

Cathrin Langanke

David Smith - Medals for Dishonor (1936-40)
Ein ikonografischer Vergleich

KIT Scientific Publishing

4 Der ikonografische Vergleich

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: Karlsruhe
Year of publication: 2013
Published on OpenEdition Books: 13 octobre 2014
Series: KIT Scientific Publishing
Electronic EAN: 9782821851429

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Electronic reference
LANGANKE, Cathrin. *4 Der ikonografische Vergleich* In:: *David Smith - Medals for Dishonor (1936-40): Ein ikonografischer Vergleich* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2013 (Erstellungsdatum: 08 septembre 2023). Online verfügbar: <http://books.openedition.org/ksp/319>. ISBN: 9782821851429.

4 Der ikonografische Vergleich

Vergleicht man Smiths ikonografisches Bildrepertoire der Medaillen, das, wie wir gesehen haben, in einem hohen Maße von brutalen und aggressiven Motiven bestimmt wird, mit demjenigen von Hauptvertretern des Surrealismus, in zeitlich enger Zusammengehörigkeit (1930-40), so fällt auf, dass nicht nur bei Smith geballt Gewaltdarstellungen auftauchen. Auch in den Werken der Surrealisten, ab 1934 bei Miró und Masson und ab 1936/37/38 bei Ernst, Dalí sowie Picasso sind diese brutalen Szenerien, mittels derer die Künstler – und auch dies ist neu – die zeitgeschichtlichen Ereignisse kritisieren und Stellung gegen den Faschismus beziehen zu finden.

Um zeigen zu können, dass Smiths Medaillenserie *Medals for Dishonor* exemplarisch für diese Neuakzentuierung des Surrealismus in den 1930er-Jahren stehen kann, werden ausgewählte Motive Smiths sowie einzelne ausdrucksstarke Werke oben genannter Surrealisten für einen anschaulicheren Vergleich, ihrer Ikonografie entsprechend, in drei der Gewaltdarstellung untergeordnete Kategorien unterteilt.

Im ersten Unterkapitel werden zunächst Smiths Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster, die, entweder alleine oder in Gruppen, bedrohlich über das Land ziehen und Angst und Entsetzen verbreiten, mit denjenigen der Surrealisten verglichen. Treffen des Weiteren einige dieser Gestalten aufeinander, kommt es, so wird das zweite Unterkaptitel zeigen sowohl bei Smith als auch den Surrealisten, zum Kampf- handelt es sich dabei um Mann und Frau, zum Geschlechterkampf. Abschließend wird die Aufmerksamkeit im dritten und letzten Unterkapitel auf die Opfer der Gewalt gelenkt.

Um die Plötzlichkeit mit welcher der kritische politische Bezug in Form von Gewaltdarstellungen in den ausgewählten Werken oder Motiven der

Surrealisten einsetzt herausstellen zu können, werde ich jeweils auf den Werdegang der Künstler bis zum Entstehen der entsprechenden Werke, in Zusammenhang mit dem historischen Kontext, eingehen.

4.1 Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster

Ein Motiv, welches sowohl bei Smith als auch bei den Surrealisten zu finden ist und als Unterkategorie der Gewaltdarstellung angesehen werden kann, ist dasjenige der Schreckensgestalten, der Monster oder der anthropomorphen Mischwesen.

In den Medaillen *Munition Makers* (Abb. 6)*, Cooperation of the Clergy* (Abb. 10) und *Death by Gas* (Abb. 11) wurden insgesamt vier Schrecken erregende Gestalten, welche repräsentativ für diese Wesen in Smiths Medaillen stehen können, ausgewählt. Diese vier Motive können des Weiteren aufgrund ihrer Tätigkeit in eher passive, sich zumindest augenblicklich im Ruhestand befindende und in aktive, sich bewegende Gestalten unterteilt werden.

Im Hinblick auf Smiths aktive und Angst einflössende Schreckensgestalten ist an dieser Stelle zunächst ein fliegendes, Gas versprühendes, menschliches Skelett zu nennen, welches sich am linken Rand der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) befindet. Smith selbst beschreibt das „Schreckgespenst" mit den Worten *„[t]he spectre sprays heavy gas […]"*[588]. In der Medaille *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10) stellt Smith am oberen Medaillenrand zudem eine weitere schwebende Figur, diesmal aber in Seitenansicht, dar. Der Künstler identifiziert das Motiv in seinem Gedicht als „Erzengel Gabriel", welcher *„[…] blows the tuba, wearing Coughlin`s glasses. […]"*[589]

[588] Ebd., [S. 11]. Siehe auch: Ebd., frame 28.
[589] Ebd.

Als Beispiel der Surrealisten, welches sich mit Smiths aktiven, über das Land ziehenden Schreckensgestalten aufgrund zeitlicher Nähe, motivischer Ähnlichkeit und Funktion vergleichen lässt und im Folgenden im Zentrum der Betrachtung stehen soll, gehört Ernsts *Hausengel* (1937).[590]

4.1.1 Max Ernst *Hausengel* (1937)

Ernst[591], der 1891 in Brühl geboren wird, zählt laut Spies bereits 1919 zu den Hauptvertretern des Dadaismus.[592] Um diese Zeit erschließe er zudem, so Ludger Derenthal, neue Arbeitstechniken[593], mit welchen er bis 1921 hauptsächlich Collagen schaffe[594]. Zwischen 1921 und 1924, seiner so genannten proto-surrealistischen Phase, entstehen laut Malcolm Gee Werke, in denen der Künstler bereits irrationale Traumwelten heraufbeschwört.[595] Als Breton das „Erste Surrealistische Manifest" im Oktober 1924 veröffentlicht, befindet sich Ernst auf einer Reise durch Indochina. Nach seiner Rückkehr, so Derenthal, greift er 1925 mit der Entwicklung der Frottage, einer alten chinesischen Durchreibetechnik mithilfe derer, so Spies, die Strukturen von Holz und

[590] Folgende Werke könnten in diesem Zusammenhang ebenfalls von Belang sein: Heinz Lohmars (1900-76) *Das Übertier* (1936), Vladimir Sychras (1903-63) *Krieg* (1937), Anton Refregiers (1905-79) *Guernica* (1937) und Harry Sternbergs (1904-2001) *Faschismus* (1942).

[591] Da es zu Leben und Werk der Hauptvertreter des Surrealismus eine Vielzahl an Veröffentlichungen gibt, möchte ich mich im Folgenden auf eine Auswahl der wichtigen Publikationen beschränken, welche in Bezug auf Ernsts *Hausengel* von Interesse sind. Auf die Aufführung der bereits im Forschungsstand genannten Veröffentlichungen, die sich mit den motivischen Veränderungen der Surrealisten im Allgemeinen in Ansätzen beschäftigen, möchte ich hierbei verzichten: Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth, Ausst.kat., hg. Werner Spies, C. Sylvia Weber, Schwäbisch Hall/Salzburg 2009/2010; Max Ernst. Dream and Revolution, Ausst.kat., hg. Werner Spies, Iris Müller-Westermann, Kirsten Degel, Stockholm/Humlebaek 2008/09; Reinhardt, Hannes: Das Selbstporträt, Hamburg 1967; Schneede 2006; Spies, Werner: Max Ernst: *L`ange du foyer*, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst.kat., hg. Jean Clair, Paris/Berlin 2005/06, S. 60-63; Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding, hg. Henry Keazor, Köln 2002, S. 138-184.

[592] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 14.

[593] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 457.

[594] Gee, Malcolm: Ernst, Max(imilian), in: The Dictionary of Art 1996, S. 467. Zur Technik der Collage bei Ernst siehe auch: Max Ernst 2008/09, S. 236.

[595] Vgl.: Gee, Malcolm: Ernst, Max(imilian), in: The Dictionary of Art 1996, S. 467. Dazu gehören beispielsweise Ernsts Gemälde *Celebes* (auch: *Der Elefant von Celebes*, 1921) und *Oedipus Rex* (1922).

anderen Materialien „automatisch“ zum Vorschein kämen[596], in die Surrealismusdebatte ein.[597] 1927 überträgt er das Verfahren vom Papier auf die Leinwand: Zunächst bringt der Künstler Materialien mit stark textuierter Oberfläche, wie beispielsweise Holz, Schnüre und Scherben unter der Leinwand an. Anschließend bemalt er die Leinwand mit mehreren Farbschichten, schabt die noch nasse Farbe mit einer Spachtel wieder ab und überarbeitet die entstandenen Strukturen zu Motiven.[598] Unter Anwendung dieser, so Spies, halbautomatischen Techniken[599] schafft Ernst unzählige Bildfolgen, darunter um 1926/27 die „Horden“, die „Windsbräute“, die Serie der „Wälder“, ab 1928 die „Muschelblumen“ und ab 1929 die „Loplop-Varianten“.[600]

In den 1930er-Jahren kommen die Bilderserien der „Flugzeugfallen-Gärten“, der „Dschungelbilder“, der „Versteinerten Städte“[601] sowie der „Horden und Barbaren“ hinzu, in denen er, so Spies, Themen der 1920er-Jahre wiederholt und variiert[602]. Strahlten bereits die Werke ab 1925 eine gewisse Bedrohung aus, so verstärkt sich dieser Aspekt in den 1930er-Jahren zunehmend. So merkt Schneede beispielsweise an, dass sich *„[…] Max Ernsts Wälder in Dschungellandschaften [verwandelten]. Sie […] boten das vollständige Gegenteil solcher heiteren oder romantischen Anspielungen, nämlich tödliche Verschlingungen und Zwitterwesen, furchterregende Wucherungen, gierige Ungeheuer, obszöne Zerstörungslust. […] Es war die Zeit der sich ankündigenden großen Kriege, zuerst in Spanien, dann überall.“*[603]

Unter Einbeziehung des historischen Kontexts, so argumentiert auch Tanja Wessolowski, lassen sich diese Dschungelbilder *„[…] as a vision of nascent*

[596] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 14.
[597] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458.
[598] Vgl.: Max Ernst 2008/09, S. 238.
[599] Vgl.: Spies, Werner: Albtraum und Befreiung, in: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 15.
[600] Vgl.: Schneede 2006, S. 101.
[601] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458.
[602] Vgl.: Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1929-1938. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Werner Spies, Bd. 4, Köln 1979, S. VIII.
[603] Schneede 2006, S. 149.

threats as well as the clear rejection of a society that supports fascism and National Socialism [...]"[604] interpretieren.[605] Allerdings äußere sich Ernsts Kritik am Zeitgeschehen in den Werken jener Zeit nur verschlüsselt. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet Ernsts *Hausengel*[606] (Abb. 19). *„Dargestellt ist"*, so beschreibt Steinhauser das Gemälde überaus treffend, *„ein teuflisches geiferndes Ungeheuer, das wütend ein kleines Reptil abzuschütteln sucht und im Furor eines exzentrisch wirbelnden Sprungs in den wolkenverhangenen Himmel ausgreift, den niederen Horizont der düsteren Landschaft geradezu megalomanisch überragend."*[607]

Wie die beiden Schreckensgestalten von Smith über eine nicht näher zu lokalisierende Ebene schweben, so befindet sich folglich auch Ernsts „Hausengel" in einer unbekannten Landschaft. Zudem, und auch darin gibt es Überschneidungen, bringen alle drei Wesen auf unterschiedlichem Wege den Tod: Smiths „Schreckgespenst" in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) versprüht Gas, der „Erzengel Gabriel" in *Cooperation of the Clergy* (Abb. 10), der laut Smith *„[...] Coughlin`s glasses [...]"*[608] trägt – Smith stellt mittels dieser Figur eindeutig einen Bezug zum Zeitgeschehen her – bringt, wie bereits erläutert, durch das Verbreiten faschistischen Gedankenguts Tod und Schrecken und Ernsts Ungeheuer trampelt alles nieder, was sich ihm in den Weg stellt.

Monster beherrschen bei Ernst jedoch nicht zum ersten Mal die Leinwand, denkt man beispielsweise an die bereits erwähnte Serie der „Horden", die um 1926/27 entsteht. Diese Schrecken erregenden Monster könnten allerdings, so

[604] Wessolowski, Tanja: What is a Forest, in: Max Ernst 2008/09, S. 104.
[605] Vgl.: Ebd., S. 103f.
[606] Vom *Hausengel* gibt es noch drei weitere Fassungen: Max Ernst, *Hausengel*, 1937, Öl auf Leinwand, 54 x 74 cm, München, Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek; Max Ernst, *Hausengel*, um 1937, Öl auf Leinwand, 37,5 x 46 cm, Turin, Privatsammlung; Max Ernst, *Kopf des „Hausengels"*, um 1937, Öl auf Leiwand, 65,3 x 78,2 cm, Berlin, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch.
[607] Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst 2002, S. 175.
[608] Medals for Dishonor 1940, [S. 11]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 28.



Abb. 19
Max Ernst, *Hausengel*, 1937, Öl auf Leinwand, 114 x 146 cm, Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: Art Resource, NY.

Julia Drost, als positives Sinnbild für den Kampf um die künstlerische Freiheit des Surrealismus interpretiert werden.[609] Mit dem Gemälde des *Hausengels* hingegen, welches in jenem Jahr entsteht, als Werke des Künstlers auf der Wanderausstellung „Entartete Kunst" (Eröffnung Juli 1937, München) zu sehen sind, bezieht Ernst eindeutig Position gegen den Faschismus, so ist die einschlägige Meinung innerhalb der Forschungsliteratur[610] – nicht zuletzt aufgrund Ernsts eigener Äußerung in einem Fernsehinterview von 1967[611]:

> *„Ein Bild, das ich nach der Niederlage der Republikaner in Spanien gemalt habe, ist der Hausengel. Das ist natürlich ein ironischer Titel für eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet. Das war mein damaliger Eindruck von dem, was in der Welt vor sich gehen würde, und ich habe damit Recht gehabt."*[612]

Es kommt folglich *„[…] zu einer Symbolisierung der agierenden, alles niederwalzenden Gewalt."*[613]

Neben den aktiven Schreckensgestalten und Monstern von Smith und Ernst gibt es eher passive Wesen beziehungsweise Gestalten, die sich augenblicklich im Stillstand befinden. Dazu gehört bei Smith das in der Medaille *Munition Makers* (Abb. 6) frontal dargestellte, stehende Skelett mit Gasmaske und aufgeklappter Bauchdecke, welches fast das gesamte linke Bilddrittel der Medaille einnimmt und auf welches Smith selbst in seinem Gedicht mit *„[t]he banner of death*

[609] Vgl.: Albtraum und Befreiung 2009/10, S. 94.
[610] Siehe unter anderem: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 459; Held, Jutta: Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren, in: Held 1989, S. 62; Max Ernst. Œuvre-Katalog. Werke 1939-1953. Bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Bd. 5, Köln 1987, S. VI; Spies, Werner: Max Ernst: *L`ange du foyer*, in: Melancholie 2005/06, S. 60; Steinhauser, Monika: Kovulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien bildender Kunst 2002, S. 174-177.
[611] Vgl.: Derenthal, Ludger: Ernst, Max (Maximilian), in: Allgemeines Künstlerlexikon 2002, S. 458f.
[612] Reinhardt 1967, S. 66.
[613] Spies, Werner: Max Ernst: *L`Ange du Foyer*, in: Melancholie 2005/06, S. 61.

dollars flys [sic!] from the stub of a mediaeval soldier`s arm […]"[614] verweist. In der ausgestreckten linken Hand hält dieser „Soldat" ein Gewehr, während vom rechten Arm nur noch ein Stumpf übrig ist. An diesem ist ein Banner befestigt, worauf Smith in griechischer Sprache, wie bereits erläutert, „Death Dollars" vermerkte.

In *Death by Gas* (Abb. 11) zeigt Smith am rechten Medaillenrand erneut eine, in diesem Falle weibliche und auf Rollschuhen stehende Schreckensgestalt. Unter den von mir ausgewählten Mischwesen, Schreckensgestalten und Monstern dieses Unterkapitels, die allesamt männlich sind, stellt die aggressive Frauengestalt von Smith eine einzigartige Ausnahme dar, was sich mit Smiths, bereits erläutertem, ambivalenten Frauenbild erklären ließe. In den über dem Kopf ausgestreckten Armen hält das Wesen einen Fötus, der bereits eine Gasmaske trägt. Smith selbst bezeichnet die Gestalt als *„[t]he death venus [sic!] on wheels […]"*[615].

Um zu zeigen, dass Smith und Ernst nicht die einzigen Künstler sind, welche die Darstellung von grausigen Gestalten in ihren Werken nutzen, um sich erstmals kritisch zum Zeitgeschehen zu äußern, folgen nun weitere vergleichende Werkbeispiele der Surrealisten, genauer gesagt die augenblicklich inaktiv scheinenden Schreckensgestalten beziehungsweise Monster von Miró (*Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, 1937) und Masson (*Labyrinth*, 1938)[616].

4.1.2 Joan Miró *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer*, 1937)

Um den 28. Mai 1937, also zu einem Zeitpunkt als Smith bereits seit fast einem Jahr am Herstellungsverfahren seiner Medaillenserie arbeitet, malt Miró[617] im

[614] Medals for Dishonor 1940, [S. 8]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 27.
[615] Ebd.
[616] In diesem Zusammenhang könnte auch Brauners Ölgemälde *Trio* (1937) von Belang sein.
[617] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den

Auftrag der spanischen Regierung im Pavillon der Spanischen Republik für die Weltausstellung in Paris 1937, das Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*[618]. Zusammen mit wenigen anderen Werken Mirós jener Zeit, so wird bei der Besprechung von Leben und Werk des Künstlers bis zur Entstehung des Wandgemäldes deutlich werden, sticht *Der Schnitter* heraus, nicht zuletzt, weil sich Miró in diesen Jahren nochmals kurzfristig dem Realismus zuwendet.

Die Gemälde des 1893 in Barcelona geborenen katalanischen Malers, welche bis Anfang der 1920er-Jahre entstehen, stellen auf zunächst kubistische dann fauvistische Art und Weise, ab 1918 mit zunehmender Liebe zum Detail, hauptsächlich Landschaften, Stadtansichten, Stillleben und Porträts dar[619]. Am 16. Juli 1918 äußert sich Miró dem befreundeten katalanischen Maler Enric Ricart (1893-1960) diesbezüglich in einem Brief gegenüber:

künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Miró, welche über dessen ikonografische Veränderungen im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen Aufschluss geben: Dupin, Jacques: Miró, Barcelona/New York 1993/94; Gassner, Hubertus: Joan Miró. Der Magische Gärtner, Köln 1994; Joan Miró. A Retrospective, Ausst.kat., New York 1987; Joan Miró. The Ladder of Escape, Ausst.kat., hg. Marko Daniel, Matthew Gale. With Contributions by Christopher Green, Kerryn Greenberg, William Jeffett, María Luisa Lax, Robert S. Lubar, Joan M. Minguet Batllori and Teresa Montaner, London/Barcelona/Washington D.C. 2011/12; Rowell, Margit (Hg.): Joan Miró. Selected Writings and Interviews, London 1987; Spiteri/LaCoss 2003.

[618] Um den 25. April 1937 muss Miró von der spanischen Regierung den Auftrag bekommen haben, für deren Pavillon ein Wandgemälde zu verwirklichen, denn in einem Brief an den Kunsthändler Pierre Matisse (1900-89) vom 25. April 1937 schreibt er, *„[t]he Spanish government has just comissioned me to decorate the Spanish pavilion at the 1937 Exposition."* (Brief an Pierre Matisse. Paris, 25. April 1937, zit. n.: Rowell 1987, S. 157.). Vermutlich ab dem 28. Mai 1937 beginnt er mit der Ausführung des Werkes. Die Weltausstellung ist der Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt, genauer gesagt seit dem 25. Mai 1937, bereits zugänglich. Der spanische Pavillon wird mit siebenwöchiger Verspätung erst am 12. Juli eröffnet. (Vgl.: Edde, Caroline/Prat, Jean-Louis: Joan Miró 1893-1983, in: Miró. Die Farben der Poesie, Ausst.kat., hg. Jean-Louis Prat, Baden-Baden 2010, S. 40f.).

[619] Dazu gehören beispielsweise Mirós Gemälde *Porträt der Juanita Obrador* (1918) und *Mont-roig, Kirche und Dorf* (1919).

> *„No simplifications or abstractions […]. Right now what interests me is the calligraphy of a tree or a rooftop, leaf by leaf, twig by twig, blade of grass, tile by tile."*[620]

1921/22 – Miró ist inzwischen in die Nachbarschaft von Masson gezogen, die Rue Blomet in Paris – schafft der Künstler in Mont-roig unweit von Barcelona, dem Wohnsitz von Mirós Familie, zu welchem er eine Zeit lang jeden Sommer zurückkehrt[621], mit *Der Bauernhof* (1921/22) eines seiner, so Jose Corredor-Matheos, bekanntesten Werke dieser Periode. Bereits darin, mehr jedoch in den Gemälden *Das bestellte Feld* (1923/24) und *Karneval des Harlekins* (1924/25), werde eine stilistische Veränderung sichtbar. Neben natürliche Formen träten erfundene. Miró, welcher zwar der Surrealismusbewegung niemals offiziell beitreten wird, legte mit diesen beiden Werken, so Alexandrian, sein surrealistisches Debut hin[622]. Das folgende Jahrzehnt ist von äußerster Kreativität geprägt. Seine ersten abstrakten Werke entstehen (1925-27), wobei Miró laut Schneede nicht als abstrakter Künstler gelten wollte[623]. *„Die Mittel, die Formen, die Farben führen ihr Eigenleben, jedoch nicht im Sinne der Abstraktion […]"*, so Schneede, *„sondern im Sinne einer poetischen Bildsprache […], die sich der Entzifferung entzieht."*[624] Von 1929 bis 1931 wendet er sich zugunsten der Collage von der Malerei ab. Von 1934 bis 1936 manifestiert sich in der Reihe der so genannten „Wilden Bilder" erstmals, so Corredor-Matheos, *„[…] a violence that had heretofore generally been kept under control […]"*[625].[626] So schafft Miró beispielsweise im Oktober 1934, als er sich erneut in Mont-roig aufhält, eine Serie von fünfzehn Pastellzeichnungen, deren Bildflächen von einzelnen, gewalttätig wirkenden Monstern in grellen Farben beherrscht

[620] Brief an Enric Ricart. Mont-roig, 16. Juli 1918, zit.n.: Rowell 1987, S. 54.
[621] Vgl.: Alexandrian 2009, S. 68.
[622] Vgl.: Ebd.
[623] Vgl.: Schneede 2006, S. 88.
[624] Ebd.
[625] Corredor-Matheos, Jose: Joan Miró, in: The Dictionary of Art 1996, S. 707.
[626] Vgl.: Ebd., S. 705ff.

werden[627]. Die Kuratoren Marko Daniel und Matthew Gale sind sich sicher, dass Miró die politischen Unruhen, welche im Oktober 1934 in Spanien eskalieren, darin einfange.[628] Um den Hintergrund dieser Unruhen zu verstehen, muss man in der Geschichte des Landes einige Jahre zurückgehen. Von 1923 bis 1930 herrschte in Spanien, unter der Zustimmung des damaligen Monarchen, der Diktator Miguel Primo de Rivera (1870-1930). Als am 14. April 1931, aufgrund des Wahlsieges der pro-republikanischen Parteien die Zweite Spanische Republik ausgerufen wird, führte dies laut Daniel/Gale, zu einer Vielzahl an Möglichkeiten[629]. Während Rivera eine nationale spanische Einheit verfolgt hatte, welche das Aufblühen der katalanischen Kultur zum Erliegen gebracht hatte, so wird Katalonien laut Walther L. Bernecker bereits im September 1932 mit einer eigenen Regierung (Generalitat), einem Parlament sowie weiteren Rechten weitestgehend autonom. Der Wahlsieg der Rechten im November 1933, dem laut Bernecker und Horst Pietschmann konfliktreichsten Jahr seit der Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik 1931, und die Übernahme der Regierung durch Alejandro Lerroux (1864-1949), mittels der Unterstützung der *„[…] konservativ-katholische[n] Parteienkoalition ‚Spanischer Bund Autonomer Rechtsparteien' (Confederación Española de Derechas Autónomas, CEDA) […]"*[630], löste in Spanien politische Spannungen aus. Im Oktober 1934 entluden sich diese in einem von der Linken organisierten Generalstreik, der jedoch nach Verhängung des Kriegszustandes zusammenbrach.[631] In Barcelona rief Lluis Companys (1882-1940), der Präsident der Generalitat, einen eigenständigen

[627] Zu diesen gehören mitunter Mirós Werke *Frau* (1934) und *Figur* (1934).
[628] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 76. Siehe auch: Joan Miró 2011/12, S. 217.
[629] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 74.
[630] Bernecker, Walter L.: Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart, Tübingen/Basel 2006, S. 42 [Herv. i. O.].
[631] Vgl.: Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, 4., verb. u. aktualisierte Aufl., Stuttgart 2005, S. 344ff.

katalanischen Staat innerhalb Spaniens aus, welchen die Rechtsregierung kurze Zeit darauf gewaltsam niederschlug.[632]

Miró verfolgte die Ereignisse von Mont-roig aus. Seinen fünfzehn Pastellen, so Miró am 12. Oktober 1934 in einem Brief an Matisse, werde er Titel geben, *„[…] since they are based on reality – but the titles will be unpretentious and very ordinary: figure, personage, figures, personages […]"*[633].[634]

Das Resultat dieser Geschehnisse in Spanien war laut Bernecker eine Radikalisierung sowohl der Rechten als auch der Linken, denn *„[…] [d]ie Rechte sah all ihre Befürchtungen bestätigt und betrachtete sich selbst als das einzige intakte Bollwerk gegen Separatismus, atheistischen Liberalismus und eine bevorstehende Sozialrevolution […]. Die Linke wiederum sah – mit Blick auf Italien, Deutschland und Österreich – auch in Spanien den Faschismus an die Macht kommen […]"*[635]. Der Militärputsch unter Francisco Franco (1892-1975) gegen die Regierung, der am 17./18. Juli 1936 zum Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs führte, kann als Folge dieser innerspanischen Probleme gedeutet werden.[636]

Im Januar 1937, Miró befindet sich mittlerweile im Pariser Exil[637], äußert er sich in einem Brief an Matisse zu den Ereignissen in seiner spanischen Heimat mit den Worten:

> *„We are living through a terrible drama, everything happening in Spain is terrifying in a way you could never imagine. […] We are living through a hideous drama that will leave deep marks in our mind. […]"*[638]

[632] Vgl.: Bernecker 2006, S. 42f.
[633] Joan Miró. Brief an Pierre Matisse. Mont-roig, 12. Oktober 1934, zit. n.: Rowell 1987, S. 124.
[634] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 74.
[635] Bernecker 2006, S. 43.
[636] Vgl.: Ebd., S. 43f.
[637] Vgl.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 85.
[638] Joan Miró. Brief an Pierre Matisse. Paris, 12. Januar 1937, zit. n.: Rowell 1987, S. 146.

Nur wenige Tage vor dem Militärputsch Francos hatte Miró wiederum mit der Arbeit an einer Serie an Gemälden auf Masonit, die jeweils den Titel „Malerei" tragen, begonnen. Die abstrahierten und abstrakten Formen auf braunem Untergrund, erhalten sowohl durch Farbgebung – schwarz und weiß dominieren, werden aber stellenweise um grellere Farben wie Rot und Gelb ergänzt – in Kombination mit Materialien wie Sand und Teer sowie durch die Art und Weise des Farbauftrags einen bedrohlichen Charakter[639]. Laut Daniel/Gale deute das Streichen und Tröpfeln *„[…] a physical handling of the work […]"*[640] an.

Mit dem Wandgemälde *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, welches Miró im Pavillon der Spanischen Republik 1937 für die Weltausstellung in Paris malt, erfährt Mirós Tendenz auf die aktuellen Ereignisse in Spanien mit Schrecken erregenden Gestalten zu reagieren, nicht nur einen Höhepunkt. Gleichzeitig stellt er mit diesem Gemälde seine Arbeit in den Dienst der Spanischen Republik, so Daniel/Gale[641]:

> *„I participated in the Spanish Pavilion of the Paris exhibition of 1937 because I wanted to show my human solidarity with what I represented … I presented the great panel ‚Catalan Peasant in Revolt', which I painted on a scaffolding directly in the very space of the building. I first made a few light sketches to know vaguely what I needed to do but … the execution of this work was direct and brutal."*[642]

Über eine Höhe von fast sechs Metern stellt Miró im Treppenhaus des Pavillons auf Celotexplatten einen Schnitter beziehungsweise, so gibt der Untertitel Aufschluss, einen revoltierenden katalanischen Bauern dar. Wie bei Smith

[639] Dazu gehören mitunter Mirós Werke *Malerei* (1936) und *Malerei* (1936).
[640] Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 83.
[641] Vgl.: Ebd., S. 86.
[642] Martín Martín, Fernando: El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937, Sevilla 1982, S. 117, zit. n.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 86 [Herv. i. O.].

bleibt der Eindruck von Raum aus, da keinerlei perspektivische Verfahren zum Einsatz kommen. Ein monströser Kopf in Seitenansicht, mit drei scharfkantigen Zähnen und einer Nase, die laut dem Kunsthistoriker und Kurator Hubertus Gassner phallisch geformt ist, sitzt auf einem überlangen Hals. Die rechte Hand streckt die Gestalt, zur Faust geballt – laut Gassner das Symbol des republikanischen Freiheitskämpfers – in die Luft, in der linken hält sie kampfbereit eine Sichel in die Höhe. Diese Sichel kann auf zweierlei Weise interpretiert werden. Gassner weißt darauf hin, dass Miró mit dem Titel seines Wandgemäldes auf die katalanische Nationalhymne anspiele, in der die Sichel sowohl als Werkzeug als auch als Waffe besungen werde.[643] Miró wird mehr als zwei Jahrzehnte später in einem Interview, welches am 24. Mai 1959 in der New York Times erscheint, die gerade geschilderte Interpretation der Sichel bestätigen und eine weitere mögliche Bedeutung, und zwar diejenige der Sichel als kommunistisches Symbol, ausschließen:

> *„Of course I intended [The Reaper, Anm. i. O.] as a protest. […] The Catalan peasant is a symbol of the strong, the independent, the resistant. The sickle is not a communist symbol. It is the reaper`s symbol, the tool of his work, and, when freedom is threatened, his weapon.“*[644]

Vergleicht man Smiths Gestalten mit Mirós, so fällt neben formalen Überschneidungen und äußerer Ähnlichkeit des Weiteren auf, dass beide Künstler bei der Darstellung ihrer Motive auf bereits vergangene Zeitalter zurückgreifen. So orientiert sich Smith beispielsweise bei der Umsetzung seines „mittelalterlichen Soldaten“ in der Medaille *Munition Makers* (Abb. 6) an einer Fotografie, welche er von einer Abbildung aus einem Anatomiebuch aus dem

[643] Vgl.: Gassner 1994, S. 287f.
[644] Saarinen, Aline B.: A Talk with Miró about his Art, in: The New York Times (1959) Nr. vom 24.05.1959, S. 17, zit. n.: Daniel, Marko/Gale, Matthew: The Tipping Point: 1934-9, in: Joan Miró 2011/12, S. 86.

17. Jahrhundert anfertigte, das sich in Grahams Besitz befand[645] und greift bei seiner „Todesvenus" in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) auf mythologische Ressourcen zurück. Miró lässt bei seinem Schnitter katalanisches Gedankengut einfließen. Während Smith jedoch seinen Rückbezug in der Medaille *Munition Makers* in Kombination mit moderner Waffentechnik nutzt, um, wie Wisotzki es nennt, ein geschichtliches Panorama zu entwerfen[646], welches demonstriert, dass zu jeder Zeit die Konfliktlösung mit Waffengewalt im Vordergrund stand und die mythologische Figur der Liebesgöttin Venus in der Medaille *Death by Gas* in eine Todesvenus verkehrt, so verbindet Miró seinen Rückbezug durch die Faust des Schnitters mit einer politischen Aussage. Aus Mirós Schreckensgestalt, wird im Gegensatz zu Smiths, ein Motiv der positiven Propaganda.

4.1.3 André Masson *Labyrinth* (1938)

Das letzte vergleichende Beispiel sowohl für ein augenblicklich inaktiv wirkendes Monster als auch das Unterkapitel der Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster im Allgemeinen betreffend, das belegen soll, dass nicht nur bei Smith Schreckensgestalten mit kritischem Zeitbezug auftreten, ist Massons[647] Gemälde *Labyrinth* (1938).

Masson wird 1896 in Balagny-sur-Thérain geboren und zieht 1912 mit seinen Eltern nach Paris, wo er die École Nationale Supérieure des Beaux-Arts besucht.

[645] Bei dem Buch handelt es sich laut Wisotzki um „Johann Vesling`s Syntagma Anatomicum with Illustrations by Giovanni Georgi". (Vgl.: Wisotzki 1988, S. 116f.).
[646] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 119.
[647] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Masson, welche über dessen ikonografische Veränderungen in den 1930er-Jahren Aufschluss geben: André Masson. The 1930s, Ausst.kat., hg. William Jeffett, Florida 1999/2000. (Aktuell in Deutschland nicht erhältlich.); André Masson. Second Surrealist Period. 1937-43, Ausst.kat., New York 1975; Clébert, Jean-Paul: Mythologie d`André Masson. Concue, présentée et ordonnée par Jean-Paul Clébert, Genf 1971; Le Bestiaire d`André Masson. 1896-1987, Ausst.kat., Paris 2009; Morando, Camille: André Masson (1896-1987). Première Partie/First Part 1896-1941. Biographie/Biography 1896-1941, Vaumarcus 2010; Poling, Clark Vandersall: André Masson and the Surrealist Self, New Haven/London 2008.

Nach dem 1. Weltkrieg reist Masson nach Südfrankreich, kehrt 1920 aber nach Paris zurück und lebt ab 1921 in der Rue Blomet.[648] Wie bereits erwähnt, verschlägt es kurze Zeit darauf auch Miró in diese Straße, mit welchem ihn alsbald eine lebenslange Freundschaft verbinden wird.[649]

Massons Frühwerk, welches ab 1919 entsteht, setzt sich laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin Dawn Ades vornehmlich aus Landschaftsbildern zusammen, zunächst im Stile Paul Cézannes (1839-1906).[650] Ab 1922 beginne Massons kubistische Phase. Zu den Landschafts- beziehungsweise Waldbildern treten zudem Stillleben und Menschengruppen[651].[652] Mitte der 1920er-Jahre entwickelt er künstlerische Verfahren, die das Äquivalent zur „écriture automatique" darstellen. So beginne Masson Ende des Jahres 1923 beispielsweise mit automatischen Zeichnungen.[653] Den Entstehungsprozess fasst Ades folgendermaßen zusammen:

> *„Ohne im vorhinein eine Vorstellung davon zu haben, was dargestellt werden soll, läßt Masson die Feder schnell und wie in Trance über das Blatt wandern. Dann greift er die in den Linien enthaltenen Assoziationen auf und ergänzt sie zu erkennbaren Figuren, gelegentlich läßt er ein Liniengewirr oder einen bedeutungslosen Strich auch einfach stehen."*[654]

1924 wird darüber hinaus seine erste Einzelausstellung in der Galerie Simon in Paris eröffnet, bei der Breton Massons Gemälde *Die Vier Elemente* (1924)

[648] Vgl.: André Masson. Eine Mythologie der Natur. Mit Texten von Werner Spies, Didier Ottinger und Lucía Ybarra sowie einem Vorwort von C. Sylvia Weber, Ausst.kat., Künzelsau 2004/05, S. 144f.
[649] Vgl.: Joan Miró 2011/12, S. 214.
[650] Bei Massons Gemälde *Umgebung von Martigues* (1919) handelt es sich beispielsweise um ein Werk in diesem Stile. Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele, Ausst.kat., hg. Kai Buchholz, Klaus Wolbert, Darmstadt 2003, S. 17.
[651] Dazu gehört beispielsweise Massons Gemälde *Das Kartenspiel* (1923).
[652] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.
[653] Vgl.: Ebd.
[654] Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 26.

erwirbt und ihn in den Kreis der Surrealisten einlädt, von denen er sich 1929 entfremden und in einer zweiten surrealistischen Phase erst um 1936 wieder annähern wird. Ab 1926 schafft er die Reihe der „Sandbilder“[655].[656] Diese gehen nach Ades sogar noch über die surrealistische Technik des Automatismus hinaus, da der Zufall eine für die Entstehung zentrale Rolle spiele. Als Untergrund dienen Masson Leinwände, die er zuvor stellenweise geleimt und anschließend mit Sand bestreut hatte.[657] Neben dem Automatismus wird in Massons „Sandbildern“ eine Animalisierung sichtbar, welche bereits um 1924 in einzelnen Werken einsetzte[658], deren Szenerie aber bis dahin gewaltfrei geblieben war. In darauf folgenden Werken wird Masson die Darstellung vornehmlich sich bekämpfender Fische aufgreifen und radikalisieren[659]. Das vermehrte Auftauchen des Fisches führt Clark Vandersall Poling auf Massons Interesse für die *Gesänge des Maldoror* (1868) des Comte de Lautréamont zurück, einem der, wie bereits erwähnt, großen Vorbilder der Surrealisten, das des Kampfmotivs, so Poling weiterhin, auf Massons Vergangenheit. Da Masson in ländlicher Idylle aufwuchs, sei er mit Schlachtungen in Verbindung gekommen, so dass die Ikonografie aus dessen Erinnerungen resultieren könnte. Weitaus entscheidender, so Poling, sind Massons Erfahrungen aus dem 1. Weltkrieg[660], welche in ihm die Einstellung prägten, dass Gewalttätigkeit in der Natur des Menschen läge.[661]

[655] Dazu zählt beispielsweis Massons Werk *Kampf der Fische* (1926).
[656] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 146ff.
[657] Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 32.
[658] Beispielsweise sichtbar in *Mann von Vögeln umgeben* (1924) oder *Der tote Vogel* (1924/25).
[659] Beispielsweise so geschehen in den Werken *Großer Kampf der Fische* (1928) oder *Fische die sich gegenseitig ausweiden* (1929).
[660] Masson hatte sich 1915 freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet. (Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.). Im April 1917 verletzt ihn eine Kugel, welche in seine Brust eintritt, schwer. Die Träger können ihn nicht in Sicherheit bringen, so dass er über Nacht verwundet allein zurückbleiben muss. (Vgl.: Ries, Martin: André Masson. Surrealism and his Discontents, in: Art Journal 61 (2002) Nr. 4, S. 75.). Lange Hospitalaufenthalte folgen. Dieses traumatische Erlebnis wird später Einfluss auf seine Kunst haben. (Vgl.: André Masson 2004/05, S. 145.).
[661] Vgl.: Poling 2008, S. 63ff.

In der Serie der „Massaker" (1930-34) – laut Neil Cox handelt es sich dabei um mehrere hundert Zeichnungen und einige Gemälde[662] – werden die Tiere als Protagonisten durch Menschen ersetzt. Poling beschreibt die Szenerie der Serie als äußerst gewalttätige. In oftmals weitläufigen Landschaften, in welchen im Hintergrund stellenweise ein griechischer Tempel erscheint, gehen nackte, mit Messern bewaffnete Männer auf nackte Frauen los. Gleichzeitig betont Poling die zugrunde liegende Erotik, welche nicht nur durch *„[...] the male-female confrontations and the phallic suggestiveness of the knives [...]"* vermittelt wird, sondern auch durch *„features such as the spread-legged poses of some of the female victims and the embraces of the struggling pairs [...]"*[663].[664] Helds Feststellung, dass in den Kampfbildern der 1930er-Jahre, aufgrund der mitunter schwierigen Identifikation der Schauplätze sowie der Nacktheit, eine Mythisierung der Kämpfenden stattfindet, mit welcher *„[...] die Tiefe und Dunkelheit einer menschlichen Vorgeschichte aufgerufen [...]"*[665] werde[666], lässt sich auf Massons „Massaker" übertragen. 1934 endet, so Laurie J. Monahan in ihrem Artikel über die Serie, deren Produktion.[667]

Im März desgleichen Jahres reist Masson, ausgelöst durch die Februar-Unruhen in Paris[668] – *„[e]vents in France are disagreeable to me. I think of leaving. It is a flight ... . Oh yes, a tendancy toward exile. A break. The need to break routine, to break habits. To start again. [...]"*[669] – nach Spanien und lässt sich im Juni in Tossa de Mar nieder.[670] Am 6. Februar 1934 kommt es in Folge der Aufdeckung

[662] Vgl.: Cox, Neil: The Origin of Masson`s Massacres, in: Umeni LV (2007) Nr. 5, S. 387. Dazu gehören beispielsweise Massons Werke *Massaker* (1933) und *Massaker in einem Feld* (1933).
[663] Poling 2008, S. 73.
[664] Vgl.: Ebd.
[665] Held, Jutta: Revolution, Krieg und Faschismus. Die künstlerischen Positionen der 30er Jahre, in: Held 2005, S. 40.
[666] Vgl.: Ebd.
[667] Vgl.: Monahan, Laurie J.: Violence in Paradise: André Massons Massacres, in: Art History XXIV (2001) Nr. 5, S. 723.
[668] Vgl.: Greeley 2006, S. 117ff.
[669] *„Des événements en France me sont antipathiques. Je pense à m`en aller. C`est une fuite. [...] Ah oui une tentation de l`exil. Le besoin de briser la routine, l`habitude. Recommencer. [...]"* (Clébert 1971, S. 45. Englische Version, in: Greeley 2006, S. 119.).
[670] Vgl.: André Masson 2004/05, S. 148.

eines Finanzskandals, in welchen die regierende Radikalsozialistische Partei verwickelt war, zu einer von rechtsgerichteten Gruppierungen organisierten Demonstration in Paris, an der allerdings zugleich, wenn auch aus anderen Motiven, Anhänger der Linken teilnahmen. Der für den Finanzskandal verantwortliche Alexandre Stavisky (1886-1934) war auf der Flucht umgekommen. Die Rechten vertraten die Ansicht, die Regierung versuche den Skandal zu vertuschen und habe Stavisky töten lassen, so dass sie am 6. Februar auf die Straße gingen, um gegen die Regierung zu demonstrieren. Zugleich protestierten sie gegen die Entlassung des Pariser, mit der Rechten sympathisierenden Polizeipräfekten, Jean Chiappe (1878-1940). Die Linken wiederum demonstrierten sogar für die Verhaftung von Chiappe, denn diesem gaben sie wiederum die Schuld am Tod Staviskys. Die Demonstration endete in einer Straßenschlacht mit der Polizei, mit mindestens 14 Todesopfern und über 2000 Verletzten.[671] Massons Reaktion ist laut Held sein Werk *Die Pferde des Diomedes* (1934), denn zur Niederschlagung der Unruhen in Paris wurde die berittene Polizei eingesetzt.[672]

Im Oktober 1934 hält er sich in Barcelona auf, also zu jener Zeit, in der sich, wie bereits geschildert, die Konflikte in Spanien zwischen Rechten und Linken entladen. Trotz der miterlebten Straßenkämpfe in Barcelona entscheidet sich Masson in Spanien zu bleiben.[673]

Der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936 führt bei Masson jedoch zu Veränderungen in sowohl politischer, räumlicher und künstlerischer Hinsicht. Im August, so Robin Adèle Greeley, bietet er dem Zentralkomitee antifaschistischer Milizen, welches Companys, der Präsident der katalanischen

[671] Vgl.: Loth, Wilfred: Geschichte Frankreichs im 20. Jahrhundert, Stuttgart u.a. 1987, S. 79f. Siehe auch: Hinrichs, Ernst (Hg.): Kleine Geschichte Frankreichs. Von Heinz-Gerhard Haupt, Ernst Hinrichs, Stefan Martens, Heribert Müller, Bernd Schneidmüller, Charlotte Tacke, Stuttgart 2008, S. 392f.
[672] Vgl.: Held, Jutta: Revolution, Krieg und Faschismus. Die künstlerischen Positionen der 30er Jahre, in: Held 2005, S. 22f.
[673] Vgl.: Greeley 2006, S. 117ff.

Generalitat wenige Tage nach Ausbruch des Bürgerkrieges ins Leben gerufen hatte, seine Dienste an.[674] Er zeichnet für das Zentralkomitee Poster und entwirft Fahnen für diverse Internationale Brigaden. Masson, der sich bislang eher aus den Belangen des Landes herausgehalten hatte, bezieht offensiv politisch Stellung.[675] *„Violence, fanaticism –"*, so schreibt Masson am 15. August 1936 in einem Brief an den französischen Schriftsteller Jean Paulhan (1884-1968), *„so much love and so much hate – exceeds anything I had imagined."*[676]

Ende desgleichen Jahres flieht er vor dem Krieg nach Frankreich und lebt von Dezember 1936 bis zu seiner Flucht vor der deutschen Besatzung im Mai 1940 beziehungsweise seiner Abreise ins amerikanische Exil im März 1941 in Lyons-la-Forêt in der Normandie.[677] Er setzt seine Arbeit an einer Serie von Werken fort, welche er bereits in Spanien begonnen hatte und an welcher er über die Dauer des Bürgerkrieges weiterhin arbeiten wird: die Serie der „Zeichnungen zum Spanischen Bürgerkrieg" (1936-39).[678] Diese Zeichnungen stellen in Massons bisherigem Œuvre eine Besonderheit dar, denn, in dem er die Schrecken des Spanischen Bürgerkrieges auf satirische Art und Weise darstellt, nimmt Masson innerhalb seiner Kunst direkten Bezug auf die historischen Ereignisse und bezieht Stellung für die Republikaner im Kampf gegen den Faschismus.

Die Jahre 1936/37 markieren darüber hinaus die Zeit, in der sich Masson ein zweites Mal den Surrealisten annähert. Die griechische Mythologie wird nun oftmals zu einer Ressource für die Umsetzung von Themen wie Gewalt, Tod,

[674] Vgl.: Ebd., S. 119.
[675] Vgl.: Morando 2010, S. 161.
[676] *„[…] tant d`amour et tant de haine – dépassent tout ce que j`avais pu imaginer."* (André Masson. Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942. Edition établie, présentée et annotée par Françoise Levaillant, Paris 1990, S. 346. Englische Version, in: Morando 2010, S. 161.).
[677] Vgl.: Morando 2010, S. 163, 205, 217.
[678] Vgl.: Greeley 2006, S. 132ff. Dazu gehören beispielsweise Massons Zeichnungen *Nicht genug Erde* (1936) und *Sie verstehen einander gut* (1936).

Opfer und Erotik[679], deren Darstellung Masson in einzelnen Werken um 1938 radikalisiert[680], einer Zeit in der sich allmählich herauskristallisiert, dass der Spanische Bürgerkrieg für die Republikaner verloren ist[681]. Dieser Reihe von Werken, in welchen Masson, so die Kunsthistorikerin und Kritikerin Martica Sawin, *„[…] introduced harsh form and lurid color into violent, action-packed paintings […]"*[682], kann auch sein Gemälde *Labyrinth* zugerechnet werden.

Masson stellt in diesem Gemälde (Abb. 20), vor einem schwarz-blauen Himmel und einer aufgewühlten See, frontal ein Monster dar. Eine Ausnahme bildet der Kopf, der in Dreiviertelansicht zu sehen ist. Im Gegensatz zu Smiths Schreckensgestalten, dem „mittelalterlichen Soldat" (Abb. 6) und der „Todesvenus" (Abb. 11), handelt es sich bei Masson um ein Mischwesen, bestehend aus einem Stierkopf und einem menschlichen Körper. Überschneidungen gibt es wiederum in der brutalen Darstellungsweise, denn sowohl bei Smiths Gestalten als auch bei Massons Mischwesen sind Körperpartien offen gelegt, scheinen fast aufgerissen, wodurch Organe sowie der innere Aufbau der Wesen sichtbar werden. An zentraler Stelle von Massons Wesen, im Bauch- beziehungsweise Brustraum, lässt sich darüber hinaus ein Labyrinth erkennen, welches, so Ades, die Wohnung des Minotaurus symbolisiere, eine zentrale Metapher der Surrealisten in den 1930er-Jahren.[683]

[679] Vgl.: Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 35.
[680] Vgl.: Sawin 1995, S. 33f.
[681] Bereits in der ersten Phase des Krieges (Juli 1936-Frühjahr 1937), so Bernecker, eroberten die Nationalisten unter Franco fast ein Drittel des Landes. Bis Anfang des Jahres 1938 kamen die nördlichen Provinzen hinzu, darunter auch die Stadt Guernica, deren Bombardierung am 26. April 1937 internationales Entsetzen auslöste. Im April 1938 gelang den Nationalisten der Durchbruch zum Mittelmeer, wodurch Katalonien vom übrigen Gebiet der Republikaner abgeschnitten wurde. Nach einem letzten Sieg der Republikaner am Ebro im Juli 1938, befanden sich diese danach in der Defensive. Ende Februar 1939 erkannten die Regierungen in Frankreich und Großbritannien Francos Regime an, der am 1. April offiziell den Sieg verkündete. (Vgl.: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 355ff.).
[682] Sawin 1995, S. 33f.
[683] Ades, Dawn: André Masson. Der Maler und sein künstlerischer Weg, in: André Masson 2003, S. 24.



Abb. 20
André Masson (1896-1987), *Labyrinth*, 1938, Gemälde / Öl auf Leinwand, 120 x 61 cm, Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM, Inventar-Nr. AM1982-46 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: bpk | CNAC-MNAM.

Ähnlich wie bei Ernst, der bereits vor der „Hausengel-Serie“ mit seinen „Horden“ gewaltbereite Wesen schafft, bevölkert auch Massons Motiv des Minotaurus, welches aus der griechischen Mythologie stammt, nicht zum ersten Mal dessen Leinwand. Bereits 1933 entstehen beispielsweise die *Sacrifices* (1933, veröffentlicht 1936), eine Serie von fünf Radierungen, darunter eine mit dem Titel *Minotaurus* (1933). Diese Radierungen, in welchen Masson die gewalttätige aber auch erotische Natur antiker Gottheiten darstellt, um die These der *„[…] ‚dark‘ myths […]“*[684] zu veranschaulichen, werden zusammen mit einem Text von Bataille 1936 veröffentlicht.[685] Daneben gilt der Minotaurus bei Masson im Allgemeinen als Symbol der irrationalen Affekte.[686]

Vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkrieges, Massons eigenen Erfahrungen aus dem 1. Weltkrieg, den formalen und ikonografischen Parallelen, welche Massons Monster zu den Schreckensgestalten von Smith, Ernst und Miró aufweist und nicht zuletzt durch die Aussage Massons, er sei von der Idee verfolgt worden, *„[…] that Europe was going to be overwhelmed with blood and fire […]“*[687], lässt sich die Gestalt des Minotaurus in Massons *Labyrinth* meiner Ansicht nach viel mehr im Sinne von Picassos Minotaurus interpretieren: als Symbol für brutale Gewalt oder als Symbol für Spanien[688].

4.2 Das Motiv des Geschlechterkampfs

Neben den soeben besprochenen Mischwesen, Schreckensgestalten und Monstern von Smith sowie Ernst, Miró und Masson, werden im Folgenden, als zweite Unterkategorie von Gewaltdarstellungen, Kampf- beziehungsweise vielmehr Geschlechterkampfszenen im Vordergrund stehen. Denn das Motiv

[684] Saphire, Lawrence/Cramer, Patrick: André Masson. The Illustrated Books. Catalogue Raisonné, Genf 1994, S. 42 [Herv. i. O.].
[685] Vgl.: Ebd.
[686] Vgl.: Wilhelmi, Christoph: Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1980, S. 276.
[687] *„[…] que l`Europe va être mise à feu et à sang.“* (Clébert 1971, S. 57. Englische Version, in: Sawin 1995, S. 34.).
[688] Vgl.: Wilhelmi 1980, S. 276.

des Kampfes, wie es beispielsweise in Dalís *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*[689] (1936) zu finden ist, in welchem der Künstler auf erschreckende Art und Weise die selbstzerstörerische Kraft des Spanischen Bürgerkriegs vorauszuahnen scheint[690] oder in Paalens *Kampf der Saturnischen Fürsten II* (1938) und *Kampf der Saturnischen Fürsten III* (1938), die zur gleichen Zeit entstehen, zu der das bereits erwähnte „Münchner Abkommen" unterschrieben wird[691], in welchem Großbritannien, Frankreich und Italien im September 1938 ihre Zustimmung über den Anschluss des Sudetenlandes an das Deutsche Reich erteilen, zeigt Smith in dieser Weise nicht.

Um die schrecklichen zeitgeschichtlichen Ereignisse zu veranschaulichen, greifen sowohl die für den Vergleich ausgewählten Surrealisten als auch Smith, statt zur Darstellung eines gleichgeschlechtlichen Kampfes von „Mann gegen Mann" zum Geschlechterkampf. So zeigt Smith in seiner Medaille *Propaganda for War* (Abb. 4) am oberen Medaillenrand eine Frau in Rückenlage, welche sich gegen eine Vergewaltigung durch eine menschenähnliche Kanone zur Wehr setzt, in dem sie mit ihrer rechten Hand das Kanonenrohr fest umklammert hält. Smiths Einsatz des Geschlechterkampfmotivs zur Kritik an den historischen Ereignissen stellt, wie am Beispiel von Dalís Gemälde *Herbstlicher Kannibalismus* (1936), Mirós *Revoltierende Frau* (1938) und Massons Gemälde *Im Turm des Schlafes* (1938) gezeigt werden soll, keinen Einzelfall dar.

[689] Bereits 1934 begann Dalí sein Werk *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* in Studien vorzubereiten, tatsächlich fertig gestellt beziehungsweise ausgestellt, so Rachel Barnes, habe er es nicht vor 1936. (Vgl.: Barnes, Rachel: Salvador Dalí, London 2009, S. 95.).
[690] *„In diesem Bild stellte ich einen riesigen menschlichen Körper dar, aus dem Arm- und Bein-Wucherungen hervortraten, die in wahnwitziger Selbststrangulation aneinander zerrten. Als Hintergrund dieser Architektur rasenden Fleisches […] malte ich eine geologische Landschaft, die seit Tausenden von Jahren sinnlos ‚revolutioniert' worden und nun aus heiterem Himmel erstarrt war. Den weichen Bau jener großen Masse Fleisch im Bürgerkrieg verzierte ich mit einigen gekochten Bohnen, denn man konnte sich nicht vorstellen, all dies bewußtlose Fleisch ohne die Beilage eines (wenn auch nicht unbedingt begeisterten) mehlig-melancholischen Gemüses zu schlucken."* (Dalí, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dalí. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München 1984, S. 440 [Herv. i. O., die amerikanische Originalausgabe wurde 1942 in New York veröffentlicht.].).
[691] Vgl.: 1937. Perfektion und Zerstörung 2007/08, S. 438.

4.2.1 Salvador Dalí *Herbstlicher Kannibalismus* (1936)

Dalís[692] Gemälde *Herbstlicher Kannibalismus* soll als erstes vergleichendes Beispiel die These stützen, dass sowohl Smith als auch die Surrealisten mittels Gewaltdarstellungen, an dieser Stelle in Form von Geschlechterkampfszenen, kritisch auf die politischen Ereignisse Mitte der 1930er-Jahre reagieren und Stellung gegen den Faschismus beziehen. Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass Dalís politische Haltung Widersprüche aufweist. Einerseits merkt Dalí an, *„[…] [dass er] entschiedenermaßen kein historischer Mensch [war]. Im Gegenteil, […] [er] fühlte [s]ich im wesentlichen ahistorisch und apolitisch."*[693] *„Die Politik"*, so Dalí darüber hinaus an anderer Stelle, *„ist der Krebs, der die Poesie und die Kunst auffrißt."*[694] Auf der anderen Seite sorgt Dalís Faszination für die Person Adolf Hitlers (1889-1945) zusammen mit der Ausstellung von Dalís *Das Rätsel Wilhelm Tells* (1933) am 2. Februar 1934 in Paris, in welchem Tell als Lenin mit verlängertem Hinterteil dargestellt wird, innerhalb der Surrealistengruppe für große Empörung und facht zugleich eine hoch politische Diskussion an. Bereits drei Tage darauf, am 5. Februar 1934, berufen die Surrealisten eine Sondersitzung ein, um Dalí diesbezüglich zur Rede zu stellen und über den Ausschluss des Künstlers zu debattieren. Dalí beteuert jedoch, *„[…] daß […] [seine] Hitler-Besessenheit ihrer Natur nach strikt paranoisch und unpolitisch sei. […] [Er] erklärte ihnen außerdem, dass […] [er] kein Nazi sein könne, denn, falls Hitler Europa erobern sollte, so würde er überall mit den Hysterikern […] [seines] Schlages aufräumen, wie es in Deutschland bereits*

[692] Neben den bereits im Forschungsstand genannten Publikationen, die sich mit den motivischen Veränderungen des Surrealismus in Ansätzen beschäftigen, deren Schwerpunkt aber meist bei den künstlerischen Positionen der 1930er-Jahre im Allgemeinen liegt, folgt nun eine Auswahl der wichtigen Publikationen über Dalí, welche über dessen ikonografische Veränderungen in den 1930er-Jahren Aufschluss geben: Barnes 2009; Dalí, Salvador: Dalí sagt … Tagebuch eines Genies. Mit einer Einführung von Michel Déon und 30 Abbildungen, München 1968; Delacroix, Niklas: Über Tod, Eros, Sex, Onanie, Paranoia, Krieg, Hitler, Stalin: Salvador Dalí. Ein Interview von Niklas Delacroix, in: Kunstforum International (1989) Nr. 99, S. 357-361; Otte 2006; Puyplat, Lisa/La Silva, Adrian/Heinzelmann, Herbert (Hg.): Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers, Würzburg 2005; Salvador Dalí. 1904-1989. Einführung und Katalog Karin von Maur, Ausst.kat., Stuttgart/Zürich 1989.

[693] Dalí 1984, S. 439.

[694] Delacroix (1989), S. 360.

geschehen war, so man die als Entartete behandelte [...]"[695] und entgeht damit dem Ausschluss nur knapp.[696] 1939 wird er aufgrund seines doppeldeutigen Gemäldes *Das Rätsel Hitlers* (1939[697]) und seinen Franco unterstützenden Äußerungen endgültig ausgeschlossen.[698]

Um zeigen zu können, dass Gemälde wie *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*, *Herbstlicher Kannibalismus* und *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937[699]), Werke, welche für ihren Zeitbezug bekannt sind, plötzlich im Œuvre des „unpolitischen" Dalís auftauchen, zunächst einige Zeilen zu seinem persönlichen und künstlerischen Werdegang bis 1936, dem geschätzten Entstehungsjahr[700] von *Herbstlicher Kannibalismus*. Geschätzt aus dem Grunde, da alle drei genannten Werke weder signiert, noch datiert wurden, vielleicht, so nimmt Otte bei *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus* an, aus Angst vor Verfolgung.[701]

Der katalanische Maler Dalí, der 1904 in Figueres geboren wird, malt bereits gegen Ende der 1910er-Jahre seine ersten Gemälde, welche vom Postimpressionismus, Expressionismus und Fauvismus geprägt sind[702]. In ersten Ausstellungen sowohl in seinem Heimatort als auch in Barcelona erhält er für

[695] Dalí 1968, S. 28.
[696] Vgl.: Otte 2006, S. 61ff. Hinsichtlich einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Anklage und Dalís Verteidigung siehe auch: Puyplat/La Silva/Heinzelmann 2005, S. 132-139.
[697] Die Angaben zur Entstehung variieren innerhalb der Forschungsliteratur. Im Online-Werkverzeichnis der Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres ist zu lesen, dass das Kunstwerk signiert und datiert auf 1939 ist. Online-Quelle: URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=475&inici=1935&fi=1939 - 12.02.2012, 14:09 Uhr.
[698] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 505.
[699] Innerhalb der Forschungsliteratur wird das Entstehungsjahr des Werkes entweder mit 1936 oder 1936/37 angegeben. Im Online-Werkverzeichnis der Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres wird als das Jahr, in dem Dalí das Gemälde schuf, „um 1937" genannt. Online-Quelle: URL: http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.html?obra=412&inici=1935&fi=1939 – 23.02.2012, 09:35 Uhr.
[700] Greeley gibt an, dass das Werk gegen Ende des Jahres 1936 entstanden sei. (Vgl.: Greeley 2006, S. 51.).
[701] Vgl.: Otte 2006, S. 69.
[702] Dazu gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Die drei Pinien* (um 1918) und *Bildnis meines Vaters* (1920).

diese Werke früh Anerkennung. 1922 zieht er nach Madrid, um dort sein Studium an der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando zu beginnen, eine zu jener Zeit, so der Kunsthistoriker Eugenio Carmona, *„[…] erstarrte, rückwärtsgewandte Institution, die höchstens den Impressionismus tolerierte und für den Maler längst Überholtes darstellte […]"*[703]. Aufgrund der Weigerung der Abnahme einer Prüfung, wird er 1926 von dieser exmatrikuliert und kehrt daraufhin nach Figueres zurück. Wichtiger als die Akademie, hinsichtlich Dalís persönlicher und künstlerischer Entwicklung, so Carmona, ist die Residencia de Estudiantes, Wohnheim und Treffpunkt der damaligen literarischen und künstlerischen Avantgarde in Madrid.[704] In den Werken, welche während dieser Zeit, seiner „Madrider Periode" (1922-26), entstehen, setzt sich der Künstler mit Stilrichtungen wie dem Pointillismus, dem Kubismus, dem Futurismus, Dada, dem Purismus, der Neuen Sachlichkeit und dem Magischen Realismus auseinander, eignet sich diese darüber hinaus an und schafft Landschaften sowie Stadtansichten, Stillleben und Bildnisse[705]. Aufgrund dieser Stilaneignung avanciert er in seinem Freundeskreis, so Karin von Maur, schnell zum Wortführer und Avantgardisten.[706]

Ab 1925, sichtbarer aber, so Carmona, in den Werken um 1926/27 – Dalí befand sich zwischenzeitlich, im April 1926, drei Wochen in Brüssel sowie in Paris, wo er Picasso kennen lernte[707] – setzt eine neue Bildsprache in Form von surrealen Traumwelten ein, welche Carmona auf den Surrealismus und die Lektüre Freuds zurückführt.[708]

[703] Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 502.
[704] Vgl.: Ebd., S. 501f.
[705] Dazu gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Port Alguer, Cadaqués* (um 1923), *Stillleben* (1923) und *Bildnis María Carbona* (1925).
[706] Vgl.: Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador Dalí 1989, S. XVIIIf. Siehe auch: Bradley, Fiona: Dalí, Salvador. The Dictionary or Art 1996, S. 465.
[707] Vgl.: Salvador Dalí 1989, S. 476f.
[708] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 503. Siehe auch: Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador

Während eines weiteren Parisaufenthalts von April bis Juni 1929 führt Miró Dalí in den Kreis der Surrealisten ein.[709] Ebenfalls 1929 dreht er zusammen mit Luis Buñuel (1900-83) den surrealistischen Film *Un Chien Andalou*. Die Surrealisten sind begeistert und nehmen ihn in ihre Gruppe auf, was er 1930 offiziell verkündet.[710] Sein Pendant zur „écriture automatique" wird die „paranoisch-kritische Denkweise", die er im selben Jahr entwickelt und nicht vor 1932, so Ian Gibson, „paranoisch-kritische Methode" nennen wird[711]. In seiner Schrift „Eselskadaver" von 1930 verdeutlicht er, vermutlich an seinem Gemälde *Die Unsichtbaren – Schlafende, Pferd und Löwe* (1930), genauer gesagt am Doppel- beziehungsweise Vielfachbild eines Pferdes, welches gleichzeitig eine Frau und im weiteren Verlauf einen Löwen darstellt, die Methode mit den Worten, dass es *„[d]urch einen eindeutig paranoischen Vorgang […] möglich geworden [ist], ein doppeltes Vorstellungsbild zu erhalten: das heißt die Darstellung eines Gegenstandes, die ohne die mindeste figürliche oder anatomische Veränderung gleichzeitig die Darstellung eines anderen, völlig verschiedenen Gegenstandes ist […]. Das doppelte Vorstellungsbild (beispielsweise dasjenige eines Pferdes, welches gleichzeitig eine Frau ist) kann fortgesetzt werden und den paranoischen Vorgang weiterführen […]"*[712] und zwar, so Dalí, zu einem dritten Bild, beispielsweise, einem Löwen.[713]

Werke unter Anwendung der „paranoisch-kritischen Methode"[714], deren Erfindung der Künstler selbst als seinen größten Verdienst ansieht[715], entstehen laut

Dalí 1989, S. XX. Zu den Werken aus dieser Zeit zählen beispielsweise Dalís Gemälde *Studie für „Honig ist süßer als Blut"* (1926) und *Apparat und Hand* (1927).
[709] Vgl.: Salvador Dalí 1989, S. 478.
[710] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 504.
[711] Gibson, Ian: Salvador Dalí. Die Biographie. Aus dem Englischen von Christiane Agricola, Stuttgart 1998, S. 271.
[712] Dalí, Salvador: Der Eselskadaver, in: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 2003, S. 592 [Der Text wurde im französischen Original erstmals veröffentlicht in: Dalí, Salvador: La femme visible, Paris 1930.].
[713] Vgl.: Dalí, Salvador: Der Eselskadaver, in: Harrison/Wood 2003, S. 592.
[714] Zu den Werken, welche auf diese Weise enstehen, gehören beispielsweise Dalís Gemälde *Paranoisch-kritische Einsamkeit* (1935) und *Die drei Lebensalter* (1940).
[715] Vgl.: Delacroix (1989), S. 359.

Carmona bis mindestens 1941. Neben diesen Doppel- beziehungsweise Vielfachbildern finden in den 1930er-Jahren bei Dalí *„[…] halluzinative und delirierende Bilder […] in zahlreichen Werken Verwirklichung […]"*[716], darunter *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931)[717], durch welches er über Europa hinaus in den USA bekannt wird. Grund hierfür ist der Ankauf des Gemäldes durch den Kunsthändler und Sammler Levy sowie die Ausstellung des Werkes 1932 in dessen Galerie in New York. Das Gemälde, welches heute im Besitz des Museum of Modern Art in New York ist, löste laut Barnes eine Sensation aus.[718] Zu diesen halluzinatorischen Bildern zählt Carmona des Weiteren Dalís *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus*.[719] Das besondere an diesen Werken, wozu auch Dalís *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937) gezählt werden kann, welche im nächsten Unterkapitel im Fokus der Betrachtung stehen wird, ist Dalís erstmaliger äußerst kritischer Bezug auf die politischen Ereignisse in Spanien.

Im Vordergrund des Gemäldes *Herbstlicher Kannibalismus* (Abb. 21), stellt Dalí, in einer für ihn typischen Landschaft, die er, so Carmona, in Form *„[…] eine[r] große[n] Tiefenperspektive, die am Himmel oder am Meer endet und fast immer Naturelemente enthält, die mit der Landschaft in der Umgebung von Cadaqués übereinstimmen […]"*[720] bereits 1930 gefunden hatte, ein Paar dar, das die Leinwand mit zwei Dritteln Bildfläche vollkommen einnimmt. Das Gemälde ist in Braun- beziehungsweise Ockerfarbtönen mit leichtem Grünstich gehalten, oder, wie Greeley es radikal formuliert, *„[…] [p]ainted in a nauseating palette of shit browns tinged with pus greens […]"*[721]. Das Paar, bestehend aus jeweils einer

[716] Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 506.
[717] Vgl.: Ebd.
[718] Vgl.: Barnes 2009, S. 43. Siehe auch: Dervaux, Isabelle: Introduction, in: Surrealism USA 2005, S. 14.
[719] Vgl.: Carmona, Eugenio: Dalí, Salvador, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1999, S. 506.
[720] Ebd., S. 504.
[721] Greeley 2006, S. 51.



Abb. 21
Herbstlicher Kannibalismus, 1936, Salvador Dalí (1904-1989). Angekauft 1975
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: Tate, London 2013.

männlichen und einer weiblichen, menschenähnlichen und gesichtslosen Figur, sitzt in enger Umarmung an einem Tisch. Während ihre Gesichter ineinander verschmelzen, sich gar verschlingen, stechen sie, die Kannibalen, dem Gegenüber mit Löffel, Gabel und Messer ins Fleisch, um sich darüber hinaus zu verspeisen.

Wie Smith, der bei seiner Darstellung, der auf dem Rücken liegenden, sich gegen eine Vergewaltigung wehrenden Frau (Abb. 4), Sexualität und Gewalt zur Versinnbildlichung der Schrecken des Krieges verbindet, so nutzt auch Dalí – interpretiert man das gegenseitige Verschlingen wie Schneede als sexuellen Akt, welcher in einer brutalen Verstümmelung endet[722] – das Motiv der in Aggression umschlagenden Sexualität, des Geschlechterkampfes, zur Veranschaulichung der zeitgeschichtlichen Ereignisse in Spanien.

4.2.2 Joan Miró *Revoltierende Frau* (1938)

Das zweite Werkbeispiel, welches zeigen soll, dass das Motiv des Geschlechterkampfs nicht nur bei Smith und Dalí sondern auch bei weiteren Surrealisten als Antwort auf die historischen Umstände auftritt, ist Mirós *Revoltierende Frau* (Abb. 22), das der Künstler Ende Februar 1938 in Paris fertig stellt[723].

Im Vordergrund einer kargen Landschaft – eine Ausnahme bildet im rechten Bildhintergrund eine von Flammen umzüngelte Häuserzeile – ist eine nackte katalanische Frau dargestellt, katalanisch, da sie dem Schnitter in Mirós bereits besprochenen Werk *Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer)*, hinsichtlich der einzelnen Haarsträhnen am Hinterkopf, der übergroßen Nase, der spitzen Zähne im weit aufgerissenen Mund sowie der geballten Faust als Kampfansage und der Sichel als Waffe, überaus ähnlich sieht.

[722] Vgl.: Schneede 2006, S. 159.
[723] Vgl.: Joan Miró 1987, S. 251.

Im Gegensatz jedoch zu besagtem katalanischen Bauern, der sich dem Feind entgegenstellt, deuten Blickrichtung und Körperhaltung in Mirós *Revoltierender Frau* trotz Faust und Waffe eher an, dass diese nicht mehr kämpfen, sondern flüchten will, dabei aber aufgehalten wird. Die Frauengestalt, die laut René Passeron wie andere weibliche Figuren Mirós aus jener Zeit, Sinnbilder darstellen, welche in sich *„[…] alle aggressiven Ängste [vereinigen], die der Maler vor den Greueln [sic!] in der europäischen Gesellschaft jener Zeit empfindet: vor dem Spanischen Bürgerkrieg, vor der Münchner Konferenz […], vor dem Rassismus […]"*[724], flüchtet einerseits vor der brennenden Stadt im rechten Bildhintergrund. Auf der anderen Seite versucht sie sich, so vermittelt ihr ausgestreckter rechter Arm, an dessen Ende sich die Waffe in Form der Sichel befindet, gegen die Gefahr, die von ihrem rechten Bein ausgeht, zu wehren. Dieses die Bildmitte dominierende Bein verwandelt sich nämlich in einen riesigen, die weibliche Gestalt scheinbar in die entgegengesetzte Richtung ziehenden, Phallus. Der metamorphosierende Frauenkörper, so fasst auch Greeley zusammen, *„[…] marks the deadly clash between a delicate femininity and a grossly distorted masculinity that at once forces her off the picture edge and pins her pitilessly within the landscape."*[725]

Sowohl bei Smith als auch Miró taucht folglich das Phallussymbol, mehr oder weniger offensichtlich auf. Wie Smiths auf dem Rücken liegende Frau am oberen Rand der Medaille *Propaganda for War* (Abb. 4) sich gegen die Besteigung durch eine menschenähnlichen Kanone, Smiths Phallussymbol, zur Wehr setzt, in dem sie das Kanonenrohr mit ihrer rechten Hand fest umklammert, so versucht sich auch Mirós Frauengestalt von ihrem eigenen, sich in einen Phallus verwandelnden Bein loszureißen, um flüchten zu können. Mirós Phallussymbol kann an dieser Stelle wie Smiths gedeutet werden, der durch sein Motiv, durch die Verbindung von Sexualität und Gewalt, die Brutalität des

[724] Lexikon des Surrealismus, hg. Réne Passeron, Paris 1975, S. 207.
[725] Greeley 2006, S. 16.



Abb. 22
Joan Miró, *Revoltierende Frau*, 26. Februar 1938, Wasserfarben und Bleistift auf Papier, 57,4 x 73,3 cm, Musée national d`art moderne, Centre Georges Pompidou © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Krieges versinnbildlicht. Batchelors Interpretation, Smiths Kanone stünde für Brutalität, Zerstörung und Männlichkeit und des Künstlers nackte Frau darüber hinaus für Kultur, Schönheit und Menschlichkeit[726], scheint ebenfalls problemlos auf Mirós nackte Frau und deren Phallus übertragbar zu sein.

4.2.3 André Masson *Im Turm des Schlafes* (1938)

Im Turm des Schlafes[727], das Masson im April 1938 in Lyons-la-Forêt malt[728], entsteht folglich zu einer Zeit, in der die Eroberung der nördlichen Provinzen in Spanien im Frühjahr 1938[729] und Hitlers Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 nur wenige Monate zurückliegen und das endgültige Scheitern der im Mai 1936 gewählten Volksfrontregierung in Frankreich durch die Regierungsübernahme des Radikalsozialisten Édouard Daladiers (1884-1970) unmittelbar bevorsteht[730]. Es soll als letztes Beispiel zeigen, dass Geschlechterkampfszenen zu jener Zeit, als Reaktion auf die zeitgeschichtlichen Ereignisse, im Werk der Surrealisten geballt auftreten und gehört neben Massons *Labyrinth* (Abb. 20) zu der bereits erwähnten Reihe von Gemälden, in welchen sich der Künstler Themen wie Gewalt, Tod, Opfer und Erotik, oftmals unter Einbeziehung der griechischen Mythologie, widmet und deren Darstellung er um 1938 radikalisiert.

Ähnlich wie Smith in seinen fünfzehn Medaillen, verteilt Masson in seinem Gemälde *Im Turm des Schlafes* (Abb. 23) eine Vielzahl an Motiven, ohne Rücksicht auf Perspektive und Räumlichkeit, über die gesamte Bildfläche. Perspektivische Raumtiefe entsteht allenfalls durch Überschneidungen oder Größenbeziehungen. Im Vordergrund lenkt eine Grauen erregende Kampfszene zwischen einer männlichen Schreckensgestalt und einem weiblichen Mischwesen

[726] Vgl.: Batchelor (1991), S. 73.
[727] Zu den Werken von Masson, die in dieser Hinsicht ebenfalls von Interesse sein könnten gehören *Das Sofa* (1937) und *Oedipus* (1939).
[728] Vgl.: Morando 2010, S. 181.
[729] Vgl.: Bernecker/Pietschmann 2005, S. 355f.
[730] Vgl.: Hinrichs 2008, S. 397ff.

in Form einer Harfe, welche annähernd zwei Drittel der gesamten Leinwand in Anspruch nimmt, die Aufmerksamkeit zunächst auf sich. Diese Szene erscheint aufgrund der Anordnung der beiden Motive in Bewegung, denn ausgehend vom linken Bein des männlichen Wesens am unteren Bildrand führt eine gedachte Linie zunächst in die obere, dann untere rechte Ecke und von dort in die Bildmitte. Der linke Arm der riesigen Schreckensgestalt, welche hinsichtlich Aussehens und Auftretens im übrigen sehr nah an die bereits besprochenen Wesen von Smith, Ernst, Miró und Masson aus dem Unterkapitel der Mischwesen, Schreckensgestalten und Monster herankommt, hat sich in einer Falle verfangen. Diese Falle erinnert an das Motiv der so genannten „Vagina dentata", das in Massons Werken jener Zeit häufiger zu finden ist[731], oftmals als Geschlechtsteil der Gottesanbeterin[732]. Mit einer weißen Flüssigkeit, welche zwischen den Beinen der geschundenen Gestalt herabfließt, macht Masson auf den Umstand aufmerksam, dass, wie er selbst sagt, eine Kastration stattgefunden hat. Darüber hinaus scheint aus einer klaffenden Wunde am Kopf Saatgut herauszuquellen, ein Motiv, welches, so Masson wiederum selbst, auf einer Kriegserinnerung basiere.[733]

Der Geschlechterkampf im Vordergrund von Massons *Im Turm des Schlafes* könnte nicht der einzige sein, der sich in diesem Gemälde abspielt. Etwas versteckt im linken Bildhintergrund wird eine nackte Frau mit langen roten Haaren von einem anthropomorphen Piano bestiegen. Das es sich um ein solches handeln muss verdeutlichen sowohl ein Gemälde von 1937 als auch eine Tuschezeichnung, die ein Jahr darauf entsteht[734].

[731] Siehe beispielsweise in Massons Gemälden *Landschaft mit Gottesanbeterin* (1939) und *Die Falle auf der Wiese* (1939).
[732] Die Gottesanbeterin war, so Schneede, bei den Surrealisten ein sehr beliebtes Motiv, denn im Verhalten des Weibchens, welches nach dem Geschlechtsakt das Männchen auffrisst, sahen sie *„[...] ein natürliches Bild für ihre ikonografische Vorstellung von Eros und Zerstörung [...]"* (Schneede 2006, S. 150.). (Vgl.: Ebd.).
[733] Vgl.: Clébert 1971, S. 53.
[734] Siehe hierzu sowohl Massons Gemälde *Der Pianotaure* (1937) als auch dessen Zeichnung *Der Pianotaure* (1938).



Abb. 23
André Masson (Franzose, 1896-1987), *Im Turm des Schlafes*, 1938, Öl auf Leinwand, ungerahmt: 81,3 x 100,3 cm, gerahmt: 89,5 x 108,6 x 5,9 cm, The Baltimore Museum of Art: Nachlass Saidie A. May, BMA 1951.329 © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Anders als bei Smith, in dessen Motiv sich die Frau zur Wehr setzt, ist bei Masson an dieser Stelle nicht eindeutig zu erkennen, ob das Geschehen in oder gegen das Einvernehmen der Frau stattfindet, ganz im Gegensatz zu der besprochenen Geschlechterkampfszenerie im Vordergrund seines Gemäldes *Im Turm des Schlafes*. Hier ist das weibliche Mischwesen eindeutig in einen Kampf mit dem männlichen Wesen verwickelt. Bei dieser männlichen Schreckensgestalt könnte es sich, so Sawin, um Samson, eine Figur aus dem alten Testament handeln, denn wie dieser einen Tempel zum Einstürzen gebracht habe, so bringe das Grauen erregende Wesen in Massons Gemälde *„[...] a collapsing world down [...]"*[735]. Masson kombiniert folglich wie Smith brutale Elemente mit erotischen und greift dabei auf mythologische Ressourcen zurück. Dieser Rückbezug sowohl im *Labyrinth* als auch im *Im Turm des Schlafes* verleihe den Gemälden zwar einen zeitlosen Charakter, aber in der alles durcheinander wirbelnden Komposition und den grellen Formen und Farben werde ohne Zweifel das Grauen seiner Zeit sichtbar:

> *„While he may have drawn on timeless mythological subjects for his paintings, there is no mistaking the premonitory terror in the compositional maelstroms and garish forms and colors."*[736]

4.3 Darstellungen von Opfern der Gewalt

Um aufzuzeigen, dass das Motiv der Gewaltdarstellung um die Mitte der 1930er-Jahre vermehrt auftritt, wurden in den beiden vorherigen Unterkapiteln am Beispiel von Smiths Medaillenserie sowie entsprechenden Darstellungen von Ernst, Miró, Masson und Dalí bereits zwei Unterkategorien von Gewaltdarstellungen besprochen, die Schreckensgestalten, Monster und Mischwesen aus Kapitel 4.1 sowie der Geschlechterkampf aus Kapitel 4.2.

[735] Sawin 1995, S. 34.
[736] Ebd.

Abschließend sollen nun, im letzten Unterkapitel des ikonografischen Vergleichs, Opferdarstellungen, genauer gesagt Motive, in welchen die Frau als Opfer von Gewalt oder als Kriegsopfer gezeigt wird, vorgestellt werden. Aus Smiths Medaillenserie habe ich hierzu vier prägnante Darstellungen gepeinigter Frauen herausgesucht, welche exemplarisch für diesen Darstellungstyp innerhalb von Smiths Serie stehen können. So zeigt der Künstler in seiner Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) eine nackte, liegende Frau, deren Oberkörper über den linken unteren Medaillenrand hinausgeht. Den Kopf hat die Figur auf ihrem linken Unterarm abgelegt, vielleicht aus Scham, oder aber aus Schutz vor dem Gasangriff, der von dem bereits besprochenen „Schreckgespenst", einem fliegenden, menschlichen, mit Gas bewaffneten Skelett, getätigt wird.

In der Medaille *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), welche, so vermutet Wisotzki, von Picassos monumentalem Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937) inspiriert worden ist[737], stellt Smith im Vordergrund eine weitere Frauengestalt dar. Im Hintergrund werfen Vögel über einer bereits zerstörten Häuserzeile Eier ab und bringen Elend und Verwüstung, denn durch die Detonation der Bomben in Form von Eiern wurde, so lässt sich annehmen, die Bauchdecke der weiblichen Gestalt aufgerissen, so dass der darin verborgene Fötus sichtbar wird.

Die beiden letzten Beispiele, welche exemplarisch für weibliche Opferdarstellungen in Smiths Serie stehen können, sind in der Medaille *Elements Which Cause Prostitution* (Abb. 16) zu finden. Die erste Frau, das eindrucksvollste Motiv der Medaille, befindet sich etwas rechts von der Mitte und reicht vom unteren bis zum oberen Medaillenrand. *„Shamefully she stands knee deep in classic water [...]"*[738], so Smith im dazugehörigen Gedicht, ihr Körper *„[...] eaten and pitted with holes [...]"*[739]*.* Im „Explanation Sheet" präzisiert Smith, so

[737] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 134.
[738] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[739] Ebd.

Wisotzki, diese Löcher mit den Worten *„worm eaten“*[740].[741] Laut Kretschmer verweise ein von Würmern zerfressener Körper auf die Vergänglichkeit und könne die Personifikation des Todes oder der Frau Welt kennzeichnen.[742] An dieser Stelle wird, wie bereits im dritten Kapitel erläutert, Smiths ambivalentes Verhältnis gegenüber Frauen innerhalb der Medaillenserie sichtbar. Smith stellt sie einerseits als mahnendes Opfer dar. Auf der anderen Seite mutiert die Liebesgöttin Venus zu einer Todesvenus und wird zur Bedrohung. Dieses ambivalente Gefühl gegenüber der Frau verdeutlicht Smith ebenfalls mittels der zweiten Frauengestalt in derselben Medaille, welche gleichzeitig das letzte exemplarische Motivbeispiel für den ikonografischen Vergleich darstellt. Am linken Medaillenrand (Abb. 16), direkt auf der Horizontlinie, zeigt Smith eine kniende weibliche Figur in Seitenansicht, die sich auf ihren Ellbogen abstützt und das Gesicht hinter ihren Händen verbirgt. In ihrem Rücken stecken zwei Spritzen, in der Außenseite ihrer Brust eine weitere. Diese weibliche Figur könnte ebenfalls, wie bereits erwähnt, gefährlich sein, denn bei den spitzen Gegenständen in ihrem Rücken handelt es sich, so Smith im dazugehörigen Gedicht, um *„[…] Salvarsan needles […]“*[743]. 1910 eingeführt, war Salvarsan das erste Medikament gegen die bis dahin tödlich verlaufende Geschlechtskrankheit Syphilis. Aus diesem Grunde nimmt Wisotzki an, das Motiv könne als Warnung vor Geschlechtskrankheiten gelesen werden, wodurch von der Frau eine Bedrohung ausgeht. Gleichzeitig, so Wisotzki weiterhin, könne die Injektion als Phallus-Symbol interpretiert werden.[744] In diesem Falle ist die weibliche Gestalt wiederum Opfer, wodurch das Motiv als Beispiel für Frauen als Opfer der Gewalt in diesem Unterkapitel überaus passend erscheint.

[740] Explanation Sheet, zit. n.: Wisotzki 1988, S. 140 [i. O. teilw. herv.].
[741] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.
[742] Vgl.: Kretschmer 2011, S. 456. Siehe auch: Rosenfeld, Helmut: Tod, in: Lexikon der Christlichen Ikonografie 1972, S. 327.
[743] Medals for Dishonor 1940, [S. 15]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 30.
[744] Vgl.: Wisotzki 1988, S. 140.

Als vergleichende Beispiele der Surrealisten, die wie Smith zur Veranschaulichung der Schrecken ihrer Zeit verletzte, gepeinigte und geschundene Frauen darstellen, sollen im Folgenden Dalís Gemälde *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937), Picassos monumentales Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937) und Mirós Gouache *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (1938) besprochen werden.[745]

4.3.1 Salvador Dalí *Die brennende Giraffe* (um 1936/1937)

Neben den bereits erwähnten und besprochenen halluzinatorischen Werken *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs* und *Herbstlicher Kannibalismus* (Abb. 21), gehört auch Dalís Gemälde *Die brennende Giraffe* in die Reihe jener Werke, in welchen der Künstler eindeutig Bezug auf das Zeitgeschehen nimmt. Während allerdings in den beiden zuerst genannten Gemälden das Kampf- beziehungsweise Geschlechterkampfmotiv als Reaktion auf die Geschehnisse in Spanien im Fokus meiner Betrachtung stand, sollen nun Dalís Darstellungen weiblicher Opfer im Vergleich zu Smiths als auch Picassos und Mirós untersucht werden.

Den beiden vorangegangen Werken von Dalí, in Hinsicht auf Landschaft und Anordnung der Motive darin entsprechend, positioniert der Künstler in seinem Gemälde *Die brennende Giraffe* (Abb. 24) inmitten einer kargen Landschaft, die am weiten Horizont in einer Gebirgskette endet, seine vom tiefblauen Abendhimmel hinterfangenden Figuren. Zentrales Motiv des Gemäldes ist die im Vordergrund annähernd frontal dargestellte Frauengestalt, welche die Bildfläche komplett durchmisst. Sie scheint sich nur schwer auf den Beinen halten zu können, tastet sich, mit weit von sich gestreckten Armen, blind und taub

[745] Hinsichtlich des Motivs des Opfers könnten die folgenden Kunstwerke ebenfalls von Belang sein: André Fougeron (1913-98) *Gemartertes Spanien* (1937), Siqueiros *Echo eines Schreis* (1937), Max Beckmanns (1884-1950) *Die Hölle der Vögel* (1938) und Massons *Die Vergewaltigung* (1939).



Abb. 24
Salvador Dalí, *Die brennende Giraffe*, um 1936/1937, Öl auf Lindenholz, 35 x 27 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto: Martin P. Bühler, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

durch die Landschaft und wird dabei nur von Krücken aufrecht gehalten, mit welchen sie aber nur indirekt in Berührung kommt. Die Krücken stützen die tief in die Rückseite der Frau gestoßenen Stöcke. Dieser Zustand verbindet sie mit einer zweiten weiblichen Figur im rechten Bildhintergrund. Die in Seitenansicht dargestellte Frauengestalt hält aber darüber hinaus ein Stück rotes rohes Fleisch in die Höhe und ihre aufgestellten Haare haben Ähnlichkeit mit Zweigen eines Strauches. Ins Auge stechen darüber hinaus die aufgezogenen Schubladen – ein bei Dalí vermehrt auftretendes Motiv, wie auch das der Krücken – der Figur im Vordergrund, einmal unterhalb ihrer Brust und zum anderen entlang ihres rechten Beines, mit welchem der Künstler, so Descharnes und Gilles Néret, Freuds psychoanalytische Theorien versinnbildliche. Eine Aussage Dalís gibt zudem Aufschluss über deren Bedeutung:

> *„Der einzige Unterschied zwischen dem unsterblichen Griechenland und unserer Gegenwart ist Sigmund Freud, der entdeckt hat, daß der menschliche Körper, der zur Zeit der Griechen rein neoplatonisch war, heute voller geheimer Schubladen ist, die nur die Psychoanalyse zu öffnen imstande ist."*[746]

Allerdings sind die geheimen Schubladen, die, so ist folglich anzunehmen, für das Unterbewusstsein stehen, leer. Im linken Bildhintergrund komplettiert eine brennende Giraffe, das *„kosmische Ungeheuer der Apokalypse"*[747], zusammen mit einer kaum zu erkennenden Figur rechts neben dieser, das Gemälde. Wie Smith stellt Dalí folglich in seinem Gemälde *Die brennende Giraffe*, inmitten einer düsteren Landschaft, verzweifelte, nackte und hilflos taumelnde Frauen dar. Eine aufgrund der unübersehbaren Ähnlichkeit verblüffende motivische Überschneidung ist dabei insbesondere erwähnenswert, und zwar die sowohl bei

[746] Descharnes, Robert/Néret, Gilles: Salvador Dalí. 1904-1989. Die Gemälde. Band I, 1904-1946, Köln 2004, S. 276.
[747] Maur, Karin von: Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Zeit Ideen, in: Salvador Dalí 1989, S. XXVII [i. O. teilw. herv.].

Smith (Abb. 16) als auch bei Dalí in den Rücken der Frauen gestoßenen spitzen Gegenstände mit eindeutig phallisch aggressivem Charakter.

4.3.2 Pablo Picasso *Guernica* (1937)

Der spanische Künstler Picasso, 1881 in Málaga geboren, beeinflusste und bestimmte die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts wie kein anderer. Das gleiche gilt für sein monumentales Anti-Kriegsgemälde *Guernica* (1937, Abb. 25), das innerhalb der Forschungsliteratur, so fasst Spies zusammen, als *„‚[e]in Hauptwerk unseres Jahrhunderts',"* als *„‚das bedeutendste Ereignisbild unserer Zeit',"* und als *„‚das wichtigste Bild der modernen Kunst' […]"*[748] bezeichnet wird. Laut Greeley wird in keinem anderen Werk so explizit auf die schrecklichen Ereignisse des Spanischen Bürgerkriegs Bezug genommen wie in diesem.[749]

Aufgrund des Stellenwertes, welchen Picasso innerhalb der Kunstgeschichte einnimmt, gibt es unzählige Publikationen, die sich dem Künstler widmen. Dies gilt in gleichem Maße für sein Wandgemälde, das beispielsweise vom Entstehungsprozess über die Symbolik der Motive bis hin zur Rezeption des Werkes bereits Bestandteil vieler Besprechungen war[750]. Angesichts dessen möchte ich auf eine Beschreibung von Picassos Leben und Werk bis zur Entstehung *Guernicas* zur Herausstellung der Besonderheit dieses Werkes

[748] Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies, Werner: Kontinent Picasso, München u.a. 2003[a], S. 54 [Herv. i. O., ursprünglich am 5. November 1987 als Vortrag gehalten.].
[749] Vgl.: Greeley 2006, S. 147.
[750] Siehe beispielsweise: Chipp, Herschel Browning: Picasso`s Guernica. History, Transformations, Meanings. With a chapter by Javier Tusell, London 1988; Fisch, Eberhard: Guernica, eine Stadt im Baskenland, und „Guernica-", das Antikriegsbild von Picasso, in: Für Spanien 1986, [keine Seitenangaben]; Greeley, Robin Adèle: The Body as Political Metaphor: Picasso and the Performance of Guernica, in: Greeley 2006, S. 147-187; Held, Jutta: Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos *Guernica*, in: Held 2005, S. 170-187 [ursprünglich wurde der Text veröffentlicht in: Das Argument (1985) Nr. 153, S. 701-710.]; Hensbergen, Gijs van: Guernica. Biographie eines Bildes. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider, München 2007; Klepsch, Michael Carlo: Picasso und der Nationalsozialismus, Düsseldorf 2007; Schmied, Wieland: Politisches Manifest und zeitloses Kunstwerk. Was sagt uns Picassos „Guernica" heute?, in: Gratzer, Wolfgang/Neumaier, Otto (Hg.): Guernica. Über Gewalt und politische Kunst, München 2010, S. 53-70; Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies 2003[a], S. 54-83; Zeiller, Annemarie: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen, Berlin 1996.

innerhalb Picassos Œuvres, verzichten – denn dies ist hinlänglich bekannt – und mich statt dessen, nach einer Schilderung der Veränderungen, welche die Ereignisse in Spanien in künstlerischer sowie politischer Hinsicht bei Picasso auslösen, auf den ikonografischen Vergleich konzentrieren. Dieser Vergleich soll zeigen, dass die Darstellung der Frau als Opfer der Gewalt, in diesem Falle eindeutig als Reaktion auf die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica im April 1937, bei Smith sowie den Surrealisten beziehungsweise an dieser Stelle dem Surrealismus nahe stehenden Künstlern, denn Picasso wurde wie Miró nie offizielles Mitglied der Gruppe, beteiligte sich aber ab 1925 an deren Ausstellungen[751], plötzlich und vermehrt auftritt.

Picasso, dessen Desinteresse für das politische Zeitgeschehen spätestens, so der Kunsthistoriker Carsten-Peter Warncke mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs eine Ende gefunden habe, bezieht nach dem Militärputsch Francos am 17./18. Juli 1936 Stellung für die republikanische Regierung und wird von dieser im Juli 1936 zum Direktor des Prado in Madrid berufen. Seinen Protest gegenüber Francos Staatsstreich äußert Picasso zunächst in dem zweiteiligen Radierzyklus *Traum und Lüge Francos* (1937), den er am 8. Januar 1937 beginnt[752]. Ebenfalls im Januar 1937 erhält Picasso von der Spanischen Republik den Auftrag, ein Werk für den spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu gestalten, bei welchem der Künstler, so betont der Kunsthistoriker Martin Papenbrock, die volle künstlerische Freiheit genoss[753]. Seinen Protest gegenüber Francos Staatsstreich äußert Picasso zunächst in dem zweiteiligen Radierzyklus *Traum und Lüge Francos* (1937), den er am 8. Januar

751 Vgl.: Schneede 2006, S. 241.
752 Vgl.: Spies, Werner: Der Radierzyklus Traum und Lüge Francos, in: Spies 2003[a], S. 43 [ursprünglich veröffentlicht in: Pablo Picasso. *Traum und Lüge Francos*. Mit einem Nachwort von Werner Spies. Frankfurt am Main 1968.].
753 Vgl.: Papenbrock, Martin: Picassos „Mann mit Lamm“ (1942/43). Politische Kunst nach „Guernica“, in: Gratzer/Neumaier 2010, S. 87.

1937 beginnt[754]. Ebenfalls im Januar 1937 erhält Picasso von der Spanischen Republik den Auftrag, ein Werk für den spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung zu gestalten, bei welchem der Künstler, so betont der Kunsthistoriker Martin Papenbrock, die volle künstlerische Freiheit genoss[755]. Picasso erwägt, sich darin thematisch mit der Freiheit der Kunst auseinanderzusetzen, *„[…] gefaßt“*, wie Warncke erläutert, *„in eine Atelierszene mit Maler und Modell […]“*[756], beginnt aber stattdessen am 1. Mai, ausgelöst durch die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica am 26. April 1937, mit der Arbeit an seinem Anti-Kriegsgemälde, das er in nur sechs Wochen fertig stellt. Im Juni 1937 wird es im spanischen Pavillon in Paris installiert, der, mit siebenwöchiger Verspätung, am 12. Juli 1937 eröffnet wird.[757]

Über den Vordergrund des in Schwarz-, Weiß- und Grautönen gehaltenen Wandgemäldes verteilt Picasso eine Vielzahl an geschundenen Figuren, vornehmlich Frauen, Kinder und Tiere. Der Ort des Geschehens ist sowohl in den bisherigen Motivbeispielen von Smith als auch bei Picasso nicht eindeutig zu identifizieren, außer dass sich die Handlung bei diesem in einem, wie der Kunsthistoriker Max Imdahl hinweist, Gebilde aus *„[…] Innen- und Außenansichten eines Gebäudes […]“*[758] abspielt. Allerdings sind im Hintergrund, bei zumindest einer der von mir exemplarisch ausgesuchten Darstellungen von Smiths Frauengestalten aus der Medaille *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), Eier abwerfende Störche dargestellt, die Smith in der ersten Zeile des begleitenden Gedichts als „Stuka Störche“[759] bezeichnet.

[754] Vgl.: Spies, Werner: Der Radierzyklus Traum und Lüge Francos, in: Spies 2003[a], S. 43 [ursprünglich veröffentlicht in: Pablo Picasso. *Traum und Lüge Francos*. Mit einem Nachwort von Werner Spies. Frankfurt am Main 1968.].
[755] Vgl.: Papenbrock, Martin: Picassos „Mann mit Lamm“ (1942/43). Politische Kunst nach „Guernica“, in: Gratzer/Neumaier 2010, S. 87.
[756] Warncke, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973, Köln 2003, S. 145. Siehe bezüglich des ursprünglich von Picasso angedachten Themas auch: Spies, Werner: Guernica und die Weltausstellung in Paris, in: Spies 2003[a], S. 57f.
[757] Vgl.: Ebd.
[758] Imdahl, Max: Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie, Frankfurt am Main 1985, S. 67.
[759] Medals for Dishonor 1940, [S. 12]. Siehe auch: Willard Gallery Records, NDSmith A, frame 29.

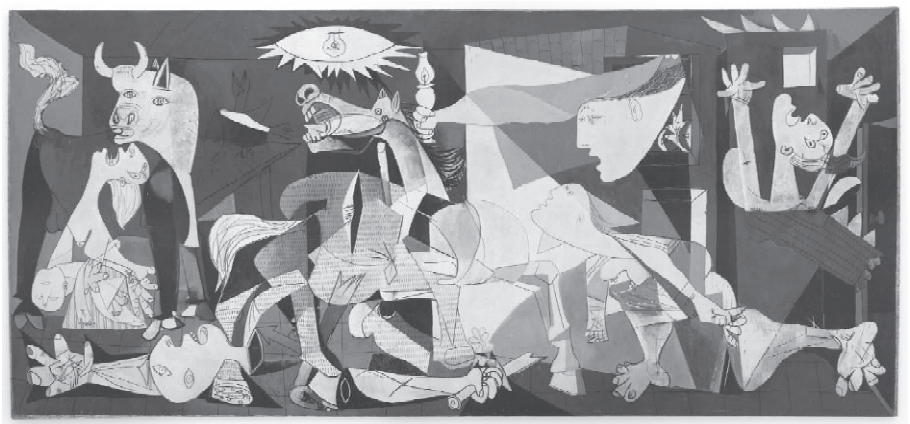


Abb. 25
Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Öl auf Leinwand, 349,3 x 776,6 cm, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Mit „Stuka“ verweist der Künstler auf deutsche Sturmkampfflugzeuge, die bei der Bombardierung Guernicas im Spanischen Bürgerkrieg erstmals zum Einsatz kommen. Smith gibt folglich einen Hinweis darauf, dass es sich bei seinem Ort des Geschehens um Spanien handeln könnte. Zudem verweist er, anders als Picasso, der nur die Opfer darstellt, auch auf die Täter.

Von ihrer Anordnung her beschreiben die Motive in Picassos *Guernica* – beginnend beim Stier am oberen linken Bildrand über eine schreiende Frau mit Kind im Arm hin zu einem *„[…] Mischgebilde aus Mensch und Statue […]“*[760], wie Imdahl die Figur beschreibt, oder einem *„[…] zerbrochenen Kriegerstandbild […]“*[761], so Warncke, am unteren Rand des Gemäldes, von diesem schräg hinauf zu einem verletzten Pferd sowie einer Lichtquelle und zwischen dem Kopf der *„Lichtträgerin“*[762], so Imdahl, sowie einer *„[…] hereinstürzende[n] schutzsuchende[n] Frau […]“*[763] wieder hinab zum unteren Bildrand, um schließlich am oberen Rand, über *„[…] eine brennend herabstürzende Frau […]“*[764] hinweg, in einem Fenster zu enden – ein gedehntes „W“, welches sofort die Assoziation „War“ für Krieg hervorruft.

Sowohl bei Picasso als auch bei Smith, bei welchem das Motiv der Frau als Opfer im Vergleich zu den bereits besprochenen Unterkategorien von Gewaltdarstellungen in seiner Medaillenserie am häufigsten auftritt, dominieren folglich nackte, verzweifelte und geschundene weibliche Figuren die Szenerie, wobei bei Smith, anders als bei Picasso, auch die Täter dargestellt werden. Des Weiteren fällt im Gegensatz zu Picasso auf, dass bei aller Ähnlichkeit, in drei von vier, von mir exemplarisch ausgewählten Motiven aus Smiths Medaillen das Moment der Scham dominiert. Die am Boden liegende Frau in der Medaille *Death by Gas* (Abb. 11) sowie die stehende und die kniende Frauengestalt in

[760] Imdahl 1985, S. 54.
[761] Warncke 2003, S. 153.
[762] Imdahl 1985, S. 54.
[763] Ebd.
[764] Ebd.

Elements Which Cause Prostitution (Abb. 16) verdecken ihr zur Seite oder dem Boden zugewandtes Gesicht mit ihren Armen oder Händen. Die gepeinigte weibliche Figur in *Elements Which Cause Prostitution* schützt darüber hinaus ihre Scham mit der linken Hand vor den Blicken des Betrachters. Picassos weibliche Figuren hingegen, insbesondere die beiden Frauen am linken und rechten Bildrand, schreien ihren Schmerz und ihren Kummer förmlich in die Welt hinaus. Beide verdrehen den Kopf dabei anklagend in Richtung Himmel. Die Frauengestalt am rechten Bildrand wirft zudem, ähnlich wie diejenige am linken Bildrand von Mirós *Figuren, von einem Vogel gepeinigt*, welches im Anschluss im Fokus der Betrachtung stehen wird, verzweifelt die Arme in die Höhe. Die Frau am linken Bildrand in Picassos Gemälde hält darüber hinaus auf ihren Knien ein lebloses Kind.

Smith wie Picasso verweisen mittels Grauen erregender Motive auf die schrecklichen Folgen des Krieges im Allgemeinen beziehungsweise des Spanischen Bürgerkriegs im Besonderen und beziehen eindeutig Stellung gegen den Faschismus. Smith ist der Ansicht, dass Picasso in seinem Werk *Guernica* auf weitaus emotionalere Weise die schrecklichen Ereignisse – die Bombardierung, das Schreien, die zerfetzenden Körper, die Opfer der faschistischen Aggression – zum Ausdruck bringe, als das Filme, Fotos und Wortbilder der Bombardierung je könnten.[765]

Ein Ausschnitt aus einer Rede Picassos, welche anlässlich des zweiten American Artists` Congress (17. bis 18. Dezember 1937) entstand, gibt Aufschluss über Picassos Beweggründe:

> *„It is my wish at this time to remind you that I have always believed, and still believe, that artists who live and work with spiritual values cannot and should not remain*

[765] Vgl.: David Smith Papers, NDSmith 5, frame 101.

indifferent to a conflict in which the highest values of humanity and civilization are at stake."[766]

4.3.3 Joan Miró *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (1938)

Mirós Gouache *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* (Abb. 26) ist nach Dalí und Picasso das letzte vergleichende Beispiel, das zeigen soll, dass sowohl bei Smith als auch bei den Surrealisten zum Zwecke der Kritik die Darstellung von Frauen als Opfer der Gewalt um 1937 zunimmt. Zugleich ist es das letzte Werkbeispiel des ikonografischen Vergleichs.

Figuren, von einem Vogel gepeinigt gehört zu einer Reihe von Werken Mirós, die, im Sommer und Herbst 1938 gefertigt[767], folglich zu einer Zeit entstehen, als die Eroberung der nördlichen Provinzen Spaniens durch die Anhänger Francos, die erst im Frühjahr 1938 abgeschlossen war und mit der Bombardierung der Stadt Guernica am 26. April 1937 einen traurigen Höhepunkt erlangt und internationales Entsetzen ausgelöst hatte, nur wenige Monate zurückliegt. Zugleich befinden sich die Republikaner nach einem letzten Sieg im Juli 1938 am Ebro, in der Defensive.[768]

Mirós Gouache, welche wie ein großer Teil von Smiths Medaillen aufgrund fehlender Perspektive flächig wirkt, wird von insgesamt fünf Gestalten bevölkert. Die männliche nackte und wehrlose Gestalt am rechten Bildrand des Aquarells, die mit erigiertem Penis wutentbrannt in den Himmel gestikuliert und damit Kampfbereitschaft und Aggression ausstrahlt, ähnelt hinsichtlich Mimik, Gestik und Intention sowohl dem katalanischen Bauern in Mirós

[766] Ashton, Dore: Picasso on Art. A Selection of Views, New York 1972, S. 145. Picasso konnte krankheitsbedingt nicht persönlich am Kongress teilnehmen. Seine Rede wurde deshalb über Telefon übermittelt und vor Ort verlesen. (Vgl.: Hensbergen 2007, S. 123f.). Die New York Times veröffentlichte mitunter diesen Ausschnitt der Rede am 18.12.1937.
[767] Vgl.: Dupin 1993/94, S. 230.
[768] Vgl.: Bernecker 2006, S. 44-47.

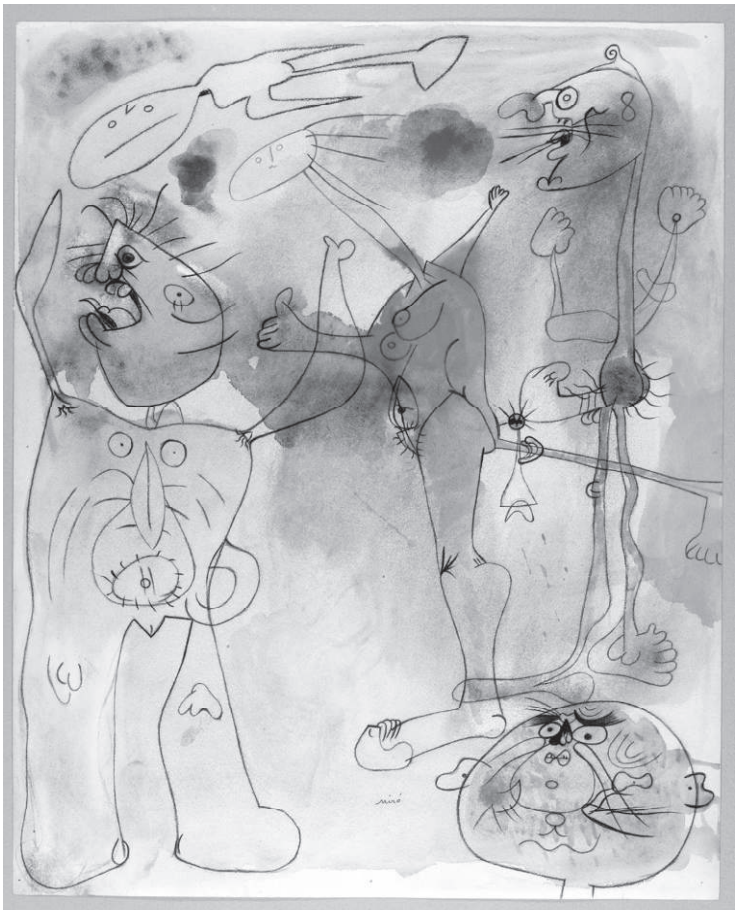


Abb. 26
Joan Miró (Spanier, 1893-1983), *Figuren, von einem Vogel gepeinigt*, 1938, Gouache und schwarze Kreide, Wasserfarbe und braune Kreide, Holzkohle, auf eierschalfarbenem Velin-Papier, 41 x 33,1 cm, Schenkung vom Peter B. Bensinger Charitable Trust, 1960.327, The Art Institute of Chicago © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Der Schnitter (Revoltierender katalanischer Bauer) als auch der katalanischen weiblichen Figur in *Revoltierende Frau* (Abb. 22). Die nackte weibliche Figur am linken Bildrand hingegen weißt mehr Ähnlichkeit mit Picassos Frauengestalten in *Guernica* auf. Die weit in den Himmel gestreckten Arme und der anklagende Gesichtausdruck deuten darauf hin, dass der Kampfesmut gewichen ist, um der Verzweiflung und der Hilflosigkeit Platz zu machen, was die fehlende Waffe in Form der Sichel unterstreicht. Im Gegensatz zu Smith, bei welchem die Frauen, wie bereits im Vergleich mit Picassos *Guernica* analysiert, sich voller Scham ihrem Schicksal ergeben, so lässt folglich auch Mirós weibliche Figur, Picasso-gleich, ihrer Verzweiflung freien Lauf.

Hinzu kommt eine weitere nackte Frau in der Bildmitte, deren Oberkörper seltsam verdreht und blutrot dargestellt ist. Die Arme sowie das rechte Bein, sind weit vom Körper gestreckt, so dass der Anschein einer schnell flüchtenden Frau geweckt wird. An ihrem rechten Bein hängt darüber hinaus ein kleines Mädchen. Neben ihrem, sich wiederum in einen Phallus verwandelnden Fuß am unteren rechten Bildrand, ist zudem ein Kopf zu sehen. Über den fünf Gestalten kreist ein Vogel, der für das Entsetzen, die Wut, die Angst und die Flucht der Figuren verantwortlich scheint.

Neben den bereits erwähnten Abweichungen und Überschneidungen sticht eine weitere Parallele zu Smiths Medaillenserie heraus. Im Hintergrund seiner geschundenen Frauengestalt in *Bombing Civilian Populations* (Abb. 12), werfen „Stuka Störche“, mit welchen der Künstler, wie bereits erwähnt, auf die deutschen Sturmkampfflugzeuge verweist, die bei der Bombardierung der baskischen Stadt Guernica erstmals zum Einsatz kamen, Bomben in Form von Eiern ab. Mirós Figuren werden ebenfalls durch einen Vogel am Himmel bedroht. Aus diesem Grunde ist anzunehmen, dass auch Mirós Vogel ein Flugzeug symbolisiert, welches demnächst Zivilisten unter Beschuss nehmen wird. Es ist anzunehmen, dass es sich bei *Figuren, von einem Vogel gepeinigt* folglich um Mirós *Guernica* handelt. Allerdings bezieht Miró wie auch Smith die Täter mit ein.