

Magritte

Der Verrat der Bilder

Die Ausstellung steht unter der gemeinsamen Hohen Schirmherrschaft
von Bundespräsident Joachim Gauck
und Seiner Majestät dem König der Belgier.

 **Centre
Pompidou**

SCHIRN
KUNSTHALLE
FRANKFURT

PRESTEL
München · London · New York

Magritte
Der Verrat der Bilder

herausgegeben von Didier Ottinger

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Magritte. La trahison des images/Der Verrat der Bilder

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris,
21. September 2016 bis 23. Januar 2017

Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main
10. Februar bis 5. Juni 2017

Vorsatz Rückseite

La Lampe philosophique (Die philosophische Lampe), 1936
(Detail), **Abb. S. 24**

Umschlagvorderseite Verlagsausgabe

La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)
(*Der Verrat der Bilder [Das ist keine Pfeife]*), 1929, **Abb. S. 67**

Umschlagrückseite Verlagsausgabe

*Ceci continue de ne pas être une pipe (Auch das ist keine
Pfeife)*, 1952, **Abb. S. 198**

Umschlag Museumsausgabe

Les Marches de l'été (Die Stufen des Sommers), 1938 (Details),
Abb. S. 170

Vorsatz

„Les mots et les images“ („Die Wörter und die Bilder“), 1929
(Details), **Abb. S. 19**

Danksagung

Unser besonderer Dank gilt Charly Herscovici, Vorsitzender der Fondation Magritte. Seine uneingeschränkte und unermüdliche Unterstützung hat diese Ausstellung möglich gemacht.

Das Weiteren gilt unser Dank dem Musée Magritte und dessen Direktor, Michel Draguet. Die ebenso zahlreichen wie wichtigen Leihgaben des Museums haben maßgeblich zum Erfolg dieser Ausstellung beigetragen.

Schließlich danken wir allen Leihgebern, die uns für die Dauer der Ausstellung ihre wertvollen Werke zur Verfügung gestellt haben:

Australien

Kerry Stokes Collection

Belgien

Collection Charly Herscovici

Schweiz

Collection Diane SA

sowie allen Leihgebern, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Besonderer Dank gilt den Präsidenten, Direktoren, Konservatoren und Mitarbeitern der öffentlichen Einrichtungen für deren Leihgaben:

Australien

*Art Gallery of New South Wales,
Sydney
National Gallery of Victoria,
Melbourne*

Belgien

*Musées royaux des beaux-arts de
Belgique, Brüssel
Musée d'Ixelles, Brüssel
Université catholique de Louvain,
Louvain-la-Neuve*

Deutschland

*Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf*

Frankreich

*Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne, Paris
Centre Pompidou, Bibliothèque
Kandinsky, Paris
Bibliothèque nationale de France,
Paris*

Großbritannien

*Norfolk Museums Service
Tate, London*

Schweiz

Kunstmuseum Bern

USA

*Dallas Museum of Art
The Menil Collection, Houston
The Metropolitan Museum of Art,
New York
The Museum of Modern Art,
New York
National Gallery of Art,
Washington (DC)
Philadelphia Museum of Art*

Für ihren wichtigen Beitrag zu dieser Ausstellung danken wir den folgenden privaten Einrichtungen:

*Ageas Belgique, Brüssel
Brachot Gallery, Brüssel
Simon Studer Art, Genf
Sotheby's, Paris*

11

Vorwort

Philipp Demandt

15

Ut pictura philosophia.

Magritte als Philosoph –
ein Porträt

Didier Ottinger

28

Die Lebenslinie I
(Vortrag von 1938)

René Magritte

53

*Wörter, Schatten, Flammen, Vorhänge,
Fragmente*

Magritte und die Gründungsmythen
der Malerei

Didier Ottinger

56

*Zwischen Wahlverwandtschaft
und Beliebigkeit*

Anmalen gegen die imaginären Grenzen
der Imagination

Klaus Speidel

94

Sehen, um zu glauben

René Magritte und die Erfindung
der Kunst

Jan Blanc

114

Der Maler-König

Barbara Cassin

142

Magrittes Vorhänge

Victor I. Stoichita

160

*Schönheit ist ein
bildnerisches Problem*

Jacqueline Lichtenstein

178

*Vom Bild als Deckmantel
zur Kunst des Problems*

Michel Draguet

189

Korrespondenz

199

*Liste der ausgestellten Werke
und Dokumente*

* Werke, die im Katalogbuch abgebildet sind, aber nicht in der Ausstellung im Centre Pompidou, Paris, gezeigt wurden, sind mit einem roten Asterisk gekennzeichnet.



Die Ausstellung *Magritte. La trahison des images/Der Verrat der Bilder*
wurde ermöglicht mit der Förderung von:



Medienpartner





Grußwort

Bank of America Merrill Lynch freut sich, die Ausstellung *René Magritte. Der Verrat der Bilder* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt unterstützen zu dürfen.

Wir sind überzeugt, dass der Austausch von Kunst die interkulturellen Beziehungen festigt und letztlich auch die wirtschaftliche Zusammenarbeit stärkt. Aus diesem Grund sind wir bereits seit etlichen Jahren in der Kunstförderung engagiert und haben in Frankfurt auch schon mehrere Ausstellungen der Schirn Kunsthalle und ihrer Partnermuseen begleitet.

Die umfängliche Präsentation der Werke René Magrittes in der Schirn ist die erste vergleichbare ihrer Art in Deutschland seit mehr als 20 Jahren. Gerne sind wir engagierter Partner einer Einrichtung, die eine so herausragende Bedeutung für das kulturelle Leben in der Region, in Deutschland und darüber hinaus hat.

Mit *Magritte. Der Verrat der Bilder* erwartet uns erneut eine eindrucksvolle Ausstellung der Schirn. Wir wünschen den Besuchern viele inspirierende Momente, eindrucksvolle Erinnerungen und vor allem den intensiven Austausch mit anderen Kunstinteressierten.

Armin von Falkenhayn

Country Executive Deutschland

Leiter Corporate & Investment Banking Deutschland, Österreich und Schweiz



Vorwort

René Magritte zählt zu den Schlüsselfiguren der Malerei des 20. Jahrhunderts. Mit seinem konzeptuellen Surrealismus ging er einen ganz eigenen Weg. In der visuellen Kultur scheinen seine Bilder heute allgegenwärtig, große Werkschauen sind dagegen seltene Ereignisse. In Deutschland war eine solche zuletzt vor 20 Jahren in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen zu sehen. Insofern ist unsere Frankfurter Ausstellung, die in Kooperation mit dem Centre Pompidou entstand, ein rares Ereignis, das nicht nur hochkarätige Leihgaben aus allen Teilen der Welt versammelt, sondern auch unbekanntere Werke aus Magrittes Œuvre. Schon einmal war Magritte in der Schirn zu Gast, 2008/09 mit der kleinen Werkgruppe der „Période vache“, bestehend aus insgesamt 30 untypischen Bildern aus dem Jahr 1948, einem Nebenstrang im Werk dieses Meisters der klassischen Moderne. Sie entstanden für seine erste Einzelausstellung in Paris – damals gemeint als gezielte Provokation, als polemischer Angriff auf die dogmatischen Ideen der Pariser Surrealistengruppe um André Breton. Auf gewisse Weise schließt die Schau *Magritte. Der Verrat der Bilder* an diese Vorgängerausstellung an. Sie ist keine klassische Retrospektive, sondern sie trägt eine konkrete Fragestellung an das Werk des belgischen Surrealisten heran und präsentiert es so in einem neuen Licht.

Magritte vereinte die kühle Präzision seiner Malerei mit der Idee. Dabei ist seine Malerei weniger als Ausdruck des Denkens, sondern als Denken selbst zu begreifen: Er sei kein Künstler, er lehne diese Bezeichnung ab. Er sei ein denkender Mensch, der seine Gedanken durch die Malerei vermittelt, formulierte René Magritte selbst. So werden seine surrealen Bildkonstruktionen auf einzigartige Weise zu einem Instrument der poetischen Erkenntnis. Die Ausstellung zeigt Magritte als Künstler des „Surrealismus in praller Sonne“, der nicht so sehr den erwartbaren Methoden des Surrealismus wie dem Traum und dem Zufall unterworfen ist und weniger auf das Sichtbarmachen des Verschütteten aus den Untiefen der Psyche rekurriert. Magritte behauptet vielmehr einen intellektuellen Surrealismus. *Magritte. Der Verrat der Bilder* zielt darauf, das Werk des belgischen Surrealisten in seinem Verhältnis zur Philosophie seiner Zeit abzubilden. Magritte arbeitete sein Leben lang daran, der Malerei eine den Worten gleichrangige Bedeutung zu geben. In seinen außergewöhnlichen künstlerischen Strategien suchte er die Nähe zur Philosophie, die ihm die Argumente für den komplexen Charakter seiner Bilder lieferte. So stand der Künstler in engem Austausch etwa mit dem Rechtsphilosophen Chaïm Perelman oder dem belgischen Phänomenologen und Heidegger-Spezialisten Alphonse De Waelhens und schließlich keinem Geringeren als dem großen französischen Poststrukturalisten Michel Foucault. Nach einem Briefwechsel mit Magritte verfasste dieser die Schrift *Ceci n'est pas une pipe – Dies ist keine Pfeife*.

Dieser Dialog mit der Philosophie zeugt von Magrittes ständiger Beschäftigung mit Fragen zu Ähnlichkeit und Realismus. Die Ausstellung beleuchtet Magrittes zentrale Bildformeln, die sich mit der Mythologie der Erfindung und Definition der Malerei befassen. Seine intellektuelle Neugier führte den Maler zu einem bemerkenswerten Schaffen, zu einer Verfremdung der Welt, die auf einzigartige Weise akkurate, meisterhafte Malerei mit konzeptuellem Denken verbindet. Magritte entwickelte für diese Art von Malerei eine quasi wissenschaftliche Methodik, die von ihm benannte „Probleme“ abarbeitete. All das bezeugt seinen Argwohn gegenüber einfachen Antworten und einem simplen Realismus.



Wir freuen uns sehr, diese Ausstellung in Kooperation mit dem Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, zu realisieren. Mein ausdrücklicher Dank gilt daher dem Direktor Bernard Blistène und dem gesamten Team des Centre Pompidou für ihr Engagement und die überaus professionelle Zusammenarbeit. Ich danke ihnen für die kontinuierliche Unterstützung und das Entgegenkommen in vielen Belangen. Besonders herzlich sei dem Kurator Didier Ottinger für sein umsichtig und kenntnisreich entwickeltes Konzept sowie Cathy Gicquel für die engagierte und souveräne Unterstützung bei der Produktion der Ausstellung gedankt.

Ganz besonders danke ich den zahlreichen Leihgebern, die durch ihre großzügige Bereitschaft, sich auf Zeit von wichtigen Werken zu trennen, wesentlich zum Gelingen des Projekts beigetragen haben. Ein solch ambitioniertes Ausstellungsvorhaben wäre nicht ohne die Unterstützung öffentlicher und privater Leihgeber aus dem In- und Ausland realisierbar gewesen, für deren großzügiges Entgegenkommen wir überaus dankbar sind.

Ich danke der Art Gallery of New South Wales, Sydney, der Bibliothèque nationale de France, Paris, dem Centre Pompidou, Musée national d'art moderne und dem Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris, dem Dallas Museum of Art, dem Kunstmuseum Bern, der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, der Menil Collection, Houston, dem Metropolitan Museum of Art, New York, dem Musée d'Ixelles, Brüssel, dem Museum of Modern Art, New York, den Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel, der National Gallery of Art, Washington, der National Gallery of Victoria, Melbourne, dem Norfolk Museums Service, Norwich, dem Philadelphia Museum of Art, der Tate, London, sowie der Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve.

Darüber hinaus danke ich den folgenden Sammlungen und privaten Leihgebern: Collection Diane SA, Genf, Collection Charly Herscovici, Brüssel, und Collection Kerry Stokes, Perth, sowie einer Reihe weiterer privater Leihgeber, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Für ihre unschätzbare Unterstützung dieser Ausstellung sei zudem den folgenden privaten Einrichtungen unser Dank ausgesprochen: Ageas Belgium, Brüssel, Brachot Gallery, Brüssel, Simon Studer Art, Genf, Sotheby's, Paris, und weiteren, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Nicht minder maßgeblich für dieses Projekt ist das Engagement unserer Partner und Förderer. Wir freuen uns sehr, dass die Bank of America Merrill Lynch uns bei diesem Vorhaben als Hauptförderer begleitet und damit die langjährige Verbundenheit mit der Schirn Kunsthalle fortsetzt. Mein besonderer Dank gilt hierbei der Geschäftsführung der Bank of America Merrill Lynch, repräsentiert in Deutschland durch Armin von Falkenhayn, Country Executive und Leiter des Investmentbankings, wie auch unseren langjährigen Gesprächspartnern Linda Federici, Director Global Sponsorship, und dem Londoner Team. Mit der Bank of America Merrill Lynch steht uns ein überzeugter Partner zur Seite, der die Verwirklichung dieses Ausstellungsvorhabens finanziell mit ermöglicht.



Ohne die Unterstützung der Stadt Frankfurt wären die Arbeit der Schirn und damit die Realisierung solch aufwendiger Ausstellungsprojekte nicht möglich. Daher möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank, stellvertretend für alle Entscheidungsträger, dem Oberbürgermeister Peter Feldmann und der Kulturdezernentin Ina Hartwig aussprechen.

Unseren Medienpartnern, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der VGF, unserem Mobilitätspartner Deutsche Bahn sowie unserem Kulturpartner hr2-kultur sei für die gute Zusammenarbeit gedankt.

Herzlich danken möchte ich den Katalogautoren Didier Ottinger, Klaus Speidel, Jan Blanc, Barbara Cassin, Victor I. Stoichita, Jacqueline Lichtenstein und Michel Draguet für ihre fundierten und kenntnisreichen Textbeiträge. Für das versierte Lektorat sei Annette Siegel und Danko Szabó gedankt sowie für die präzisen Übersetzungen Stefan Barmann, Caroline Gutberlet, Bram Opstelten, Bernd Weiß, David Wharry und Thomas Wollermann. Zudem gilt mein Dank dem Prestel Verlag, namentlich Katharina Haderer, Constanze Holler, sowie Petra Kruse, Reschke, Steffens & Kruse. Für die gelungene Ausstellungsarchitektur ist Marc Ulm vom buero.us, Frankfurt, verantwortlich – ihm danke ich für die ausgezeichnete Präsentation der ausgestellten Werke. Nathalie Landenberger, Alexandra Papadopoulou und Marie Schoppmann von VERY danke ich für die stimmige Ausstellungsgrafik.

Schließlich möchte ich mich sehr herzlich bei dem hochmotivierten Team der Schirn bedanken. Mein großer Dank gilt zuallererst der Kuratorin Martina Weinhart, die dieses ambitionierte Projekt mit großer Sensibilität und außerordentlichem Engagement umgesetzt hat. Besonderer Dank geht auch an Maria Sitte, die ihr als wissenschaftliche Assistentin zur Seite stand. Des Weiteren geht mein Dank an Inka Drögemüller als stellvertretende Direktorin, an Esther Schlicht für Ausstellungsleitung und Tour, an Karin Grüning, Catharina Brust und Elke Walter für die Organisation der Leihgaben und die Koordination des Auf- und Abbaus, an die Restauratorinnen Stefanie Gundermann und Stephanie Wagner, an Ronald Kammer und Christian Teltz für die technische Betreuung der Ausstellung sowie an das Hängeteam um Andreas Gundermann. Danken möchte ich auch Luise Bachmann, Isabel Stamm, Lilli Christoph-Homberg und Owig DasGupta für das innovative Marketing sowie Heike Stumpf für ihren engagierten Einsatz im Rahmen der Werbekampagne, Julia Lange und Miriam Werner für das Sponsoring und die Betreuung der Partner, Pamela Rohde mit Johanna Pulz und Timo Weißberg für die Pressearbeit sowie Fabian Famulok für die Redaktion des Online-Magazins, Chantal Eschenfelder mit Laura Heeg, Simone Boscheinen, Irmi Rauber und Olga Shmakova aus der Abteilung Bildung und Vermittlung, Heike Berndt und Tanja Stahl in der Verwaltung, meiner Referentin Daniela Schmidt und der Teamassistentin Tanja Trabes, Ute Seiffert für die Entwicklung und Koordination der Veranstaltungen, dem Boten Ralf Stoßmeister, Rosaria La Tona und dem Gebäudereinigungsteam, Josef Härig und Vilizara Antalavicheva am Empfang sowie Rolf Brauckhoff und seinem Team von der Aufsicht und Sicherheit sowie allen weiteren Kolleginnen und Kollegen, die an der Realisierung des Projekts beteiligt waren.

Philipp Demandt
Direktor

Ut pictura philosophia

Magritte als
Philosoph –
ein Porträt

Didier Ottinger

„[...] man gab vor, in den präntiösen und abstrusen Hirngespinsten, in die sich gemeiner Aberglaube und trüber Mystizismus mischen, den theoretischen Ausdruck eines

rein *experimentellen* Denkens zu erkennen.“ – Paul NOUGÉ, „Les points sur les signes“¹

„„Mehr Bewusstsein!“ – diesen pathetischen Appell von Karl Marx, die zentrale Losung des alten Propheten, hat Magritte, man kann ihn dafür nicht genug loben, sehr deutlich vernommen.“ – Paul NOUGÉ, „René Magritte ou la révélation objective“²

Die Dummheit der Maler

„Dumm wie ein Maler“ – dass dieser Ausdruck am Ende des 19. Jahrhunderts zum gängigen Sprachgebrauch gehörte, hat Marcel Duchamp uns weiszumachen versucht, um seinen Kreuzzug gegen die auf das „Retinale“ beschränkte moderne Malerei (gegen einen nur noch an der „optischen“ Dimension der Werke interessierten Formalismus) auf die Grundlage des gesunden Menschenverstandes zu stellen.³ Für ihn hatte diese vermeintliche Dummheit einen Gebrauchswert. Sie brachte eine über viele Jahrhunderte durch die Philosophie hermetisch abgeriegelte Hierarchie auf den Punkt, die die Musiker und Dichter über die Maler, die Worte meilenweit über die Bilder stellte. Von Platon bis Hegel setzten Philosophen die figürliche Darstellung mit einer Verwirrung der Sinne gleich und erklärten die Poesie zum vollkommensten Mittler des Geistes. Allen Bemühungen Leonardo da Vincis zum Trotz, der seine Kunst als eine *cosa mentale*, als etwas Geistiges betrachtete, galt die Idee einer „geistigen Malerei“ lange Zeit als vollkommen abwegig.

Magritte hat sich mit dieser „Dummheit der Maler“ nie abgefunden. Erst gegen die Dichter, dann auch gegen die Philosophen trat er unermüdlich für die Anerkennung der geistigen Würde seiner Kunst ein. Dieser Anspruch wurzelte in der spezifisch belgischen Ausprägung des Surrealismus, die sich der Persönlichkeit und den Überzeugungen ihres Begründers verdankte: Paul Nougé **ABB. S. 16**, von Beruf Wissenschaftler⁴ und Marxist aus Überzeugung⁵, hatte 1926 die Gruppe der Surrealisten gegründet, der Louis Scutenaire, Camille Goemans, René Magritte, E. L. T. Mesens und André Souris angehörten **ABB. RECHTS**.

Noch vor der Bekehrung der Pariser Surrealisten zum Marxismus⁶ nahmen Nougé und seine Freunde eine dialektische Methode und ein wissenschaftliches Denken für sich in Anspruch und geißelten demgemäß den Automatismus, den André Breton zum poetischen Exklusivmodell des Ersten Surrealismus erhoben hatte. In einem 1929 in Charleroi gehaltenen Vortrag⁷ stempelte Nougé diesen Automatismus als „Formel eines neuen Quietismus“ ab.⁸ Scharf kritisierte er die Hingabe an diese „Zufalls- und Schicksalsspiele“, die „uns erstarren lassen, gebeugt über uns selbst wie über einen riesigen schattigen Abgrund, erblühenden Mirakeln und auffahrenden Wundern auflauernd“. Nougé glaubte mehr an das Suchen denn



Joseph Rentmeesters

*Le Rendez-vous de chasse
(Das Jagdtreffen), 1934*

(stehend v.l.n.r.: E. L. T. Mesens, René Magritte, Louis Scutenaire, André Souris, Paul Nougé; sitzend v.l.n.r.: Irène Hanoir, Marthe Nougé, Georgette Magritte)

Privatsammlung



Portrait de Paul Nougé
(Bildnis Paul Nougé), 1927
Öl auf Leinwand, 95 × 65 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique,
Brüssel

an das Finden. Die Behauptungen des „Vortrags von Charlevoi“ hatten freilich in dem Moment, in dem er sie formulierte, ihren polemischen Charakter gegenüber dem Pariser Surrealismus verloren.

Der „räsonierende“ Surrealismus

André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard und Pierre Unik hatten sich 1927 der Kommunistischen Partei Frankreichs angeschlossen. Die Veröffentlichung des *Zweiten Manifests des Surrealismus* zwei Jahre später besiegelte den militanten Kurswechsel der Bewegung, die sich in den Dienst der Revolution stellte und sich die philosophischen Grundlagen des Marxismus zu eigen machte. Erst jetzt, als der Surrealismus in seine „räsonierende“ Phase eintrat, wie Breton es formulierte, hatten die belgischen und die Pariser Surrealisten eine gemeinsame Vision. Der kommunistische Einsatz machte eine Einbeziehung des Realen erforderlich (was noch zur Zeit des Gründungsmanifests entschieden abgelehnt worden war), aber nun musste eine Formel gefunden werden, um dieses mit der Erkundung des Unbewussten, mit der die Surrealisten ihre Aktion nach wie vor identifizierten, vereinbaren zu können. Als Deus ex machina für die Lösung dieser Aporie erschien Salvador Dalí, der sich 1929 in Paris niederließ. Seine magische Formel hatte einen Namen: Kritische Paranoia.⁹ In ihrem *Dictionnaire abrégé du surréalisme* von 1938 hielten Breton und Éluard folgende Definition fest: „eine spontane Methode *irrationaler Erkenntnis*, die auf der kritisch-systematischen Objektivierung wahnhafter Assoziationen und Interpretationen beruht“.¹⁰ Zwei Jahre später bekräftigte die von Breton herausgegebene *Anthologie de l'humour noir* (dt. *Anthologie des schwarzen Humors*) das inhärente dialektische Prinzip der Methode Dalís, die „den auf reiner Intuition basierenden Zustand der Begeisterung [...] mit dem spekulativen, auf Reflexion beruhenden Zustand“ auszugleichen suche.¹¹

Die Annäherung des Surrealismus an das wissenschaftliche Denken in den 1930er-Jahren erfolgte in Anlehnung an die zeitgleichen Studien Gaston Bachelards zur wissenschaftlichen Epistemologie. Die Lektüre von Tristan Tzaras *Grains et issues* (1935) inspirierte den Philosophen zum Konzept des „Surrationalismus“:

„Sobald dieser Surrationalismus seine Grundsätze etabliert hat, wird er sich mit dem Surrealismus verbinden lassen, denn dann werden die Sensibilität und die Vernunft gleichermaßen gemeinsam ihre Fluidität wiedererlangen“.¹²

In seinem Breton gewidmeten Werk *Le nouvel esprit scientifique* (1934; dt. *Der neue wissenschaftliche Geist*) analysierte Bachelard den „epistemologischen Bruch“, der mit dazu beitrug, die zeitgenössische Wissenschaft in einen „offenen Rationalismus“ zu verwandeln. Diesen Wandel der Wissenschaft führte er auf die Prinzipien relativistischer Physik und nicht-euklidischer Mathematik zurück, die auch Intuition und Zufall miteinbeziehen.¹³ Auf die Schlussfolgerungen des Philosophen und seine Frage „Wo ist der Dichter, der uns die Bilder dieser neuen Sprache schenkte?“¹⁴ antwortete Breton: „Das heutige wissenschaftliche und künstlerische Denken zeigen in dieser Hinsicht genau dieselbe Struktur: [...], und tatsächlich ist das Rationale um nichts so bemüht wie um die fortschreitende Angleichung an das Irrationale“.¹⁵

Die Verächter des Surrealismus richteten ihre Kritik auf Bretons Verurteilung der „verkalkten Vernunft“ und ließen dabei nach Belieben außer Acht, dass Breton seinen Kampf ausschließlich gegen den akademischen Rationalismus und eine ins Formalistische abgeglittene Wissenschaft führte. So wurde auch das Interesse der Surrealisten für Esoterik und Geheimwissenschaften mit Nachdruck von denjenigen schlechtgemacht, die nicht sehen wollten, dass diese lediglich einen Gebrauchswert für sie hatten. Dieser wissenschaftliche Tropismus des Surrealismus äußerte sich in dem dialektischen Materialismus, der den Pariser und den belgischen Surrealisten gleichermaßen eigen war, und bildete den Nährboden, auf dem René Magritte seine Kunst entwickelte und beharrlich seinen Kampf gegen die „Dummheit der Maler“ ausfocht.

Die Wahlverwandtschaften

Am 20. November 1938 hielt Magritte im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen einen Vortrag mit dem Titel „La ligne de vie“, „Die Lebenslinie“, der belegt, wie wichtig ihm die „Dialektik“ war, die in jenen Tagen die belgischen und Pariser Surrealisten miteinander teilten. Er unterteilte sein Schaffen in zwei deutlich getrennte Perioden: „Die während der folgenden Jahre, von 1925 bis 1936 gemalten Bilder waren ebenfalls das Ergebnis der systematischen Suche nach einem überwältigenden poetischen Effekt“.¹⁶ Die Entdeckung von Giorgio de Chiricos Bild *Das Lied der Liebe* (1914) **Abb. S. 167** im Jahr 1922 war für ihn eine Offenbarung gewesen. Das Bild hatte genau diesen „überwältigenden poetischen Effekt“. 1954 berichtete er in seiner „Autobiographischen Skizze“:

„Lecomte zeigt Magritte die Photographie eines Bildes von Chirico: ‚Le Chant d’Amour‘ (Das Lied der Liebe), und der Maler kann seine Tränen nicht zurückhalten.“¹⁷

Und noch 1967 erzählte er Carl Waï in einem Interview:

„Als ich die Reproduktion des Bildes: ‚Das Lied der Liebe‘ von Chirico zum ersten Mal sah, war dies einer der ergreifendsten Augenblicke meines Lebens: meine Augen haben zum ersten Mal das Denken *gesehen*.“¹⁸

In seinem Bild arrangierte de Chirico neben einem antiken Apollo-Kopf einen Gummihandschuh und erreichte so die höchste Erfüllung der Definition von Schönheit, die der Surrealismus von Lautréamont entliehen hatte; mit den Worten des Autors der *Chants de Maldoror* (1969; dt. *Die Gesänge des Maldoror*) war es schön „wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“.¹⁹

Magrittes Konvertierung zum Surrealismus vollzog sich im Zeichen dieser Schönheit, die sich dem Zufall und Arbiträren verdankt. Nachdem er zunächst der Formel der „überwältigenden Effekte“ gehuldigt hatte, wie insbesondere in seinen Bildern der Jahre 1926 und 1927, setzte der belgische Maler schon bald eine Erkundung der Brüche des Bildraums ins Werk, erforschte die Aporien des Realismus, spürte die Kluften zwischen den verschiedenen Formen der Darstellung auf und unterzog damit seine Malerei einer kritischen Reflexivität und einer wissenschaftlich fundierten Methode.²⁰

Einer in der goldenen Legende des Surrealisten liebgewonnenen Dramaturgie folgend, gab Magritte seiner Überwindung der Kunst des Arbiträren eine märchenhafte Wendung:²¹

„1936 erwachte ich eines Nachts in einem Zimmer, in das man einen Käfig mit eingeschlagenem Vogel gestellt hatte. Ein großartiger Irrtum ließ mich in dem Käfig ein Ei anstelle des verschwundenen Vogels sehen. Damit besaß ich ein neues und erstaunliches poetisches Geheimnis, denn der Schock, den ich empfand, wurde eben durch die Verwandtschaft zweier Gegenstände – Käfig und Ei – hervorgerufen, während zuvor dieser Schock durch die Begegnung einander fremder Gegenstände hervorgerufen wurde.“²²

Dabei erweist sich freilich Magrittes Zeitangabe als höchst unzuverlässig: Sein Werk *Les Affinités électives* (*Die Wahlverwandtschaften*; es zeigt ein Ei in einem Käfig) **Abb. RECHTS** entstand nicht 1936, sondern 1932! 1936 aber war für den Surrealismus ein symbolträchtiges Jahr, stand es doch unter dem Vorzeichen der Versöhnung der Kunst mit der neuen Wissenschaft, die mit der Ausstellung in der Pariser Galerie Charles Ratton zelebriert wurde und die Breton mit Argumenten aus Bachelards *Der neue wissenschaftliche Geist* untermauerte. Diesen wichtigen Moment der Geistesgeschichte des Surrealismus hatte Magritte präsent, als er 1938 seinen Vortrag hielt. War es diese Erinnerung, die ihn dazu verleitete, seine eigene wissenschaftliche Wende mit der des Surrealismus zeitlich zusammenfallen zu lassen?

Die Malerei als Gleichung

Die Datierung der *Wahlverwandtschaften* zeigt, dass Magrittes Überwindung der Poetik des Schocks und des Arbiträren sich durchaus im politischen und „dialektischen“ Kontext des belgischen Surrealismus und der paranoisch-kritischen Methode vollzog. Mit diesem



Les Affinités électives
(*Die Wahlverwandtschaften*), 1932
Öl auf Leinwand, 41 × 33 cm
Privatsammlung



La Révolution surréaliste, Nr. 12,
15. Dezember 1929,
Titelseite

Werk wurde ein neues Kapitel in seinem Schaffen aufgeschlagen, wo er jedem Bild die Lösung eines „Problems“ zuwies: So „glichen meine Untersuchungen dem Aufspüren der Lösung von Problemen, für die ich drei bekannte Größen hatte: den Gegenstand, das ihm im Dunkel meines Bewußtseins anhaftende Ding und das Licht, in das dieses Ding gelangen sollte“.²³

Dieser Problem-Begriff, auf den Magritte fortan systematisch zurückgreifen sollte, erhellt das Bestreben nach kognitiver Konsistenz, von dem seine Malerei ab 1932 erfüllt war. Aus diesem Bestreben heraus entstand sein Wille, Bilder zu malen, deren Sinn sich universell aufdrängte, apodiktische Bilder: „diese Forschungen [konnten] nur eine einzige exakte Antwort für jeden Gegenstand ergeben“.²⁴

Die visuellen Lösungen für jedes dieser „Probleme“ haben gemeinsam, dass sie einem strengen dialektischen Prinzip gehorchen. In *La Condition humaine (Solebt der Mensch)* **ABBS. S. 115, 119, 125 UND 135** befasst sich Magritte mit dem Problem „Fenster“, indem er Innen und Außen, Gesehenes und Verborgenes, Natur und Kultur von Gemälde und Landschaft miteinander verbindet. In *L'Invention collective (Die kollektive Erfindung)* **ABBS. S. 185** behandelt er das Problem „Meer“, indem er das Behältnis (Ozean) dem Inhalt (Fisch), das Reale (Meerestier) dem Imaginären (die Figur der Nixe, wenn auch andersherum) zugesellt. In *Le Modèle rouge (Das rote Modell)* **ABBS. S. 46** widmet er sich dem Problem „Schuh“, indem er wiederum die Dialektik von Natur (nackte Füße) und Kultur (Schuhe), Zivilisation und Barbarei, Sichtbarem und Verhülltem usw. entfaltet.

Von „Problem“ zu „Problem“ zeichnen sich die dialektischen Paare, die die Vorstellungswelt Magrittes strukturieren, klarer ab: Natürliches und Künstliches, Innen und Außen, Trieb und Vernunft.

Der Maler unter den Dichtern

Das genauere Studium von Magrittes Werk und seiner Biografie legt nahe, dass man den Moment seiner Distanzierung von der Ästhetik des „Schocks“, die für den Ersten Surrealismus kennzeichnend war, vordatieren muss. 1927 war das Jahr, in dem seine ersten Wort-Bilder entstanden **ABBS. S. 60**; es war aber auch das Jahr, in dem er sich in Perreux-sur-Marne niederließ und sich den Pariser Surrealisten annäherte. Mehr Annäherung als Assimilierung, denn seine Aufnahme in die Gruppe war schleppend und langwierig: 1927 wurde er nicht aufgefordert, die Flugschrift *Permettez!* mit zu unterzeichnen, in Bretons kunsttheoretischem Hauptwerk *Le Surréalisme et la Peinture* (1928; dt. *Der Surrealismus und die Malerei*) wurde er nicht genannt, in der Ausstellung der Pariser Galerie Au sacre du printemps im Frühjahr 1928 war er nicht vertreten ...

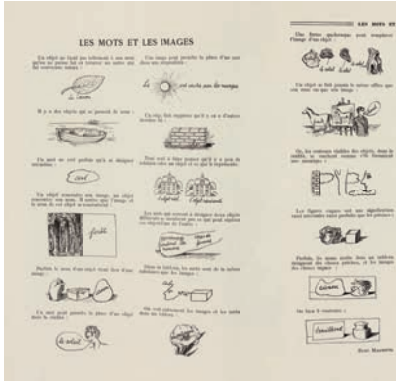
Die Hierarchie, die der Surrealismus zwischen Wort und Bild etablierte, erschien ihm symptomatisch für den Dünkel der Pariser Surrealisten – fast alles Dichter – gegenüber den Bildermachern. Max Morise hatte schon in der ersten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* seine Zweifel darüber geäußert, ob es eine „surrealistische Plastik“ überhaupt geben könne.²⁵ Die Technik der „écriture automatique“, des freien Assoziierens, ermöglichte das Aufzeichnen eines „Gedankenflusses“, was mit der Unbeweglichkeit der Bilder unvereinbar war. In der dritten Ausgabe der Publikation brachte Pierre Naville ein Gefühl auf den Punkt, das die ganze Gruppe teilte: „Inzwischen weiß jeder, dass es keine surrealistische Malerei gibt“.²⁶ Diese Ächtung hielt Breton, der aus seiner Sucht nach dem „stupéfiant image“, dem „Bild als Rauschmittel“, kein Hehl machte, freilich nicht davon ab, ab der vierten Ausgabe der *Révolution surréaliste* (15. Juli 1925) einzelne Kapitel aus seinem Werk *Der Surrealismus und die Malerei* abzudrucken.

Trotz dieser Anerkennung wurde die „surrealistische Plastik“ lange nicht den schweren Verdacht los, der auf ihr lastete. Die Philosophie Hegels, zu der sich Breton ab Ende der 1920er-Jahre bekannte, bekräftigte ihn noch in seiner hierarchischen Auffassung der Künste. In Hegels Beschreibung der historischen Entwicklung der Künste fand der Kopf der surrealistischen Bewegung die Bestätigung für die Vorrangstellung der Poesie als Ausdrucksform des Geistes, die es im Lauf der Geschichte zu höchster Vollendung gebracht hatte.

=====

Der surrealistischen Kritik der Bilder war schon Duchamp zuvorgekommen, als er zu Beginn der 1910er-Jahre seinen Argwohn gegenüber der Malerei zum Ausdruck brachte, die sich mehr als Futter für die Sinne denn als Nahrung für den Geist darbot. Die Erfindung seiner Readymades war der Auftakt zu einem Werk, das sich - mit Worten - dem Bann der „Dummheit“ der Malerei verschrieb. Die Readymades als Schimären aus Bild und Wort waren systematisch „eingeschriebene“ Objekte. Sein zentrales Werk, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*Grand verre*] (1915-1923) kurz: das *Große Glas*, existierte für ihn nur in Verbindung mit der *Boîte verte* [Grünen Schachtel] (1934), einem Sammelsurium von Texten und Notizen, die dessen untrennbaren Textpart darstellten, den Multiplikatoroeffizienten der Hirnmasse.

Magrittes Wort-Bilder und sein illustrierter Text „Les mots et les images“ **Abb. S. 54-55**, den er - nachdem er sich zwei Jahre lang einer Läuterung unterzogen hatte - in *La Révolution surréaliste* veröffentlichte **Abb. S. 18 UND RECHTS**,²⁷ werden im ikonoklastischen Kontext der Anfangsjahre der Bewegung begreiflich. In diesem Kontext erhält sein Werk *La Trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*, mit der berühmten Pfeife) **Abb. S. 67** eine unerwartete Bedeutung. Kurz bevor Magritte dieses Bild schuf, waren die „Notes sur la poésie“ von Breton und Éluard in *La Révolution surréaliste* erschienen.²⁸ Darin formulierten die Autoren kurzerhand eine Definition von Paul Valéry um und behaupteten lakonisch: „Die Poesie ist eine Pfeife“. Im Lichte dieses Aphorismus legt Magrittes Bild die surrealistische Diffamierung des Bildes bloß. Und dann kann man es lesen als: Dies - gemeint ist die Malerei, das Bild, das Gemälde - ist keine Poesie. Damit wäre das Bild definitiv nicht auf eine Stufe mit dem Wort zu stellen - allen Bemühungen Magrittes zum Trotz, in seinem Text eine Beziehung der Gleichwertigkeit herzustellen. Die „Probleme“, denen Magritte seine Malerei nach 1932 verschrieb, dürften seine Antwort auf die Diffamierung der Malerei sein, von der seine Wort-Gemälde *sprechen*: der Ausdruck seines Strebens nach Gleichwertigkeit zwischen Bild und Wort als Ausdrucksmittel des Denkens und des Wissens.



René Magritte
„Les mots et les images“,
La Révolution surréaliste, Nr. 12,
15. Dezember 1929, S. 32f.

Die philosophische Lampe

Nachdem sich Magritte vor dem Krieg die Dichter und ihre Worte vorgeknöpft hatte, nahm er sich zu Beginn der 1950er-Jahre die Philosophen und ihre Theorien vor. Die Wortwechsel setzten 1952 ein, nachdem er Marcel Mariën auf ein in der Wochenschrift *Micro-Magazine* der Nationalen Rundfunkanstalt INR erscheinendes „Feuilleton“ aufmerksam gemacht hatte mit der Bemerkung, dass „bestimmte Passagen sicherlich Ihr Gehirn anstoßen könnten“.²⁹ Das besagte „Feuilleton“ war eine Studie mit dem Titel „L’existentialisme“ [Der Existenzialismus], die Alphonse De Waelhens³⁰, Professor an der Freien Universität Löwen, kapitelweise in der philosophischen Wochenschrift veröffentlicht hatte (Nr. 350 bis 355 vom 23. Dezember 1951 bis 2. Februar 1952). Magritte, der sein Gehirn nicht einrosten lassen wollte, hörte sich die Folgen an, die der Philosoph *Micro-Magazine* vorgelegt hatte. 1954 vertiefte er sich dann in einen Essay über Phänomenologie und Wahrheit, den De Waelhens im Jahr zuvor veröffentlicht hatte,³¹ und schrieb mit seiner schönsten Feder an den Autor:

„Mit Interesse habe ich Ihre Studie über die Heideggersche Ontologie gelesen [...], und ich erlaube mir, Ihnen diese Bemerkungen zu einigen Einzelheiten mitzuteilen [...]“³²

Dieser erste Austausch bildete den Auftakt zu einer gedankenreichen Korrespondenz. Der Maler lenkte die von ihm initiierte Debatte mit dem Philosophen zunächst auf Fragen des Lichts und der Darstellung, trojanische Pferde für seinen Anspruch auf Anerkennung seiner spezifischen Sichtweise als Maler, einer Welt-Sicht, der er in seiner Kunst Gestalt verleiht. Magritte war auf Seite 41/42 von *Phénoménologie et vérité* auf eine Passage gestoßen, die er abschrieb:

„So beleuchtet das Licht die Dinge ..., ... wir sehen immer nur ‚Realitäten‘, ‚dieses oder jenes‘ ... das Licht ist uns verhüllt ...“.

Dann konfrontierte er De Waelhens mit der Frage:

„Bedeutet dieses der physikalischen ‚Beleuchtung‘ entnommene Beispiel, daß die Sonne oder eine Kerzenflamme ‚Realitäten‘ sind wie ‚dieses oder jenes‘“

= = = = =

(das sie beleuchten), daß das Licht in der Sonne nicht gesehen wird, sondern daß man da lediglich eine ‚Realität‘ sehen kann, die stärker beleuchtet ist als die anderen ‚Realitäten‘, die von der Sonne beleuchtet werden?“³³

Dass bei diesem ersten Austausch Wortspaltereien vorprogrammiert waren, hatte mit der Komplexität der Definition von „Licht“ zu tun, in der sich die physikalische Dimension mit dem philosophischen Gebrauch des Begriffs – mit Überschneidungen zum Begriff des Geistes – und zahllosen metaphorischen Bedeutungen vermengt. De Waelhens sah sich genötigt, den Rahmen der Debatte genauer abzustechen:

„Zu S. 44 fragen Sie mich, ob der Gebrauch (oder vielmehr die Metapher) des physikalischen Lichts impliziert, daß wir eine Kerzenflamme oder die Sonne – die wir sehen – als ‚Realitäten‘ betrachten müßten, die den Dingen, die sie beleuchten, vergleichbar sind. Ganz gewiß.“³⁴

Magritte schloss sich diesem mehr philosophischen als physikalischen Ansatz an: „Seit unserem ersten Briefwechsel ‚habe ich nachgedacht‘, aber ich musste ‚für mich selbst‘ herausfinden, dass das Denken das einzige Licht ist ...“³⁵

Die ersten Bilder, die Magritte dem Licht und seiner ihm zugewiesenen Rolle in unseren Bilddarstellungen widmete, entstanden Anfang der 1930er-Jahre. *L'Oracle (Das Orakel)*, 1931) markierte den Beginn seiner Reflexion über die zwei Arten von Beleuchtung, nämlich das Sonnenlicht und das Licht einer Flamme. Die Idee wurde präziser mit *La Lumière des coïncidences (Das Licht des Zufalls)*, 1933) **Abb. S. 112**, wo er das „physikalische“ Licht (einer Kerze) und das „Licht des Denkens“, hier anhand eines Bildes im Bild anschaulich gemacht, explizit miteinander in Beziehung setzte. Ihre Vollendung erreichten diese philosophischen Bilderrätsel in *La Condition humaine (So lebt der Mensch)*, 1935) **Abb. S. 135**, das alle Elemente des platonischen Höhlengleichnisses vereint. Dieses Gemälde bestätigt, dass die Malerei von Magritte eine systematische Erkundung vom „Reich des Lichts“ war.

Doch der Maler ließ es nicht bei der Gleichwertigkeit der Methode, die seine Kunst auf dieselbe Stufe wie die Philosophie stellt, bewenden. In seinem Brief vom 5. Februar 1954 berief er sich auf Heidegger: „Es ist bezeichnend, glaube ich, daß Heidegger [...] von den Bauernschuhen spricht, die auf einem Bild van Goghs dargestellt sind, und nicht von irgendeiner von irgendeinem Farbenleckser ausgeführten Schuhdarstellung, die als Betrachtungsgegenstand illustrieren würde, was er von der Bilddarstellung sagt“.³⁶ Daraus folgerte Magritte, dass es van Goghs „Genie“ war, seine einzigartige Subjektivität, die Heidegger zur Wahrheit, zum „Wesen“ der Schuhe geführt habe.

Auf der Liste von Büchern, die De Waelhens Magritte zur Lektüre empfahl, stand auch Maurice Merleau-Pontys Essayband *L'Œil et l'esprit* (1961; dt. *Das Auge und der Geist*). Der Titel dürfte dem Maler zugesagt haben, da er ihm als eine mögliche Übersetzung der „kritischen Paranoia“ erschienen sein musste, auf die er sich selbst mehr oder weniger berief, doch Magritte war empört darüber, dass der Philosoph Cézannes Auge auf ein „optisches Gerät“, eine „Filmkamera“, einen objektiven, passiven „Rezeptor“ reduzierte und Cézanne das Genie absprach. Trotzdem räumte er ein, dass „Merleau-Pontys glänzender Diskurs überaus angenehm zu lesen“ sei, bemängelte aber, dass dieser „kaum an die Malerei denken [lässt] – von der er doch zu handeln scheint“.³⁷

Gleich am Anfang seines Gedankenaustauschs mit dem Maler war De Waelhens klar geworden, dass Magritte mindestens eine Gleichstellung des Künstlers mit dem Philosophen im Prozess der Darstellung beziehungsweise der Objektivierung der Welt beanspruchte.³⁸ Eine wahnwitzige Forderung, die De Waelhens mit der philosophischen Keule im Keim zu ersticken suchte:

„[...] man [müsste] im Übrigen mit Hegel antworten, daß unsere Zeit aufgehört hat, die Kunst als gültigen Ausdruck ihrer selbst zu akzeptieren. Wenn man den Parthenon oder die Kathedralen des M. Alters für einen Ausdruck des selbstgegebenen Sinns dieser Epochen halten muß, so ist das bei irgendeiner modernen Kunstrichtung nicht mehr richtig.“

De Waelhens war klar, dass diese Zurechtweisung Magritte kränken musste, deshalb fügte er ein Postskriptum hinzu:

„Bitte verstehen Sie die These nicht falsch, die Kunst könne den Sinn dieser Zeit nicht gültig ausdrücken. [...] In diesem Geiste haben Hegel, Nietzsche [...] und Heidegger nacheinander wiederholt, daß die ‚große‘ Kunst seit der Renaissance tot ist.“³⁹

Magrittes schlagfertige Antwort auf die Diagnose, Kunst könne „den Sinn dieser Zeit nicht gültig ausdrücken“, ließ nicht lange auf sich warten:

„So gibt die Idee von der ‚Großen Kunst‘ [...] der Kunst ein genaues Ziel [...]. Was der Philosoph für ‚Mittel, dieses Ziel zu erreichen‘, halten wird, das Genie zum Beispiel, ist ‚der Ort‘, wo ‚Licht‘ sich ereignet und der ‚Licht‘ ‚bewirkt‘, welches man verrät, wenn man in Abhängigkeit von historischer Zeit und geographischem Raum von ihm spricht.“⁴⁰

Darüber hinaus prangerte Magritte die der Kunst zugeschriebenen Ziele an, die ihre Unterordnung unter die Philosophie rechtfertigten:

„Was die Frage nach ‚der Kunst‘ betrifft, gestehe ich Ihnen, daß ich den Eindruck, den ich Ihnen vermitteln muß, wenn ich zweifellos in der Art eines ‚Außenstehenden‘ über philosophische Fragen spreche, meinerseits gewinne, wenn die Philosophen sich dieser Frage annehmen. Es handelt sich immer um eine ‚schulmäßig‘ aufgefaßte Kunst, als ob auf diesem Gebiet die Freiheit des Geistes die ‚organisierte‘ Ästhetik nicht umstürzen könnte, aus Notwendigkeit, sie zu verlassen und die künstlerischen Mittel weniger lächerlichen Zielen als den bekannten *dienstbar* zu machen.“⁴¹

Der Maler ließ sich nicht hinters Licht führen! Zum letzten Artikel mit dem Titel „Merleau-Ponty, Philosoph der Malerei“⁴², den De Waelhens ihm zukommen ließ, bemerkte er spitz: „Ich bedaure ein wenig, daß Ihre Arbeit und die von Merleau-Ponty nur das Allgemeine der Malerei betreffen [...].“ Auch machte er seiner wachsenden Verärgerung Luft, indem er einzelne Passagen aus dem Essay zitierte, die ihm „auf Mystifikation oder delirierender Fiktion“ zu beruhen schienen. Als „Albernheiten“ bezeichnete er die Behauptung, die Landschaften Cézannes seien „die einer Vor-Welt, wo es keine Menschen gab“, und die Passage zu den „Spritzern“ von Michaux, die „zeigen, wie die Dinge Dinge werden und die Welt Welt!“⁴³

Im Herbst 1962 trat ein neuer Philosoph mit Magritte in Kontakt. Er hieß Chaïm Perelman⁴⁴ und lehrte Logik an der Freien Universität Brüssel.⁴⁵ Perelman wollte Magritte treffen, um ihm ein Bild abzukaufen (*La Recherche de la vérité* [Die Suche nach der Wahrheit], 1962). Dafür begab er sich zum Einfamilienhaus, in dem das Ehepaar Magritte wohnte, nicht ins „Atelier“, denn eine solche Produktionsstätte hat der Maler nie besessen. Wie um die „geistige“, spekulative Seite seiner Kunst zu unterstreichen, verabscheute Magritte alles, was seine Malerei auch nur in die Nähe einer technischen, manuellen Betätigung bringen konnte. Sein „Atelier“ bestand aus einem kleinen Teppich, den er in einer Ecke seines Wohnzimmers ausrollte, und aus seiner Staffelei, die er dort aufstellte. Er zog es vor, seine Bilder in einer Aufmachung zu malen, die mehr an einen Notar erinnerte als an einen Farbenkleckser ...

Im März 1965 legte Perelman Magritte das Buch *L'Image fascinante et le surréel* von Maurice-Jean Lefebvre ans Herz.⁴⁶ Dessen Urteil fiel vernichtend aus:

„Ich habe diese brillante Analyse des Bildes mit der Lust gelesen, die eine bestimmte ‚Science fiction‘-Literatur verschafft, ohne in ihr eine Idee finden zu können, wo das Imaginäre, das Surreale und das Irreale so abgehandelt wären, wie sie es verdienen.“⁴⁷

Magritte ließ zwar keine Gelegenheit aus, um die Philosophen hart anzugehen, pflegte aber den Kontakt zu ihnen. Durch den Austausch mit ihnen stellte er seine Gedanken auf die Probe und konnte sie vertiefen. De Waelhens und Perelman waren seine bevorzugten Gesprächspartner, er legte ihnen seine Texte zur kritischen Lektüre vor und holte ihren Rat für seine Interviews ein. Zwar blieb die Beziehung des Malers zu den Philosophen stets freundschaftlich, doch inhaltlich redeten sie aneinander vorbei. Magritte bekam weder von De Waelhens noch von Perelman



Le Stropiat (Der Krüppel), 1948
Gouache, Bleistift, Goldlack auf Papier,
32,5 × 41 cm
Privatsammlung



Georges Thiry
René Magritte und *Le Maître d'école*
(*Der Schulmeister*), um 1955



Didier Ottinger

Magritte

Der Verrat der Bilder

Gebundenes Buch, Pappband, 208 Seiten, 23,5 x 28,0 cm
162 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5597-9

Prestel

Erscheinungstermin: Januar 2017

Im Fokus dieses wunderbar bebilderten Essaybandes stehen fünf scheinbar vertraute Motive, die sich durch Magrittes gesamtes Werk ziehen: Feuer, Schatten, Vorhänge, Wörter und der fragmentierte Körper. Anhand von ausgesuchten Abbildungen von über 100 Werken des Belgiens sowie klugen Essays werden dem Leser anschaulich und detailreich dessen ebenso realistischer wie täuschender Umgang mit diesen Motiven erläutert. Magrittes gezielt verzerrende Lesart hergebrachter Symbole der Kunst wird ebenso beleuchtet wie der Einsatz von Wort und Schrift in vielen seiner Werke – oder die Verwendung von Themen und Versatzstücken aus der Welt des Theaters. Neben der Vereinnahmung der Bilder des bekannten Surrealisten durch die moderne Konsumwelt – gegen die seine Kunst ursprünglich gerichtet war – richtet diese bemerkenswerte neue Monographie ihren Blick auf eine Künstlerpersönlichkeit, die über ein wahrhaft ungeheures Talent zur Täuschung verfügte, gepaart mit einem messerscharfen Verstand!

 [Der Titel im Katalog](#)