel *Surreale Sachlichkeit* sind eine großartige Bestätigung dieser Beobachtung. Neue Sachlichkeit und Surrealismus müssen nicht, aber sie können sich begegnen, interagieren oder gar fusionieren.

Es mag prima facie verwundern, dass der Fotograf, der als der große Dokumentarist von Paris, der »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (Walter Benjamin) gilt, nämlich Eugène Atget, von den Surrealisten zum Idol erhoben und von Benjamin zu ihrem Vorläufer erklärt wurde. Scheint doch der Realismus der Atget'schen Paris-Fotos nicht weiter getrieben werden zu können. Die meist menschenleeren Straßen, die Plakatwände, die düsteren Hinterhöfe, die schmutzigen Fassaden ehemals glanzvoller Architekturen, die verwirrenden Geometrien der Metropole, die verloren scheinenden Gassen, die reflektierende Nässe des Kopfsteinpflasters, die abweisenden leeren Fenster, die verlassenen Gefährte und Geräte auf den Straßen, die spiegelnden Schaufensterscheiben, in denen sich die Auslagen mit dem Bild der Straße und der gegenüberliegenden Häuser vermischen (kein Wunder, dass sich André Breton von Marcel Duchamp in einer solchen real-surrealen Schaufenster-Konstellation fotografieren ließ!) –: All diese urbanen Räume der ersten Moderne werden zu Stätten einer ebenso leisen wie bedrängenden Unheimlichkeit und Leere, einer überwirklichen Wirklichkeit. Immer suggerieren Fotografien, dass, wie Benjamin schrieb, »die Wirklichkeit den Bildcharakter



Eugène Atget  
**Straße am Hôtel de Sens**  
in Paris · 1921

gleichsam durchsengt hat«<sup>2</sup>. Dadurch wird das fast mythische Versprechen geweckt, als sei es die Wirklichkeit selbst, die zum Bild geworden ist. Durch die optochemische Lichtaufzeichnung werde das ontologische Band von Bild und Gegenstand unzerreißbar. Die Fotografie wäre dann eine Emanation des Gegenstands, als sei die lichtempfindliche Fläche wie das Schweißbuch der Veronika fähig zur Aufnahme des *vera ikon*. Nüchterner wird von der fotografischen Indexikalität gesprochen oder pathetisch vom Punctum, wie es Roland Barthes tut.<sup>3</sup> Stets wird damit ein Realismus versprochen, den keine andere Kunstgattung einzulösen vermag. Und immer wird der Aura-Verlust der Fotografie kompensiert durch die Atmosphäre der Präsenz. Sie wird gerade der Fotografie zugesprochen, die mit ihrem Realismus zugleich die abgründige Unwirklichkeit der Wirklichkeit aufzudecken vermögen soll.

Darum auch kann ein Fotograf wie Brassäi (eigentlich Gyula Halász), wahrlich ein realistischer Fotograf, ohne Weiteres dem Surrealismus zugerechnet werden (Abb. S. 26). So publizierte Brassäi in der berühmten surrealistischen Zeitschrift *Le Minotaure* (No. 3/4, 1933) Fotos von Kratzbildern auf Pariser Mauern. Konnte es trivialer und zugleich anspruchsvoller zugehen? Ein kurzer Text von Brassäi *Du mur des cavernes au mur d'usine* (Von der Höhlenmauer zur Fabrikmauer) begleitete die Fotografien. Die Verwandtschaft zur Höhlenmalerei, aber auch zu babylonischen oder ägyptischen Mauer- und Ritz-Bildern sollte einen überhistorischen Formzusammenhang zwischen den Bildtechniken der sogenannten primitiven Kulturen, den städtischen Graffiti, der Kinderzeichnung und dem Neo-Primitivismus der modernen Kunst demonstrieren. Die ethnologischen, urbanistischen und kunsttheoretischen Interessen des

Brassaï (Gyula Halász)

**Der Sonnenkönig**

aus der Serie *Archaïsche Bilder*,  
Porte-de-Saint-Ouen · 1952



Surrealismus begegneten sich in den Fotografien Brassais auf paradigmatische Weise. Tatsächlich muten die Ritz-Bilder ebenso archaisch wie kindlich an, ebenso modern wie primitiv, ebenso fazial wie maskenhaft. Sind es nicht auch Gesichter der Nacht, des Unbewussten, des Traums, der Fantasie? Gesichter gehören, neben Tieren und Pflanzen, zu den Urformen der Kunst. Und sie beschäftigen uns ohne Unterlass: Denn kaum etwas ist für Menschen so überlebenswichtig wie die Gesichtserkennung. Die Ubiquität von Gesichtern belegt ihre unübertreffliche Bedeutung für alle Lebensalter, alle Kulturen, alle Medien.

Das Graffiti wurde gewiss erst von Brassai mit *Le Roi Soleil* betitelt, als sei es ein steinernes Porträt Ludwigs XIV.: Kollision des Erhabenen mit dem Trivialen – von Kinderhand geritzt. Doch hat diese Assoziation ihren Anhalt im Strahlenkranz, der vom Gesicht ausgeht und seinen Nimbus bildet: Zeichen einer Licht-Erhabenheit, wie man sie auch an Wandbildern der Echnaton-Zeit findet. Die Zigarre im Mund ist ein karikaturesker Witz, wie er als Gegenzauber zum Erhabenen oder Unheimlichen gerade in der Volkskunst gern praktiziert wird. Die Kratzspuren – Urformen der Grafie als Kerbung – verweisen auch auf die lange Zeit der Herstellung des anonymen Bildwerks. Die Licht- und Schattenwirkungen der schräg von oben einfallenden Sonnenstrahlen werden von Brassai meisterhaft genutzt, um den Charak-

ter als Bas-Relief herauszuarbeiten. Nicht zuletzt sind Ritzungen auf Mauern immer auch Akte der Zerstörung der Oberfläche. Man denke an die Schnitte in die Leinwand der Gemälde von Lucio Fontana. »Kreative Zerstörung« ist nach dem Ökonomen Joseph A. Schumpeter eine Strukturdynamik des modernen Kapitalismus und des Unternehmertums, aber auch, so erkennt man, der Kunst.

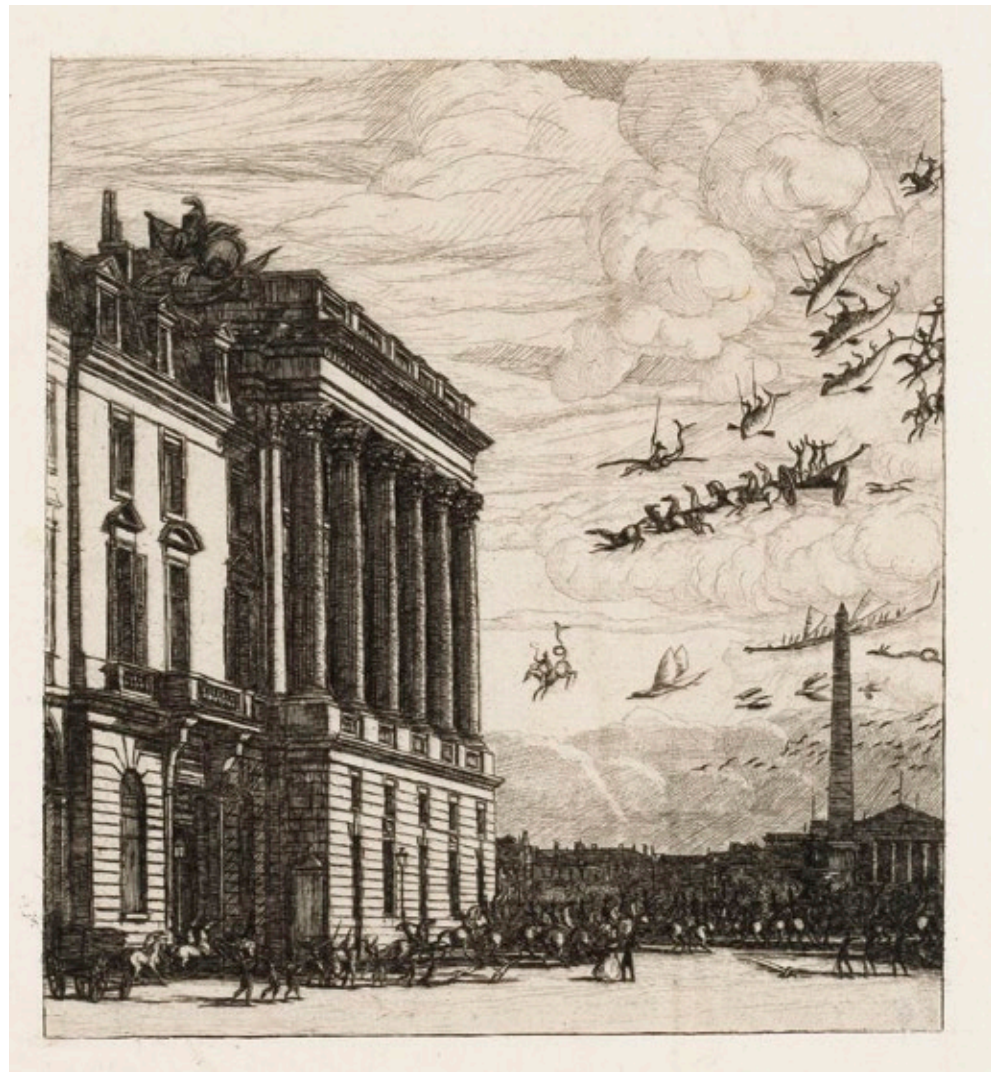
Die angesprochene befremdliche Menschenleere auf Atgets Fotos lässt die Dinge in ihrem stimmungslosen Für-Sich, einer fast schon posthistorischen Nacktheit hervortreten: »Diese Leistungen sind es«, so schreibt Benjamin, »in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.«<sup>4</sup>

August Sander hingegen räumt den Menschen wieder einen Auftritt in den Bildern ein, aber nicht im Modus des traditionellen Porträts, sondern einer vergleichenden Sozialanalyse. Der Betrachter wird durch alle Schichten und Berufsarten der Gesellschaft geführt. Das Foto *Witwer, Westerwald* (Abb. S. XX) von 1914 zeigt den klein geratenen, bürgerlichen Vater mit seinen Söhnen so, dass dem Betrachter angst und bange wird um die dünnleibigen Söhne, die der Vater, sie umfassend, einem autoritären Regime unterwirft, während sie ausdruckslos oder ängstlich in die Kamera blicken. Dass sie womöglich am Ende des Ersten Weltkriegs noch eingezogen werden, ist nicht unwahrscheinlich. Wir befinden uns mitten in jenem historischen Milieu, das Michael Haneke in seinem Film *Das weiße Band* (2009) so bedrückend geschildert hat, genau im Jahr, in dem Sander sein Foto aufnahm. Für Benjamin stellt Sander einen sozialanalytischen »Übungsatlas« zur Verfügung. Seine Fotos trainieren die physiognomische Auffassungsgabe, die in der modernen Welt unabdingbar sei. Den Fotografien von Atget und Sander gegenüber ist die Haltung der freischwebenden Kontemplation, wie sie für die Erfahrung der Aura günstig ist, nicht mehr angemessen. Sie fordern einen detektierenden Blick, der die Zeichen der gesellschaftlichen Fassaden und Abseiten der Moderne zu lesen weiß.<sup>5</sup>



Albert Renger-Patzsch  
**Catasetum tridentatum.**  
Orchidaceae · 1922/23  
(vgl. Abb. S. XX)

Die Fotografie *Essen-Bergeborbeck* (1929; Abb. S. XX) von Albert Renger-Patzsch ist ein Beispiel für die Ästhetik der Menschenlosigkeit, wie sie auch bei Eugène Atget oft gewählt wird. Sie ist auch ein Beispiel für die Ununterscheidbarkeit von neusachlichen und surrealen Effekten. Die nass-glänzende Asphaltstraße nimmt im Vordergrund die ganze Bildbreite in Anspruch, ganz im Kontrast zu ihrer absoluten Leere. Während der Blick über sie und den hochliegenden Horizont hin auf die drei Fabrikschornsteine zuläuft, nimmt die Straße einen Schwung nach rechts und verliert sich aus dem Bild. Nebel und Dunst über den leeren Feldern. Die Ortschaft Bergeborbeck und die Bergbauanlage werden zu flachen Schemen, ohne Zeichen von Leben. Atmosphärische Trostlosigkeit liegt über allem. Durch die Absenz aller Lebewesen wird die soziale Ödnis radikalisiert. In gewisser Hinsicht werden die agrikulurellen und industriellen Zeichen abstrakt, eher grafisch organisiert denn kenntlich als sozialer Raum und seine Nutzung durch Menschen. Waldemar George prägte für derartige Interferenzen zwischen den Kunststilen der Zwischenkriegszeit den Ausdruck »sur-naturalistisch«.<sup>6</sup> Damit ist nicht jedes Werk, auch nicht jede Fotografie von Renger-Patzsch charakterisierbar. So zeigt das Foto *Landschaft bei Essen, Mühlheim-Ruhr* (1928; Abb. S. XX) eine ästhetisch komponierte wie auch dokumentarische Gestaltung, während seine Blumenaufnahmen (*Catasetum Tridentatum*,



Charles Meryon  
**Das Ministerium  
für Seefahrt** · 1865  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie, Sammlung  
Scharf-Gerstenberg

1922), ähnlich wie bei Karl Blossfeldt ([Abb. S. 27](#)), eine starke grafische Stilisierung zeigen: Das Foto schafft eine autonome Form, die sich fast völlig von ihrer biologischen Bedingung gelöst hat und dadurch eine ornamentale Abstraktion gewinnt, die, folgt man Wilhelm Worringer, ebenso die Urformen der Kunst wie die Abstraktion der Kunstrevolution seit 1910 bezeichnet.<sup>7</sup> Aufschlussreich ist auch hier die eigentümliche Begegnung des Archaischen mit dem Zeitgenössischen, oder wie Benjamin immer wieder betont: der Urgeschichte mit der Moderne.

Die Radierungen von Charles Meryon (1821–1868), den Benjamin überaus schätzte, verkörpern die Nachtseite der Moderne, die sich vom unheimlichen Gelichter befreit zu haben glaubte. Meryon bevölkerte den Himmel über Paris noch einmal mit den grotesken Tier-Idolen der mittelalterlichen Nacht. Paris träumt wie ein Patient Sigmund Freuds – und her-



aus kommen nicht die Ordnung der Hausmann'schen Stadtarchitektur, nicht die Transparenz von Eisen und Glas, nicht das Regime der Klassengesellschaft, sondern die Zeichen des Bösen und des Unheils, die Fratzen der Nacht, die wilden Schwärme des Unbewussten, die über den Palästen der Macht ihr Unwesen treiben. Unverwandt blecken die Basiliken, die das Leben der Stadt und ihrer Bewohner erstarren, ja, versteinern lassen. Schon hier also bei Meryon (aber auch etwa bei Felicien Rops) finden wir die eigentümliche Fusion von Surrealität und Realismus, wie sie für die Zwischenkriegszeit charakteristisch ist.

In der Ausstellung kann man dies zum Beispiel in dem Gemälde *Vorstadtstraße* (1928; Abb. S. XX) des Berliner Malers und Essayisten Werner Heldt beobachten, dessen Stadtlandschaften sehr oft menschenleer sind, was die trostlose Atmosphäre noch unterstützt. Die Kneipe im Vordergrund signalisiert Geselligkeit und wirkt doch so verloren wie die leere Straßenmündung, deren Beschilderung an einer Laterne so vergeblich erscheint wie die Werbeschilder der Kneipe. Die Grünzone im Mittelgrund wirkt so wenig einladend wie im Hintergrund die Kirche mit Turm, von der keinerlei Trost ausgeht. Vielmehr scheint sie von derselben lastenden Depression erfasst zu sein wie alles andere. Die Realität der Vorstadt-Ödnis schlägt in eine amorphe metaphysische Verdunkelung um. Dies ist der Ort, der auf die Ermordung des Protagonisten am Ende des Romans *Der Proceß* von Kafka vorbereitet ist: eine grundlose Hinrichtung auf einer öden Vorstadtstraße.<sup>8</sup>

Realität und Surrealität begegnen sich auch im *Selbstbildnis* (1942; Abb. S. XX) von Hans Bellmer. Aus einer Abbruchkante, bei der man an geologische Strata denken darf, in die muschelartige Formgebilde wie Spolien eingefügt sind, löst sich das realistisch anmutende Gesicht des Künstlers. Schaut man näher hin, so scheint es nicht aus Fleisch, sondern aus sand- oder kalksteinartigem Erdmaterial gebildet zu sein. Diesem Werk folgt etwas später in der bei Surrealisten beliebten Abklatschtechnik *Ohne Titel [Nora]* (1948)<sup>9</sup>: Aus den zufälligen Oberflächenstrukturen eines rätselhaften Schwamm-Gebildes emanieren überall Gesichter, die sich indes nicht zu selbstständigen Gestalten verkörpern.

Bei all diesen Künstlern mischen sich Physiognomisches und Biologisches, Organisches und Anorganisches, Abbildliches und Fantastisches, Natürliches und Künstliches, Archaisches und Gegenwärtiges. Eine Zuordnung zu den klassischen Gattungen ist so wenig möglich wie zu den modernen Kunststilen.

### Dinge – »von schlauer Verborgenheit«

Durchaus sind solche Kontrasteffekte nicht eine Erfindung erst der modernen Künste. Ruft man sich etwa die Kunst des Stillebens, besonders des *trompe l'œil*, vor Augen, so fällt auf, dass bemerkenswert viele Gemälde der Ausstellung darauf Bezug nehmen.<sup>10</sup> Es war gerade der Naturalismus oder Verismus als die strikteste Form von Naturnachahmung, der schon in den alten Gemälden eine eigentümliche Atmosphäre von beängstigender Fremdheit und Unheimlichkeit hervorbrachte. Man denke nur an die hypernaturalistischen und eben dadurch auch unheimlichen Mikrografien von Georg, Jacob und Joris Hofnaegel, Conrad Gesner, Francesco Redi, Ulisse Aldrovandi und Thomas Moufet oder Jan van Kessel: Die

Insekten und andere wimmelnde Kleintiere, die vergrößerten Pflanzenteile und Muscheln – all diese Fundstücke aus dem Universum der Dinge und Lebewesen waren niemals zuvor bildwürdig und entfalteten nun in Stichen und Gemälden ein befremdliches Leben. Man denke auch an die Kleinplastiken von Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585) oder die Fayencen von Bernard Palissy (1510–1589/90), deren extrem veristische, vor allem taktile Sinnes-evidenz Schauer und Lust zugleich auslösten. Hier beginnt die künstlerische Aufmerksamkeit auf das Leben der kleinen Dinge und Lebewesen. Damit wird eine Ästhetik der Natur en miniature und damit im eigentlichen Sinn eine Kultur der Dinglichkeit möglich.

Im 19. Jahrhundert, beginnend in der Romantik, gesteigert dann im Roman *Auch einer* (1878) des hegelianischen Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer<sup>11</sup>, aber auch in den Ding-Grotesken von Wilhelm Busch und den Ding-Dichtungen etwa von Hofmannsthal oder Rilke wird die Erfahrung durchbuchstabiert, dass die Dinge womöglich aufhören, sich als stumme Diener für die Menschen nützlich zu machen. Sie kündigen ihren Dienst auf. Sie werden selbstständig, widersetzen sich, eröffnen ihre eigene, fantastische und spukhafte Wirklichkeit. So schreibt der tief pessimistische Wilhelm Busch 1895 an Franz von Lenbach: »jed' Ding, und wäre es ein irdener Topf, besitzt eine Art von schlauer Verborgenheit.«<sup>12</sup>

Ubiquitär und zahllos sind die wimmelnden Dinge in ihrer Mannigfaltigkeit. Ihre Population nimmt exponentiell zu. Sie besetzen den Raum, die privaten Interieurs ebenso wie öffentliche Gebäude und Plätze. Und doch sind sie auf stumme Weise befremdlich, Zeichen jener Entfremdung, von der die Menschen selbst eingeholt werden. Das hatte Karl Marx als Merkmal des Kapitalismus erkannt. Er bezeichnete damit eine neue soziale Figuration, die mit der Industriegesellschaft, den Großstädten und den Maschinen aufkommt. Darin droht eine eigentümliche Inversion: In dem Maße, wie die Dinge sich verlebendigen, verdinglichen die Menschen. Das hatte schon Hegel erkannt: Setzen wir »die Dinge als selbständig« voraus, dann gilt: »Wir richten uns [...] nach den Dingen, wir lassen sie gewähren und nehmen unsere Vorstellung usf. unter den Glauben an die Dinge gefangen [...]. Mit dieser einseitigen Freiheit der Gegenstände ist unmittelbar die Unfreiheit der subjektiven Auffassung gesetzt.«<sup>13</sup>

Das Belebte und das Unbelebte befinden sich nicht nur auf einem Kollisionskurs, der witzig genug sein kann, wenn wir an *Modern Times* (1936) von Charlie Chaplin denken (oder an Buster Keaton und Jacques Tati). Sondern die Dinge tauschen sich aus, sie können sich ersetzen, sich ineinander verwandeln und dann wird das eine zur Maske des anderen. Das wird zur surrealen Groteske, in der das alltägliche Vertrautsein mit der Welt aufgelöst ist und der Mensch seine Souveränität an die nur scheinbar toten Objekte abtritt. Dann zieht das Groteske und Unheimliche in den Alltag selbst ein. Großartig schildert Kafka den nachtlangenen, vergeblichen Kampf des Vaters, einem Laib Brot auch nur eine einzige Scheibe abzuschneiden: Das Brot lässt sich nicht schneiden, will sagen: Es verweigert sich den vom Menschen gesetzten Zwecken.<sup>14</sup> Das ist wirklich tückisch.

Darin liegt kein »unnötiger«, gar »dummer Anthropomorphismus«, wie Ludwig Wittgenstein schreibt.<sup>15</sup> Sondern es sind Konter der Dinge auf die soziale Welt, in die sie inkludiert wurden, als dienende Funktionsträger im Regime der Menschen. Es ist das Ende eines niemals geschlossenen, stillschweigenden Vertrags. An der stummen Barriere der Dinge werden die



Giorgio de Chirico  
**Der große Metaphysiker**  
um 1948  
(vgl. **Abb. S. XX**)

Menschen abgewiesen oder sie stehen vor ihnen wie vor einem unentwirrbaren Rätsel. So stürzt in Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* der Hausvater angesichts des seltsamen Dings mit Namen Odradek in abgrundtiefe Verwirrung, haltlose Gedankenflucht und heimliche Verzweigung.<sup>16</sup>

## Il grande metafisico

Erhart Kästner denkt in seinem Buch *Der Aufstand der Dinge* (1971) an »die Möglichkeit eines General-Streiks der Dinge«. <sup>17</sup> Dieser könnte darin bestehen, dass die Dinge sich verschließen, verstummen, wegziehen. »Weggezogen« versteht Kästner einerseits wörtlich als »Wegzug der Dinge«, andererseits als Übersetzung von »abstrakt«: An den Ort der weggezogenen Dinge rückt das Abstrakte nach. Als Beispiel dieses »Wegzugs« sieht Kästner Gemälde der Pittura metafisica von Giorgio de Chirico an, deren abgestorbene Atmosphäre ihn an »Bestattungs-Feiern der Dinge« erinnern. Das ist an dem Gemälde *Il grande metafisico* (1948) von de Chirico, das eingangs der Ausstellung gezeigt wird, nachzuvollziehen.

Im Vordergrund ragt ein gewaltiges Monument in den düsteren Himmel, eine Assemblage aus geometrischen Holz- und Metallobjekten, die oft mit Lineaturen überzogen oder mit Löchern gestanz sind. Oben ragt eine menschliche, nackte und haarlose Figur heraus, mit dem Rücken zum Betrachter, eine Puppe, die von den Dingfragmenten umkleidet ist. Wenn auch die Objekte ihren Artefaktcharakter zu erkennen geben, so bleibt ihr früherer Verwendungszweck doch rätselhaft.

Ist das Monument ein gesichtsloses, ja totes Idol des neuen Zeitalters, das Götzenbild einer Metaphysik, die auf der Physik der artifiziellen Welt beruht? Handelt es sich um einen Obelisk aus Krepel, Müll, Schrott, Ab-Fall, der zu einem absurden Denkmal aufgetürmt ist? Ist es ein Mahnmal für den Gang der Dinge angesichts des Tempos der Industriegesellschaft, das hier zu einer unheimlichen, und doch fragil wirkenden Starre angehalten ist? Ist es ein Grabmal der Artefakte, die einst im Glanz ihrer Funktionstüchtigkeit erstrahlten, während sie nun im fahlen, unwirklichen Licht erscheinen? Ist es ein Emblem der Vanitas der materiellen Welt, die in der absurden Abfall-Skulptur ihr metaphysisches Schlussbild findet? Alles Nützliche und Zweckhafte wird schließlich zu einem Element des Nutz- und Zwecklosen – eine metaphysische Wüste.

Der Blick des Betrachters wird von der Skulptur gefangen. Er möchte an ihr vorbei in die Raamtiefe tauchen, hin auf den verdeckten Fluchtpunkt, auf den die seitlichen, trotz ihrer Porticos seltsam abweisenden Gebäude hindeuten, die so sinnleer erscheinen wie das Idol selbst. Doch diese Blicklenkung, Tribut an die traditionelle Ordnung des perspektivischen Raums, mittels dessen die Form der Welt und der symbolischen Ordnung organisiert war, führt zu nichts, will sagen: zu einem verriegelten, von keiner natürlichen Sonne aufgehellten Horizont. Sinnlos ragt dort ein Fabrikschornstein empor ohne Fabrik und ohne Rauch, ein kläglich Kontrapost zum gewaltigen Monument im Vordergrund. Von den dünnen Masten auf den Gebäudeecken kräuseln wie Flaggen rauchartige Signale horizontal dahin: Zeichen wovon? Für wen?



Alle Andeutungen einer uns vertrauten Welt prallen an der Ödnis dieser sinnleeren Landschaft ab. Es sind Pathosformeln einer leeren, heimatlosen Metaphysik. Sie zeigt in ihrer Unheimlichkeit gleichwohl Züge einer grandiosen, enigmatischen Rationalität. »Finis historiae, finis hominis«, so glaubt man die bedrückende Anwesenheit einer Abwesenheit verstehen zu dürfen. Eine Welt, aus der alles »weggezogen« ist, um den Ausdruck Kästners zu benutzen, abstrakt, so konkret es zu sein scheint. Was sich dem Auge darbietet, das sieht man, ohne es lesen zu können. *Il grande metafisico*: Meint dies den letzten, erhabenen Metaphysiker des »mundus absconditus«, einer Welt nach Abzug des Menschen? Doch es ist kein »Metaphysiker«, sondern *das* große Metaphysische, das mit der posthumanen Welt ohne Subjekte koinzidiert. Die metaphysisch verbürgte Einheit der Welt jedenfalls ist dahin. Das faszinierte de Chirico offenbar seit Langem, wenn er unter dem Titel *Il grande metafisico* seit 1917 immer neue Varianten der idolatrischen Figur entwarf. Eben dieses Phantasma ist genau das, was Georg Lukács wenige Jahre zuvor in seiner *Theorie des Romans* (1916) als »transzendente Obdachlosigkeit« bezeichnet hatte.

Realismus wie Abstraktion der modernen Kunst sind eine Antwort auf diese »transzendente Obdachlosigkeit« und die »Entzauberung der Welt« (Max Weber, 1919).<sup>18</sup> Darin wirkt viel kulturkritisches »Entzauberungs-Pathos« (Aleida Assmann). Nichts aber scheint falscher zu sein als die These von der Entzauberung der Welt. Schon Karl Marx hatte dies erkannt, als er von den »theologischen Mucken« der Ware schreibt und die Fetischisierung des Bewusstseins als hochwirksames Bindemittel der modernen Gesellschaft analysierte.<sup>19</sup> Die flottierenden Religionsformen heute belehren darüber, dass die Entzauberung im Namen der Rationalität zu einem Schub von Wiederverzauberung geführt hat.

In der Moderne ist die Quelle der Angst und der Sorge (dies sind nach Martin Heidegger die Existenzialien des Daseins) nicht mehr die übermächtige Natur. Sondern es sind die Dynamiken des Lebens, des Staates, der Gesellschaft und der Industrie, des Verkehrs und der Großstadt, aber auch der Wissenschaften und der Bürokratie. Sie stellen eine Art zweite Natur dar, im Verhältnis zu der man, nach Wilhelm Worringer, ebenso abhängig, angstvoll und entfremdet sei wie der Urmensch im Verhältnis zur Natur.

Diese These hatte, wenig vor de Chirico und Heideggers kulturkritischer Existenzial-Ontologie, schon Georg Simmel in *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911) und *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) als eine Art Selbstzerstörungstendenz der abendländischen Kultur entwickelt, während er zuvor in der *Philosophie des Geldes* (1900) die Abstraktion und Entfremdung als Megatrend des modernen Kapitalismus analysiert hatte. In der *Dialektik der Aufklärung* (1944/47) sahen Horkheimer und Adorno in den zur zweiten Natur geronnenen Verhältnissen der Moderne die mythische Abhängigkeit von der ersten Natur sich wiederholen. Das wendeten sie in eine systematische Kritik am okzidentalen Rationalismus, der unter den Bedingungen der fortgeschrittenen (Kultur-)Industrie neuerlich den Naturzwang und den mythischen Bann verkörpere. Für sie besteht der Megatrend darin, dass die Aufklärung strukturell verbunden ist mit einer dunklen, angsterregenden und phantasmatischen Seite, wie sie bereits Francisco de Goya in der Radierung *Der Traum/Schlaf der Vernunft erzeugt Ungeheuer* gestaltet hatte<sup>20</sup>. Horkheimer und Adorno radikalisierten dies zur Behauptung der universellen Unterdrückung der inneren und äußeren Natur angesichts der undurchdringlichen

Francisco Goya  
**Der Traum/Schlaf der Vernunft  
gebiert Ungeheuer** · 1799  
Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu Berlin



Herrschaftstechniken. Dies aber sind Effekte derselben Rationalität, welche die auf Freiheit, Recht und Solidarität abgestellten Bewegungen hervorbrachte. Aufklärung und Moderne fallen auf den mythischen Bann, von dem sie die Menschen zu befreien suchten, zurück. Sucht man dafür nach künstlerischen Übersetzungen, so gerät man zwangsläufig in die fantastischen Welten von de Chirico, Dalí, Magritte und anderen. Durchaus berühren sich hier die Überlegungen zum Posthistoire und zur kulturellen Kristallisation bei den konservativen Denkern Wilhelm Worringer und Arnold Gehlen<sup>21</sup> mit den schwarzen Perspektiven der Geschichtsphilosophie linker Kulturphilosophen.

### Fragmentierung, Montage, Prothetik

Die Arbeitswissenschaft hatte schon vor dem Ersten Weltkrieg begonnen, die Abläufe der Produktion immer kleinteiliger in Tausende von Arbeitsschritten zu zerlegen, um sie dann nach Maßgabe von Effizienz neu zu modellieren. Menschen und Maschinen wurden physikalisch verkoppelt und zeitlich synchronisiert. Der Fordismus nahm seinen Lauf und mit ihm das hoch arbeitsteilige Organisationsprinzip. Der parallel dazu erfundene Film beruht auf dem Schnitt. Der Anschein des visuellen Kontinuums lässt die auf Zerlegung beruhende Konstruktion und Montage der Einzelbilder vergessen. Der Weltkrieg wiederum fragmentierte in den industriellen Schlachten die Kampfhandlungen und Menschen gleichermaßen. Der Schnitt,





Otto Dix  
**Skatspielende  
Kriegskrüppel** · 1920  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Neue Nationalgalerie

die Collage, die Fragmentierung wurden zu gewaltförmigen Grundakten der modernen Gesellschaften. Dazu gehört auch die Montage, die technische Verkoppelung des Heterogenen, die Zerlegung und Neukombination der Elemente nach Prinzipien der technosozialen Synthese und systemischen Organisation. Seit dem Kubismus, dem Futurismus, dem Suprematismus und dem Konstruktivismus gehört das Zerschneiden, Zerlegen, Zerstören ebenso zu den Grundgesten der Künste wie die Suche nach den kleinsten Elementen und deren Rekombination zu neuen Formgebilden und abstrakten Kompositionen. Darin konnte auch eine spirituelle oder gar okkulte Vergeistigung, eine ideale mathematisch-geometrische Konstruktivität oder die Elementarität von Materie, Raum und Zeit angestrebt werden. Immer aber gab es auch eine körperliche und realgeschichtliche Seite dieser neuen ästhetischen Verfahren. Denn Schnitt, Fragmentierung, Zerlegung, ja auch Zerfetzung betreffen unmittelbar die integralen Körper von Menschen, Lebewesen und Dingen, denen Gewalt angetan wird. So sind in den noch so abstrakten Montagen und zerbrochenen Formen, in den Fragmenten und Collagen nicht nur kunstimmanente Entwicklungen, sondern auch die Spuren der Gewaltgeschichte mitzulesen. Auf diese reagieren die Künste – besonders nach dem Ersten Weltkrieg, der die Fragmentierung, ja Atomisierung der Körper und Dinge wie niemals zuvor demonstriert hatte. In dieser Wirklichkeit wird das Imaginäre zum Sachlichen, das Realistische wird zum Grotesken, das Konkrete lässt seine abstrakte Konstruktion durchscheinen.

Otto Dix, im Krieg selbst mehrfach verwundet, inszeniert auf seinem Gemälde *Skatspielende Kriegskrüppel* (1920)<sup>22</sup> mit einer surrealen wie realistischen, gnadenlosen wie humanistischen Ästhetik drei Kriegskrüppel bei des deutschen Mannes liebstem Spiel: dem Skat – in einer Dresdner Kneipe. Gesichter und Schädel zusammengeflickt, vielfache Prothesen für Beine, Arme, Hände, Kiefer, Gehör, Zähne, Augen. Der Fuß des armlosen Linken hält die Karten.

Fernand Léger  
**Das Kartenspiel** · 1917  
Museum Kröller-Müller,  
Otterloo



Der arm- wie beinlose Mittlere bedient das Spiel mit den künstlichen Zähnen am mechanischen Kiefer. Schrecklich der Mund und bleckend die künstlichen Zahnreihen. Der rechte Mann, das Ritterkreuz an der Brust, ohne Beine, ohne Unterleib und ohne Nase, mit künstlichem Kinnladen, will eben mit seiner Armprothese eine Karte auf den Tisch knallen. Die Beinprothesen sind von den Tisch- und den Stuhlbeinen kaum unterscheidbar. Wo hört der Mensch auf und wo fängt Prothetik an? Krieg überlebt – alles gut?

Dies ist keine Frage literarischer Fantasien mehr wie bei Kleist, wenn etwa Kunigunde (im *Käthchen von Heilbronn*) den schönen Schein durch kosmetische und prothetische Techniken produziert; oder wenn E. T. A. Hoffmann die Grenzen zwischen mechanischem Androiden und organischem Körper in einem grotesken Experiment erprobt (*Der Sandmann*). Wie schon bei Hoffmann nistet in derartigen Grenzverwischungen und Körper-Assemblagen nicht nur Angst und Unheimlichkeit (wie sie Freud just an dieser Erzählung entdeckte)<sup>23</sup>, sondern stets auch der Tod, symbolisch verallgemeinert: der Tod als *finis hominis*. Nicht zufällig zeichnet sich bei Dix in der Kugellampe ein Totenschädel schwach ab. Dresdner und Berliner Zeitungen hängen ungelesen an Haltern. Im gedrängten, kaum tiefengestaffelten Raum schiebt sich die Welt des lädierten Fleisches mit der Welt der Artefakte und Prothesen in grotesken Kombinationen ineinander. Die Kollision oder Kombination von Organischem und Anorganischem definiert seit alters die Ästhetik des Grotesken.<sup>24</sup> Hier ist es auch die Kollision von deutscher Männer-Gemütlichkeit und den Folgen des modernen Krieges.

Fernand Léger schafft in seinem (zu Dix drei Jahre früheren) Gemälde *La Partie de cartes*<sup>25</sup> (Abb. S. 35) ein kompositionell, motivlich und figurativ ganz ähnliches Gemälde, das sich im Stil jedoch erheblich von Dix unterscheidet. Léger folgt dem kubistischen Verfahren, organische und anorganische Körper gleichermaßen aus stereometrischen Bauelementen zusammenzusetzen. Wie bei Oskar Schlemmer gewinnen dadurch die Leiber den Charakter von Maschinenmenschen bzw. Menschmaschinen. So lösen sich die Entitäten, die gerade noch als menschenförmig erkennbar sind, im geometrisch-mechanischen Universum der Dinge auf: Es gibt keine anthropologische Differenz mehr. Ganz gewiss aber sind bei Dix wie bei Léger oder Schlemmer derartige künstlerische Verfahren als Resonanzen der Malerei auf Phänomene der Verdinglichung in industriellen Arbeitsmechanismen oder in den Taktungen des Massenverkehrs in urbanen Ballungsräumen zu verstehen. Man denke auch an ähnliche Verfahren im Futurismus. Allerdings hat von den Genannten nur Dix den Zusammenhang mit einem Krieg hergestellt, in dessen industrieller Tötungsmaschinerie der Mensch nur noch als fragmentierter Körper vorkommt. Er wird im Falle des invaliden Überlebens von den Medizinern und Prothetikern nach eben den mechanischen Prinzipien zusammengeflickt, nach denen er zuvor zerfetzt wurde.

Keinesfalls wollte Sigmund Freud sein Diktum, durch die Technik sei der Mensch »beinahe selbst ein Gott geworden«, »sozusagen eine Art Prothesengott«<sup>26</sup>, so verstanden sehen. Hier bei Dix sind die Prothesengötter eher »geflickte Halbnaturen« und »schlotternde Lemuren«, wie die geknechteten Arbeitsheere genannt werden, mit denen Faust seinen Krieg gegen Sumpf und Meer führt, während sie, auf Geheiß von Mephisto, in Wahrheit bereits sein Grab schaufeln.<sup>27</sup> Nun sind die drei Skatspieler, die nicht proletarisch, sondern eher bürgerlich, wenn nicht gar adlig wirken, für die Integration in die Arbeitswelt gewiss untauglich. Doch





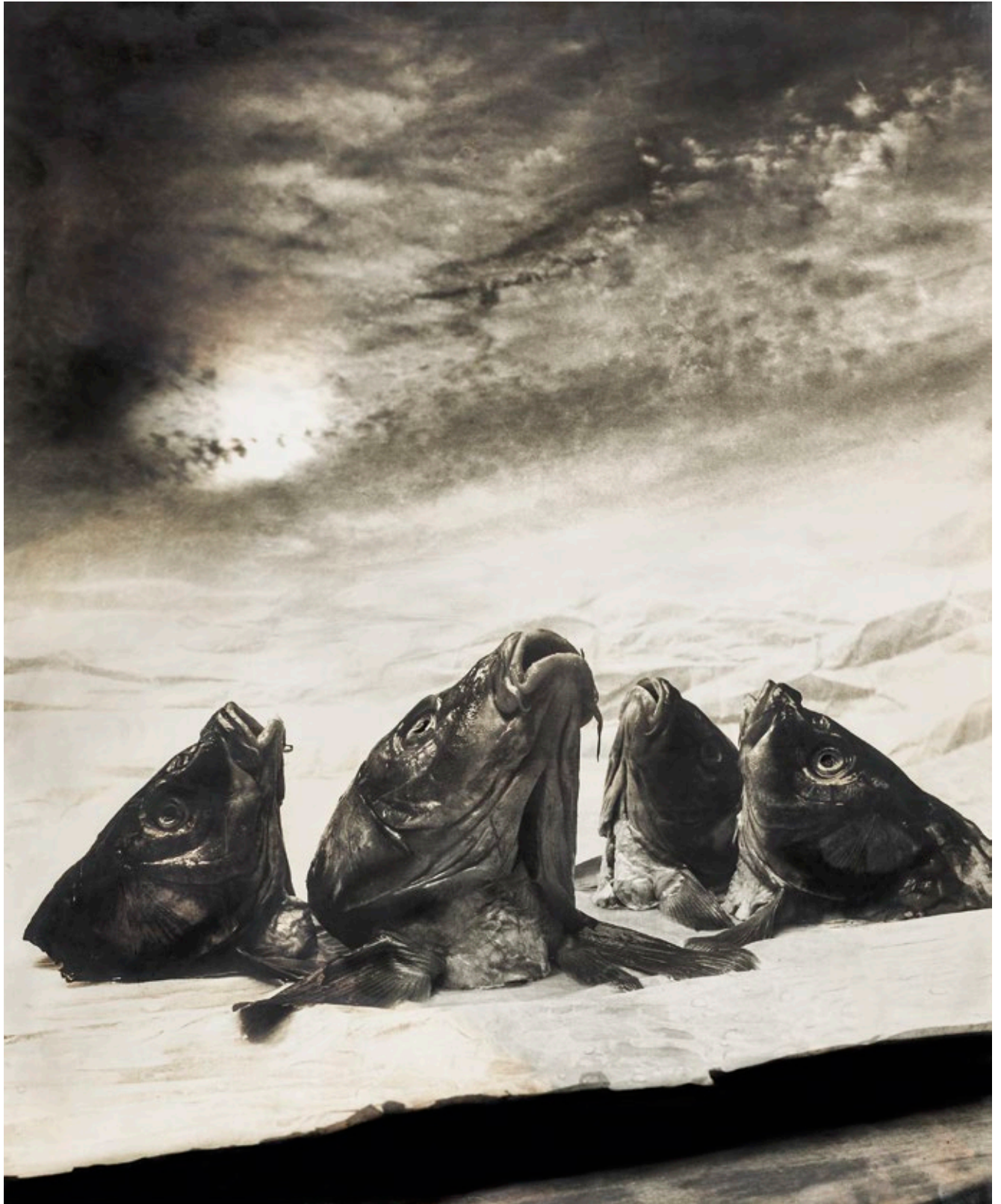
Rudolf Kramer  
**Müll** · 1929  
(vgl. Abb. S. XX)

vergesse man nicht, dass das Millionenheer der Kriegsinvaliden nicht nur staatlich versorgt werden musste, sondern in die Arbeitsfähigkeit zurückgeführt werden sollte – weg von der Straße, wo die Krüppel eine unheimliche Bildstörung darstellten: drohten doch sogar gespensische Schreckensdemonstrationen, wie sie der Schriftsteller Joseph Roth unter dem Titel *Die Krüppel. Ein polnisches Invalidenbegräbnis* in der Frankfurter Zeitung am 23. November 1924 schilderte.<sup>28</sup> Der Aufschwung der prothetischen Medizin infolge des Ersten Weltkriegs hing unmittelbar mit den massenhaften Verstümmelungen der Soldaten zusammen, die, wie staatliche Dekrete erkennen lassen, vor allem wieder in die Arbeitswelt reintegriert werden sollten.<sup>29</sup> Blickt man von hier aus auf die drei Kriegskrüppel, so erfüllt Dix sowohl die klassischen Momente des Grotesken, wie er zugleich mit bitterem Realismus die Kriegsfolgen ins Bild setzt. Das Reale ist das Surreale – und umgekehrt.

### Alles wird Müll: *Natura lapsa*

Man blickt nun anders auf die Foto-Stilleben (1929) von Rudolf Kramer, die er mit *Müll* betitelt. Ohne Umraum und Kontext erfasst die Kamera vor allem Schrott, Büchsen, Eimer, Metallbänder, Draht, Gitter, Federn, Spiralbänder, eine kaputte Dachrinne – und Dreck. Ein verirrter Flechtkorb erinnert an die übliche Materialheterogenität von Müll. Ein chaotisches Durcheinander des Ausrangierten und Wertlosen, Friedhof der Dinge, die alle zu »Krüppeln« geworden sind. Der Schrott füllt den Bildraum total: Es scheint, als sei der Müll absolut geworden. Alles wird Müll. Das ist die moderne Erfahrung der barocken Vanitas, bei der der Weg alles Irdischen noch metaphysisch gefasst war, noch nicht mülltechnisch und dingbiografisch.

Seit dem Aufkommen der Industriegesellschaft jedoch, dem Aufstieg der Technik, der atemberaubenden Karriere des Konsums und damit des Wegwurfs, seit dem exponentiellen Wachstum der Großstädte waren die Gesellschaften gezwungen, technische wie administrative



Lösungen für das wachsende Müll- und Schrottnproblem zu schaffen. Was bis heute nicht gelungen ist. Die Dinge haben, wie wir, eine Biografie, deren Richtung immer aufs Futur II weist: Sie werden gewesen sein. Auf dem Weg dorthin aber sind sie »Materie am falschen Ort« (wie Müll definiert wird), ein ästhetisches Ärgernis und ein riesiges ökologisches Problem.<sup>30</sup> Jede Gestaltung findet ihr Telos in der Entstaltung; Morphé geht ins Amorphe über. Im Übergang vom einem zum anderen hält Rudolf Kramer die Zustände fest, in denen die verbrauchten Dinge sich zu einem Stelldichein zusammenfinden, das absichtslos zur Kunstfiguration geworden zu sein scheint. Wie im Märchen der Brüder Grimm sind die Dinge zu »Lumpengesindel« geworden. Eine neue Ästhetik des Heterogenen (George Bataille), des Diversen (Victor Segalen) oder des Abjekts (Julia Kristeva) zeichnet sich ab.

Die Vanitas, ein Phänomen nicht nur des zeitlichen Verfalls sondern der moralischen Verkommenheit, ist – so ahnt man angesichts der Fotografien Kramers –, zur materiellen Apokalypse geworden. Riesige Plastikmüll-Strudel im Ozean von mehr als 1 000 Kilometern im Durchmesser. Schon Denis Diderot fantasierte die Erde als menschenlose Ruine am Ende der Zeit.<sup>31</sup> In die menschlichen Desaster, hieß es schon im Mittelalter, wird die Natur mit hineingerissen, *Natura lapsa*: Der Fall der Sünden zieht den Fall der Dinge, den Ab-Fall nach sich.<sup>32</sup> Hier liegt der Schlüssel zur Müll-Kunst, die sich indes erst in den 1960er-Jahren in der Kunstszene verbreitete. Geschärft durch die heutigen Erfahrungen mit der Umweltkrise, verstehen wir die künstlerischen und philosophisch-theologischen Vorgeschichten der heutigen materiellen (Un-)Kultur, wie sie hier bei de Chirico und Kramer sichtbar werden.

### Le dernier cri

So vorgeprägt, mag man an die Fotomontage *Le dernier cri* (1929–1934)<sup>33</sup> von Aurel Bauh denken, eine ebenso surreale wie realistische Komposition: Vier abgetrennte Fischköpfe, einem Chor gleich, scheinen auf einem Eisschollenfeld aufgestellt zu sein und aus aufgesperrten Mäulern stumm zum Himmel zu schreien, der sich über eine düstere Eislandschaft erstreckt. Die Sonne ist nahezu verschluckt. Im gnadenlosen Druck auf immer weitere Nahrungsressourcen fischen wir heute die Meere leer und halten das Fischfleisch zwischen unseren Zähnen, während die Köpfe zumeist als Abfall entsorgt oder als Tierfutter verwertet werden. Ein weltweites logistisches Netz von Kühlketten sorgt dafür, dass die letzte Reise der Fische oft über Tausende Kilometer bis auf unseren Teller führt. Der rumänische Avantgarde-Fotograf Aurel Bauh studierte in Paris bei Fernand Léger und in Berlin bei Alexander Archipenko. Hier auf dem Foto *Le dernier cri* entwickelt er ein melancholisches Studio-Arrangement, als beklagten die toten Bewohner jenes Meeres, aus dem alles Leben stammt, unter einem apokalyptisch verdüsterten Himmel ihr Schicksal. Heute sehen wir die Foto-Collage nicht mehr nur als Dokument des Zwischenkriegs-Surrealismus, sondern auch der anthropogenen ökologischen Krisen, von denen Lebensräume und Tiergattungen, ja die ganze Erde betroffen sind, wie die Vertreter der Geo-Epoche des Anthropozäns lehren. Eigentümlich sarkastisch ist auch der Titel der Arbeit von Bauh: *Le dernier cri* – das ist der letzte Schrei, das Allerneueste der Mode, das hier in den letzten Schrei stummer und toter Lebewesen am Ende der Welt verwandelt wird.

### Trinkets and Trifles, Wilde und Kinder

Auch wo ganz im Stile der klassischen Bildgattung des Stillebens gearbeitet wird wie im altmeisterlichen *Stilleben mit Glaskugel* (1928) von Richard Oelze, sind die Differenzen zu den alten Stilleben unübersehbar. Fanden im 17. Jahrhundert die Dinge einen triumphierenden Auftritt im Himmelreich der Kunst, prunkten sie im Glanz des Besitzes, der kaum durch die minimalen Zeichen der Vanitas geschmälert wurde, so ändert sich diese Ding-Regie bei Oelze völlig. Dominant ist ein ungeordnetes Ensemble von Textilien, Spitzen, Gaze, ein kunstvoll arrangierter Haufen von Stoffen. Eine Glaskugel spiegelt undeutlich ein Zimmer mit Fenster und den Maler vor der Staffelei. Das ist eine Referenz auf ein verbreitetes Motiv der Stilleben-Malerei, besonders im Vanitas-Zusammenhang, wo Spiegelungen die Selbstreflexion des Betrachters auf die eigene Vergänglichkeit stimulieren sollten – etwa bei Jacques des Gheyns II (1603) oder Pieter Claesz' *Stilleben mit Glaskugel*, das Richard Oelze sogar gesehen haben könnte.<sup>34</sup> Bei Claesz jedenfalls finden wir die Spiegelung der Glaskugel in gleicher Anordnung wie bei Oelze, indes naturalistischer gemalt als beim modernen Maler.

Angesichts des textilen Arrangements, das auf keine Zwecke schließen lässt als auf die bloße Präsenz seiner Anwesenheit, mag man an die Ökonomie der Kinder denken, die, wie Benjamin immer wieder darstellte, einen produktiven Umgang mit Abfall, Wegwurf, Abhub zeigen – genau wie Sammler, Flaneure und Historiker.

»Kinder sind nämlich auf besondere Art geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbare Betätigung an den Dingen vor sich geht. Unwiderstehlich fühlen sie sich vom Abfall angezogen, der sei es beim Bauen, bei Garten- und Tischlerarbeit, beim Schneiden oder wo sonst immer entsteht. In diesen Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt ihnen, ihnen allein zukehrt. Mit diesen bilden sie die Werke von Erwachsenen nicht sowohl nach als daß sie diese Rest- und Abfallstoffe in eine sprunghafte neue Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst.«<sup>35</sup>

Auch der Historiker, der nicht den Haupt- und Staatsaktionen des Weltspektakels, sondern den Mikrologien des Lebens auf der Spur ist, ist ein »Lumpensammler der Geschichte«, der das Abseitige, Ephemere, den Abfall der Idee aufliest, den der »schmutzige Hauptstrom des Geistes« (Adorno) an seine Ufer spült. Und der Sammler schließlich, der »Physiognomiker der Dingwelt«<sup>36</sup>, betreibt »die Befreiung der Dinge von der Fron, nützlich zu sein«<sup>37</sup>, um an ihnen eine wundersame »Erneuerung«, ja »Wiedergeburt« zu betreiben. Lumpensammler, Kind, Sammler, Historiker, Flaneur bilden die Vetternschaft des Künstlers. Sie sind eine unzeitgemäße Schar, die im Modus des Vortechischen – haptisch, visuell, kollationierend, lesend – die Signaturen des Hochkapitalismus entziffert – diesseits und jenseits der Zentren der Industrien und der Warenströme, doch deren Vor- und Nachgeschichte reflektierend.

In den Augen der Vernünftigen beschäftigen sie sich mit Kinkerlitzchen, Plunder, Gerümpel – und das hat seine Parallele zur Wahrnehmung der durchrationalisierten Europäer, wenn sie auf die »trinkets and trifles«<sup>38</sup> der afrikanischen Ding-Kulturen stießen. Die Surrealisten – teilweise selbst in Afrika unterwegs, in jedem Fall aber erregt von den ethnografischen Fundstücken eines Kontinents, der wie die Ur- und Kindheitsgeschichte Europas erschien – mach-



Richard Oelze  
**Stilleben mit Glaskugel** · 1928  
Archiv Marzona, Berlin  
(vgl. [Abb. S. XX](#))



Pieter Claesz  
**Stilleben mit Glaskugel** · 1625  
Germanisches  
Nationalmuseum Nürnberg



ten aus den Encounters der Dinge, wie sie in archaischen Kulturen, in der Kindheit, in der Fantasie zu stupenden Assemblagen führen, eine neue Ästhetik. Sie galt den verdrängten Seiten der Zivilisation ebenso wie der Rehabilitation der »primitive cultures«.

Auch der Schreibtischethnologe und Philosoph aus Dresden, Fritz Schultze, setzt die afrikanische Ökonomie der Dinge mit der Ökonomie der Kindheit gleich. »Es [das Kind] schätzt nur, was es kennt und hat: das sind aber all die kleinen Trifels, die nach Abzug aller irgendwie bedeutenderen Objecte übrigbleiben: die Läppchen und Flickchen, die bunten Papierschnitzel, die Knittel und Stäbe, die Messingknöpfe.«<sup>39</sup> So funktioniere der Fetischismus der Wilden und der Kinder nach den Versen, die Schultze von Friedrich Rückert herbeizitiert: »Allerlei Wickelchen/Allerlei Schleifchen/Allerlei Zwickelchen/Allerlei Streifchen.«<sup>40</sup> Wir erkennen das Stilleben von Richard Oelze wieder. Die trinkets-and-trifles-Welt des Wilden ist eigentumslos. Er nutzt noch das Geringfügigste als Schmuck, schätzt fremdartige Objekte wie Glasperlen, Nägel, Flittergold als wichtigen »Schatz«. So entsteht eine Welt der »Bagatelle« und der »Kleinigkeit«. <sup>41</sup> Dahinter steht unausgesprochen eine kapitalistische Perspektive, die durch die Konfrontation mit der afrikanischen Werthierarchie verwirrt wird. Wildes



Denken heißt danach, durch nichts erfüllt zu sein als durch das Kommen und Gehen der Begierden und der vorüberstreichenden Dinge.

So mag der Blick der Cassandra von Richard Oelze 1934 (Abb. S. 000) nicht nur vom politischen Unheil des Faschismus gebannt, sondern auch vom Gang einer Geschichte, die zur Apokalypse der Dinge und Lebewesen geworden ist, die, wie die kolonisierten Kulturen, einem gnadenlosen Regime der Ausplünderung, der Fetischisierung und der finalen Entwertung unterworfen sind.

Wenn wir diesen modernen Blick der Cassandra auf uns wirken lassen, dann überrascht nicht mehr, was zu den Besonderheiten dieser Ausstellung gehört: der Verlust der Kindheit. Verloren ist die Kindheit in der Form, wie sie von Walter Benjamin geschichtsphilosophisch und ästhetisch eingesetzt wurde, und erst recht in dem erwartungsvollen Pathos, mit dem 1902 Ellen Key »Das Jahrhundert des Kindes« ausrief. Ein schrecklicher Ernst, ja auch etwas Monströses, eine rätselhafte, unfreie Fremdheit spricht aus diesen Gesichtern und Augen, so als ahnten sie schon das Entsetzen des Jahrhunderts voraus, das vor ihnen liegt. So glaubt man den Blutmai des Berliner Weddings von 1929 schon 1928 von den *Weddinger Jungen* (Abb. S. 000) ins Auge gefasst, wenn Otto Nagel die Halbwüchsigen teils erschrocken, teils gedrückt auf ein Unbestimmtes außerhalb der Bildgrenze blicken lässt. Gelegentlich sind es Szenen, wie man sie aus der Tradition der verklärenden Kinderporträts kennt. Doch nun sind es Bilder ohne Liebreiz, ohne die Unbefangenheit und Leichtigkeit der Kindheit oder frühen Jugend, so als wären die Jungen und Mädchen schon jetzt von der Bürde des Lebens, einem unbekanntem Schicksal und einem zu frühem Ernst gezeichnet (Wilhelm Lachnit, Theodor Rosenhauer, Alexander Kanoldt, Karl Völker, Kurt Günther, Kurt Querner, Otto Dix).

## Die Versammlung der Stile und Gattungen

Filippo Tommaso Marinetti hatte im ersten Manifest des Futurismus (1909) pathetisch eine neue »Schönheit der Geschwindigkeit« verkündet: ein »aufheulendes Auto« sei »schöner als die Nike von Samothrake«. Die Abhängigkeit von der Kunstgeschichte in Bibliotheken, Akademien und Museen wurde als Passatismus abgekanzelt. Im Verhältnis zur kulturellen Tradition gerierte sich die Kunstmoderne öfter im Schema der »kreativen Zerstörung«: Zertrümmern wir die überlieferten Künste, ihre Gattungen, ihre Bindung an die Mimesis-Doktrin, ihren Illusionismus, ihre Gegenständlichkeit. Gewinnen wir freie Flächen – gewissermaßen das »white paper« John Lockes<sup>42</sup> –, den Nullpunkt der Freiheit, von dem aus sich ästhetische Kreativität neu erfinden kann, unbelastet von historischem Ballast. Man könnte sagen, dass die Idee dieses leeren Anfangs in der radikalen Abstraktion ihre Darstellung gefunden hat: vom schwarzen und weißen Quadrat des Kasimir Malewitsch, vielleicht den Inkunabeln der Kunstrevolution, bis zu den monochromen Malereien des abstrakten Expressionismus. Blickt man indes auf die neusachlichen oder surrealistischen Bilderfindungen, so fällt zweierlei auf (und beides ist in dieser Ausstellung gut zu beobachten): Zum einen gibt es den leeren Anfang der Dinge und Vorstellungen nicht, sondern immer schon ist die Fantasie und immer schon ist die Wirklichkeit durchwimmelt von Gegenständen. Zum anderen: Auch in der Moderne gibt es keinen Nullpunkt der Kunst, der die kunsthistorische Überlieferung,

wie es Marinetti will, auslöschen würde. Vielmehr sehen wir in vielen der hier ausgestellten Werke starke Referenzen auf die Kunsttradition. Die Moderne braucht die Vormoderne. Dies wollen wir exemplarisch zeigen.

Das Kapitel »Rätsel der (gefundenen) Dinge« zeigt durchgehend eine kompositionelle und gegenständliche Abhängigkeit vom Stilleben vor allem im 17. Jahrhundert. Das hatten wir an Rudolf Kramer und Richard Oelze schon bemerkt, bei denen moderne Darstellungsstrategien mit Übernahmen aus der Tradition der Ding-Stilleben koexistieren. Referenzen auf die Untergattung der Blumen-Stilleben sind häufig (zum Beispiel bei Franz Lenk, Ernst Schütte).

Ferner finden wir Stilleben im Typus der heterogen Ding-Ensembles. Bei ihnen denken wir an die berühmte, für den Surrealismus oft bemühte Formel von Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*, 1868/1874): »Er [= der Jüngling Mervyn] ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!«<sup>43</sup> Doch mit gleichem Recht könnten wir zahllose Stilleben des Barock aufführen, bei denen auf einem Tisch Muscheln, Totenkopf, Pfeife, Fliege, Blumen, Geld, eine Miniatur, Statuen, Kelch, Perlen oder Seifenblasen zusammentreffen: Und wenn dies nicht durch den metaphysisch gewitzten *sensus allegoricus* zusammengehalten würde, so wäre es ein wildes Konglomerat von Dingen. Unmöglich können Heterogenität und Absurdität der alten Stilleben von den modernen übertroffen werden – und erst recht nicht von der harmlosen Formel Lautréamonts, die man als Ausweis der Modernität in Anspruch nimmt.

Man schaue auf die Stilleben von Otto Niemeyer-Holstein, Willy Kriegel, Fanz Lenk, Paula Lauenstein, Alexander Kanoldt, Fritz Burmann, Ernst Schütte. Am ehesten gelingt es Max Ernst, Richard Oelze und Rudolf Kramer, die Gattung des Stillebens – die von Chardin über Manet, Cezanne, van Gogh bis zu Macke, Jawlensky, Schmidt-Rottluff, Matisse und Picasso oder Braque stilistisch ausgereizt wurde – auf die Höhe der ästhetischen Herausforderungen zu heben, die mit der modernen Dingkultur gegeben war.

Der magische Realist Pierre Roy, der surrealistischen Bewegung nahestehend, folgt in seinem Gemälde *Hommage an Paul Rivet* (1932; [Abb. S. 000](#))<sup>44</sup> geradezu demonstrativ der Untergattung des Steckbretts oder Quodlibets, in der etwa Cornelis Gijsbrechts (ca. 1630–1675) stupende Effekte hervorzauberte, sodass ihm noch Roy Lichtenstein in *Things on the Wall* folgte (1973, Öl auf Leinwand, 152,4 × 188 cm, Privatsammlung) – natürlich in seinem flachen Plakatstil und nicht im Modus des *trompe l'œil* wie Gijsbrechts.

Anders steht es mit dem Gemälde *Paysage coquillages* (1928; [Abb. S. 000](#)) von Max Ernst, das man nur zögernd als Stilleben bezeichnen möchte. So lässt Ernst sich bei seiner Muschellandschaft faszinieren von den unendlichen Formgeburten des Meeres, die er seinem eigenwilligen poetischen Universum einfügt – weit entfernt von abbildrealistischen und biophysikalischen Fakten von Strand und Wasserreich oder den Bildungskonventionen von Seetier-Stilleben.

Der mit 32 Jahren 1929 früh verstorbene Walter Gramatté wiederum entfernt sich weit von der Gattung des Blumen-Stillebens ([Abb. S. 000](#)): Einige Kakteen finden einen unscheinbaren Platz auf der Bank, auf die sich die »Kakteendame« niedergelassen hat: Die schräge Drauf-

sicht verzweigt die Schwarzgewandete mit übergroßen Händen und Kopf, schief sitzendem Mund, doch bannend blickenden Augen unter der breiten Stirn mit seltsamer Frisur überdacht. Was immer auch der Titel *Kakteendame* bedeuten mag, er ist nur ein Rätsel mehr in diesem Werk, das auch den Konventionen des Porträts kaum folgen zu wollen scheint.

Weitere historische Reflexe finden wir überaus häufig auch bei Künstlern völlig unterschiedlicher Ausrichtung. Nehmen wir von Wilhelm Lachnit *Der traurige Frühling* von 1932 (Abb. S. 000): ausgemergelt, ältlich und melancholisch ist die an Boticellis Primavera und den Typus der jugendfrischen Flora angelehnte junge Frau, die ihren Blumenkranz wie eine Dornenkrone trägt. So gehört *Die Mutter* (1923/24; Abb. S. 000) von Felice Casorati in die Reihe der zahllosen Marienbildnisse (mit Jesus als Säugling); wobei deren Unschuld hier noch durch die unberührten Paradiesäpfel betont wird. Das Picknick im Freien sowie die Frauen im Hintergrund erinnern wiederum an die (geschlechtlich anders organisierte) Dreiergruppe in *Le Déjeuner sur l'herbe* von Manet. Das *Alte Liebespaar* (1923; Abb. S. 000) von Otto Dix hingegen, im altmeisterlichen Stil gehalten, ist eine deutliche Referenz auf die vielen frühneuzeitlichen Satiren auf ausgemergelte, verwelkte, struppige, längst schon präfnale, gleichwohl lüsterne Alte beiderlei Geschlechts, vielleicht auch auf das Bildschema »Der Tod und das Mädchen«. Die groteske Hyperbolik von Dix übertrifft keineswegs die Drastik frühneuzeitlicher Darstellungen.<sup>45</sup>

Dalís *Bildnis der Frau Isabel Styler-Tas* (1945; Abb. S. 000) ist von der Anlage her ein Zitat des Renaissance-Typus der Profilporträts vor weiter, tief liegender Landschaft, ins Surreale gewendet, wenn es nicht sogar ein Zitat des Doppelporträts des Herzogs und der Herzogin von Urbino von Piero della Francesca ist (in den Uffizien). Während bei Piero das Herzogs-paar gegenübergestellt ist, wird die Dame bei Dalí, Tochter des Amsterdamer Juwelenhändlers Louis Tas, verdoppelt: Ihre unnahbare Statuarik wird auf der linken Seite im wahrsten Sinn offenbart – sie ist ein regloses, totes Monument aus Stein, teilweise überwuchert von ebenfalls totem Busch und Baum, in die sich Kleidung und Pelzhut verwandelt haben. Nicht umsonst heißt das Gemälde auch *Melancolía: Die Tränen, Ausdruck des warmen Lebensflusses noch in Trauer oder Schmerz, sind zu Perlen erstarrt und liegen nun reglos als Schmuck auf der Brust*.

Das ist ein Reflex auf den Medusa-Mythos. Man beachte das Gorgoneion als Brosche auf der Brust der Dame. Man erinnere, dass der Anblick der Medusa alles versteinert.<sup>46</sup> In gewisser Hinsicht hat sich Frau Styler-Tas selbst versteinert: In ihrem stolzen Narzissmus hat sie immer nur sich selbst, wie Narziß, im Blick und wurde dabei zum Opfer ihrer selbst: Selbst-Verstein-nerung. Dies kann man als Metapher für Melancholie oder depressive Starre sehen.<sup>47</sup> Klei-dung und Fleisch verdecken, dass sie längst der Metamorphose zu Stein erlegen ist. Sie ist die Medusa, das Medusen-Selbst, das gorgonische Ich. Die mythischen Mechanismen der Meta-morphose, die Ovid völlig anders erzählt, werden von Dalí ins Surreale einer traumartigen Bildgebung umkodiert, die auch als ironische Kritik an der herrschenden Klasse zu verstehen ist: Deren Fassade verdeckt, dass sie längst petrifiziert ist. Man erinnere die vielen Volksüber-lieferungen, wonach die Reichen ein regloses Stein-Herz aufweisen. Steinreich macht stein-hart. Geld-Seele wird Stein-Ich.<sup>48</sup> So rächt Dalí den Beruf des Vaters an der melancholisch-hochmütigen Tochter Styler-Tas.



Ernest Neuschul  
**Die Plätterin** · vor 1930  
(vgl. [Abb. S. XX](#))

Leben aber ist das Gegenteil des Starren und Kalten, wie der Mythos lehrt. Vielleicht hat der Mythos noch weniger Angst vor fantastischen Bildern als der Surrealismus: Die zweiten Ureltern der Menschheit, die uralten Deukalion und Pyrrha, werfen nach der Sintflut, die sie als einzige überlebt haben, Steine rückwärts hinter sich, die dann erweichen und sich in die warmen Fleischeskörper von Menschen verwandeln – die dennoch ihre Herkunft in sich tragen: ein »hartes Geschlecht«, wie Ovid sagt.<sup>49</sup>

All dies ist bei Dalí, diesem Patchwork-Surrealisten im Posthistoire, vorauszusetzen. Man erkennt, dass es in der surrealen Kunst keinerlei Unmittelbarkeit gibt, wie es manche Äußerungen nicht nur von André Breton suggerieren. Vielmehr sind es ausgeklügelte Kompositionen und substantielle Referenzen auf Bild- und Kulturüberlieferungen, ohne welche die jeweiligen Bildlösungen der Künstler undenkbar wären.

Diese bildimmanente Historizität wollen wir abschließend noch an einem realistischen Sujet zeigen, nämlich *Die Plätterin* (vor 1930) von Ernest Neuschul. Das Gemälde belegt die Entwicklung Neuschuls vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit und die während der Weimarer Republik gewachsene sozialkritische Wende seiner Kunst. Die bedrückend beengte Komposition, wodurch die junge Frau in den Bildrahmen geklemmt wird, nimmt die Büglerin nahezu gefangen: Die Raummenge verdichtet die ernste, versunkene Konzentration der Frau und ihre Tätigkeit. Es scheint, als sei die kraftvolle junge Büglerin vollständig von ihrer Arbeit gefangen. Nur nebenher ist zu bemerken, dass die Frau hier, um 1930, noch mit dem schweren, mechanisch erhitzten Bügeleisen arbeiten muss, obwohl die Elektrifizierung der Hauswirtschaft längst eingesetzt hatte. Doch da das Bügeln durch Unterschichtsfrauen erledigt wurde, bestand (noch) kein gesteigertes Interesse an leichten, elektrischen Bügeleisen.

Der Anschluss des Gemäldes an die reiche Kunstgeschichte des Motivs der Büglerin macht nun erst die verhaltene Sozialkritik Neuschuls deutlich. Am berühmtesten sind wohl die Büglerinnen bei Edgar Degas, der bereits 1869 zum ersten Mal, dann um 1902 eine meisterhafte Reihe von Büglerinnen malte: Die Gemälde sind mal mehr auf die Person, mal mehr auf die ermüdende Schwere der Arbeit konzentriert, stets aber fokussiert nur auf eine, ausnahmsweise zwei Frauen. Diese sind hinterfangen von einfachen Hintergründen, die durch fahnenhaft herabhängende Weißwäsche gebildet werden. An diese Arbeitsporträts schließt Neuschul an. Vor ihm aber schon Picasso, der 1904 in seiner für diese Periode typischen Manier eine überlängte, ausgemergelte Frau am Bügeltisch zeigt, von der Schwere der Arbeit niedergedrückt. Doch zunächst gehört das Büglerinnen-Motiv in die Tradition der Realisten, die ein teils sozialkritisches, teils dokumentarisches Interesse an Arbeitsprozessen der Proletarier und besonders auch der Frauen hatten. So malt Louis Joseph Anthonissen 1888 ein *Atelier de Repasseuses à Trouville*, das eine ganze Gruppe von Büglerinnen in einer engen, im Dach gelegenen Blanchisserie zeigt. Auch Heinrich Linde-Walther zeigt uniform gekleidete Büglerinnen unter fabrikmäßigem Arbeitsdruck. Viel früher, nämlich 1858, hatte François Bonvin das Motiv bildnerisch definiert, danach dann Paul Mathey oder Max Liebermann, Emmanuel Zairis, Armand Desire Gautier oder später Kurt Schwitters (1917, noch in einem flächig gehaltenen Stil zwischen expressionistischer und realistischer Manier).

Hier ist nur wichtig, dass das Motiv seit Mitte des 19. Jahrhunderts in allen denkbaren kompositionellen Anordnungen und in allen seither entwickelten Stilen durchgeprobt wurde, bevor Ernest Neuschul sich aufs Neue (oder aufs Alte) daran machte. So sehr es dabei immer auch um bildkünstlerische Verfahren ging, so unabweisbar war doch, dass es hier um Bilder harter Frauenarbeit ging – gleichgültig, ob durch häusliches Dienstpersonal ausgeführt oder von Arbeiterinnen in professionellen Bügelateliers. Im Zentrum stand die Realität von Arbeits- und Gendergeschichte, so sehr auch die Künstler, etwa Degas oder Picasso, dabei ihren Personalstil entwickelten und die Kunst gegenüber ihrem Gegenstand ihre Autonomie behauptete. Bilder reagieren auf Bilder, Bilder zeugen Bilder – und so ist auch das Gemälde von Neuschul eine Resonanz der Kunstgeschichte, in stilistischer und kompositioneller, doch auch in semantischer Hinsicht: Denn vor dem Hintergrund dieser Tradition, so dürfen wir nun feststellen, wird bei Neuschul auch eine empathische Kritik an bedrückenden Arbeitsbedingungen ins Werk gesetzt.

Durchweg zeigt sich, dass die Kunst der Moderne in ihren ästhetischen Neuanfängen stets auch eine kontrapunktische oder kritische Reaktion auf die politischen und sozialen Verhältnisse darstellt, aber auch eine intensive Verflechtung mit der Kunstgeschichte zeigt. Diese ist angesichts der tabula-rasa-Gesten gegenüber der Tradition weniger offensichtlich. So berühren sich nicht nur so entgegengesetzte Strömungen wie die realistische und die surreale Kunst, sondern es kommunizieren die zeitgenössischen Künste mit allen Epochen der Geschichte – bis hin zu Mittelalter und Renaissance, ja auch bis zum Mythos. Damit wird in der Präsenz der Moderne eine Versammlung aller Zeiten und Stile inszeniert – nicht als Verfahren der Kunstgeschichte wie bei André Malraux, sondern der Künste selbst. Das Musée imaginaire, die Gegenwart aller Zeiten, hat schon im Innersten der modernen Kunstverfahren begonnen.<sup>50</sup>

**1** Marcel Duchamp: *Lazy Hardware*, Schaufenster für André Bretons *Arcane 17* (mit Spiegelung Bretons), 1945, in: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, 3. überarb. und erw. Aufl., New York 2000, S. 414. – Dazu: Nina Schleif: *Die Frage der Schaufenster*. Marcel Duchamps Arbeiten in Schaufenstern, in: *tout-fait* vol. 2, iss. 5, 2003, p.1/2 ([www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/schleif/schleif1.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/schleif/schleif1.html), letzter Zugriff am 4.8.2016). **2** Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Frankfurt am Main 1980–1985, hier Bd. II/1, S. 371. **3** Roland Barthes: *Die helle Kammer*. *Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985. – Barthes bezeichnet die Fotografie als Schattenbild, das die Spur des Gewesenen als Erinnerungsform vergegenwärtigt (ebd., S. 14). Der Referent bleibt auf dem Foto haften (ebd., S. 17). Indem das Foto den Gegenstand wahrhaft gegenwärtig macht und die Zeit stillstellt, ist es eine Bewältigung von Tod und Trauer (ebd., S. 92–105). Der Theoretiker einer extrem rationalistischen Semiotik entwickelt ein Bildkonzept, als handele es sich bei Fotos um magische effigies! Immerhin aber versteht man von hier aus die Melancholie besser, die aus den Fotografien von Atget spricht. – Bernd Stiegler: *Komplexe Reflexe*. *Montage und Neues Sehen in der Fotografie*, in: Kunstmuseum Wolfsburg und Dietmar Sievert (Hrsg.): *Real SurReal*. *Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie*. *Das neue Sehen 1920–1950*, Sammlung Sievert, Köln 2014, S. 108–113. – Björn Egging: *Der erweiterte Blick*. *Zum Bildbegriff des Neuen Sehens*, in: ebd., S. 22–27. **4** Benjamin (wie Anm. 2), Bd. II/1, S. 379; VII/1, S. 355. **5** Benjamin (wie Anm. 2), Bd. II/1, S. 377–381. **6** Waldemar George: *Fotografie – Sicht der Welt*, in: Kemp, Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*, München 1979, Bd. II: 1912–1945, S. 189–193, hier S. 192f.; zit. nach Egging (wie Anm. 3), S. 27. **7** Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik; Kritische Gedanken zur neuen Kunst; Künstlerische Zeifragen; Spätgotisches und expressionistisches Formsystem*, sämtlich in: ders.: *Schriften*, hrsg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, 2 Bde., München 2004. – Ders.: *Abstraktion und Einföhlung*. *Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907/8)*, hrsg. von Helga Grebing. *Einleitung von Claudia Oehlschläger*, München 2007. – Vgl. Claudia Oehlschläger: *Abstraktionsdrang*. *Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005. **8** Franz Kafka: *Der Proceß*, hrsg. von Malcolm Pasley, in: ders.: *Schriften Tagebücher*. *Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main 1990, S. 305–312. **9** Hans Bellmer: *Ohne Titel [Nora]*, 1948, Dekalkomanie mit Gouache auf Papier, 24×32 cm, Privatsammlung, Schweiz. **10** W. Kriegel, M. Ernst, A. Kanoldt, P. Roy, O. Niemeyer-Holstein, E. Schütte, R. Kramer, R. Oelze, F. Lenk, R. Lauenstein. **11** Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer*. *Eine Reisebekannt-*



schaft, Stuttgart/Berlin 1918 (zuerst 1879). **12** Wilhelm Busch: Sämtliche Briefe Bd. 2: Briefe 1893 bis 1908, Hannover 1969, S. 64. **13** Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge, 2 Bde., 3. Aufl., Berlin/Weimar 1976, hier Bd. I, S. 118. **14** Franz Kafka: Aus dem »Konvolut 1920«, in: Nachgelassene Schriften und Fragmente, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1992, Bd. II, S. 282–283. **15** Ludwig Wittgenstein: Werkausgabe in acht Bänden, Bd. VIII: Vermischte Bemerkungen (1948), Frankfurt am Main 1984, S. 551. **16** Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters, in: ders.: Drucke zu Lebzeiten, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main 1994, S. 282–284. **17** Erhart Kästner: Der Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen, Frankfurt am Main 1973, S. 155–162; hier S. 159. **18** »[...] denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit«, und zwar deswegen, weil der Roman die paradigmatische Literaturgattung der säkularisierten, gottverlassenen Welt ist oder, wie Schiller im Gedicht *Die Götter Griechenlands* sagt, der »entgötterten Natur«. (Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, 9. Aufl. Darmstadt Neuwied 1984, S. 35, 87; Hervorhebung im Original. Vgl. auch Max Weber: Wissenschaft als Beruf, in: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1985, S. 593. **19** Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 307–330. **20** Francisco Goya: El sueño de la razón produce monstruos, ca. 1797/99, Radierung, 21,6×15,2 cm, Nr. 43 aus der Serie *Los Caprichos*. **21** Worringer (wie Anm. 7). – Arnold Gehlen: Über kulturelle Kristallisation, in: ders.: Studien zur Anthropologie und Soziologie, Berlin 1963, S. 311–328. **22** Otto Dix: Skat spielende Kriegskruppel, 1920, Öl auf Leinwand und Collage, 110×87 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. **23** Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: ders.: Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1989, Bd. IV, S. 241–275. **24** Wolfgang Kayser: Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Mit einem Vorwort »Zur Intermedialität des Grottesken« und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grottesken, Monströsen und zur Karikatur von Günter Oesterle, Tübingen 2004 (Nachdr. der Ausg. von 1957). – Michail Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes, in: ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, S. 15–23. – Elisheva Rosen: Grottesk, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, 7 Bde., Stuttgart 2001, hier Bd. II, S. 876–900. **25** Fernand Léger: La partie de cartes / Die Kartenspieler, 1917, Öl auf Leinwand, 129×193 cm, Musée Kröller-Müller, Otterlo (Pays-Bas). **26** Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, in: ders. (wie Anm. 23), Bd. IX, S. 191–270, hier S. 222. **27** Johann Wolfgang von Goethe: Faust, Vs. 11512–14. **28** Joseph Roth: Reisen in die Ukraine und nach Russland, hrsg. von Jan Bürger, München 2015, S. 21–25. **29** Ralf Vollmuth: Dem Menschen wieder ein Gesicht geben – Die Entwicklung der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie im Ersten Weltkrieg, in: Hartmut Böhme/Bernd Kordaß/Beate Slominski (Hrsg.): Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur, Berlin u. a. 2015, S. 417–424. **30** Michael Thompson: Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten, Stuttgart 1981. **31** Denis Diderot: Aus dem Salon von 1767, in: ders.: Ästhetische Schriften 2 Bde., hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main 1968, hier Bd. II, S. 150. – Ders.: Enzyklopädie, in: ders.: Philosophische Schriften, 2 Bde., hrsg. von Theodor Lücke, Frankfurt am Main 1967, Bd. I, S. 186f.: »Wenn man den Menschen oder das denkende, die Erdoberfläche von oben betrachtende Wesen ausschließt, dann ist das erhabene und ergreifende Schauspiel der Natur nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt, Schweigen und Dunkelheit überwältigen es; alles verwandelt sich in eine ungeheure Einöde, in der sich die Erscheinungen – unbeobachtete Erscheinungen – dunkel und dumpf abspielen.« **32** Längst hat die Kunst diese Vorstellung übernommen, z. B. die Ausstellung *Natura Lapsa*, kuratiert von Laurent Le Deunff und Yann Chevallier, in: Le Confort Moderne, Poitiers 2014. – Vgl. ferner: Müllkunst, in: Kunstforum Bd. 168 (2004). – Franka Ostertag: Die Dingwelt und der Abfall: Material, Metapher und Darstellungsformen der bildenden Kunst und der Literatur in den USA nach 1950, Berlin 1993. – Susanne Casser: Abfall wird Kunst, Münster 1992. – Dietmar Rübél: Reinigungsverfahren in West und Ost. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov, in: Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, hrsg. von Andreas Haus, Franck Hofmann und Anne Söll, Berlin 2000, S. 285–299. – Dietmar Voss: Abfall, Surrealismus und Postmoderne, in: Trash (Themenheft) = Ästhetik und Kommunikation 138 (2007), S. 33–41. **33** Aurel Bauh: Le dernier cri (Der letzte Schrei), 1929–1934, Fotomontage, Silbergelatinepapier, 48,8×40,2 cm (in: Real SurReal. Meisterwerke der Avantgarde-Fotografie. Das neue Sehen 1920–1950. Sammlung Siegart. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, hrsg. von Dietmar Siegart, Köln 2014, 143. **34** Pieter Claesz: Vanitas-Stilleben (Stilleben mit Glaskugel), 1625, Öl auf Eichenholz, 35,9×59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. **35** Benjamin (wie Anm. 2), Bd. III, S. 16f. **36** Benjamin (wie Anm. 2), Bd. IV/1, S. 389; III, S. 217. **37** Benjamin (wie Anm. 2), Bd. IV/1, S. 277. **38** Das ist die Formel, mit der Europäer die afrikanischen Ding-Ensembles und Fetische bezeichnen. Vgl. William Pietz: The problem of the fetish, II, in: Res 13, Spring 1987, S. 22–45, hier S. 41. **39** Fritz Schultze: Der Fetischismus. Ein Beitrag zur Anthropologie und Religionsgeschichte, Leipzig 1871, S. 59. **40** Ebd., S. 60. **41** Ebd., 63f. **42** Locke benutzt auch den Ausdruck »white sheet«, »blank slate« oder »blank tablet«. Es sind Metaphern des leeren Ausgangspunktes jeder Entwicklung menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis, ohne apriorische Determinationen wie etwa die platonischen oder cartesianischen »eingeborenen Ideen« (*ideae innatae*), in: John Locke: Essay Concerning Human Understanding (1690), Book II, Chap. 1, 2. Am Anfang stehen weder göttliche noch natürliche Festlegungen des Erkenntnisvermögens. Vor jeder Erfahrung sei der menschliche Geist eine *tabula rasa*. Das ist die Grundannahme des Empirismus. **43** Comte de Lautréamont: Das Gesamtwerk. Die Gesänge der Maldoror. Dichtungen. Briefe, übers. m. Nachw. u. Bibliographie v. Ré Soupault, Reinbek bei Hamburg 1963, Gesang VI,3 (*beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*), in: ders.: Les chants de Maldoror (1869), Œuvres complètes, hrsg. von Paris P.-O. Waller: Bordas 1970, S. 224f. – Vgl. von Man Ray: Hommage à Lautréamont (1933) sowie L'Enigme d'Isidore Ducasse (1920). – Isidore Ducasse ist der echte Name von Lautréamont. **44** Der Arzt und bedeutende Ethnologe Paul Rivet (1876–1958), Kollege von Marcel Mauss, hatte 1932, als Pierre Roy sein Quodlibet Paul Rivet widmete, bereits wichtige Expeditionen nach Südamerika hinter sich und war seit einigen Jahren Direktor des Museums für Ethnographie des Trocadéro: ein berühmter Gelehrter, der unter den Nazis seiner Ämter enthoben und zum Widerstandskämpfer wurde. **45** Man mag auch an Francisco José de Goya denken: Die Zeit oder Die Alten mit Spiegel (*Les Vieilles*), um 1812, Leinwand, 181×125 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts. **46** Ovid: Metamorphosen IV, 604–803. **47** Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, in: Studienausgabe Bd. III, 6. Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 193–213. – Viele weitere Bildelemente bei Dalí ließen sich auf Freuds Konzept der Melancholie beziehen. **48** Vgl. Frank, Manfred: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: ders. (Hg.): Das kalte Herz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 253–387; in diesem Band auch die literarischen Überlieferungen. **49** Ovid: Metamorphosen I, 253–415, hier S. 414. **50** André Malraux: Das imaginäre Museum. Frankfurt am Main 1987. – Walter Grasskamp: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014.