

Die surrealistische Semantik im Werk von René Magritte

von Paul Good

Für Ferdinand Gehr

Thesen

1. Eine *realistische* semantische Theorie, welche »Bedeutung als konventionelle Beziehung zwischen Zeichen und konkreten oder begrifflichen Entitäten« auffaßt, »die unabhängig von den sprachlichen Zeichen gegeben sind«, gerät bezüglich dieser sprachunabhängigen Gegebenheitsweise von Realität in Schwierigkeiten.
2. Das allgemeine Anliegen der surrealistischen Bewegung – Imagination, Traum, Unbewußtes neben dem Realitätsbewußtsein rehabilitierend – lag in der Befreiung des Denkens von den Fesseln neuzeitlicher, aufgeklärter Rationalität.
3. Im Gegensatz zu Heidegger, der in van Goghs *Bauernschublen* bäuerliche Welt-Bedeutungen entdeckt, geht es m. E. bei René Magritte (z. B. in *Das rote Modell* von 1937) vorerst einmal nur um Ding-Bedeutung, um den Eigensinn der Dinge.
4. An 10 Bildbeispielen analysiere ich, wie Magritte die Ding-Bedeutung, den Ding-Gedanken (z. B. bei Blatt, Türe, Fenster, Glas, Schirm) ins Bild bringt, dabei eine Dialektik verwendend, die er als sog. surrealistische Dimension auch den Dingen selber ablauscht.
5. Bilder haben nach Magritte nicht Abbild-, sondern (wie die Sprache) Zeichencharakter und unterhalten eine willkürliche Beziehung zu den *realen* (sichtbaren) Dingen.
6. Unter »surrealistischer Bedeutung« versteht Magritte die durch die Vernutzung meist verstellte, vergessene, stets geheime Poesie der Dinge.

1. Probleme einer realistischen Semantik

Der sogenannte *gesunde Menschenverstand*, nach Descartes die bestverteilte Sache der Welt¹⁾, gibt sich realistisch. Ein Baum ist ein Baum. Er ist wirklich da. Darüber besteht kein Zweifel. Ich kann ihn sehen, betasten. Ich stoße an ihn, wenn ich geschlossenen Auges über die Wiese gehe. Er leistet unüberwindlichen Widerstand. Ich kann ihn auch erklettern. Ich ernte seine Früchte und esse sie. Niemand stellt im Ernst die Realität dieses Kirschbaumes vor meinem Hause in Frage.

Ich bin aber auch schon im Schlafe vom Kirschbaum gefallen, dabei aufgewacht und war froh, bloß geträumt zu haben, der Baum war nicht real, der Fall zum Glück kein wirklicher. Das Traumerleben selbst jedoch war keine Täuschung. Ich hatte wirklich geträumt. Descartes sah sich ob der Tatsache, daß wir von realen Dingen auch träumen, daß wir uns manchmal täuschen, daß wir etwas erdichten können, veranlaßt, in *philosophischer Einstellung*, d. h. im Bestreben, sich über die Gewißheit unserer Erkenntnis der Dinge Rechenschaft abzulegen und ein Gebäude unerschütterlichen Wissens aufzubauen, die Überzeugungen des gesunden Menschenverstandes samt und sonders in Zweifel zu ziehen. Damit hat er eine Tradition begründet, gegen welche der Surrealismus, den Traum, die Imagination, das Unbewußte als Erkenntnisquellen rehabilitierend, angetreten ist.

Der Ausdruck »realistisch« ist mit dem Kirschbaum-Beispiel natürlich nicht schon hinreichend geklärt. Ein derart einfaches Beispiel stellt die schwierigsten ontologischen und erkenntnistheoretischen Probleme. Meinen wir mit Wirklichkeit so etwas wie Substanz, Beständigkeit oder vielmehr Erscheinung? Ist Realität phänomenalistisch oder physikalistisch auszuweisen? Bezeichnend für die Philosophie des 20. Jahrhunderts ist es, ontologische Probleme als sprachliche Probleme darzustellen und zu analysieren. Was bedeuten unsere Wörter, unsere Sätze? Was meint mein Reden über Wirklichkeit? Semantische Fragen rücken ins Zentrum. Als *realistische semantische Theorien* werden nun solche bezeichnet, welche einen Begriffsrealismus vertreten, d. h. »die Bedeutung als konventionelle Beziehung zwischen Zeichen und konkreten oder begrifflichen Entitäten« auffassen, »die unabhängig von den sprachlichen Zeichen gegeben sind.«²⁾ Derart wird aber einfach das Muster des gesunden Menschenverstandes sprachtheoretisch sanktioniert: Da draußen ist eine konkret-materielle Entität, die mir unabhängig vom Wort oder Begriff »Baum« oder »Kirschbaum« irgendwie gegeben ist.

Ohne bezüglich der Probleme einer realistischen Semantik hier weit ausholen zu können, sei wenigstens die Unterscheidung zwischen »Sinn« und »Bedeutung« von Gottlob Frege³⁾ erwähnt. Nach diesem Vorschlag haben wir unter »Sinn« die Gegebenheitsweise eines Gegenstandes und unter »Bedeutung« das physikalische Objekt selbst zu verstehen. Demnach ist der Sinn der Wörter »Abendstern« und »Morgenstern« ein verschiedener,

nämlich ein am Abend und ein am Morgen gegebener Stern. Die Bedeutung jedoch wäre dieselbe: der astronomische Gegenstand »Planet Venus«.

Gegen eine solche Regelung läßt sich vieles einwenden, z. B. dies, daß auch ein physikalischer Gegenstand kein An-sich sein kann, vielmehr ebenfalls aus einer bestimmten Gegebenheitsweise hervorgeht. Vom physikalischen Gegenstand Venus haben eigentlich nur Wissenschaftler genauere Kenntnis. Die Fregesche »Bedeutung« stellt also die Auszeichnung eines besonderen »Sinnes«, einer bestimmten Gegebenheitsweise, nämlich einer wissenschaftlichen, dar.⁴⁾

Ähnliche Typen realistischer Semantik haben der frühe Wittgenstein in Form einer logischen Abbildtheorie⁵⁾ und Rudolf Carnap in Form eines logischen Aufbaus der Welt⁶⁾ vorgeschlagen. Wittgenstein hat später eine Wende vollzogen vom logischen Isomorphismus von Welt und Sprache zu einer pragmatischen Verankerung von Sprachspielen in Lebensformen. »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«⁷⁾ Daran anknüpfend formuliert der in Harvard lehrende Hilary Putnam im Buch *Die Bedeutung von »Bedeutung«*⁸⁾ neuerlich einen *realistischen* Standpunkt, wobei er nun die Extension eines Ausdrucks, d. h. die Entscheidung über die Zahl der unter einen Ausdruck fallenden Gegenstände weder individuell-phänomenalistisch noch wissenschaftlich-physikalistisch, sondern sozial-sprachgemeinschaftlich hinreichend ausgewiesen glaubt. Im Falle unseres Baumes wäre demzufolge das die Natur oder Wirklichkeit der Sache, was wir eben gewöhnlich Baum nennen.

So stehen wir bei dieser kurzen Erörterung dessen, was eine realistische Semantik ist, wieder am Anfang, mit dem Unterschied allerdings, daß nicht mehr der individuelle gesunde Menschenverstand, sondern die jeweilige Sprachgemeinschaft – und dies bloß hypothetisch – redend darüber entschieden hat, was ihr als Wirklichkeit der Dinge gilt. Und diese realistische Semantik beruft sich nun nicht mehr auf die sprachunabhängige Gegebenheit konkreter oder begrifflicher Entitäten.⁹⁾

Wenn also Bedeutung nicht in sprachvorgängiger Realität liegen kann, stellt sich natürlich die Frage, wie sich der Sprachgebrauch konstituiert. Sprache ist *das* Element oder *das* Dokument menschlicher Sozialität und Geistigkeit. Wir müßten jetzt das in der eingespielten Rede von Baum und Kirschbaum dokumentierte Einverständnis untersuchen, um Klarheit darüber zu bekommen, was wir in diesem Fall unter der Realität verstehen.

Ich kann hier diese Analyse nicht weitertreiben. Ich wollte nur einleitend die Problematik einer realistischen Se-

mantik andeuten, um hernach das Anliegen einer surrealistischen Semantik schärfer hervortreten zu lassen. Sprach- und bildsemantische Probleme bilden nämlich das eigentliche Thema der Malerei von René Magritte. Er hat den »linguistic turn« unabhängig von der Philosophie in der Kunst vollzogen. Darin liegt eine besondere Aktualität seiner Bilder. Bevor ich mich seiner Bildsemantik zuwende, sei kurz allgemein das Anliegen der surrealistischen Bewegung skizziert.

2. Das Anliegen der surrealistischen Bewegung

Gegen eine naiv-realistische Einschränkung des Bedeutsamen, nicht aber gegen eine sprachproduktive Deutung von Wirklichkeit wendet sich der *Surrealismus*. Von der Psychoanalyse Sigmund Freuds beeindruckt, betreibt er vehement die *Rehabilitierung des Traumes*. »Ich glaube an die künftige Auflösung dieser beiden, scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluten, in einer, wenn man so will, Über-Wirklichkeit«,¹⁰⁾ schreibt André Breton, Wortführer und Papst der neuen Bewegung, 1924 im »Ersten Manifest des Surrealismus«. Dabei geht es nicht nur um die Wiederentdeckung der Bedeutsamkeit des Traumes im engeren Sinn, dem »eine Kontinuität und Anzeichen von Ordnung« attestiert werden, vielmehr wird der »Prozeß gegen die wirkliche Welt« geführt mit Hilfe aller Kräfte des Unbewußten, der Imagination, die im Begriffe sei, »wieder in ihre alten Rechte einzutreten«, und in der Absicht, die Gnade der kindlichen Weltbetrachtung zurückzugewinnen, in welcher Reales und Phantasiertes nebeneinander Platz haben.¹¹⁾

Ein volkstümliches Verständnis verbindet denn auch mit dem Ausdruck »surrealistisch« die Vorstellung von »phantastisch«, »bizarrr«, »ungewöhnlich«, »verrückt«. Und man fürchtet die Subversion dessen, was gewöhnlich für wirklich gilt. Was aber will diese Untergrabung, diese Ver-rückung des Üblichen? Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die surrealistische Revolution eine *Befreiung* anstrebt. Es handelt sich um die Befreiung des Denkens von den Fesseln neuzeitlicher, aufgeklärter Rationalität.

Befreiung meint *erstens* und positiv Erweiterung. Denken ist ein umfassenderes Geschehen als Bewußtsein. Das bewußte Denken bildet lediglich einen Teil menschlicher Geistigkeit. Bewußtsein ist zu verstehen als kontrollierte Aktivität und Eigenmächtigkeit eines Subjektes. Diese ruht jedoch auf einem unbewußten Fluß von Eingebungen, Kontakten, Bedeutungen, die sich menschheitsgeschichtlich ansammeln und das Leben des Geistes zum größeren Teil ausmachen. Die Tiefenpsychologie ver-

gleicht denn auch das Bewußtsein mit der aus dem Wasser ragenden Spitze eines Eisberges, dessen Hauptmasse jedoch im Wasser verborgen bleibt.

Auf Bewußtsein, kritischer Vernunft, Subjektivität, Ich, Freiheit steht aber fast die gesamte neuzeitliche Philosophie seit Descartes. Die Erweiterung, die der Surrealismus (immer im Verständnis des Theoretikers Breton) im Auge hat, soll mit der Traum-Methode des „reinen psychischen Automatismus“ erzielt werden: »Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft«. ¹²¹ Das reine Denken soll sich im »automatischen Schreiben« ungehindert, unverstellt Ausdruck geben. Diese Methode des denkenden Automatismus ¹³¹ richtet sich nicht nur gegen die Macht des Bewußtseins, sondern vor allem auch gegen ein vom Subjekt her verstandenes Bewußtsein. Dieses sieht sich jetzt eingebettet in ein kollektives Unbewußtes.

Max Ernst hat deutlich gesagt, daß der Surrealismus den letzten Aberglauben, das traurige Reststück des Schöpfungsmythos, nämlich das Märchen vom Schöpfungstum des Künstlers zerstört habe. ¹⁴¹ Der Surrealismus bricht mit der Vorstellung, Geist-, Kunst-, Kulturentwicklung sei in erster Linie Sache großer, erfindungsreicher Genies. Die großen Geister sind nicht deshalb groß, weil sie aus sich selber mehr Kraft haben als andere, sondern weil sie sich mehr als andere von der Eigendynamik des Geistes in Dienst nehmen lassen. Es liegt dem die Idee zugrunde, daß es so etwas wie eine Evolution des Geistes geben müsse. Demnach wäre die kulturelle Produktion (in Kunst, Wissenschaft, Glauben, Vergesellschaftung usw.) mit den Kategorien der Evolutionshypothese (Anpassung, Variation, Isolation usw.) adäquat zu beschreiben. ¹⁵¹

Befreiung des Denkens von den Fesseln neuzeitlicher Rationalität bedeutet *zweitens* und negativ eine Absage an die Logik. Breton schreibt: »Wir leben noch unter der Herrschaft der Logik – und darauf wollte ich hinaus. Aber die logischen Methoden unserer Zeit wenden sich nur noch der Lösung zweitrangiger Probleme zu. Der nach wie vor führende absolute Rationalismus erlaubt lediglich die Berücksichtigung von Fakten, die eng mit unserer Erfahrung verknüpft sind. Die Ziele der Logik hingegen entgehen uns. Unnötig, hinzuzufügen, daß auch der logischen Erfahrung Grenzen gezogen wurden. Sie windet sich in einem Käfig, und es wird immer schwieriger, sie entweichen zu lassen. Auch sie stützt sich auf die Tatsache, daß sie unmittelbar nutzbar gemacht werden kann, auch sie wird vom gesunden Menschenverstand bewacht. Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts ist es gelungen, alles aus dem Geist zu verbannen, was zu Recht oder Unrecht als Aberglaube, als Hirngespinnst gilt, und jede Art der Wahr-

heitsuche zu verurteilen, die nicht der gebräuchlichen entspricht«. ¹⁶¹

Spätestens an dieser Stelle wird vollends klar, daß der Anspruch des Surrealismus kein geringerer ist als der, eine Alternative zu formulieren sowohl zum sogenannten gesunden Menschenverstand ¹⁷¹ als auch zur gesamten neuzeitlichen Orientierung von Philosophie und Wissenschaft. In seiner Kritik an Logik, Ethik und Ästhetik steht er in der Gefolgschaft von Nietzsche, der die »Umwertung aller Werte« betrieben hat. ¹⁸¹ Man kann das 20. Jahrhundert als dasjenige beschreiben, das die *höchste Spannung* zwischen aufgeklärter Rationalität und neuerwachter Phantasie, zwischen Ordnungsgeist und Lebensdrang ausgetragen hat, das einerseits in Logik und Mathematik, Wissenschaft und Technologie die gewaltigsten Entwicklungen, die »totale Weltausrechnung«, ¹⁹¹ gezeitigt und andererseits ungeahnte Kräfte des Irrationalen, des Unbewußten, der Imagination entdeckt und in Rausch und Wahn freigesetzt hat.

Wenn das Denken alle bisherigen selbstgewählten Beschränkungen aufgibt, wenn beides, Bewußtsein und Unbewußtes, Wirklichkeit und Traum, Erfahrenes und Imaginiertes, Experiment und Wunder, der Wahrheitsuche förderlich sein soll, dann stellt sich das *semantische Problem* mit aller Dringlichkeit neu. Wie verständige ich mich über Geträumtes, Imaginiertes, Wunderbares? Was bedeutet all das, was dem Denken auto-matisch entspringt? Und was ist mit der Über-Wirklichkeit (Surrealität), dieser neuen Absolutheit, gemeint? Und wie ist das nun zu verstehen, was bislang Wirklichkeit hieß?

Kein anderer surrealistischer Maler hat die semantischen Probleme der neuen Kunst gründlicher reflektiert und bildlich thematisiert als der Belgier René Magritte. Dabei ist ihm die surrealistische Erweiterung des Bewußtseins, wie sie Breton predigt, suspekt und jeder Automatismus fremd. In den Dingen selbst, nicht erst im Traum, bekundet sich ihm eine Über-Wirklichkeit. Zwei Ideen bestimmen seine gesamte Malerei: *erstens* die Überzeugung, daß Bilder Zeichen sind, und *zweitens* die Vorstellung, daß diese Zeichen die Poesie der Dinge offenbaren. Anstelle einer Erweiterung des Bewußtseins in Richtung eines unkontrollierten, freien Spiels imaginierter Beliebigkeit sucht Magritte sehr bewußt, dem Geist der Dinge selbst auf die Spur zu kommen. Die folgende Analyse gilt also nur der Magritte'schen surrealistischen Bildsemantik und steht nicht für den Surrealismus allgemein.

3. Präzisierung des semantischen Problems

Zur Präzisierung der Magritte'schen Dimension des Surrealistischen beginne ich mit der Gegenüberstellung

eines Exemplars der berühmten Schuhe von Vincent van Gogh mit *Dem roten Modell* (1937) von Magritte. Also zuerst von van Gogh *Ein Paar Schuhe* (1886) [1]²⁰⁾: auf lehmig-erdigem, von kräftigem Licht aufgehelltem Grund stehen zwei völlig ausgetragene hohe Schuhe mit offengelegter Schnürung, das Oberteil des rechten umgekrempelt, ein stark abgenütztes Innenstück hervorkehrend.



Abb. 1
V. van Gogh
Ein Paar Schuhe 1886

Ich habe dieses Bild nicht deshalb gewählt, weil zwischen van Gogh und Magritte eine besondere Nähe oder geistige Verwandtschaft bestünde. Ganz im Gegenteil. Magritte bekennt freimütig: »... Ich kann mit den Bildern van Goghs nur wenig anfangen.«²¹⁾ Ich beginne mit diesem Bild, weil sich mit ihm eine philosophische Bild-Bedeutung verbindet, die Martin Heidegger in seinem vielbeachteten Buch *Der Ursprung des Kunstwerkes* so ausformuliert hat:

»Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeuges ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind steht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes.«²²⁾

Das alles will dieses Bild nach Heidegger bedeuten: die Mühsal der Arbeitsschritte, die Zähigkeit des Ganges durch den Acker, das Feuchte und Satte des Bodens, die Einsamkeit des Feldweges, das Verschenken und Versagen der Erde, das klaglose Bangen um Brot, die wortlose Freude über überstandene Not, das Beben bei der Geburt und das Zittern vor dem Tod. Das Wesen des Kunstwerkes, mit den üblichen Ding-Bestimmungen: Ding als Träger von Eigenschaften, Ding als Einheit der sinnlichen Erscheinungsmannigfaltigkeit, Ding als geformter Stoff, nicht zu fassen, das Wesen des Kunstwerkes sei es, eine ganze Welt sichtbar zu machen. Im Schuhzeug bringe van Gogh die harte Welt der Bäuerin zur Erscheinung. Und das Gebrauchsding bzw. das »Zeug« (die Schuhe) erschöpft sich bedeutungsmäßig nicht in seiner Dienlichkeit oder Nützlichkeit, sondern es hat die Seinsweise der Verlässlichkeit, die sich in solcher Weltstiftung oder Weltdokumentation bekundet.

Ganz unabhängig von der Frage, ob van Gogh einen solchen Überschwang an Bedeutungen ins Bild gebracht hat oder ob es ihm als Maler lediglich um ein Problem von Licht und Schatten, Formen und Farben²³⁾ zu tun war, also unabhängig von van Goghs eigenen Bildabsichten kann sein Werk solche Bedeutungsdimensionen annehmen. René Magritte macht nun aber genau diese Fragen, wie kann und was soll denn ein Bild bedeuten, zum Thema seiner Malerei. Er schränkt bewußt die Freiheit seiner Bilder, den Bereich möglicher Bedeutungen ein. Aber er erfindet nicht ihre *Eindeutigkeit*, sondern holt sie aus den Dingen heraus, indem er ihren *Eigensinn*, ihre nächstliegende, offenkundigste und trotzdem stets vergessene, weil alltäglichste, Bedeutung aufsucht, die Idee, den Gedanken, den Geist der Dinge aufdeckt, ins Bild setzt. Wir werden sehen, daß damit nicht einfach die Funktion der Dinge gemeint ist.

Einen ersten Eindruck dieser besonderen Fragestellung gewinnen wir bei der Betrachtung *Des roten Modells* [2]²⁴⁾ von 1937: ikonographisch ein Paar hohe Schuhe zum Schnüren, schwarz, in fleischfarbene, feinmodellierete Füße und Zehen ausmündend, auf erdig-steinigem Boden einen kräftigen Schatten werfend. Streichhölzer, Zigarettenstummel, Münzen liegen davor, auf einer Münze ein Kopf, auf einer anderen stehende Frauenfigur sichtbar. Rechts unten im Bild ein Zeitungsfetzen mit Text und nackter Frauengestalt. Dies alles vor einer hohen, feinsten Maserung, Aststellen und Wasserstreifen aufweisenden, bildbeherrschenden Bretterwand, die rechts mit Nägeln befestigt ist.

Was ist zwischen Vincent van Gogh und René Magritte passiert? Was will dieses Bild? Auffallend ist sicher einmal eine besondere Dinggenauigkeit, eine Präzision im Detail. Beispielsweise die feingemaserte Bretterwand.



Abb. 2
R. Magritte
Das rote Modell II 1937

Die Maserung des Brettes dokumentiert das Innenleben des Holzes, eine im Umgang mit Holz meist vergessene Tatsache. Das Bildmotiv Holzmaserung, bei Magritte immer wiederkehrender Bestandteil seines Bildalphabets, rührt sicher von Max Ernsts Frottagen der »Histoire naturelle« her.²⁵⁾ Während jedoch bei Max Ernst der Abrieb von abgenutzten Fußbodenbrettern die Gebrauchs- und Verbrauchsgeschichte derselben dokumentiert, bekundet die von Magritte gemalte Maserung den ungeschichtlichen Eigensinn des Brettes. In gleicher Präzision erscheinen die englischen Münzen sowie der Zeitungsfetzen, auf dem die französischen Wörter *inutiles, fumées, solitaires*, malgré sogar zu entziffern sind und die nackte Frauenfigur als seitenverkehrte Wiedergabe seines eigenen Bildes *Die gigantischen Tage*²⁶⁾ von 1928 erkennbar ist. Diese Kompositionselemente Bild im Bild und Text im Bild werden wir noch genauer betrachten.

Im Zentrum der Bildbedeutung steht hier jedoch dieses Paar Schuhe. An ihm kommt der Eigensinn dadurch zur Darstellung, daß Magritte eine Methode verwendet, nämlich diejenige der *Metamorphose*²⁷⁾ (in anderen Bildern gelangen andere Methoden zur Anwendung).²⁸⁾ Einer Methode bedarf es, weil das Sichtbare sein Geheimnis nicht immer unmittelbar preisgibt. Metamor-

phose: den Schuhen wachsen Fuß und Zehen vor. Innen nach außen gekehrt. Totes Leder in lebendigen Fuß übergehend. Schuh nicht mehr bloß Zeug, Hülle, Mittel, sondern selbst Fuß. Warum diese Verwandlung? Um auf den durch alltägliche Gewohnheit verstellten Grundsinn von Schuh aufmerksam zu machen. Magritte hat sich selber dazu geäußert: »Das Problem der Schuhe zeigt, daß man die schlimmsten Dinge durch die Macht der Gewohnheit für ganz harmlos hält. Auf dem Bild »Le Modèle Rouge« erkennt man, daß die Verbindung von Schuh und menschlichem Fuß auf wahrhaft monströse Angewohnheiten zurückgeht.«²⁹⁾

Das Wesen des Schuhs ist es, ein bergendes Innen für den Fuß zu schaffen. Es ist vorerst einmal schon genug, sich dieser Bedeutung zu erinnern. Dann merkt man vielleicht auch, daß die Idee einer solchen Verbindung an sich etwas Ungeheures ist. In der Aufdeckung solcher Ungeheuerlichkeiten liegt eine sozialkritische Note von Magrittes Malerei.

Konnte man also bei van Gogh Welt-Bedeutungen finden, so entdeckt man bei Magritte vorerst einmal immer Ding-Bedeutung. Offensichtlich sind uns die Dinge abhanden gekommen. Wir wissen nicht mehr um ihr Eigenleben, wenden ihnen keine Sorge mehr zu, sondern brauchen und verbrauchen sie gedankenlos. Schuhe tragend, wissen wir nicht mehr, daß wir unsere Füße mit der Haut von Tieren vor winterlicher Kälte schützen. Wenn überhaupt einer Weltstiftung, dann bedarf es zuerst der Stiftung der Dingwelt selbst. Aber es handelt sich nicht eigentlich um eine Stiftung, sondern vielmehr um eine Entdeckung des objektiven Geistes der Dinge.

Zur Ding-Bedeutung kommt nun aber doch noch eine zweite Bedeutungsdimension hinzu, nämlich eine Bild-Bedeutung. Wir haben es hier ja mit Gemälden zu tun. Was bedeuten diese als Kunstwerke? An dieser Frage entzünden sich Magrittes Reflexionen über den Zeichencharakter der Kunst. Vorwegnehmend läßt sich seine Bild-Semantik im Satz zusammenfassen: *die Bild-Bedeutung ist eine poetische*.³⁰⁾ Kunstwerke offenbaren die Poesie der Welt. Was das heißt, möchte ich in der folgenden Bildanalyse zeigen.

Mit diesem Anspruch jedenfalls, mit Bildern einen poetischen Reiz zu erzeugen, verbindet sich das Surrealistische in Magrittes Malerei. Die hauptsächliche Methode, einen poetischen Effekt zu erzielen, besteht im ganz bewußten Zusammenrücken des Gegensätzlichen, was von Max Ernst als »das von den Surrealisten entdeckte Phänomen« bezeichnet wird, nämlich »daß die *Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärksten poetischen Zündungen provoziert*«. ³¹⁾ Das klassische Beispiel hat Lau-

tréamont vorgegeben, der Nähmaschine und Regenschirm zufällig auf dem Seziertisch zusammentreffen läßt.

Aber schon *Das rote Modell*³²⁾ von 1937 macht deutlich, daß Magritte nicht mit dem Zufall, sondern mit der höchsten Klarheit und Konsequenz des Denkens arbeitet, mit einer an seinen Bildern oftmals kritisierten Reflektiertheit, und daß er nicht wesensfremde Elemente auf einem wesensfremden Plan zusammenbringt, sondern die wesenseigene Gegensätzlichkeit der Dinge selbst auskundschaftet. Außen und Innen des Schuhs sind Gegensätze derselben Sache. Insofern könnte man Magritte unter den Surrealisten den Dialektiker der Dinge bezeichnen.

4. Die Dialektik der Dinge

Halten wir nochmals fest: es geht Magritte erstens um die Dinge selbst und zweitens um Poesie. Und die Lektion, welche die Dinge erteilen, ist, ganz im Sinne von Heraklit,³³⁾ die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen.

Paradigmatisch dokumentiert z. B. *Der Schlafwandler* [3]³⁴⁾ von 1927 das Ineinandergreifen von innen und außen,³⁵⁾ obwohl es sich hier nicht um ein Ding handelt. Da ist ein *Innenraum* mit Tisch, Tischtuch, zwei Stühlen, einem Bild an der Wand und zugezogenem Vorhang. Darin, als Elemente einer *Außenwelt*, ein mit Mantel und Melone angezogener, kräftig ausschreitender Spaziergänger, daneben eine hohe, angezündete, Schatten werfende Straßenlaterne. Alles in einer Rosa-Traum-Farbtönung gehalten.

Es ist also Nacht. Die Vorhänge sind geschlossen. Es wandert einer im Zimmer, als befände er sich draußen. Die



Abb. 3
R. Magritte
Der Schlafwandler 1927

Szene spielt also drinnen und draußen gleichzeitig. Das ist die Situation des Schlafwandlers: er schläft und wandelt doch wie ein Wachender. Zwei Zustände überlagern sich, ohne daß eine Entscheidung herbeigeführt wird. Dieses zugleich löst Verblüffung aus. Mehr will das Bild nicht.

Eine eigentliche Auflösung der üblichen Raumkonstanten inszeniert die Collage-Gouache *Der verlorene Jockey* [4]³⁶⁾ von 1926: Durch den Vorhang deutlich als

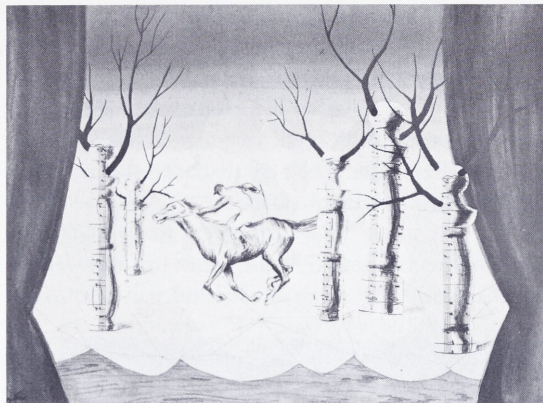


Abb. 4
R. Magritte
Der verlorene Jockey 1926

Bühne gekennzeichnet, ein Ausblick in eine winterliche Waldung in weiß, oben in blau übergehend, in der Mitte galoppierender Jockey, umstellt von fünf schwungvoll gedrechselten, an Schachfiguren erinnernden, mit Noten und Texten (z. B. »Sprechen Sie Deutsch, mein Herr?«) versehenen und oben schwarze, tote Äste wie Hörner ausendenden Holzfiguren. Obwohl da ganz ungewöhnliche Raumverhältnisse herrschen, fügt sich alles zu einem Ganzen zusammen. Z. B. steht die erste Figur rechts deutlich hinter dem Vorhang und erhebt sich, obwohl senkrecht stehend, oben deutlich vor den Vorhang heraus, ohne daß sie stürzte. Oder die dritte steht vor der zweiten, erstreckt aber den seitlichen Ast hinter die zweite zurück. *Vorn* und *hinten*, *nah* und *fern* erfahren hier also eine Verschiebung. Auch *klein* und *groß* scheinen vertauscht: der Jockey nimmt sich viel zu klein aus gegenüber den »Bilboquets« (Stehaufmännchen), wie man diese geschwungenen Figuren, nach Magrittes Aussage von stets unbeachteten, jedoch kunstvoll gearbeiteten Tischbeinen her inspiriert, später genannt hat. Sie stehen auch nicht wirklich, weil der Grund keine Ebene, keine Fläche

bildet, sondern durch ein Netz von Verbindungslinien, verstärkt durch den höckerigen vorderen Bühnenabschluß, aufgebrochen ist. So lagern die Eindrücke von *eben* und *uneben* ineinander. Schließlich vertragen sich auch *gerade Linie* und *Kurve* (Wölbung) auf engstem Raum bestens: an den gerundeten Figuren ziehen sich die Notenlinien in erstarrter Geradlinigkeit durch, ungeachtet der Wölbungen des Holzes.

Was will dieses frühe, aber für die eigene Bildsprache sehr wichtige Bild sagen? Daß dort, wo Gegensätzliches ineinandersteht, die Welt nicht auseinanderbricht. Daß unsere Seh- und Denkgewohnheit, die hier Unverträglichkeit reklamiert, lediglich eine einseitige Weltaufteilung vornimmt. Dies, obwohl notwendigerweise dort, wo ein Innen gedacht, unweigerlich ein Außen ausgegrenzt wird, und wo Nähe auch Ferne, wo Fläche auch Körper, wo Gerade auch Kurve, sich jeweils voneinander abhebend, gedanklich anweist. Philosophisch gesagt: in unseren Ideen und Begriffen waltet eine transzendente Bezogenheit, Gegensätzliches bedingt einander.

Diese beiden Beispiele dokumentieren uns aber weniger die Dialektik der Dinge als die Dialektik von Ideen. Auch das nächste Bild, *Die Oase*, [5]³⁷⁾ vermutlich aus dem Jahre 1925, ist derart gedanklich-abstrakt gebaut: in der Wüste ein kleiner Tisch, auf dem drei Bäume stehen, obwohl sichtlich entwurzelt dennoch mit grüner Baumkrone. Wolken ziehen vor und hinter den Baum-

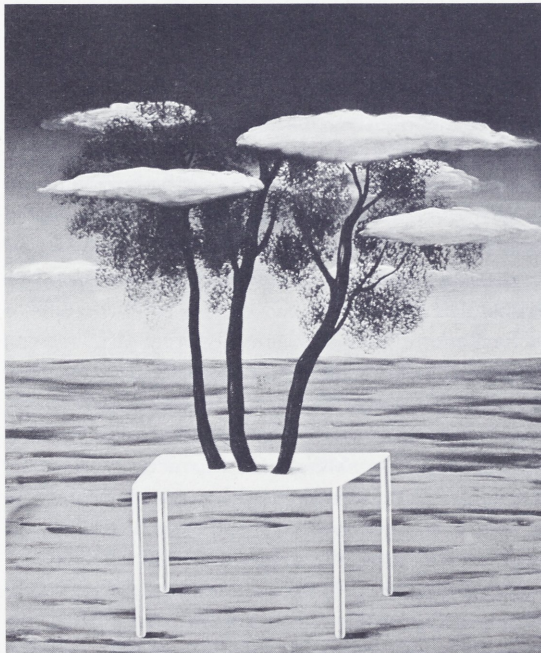


Abb. 5
R. Magritte
Die Oase 1925/27

kronen vorbei, so nieder, wie Wolken nie erscheinen, während die Bäume bis ins tiefe Mitternachtsblau des obersten Himmels hineinragen.

Magritte hat hier das Phänomen einer Fata Morgana getreulich ins Bild gebracht. Die sich hier ereignende Einheit des Gegensätzlichen gilt als Sinnestäuschung. Darum die chinesische Perspektive des Tisches, grünen Bäume in der Wüste, umgeben von regenschweren Wolken.

Mehr als von den beiden vorausgehenden Bildern geht von diesem ein poetischer Reiz aus. Das Poetische, griechisch das Gemachte, das in eine strenge sprachliche, hier bildliche Form Gebrachte, bewirkt Überraschung, Erheiterung, Entzücken.³⁸⁾ So will dieses Bild einfach erfreuen. Um diese vorläufige Charakterisierung des Poetischen, des Verfertigten, gleich in jener Hinsicht etwas zu präzisieren, in welcher Magritte es später immer verstanden hat, zitiere ich ihn selbst: »Ich sehe (also) die Poesie gegenwärtig als ›gegeben‹ an – wie andere Elemente auch, die zu einem Schauspiel oder einem Augenblick in unserem Leben gehören.«³⁹⁾ Und: »Die Poesie ist für mich eine Beschreibung des absoluten Denkens. Eines Denkens also, das keine Änderungen zuläßt – weder durch Interpretation noch durch Symbole. (Symbole haben mit dem, was sie symbolisieren, nichts zu tun).«⁴⁰⁾

Das zum Bild Gemachte ist demnach nichts Erfundenes, sondern ein Gegebenes, ein in den Dingen selbst Gelegenes und als solches »eine Beschreibung des absoluten Denkens«. Mehr als die bisherigen Beispiele des Traumes, des Schauspiels, der Halluzination, die Magrittes frühe Auseinandersetzung mit den Ideen der surrealistischen Bewegung und seine spezifische Umsetzung derselben dokumentieren, werden die folgenden, nachdem das Prinzip des eigenen Malauftrages verstanden war, die Dialektik der Dinge selber aufdecken. Die Dinge geben das absolute Denken frei.

Um dies zu zeigen, beschränke ich mich auf die Dinge bzw. Phänomene Blatt, Türe, Fenster, Glas, Schirm. Während wir alltäglich in einem Blatt nichts Besonderes erblicken, macht uns *Die dritte Dimension* [6]⁴¹⁾ von 1942 wieder sein Geheimnis offenbar: Blatt ist schon Baum. Fläche, als die wir Blatt gewöhnlich nehmen, hat selbst Tiefe, was mikroskopisch leicht bestätigt wird. Acht bunte exotische Vögel hocken, die Raumdimension verstärkend, auf dem Blatt-Geäder wie auf den Ästen eines Baumes. Alles in diesem Zugleich von Fläche und Tiefe, von Blatt und Baum, ist aber rein zum Schauen bestellt. In dem ebenfalls mit Vögeln besetzten großen Blatt hinter Steinbrüstung, neben Vorhang und Glas mit Wasser, mit Ausblick auf stark baumdurchsetzte Landschaft samt Fluß und Hügelzug sagt es der Titel *Der Blick nach innen*



Abb. 6
R. Magritte
Die dritte Dimension 1942

(1942)⁴²⁾ selber, daß das »absolute Denken« das Innenleben des Blattes betrifft.

Die verliebte Perspektive [7]⁴³⁾ von 1935 kombiniert Blatt und Türe: Innenseite einer feingemaserten geschlossenen Türe, die durch ein herausgeschnittenes großes Loch den Blick freigibt hinaus in eine karge Sandlandschaft mit mächtigem, ein zweistöckiges Haus mit einzelner Pferdeschelle auf dem Flachdach überragendem Blatt-Baum und Meer im Hintergrund.

Die Idee der Türe ist es, ein Innen von der Außenwelt abzuschließen, gleichzeitig aber auch, den Blick und Weg nach draußen freizugeben. So gehört sie selber dem Drinnen und Draußen an. Dieses Zugleich, das ihren Geist, ihr Wesen ausmacht, ist hier gemalt worden. Die geschlossene Türe ist offen. Und in gleicher Konsequenz zeigt sich in Form des Blatt-Baumes die Außenwelt von ihrer verschwiegenen Innenseite. Das danebenstehende Haus bekundet in diesem Bild seine dialektische Struktur nicht. »Das Haus, das in der Nähe des Blatt-Baumes steht, sagt etwas über dessen Dimensionen aus und verhindert die Verwechslung mit einem Blatt.«⁴⁴⁾ Desgleichen ist die Pferdeschelle nicht weiter einbezogen, als daß sie durch ihre besondere Lage auf dem Dach ihre Harmlosigkeit verliert und geheimnisvoll wirkt.

Dasselbe Phänomen ist uns mit dem Fenster gegeben, das als Bildmotiv in unzähligen Bildern Magrittes vorkommt. Ich wähle als Beispiel *Lob der Dialektik* [8]⁴⁵⁾ von 1937: wir schauen von draußen (Außenwand) durch ein geöffnetes Fenster in einen zu erwartenden Innenraum, an dessen gegenüberliegender Wand sich jedoch selbst wieder eine Außenfassade (Haustür, 2 Fenster mit Vorhängen daneben, 3 darüber, samt Dach) aufrichtet. Im Innen, das sich ja erst von außen gesehen, weil es ein Außen gibt, als ein Innen aufbaut, ist das Außen aufgehoben im dreifachen Hegelschen Sinn dieses Wortes, nämlich aufbewahrt, überwunden und auf eine neue Ebene gehoben. Fassade ist dort überwunden, wo Zimmer ist, im Fenster sind aber Außen und Innen aufbewahrt, da es beides zugleich ist, und das Außen ist im Innern des Zimmers auf eine neue Ebene gehoben, indem nicht ein geöffnetes Fenster, sondern gleich fünf geschlossene und die ganze Außenfassade sowie das Dach eines Hauses aufscheinen. Und das Verblüffende an diesem Bildaufbau liegt wohl darin, daß sich sowohl bei Konzentration des Blickes auf das Außenfenster wie auch bei der Fixierung des Bildinnengrundes ein sinnvolles Ganzes ergibt.

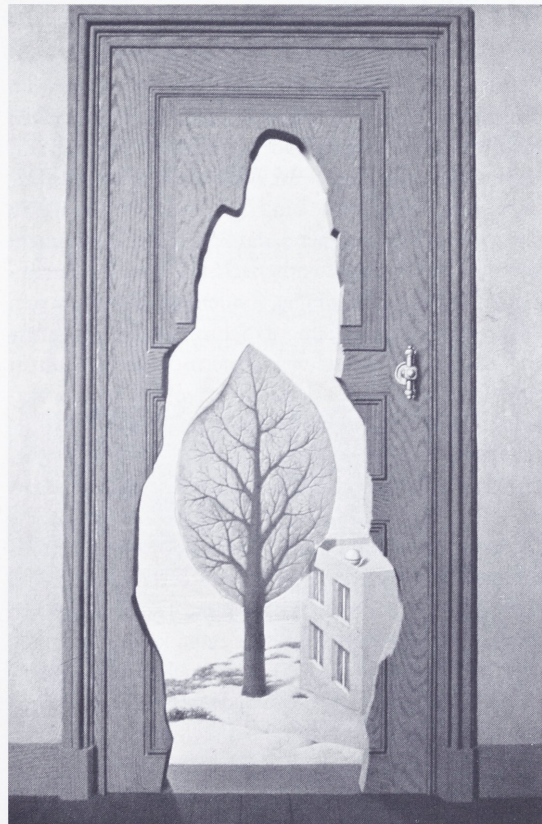


Abb. 7
R. Magritte
Die verliebte Perspektive 1935

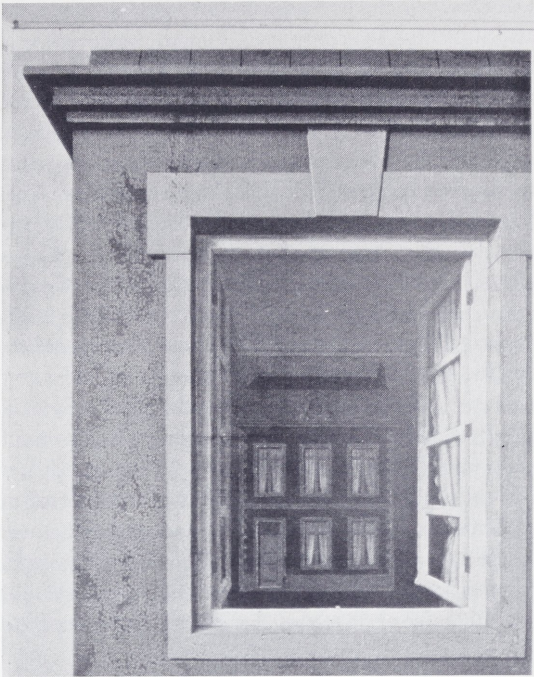


Abb. 8
R. Magritte
Lob der Dialektik 1937

Während bei solcher schulbuchmäßigen Demonstration ohne Zweifel das Gedankliche über dem Poetischen steht, letzteres liegt nur gerade noch in der Überraschung, im Innern des Zimmers eine Außenfassade anzutreffen, ist bei aller Reflektiertheit in *Hegels Ferien* [9]⁴⁶⁾ von 1958 die Poesie bildbestimmend, die Freude am Zusammenkommen dieser Dinge vorherrschend. Aber ihr Zusammenkommen ist nicht zufällig, sondern aus ihrem inneren Wesen ernötigt. Lautréamonts Schirm wird von Magritte also nicht zufällig auf den Seziertisch geholt, um in einem fremden Milieu poetisch reizvoll zu wirken, sondern in seinem Eigensinn, nämlich aufgespannt den Regen abzuhalten, poetisch empfunden. Der Gebrauchsgegenstand wird als das beachtet, was er selber ist.

Das Eigene des Schirmes ist es, aufgespannt Wasser abzuhalten, was er dadurch erreicht, daß er dem Regen eine konvexe, eine nach außen gewölbte Fläche entgegenpannt. Das Glas dagegen bildet einen konkaven Hohlraum zur Aufnahme des Wassers. Das Magritte'sche Bildproblem war in diesem Fall nicht der Schirm, sondern ein Glas Wasser, das er auf neue, überraschende Weise, sozusagen »genial« darstellen wollte, und er hat den Titel deshalb gewählt, weil er glaubte, Hegel wäre darob erfreut oder amüsiert gewesen wie in den Ferien.⁴⁷⁾ Bei den Skizzen dazu habe sich immer eine unlogische Linie in der Nähe des Glases eingefunden, die, variiert und in ihrer Konsequenz verfolgt, zum aufgespannten Schirm aus-

wuchs. Das malerische Machen (die Poiesis) ist also nichts anderes als das Ablauschen der Dinge selbst.

Dialektik heißt bei Magritte die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen. Hegel sprach in einer stärkeren Formulierung von der »Einheit der Gegensätze«. Eine Dialektik ohne Synthese, wie sie auch Maurice Merleau-Ponty⁴⁸⁾ später vertreten hat, waltet nach Magritte in den Dingen. Das Verbindende, das Synthetische wäre die Poesie, der Reiz, der sich einstellt, wenn die Gegensätze in den Dingen einander bewußt begegnen.

Nun kann es aber auch sein, daß den Dingen eine Bedeutsamkeit von Seiten des Menschen zuwächst, die ihnen an sich nicht innewohnt. Als Beispiel dafür möchte ich *Die persönlichen Werte* [10]⁴⁹⁾ von 1952 anführen: Innenraum, Zimmer, aber durch Wolken-Himmel-Grund zugleich Außenwelt eingeholt. Darin die Dinge von den Größenverhältnissen neutraler Beobachtung abweichend: Kamm, Streichholz, Glas, Rasierpinsel, Seife übergroß im Verhältnis zu den perspektivisch geschrumpften Dingen Bett, Teppich, Schrank. An sich ist der Kamm nicht größer als der Schrank oder als das Doppelbett. Aber die Realitätsverhältnisse an sich, die etwa auch der gesunde Menschenverstand reklamiert, sind im Bereiche des Menschlichen nicht maßgebend, in welchem die Dinge neue Bedeutsamkeit annehmen können. Das persönlich Wertvolle überragt das von Natur Große.



Abb. 9
R. Magritte
Hegels Ferien 1958

So können wir dieses Bild als Dokument dafür verstehen, wie durch den Menschen wertend zusätzlich eine Dialektik in die Dingwelt hineingetragen wird.

Ich schließe diese auf knappstem Raum gehaltene Analyse der Ding-Bedeutung ab – neben vielen Variationen von Blatt, Baum, Türe, Fenster, Zimmer, Schirm, Glas, Schelle malt Magritte unermüdlich Männer mit Melone, Frauentorsi, Wolken, Feuer, Tische, Stühle, Flaschen, Kerzen, Rosen, Äpfel, Vögel, Felsen usw.⁵⁰⁾ –, indem ich, damit zugleich zu den Reflexionen über den Zeichencharakter der Kunst überleitend, zusammenfassend an zwei Beispielen das ikonographische Alphabet zeige, das sich der junge Magritte als Programm vorgenommen hatte. Es handelt sich um *Die sechs Elemente* [11]⁵¹⁾ von 1928 und um das Bild *An der Schwelle der Freiheit* [12]⁵²⁾ von 1929.

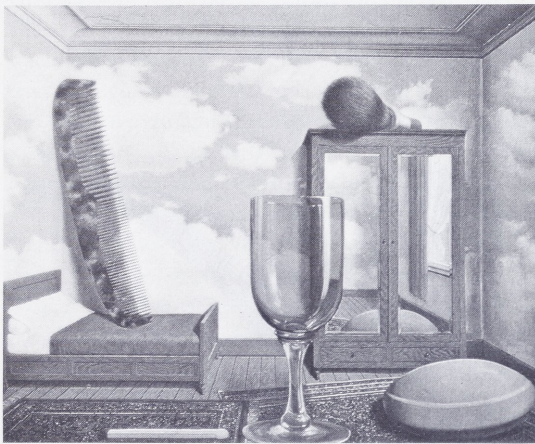


Abb. 10
R. Magritte
Die persönlichen Werte 1952

Im ersten Fall, durch eine unregelmäßige Rahmenform als Bilder unterstrichen, Feuer, weiblicher Torso, Wald, Fenster, Wolken, Pferdeschellen, im zweiten Fall, in gleichmäßigen Flächen zu einem dreidimensionalen Raum gefügt, weiblicher Torso, Holzmaserung, Pferdeschellen, Feuer, Wald, Wolkenhimmel, Fenster und, die Collage-Technik in eine Malidee umsetzend, ein Scherenschnittmuster. Im Innenraum steht eine getreulich nachgemalte französische 15-Zentimeter-Haubitze aus dem ersten Weltkrieg, die auf den Frauentorso ausgerichtet ist. In der Literatur wird darin, unterstützt durch die Erotik des Waldes und des nackten Holzes, eine stark erotische Bild-Bedeutung erblickt.⁵³⁾ Das Motiv der Kanone findet sich bereits in Giorgio de Chiricos *Unterwerfung des Philosophen*⁵⁴⁾ von 1914, spielt dort jedoch für den Bildaufbau eine wenig wichtige Rolle. Von den frühen Werken de Chiricos ging ein mächtiger Impuls aus. *Das Lied der*

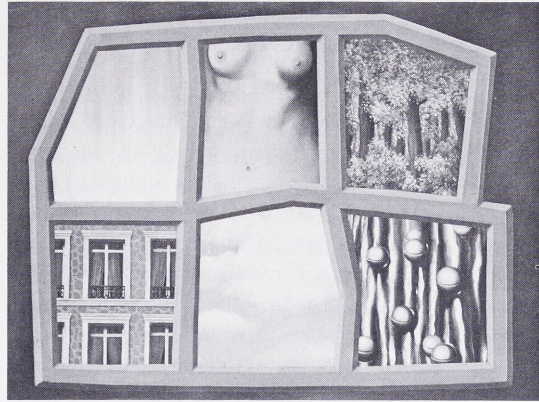


Abb. 11
R. Magritte
Die sechs Elemente 1928

*Liebe*⁵⁵⁾ von 1914 hielt Magritte »deswegen für das Werk des größten Malers unserer Zeit . . . , weil es vom Übergewicht der Poesie über die Malerei und die verschiedenen Malweisen handelt. Als erster träumte de Chirico davon, *was gemalt werden muß*, und nicht, *wie zu malen ist*«. ⁵⁶⁾ Für Magritte hieß das: Die Dinge selbst sind zu malen derart, daß sie ihr alltäglich verdecktes Geheimnis (wieder) offenbaren. Obwohl die Dinge zu malen sind, geht es der Kunst aber gar nicht um Abbildung, sondern um Poesie.

Bevor wir uns am Schluß eigens dem Poetischen in Magrittes Bildern zuwenden, möchte ich jetzt noch den Zeichencharakter der Kunst erörtern.

5. Der Zeichencharakter der Kunst

Bisher habe ich versucht, die Idee der Ding-Bedeutung an Beispielen zu erläutern. Nun geht es darum, auch über die

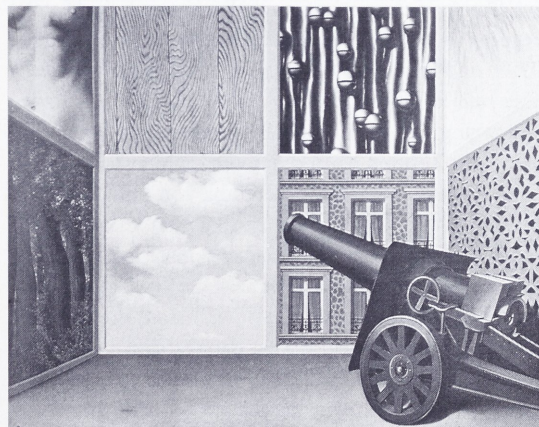


Abb. 12
R. Magritte
An der Schwelle der Freiheit 1929

Bild-Bedeutung Klarheit zu bekommen. Das Folgende soll diese von mir eingeführte semantische Unterscheidung auch rechtfertigen.

Nun sind wir uns heute durchaus gewohnt, Bilder, Malerei, bildende Kunst als Zeichensystem,⁵⁷⁾ als eine Sprache, zu verstehen, material- und formenmäßig eigen-gesetzlichen Möglichkeiten des Ausdrucks, des Sinnes, der geistigen Bekundung folgend. Daß das für uns eine Selbstverständlichkeit geworden ist, verdanken wir unter anderen sicher auch René Magritte. Er hat schon Ende der zwanziger Jahre die eigengesetzlichen Möglichkeiten gemalter Zeichen reflektiert mit den Mitteln einer erst sich entwickelnden Linguistik. Was dort in Bezug auf die Lautsprache vom Genfer Ferdinand de Saussure⁵⁸⁾ wenig zuvor angestoßen wurde, das entdeckt René Magritte in der Malerei. Und desgleichen führen seine Bild-Reflexionen zu Ergebnissen, welche denjenigen der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins⁵⁹⁾ zum Teil sehr ähnlich sind.

Jetzt wird also der Status des Bildseins der Bilder selbst thematisiert. Wir zählen zwar Bilder auch zu den Dingen. Man kann Bilder einpacken und wegschicken wie ein Paar Schuhe. Aber wir nehmen das auf Bildern Dargestellte, was immer es sei, nicht auch noch als wirkliche Dinge, obwohl wir vor figürlichen Darstellungen unbekümmert sagen: da ist ein Paar Schuhe, da steht ein Baum. Trotz dieser sprachlichen Ungenauigkeit wissen wir eigentlich, daß es sich höchstens um Abbildungen handeln kann. Magritte, der soviel Sorgfalt auf die Dinge verwendet hat, möchte nun aber auch deutlich machen, daß seine Ding-Bilder keine Abbilder, keine Ablichtungen sind. Indem wir den Status des Bildseins reflektieren, durchschauen wir die Irrtümer des gesunden Menschenverstandes und des alltäglichen Sprachgebrauchs.

Die Magritte'schen bildsemantischen Überlegungen treten im Zusammenhang mit Sprachelementen in Bildern auf. Die Aufnahme von Sprachelementen in die Malerei begegnet uns in diesem Jahrhundert auch bei Braque (1909) und Picasso (1910), wobei hier die Sprachelemente über rein kompositorische Funktion hinaus assoziative Bedeutung für die Bildinhalte hatten. Max Ernst und Joan Miró führten dann durch die »Papiers collés« oder Collagen eine weitere Verwendung von Sprache in der Malerei ein. Im Unterschied zu all diesen Versuchen beginnt Magritte 1928 systematische malerische Sprachexperimente, auch hier anders als seine Vorgänger der Sache, eben der Bedeutung von Sprache und Bild, auf den Grund gehend. Ihn interessiert das Verhältnis von Wort und Ding, von Bild und Ding, von Wort und Bild. Wir haben es bei ihm mit eigentlichen semiotischen Analysen (mit Zeichenanalysen) zu tun.

Es ist klar, daß man diese bildsemantischen Experimente nicht unter ästhetischen Kategorien, welche der Surrea-

lismus ohnehin unterlaufen will,⁶⁰⁾ beschreiben kann. A. M. Hammacher formuliert es so: »Magritte führte in die Malerei Elemente ein, die die *Funktion* der Malerei veränderten. Dies ist einer der Gründe dafür, warum wir nicht viel erreichen, wenn wir uns seinem Werk mittels der traditionellen deskriptiven Methode des Kunsthistorikers oder der ästhetischen Analyse nähern.«⁶¹⁾ Um so aufschlußreicher sind sie für eine philosophische Analyse.⁶²⁾

Ich beginne mit zwei Pfeifen-Beispielen: *Der Sprachgebrauch* (1928/29), auch *Der Verrat der Bilder* oder einfach *Ceci n'est pas une pipe* genannt, [13]⁶³⁾ und *Die zwei Mysterien* (1966).⁶⁴⁾ Im ersten Fall eine fein gemalte Pfeife mit der Textzeile in Lehrerschrift »Dies ist keine Pfeife«. Im zweiten Fall auf dem gemaserten Holzboden stehend eine Staffelei, darauf gerahmtes Bild mit Pfeife und wieder in Lehrerschrift dieselbe Textzeile, darüber, links versetzt, schwebend eine mächtige gemalte Pfeife gleicher Art. Wir haben hier also einmal Text im Bild und dann dazu noch Bild im Bild.



Abb. 13
R. Magritte
Der Sprachgebrauch 1928/9

Nun, in beiden Beispielen formuliert der Text auf den ersten Blick offensichtlich einen Widerspruch zum Bild.⁶⁵⁾ Das ist ungenau gesprochen. Genauer: der Satz macht auf einen Unterschied aufmerksam, der zwischen dem Bild einer Pfeife und einer wirklichen Pfeife, die wir hier nicht sehen, besteht. Ich zitiere Magritte: »Diese berühmte Pfeife . . . Wie oft hat man sie mir vorgehalten! Und dennoch – könnten Sie sie stopfen? Nein, nicht wahr, sie ist ja nur eine Darstellung. Hätte ich also »Dies ist eine Pfeife« unter mein Bild geschrieben, so hätte ich gelogen!«⁶⁶⁾ Beim zweiten Beispiel wird der Bildcharakter durch das gerahmte Bild auf Staffelei noch unterstrichen, wobei die darüber schwebende Pfeife jetzt den Betrachter irritiert und ihn vorschnell sagen läßt, da ist ja die Pfeife. Aber die schwebende Pfeife ist eben auch keine Pfeife, sondern

selbst wieder nur eine Darstellung einer solchen. Hier wird also doppelt auf ein vorsichtigeres Ist-Sagen und auf die Zeichenhaftigkeit von Bildern aufmerksam gemacht.

Die beiden Gemälde können nicht als surrealistischer Gag abgetan, als Belanglosigkeit beiseite geschoben werden, es sei denn, man schiebe ein zentrales Problem der Malerei überhaupt beiseite. Magritte macht hier einen Bewußtseinsprozeß sichtbar, den der Betrachter von Kunstwerken immer zu leisten hat, den er aber bei seiner Rede über Kunst oft vergißt. So hört man ihn vor diesen Bildern ohne Bedenken sagen: schau, da ist eine Pfeife, ja da sind sogar zwei Pfeifen. Magritte malt hier gegen die Seh- und Sprachgewohnheiten. Er will, in analytischer Sparsamkeit und Eindringlichkeit, die Zeichendimension der Bilder und die Eigengesetzlichkeit von Sprache und Bild gegenüber der Realität aufklären. Um was für Zeichen, um welche Gesetzmäßigkeiten handelt es sich? Und was wäre denn die der Kunst, den Bildern, den Zeichen gegenüberliegende Realität? Diese aus der Kunst erwachsenden Fragen führen uns zu den eingangs gemachten Überlegungen zurück. Und ich möchte Magrittes Lösung einmal so zusammenfassen: das Eigensinnige an der Realität besteht darin, daß sie surreal ist. Und das Surreale ist nichts anderes als die Geist- oder Innenseite der Dinge. Wer diese entdeckt, der hat die Absolutheit des Denkens erreicht.⁶⁷⁾

Was aber heißt es, Bilder sind nur Bilder, sie dürfen nicht mit den Dingen verwechselt werden, es handelt sich lediglich um Zeichen. *Die leere Maske*⁶⁸⁾ von 1928 bildet das Sprachpendant zu dem Bild *Die sechs Elemente* aus dem gleichen Jahr. Statt der dort gemalten Dinge füllen jetzt gemalte Wörter die unregelmäßigen Felder. Magritte demonstriert damit, daß Bilder und Wörter von der gleichen Zeichendimension sind, so daß sie sich manchmal gegenseitig ersetzen können. Allerdings: Wörter erscheinen als leere Masken, wenn man einmal den Titel bei der Interpretation zu Hilfe nehmen will, also wie die Bilder als Masken, aber ohne anschauliche Fülle. Leer. Sprachsystem und Bildsystem weisen Gemeinsamkeiten (den Zeichencharakter), aber auch Unterschiede auf. Alltäglich und gewöhnlich lieben sie es aber, ihre Funktion oder ihr Geheimnis zu verbergen und mit äußerer Realität naiv in Deckung befindlich aufgefaßt zu werden.

*Der Schlüssel der Träume*⁶⁹⁾ von 1932 bricht radikal mit solchen Gewohnheiten. Hier wird nämlich demonstriert, daß Wörter mit den sie bezeichnenden Dingen lediglich kraft Konvention in Verbindung stehen und nicht kraft Wesensverbund, daß die Wortzeichen vielmehr zufällig sind und deshalb auch ausgewechselt werden können. Dieses analytische Vorgehen Magrittes unterschlägt keineswegs den historischen Sozialisationsaspekt der natürlichen Sprachen. Es beabsichtigt über-

haupt nicht die beliebige Umbenennung der Dinge.⁷⁰⁾ Es macht nur auf den Status der Wörter aufmerksam, daß dieser mit dem Wesen der Dinge nichts zu tun hat. Genau in diesem Sinne hat wenig früher der Linguist F. de Saussure behauptet: *«Le signe linguistique est arbitraire»*.⁷¹⁾ Eines seiner Beispiele ist das Wort »Soeur« (Schwester). Die Idee davon weist keine wesensmäßige Verbindung mit der Abfolge s-ö-r auf, womit diese Idee bezeichnet wird. Sie könnte auch durch eine andere Abfolge von Lauten, z. B. derjenigen in »Schwester«, dargestellt werden. Diese Auffassung hat ihre beste Stütze im bloßen Vorhandensein unterschiedlicher Sprachen.

Übertragen auf die Ebene der Bilder bedeutet das, daß z. B. die sogenannte natürliche Farbe eines nackten Frauenkörpers oder eines Apfels im Bilde ohne Verlust, ja bei Steigerung des poetischen Reizes, durch eine andere ersetzt werden kann. Denn ein Bild ist nicht einfach ein Abbild. Aber es bedeutet auch, daß die neue Farbe Bestandteil eines bekannten Darstellungssystems sein muß.

Suzi Gablik hat es so formuliert: »Diese Gemälde zeigen, daß die Darstellung ein komplexer Prozeß ist, der mehr einschließt als ein bloßes Spiegelbild oder eine Nachahmung von Gegenständen. Sie ist vielmehr eine symbolische Beziehung, die sowohl relativ als auch variabel ist. Damit ein Bild ein Objekt darstellen kann, muß es Teil eines bekannten Systems der Darstellung sein, eines Systems, das die Objekte klassifiziert und nicht imitiert.«⁷²⁾

Unter dem Titel »Les Mots et les images« hat René Magritte 1929 in der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste*⁷³⁾ selber eine Zusammenfassung dieser Sprach-Bild-Reflexionen veröffentlicht. Ich gebe hier den Textteil wörtlich wieder:

»Ein Objekt ist von seinem Namen nicht so besessen, daß man nicht einen anderen, der besser dazu paßt, finden könnte

Es gibt Objekte, die auch ohne Namen auskommen
Ein Wort dient manchmal nur dazu, sich selbst zu bezeichnen

Ein Objekt begegnet seinem Bild, ein Objekt begegnet seinem Namen. Es kommt aber auch vor, daß das Bild und der Name des Objektes einander begegnen
Manchmal nimmt der Name eines Gegenstandes den Platz des Bildes ein

Ein Wort kann den Platz eines Gegenstandes in der Realität einnehmen

Ein Bild kann den Platz eines Wortes in einer Behauptung einnehmen

Ein Objekt kann beinhalten, daß es dahinter andere Objekte gibt

Alles das läßt einen denken, daß es wenig Beziehung zwischen einem Objekt und dem, was es darstellt, gibt

Die Wörter, die dazu dienen, zwei verschiedene Objekte zu bezeichnen, zeigen nicht, was diese Objekte vielleicht von einander unterscheidet

In einem Gemälde bestehen Wörter aus derselben Substanz wie Bilder

Man sieht die Bilder und die Wörter in einem Gemälde unterschiedlich

Jede beliebige Gestalt kann das Bild eines Objektes ersetzen

Ein Objekt erfüllt niemals dieselbe Funktion wie sein Name oder sein Bild

Die sichtbaren Konturen der Gegenstände berühren einander in der Realität wie bei einem Mosaik

Unbestimmte Figuren haben eine ebenso notwendige und vollkommene Bedeutung wie präzise

Manchmal bezeichnen die Namen, die in ein Gemälde geschrieben sind, präzise Dinge, und die Bilder unbestimmte Dinge

Oder im Gegenteil.«

Dieser linguistische Text bildet die theoretische Rechtfertigung der Magritte'schen Malerei, seiner unablässigen Inszenierung der Verhältnisse von Ding und Bild, von Bild und Wort, von Bild und Bild, von Wort und Ding. Obwohl nicht nachweisbar, vermutet man mit Recht, daß Magritte de Saussures *Cours de linguistique* und Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* gekannt hat. Im Kreise der Surrealisten gab es ein starkes Interesse an der Linguistik.⁷⁴⁾ Die theoretische Rechtfertigung Magrittes ist allerdings nicht ohne gewisse innere Widersprüche geblieben. Da wird zuerst die Selbständigkeit der realen Welt neben den Systemen der Sprache und der Bilder (Wort = Bezeichnung, Bild = Darstellung, beide willkürlich auf Dinge bezogen) behauptet. Daraus leitet er in einem zweiten Schritt die Austauschbarkeit von Ding, Bezeichnung und Darstellung ab. Dies wird dann aber gleich wieder in Frage gestellt, indem erneut die Divergenz von Ding und Bild und ihre Gleichheit nur auf der Bildebene betont werden. Im Gemälde sind denn auch Wörter und Bilder von derselben Substanz. Die Kombination Pferd, Pferd-Bild, Pferd-Wortblase, also Gegenstand, Darstellung und Bezeichnung nebeneinandergefügt, will, wie der Text dazu unterstreicht, die verschiedenen Funktionen und die Nicht-Ersetzbarkeit wieder etablieren. Schließlich findet doch eine Verschmelzung, wie beim frühen Wittgenstein eine mosaikartige, zwischen Realität und Bild statt. »Die sichtbaren Konturen der Gegenstände berühren einander in der Realität wie bei einem Mosaik«.

Dieses Hin und Her in der Argumentation, die Behauptung der Selbständigkeit, der Austauschbarkeit, der Gleichheit, der Nicht-Ersetzbarkeit und schließlich doch der Verschmelzung der Systeme »Realität«, »Kunst« und »Sprache«, erklärt sich dadurch, daß von je verschiedener

Warte aus argumentiert wird, vom Realitätsdogma des gesunden Menschenverstandes oder vom Zeichendogma des Linguisten und Malers. Letzteres scheint die Sache aber am Ende zu seinen Gunsten zu entscheiden. Und man muß schließlich akzeptieren, daß der Zeichencharakter der Kunst nicht eigens gesagt, sondern nur gezeigt werden kann.⁷⁵⁾

Wenn in diesem und anderem Zusammenhang auf die Sprachphilosophie des späten Wittgenstein verwiesen wird,⁷⁶⁾ in welcher die Bedeutung der Wörter vom Gebrauch in Sprachspielen abhängig gemacht und in Lebensformen verankert wird, dann hat diese Parallele m. E. nur eine sehr beschränkte Gültigkeit, weil Magritte den alltäglichen Sprach- und Bildgebrauch ausdrücklich kritisiert und korrigiert, indem er das in Gebrauch, Verbrauch und Funktion gewöhnlich verdeckte Geheimnis der Dinge auffinden möchte. Wittgenstein hätte die Poesie der Dinge wohl als metaphysischen Dunstkreis der Bilder bezeichnet.

Im Laufe der Geschichte hat der Mensch Bewußtsein, Erkennen, Wissen vornehmlich als ein Geschehen der Abbildung verstanden. Ich nenne das das realistische Mißverständnis. Magritte hat es in zahlreichen Variationen unter dem Titel *La condition humaine* kritisiert. Es läßt sich als Fensterproblem darstellen.

In *Die Beschaffenheit des Menschen* [14]⁷⁷⁾ von 1934 steht ein Gemälde, das den verdeckten Teil einer Landschaft darstellt, auf einer Staffelei vor einem Fenster, sodaß der Betrachter nun mit Recht meint, jenem Teil der Landschaft gleichzeitig innerhalb des Raumes im Gemälde als auch außerhalb in der wirklichen Landschaft anzutreffen. »Und so sehen wir die Welt: wir sehen sie als etwas außerhalb von uns Befindliches, obwohl sie nur eine geistige Darstellung dessen ist, was wir in uns erleben.«⁷⁸⁾ *Die Beschaffenheit des Menschen II*⁷⁹⁾ von 1935 läßt durch die geringe seitliche Verschiebung des Bildes im Raume bei nahtloser bildlicher Fortsetzung des Meeres die leichte Verführbarkeit zum realistischen Abbildgedanken noch eindrücklicher hervortreten. Schon 1928 hat Magritte das menschliche Auge als *Den falschen Spiegel*⁸⁰⁾ gemalt und bezeichnet.

Schließlich wäre es nur eine Konsequenz einer realistischen Bild-Bedeutung, was das Bild *Die Wolken*⁸¹⁾ von 1939 sichtbar macht, nämlich, daß gemalte Wolken aus dem Bild herausquillen und mit der Staffelei samt Bild an die Wand Schatten werfen könnten.

Nach dieser Kritik an jeder realistischen Bildsemantik, d. h. am Versuch, die Bedeutung von Gemaltem in der Abbildung von Wirklichkeit zu suchen, und nach der klaren Erkenntnis des Zeichencharakters der Kunst stellt



Abb. 14
R. Magritte
Die Beschaffenheit des Menschen 1934

sich die Frage um so dringlicher: ja, Zeichen wofür? Wenn Bilder von Dingen nicht abbilden, was wollen sie dann? Wir müssen zum Schluß also die Frage nach dem Poetischen in Magrittes Malerei nochmals wiederholen. Die Antwort darauf gibt uns auch Aufschluß über das Surrealistische in seiner Kunst und darüber, was er das »absolute Denken« nennt. Und da wäre denn auch der Ort, eine Kritik an der Grundkonzeption Magrittes anzumelden.

6. Die Poesie der Welt

Man ist gewohnt, den Ausdruck »Poesie« als literarischen Gattungsbegriff zu verstehen. Er bezeichnet die in Verse gesetzte Dichtung im Gegensatz zur Prosa. Vers-Dichtung, sowohl in Form des Gedichts wie des Dramas, bekundet einen besonderen Stimmungsgehalt, einen eigenen Zauber. »Im übertragenen Sinn« gebraucht man denn das Wort »Poesie« auch für solchen Stimmungsgehalt und Zauber. Das Poetische wird mit dem Schönen und Erhabenen, mit dem Heiteren und Traurigen, mit dem Lieblichen und Kraftvollen usw. in Verbindung gebracht.

Wie mit den traditionellen Werten des Ethischen und Ästhetischen, so bricht die surrealistische Bewegung

auch mit denjenigen des Poetischen. Poesie wird jetzt zur Lebensform erklärt.⁸²⁾ Sie ist kein bloßes Ausdrucksmittel, vielmehr selbst eine Aktivität, ein Verhalten, ein Bewußtsein. Eine poetische Aktivität kann sich auch bei jemandem finden, der keinen einzigen Vers geschrieben hat. Es genügt, daß er ein Abenteurer des Wunderbaren (*du merveilleux*) ist, einer, der soviel Sensibilität besitzt bzw., anfänglich, soviel Zufall in sich walten läßt, daß er in den kleinsten und alltäglichen Dingen ein großes Geheimnis entdeckt. Bei den Literaten glaubte man, dem Wunderbaren am ehesten durch »automatisches Schreiben« auf die Spur zu kommen. Und das Ziel solchen Schreibens war es, beim Leser eine poetische Emotion zu evozieren, d. h. den Leser in den Zustand des Begeisterten, des Inspirierten, des Schenden zu versetzen. Auf diesem literarischen Hintergrund wird das Bekenntnis der Maler zum Poetischen verständlicher. Daß man auch in Bildern Poesie finden kann, ist nicht erst die Entdeckung der Surrealisten. Aber die Ausschließlichkeit, mit Bildern einen poetischen Reiz zu erzeugen, ist neu und geht über die Kantsche Bestimmung des »interesselosen Wohlgefallens« der Kunst hinaus.

Während nun einige surrealistische Maler das Poetische im Ungewohnten, im Phantastischen, im Übertriebenen, im Bizarren, im Gespenstischen darstellten, holt René Magritte es aus den sogenannten natürlichen Dingen heraus. Sein Verhältnis zum Kern der surrealistischen Bewegung um Breton war von Anfang an gespannt und zwiespältig. Er selber hat 1946 geschrieben: »Der Surrealismus: das war immer Breton«. Und: »Ich persönlich habe den Surrealismus begraben.«⁸³⁾ Sein eigener Vorschlag zur Bezeichnung seiner Malerei lautet: »A-mentalismus«. Der Ausdruck »nicht-mental« richtet sich sowohl gegen die geistreichen Philosophen, zu denen er auch Heidegger zählte,⁸⁴⁾ welche *hinter* statt *in* den Dingen ein Geheimnis, ihre wahre Bedeutung, suchen, als auch gegen die Freudianer unter den Surrealisten, als gegen die neue »Ära übergeschnappter Philosophen«,⁸⁵⁾ wie er sie nannte, welche die Tiefenwelt des Unbewußten mechanisch auskundschaften wollen.

A-mentalismus besagt dann also, daß das Poetische nichts aus dem eigenen subjektiven Geist Geschaffenes, kein zu den Dingen Hinzugedachtes ist. Diese Bezeichnung will aber gar nicht zu verstehen geben, daß die Magritte'schen Bilder lediglich Abbilder, bloß Kopien der Dinge wären. Es geht Magritte sehr wohl um das Denken, aber um dasjenige der Dinge selbst, das uns durch die totale Verzweckung so sehr abhanden gekommen ist, daß es der surrealistischen Darstellung bedarf, um es wieder zu erkennen. 1926 bei der Betrachtung der Bilder *de Chiricos* ist ihm aufgegangen, was zu malen ist: »Was zu malen ist, konzentriert sich auf einen Gedanken, der sich durch die Malerei beschreiben läßt. Und weil es feststeht,

daß ein Gefühl oder eine Idee visuell nicht wahrnehmbar ist, enthält ein solcher Gedanke (der durch Malerei beschrieben und sichtbar werden kann) weder Ideen noch Gefühle. Er gleicht sich dem an, was die äußere Erscheinungswelt unserem Bewußtsein zeigt. Indes ist ein solcher Gedanke nicht passiv wie ein Spiegel – er ist sehr aktiv und vereint in einer Ordnung, die das Mysterium der Welt und des Denkens beschwört, die Formen der sichtbaren Welt: Himmel, Personen, Vorhänge, Inschriften, feste Körper usw. Zu bemerken ist, daß ein solcher Gedanke (der es wert ist, durch Malerei beschrieben zu werden) nicht irgend etwas »zusammenstellt« oder »zusammenfügt«: er vereint die sichtbaren Dinge so, daß sie das Mysterium beschwören, ohne das nichts möglich wäre«. ⁸⁶⁾

Ich möchte dies an einem letzten Beispiel, betitelt *La Philosophie dans le Boudoir* [15] ⁸⁷⁾ (Die Philosophie im Schlafgemach), von 1947 nochmals kurz demonstrieren. Es schlägt den Bogen zum roten Modell zurück: Auf einem Tisch ein Paar Frauenschuhe, denen zierliche kleine Zehen vorwachsen, an Stange vor feingemaserter Holzwand ein rüschenbesetztes Nachtkleid hängend, seinen erotischen Eigensinn durch lebend-durchschimmernde Brüste bekundend. Alles in Rosatönung gehalten.

Das erotisch reizvolle, das hier als poetische Bedeutung dieses Bildes bezeichnet werden darf, wird den darin vor-



Abb. 15
R. Magritte
Die Philosophie im Schlafgemach 1947

kommenden Dingen (Damenschuhe, Schlafröckchen) nicht hinzugefüht, nicht hinzugedacht, sondern aus ihnen selbst herausgeholt. Das Nachtkleid birgt den Busen, die Schuhe bergen die Füßchen der Geliebten. Das ist der Gedanke von Nachtrock und von Schuh. Die surrealistische Metamorphose der Dinge verwandelt sie also in ihr Eigenes zurück. Im Zustand der Verliebtheit, wenn der gesamte philosophische Überbau aus dem Schlafgemach verbannt ist, vermag jeder in diesen Dingen die Geliebte zu sehen. Derart bedarf es einer Liebe zu den Dingen, um ihren Gedanken, um ihre Poesie zu beschwören.

So wäre denn das Surreale dem Realen nicht fern, nicht fremd. Die surrealistische Semantik von Magritte sucht nach der Eigenbedeutung der Dinge, fördert keine absurden, verrückten Ideen, die in Bildern über die Dinge gestülpt werden, zutage. Als über-wirklich nehmen sich die Eigenbedeutungen, die Grundgedanken der Dinge aus, weil wir wissenschaftlich die physikalische Gegebenheit und alltäglich die Erscheinung, dann den Gebrauch oder die Vernutzung der Dinge als realistisch bezeichnen. Das surrealistische »absolute Denken« meint die eigentliche philosophische Bedeutung derselben. ⁸⁸⁾

Zu dieser Absolutheit, welche Magrittes semantische Konzeption begründet, möchte ich am Schluß eine kritische Bemerkung machen. Richtig und fruchtbar finde ich die Behauptung, daß den Dingen ein Gedanke innewohnt und daß menschlicher Geist erst im Umgang mit den Dingen selber aufgeht. Man kann sagen, Geistesgeschichte erwächst aus der Naturgeschichte. Wenn aber die Gedanken einmal aus der Dingerfahrung gewonnen sind, nehmen sie eine eigengesetzliche Entwicklung und können sich sehr weit vom ursprünglichen Erfahrungsaufgang entfernen. Bezüglich der meisten Ideen und Begriffe haben wir den anfänglichen Erfahrungsort vergessen.

Magritte führt uns wieder zu den Dingen zurück. Seine Malerei demonstriert die Anschaulichkeit unserer Ideen. Aber es stellt sich die Frage: ja haben die Dinge einen uranfänglichen, absoluten Gedanken zugrundeliegen? Ist es nicht vielmehr so, daß die Dinge, die Natur- und Gebrauchsdinge, selber eine Geschichte haben? Was ich also bei Magrittes semantischer Grundkonzeption ganz und gar vermisste, ist die *Genese* der Gedanken der Dinge, eine Dinggeschichte. ⁸⁹⁾

Die »Lektion der Dinge« besteht für ihn in einer Ding-Logik. Daß ihnen ein logischer Gedanke innewohnt, daß z. B. eine Form der Gleichzeitigkeit von Innen und Außen den Schuh oder die Türe ausmacht, ist verständlich. Wie aber kommt es zum Schuh, zur Türe? Oder wenn die Maserung das Innenleben des Holzes darstellt,

dann weist jedes Brett auf Gewordenheit hin. Diese Wachstumsgeschichte wird von Magritte nicht mehr thematisiert. Der monströsen Gewohnheit, den Fuß in einen Schuh zu stecken, liegt der vergessene Gedanke von Schuh zugrunde. Die Ungeheuerlichkeit dieser Angewohnheit aber verschwindet, sobald wir die Genese von Schuh kennen. Und so wäre denn die Magritte'sche surrealistische Semantik genetisch⁹⁰⁾ noch zu unterlaufen.

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ »Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée«. R. Descartes, *Discours de la Méthode*, hrsg. v. L. Gäbe, Hamburg 1960, S. 2.
- ²⁾ F. v. Kutschera, *Sprachphilosophie*, München 1975, S. 32. In diesem Buch werden auch die realistischen semantischen Theorien von Frege, Wittgenstein und Carnap diskutiert, vgl. S. 31–78.
- ³⁾ G. Frege, »Über Sinn und Bedeutung« in: *Funktion, Begriff, Bedeutung*, hrsg. v. G. Patzig, Göttingen 1969, S. 40 ff.
- ⁴⁾ Das ist der Grund, warum ich mich hier nicht an die Frege'sche Sprachregelung halte und die beiden Begriffe in einem alltäglichen, weiter nicht definierten Verständnis gebrauche.
- ⁵⁾ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, London 1922.
- ⁶⁾ R. Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, Leipzig 1928, Hamburg 1961.
- ⁷⁾ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, hrsg. v. G. Anscombe/R. Rhees, Oxford 1953. Wissenschaftliche Sonderausgabe, Frankfurt a. M. 1967, Nr. 43 S. 35.
- ⁸⁾ H. Putnam, *Die Bedeutung von »Bedeutung«*, hrsg. u. übers. v. W. Spohn, Frankfurt a. M. 1979.
- ⁹⁾ Schon vorher hat W. V. O. Quine in *Word and Object*, Cambridge/Mass. 1960, gezeigt, daß die Annahme von Bedeutungen im Sinne der realistischen Semantik nicht gerechtfertigt ist.
- ¹⁰⁾ Zitiert nach P. Waldberg, *Der Surrealismus*, Köln 1975, S. 13.
- ¹¹⁾ Vgl. A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1977, S. 16 ff.
- ¹²⁾ Der ganze Wortlaut der von Breton »ein für allemal« gegebenen Definition des Wortes »Surrealismus« lautet: »Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung« (vgl. in Anm. 11 S. 26). Und philosophisch beruhe der Surrealismus auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser Assoziationsformen, an die »Allmacht des Traumes« und an das »zweckfreie Spiel des Denkens«.
- ¹³⁾ Erhart Kästner hat in seinem Buch *Aufstand der Dinge*, Frankfurt a. M. 1973, darauf aufmerksam gemacht, daß gemäß der griechischen Etymologie die zweite Worthälfte von »Automat« soviel wie »sich regen«, »drängen«, »aus sich treiben« bedeutet. Es steckt also in der Vorstellung des denkenden Automatismus noch ein organischer Grundsinn, um den wohl auch Descartes gewußt hat, wenn er Tiere Automaten nennt, und der Leibniz veranlassen kann, die Seele den Automaten des Geistes zu bezeichnen.
- ¹⁴⁾ M. Ernst, »Was ist Surrealismus?«, in: *Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich*, Zürich 1934, S. 3.
- ¹⁵⁾ In Bezug auf die Entwicklung des Wissens wird dies z. B. von Stephen Toulmin in seinem Buch *Menschliches Erkennen: Kritik der kollektiven Vernunft*, Frankfurt a. M. 1978, unternommen.
- ¹⁶⁾ Nach der in Anm. 11 angegebenen Ausgabe S. 15. – Die Neuere Philosophie der Wissenschaft kritisiert ebenfalls eine ausschließliche Beschäftigung mit Logik. Ich zitiere als Beispiel aus Toulmins in Anm. 15 genanntem Buch die Hauptthese: »In der Wissenschaft wie in der Philosophie war eine ausschließliche Beschäftigung mit der logischen Systematik dem historischen Verständnis wie auch der vernünftigen Kritik äußerst schädlich. Der Mensch zeigt seine Vernunft nicht dadurch, daß er seine Begriffe und Vorstellungen zu sauberen formalen Strukturen ordnet, sondern dadurch, daß er offenen Sinnes auf neue Situationen reagiert – daß er die Schwächen seiner bisherigen Verfahrensweisen erkennt und über sie hinauskommt. Auch hier sind die Schlüsselbegriffe »Anpassung« und »Anforderung«, nicht »Form« und »Gültigkeit«. (S. 9/10).
- ¹⁷⁾ Von René Magritte gibt es ein Bild mit dem Titel *Le bon sens* (Der gesunde Menschenverstand) aus den Jahren 1945–46: auf einem Tisch liegt ein schön verzierter Bildrahmen, darin sich vier Äpfel und die weiße Schale mit Birnen eines Stillebens wie reale Gegenstände dreidimensional erheben. Hier ist eine Kritik am gesunden Menschenverstand formuliert, der ein Bild nicht als Bild zu lesen versteht, vielmehr den zweidimensional dargestellten Bildinhalt mit den dreidimensionalen Gegenständen verwechselt, gleichsetzt. D. h. der gesunde Menschenverstand versteht auch Kunst realistisch.
- ¹⁸⁾ Man vgl. »Jenseits von Gut und Böse« und »Zur Genealogie der Moral« von Friedrich Nietzsche in *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, München 1966, Bd. 2 S. 563 ff.
- ¹⁹⁾ Der Ausdruck stammt aus dem in Anm. 13 angegebenen Buch von Erhart Kästner.
- ²⁰⁾ Es handelt sich um *Ein Paar Schuhe* von 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam. In der Bildmonographie *Martin Heidegger* von W. Biemel (Reinbek b. Hamburg 1973, S. 81) ist im Zusammenhang mit Heideggers van Gogh-Analyse ein anderes Schuh-Beispiel abgedruckt.
- ²¹⁾ Zitiert nach H. Torczyner, *René Magritte: Zeichen und Bilder*, Köln 1977, S. 69. Es handelt sich um eine Briefstelle von 1955.
- ²²⁾ Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1950, 1963 S. 22/23. 1977 mit einer Einführung von H. G. Gadamer als Reclam-Bändchen in Stuttgart erschienen, S. 29/30.
- ²³⁾ Van Gogh zeigt schon eine Wandlung des Sehens der Dinge an, wenn er sagt, daß es ihm darum ginge, die sichtbaren Dinge »in jene Ewigkeit zu erhöhen, deren Zeichen einst der Heiligenschein war und die wir in dem Strahlen, in dem Leben unserer Farben suchen«. Zitiert nach André Malraux, *Geist der Kunst*, Berlin 1978.
- ²⁴⁾ Es handelt sich um *Das rote Modell II* von 1937, Öl auf Leinwand, 183 x 136 cm, das sich heute im Besitz des Boymans-van Beuningen-Museums, Rotterdam, befindet. Die erste Fassung entstand zwei Jahre früher und befindet sich im Moderna Museet in Stockholm. Emile Langui weiß im *Marlborough-Katalog*, London 1973, von 7 Fassungen zu berichten.
- ²⁵⁾ Die beste philosophische Studie dazu stammt von Wolfgang Welsch: »Frottage«. *Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus*, Inaugural-Dissertation von Würzburg, Bamberg 1974.

- ²⁶⁾ Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Brüssel.
- ²⁷⁾ Ich gebrauche hier den biologischen Ausdruck »Metamorphose«, der die naturgemäße Verwandlung von tierischen Frühstadien (Larven) zu geschlechtsreifen Formen anzeigt, weil die Transformation von Schuh in Fuß auch aus dem Wesen der beiden Sachen selbst erfolgt. Ähnliche Verwandlungen z. B. von Fisch und Frau finden wir in *Die kollektive Erfindung* von 1935, wobei das Ergebnis gerade keine Meerjungfrau ist (eine solche treffen wir im impressionistischen Bild *Das verbotene Universum* von 1943 an), sondern die Verbindung von Fischkopf mit Frauenkörper.
- ²⁸⁾ Neben Metamorphose wird auch Dialektik als Methode eingesetzt. Nach Suzi Gablik, *Magritte*, München/Wien/Zürich 1971, S. 127 f. benutzt Magritte zusätzlich folgende »Techniken«, um eine »Krise des Objektes« herbeizuführen: 1. Isolation, 2. Modifikation, 3. Hybridisation, 4. Veränderung im Maßstab, 5. Zufälliges Zusammentreffen, 6. Doppelbild, 7. Paradoxa und 8. Begriffliche Bipolarität.
- ²⁹⁾ Aus »La Ligne de Vie«, Vortrag von René Magritte aus dem Jahre 1938, zitiert nach Torczyner, a.a.O. S. 80.
- ³⁰⁾ Der Reiz, den die surrealistische Verfremdung bewirkt, ist poetischer Natur, heißt, daß die Bilder nicht Bedeutungen einer *Welt*, der bäuerlichen etwa, provozieren wollen, daß sie nicht über das Sein jener Welt belehren, sondern schlicht einmal das Geheimnisvolle, das Rätselhafte, die Tiefe der alltäglichen Dinge selbst antupfen, das Ungewöhnliche im Gewöhnlichen entdecken. Die Dinge in diesen Bildern verweisen nicht auf ein Anderes hinter ihnen, sondern auf sich selbst. Sie sind hier nicht schon voreingenommen von einer Welt, die sie vertreten, abbilden, offenbaren müssen, sondern erscheinen in dem, was sie selbst bedeuten.
- ³¹⁾ M. Ernst, »Was ist Surrealismus?«, a.a.O., S. 4.
- ³²⁾ Nach Magritte soll auch die Titelgebung der poetischen Absicht folgen. In einer mit »Question du titre« überschriebenen Notiz erklärt er: »Ich meine, der beste Titel für ein Gemälde ist ein poetischer Titel. Mit anderen Worten, ein Titel, der vereinbar ist mit der mehr oder minder lebhaften Emotion, die wir beim Betrachten eines Gemäldes empfinden. Ich stelle mir vor, daß es der Inspiration bedarf, um diesen Titel zu finden. Ein poetischer Titel ist nicht so etwas wie ein Hinweisschild, das einem beispielsweise den Namen einer Stadt, deren Panorama das Gemälde darstellt, oder die symbolische Rolle angibt, die einer gemalten Figur zugeordnet ist. Ein Titel, der diese hinweisende Funktion hat, erfordert keinerlei Inspiration, um einem Gemälde gegeben zu werden. Der poetische Titel hat uns nichts zu lehren; statt dessen sollte er uns überraschen und entzücken«. Zitiert nach A. M. Hammacher, *René Magritte*, Köln 1975, S. 22. Bei den frühen Bildern finden wir allerdings auch noch erklärende Titel wie z. B. *Der bedrohte Mörder* (1926) oder *Der Schlafwandler* (1927) usw.
- ³³⁾ Ein Vergleich wird etwa durch folgende Sätze von Heraklit nahegelegt: »Das widereinander Strebende zusammengehend; aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung« (Fragment 8); »Der Weg hinauf und hinab ein und derselbe« (Fragment 60); »Gott ist Tag Nacht, Winter Sommer, Krieg Frieden, Satttheit Hunger . . .« (Fragment 67).
- ³⁴⁾ Öl auf Leinwand, 54 x 75 cm, Museum Essen. Uwe M. Schneede sagt in seinem Buch *René Magritte. Leben und Werk*, Köln 1973, S. 22: »Er (Der Schlafwandler) begründet innerhalb des Gesamtwerkes von Magritte einen umfangreichen Komplex von Bildern, deren Irritationseffekt auf der kombinatorischen Verfahrensweise basiert«. Weil bei dieser Kombinatorik nicht Beliebigkeit waltet, ziehe ich es vor, von Dialektik zu sprechen.
- ³⁵⁾ Im Problemgegensatz innen-außen artikuliert sich das eigentliche Erkenntnisproblem. Max Ernst unterstreicht es in »Was ist Surrealismus« a.a.O. S. 4/5 so: »Die Freude an jeder gelungenen Metamorphose entspricht nicht einem elenden ästhetischen Distractionstrieb, sondern dem uralten vitalen Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und nach Erforschung eines neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebiets, in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt (nach der klassisch-philosophischen Vorstellung) sich mehr und mehr verwischen und wahrscheinlich eines Tages (wenn präzisere Methoden als die écriture automatique gefunden sind) völlig verschwinden werden«.
- ³⁶⁾ Collage und Gouache auf Papier, 39,5 x 60 cm, Sammlung Harry Torczyner, New York. Es gibt von diesem Thema auch verschiedene Fassungen.
- ³⁷⁾ 1925–27, Öl auf Leinwand, 75 x 65 cm, Sammlung Mme J. Vanparys-Maryssael, Brüssel.
- ³⁸⁾ Vgl. Magrittes Äußerung über poetische Titel in Anm. 32.
- ³⁹⁾ R. Magritte an E. L. T. Mesens am 5. November 1953. Zitiert nach Torczyner, a.a.O. S. 56.
- ⁴⁰⁾ Unveröffentlichte Aufzeichnungen Magrittes, notiert in New York am 16. Dezember 1965. Zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 56.
- ⁴¹⁾ Öl auf Leinwand, 74 x 55 cm, Sammlung Theo Wormland, Grünwald-München.
- ⁴²⁾ Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm, Privatbesitz Brüssel. Magritte malt das Blattmotiv noch in zahlreichen anderen Variationen.
- ⁴³⁾ Öl auf Leinwand, 115 x 80 cm, Marisa del Re Gallery, New York. Das Tür-Motiv kommt in sehr vielen Bildern vor.
- ⁴⁴⁾ Aus einem Brief an M. und Mme Barnet Hodes, 1957. Zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 126.
- ⁴⁵⁾ Öl auf Leinwand, Privatsammlung Brüssel. Ein Aquarell (38 x 32 cm) von 1936 mit dem gleichen Titel befindet sich im Musée d'Ixelles, Brüssel; eine Gouache (36 x 45,5 cm) von 1948 in der Sammlung Mrs. Melvin Jacobs, Florida.
- ⁴⁶⁾ Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Sammlung Isy Brachot, Brüssel. Auch davon gibt es eine Variation von 1959 (Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Privatbesitz).
- ⁴⁷⁾ Nach Brief von René Magritte an Suzi Gablik vom 19. Mai 1958. Vgl. S. Gablik, a.a.O., S. 123/124.
- ⁴⁸⁾ Z. B. in *Humanisme et Terreur*, Paris 1947 und *Les Aventures de la Dialectique*, Paris 1955.
- ⁴⁹⁾ Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm, Sammlung H. Torczyner, New York.
- ⁵⁰⁾ H. Torczyner hat in dem hier in Anm. 21 erstmals zitierten großen Werk einen Teil der Bilder Magrittes nach Inhalten oder Gegenständen geordnet, so daß die Variationen vieler Themen nebeneinander betrachtet werden können.
- ⁵¹⁾ Öl auf Leinwand, 73 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg.
- ⁵²⁾ Öl auf Leinwand, 114 x 130 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- ⁵³⁾ Vgl. Hammacher a.a.O., S. 96.
- ⁵⁴⁾ Öl auf Leinwand, 126 x 100 cm, Art Institute, Joseph Winterbotham Collection, Chicago.

- ⁵⁵ Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Privatsammlung, New York.
- ⁵⁶ Zitiert nach Schneede, a.a.O., S. 23.
- ⁵⁷ Vgl. z. B. E. Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem* Bd. 1, *Ikongraphie und Ikonologie*, Köln 1979.
- ⁵⁸ F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Genève 1915. Zitiert nach der Ausgabe Paris 1968.
- ⁵⁹ Vgl. Anm. 5 und 7.
- ⁶⁰ Vgl. Anm. 12.
- ⁶¹ Hammacher, a.a.O., S. 30.
- ⁶² Das hat Michel Foucault am besten gezeigt. Eine eigentliche Geistesverwandtschaft verbindet den Maler Magritte mit dem Philosophen Foucault, dessen *Les Mots et les Choses* (Paris 1966, dt. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1971 und 1974), im Titel wörtlich den Namen der Magritte-Ausstellung von 1954 in New York übernehmend, epochenspezifische »Systeme der Gleichzeitigkeit«, Analogien und Beziehungsgeflechte zwischen den Disziplinen der Humanwissenschaften aufdeckt. Unter dem Titel *Dies ist keine Pfeife* hat Foucault auch eine Analyse von Magrittes Pfeifenbildern veröffentlicht (München 1974, übers. und mit Nachwort versehen von W. Seitter). Darin beschreibt er Magrittes Pfeifen-Bilder als »zerstörte Kalligramme«. Das Kalligramm überspielt die Gegensätze zeigen-nennen, abbildensagen, schauen-lesen, es wiederholt ohne Rhetorik, stellt »den Dingen die Falle eines zweifachen Zeichensystems« (S. 12). Magritte greift diese Funktionen des Kalligramms auf, »pervertiert sie jedoch und erschüttert dadurch alle überlieferten Beziehungen zwischen Sprache und Bild«. (S. 14). Der Text ist nicht »Legende«, sondern selber Bild, d. h. er erklärt nicht, sondern bekundet seine eigene Zeichenhaftigkeit. Nichts anderes. Im weiteren bringt Foucault die Bemühungen Magrittes mit denjenigen Klees und Kandinskys in Verbindung.
- ⁶³ Das hier wiedergegebene Beispiel ist *Der Sprachgebrauch* von 1928/29, Öl auf Leinwand, 54,5 x 72,5 cm, Sammlung William N. Copley, New York. – *Der Verrat der Bilder* 1929, Öl auf Leinwand, 62,2 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art. *Ceci n'est pas une pipe* 1928/29, Öl auf Leinwand, 59 x 80 cm, Sammlung William N. Copley, New York.
- ⁶⁴ Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm, Privatsammlung.
- ⁶⁵ »Das Befremdende an dieser Darstellung ist nun nicht der Widerspruch zwischen dem Bild und dem Text. Denn Widerspruch kann es nur zwischen zwei Aussagen oder innerhalb einer Aussage geben. Und hier liegt nur eine Aussage vor, die nicht widersprüchlich sein kann, da ihr Subjekt bloß ein Hinweis ist«. M. Foucault, *Dies ist keine Pfeife* a.a.O., S. 11.
- ⁶⁶ Gespräch mit Claude Vial, 1966, zitiert nach Torczyner a.a.O., S. 118.
- ⁶⁷ Magrittes semantischer Ansatz ist ein ganz und gar ungeschichtlicher, ein strukturalistischer.
- ⁶⁸ Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Garrick Fine Arts Inc., Philadelphia.
- ⁶⁹ Öl auf Leinwand, 41,5 x 28 cm, Sammlung Jasper Johns, New York. – In der Literatur wird oft auf den großen Einfluß, den Magrittes Malerei auf die amerikanischen Pop-Künstler wie Jasper Johns, Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein ausgeübt hat, hingewiesen. Vgl. z. B. S. Gablik a.a.O., S. 97.
- ⁷⁰ Wohin das führen würde, zeigt die Geschichte »Ein Tisch ist ein Tisch« von Peter Bichsel in *Kindergeschichten*, Neuwied und Berlin 1969, sehr schön.
- ⁷¹ F. de Saussure, a.a.O., S. 100. Das Beispiel befindet sich auch auf dieser Seite.
- ⁷² S. Gablik, a.a.O., S. 141.
- ⁷³ Bd. 5, No. 12, S. 32–33, Paris 15. Dezember 1929. Die deutsche Übersetzung ist nach S. Gablik, a.a.O., S. 141–143, zitiert.
- ⁷⁴ Vgl. H. T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus: Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart 1977, S. 203 f.: »Gewiß ist nur, daß im Surrealismus die Linguistik zu wesentlichen Überlegungen anregte. So waren Breton und vor allem Aragon mit jüngeren Strömungen in der Linguistik vertraut, kannten Georg von der Gabelentz (von dem Saussure nicht unbeeinflusst war) und empfahlen Jacques Doucet zur Anschaffung: Bréals grundlegendes Werk *Essai de sémantique*, Darmsteters *La Vie des mots* und Frédéric Paulhans *La Logique de la contradiction*.«
- ⁷⁵ So kann nach Wittgenstein der Satz »die gesamte Wirklichkeit darstellen, aber er kann nicht das darstellen, was er mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie darstellen zu können – die logische Form« (*Tractatus* 4.12); die logische Form läßt sich nur zeigen.
- ⁷⁶ Vgl. S. Gablik, a.a.O., S. 129 ff.
- ⁷⁷ Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Privatbesitz, Paris.
- ⁷⁸ R. Magritte in »L'Invention collective« von 1940, zitiert nach S. Gablik, a.a.O., S. 98/99.
- ⁷⁹ Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Sammlung Simon Spierer, Genf.
- ⁸⁰ Öl auf Leinwand, 54 x 81 cm, The Museum of Modern Art, New York.
- ⁸¹ Gouache, 34 x 33 cm, Privatbesitz, Belgien.
- ⁸² Vgl. H. T. Siepe, a.a.O., S. 101 ff.; Elemente der Poetik Eluards S. 115 ff.; Poesie: Zufall und Automatismus S. 140 ff.; Poetische Emotion S. 161 ff.
- ⁸³ Brief an Paul Nougé, zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 68. – Ferdinand Alquié hat die Philosophie des Surrealismus in seinem Buch *Philosophie du surréalisme*, Paris 1955, zur Hauptsache am Beispiel Bretons dargestellt.
- ⁸⁴ Magritte hat Heidegger gelesen und sich mehrmals über ihn geäußert, vgl. z. B. in Torczyner, a.a.O., S. 54.
- ⁸⁵ R. Magritte 1946 in »Manifeste de l'Amentalisme«, zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 69.
- ⁸⁶ Autobiographische Äußerung Magrittes von 1962, zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 263.
- ⁸⁷ Öl auf Leinwand, 81 x 61 cm, Privatbesitz, Washington D. C.
- ⁸⁸ In der 2. Auflage seines Essays »Der Surrealismus und die Malerei« von 1945 hat André Breton Magritte späte Anerkennung ausgedrückt dadurch, daß er das Bild *Das rote Modell* als Umschlagsbild für die Neuauflage benutzte und seinen Essay um folgenden Abschnitt ergänzte: »Das nicht automatische, im Gegenteil höchst reflektierte Vorgehen Magrittes unterstützt den Surrealismus. Als einziger, der diese Richtung vertrat, hat er die Malerei zu einer Art »Lektion der Dinge« gemacht und unter diesem Blickwinkel den systematischen Prozeß des optisch wahrnehmbaren Bildes aufgezeigt. Dabei betonte er gern die Ohnmacht der Abbilder und ihre Abhängigkeit von Sprache und Denken. Als einzigartiges, notwendiges Unterfangen auf der Grenze zwischen physischer und geistiger Erfahrung, setzt es alle Kräfte eines Geistes frei, der so anspruchsvoll ist, jedes Gemälde als Mittel zur Lö-

sung eines neuen Problems anzusehen«. Zitiert nach Torczyner, a.a.O., S. 12.

⁸⁹⁾ Diese Geschichtslosigkeit ist sicher ein Grund, warum es in seiner Malerei keine wesentliche Entwicklung gibt. Er malt die gleichen Gedanken nach 20 Jahren immer noch gleich. – Die impressionistische und die Vache-Periode waren nur Episoden.

⁹⁰⁾ Im Sinne von entwicklungsgeschichtlich. Dieses monströse Wort vereinigt beides, den Gedanken der Evolution der Naturdinge mit dem Gedanken der Geschichte der menschlichen Welt.

LITERATUR

- Ades, D. (1975) *Dada und Surrealismus* München/Zürich
Alquié, F. (1955) *Philosophie du surréalisme* Paris
Alquié F. (1968) *Entretiens sur le surréalisme* Paris
Ausstellungskatalog (1978/79) *Rétrospective Magritte* Bruxelles/Paris
Breton, A. (1968) *Die Manifeste des Surrealismus* Reinbek b. Hamburg
Ernst, M. (1934) »Was ist Surrealismus?« in *Ausstellungs-Katalog* Kunsthaus Zürich
Foucault, M. (1971) *Die Ordnung der Dinge* Frankfurt a. M.
Foucault, M. (1974) *Dies ist keine Pfeife* München
Gablik, S. (1971) *Magritte* München/Wien/Zürich
Gadamer, H. G. (1977) *Die Aktualität des Schönen* Stuttgart
Hammacher, A. M. (1975) *René Magritte* Köln
Heidegger, M. (1977) *Der Ursprung des Kunstwerkes* Stuttgart
Kaemmerling, E. (Hg.) (1979) *Bildende Kunst als Zeichensystem* Bd.1: *Ikonographie und Ikonologie* Köln
Kandinsky, W. (1973) *Über das Geistige in der Kunst* Bern
Kästner, Erhart (1976) *Aufstand der Dinge* Frankfurt a. M.
Kutschera, F. v. (1975) *Sprachphilosophie* München
Noël, B. (1977) *Magritte* München
Panofsky, E. (1978) *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* Köln
Pierre, J. (1976) *Lexikon des Surrealismus* Köln
Putnam, H. (1979) *Die Bedeutung von »Bedeutung«* Frankfurt a. M.
Robbe-Grillet, A. (1975) *René Magritte: La belle captive* Lausanne/Paris
Rubin, W. S. (1979) *Surrealismus* Teufen
Saussure, F. de (1968) *Cours de Linguistique générale* Paris
Schneede, U. M. (1973) *René Magritte: Leben und Werk* Köln
Scutenaire, L. (1948) *Magritte* Anvers
Siepe, H. T. (1977) *Der Leser des Surrealismus: Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik* Stuttgart
Torczyner, H. (1977) *Magritte: Zeichen und Bilder* Köln
Vovelle, J. (1972) *Le Surréalisme en Belgique* Bruxelles
Waldberg, P. (1965) *René Magritte* Bruxelles
Waldberg, P. (1975) *Der Surrealismus* Köln
Welsch, W. (1974) »Frottage: Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus (Diss.) Bamberg
Wilson, S. (1975) *Pop Art* München/Zürich
Wittgenstein, L. (1964) *Tractatus logico-philosophicus* Frankfurt a. M.
Wittgenstein, L. (1967) *Philosophische Untersuchungen* Frankfurt a. M.