

MAGRITTE

DER VERRAT DER BILDER

10. FEBRUAR – 5. JUNI 2017

WANDTEXTE DER AUSSTELLUNG

EINFÜHRUNG

Der belgische Künstler René Magritte zählt zu den Schlüsselfiguren der Malerei des 20. Jahrhunderts. Mit seinem konzeptuellen Surrealismus ging er einen ganz eigenen Weg. Seine meisterhaften Bilderrätsel der 1920er- bis 1960er-Jahre vereinen die kühle Präzision seiner Malerei mit der Idee. Magritte wollte das Denken malen. Er sagte selbst, er sei kein Künstler und lehne diese Bezeichnung sogar ab. Er sei ein denkender Mensch, der seine Gedanken durch die Malerei vermittele. So werden seine surrealen Bildkonstruktionen auf einzigartige Weise zu einem Instrument der poetischen Erkenntnis.

Die Ausstellung zeigt Magritte als Vertreter eines intellektuellen Surrealismus. Dabei sind seine Methoden weniger dem Traum und dem Zufall verpflichtet, als man es dem Surrealismus gemeinhin zuschreibt. Magrittes Weg entfernte sich vom Sichtbarmachen des Verschütteten und den Untiefen der Psyche. Stattdessen entwickelte er mit quasi wissenschaftlichem Anspruch seine Bildsprache in Form eines Vokabulars. Seine Motive – wie etwa Pfeife, Apfel, Hut, Kerze, Vorhang, Flamme, Schatten oder Fragment – treten in seinen Gemälden in unterschiedlichen Kombinationen und Sinnzusammenhängen wiederholt auf und markieren so seinen methodischen Ansatz. Magritte malte Bilder, deren Sinn sich dem Betrachter aufdrängen sollte. Er verstand seine Malerei als Gleichung, bei der er jedem Bild die Lösung eines „Problems“ zuschrieb.

Über Jahrhunderte galt eine durch die Philosophie dogmatisch festgelegte Hierarchie, die die Musiker und Dichter über die Maler, die Worte meilenweit über die Bilder stellte. Von Platon bis Hegel setzten die Philosophen die Malerei mit einer Verwirrung der Sinne gleich und erklärten die Poesie zum vollkommenen Mittler des Geistes. René Magritte hat sich mit dem Etikett „dumm wie ein Maler“, auf das sich auch die Pariser Surrealisten beriefen, nicht abgefunden. Vielmehr trat er mit dem Pinsel unermüdlich für die Anerkennung der geistigen Würde seiner Kunst ein. Er entwickelte eine Malerei, die eine Gleichwertigkeit zwischen Sehen und Denken, zwischen Bild und Wort als Ausdruck des Denkens und des Wissens postulierte.

Die Ausstellung beleuchtet in fünf Kapiteln Magrittes Auseinandersetzung mit dem Denken und der Philosophie. Seine Wort-Bilder reflektieren seine grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Sprache, weitere seiner zentralen Bildformeln befassen sich mit den Legenden und Mythen der Erfindung und der Definition der Malerei. Die quasi wissenschaftliche Methode, die er in seiner Malerei anwandte, bezeugt seinen Argwohn gegenüber einfachen Antworten und einem simplen Realismus.

DAS DENKEN UND DIE BILDER

„Schön (...) wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“, schrieb der französische Dichter Lautréamont in *Die Gesänge des Maldoror* (1869). Diese Definition wurde zum Credo des Surrealismus. Als René Magritte 1923 erstmals eine Reproduktion von Giorgio de Chiricos Gemälde *Das Lied der Liebe* sieht, entdeckt er die für den surrealistischen Schönheitsbegriff so charakteristische Ästhetik des Schocks und des Zufalls. Magritte ist elektrisiert. Über Jahre hinweg wird er sich mit der Zusammenführung des scheinbar Zusammenhanglosen beschäftigen.

Schon bald darauf, ab 1927, entstehen seine ersten Wort-Bilder, in denen er unter das Bild eines Gegenstands eine Definition ohne jeglichen logischen Zusammenhang setzt. Was wie eine Variation des Schönen im Sinne Lautréamonts scheinen mag, eröffnet jedoch ein neues Kapitel in René Magrittes künstlerischem Werk. Die Wort-Bilder präsentieren komplexe Überlegungen zum Status von Bildern und Wörtern. Sie stellen zur Debatte, inwieweit sich Sprache dazu eignet, ein dargestelltes Objekt zu bezeichnen. Insgeheim stellen diese Werke auch die Hierarchie in Frage, die die Philosophie zwischen Wörtern und Bildern, zwischen Dichtung und Malerei etabliert hat. Die hier festgelegte Überlegenheit der Sprache zieht Magritte in Zweifel.

Bestrebt, seine Kunst zu einem verfeinerten Ausdruck des Denkens zu entwickeln, entwirft Magritte seine Malpraxis als rationalen Ansatz. Dies bedeutet das Ende der surrealistischen Strategie der zufälligen und willkürlichen Nebeneinanderstellungen. Magrittes Gemälde werden ebenso logisch aufgebaut wie mathematische Formeln. Jedes einzelne wird zur Lösung dessen, was der Maler als ein „Problem“ bezeichnet: also zum methodischen Baustein einer visuellen Gleichung.

BELGISCHER SURREALISMUS UND FRANZÖSISCHER SURREALISMUS

Die Forderung nach Rationalität in der von Magritte entwickelten „Problematalogie“ ist vor allem seinem Freund, dem Dichter Paul Nougé, zu verdanken, ein Mitbegründer des belgischen Surrealismus und gleichzeitig dessen führender Theoretiker. Nougé verleiht der belgischen surrealistischen Bewegung eine Ausrichtung, die sich grundlegend von der seiner Pariser Kollegen unterscheidet: wissenschaftlicher, rationaler und materialistischer. Dieser Forderung nach „Bewusstsein“ folgend, entwickelt Magritte seine Kunst bereits früh zu einem Werkzeug des Denkens. Als sich der belgische Maler 1927 den Pariser Surrealisten annähert, steht seine Vorgehensweise im Gegensatz zu deren Überzeugungen und der von André Breton geforderten Abkehr von der Vernunft. Hegels Ästhetik, aus der sie ihre Überzeugung ableiten, bietet ihnen die Bestätigung eines Vorrangs der Poesie vor allen anderen Formen der Kunst. Um diesem heimtückischen Bildersturm etwas entgegenzusetzen, veröffentlicht Magritte 1929 in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* einen illustrierten Text, in dem er die Beziehungen zwischen Wörtern und Bildern analysiert. Im selben Jahr malt er *La Trahison des images* (Der Verrat der Bilder), ein ironisches Eingeständnis des irreführenden Charakters seiner Kunst, den er vermeintlich eingesteht.

DIE PHILOSOPHEN

Waren die Jahre zwischen den beiden Weltkriegen vom Dialog mit den Dichtern geprägt, so wendet sich Magritte nach dem Zweiten Weltkrieg den Philosophen zu. Nachdem er dessen Vorträge gehört hat, tritt Magritte in einen Briefwechsel mit Alphonse de Waelhens – Übersetzer von Martin Heideggers *Sein und Zeit* und Kommentator der Werke Maurice Merleau-Pontys. Sie diskutieren den Status der Malerei. Magritte, dem de Waelhens die Lektüre von Merleau-Pontys letztem Werk *Das Auge und der Geist* empfohlen hat, schreibt daraufhin: „Merleau-Pontys glänzender Diskurs ist überaus angenehm zu lesen, lässt aber kaum an die Malerei denken – von der er doch zu handeln scheint: Ich muss sogar sagen, dass, wenn er es tut, er über die Malerei spricht, als spräche man über ein philosophisches Werk und machte sich dabei Gedanken um den Federhalter und das Papier, die der Schriftsteller benutzt hat.“ Zu Beginn der 1960er-Jahre beginnt Magritte schließlich eine umfangreiche Korrespondenz mit Chaïm Perelman, Professor an der Université libre de Bruxelles und Mitbegründer der Argumentationstheorie *Nouvelle rhétorique*. Auch hier kritisiert Magritte jeglichen Versuch einer Unterwerfung der Kunst durch die Philosophie. 1966 entdeckt er Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* und tritt auch mit dem französischen Denker des Poststrukturalismus in einen Briefwechsel. Aus dem Meinungs Austausch zwischen dem Philosophen und Magritte entsteht das 1973 von Foucault veröffentlichte Buch *Dies ist keine Pfeife*.

Magrittes Bestreben nach Anerkennung seiner Kunst als vollendete Ausdrucksform des Geistes wird sich immer wieder an einer philosophischen Tradition stoßen, die die problematische Beziehung der Bilder zur Wirklichkeit und Wahrheit stigmatisiert. Schatten, Flammen, Wörter, zerteilte Körper oder Vorhänge – durch ihr bewusst begrenztes ikonografisches Vokabular, die Wiederholung der immer gleichen Objekte kommt Magrittes Malerei einem systematischen Widerspruch gegen alle Verfemungen gleich, die die Philosophie seit jeher über die Malerei ausgesprochen hat.

DIE WÖRTER UND DIE BILDER

Magritte beschäftigt sich intensiv mit dem Verhältnis von Bild und Sprache. Seine erste Schlacht für eine intellektuelle Würdigung seiner Kunst wird er mit den führenden Dichtern des Surrealismus ausfechten: Es ist ein Kampf gegen die vermeintliche „Dummheit der Maler“, den vor ihm schon Marcel Duchamp geführt hat. In der Praxis geschieht dies in Form einer Befragung zum Status von Wörtern und Bildern und zu deren möglicher Austauschbarkeit, die in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* erscheint. Zugleich nehmen diese Überlegungen in einem Gemälde Gestalt an: *La Trahison des images* (Der Verrat der Bilder). Magritte fertigt mehrere Varianten dieses Motivs an, auf dem zu lesen ist: „Das ist keine Pfeife.“ Es hinterfragt unsere Wahrnehmung. Zugleich ist es eine Antwort auf die Definition der Poesie, die André Breton und Paul Eluard einige Monate zuvor formuliert haben: „La poésie est une pipe“ („Die Poesie ist eine Pfeife“).

DIE ERFINDUNG DER MALEREI

Wie unzählige andere Persönlichkeiten der Kunstgeschichte seit der Antike beschäftigt sich Magritte mit einem zentralen Ursprungsmythos der Malerei. In seiner *Naturalis historia* erzählt Plinius der Ältere eine Legende von der Erfindung der Malerei. Der antike griechische Künstler Butades soll die Inspiration zur Erfindung des Tonreliefs durch einen Schattenriss erhalten haben: Seine Tochter nahm bei Kerzenschein Abschied von ihrem Geliebten, der in die Ferne ziehen sollte, und zeichnete den Umriss seines Schattens nach. Diesem elementaren Text wird Magritte drei fundamentale Elemente seines Vokabulars entlehnen: Kerze, Schatten und Silhouette. Im Ursprung der „Abdruck“ eines Verlangens nach einem authentischen Bildnis des Geliebten, wird die Malerei zum Medium der ständigen Hinterfragung der Fähigkeit von Kunst, die Wirklichkeit wiederzugeben.

DIE HÖHLE ALS ORT DER ERKENNTNIS

Kaum ein Text hat mehr zur Skepsis der Philosophie gegenüber Bildern beigetragen als Platons Höhlengleichnis. Darin entwirft der Philosoph ein düsteres Szenario, in dem Menschen in einer Höhle gefangen und so gefesselt sind, dass sie nur die Schatten von Gegenständen sehen können, die zwischen ihnen und einem Feuer entlanggetragen werden, was ihnen nur eine drastisch eingeschränkte Vorstellung von der Welt ermöglicht. Einige sehen in diesem Höhlengleichnis eine prinzipielle Skepsis gegenüber bildlichen Darstellungen. Sie seien das Ergebnis einer von der Wirklichkeit abgeschnittenen Wahrnehmung und letztendlich nichts weiter als ein Spiel aus Schatten. Über uns gefangen haltende Konventionen und Gewohnheiten haben wir gelernt, diese als Realität zu akzeptieren. Magritte hat das platonische Gleichnis mehrfach und ausdrücklich ins Bild gesetzt, indem er dessen zentrale Elemente isolierte und neu zusammenfügte: das Feuer und die Wahrnehmung aus einem geschlossenen Raum heraus, einer Höhle, einem Zimmer oder einem Haus.

DIE FLUCHT AUS DER HÖHLE

Magrittes 1943 angekündigtes Vorhaben der Reformierung des Surrealismus ist inspiriert vom Impressionisten Auguste Renoir. Sein Manifest *Le Surréalisme en plein soleil* gleicht einem Aufruf, die Höhle zu verlassen, in die der Vorkriegssurrealismus seine Anhänger eingesperrt hat. Als Magritte André Breton die Möglichkeit eines „Surrealismus in praller Sonne“ vorstellt, zieht er sich den Zorn des Dichters zu. Magritte antwortet auf diesen Konflikt 1948 mit seinen Gemälden der *Période vache*. Die in diesen Werken enthaltene Übersteigerung erinnert an den Bericht der aus Platons Höhle Entflohenen, deren Beschreibungen einer im Sonnenlicht wahrgenommenen Wirklichkeit für die weiterhin in der Höhle Gefangenen wie reiner Irrsinn klingen.

PLATONS HÖHLENGLEICHNIS

Eine Gruppe von Menschen wird in einer unterirdischen Höhle gefangen gehalten, wo sie vom Tageslicht abgeschnitten sind. Sie sind so gefesselt, dass sie nur in Richtung der Höhlenwand schauen können. Von der oberirdischen Welt wird ihnen nur eine ungenaue Idee vermittelt, indem ihre Bewacher Abbilder von Tieren, Pflanzen und Gegenständen mithilfe eines Feuers als Schatten auf die Höhlenwand werfen. Die Gefangenen kennen keine andere Wirklichkeit als diese. Einen Gefangenen stellt sich Platon nun in der „wirklichen“ Welt vor. Dieser Mensch hätte große Schwierigkeiten, sich dort zurechtzufinden. Zunächst wäre er geblendet, doch nach und nach würde er sich an das Licht gewöhnen und so zur Erkenntnis gelangen. Kehrt dieser Mensch aber in die Höhle zurück, hätte er wiederum Probleme mit der Wahrnehmung. Zudem würden seine Mitgefangenen seine Erfahrung anzweifeln, als nicht lohnenswert betrachten und jeden Versuch, ihnen die „wirkliche“ Welt zu zeigen, mit Gewalt bekämpfen.

DER VORHANG ALS MYTHOS DER MALEREI

„Schließlich fand ich in der Erscheinung der realen Welt selbst dieselbe Abstraktion wie in den Gemälden; denn trotz der komplizierten Kombinationen von Details und Nuancen in einer wirklichen Landschaft konnte ich sie sehen, als wäre sie nur ein vor meinen Augen hängender Vorhang“, schreibt Magritte 1938 in seinem künstlerischen Manifest *Die Lebenslinie I*. Tatsächlich verwendet er in seiner Malerei den Vorhang nicht nur als Metapher, sondern immer wieder auch als Motiv.

Einmal mehr greift Magritte damit auf einen weiteren Ursprungsmythos der Malerei zurück. Bereits in der Antike, in einer in der *Naturalis historia* von Plinius dem Älteren wiedergegebenen Legende, bildet der Vorhang das Zentrum eines Wettstreits über die Kunstfertigkeit zweier berühmter Maler. Der Maler Zeuxis muss den Maler Parrhasios als Sieger anerkennen, nachdem er diesen bat, den Vorhang vor seinem Bild zurückzuziehen, um dieses zu begutachten – und sich der Vorhang als so perfekt gemalt erwies, dass er nicht von einem realen Vorhang unterschieden werden konnte. Diese Erzählung steht am Anfang einer jahrhundertelangen Debatte um den Realismus der Malerei. Von René Magritte wird dieser Topos als zentrales Anliegen seiner Kunst wieder und wieder thematisiert. Der kunstfertig gemalte Vorhang, mit dem der Maler Parrhasios den Wettstreit in der Legende gewinnt, gehört zu den häufigsten Motiven in Magrittes Gemälden. Diese Werke zeugen von der Fähigkeit des Künstlers, Bilder zu schaffen, die so realistisch sind wie ein Trompe-l'œil und zugleich die eigene illusionistische Virtuosität ironisieren.

DIE SCHÖNHEIT IN FRAGMENTEN

Eine weitere Konstante in Magrittes Werk sind gemalte Collagen, insbesondere von fragmentierten Körpern. Auch hier nutzt der Künstler seine Kenntnis der antiken Legenden für ein malerisches Nachdenken über Schönheit, Wirklichkeit und den kreativen Prozess. Bereits in der Antike hegte man Zweifel an der Darstellbarkeit der ungebrochenen, vollkommenen Schönheit anhand eines einzelnen Körpers. „Er glaubt nämlich nicht, alles, was er an Liebreiz suche, an einem einzigen Körper finden zu können, deswegen, weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat“, schreibt Cicero über den berühmten Maler Zeuxis. Damit legte er den Grundstein für das Prinzip einer gezwungenermaßen fragmentierten Schönheit in der Malerei. Magritte hat dieses Prinzip immer wieder neu interpretiert und sich mit malerischen Mitteln immer weiter von der klassischen Schönheit entfernt.