

## Das Burgmotiv im Surrealismus<sup>1</sup>

Die Frage, ob im Surrealismus Burgen oder Schlösser eine Rolle spielten, wurde in der Forschung bisher nicht gestellt. Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch, dass sie geradezu als „surrealistische Orte“ galten und nicht selten programmatischen Charakter erhielten. Bildende Künstler, Dichter, Fotografen und Filmemacher, die mit der surrealistischen Bewegung verbunden waren, suchten oftmals Burgen, Schlösser und deren Ruinen auf, um dort Treffen abzuhalten, surrealistische Aktionen auszuführen oder sie als Motiv zu benutzen. Sie erschienen ihnen prädestiniert dafür, das Wunderbare, den Traum, das Geheimnis und verborgene Wünsche in Erscheinung treten zu lassen.

Burgen und Schlösser sind in diesem Zusammenhang nicht zu trennen. Auch war der Surrealismus in erster Linie eine französische Bewegung, und im Französischen gibt es für beides nur das Wort „château“. Eine Trennung zwischen Burg und Schloss ist auch im deutschen Sprachraum weder im funktionalen, noch im terminologischen Sinne je konsistent durchgehalten worden<sup>2</sup>. Die deutschen Übersetzungen der französischen Titel surrealistischer Werke sind ein Beispiel dafür. „Château“ wird regelmäßig mit „Schloss“ übersetzt, ohne dass die Konnotation als „Burg“ je ausgeschlossen werden kann und oft sogar im Vordergrund steht. Das Auftreten des „château“ im Surrealismus bestimmt sich zudem aus den literarischen Quellen seiner Vorstellungswelt: der deutschen Romantik; symbolistischer Literatur; Schriften des Marquis de Sade (die in den „120 Tagen von Sodom“ beschrieben sexuellen sadomasochistischen Exzesse finden auf einem abgelegenen Schloss statt); dem „gotischen“ Schauerroman des 18. und 19. Jahrhunderts<sup>3</sup>; Mythen, Märchen und Sagen; der Malerei der Romantik und des Symbolismus, überhaupt jeglicher Malerei mit mehr oder weniger fantastischem und manieristischem Einschlag (wie bei Bosch, Arcimboldo oder Piranesi). In der surrealistischen Rezeption werden klare Be-

deutungszuweisungen gern vermieden. Für die Rezeption von Architektur hat das zur Folge, dass die semantischen Zeichen für Burg und Schloss, für Haus, Tempel, Stadt und eigentlich für jede Form von Architektur, zusammen mit der Natur, in ein großes Sammelbecken einfließen, aus dem fantastische Architekturen mit den unterschiedlichsten Symbolgehalten entstehen können.

Das „château“ gehört zum Kernbestand solcher Architekturen, die – als Metaphern eingesetzt – psychische, mythologische, romantische oder hermetische Inhalte verkleiden können. Wie zu zeigen sein wird, schlägt sich dies sowohl in der Rezeption realer Bauten als auch in fantastisch-surrealen Eigenerfindungen der Künstler nieder.

### André Breton und die „Frage der Schlösser“

Es liegt nahe, mit André Breton (1896 bis 1966), dem Begründer, Theoretiker und Wortführer des Surrealismus, zu beginnen. Im *Ersten Manifest des Surrealismus*, mit dem er 1924 die Bewegung offiziell ins Leben rief, umreißt er Zweck und Programm des

Surrealismus<sup>4</sup>. Er sagt der bürgerlichen Gesellschaft den Kampf an, übergießt die als Hauptfeinde des freien Menschen ausgemachte Trinität von Staat, Kirche und Familie mit Spott und Hass, erteilt Rationalität und Vernunft eine radikale Absage und feiert das Wunderbare, den Traum und den Wahnsinn als die Mittel und Wege, um zu einer größtmöglichen geistigen Freiheit zu gelangen. Das Unbewusste gilt ihm als Hort eines unerschöpflichen kreativen Potenzials und deshalb als Quelle dieser Freiheit. Von den Forschungen des französischen Psychologen Pierre Janet und der Traumdeutung Sigmund Freuds leitet er den „psychischen Automatismus“ als Königsweg zum Unbewussten ab. Mittels der Ausschaltung jeder bewussten Kontrolle soll der Denk- und Assoziationsstrom, der ständig im Gehirn abläuft, ungehindert und ungefiltert „jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung“<sup>5</sup> ausgedrückt werden können. Um einen aussagekräftigen Ort für surrealistische Unternehmungen zu charakterisieren, greift Breton zum Bild eines Schlosses und lässt sein geistiges Auge über die weitläufigen

Abb. 1. Schloss Stern (aus: Wilfried Rogasch, *Schlösser und Gärten in Böhmen und Mähren*, Köln 2001, S. 19).



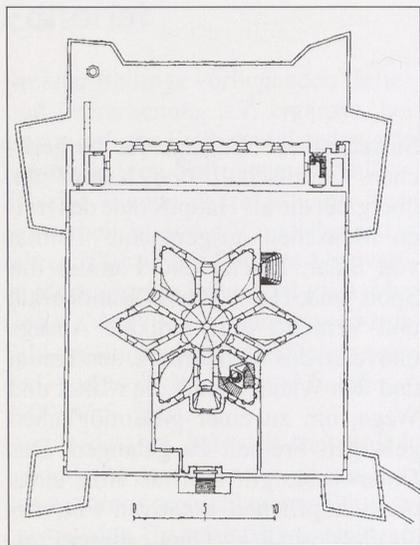
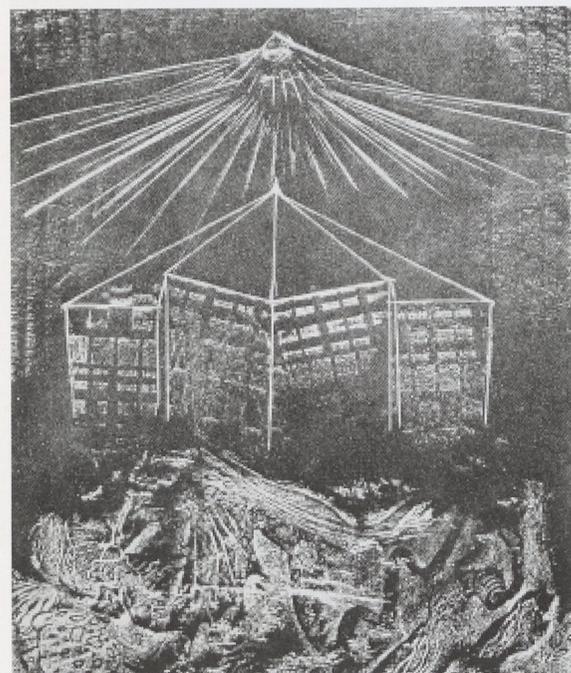


Abb. 2. Schloss Stern, Gesamtgrundriss (aus: Schütte 1994 [wie Anm. 2], S. 244).

Anlagen schweifen: „Für heute aber denke ich an ein Schloss, das nicht unbedingt halb verfallen sein muss; dieses Schloss gehört mir, ich sehe es in ländlicher Umgebung, nicht weit von Paris. Seine Nebengebäude nehmen kein Ende, und im Innern ist es

Abb. 3. Max Ernst, *Le château étoilé*, 1936. Fotogramm von Man Ray nach der Frottage Ernsts (Bleistift auf Papier), 25,4 x 19,9 cm. Ort unbek. Spies/Metken 2246 (in: Max Ernst-Ceuvre-katalog, Bd. 4, Werke 1929–1938, Köln 1979), © VG Bild-Kunst, Bonn.



abscheulich restauriert worden, so dass, was den Komfort angeht, nichts zu wünschen übrigbleibt ... Einige meiner Freunde haben sich hier für immer eingerichtet ... Der Geist der *Demoralisierung* hat das Schloss zum Domizil gewählt, und mit diesem Geist haben wir es zu tun, jedesmal, wenn es um die Beziehung mit unsersgleichen geht, aber die Türen sind immer weit geöffnet. ... Ist es denn sicher, dass das Schloss, das ich ihm vorführe, ein Bild ist? Und wenn dieser Palast dennoch existiert? ... Wir leben ganz in unserer Phantasie, wenn wir dort sind“<sup>6</sup>. Breton zählt alle Mitglieder der damaligen surrealistischen Gruppe und einige ihrer wichtigsten Sympathisanten auf und schafft damit eine atmosphärische Ausgestaltung des Schlosses und seiner Umgebung. Das Schloss wird gezeichnet als ein Ort, der auf einer Grenze liegt (auf dem Land, aber nahe Paris), der architektonisch sehr uneinheitlich ist (durch die Restaurierung und die zahllosen Nebengebäude), auch geistig der Unordnung Raum gibt, ganz im Sinne der surrealistischen Forderung nach der „Entregelung aller Sinne“<sup>7</sup>.

In dem 13 Jahre später verfassten Essay „Nicht-ausschließende Grenzen des Surrealismus“ benennt Breton explizit gotische Schlösser als „Observatorien für den inneren Himmel“, also Orte, die sich für die Ausübung und Beobachtung surrealistischer Aktivitäten wie für den Traum und das automatische Schreiben besonders eignen: „Das wäre, könnte man vom surrealistischen Standpunkt aus sagen, die *Frage der Schlösser* ... Die Psyche hat, was ihren universellen Anteil angeht, im gotischen Schloss und seinen Anhängseln einen so präzisen Anhaltspunkt gefunden, dass man herausfinden müsste, was das Äquivalent eines solchen Ortes in unserer Epoche ist. (Alles lässt darauf schließen, dass es sich keinesfalls um eine Fabrik handelt)“<sup>8</sup>.

Aus diesem Grunde suchten die Surrealisten des

öfteren Burgen und Schlösser auf. Im Jahre 1929 drehte Man Ray auf Einladung eines ihm bekannten Adligen auf dessen Burg den Film „Les Mystères du Château de Dè“<sup>9</sup>. Breton bereitete sich auf die Reise nach Prag, von der unten die Rede sein wird, 1935 im Château du Pouy in Jégou, am Fuße der Pyrenäen, vor<sup>10</sup>. 1950 kaufte er sich, quasi als Alterssitz, einen festungsartig ausgebauten Bauernhof in Saint-Cirq-Lapopie in der Nähe von Cahors<sup>11</sup>. Von Max Ernst sind aus den 1930er Jahren mehrere Ferienaufenthalte in italienischen und Schweizer Schlössern belegt. Eine ganze Reihe von Fotos aus den vierziger und fünfziger Jahren zeigt die Surrealistengruppe in Burgruinen und anderen alten Gemäuern. Bemerkenswert sind auch die wiederholten Besuche Bretons und einiger seiner Mitstreiter im „Idealen Palast“ des Facteur Ferdinand Cheval, den dieser 1879 bis 1912 in Hauterives in der Provence aus Steinen, Muscheln, Ziegelbruchstücken, Glasscherben, Zement und Eisendraht „mit viel ungezügelter Fantasie“ errichtet hatte<sup>12</sup>.

### Der Besuch in Schloss Stern. Das „château“ als „Wunderkammer“

Im Jahre 1935 reisten Breton und der Dichter Paul Eluard nach Prag, um die sehr aktive tschechische Surrealistengruppe zu besuchen und mehrere Vorträge über den Surrealismus zu halten. Dabei besuchten sie Schloss Stern im ehemaligen Königlichen Tiergarten bei Prag<sup>13</sup>. Das Gebäude hinterließ bei ihnen einen starken Eindruck (Abb. 1)<sup>14</sup>.

Schloss Stern wurde 1555/56 als Jagd- und Lustschloss für Erzherzog Ferdinand, den böhmischen Statthalter von Kaiser Ferdinand I., von italienischen Baumeistern errichtet. Der dreigeschossige verputzte Ziegelbau in Form eines Sechsecksterns mit einem dem Grundriss entsprechenden Faltdach erhebt sich auf einer nachträglich ausgebauten, mit sporenförmigen Bastionen bewehrten quadratischen Terrasse. In deren Futtermauern wurde eine Kryptoportikus mit dahinter liegendem Ballhaus eingedonet (Abb. 2). Der sternförmige Zentralbau geht nachweislich auf eine Idee des Bauherrn zurück. Die Rückbindung an ein „conchetto“ und die extravagante

Gestalt machen Schloss Stern zu einem Musterbeispiel manieristischer Architektur. Mit der schlichten äußeren Erscheinung kontrastiert eine reiche Innenausstattung, die vor allem hinsichtlich ihres Deckenstucks bekannt ist. In Besprechungen des Gebäudes begegnet uns nicht zufällig oft das Motiv der im Inneren Geheimnisse bewahrenden Schatzkiste<sup>15</sup>.

Breton veröffentlichte 1936 in der Zeitschrift *Minotaure* seinen Essay „Le château étoilé“<sup>16</sup>. Nach der Schilderung eines sich dem Pragbesuch anschließenden Aufenthalts auf Teneriffa und der Darlegung surrealistischer Grundsatzpositionen zur Liebe und zur Notwendigkeit der Revolution schließt er mit dem Satz: „Hart am Abgrund, wie der Stein der Weisen gebaut, tut das Sternenschloss sich auf“<sup>17</sup>. Das „Sternenschloss“ bildet so gleichsam Ziel und Bestimmung seiner Reflexionen. Max Ernst stattete den Text mit acht Frottagen aus, die sich auf konkrete Textstellen beziehen, eine davon nahm Bezug auf den zitierten Satz (Abb. 3)<sup>18</sup>. Als Breton ein Jahr später den Essay in sein Buch *L'Amour fou* aufnimmt, illustriert er die gleiche Stelle mit einer fotografischen Postkarte des Schlosses Stern<sup>19</sup>. Ernsts Komposition, die Ansicht des Schlosses und die Art, wie es sich über dem Wald erhebt, lassen erkennen, dass er dieses Foto als Vorlage verwendet hat. Eine Abweichung vom Vorbild zeigt die Gliederung der Fassade: Ernst gestaltete sie mit einem als gänzliche Durchfensterung lesbaren geometrischen Muster. Eine weitergehende Verfremdung erschien dem Künstler offenbar unnötig oder sogar hinderlich. Das „Original“ mit seiner sternförmig-kristallinen Struktur und mit der Anmutung als eine geheimnisvolle Dinge bewahrende architektonische Schatzkiste oder Wunderkammer bot hinreichende Anknüpfungspunkte für die surrealistische Fantasie.

Der Satz, in dem Breton seinen Essay hat gipfeln lassen, enthält mehrere Verweise in dieser Hinsicht. Die Fotografie lässt das Schloss in der Tat „hart am Abgrund“ erscheinen – ein Eindruck, den Ernst in seiner Komposition noch steigert. Der Hinweis auf den „Stein der Weisen“ zielt auf die Alchemie als wichtige surrealistische Inspirationsquelle. Die Surrealisten wur-

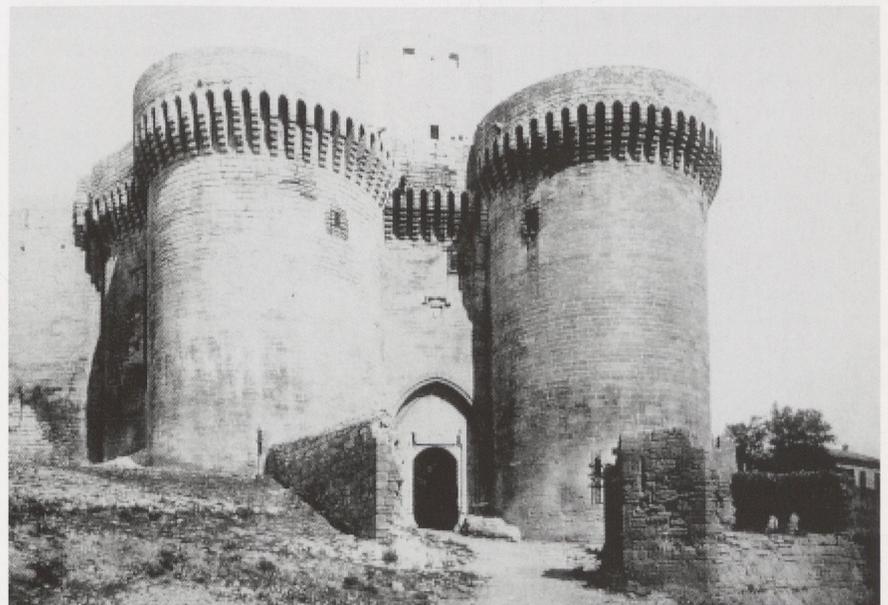
Abb. 4 (links). Man Ray, *Les tours d' Eliane*, 1936. *Indische Tusche*, 37 x 27 cm (aus: Man Ray/Paul Eluard, *Les mains libres*, Paris 1937, S. 156, in: Schwarz 1980 [wie Anm. 9], Abb. 91), © VG Bild-Kunst, Bonn.



den von den alchemistischen Vorstellungen der Gestaltmetamorphose und der Verwandlung einer unreinen Ausgangsmaterie in einen „höheren“, durchgeistigten Stoff angezogen, was ihrer Vorstellung von der Wandelbarkeit der Traumbilder und der Idee von der Nichtabgeschlossenheit der Identität entsprach. Von großer Bedeutung ist auch die Konzeption der Verschmelzung gegensätzlicher Kräfte, in der die Surrealisten einen Vorläufer ihrer künstlerischen Kombinatorik aus widersprüchlichen Worten, Bildern oder Dingen sahen<sup>20</sup>. Im „Stein“ wie in Bretons Bezeichnung als „Sternenschloss“ mit kosmischem Bezug liegen überdies Anspielungen auf den geometrisch-symmetrischen Plan des Gebäudes, der von Erzherzog

Ferdinand als Ausdruck kosmischer Harmonie gedacht war. Die Architektur als mikrokosmisches Modell einer makrokosmischen Ordnung führt hier den Bauherrn des 16. Jahrhunderts, dessen alchemistisch-hermetisches Gedankengut und eine Künstlerbewegung des 20. Jahrhunderts zusammen.

Abb. 5. *Porte Sainte-André des Fort-Saint-André in Villeneuve-lès-Avignon* (in: *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, Jg. 46, 1912, S. 540, Nr. 62).



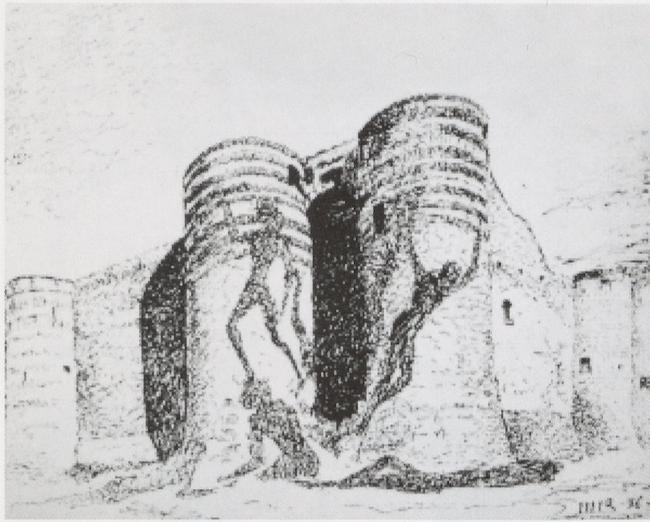


Abb. 6. Man Ray, *Les tours de silence*, 1936. Indische Tusche (in: Schwarz 1980 [wie Anm. 9], Abb. 94), © VG Bild-Kunst, Bonn.

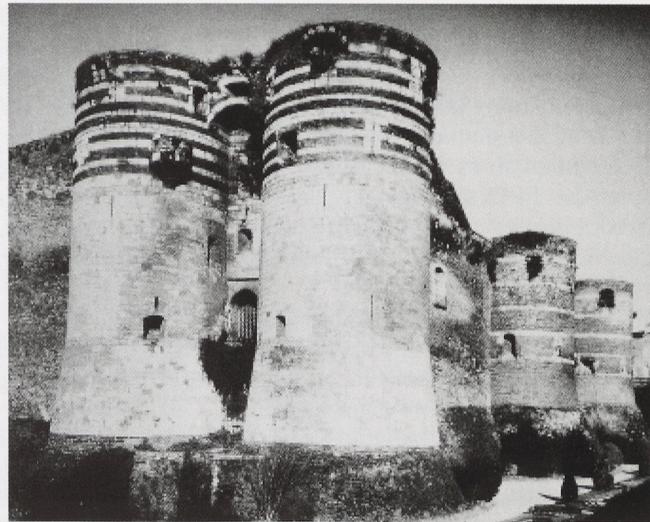


Abb. 7. *Château d'Angers, Südostseite* (in: Jean-Pierre Babelon [Hrsg.], *Le Château en France*, Paris 1988, S. 78).

### Die Burg als Projektionsfläche: Man Ray

Der Objektkünstler, Fotograf, Maler, Zeichner und Filmemacher Man Ray (1890 bis 1976) schuf 1936 und 1938 eine Reihe von Tuschezeichnungen, in denen er verschiedene hochmittelalterliche Befestigungsanlagen einer surrealistischen Bildsprache eingliederte. In *Les tours d'Eliane* (1936) überlagert sich das Abbild der Porte Sainte-André des Fort-Saint-André in Villeneuve-lès-Avignon bei Nîmes (um 1362) mit dem Bild einer nackten Frau, und zwar so, dass ihre Vagina sich mit dem Toreingang deckt und die Oberschenkel mit den Tortürmen gleichgesetzt werden (Abb. 4 u. 5). Die symbolische Identifizierung des weiblichen Körpers mit architektonischen Formen, vor allem aber die sexuelle Bedeutung von Tür und Tor war Man Ray aus der Tiefenpsychologie Sigmund Freuds und C. G. Jungs bekannt, die sich ihrerseits auf Träume und Fantasien, auf mythische und religiöse Texte (etwa das Hohelied Salomos) und auf tradierte Vorstellungen wie die von der Frau als „zu erobernder Burg“ stützen<sup>21</sup>. Man Rays Zeichnung evoziert auf programmatische und fast schon triviale Weise die im Surrealismus provozierte Überlagerung von Bildern und ihre gegenseitige Verfremdung, deren Wirklichkeit nur in der Fantasie gegeben ist. Ähnlich geht er bei *Les tours du silence* aus dem gleichen Jahr vor (Abb. 6). Hier ist die Südostseite der

Außenbefestigung des Château d'Angers (1230/40) das Vorbild (Abb. 7). An den Außenmauern gleiten mehrere schattenhafte menschliche Figuren entlang und geben der Szenerie eine gespenstische Atmosphäre. Man Ray spielt hier auf eigenwillige Weise mit der Idee des Geisterschlusses<sup>22</sup>. Das Château d'Angers, das ihn offenbar auch wegen des verschiedenfarbigen Mauerwerks reizte, spielt in einigen Zeichnungen von 1938 ebenfalls eine Rolle; auf einer weiteren porträtiert er das aus Alexandre Dumas' Roman *Der Graf von Monte Christo* bekannte Château d'If<sup>23</sup>.

### Surrealistische Ruinen: Max Ernst und André Masson

In der surrealistischen Ruinenästhetik ist die Rezeption der Romantik und des Schauerromans gleichsam federführend. Außerdem übernahmen die Surrealisten die tiefenpsychologische Deutung der Ruine und des Geisterschlusses als Stätten, wo die von Zivilisation und bürgerlichem Rationalismus verdrängten menschlichen Triebe spuken. Sie werden zu Orten, an denen das Begehren sich wie ein geisterhafter Wiedergänger manifestiert und dadurch den Willen zu seiner Bändigung und Verdrängung konterkariert. Diese „Wiederkehr des Verdrängten“ ist es, die Sigmund Freud als Quelle des Unheimlichen feststellte<sup>24</sup>. In der Ruine tritt ein wichtiger Aspekt hinzu. Die die Architektur überwuchernde Natur wird gleichsam zum Symbol der frei-

gesetzten Triebe, welche die bedrückende Zivilisation überwinden und sprengen. Die Natur steht für die befreite Menschennatur, die sich auflösende Architektur wird zum Vollzugsort der Befreiung. Die Ruine wird zu einem ideologischen Ort, der grundsätzliche theoretische Positionen zum Ausdruck bringt.

Surrealistische Künstler entwickelten verschiedene Strategien, um dieses ins Bild zu setzen. Max Ernst (1891 bis 1976), wohl der bekannteste Surrealist deutscher Herkunft, malte 1935/36 eine Serie von Bildern mit dem Titel *Die ganze Stadt* (Abb. 8). Er fertigte sie in einem Verfahren, bei dem mittels Durchreibe- und Abkratztchniken zufällige Strukturen entstehen und daran assoziierende Fantasie sich entzünden lässt, um Formen und Figuren „hineinzusehen“ und malerisch anzudeuten. Die „Ganzen Städte“ zeigen Gebilde, die an befestigte, verfallende Städte oder „Trümmerfestungen“<sup>25</sup> denken lassen, ohne jedoch konkrete architektonische Bezüge zu enthalten. Die unter einem dämmrig-grünen Himmel „brütende“ Architektur befindet sich in mehrfacher Hinsicht sozusagen auf dem Rückzug: Sie droht vom Dschungel überwuchert zu werden, und in der bräunlich-roten Farbgebung wie der gebirgigen Gesamtkomposition scheint sie eher dem Reich der Natur als der Zivilisation anzugehören. Ernst knüpft hier bewusst an die romantische Ruinenästhetik an<sup>26</sup>.

Eine spätere Variante davon ist *Die rheinische Nacht* von 1944 (Abb. 9). Gemalt im amerikanischen Exil, in dem Ernst seit 1941 weilte, hatte er mit dem Titel wie mit dem Bildinhalt seine rheinische Heimat im Sinne. Die Formen und Gestalten auf der Leinwand verdichten sich zu einer nächtlichen, vom Mond beschienenen Landschaft, in der Baumstümpfe und ruinöse Architekturen miteinander verschmelzen; im Hintergrund erscheint der Giebel eines Hauses. Ein Gewimmel geisterhafter, vogelartiger Wesen erfüllt die verfallene Landschaft mit unheimlichem Leben. Ernst scheint hier die Ruinen deutscher Städte am Ende des Zweiten Weltkrieges im Sinn gehabt zu haben. Es treten mehrere Motive aus dem Repertoire der Burg und der Ruine als Stätten schwärmer der Geister auf: palastartige Architekturformen mit großen Bogenfenstern links oben, zinnenbekrönter Turm rechts und geisterhafte Wesen, die meist ohne feste Umrisse durch die Trümmer zu fließen und zu schweben scheinen. Alle Bildgegenstände oszillieren zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit, zwischen Regel- und Unregelmäßigkeit, zwischen künstlichen und natürlichen Formen, zwischen Unbelebtheit und Belebtheit. Ernsts Ruinen sind Paradebeispiele für die surrealistische Vermischung von Widersprüchen und für das freie Schweifen einer metamorphischen Fantasie, die seinen Glauben an eine gleichsam dämonische Belebtheit der Welt und der Kunst konkretisiert.

Auch André Masson (1896 bis 1987), wie Ernst ein Surrealist der „ersten Stunde“, spielt mit dem Gegensatz von Belebtheit und Unbelebtheit. Zu seinen wichtigsten Themen gehört die Verschmelzung der menschlichen Gestalt mit Landschaften oder Architekturen, wobei er an die anthropomorphen Landschaften der manieristischen Malerei von de Momper, Merian oder Arcimboldo anknüpft<sup>27</sup>. So hat in der Lithographie *Ruine* (1939) die Gesamtgestalt der Architektur die Form eines Schädels (Abb. 10).

Massons Konstruktionen, in denen Architektur und Schädel gleichgesetzt werden, stehen den verwunschenen Palästen und Spukschlössern der Schauerromane nahe. Für ihn ist die anthropomorphe Gestaltung von Architektur (oder umgekehrt: die archi-

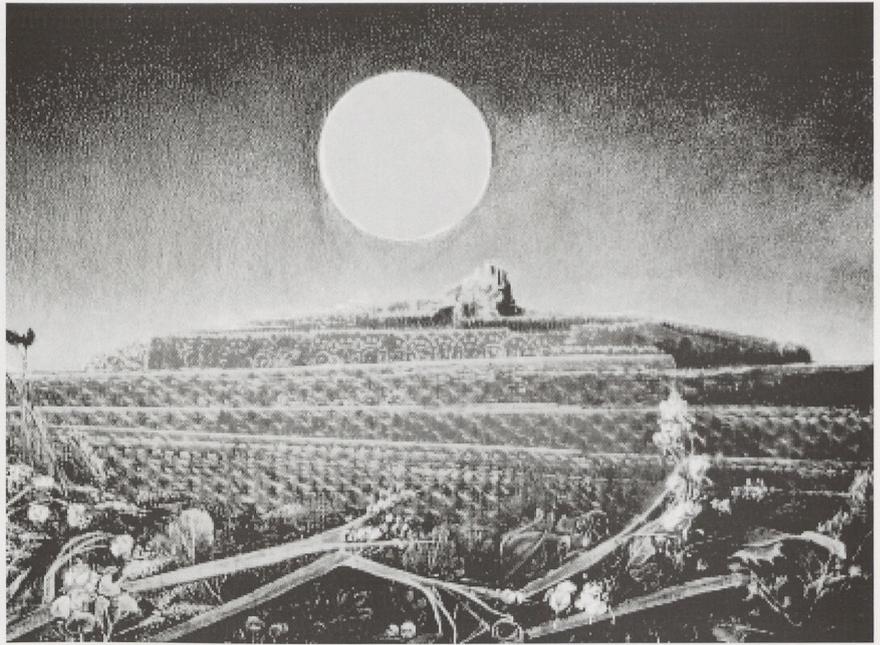


Abb. 8. Max Ernst, *Die ganze Stadt* (*La ville entière*), 1935/36. Grattage, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm. Kunsthaus Zürich. Spies/Metken 2220 (in: *Ausstellungskatalog Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, hrsg. von Werner Spies, München 1991, Nr. 192), © VG Bild-Kunst, Bonn.

tektonische Gestaltung des Körpers) aber nicht nur ein Weg, das schwarzromantische Motiv des „beseelten Hauses“ zu formulieren und die surrealistische Mehrdeutigkeit von Motiven auszudrücken. Die romantische Seelenlandschaft und -architektur wird bei ihm zur Körperlandschaft und

-architektur, das Skelett gleichsam als Ruine des Körpers behandelt. Masson verwendet die Ruinenmetapher, um die Aggressivität und Kraft der verdrängten, archaischen und antizivilisatorischen Triebe auszudrücken, die mittels surrealistischer Techniken von der dünnen Decke der Rationalität und

Abb. 9. Max Ernst, *Die rheinische Nacht* (*La nuit rhénane*), 1944. Grattage, Öl auf Leinwand, 110 x 150 cm. Privatsammlung. Spies/Metken 2507 (in: *Ausstellungskatalog München 1991*, Nr. 228), © VG Bild-Kunst, Bonn.



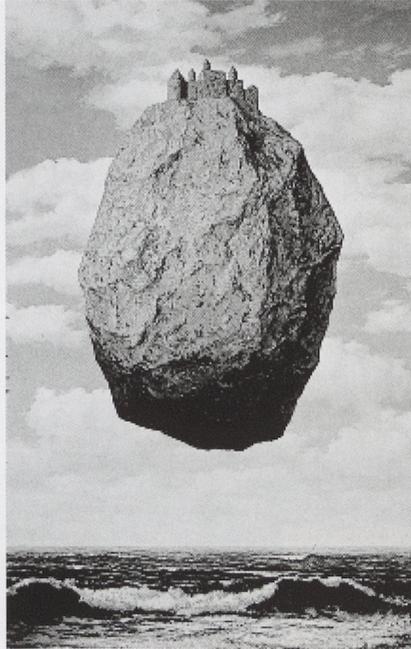


Abb. 10. André Masson, *Ruine*, 1939. Lithographie, 9,5 x 8,7 cm. Aus einer Serie von 16 Lithographien für Michel Leiris, *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Paris 1939 (in: Rubin/Lanchner 1976 [wie Anm. 27], S. 33), © VG Bild-Kunst, Bonn.

Abb. 11. René Magritte, *Das Schloss in den Pyrenäen (Le château des Pyrénées)*, 1959. Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm. The Israel Museum, Jerusalem (in: Jacques Meuris, René Magritte, Köln 1998, S. 146), © VG Bild-Kunst, Bonn.

der bürgerlichen Vernunft befreit werden sollen.

### Bilderrätsel und Wortspiele: René Magritte

Ganz anders nähert sich der belgische Maler René Magritte (1898 bis 1967) dem Thema. In seinem Œuvre findet sich eine ganze Reihe von Burgen, Schlössern, dazugehörigen Interieurs und Türmen – letzteres ein Motiv, welches in dieser Häufigkeit nur noch

Abb. 12. René Magritte, *Der zauberhafte Prinz (Le prince charmant)*, 1948. Gouache, 45 x 32 cm. Brüssel, Privatsammlung (in: Meuris 1998, S. 185), © VG Bild-Kunst, Bonn.



bei Dalí vorkommt. Eines seiner bekanntesten Gemälde ist *Das Schloß in den Pyrenäen* von 1959 (Abb. 11). Es zählt zu einer umfangreichen Gruppe von Bildern, deren Bildgegenstände sämtlich versteinert sind. Man erkennt das „château“ wie eine Miniatur auf der Spitze eines gewaltigen, über dem Meer schwebenden Felsblocks. Das große Format steigert die massive Präsenz des Felsens und erhöht die Absurdität seines Schwebens. Das Schloss, reduziert auf architektonische Grundformen des Kubus und Kegels, erscheint hermetisch abgeschlossen.

In *Der zauberhafte Prinz* (1948) befindet sich eine burgartige Architektur auf dem Kopf eines roten Vogels, der einen blauen Schleier am Hinterkopf trägt (Abb. 12). Sie wirkt, als sei sie dort gewachsen. Das Bild nimmt in seiner scheinbaren Naivität der Darstellung Bezug zum Märchen.

Für Magritte hat das „château“, im Gegensatz zu Breton, Ernst und Masson, keine programmatische Bedeutung. Es ist Teil eines Verwirrspiels von Bildzeichen und Worten bzw. Bildinhalt und Titel, die aufgrund der offenkundigen Rätselhaftigkeit und Unsinnigkeit „dem Betrachter ein berechtigtes Misstrauen einflößen“<sup>28</sup> sollen gegenüber der scheinbaren Sicherheit der Weltordnung, mit dem Ziel, die Grenzen des Alltagsbewusstseins zu sprengen. Magrittes verräselnde Kombinatorik beabsichtigt

letztlich, mittels der Malerei die grundsätzliche Unerklärbarkeit der Welt sichtbar zu machen.

### Schlussbemerkung

Burgen und Schlösser spielen im Surrealismus zahlreiche Rollen, von denen nur einige hier aufgezeigt wurden. Nicht berücksichtigt wurden „châteaux“ bei Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Benjamin Péret, Yves Tanguy und Remedios Varo. Die Surrealisten sind in ihrer Architekturrezeption, die sich auch auf die Architekturgeschichte, auf Tempel, Kultstätten und Städte erstreckt, auffällig an der Vergangenheit orientiert, verbunden mit einem ausgeprägten Interesse an exotischen und romantischen Orten. Dabei nehmen die Burg und die von der Romantik (vor allem ihrer „schwarzen“ Variante) beanspruchte Ruine und das Geisterschloss einen besonderen Platz ein. Burg und Schloss werden als surrealistische Metaphern in Anspruch genommen und als Schnittstellen von Vergangenheit und Gegenwart, von Kultur und Natur, von Bewusstem und Unbewusstem, von Befreiung und Unterdrückung verwendet. Sie erscheinen als Austragungsort der Konfrontation und der Verschmelzung von Gegensätzen, als Metaphern der seelischen Widersprüchlichkeit des Menschen und als solche prädestiniert für die Bühne der Entfaltung des Wunderbaren.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der unter dem Titel „Die Frage der Schlösser. Anmerkungen zur Burg im Surrealismus“ auf der Tagung „Mythos, Metapher, Motiv. Untersuchungen zum Bild der Burg seit 1500“ des Marburger Burgenarbeitskreises e.V. gehalten wurde, die an der Philipps-Universität Marburg am 16. und 17. Februar 2001 stattfand. Unter diesem Titel erschienen in: Heiko Laß (Hrsg.), *Mythos, Meapher, Motiv. Untersuchungen zum Bild der Burg seit 1500*, Alfeld/Leine 2002, S. 169–192.

<sup>2</sup> Vgl. *Ulrich Schütte*, *Das Schloß als Wehranlage. Befestigte Schloßbauten der frühen Neuzeit im alten Reich*, Darmstadt 1994, bes. S. 10–12; *Heiko Laß*, *Burg und Schloß – Überlegungen zum landesherrlichen und adeligen Profanbau in Thüringen im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Ders.* (Hrsg.), *Von der Burg zum Schloß. Landesherrlicher und adeliger Profanbau in Thüringen im 15. und 16. Jahrhundert*, Bucha bei Jena 2001, S. 17–28; *G. Ulrich Großmann*, *Die Verwandlung der Burg zum Schloß*, in: ebd., S. 29–40.

<sup>3</sup> Die Vorliebe der Surrealisten für den ‚roman noir‘ und die ‚gothic novels‘ äußerte sich in zahlreichen Texten und Bildern. Zwei seien exemplarisch genannt: die literarische Untersuchung ‚Promenade à travers le Roman noir‘ von *Maurice Heine*, in: *Minotaure*, Paris, Nr. 5, février 1934, S. 1–4; *Julien Gracq*, *Le château d' Argol*, Paris 1938, dt. als: *Auf Schloß Argol*, Berlin 1987. Mit diesem Buch erregte Gracq die Aufmerksamkeit André Bretons, der ihn daraufhin in den Kreis der Surrealisten einführte (vgl. *Mark Polizotti*, *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*, München/Wien 1996, S. 685).

<sup>4</sup> *André Breton*, *Premier manifeste du surréalisme*, Paris 1924. Dt. in: *Ders.*, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek b. H. 1986, S. 9–43.

<sup>5</sup> Die Textstelle ist eingebettet in eine quasi lexikalische Definition des Surrealismus: „Surrealismus, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“

*Enzyklopädie. Philosophie. Der Surrealismus* beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“ *Breton* 1986 (wie Anm. 4), S. 26 f.

<sup>6</sup> *Breton* 1986 (wie Anm. 4), S. 20 f. Hervorhebungen im Text.

<sup>7</sup> Breton beruft sich bei dieser Forderung auf Arthur Rimbaud, einen der surrealistischen Ahnherren, der in seinem „Ersten Seherbrief“ vom 13.5.1871 schrieb: „Es geht darum, das Unbekannte zu erreichen durch die Entregelung aller Sinne“ (Hervorhebung im Text). *Arthur Rimbaud*, *Das poetische Werk*, Bd. 1, Frankfurt/Main o. J., S. 11.

<sup>8</sup> *André Breton*, *Nicht-ausschließende Grenzen des Surrealismus (Limites non-frontières du surréalisme)*, 1937, in: *Ders.*, *Das Weite suchen. Reden und Essays*, Frankfurt/Main 1981, S. 7–20, Zitat S. 17 f.

<sup>9</sup> Vgl. *Arturo Schwarz*, *Man Ray*, München 1980, S. 328–331 u. Abb. 485 f.

<sup>10</sup> Vgl. *Polizotti* 1996 (wie Anm. 3), S. 595.

<sup>11</sup> Ebd., S. 821.

<sup>12</sup> Von der Begeisterung und mehreren Besuchen zwischen 1931 und 1953 berichtet Bretons Biograph Mark Polizotti (*Polizotti* 1996 [wie Anm. 3], S. 531, S. 683, S. 731 u. S. 843). Vgl. auch *Volker Zotz*, *André Breton mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. H. 1990, S. 89 f. Zum „Idealen Palast“ vgl. *Harald Szeemann* (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau 1983, S. 207–214; *Petra Günzel*, *Ferdinand Cheval und sein Palais Idéal*, unveröff. Magisterarbeit, GHU Kassel, 1999.

<sup>13</sup> Vgl. *Polizotti* 1996 (wie Anm. 3), S. 595–599; *Philippe Bernier*: *Le voyage à Prague*, in: *Ausst.kat. André Breton – La beauté convulsive*, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou, 25.4. bis 26.8.1991, S. 223–227.

<sup>14</sup> Zum Schloss Stern vgl. *Jarmila Krcálová*, *Centráluí stavby české renesance*, Prag 1974, S. 52 u. 94 f.; *Erich Hubala*, *Palast- und Schloßbau, Villa und Gartenarchitektur in Prag und Böhmen*, in: *Ferdinand Seibt* (Hrsg.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, S. 27–149, bes. S. 106–110 u. S. 207 f.; *Schütte* 1994 (wie Anm. 2), S. 242–244.

<sup>15</sup> So spricht Erich Hubala von einem „Kristall“ und von einem „Denkmal gefaßter Konzentration, das wie ein Futteral das Geheimnis in der Mitte in sich verbirgt, augenlos und stumm“ (*Hubala* 1985 [wie Anm. 14], S. 109 f.).

<sup>16</sup> *André Breton*, *Le château étoilé*, in: *Minotaure*, Paris, Nr. 8, 1936, S. 25–40.

<sup>17</sup> „A flanc abime, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé.“ *Breton* 1936 (wie Anm. 16), S. 39. Dt. in: *André Breton*, *L'amour fou*, Frankfurt/Main 1981, S. 84–121, Zitat S. 121.

<sup>18</sup> Abb. in *Breton* 1936 (wie Anm. 16), S. 40.

<sup>19</sup> *André Breton*, *L'amour fou*, Paris 1937. Dt.: *Breton* 1981 (wie Anm. 17). Abb. als Taf. 17 nach S. 96.

<sup>20</sup> Zur surrealistischen Alchemierezeption vgl. *André Breton*, *Seconde manifeste du surréalisme*, Paris 1929, dt. in: *Breton* 1986 (wie Anm. 4), S. 49–99, bes. S. 89–95; *Arturo Schwarz* (Hrsg.), *Die Surrealisten*, Ausstellungskatalog Schirn Kunst-

halle Frankfurt, 8.12.1989 bis 18.2.1990, S. 34–40. *Christa Lichtenstern*, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim 1992, S. 122–294. Zum alchemistischen Prozess vgl. *Claus Priesner/Karin Figala* (Hrsg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München 1998, S. 215–220, S. 237–240 u. S. 261–263; *Helmut Gebelein*, *Alchemie*, Kreuzlingen/München 2000, S. 41–98.

<sup>21</sup> Vgl. *Sigmund Freud*, *Die Traumdeutung*, Leipzig/Wien 1900, Teil VI.E; *C. G. Jung*, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig/Wien 1912.

<sup>22</sup> Schwarz' Idee, dass Man Ray hier die Silhouetten von in Hiroshima und Nagasaki ausgelöschten Menschen vorausahnt, erscheint recht weit hergeholt, ebenso der Hinweis auf die Wiederkehr der „gezackten Türme und Mauern“ aus seinem Gemälde „Portrait imaginaire de D. A. F. de Sade“ (1938), in dessen Hintergrund die brennende Bastille erscheint, zumal die Zeichnungen zwei Jahre früher datiert sind (vgl. *Schwarz* 1980 [wie Anm. 9], S. 68 u. Abb. 61). Auch entgegen ihm offenbar die direkten Vorbilder für die Burgen in den Zeichnungen.

<sup>23</sup> Rundtürme des Château d' Angers treten in den Zeichnungen „Les tours jumelles“ (1938) auf (in: *Schwarz* 1980 [wie Anm. 9], Abb. 116–118). Für *Le Château d' If* (1936) s. ebd., Abb. 93.

<sup>24</sup> *Sigmund Freud*, *Das Unheimliche*, in: *IMAGO*, 1919, Bd. 5, H. 5–6, S. 297–324, auch die Sigmund-Freud-Studienausgabe in zehn Bänden und Ergänzungsbd., Frankfurt/Main 1969–1975, Bd. 4, S. 241–274. Zur Ruine und zu dem Geisterhaus als literarischem Ort der gespenstischen Wiederkehr der Vergangenheit und des Verdrängten im Schauerroman vgl. *Hans Richard Brittacher*, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main 1994, bes. S. 90–94 u. 154–157; *Birgit Grein*, *Von Geisterschlössern und Spukhäusern. Das Motiv des gothic castle von Horace Walpole bis Stephen King* (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 7), Wetzlar 1995.

<sup>25</sup> So *Uwe M. Schneede* in: *Max Ernst*, Stuttgart 1972, S. 147.

<sup>26</sup> Vgl. dazu *Ursula Lindau*, „Progressive Universalpoesie.“ *Max Ernst und die deutsche Romantik. Studien zur Methodik*, Diss. Univ. Bonn 1995, S. 222–229.

<sup>27</sup> Vgl. *Jean-Paul Clébert* (Hrsg.), *Mythologie d' André Masson*, Genf 1971; *William Rubin/Carolyn Lanchner*, *André Masson*, New York 1976.

<sup>28</sup> *René Magritte*, *Die Lebenslinie (II)*, 1940, in: *André Blavier* (Hrsg.), *René Magritte – Sämtliche Schriften*, München 1981, S. 105–112, Zitat S. 107.