
Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne

22. Oktober 2022 bis 29. Januar 2023

Pressekonferenz am 20. Oktober 2022

Mit:

- Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini
- Karole P. B. Vail, Direktorin der Peggy Guggenheim Collection, Venedig
- Daniel Zamani, Kurator, Museum Barberini

Inhaltsverzeichnis der Pressemappe:

- Pressemitteilung
- Kapitel der Ausstellung
- Alyce Mahon (Professorin für Kunstgeschichte, University of Cambridge):
„Königliche Hochzeit. Alchemie und Begierde in der Kunst des Surrealismus“
- Daten und Fakten
- Ausstellungskatalog
- Pressebilder
- Ausstellungsvorschau 2023

Kurator Daniel Zamani führt im Anschluss an die Pressekonferenz durch die Ausstellung.

W-LAN Netz im Museum Barberini: Barberini_Gast, ohne Passwort

Bildmaterial finden Sie zum Download unter:
museum-barberini.de/de/presse/

Pressekontakt:

Achim Klapp, Carolin Stranz, Marte Kräher (in Elternzeit)
Museum Barberini
Museen der Hasso Plattner Foundation gGmbH
Humboldtstr. 5–6, 14467 Potsdam, Germany
T +49 331 236014 305 / 308
presse@museum-barberini.de
www.museum-barberini.de

Potsdam, 20. Oktober 2022

Museum Barberini präsentiert umfassende Surrealismus-Werkschau

Am Samstag, 22. Oktober 2022, eröffnet im Museum Barberini mit *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* die erste umfassende Werkschau, die das Interesse der Surrealisten an Okkultismus und Magie in den Blick nimmt. Mit rund 90 Werken spannt die Ausstellung den Bogen von der „metaphysischen Malerei“ Giorgio de Chiricos um 1915 über Max Ernsts ikonisches Gemälde *Die Einkleidung der Braut* (1940) bis zu den okkulten Bildwelten im Spätwerk von Leonora Carrington und Remedios Varo. Weltbekannte Arbeiten von lange im Kanon verankerten Malern wie Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst und René Magritte werden gezielt neben Schlüsselwerken weniger bekannter Künstler gezeigt, darunter Victor Brauner, Enrico Donati, Óscar Domínguez, Wifredo Lam, Wolfgang Paalen, Roland Penrose und Kurt Seligmann. Darüber hinaus beleuchtet die Ausstellung den zentralen Beitrag von Künstlerinnen wie Leonora Carrington, Leonor Fini, Jacqueline Lamba, Kay Sage, Dorothea Tanning und Remedios Varo.

Mit Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern aus 15 Ländern und Exponaten aus den Jahren 1914 bis 1987 präsentiert die Werkschau den Surrealismus als globale, transnationale Bewegung, deren Wirkkraft weit über das Frankreich der 1920er- und 1930er-Jahre hinausstrahlte. Die Leihgaben stammen aus über 50 Museums- und Privatsammlungen, darunter das Art Institute of Chicago, die Menil Collection in Houston, das Israel Museum in Jerusalem, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, das Metropolitan Museum of Art und das Whitney Museum of American Art in New York, das San Francisco Museum of Modern Art sowie das Centre Pompidou in Paris. *Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne* entstand in Kooperation mit der Peggy Guggenheim Collection, Venedig. Dort war die Ausstellung von April bis September 2022 parallel zur Biennale di Venezia zu sehen.

Anhand von rund 90 Arbeiten von über 20 Künstlerinnen und Künstlern verfolgt die Ausstellung die Entwicklung der surrealistischen Bewegung. Die ausgewählten Arbeiten geben einen facettenreichen Überblick über die stilistische und ikonographische Vielfalt des Surrealismus – einer Bewegung, die sich nicht primär als künstlerische und literarische Strömung verstand, sondern vielmehr als eine Lebensauffassung. Ausgangspunkt des Ausstellungsprojekts war die wissenschaftliche Forschung der beiden Kuratoren aus Venedig und Potsdam: Gražina Subelytes Dissertation zu Kurt Seligmann, *Surrealismus und Magie* (The Courtauld Institute of Art, 2021), und Daniel Zamanis Promotion über das Zusammenspiel mittelalterlicher und okkultur Motive im Werk André Bretons (University of Cambridge, 2017).

„Die umfangreichen Leihverhandlungen konnten auf dem herausragenden Bestand der Peggy Guggenheim Collection aufbauen, die über eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen surrealistischer Malerei verfügt. Zahlreiche Arbeiten, die Peggy Guggenheim im Zuge ihres Mäzenatentums der surrealistischen Bewegung erworben hatte, spiegeln deren ikonographische Anleihen aus okkultur Symbolik eindringlich wider – darunter Victor Brauners *Der Surrealist*, Paul Delvaux' *Anbruch des Tages*, Max Ernsts *Der Gegenpapst*, Leonor Finis *Die Hirtin der Sphinx* sowie Yves Tanguys *Die Sonne in ihrem Schmuckkästchen*“, sagt Ortrud Westheider, Direktorin des Museums Barberini. Erweitert wird dieser Grundstock an Arbeiten durch Leihgaben aus mehr als 50 internationalen Museums- und Privatsammlungen, viele davon Ikonen der surrealistischen Malerei. Kanonische Positionen der Kunst des 20. Jahrhunderts wie Salvador Dalí, Max Ernst und René Magritte sind in der Ausstellung ebenso vertreten wie Künstlerinnen und Künstler, die es neu zu entdecken gilt, darunter Óscar Domínguez, Wilhelm Freddie, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba, Wolfgang Paalen oder Roland Penrose.

„Mit ihren traumartigen Bildfindungen wollten die Surrealisten die menschliche Vorstellungskraft anspornen und die Betrachter zu einer Auseinandersetzung mit ihrem Innenleben anregen“, erläutert Daniel Zamani, Kurator der Schau. „In diesem Sinn sollte die Begegnung mit einem surrealistischen Werk ein transformatives Ereignis darstellen und einen neuen Blick auf die Wirklichkeit eröffnen. Dorothea Tanning etwa erklärte, sie wolle in ihren Arbeiten 'die Tür zur Phantasie offenlassen, damit der Betrachter jedes Mal etwas anderes sieht'“. Die Ausstellung *Surrealismus und Magie* lädt ein in dieses Reich der Phantastik, das sich entschieden von heute proklamierten „alternativen Wahrheiten“ abgrenzt.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, und der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, kuratiert von Gražina Subelytė (Venedig) und Daniel Zamani (Potsdam). Zur Ausstellung erscheint ein 240-seitiger Katalog (Prestel, 2022, englisch/deutsch) mit Beiträgen von Susan Aberth, Will Atkin, Victoria Ferentinou, Alyce Mahon, Kristoffer Noheden, Gavin Parkinson, Gražina Subelytė und Daniel Zamani.

Hinwendung zum Unbewussten und Irrationalen

Mit dem *Manifest des Surrealismus* begründete der französische Schriftsteller André Breton 1924 eine neue literarische und künstlerische Strömung. Ausgehend von Paris wurde sie bald zur international tonangebenden Avantgardebewegung. Auf der viel beachteten *Exposition Internationale du Surréalisme*, die 1938 in der Galerie Beaux-Arts stattfand, konnte Breton über 200 Werke von 60 Künstlerinnen und Künstlern aus 14 Ländern versammeln. Im Zentrum des Surrealismus stand die Welt des Traums und des Unbewussten. Anders als den Impressionismus oder den Kubismus kennzeichnet

den Surrealismus kein einheitlicher Stil, sondern eine Geisteshaltung. Die Künstler wollten sich mit ihrem Seelenleben auseinandersetzen, inneren Wunschbildern und Ängsten Ausdruck verleihen. Dabei wählten sie zwischen abstrakten, semiabstrakten oder figurativen Verfahren. Mit ihrer Rätselhaftigkeit wollten sie die Betrachter in eine traumartige, „surreale“ Sicht auf die Wirklichkeit einführen.

Magie und Okkultismus

Zahlreiche Surrealisten waren mit Sigmund Freuds Abhandlung *Totem und Tabu* vertraut. In diesem 1913 erschienenen Text hatte Freud die Entstehung künstlerischen Wirkens mit einem magischen Impuls in Zusammenhang gebracht. Das Hauptmerkmal der Magie sah er in dem Glauben an die „Allmacht der Gedanken“. Breton und seine Mitstreiter waren fasziniert von der Idee, innere Wünsche und Sehnsüchte könnten die äußere Wirklichkeit unmittelbar beeinflussen. Obwohl sie den Glauben an das Übernatürliche ablehnten, nutzten sie die Magie als vielschichtige Metapher für das Surreale – ein Zustand, in dem die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben sein sollte. Darüber hinaus waren die Surrealisten mit dem tradierten Vergleich zwischen Magier und Maler vertraut, die beide in der Lage sind, aufgrund ihrer Vorstellungskraft neue, illusorische Welten zu erschaffen.

Die Magie ist eng mit dem Okkultismus verwandt – einem jahrtausendealten Ideensystem, das auf dem Glauben an die Existenz höherer Kräfte beruht, die das Universum durchwirken, aber sich rational wissenschaftlichem Zugang versperren. Ein Kernaspekt ist die „Theorie der Korrespondenzen“, nach der das Universum ein einziger lebendiger Organismus ist und der Mensch und seine Außenwelt, der Mikro- und der Makrokosmos, durch Analogien und symbolische Übereinstimmungen dynamisch miteinander verflochten sind. Die Surrealisten griffen die Bedeutung des lateinischen Wortes *occultus* auf, das sich als „verborgen“ oder „versteckt“ übersetzen lässt. Für Breton und die Surrealisten war das Okkulte jedoch kein Synonym für ein übernatürliches Jenseits. Stattdessen instrumentalisieren sie es als Metapher für das Surreale und das Unbewusste, dessen Abgründe und Tiefen sie in ihrer Kunst und Literatur zu erforschen suchten.

Neuerung und Wandel

Obwohl die Beschäftigung mit dem Okkultismus seit den Anfängen der surrealistischen Bewegung eine wichtige Rolle gespielt hatte, gewann sie nach Beginn des Zweiten Weltkriegs an Bedeutung. Mit dem Aufkommen faschistischen Terrors in Europa fertigten zahlreiche Surrealisten Bilder, deren unheimliche Phantasielandschaften ein Spiegelbild existenzieller Ängste sein sollten. Zugleich griffen sie auf okkulte und magische Motive zurück, um ihrer Hoffnung auf Neuerung und Wandel bildhaften Ausdruck zu verleihen.

Eine Inspirationsquelle war die Symbolsprache der Alchemie – einer okkulten Geheimwissenschaft, in deren Zentrum die Idee geistiger und materieller Wandlung steht. Breton war wie viele andere Surrealisten Anfang der 1940er Jahre aus dem durch die Nationalsozialisten besetzten Frankreich geflohen und setzte die avantgardistischen Aktivitäten der Gruppe in New York fort. Sein Buch *Arkanum 17* (1945) steht exemplarisch für das surrealistische Programm während des Zweiten Weltkriegs. Der Titel verweist auf das 17. große Arkanum des Tarotspiels – die Karte „Der Stern“, die in okkulten Interpretationen als Sinnbild von Hoffnung, Neuerung und magischem Schutz steht. Breton verwob seine Erzählung mit zahlreichen Anspielungen auf Mythos und Legende, insbesondere magische Frauengestalten wie die ägyptische Muttergöttin Isis oder die mittelalterliche Meerjungfrau Melusine – Figuren, die er als Ausdruck von spiritueller Heilung und kulturellem Neubeginn verstand.

Moderne Künstler-Magier

Zahlreiche Künstlerinnen und Künstler, die dem Surrealismus nahestanden, teilten Bretons Interesse an Magie und Okkultismus, darunter Victor Brauner, Leonora Carrington, Enrico Donati, Max Ernst, Leonor Fini und Kurt Seligmann. Der 1891 im rheinländischen Brühl geborene Ernst hatte sich früh für die mittelalterliche Folklore seines Heimatlandes begeistert und sich bereits in seinen Studienjahren in Bonn mit alchemistischer Symbolik auseinandergesetzt. Sein Umzug nach Paris in den frühen 1920er Jahren trug maßgeblich zur „Okkultation“ der Bewegung bei. Eine Sonderausgabe der amerikanischen Avantgardezeitschrift *View* feierte Ernst 1942 als den führenden Künstler-Magier des Surrealismus. Unter den zahlreichen Illustrationen in der Zeitschrift befand sich ein Portrait Ernsts, das seine ehemalige Partnerin Leonora Carrington gefertigt hatte und in dem Ernst von einem weißen Pferd durch eine eisige Schneelandschaft geleitet wird. Sein purpurroter Federmantel erinnert an die rituelle Kleidung sibirischer Schamanen. Ernst reagierte auf das Bild mit seinem Gemälde *Einkleidung der Braut*, einem der Schlüsselwerke der Postdamer Ausstellung, in dem er Carrington als zaubermächtige Verführerin darstellte und für das er Inspiration aus der Malerei der Renaissance bezog. Wie viele andere in dieser Ausstellung gezeigten Künstler waren Ernst und Carrington 1947 auf der von Breton und Marcel Duchamp organisierten *Exposition Internationale du Surréalisme* vertreten, die in der Pariser Galerie von Aimé Maeght stattfand und den Themen Mythos und Magie gewidmet war. Mit rund 200 Werken von etwa 100 Künstlerinnen und Künstlern aus 25 Ländern signalisierte die Werkschau den eindrucksvollen Neubeginn des Surrealismus im befreiten Nachkriegsfrankreich.

Unsichtbare Kräfte. Die Magie des Surrealen

Im Zweiten *Manifest des Surrealismus* (1929) forderte André Breton die „Okkultation“ seiner Bewegung: die programmatische Auseinandersetzung mit Okkultismus und Magie. Dabei lehnten die Surrealisten den Glauben an das Übernatürliche ab. Sie verstanden das Surreale als eine „absolute Realität“, in der die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben ist. Viele Künstler ließen sich von dem okkulten Konzept endloser Analogien inspirieren, nach dem Mensch und Natur, Mikro- und Makrokosmos in einer dynamischen Verbindung stehen. In der magischen Vorstellung von unsichtbaren Kräften, die das Universum durchwirken, sahen sie eine Metapher für das Unbewusste und die Tiefen der menschlichen Seele. Zahlreiche ihrer Kompositionen kommen okkulten Landschaftsdarstellungen gleich, die der Dimension des Surrealen Ausdruck verleihen sollen.

Turm des Alchemisten. Enrico Donati

In den 1930er Jahren war der Surrealismus zur weltweit führenden Avantgarde avanciert. Ihr globales Ausmaß kam bei der *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938) in Paris zum Tragen, an der 60 Künstlerinnen und Künstler aus 14 Ländern beteiligt waren. Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs floh der Großteil der Pariser Surrealisten in die USA. Enrico Donati hatte an der Art Students League of New York studiert und schloss sich dem Kreis um André Breton in den 1940er Jahren an. Sein monumentales Bilderpaar *Turm des Alchemisten* gehört zu seinen bedeutendsten surrealistischen Arbeiten. 1947 unterstützte Donati Breton bei der Organisation der Ausstellung *Le Surréalisme en 1947*, bei der sich die Surrealisten als Künstler-Magier inszenierten und Themen von Regeneration und Wiedergeburt in den Vordergrund stellten.

Phantastische Welten. Magie und Metamorphose

Ein wichtiger Vorläufer des Surrealismus war Giorgio de Chirico. Mit seiner Metaphysischen Malerei wollte er der Rätselhaftigkeit des menschlichen Lebens Ausdruck verleihen. Seine unerklärlichen Bilder rufen die Idee einer magischen Dimension hervor, die die banale Wirklichkeit durchdringt. Viele Surrealisten übernahmen de Chiricos figurativen Stil. In akribisch ausgeführten Arbeiten sollte die irrationale Welt des Traums und des Unbewussten konkrete Gestalt annehmen. Zahlreiche Werke zeigen menschliche Protagonisten, die zu Teilnehmern magischer Rituale werden. Aber auch Themen von Verwandlung und Metamorphose sowie die regenerativen Kräfte der Natur spielen eine Rolle. Immer wieder verbanden die Künstler ihre phantastische Ikonographie mit tradierter okkulter Symbolik. Ein Gefühl des Befremdens hervorzurufen, ist Teil der surrealistischen Bildstrategie.

Königliche Hochzeit. Surrealismus und Alchemie

Viele Surrealisten beschäftigten sich mit der Symbolik der Alchemie – eine uralte Geheimwissenschaft, die sich mit Prozessen materieller Umwandlung befasst. Den alchemistischen Fokus auf die permanente Veredlung eines kosmischen Urstoffs (*prima materia*) deuteten die Künstler als Metapher für seelische Reifung. Die Lesart deckte sich mit zahlreichen Publikationen, die die legendäre Suche nach dem Stein der Weisen als Sinnbild für Selbstentfaltung interpretierten, darunter die Schriften C. G. Jungs. In der Alchemie wird die Fusion der Elemente durch die ‚Königliche Hochzeit‘ symbolisiert, die sexuelle Verschmelzung von Mann und Frau, Feuer und Wasser, Sonne und Mond, rotem König und weißer Königin – ein Motiv erotischer Begierde. Anregung bezogen die Surrealisten aus Quellen wie Émile-Jules Grillot de Givry's okkulten Studie *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes* (Das Museum der Hexer, Magier und Alchemisten, 1929). Der dritte Teil des reich illustrierten Buchs war der Bildwelt der Alchemie gewidmet.

Göttinnen und Hexen. Magische Frauenbilder

Die Idee von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ als komplementäre Eigenschaften, die mit Rationalität und Irrationalität, Tag und Nacht, Ordnung und Chaos assoziiert werden, ist seit der Antike fester Bestandteil der westlichen Geistesgeschichte. Die Surrealisten waren fasziniert von der Vorstellung der Frau als irrationales und magisches Wesen, das mit den schöpferischen Kräften der Natur in geheimnisvoller Verbindung steht. In zahlreichen Werken inszenierten sie weibliche Gestalten als Göttinnen, Hexen oder phantastische Mischwesen, die den Zustand des Surrealen verkörpern sollen. Ihre positive Assoziation mit der Welt des Traums und des Unbewussten ging mit einer klischeebeladenen Stereotypisierung einher. Oft wird der weibliche Körper als erotisches Objekt zur Schau gestellt. Künstlerinnen wie Leonor Fini und Dorothea Tanning setzten sich kritisch mit dem Frauenbild ihrer männlichen Kollegen auseinander.

Das Weltreich der Magie. Kurt Seligmann

Kurt Seligmann schloss sich der surrealistischen Bewegung 1934 in Paris an. Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs emigrierte er in die USA. 1948 veröffentlichte er das Buch *The Mirror of Magic* (Das Weltreich der Magie) – eine wissenschaftliche Studie zur Geschichte der Magie, die zahlreiche Surrealisten kannten. In seinen Gemälden und Graphiken spielen okkulte Themen eine bedeutende Rolle. Inspiration bezog Seligmann aus der Ikonographie des Karnevals, mit der er seit seiner Kindheit durch die Basler Fastnacht vertraut war. „Magie gab dem Denken des Menschen immer neue Impulse“, schrieb er in *The Mirror of Magic* und führte weiter aus: „Sie befreite ihn von der Angst und verlieh ihm ein Gefühl der Macht, die Welt zu beherrschen, beflügelte seine Phantasie und hielt die Sehnsucht, immer Größeres und Höheres zu vollbringen, in seinem Geiste wach.“

Die weiße Göttin. Leonora Carrington

Ende der 1930er Jahre fand die in England geborene Malerin Leonora Carrington Anschluss an den Surrealismus. Nach Beginn des Zweiten Weltkriegs floh sie aus Europa und ließ sich in den 1940er Jahren in Mexiko nieder. Carrington setzte sich mit Schriften zu Okkultismus und Magie auseinander, deren Symbolik sie in ihre Werke einfließen ließ. Robert Graves' *The White Goddess* (Die weiße Göttin, 1948) – eine Studie zur Zauberwelt der keltischen Mythologie – beschrieb sie als „größte Offenbarung“ ihres Lebens. Viele von Carringtons Gemälden zeigen Anleihen aus der sakralen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Fasziniert war sie von der phantastischen Ikonographie Hieronymus Boschs. Zu André Bretons Buch *L'Art magique* aus dem Jahr 1957 steuerte Carrington eine Stellungnahme bei, in der sie die Bedeutung der Magie für die Kunst der Moderne hervorhob.

Königliche Hochzeit. Alchemie und Begierde in der Kunst des Surrealismus

Alyce Mahon

MUSEUM BARBERINI
POTSDAM



59

Königliche Hochzeit. Alchemie und Begierde in der Kunst des Surrealismus

Alyce Mahon

In seinem US-amerikanischen Exil veröffentlichte André Breton 1945 die Erzählung *Alchimie 17*, in der er seine Hoffnung auf eine Zeit kultureller Erneuerung nach dem Krieg zum Ausdruck brachte. Der Titel des Buches bezieht sich auf eines der großen Arkane des Tarotdecks – die 17. Trumpfkarte (Abb. S. 55), die dem Stern als okkultem Symbol von Hoffnung, Verjüngung und Wiedergeburt gewidmet ist.¹ Im Zentrum des Bildes befindet sich die Figur einer nackten jungen Muttergöttin, die neben einem Tisch kniet. In ihren Händen hält sie zwei unerschöpfliche Krüge, mit denen sie die umgebende Landschaft fruchtbar macht. Unter Rückgriff auf die okkulte Ikonographie dieser Vorlage verwebt Breton die Erzählung mit zahlreichen Ansprüchen auf machtvolle Frauengestalten aus Mythos und Legende, darunter die typischen Untertypen Isis. Für Breton waren diese Figuren Symbole von Wiedergeburt, Heilung und Erneuerung. Darüber hinaus sollen sie die surrealistische Hinwendung zum Weiblichen 'konvertieren und als Metaphern für die politische und soziale Emanzipation der Frauen dienen'.² Es wäre an der Zeit, die Identität der Frau auf Kosten derjenigen des Mannes in den Vordergrund zu stellen', schrieb Breton in diesem Kontext und führte weiter aus: 'Die Kunst soll der sogenannten weiblichen Irationalität, eingeschlossen den Weg bereiten'.³ In *Alchimie 17* verweist das Thema der *femme perdue* ('verlorene Frau') zudem auf eine Dimension menschlicher Erfahrung, der es nach Einschätzung der Surrealisten einer rationalen, von 'männlichen' Werten geprägte Moderne mangelte.⁴

Für seine Erzählung ließ sich Breton von der Legende der mittelalterlichen Meerjungfrau Melusine inspirieren – eine mit magischen Kräften begabte Sirene, halb Mensch und halb übernatürliches Wesen, die sich jeden Samstag in eine Frau mit dem Schwanz einer Schlange verwandelte. In Jean d'Arras' hoflichem Roman *Melusine ou La Noble Héroïne de Lusignan* (um 1350) tritt sie als totemistische Ahnherrin der mächtigen Familie Lusignan hervor und ist mit Fruchtbarkeit, politischer Macht sowie Wohltätigkeit assoziiert. Am Ende der Erzählung wird sie von ihrem eifersüchtigen und ungewöhnlichen Ehegatten aus der Menschenwelt verbannt und verdrängt sich, gewaltig schreie ausstößend, in ein drachenhäutliches Monster. In seiner 1860 veröffentlichten *Geschichte der Magie* nahm der okkulte Gelehrte Éliphas Lévi (Alphonse Louis Constant, 1804–1875) die Meerestotem Melusine als Ausgangspunkt, um die Sirene des alchemischen Prozesses darzustellen: ein okkultes Sinnbild für 'den Wechsel und die fortdauernde Bewegung aller Dinge sowie die analoge Verbindung der Gegensätze in der Erscheinung aller verborgenen Kräfte der Natur'.⁵



2 Hans Bellmer: *Die drei Lebensalter und der Tod*, 1946-48. Öl auf Holz, 101 x 61 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

surrealistische Künstler Kurt Seligmann 1939 den Artikel „Eintreten aus unheimlichen Motiven“. Darin beschreibt er, wie verschiedene, von den Surrealisten aufgegriffene Motive – Phantasiewesen wie Seungghenot oder der Minotaurus der griechischen Mythologie – von Angehörigen einer indigenen Kultur an der pazifischen Nordwestküste als existenzielle Symbole wahrgenommen werden.²

Auch in zahlreichen weiteren Publikationen beschäftigen sich die Surrealisten mit Aspekten von Mythologie und Folklore und untersuchen sie im Hinblick auf die Ideenwelt der Magie. In seinem Buch *The Mirror of Magic* (dt. Titel *Das Wehr der Magie*, 1948) spürte Seligmann dem Glauben an Magie als eine universelle Erfahrungsebene der verschiedensten Kulturen nach und betonte ihren positiven Einfluss auf die schöpferische Phantasie des Menschen³. Die Surrealisten belegen die Magie auch mit körperlichen und erotischen Konnotationen sowie den unbewussten Wunschbildern und Archetypen, die sich in Mythen und Legenden kristallisieren. Der surrealistische Dichter Benjamin Péret bezeichnete die Magie als das „Fleisch und Blut“ der Poesie und das Streben nach neuen Mythen als einen Kernaspekt surrealistischen Schaffens.⁴ In einer von Seligmann initiierten Umfrage von 1946 beschrieb Max Ernst die Magie als ein Mittel, „sich dem Unbekannten anders zu nähern als mit Hilfe der Wissenschaft oder Religion“.⁵

Auch die Schriftförmigen Sigmund Freud beeinflussten die Hinwendung der Surrealisten zur Magie. In seiner Abhandlung *Totem und Tabu* (1913) definierte Freud das Totem als „ein Tier, ein edbares, harmloses oder gefährliches, gefährdetes, seltener eine Pflanze oder eine Naturkraft (Regen, Wasser), welches in einem besonderen Verhältnis zu der ganzen Sippe steht“.⁶ In ihrer Kunst wollten die Surrealisten den Glauben an solche totemistischen Lebewesen symbolisch neu beleben. So finden sich in ihren Arbeiten zahlreiche weibliche Figuren, die mit den totemischen Kräften der Tierwelt assoziiert sind und als totemistische Gestalten magischen Schutz konnotieren. Als Inspirationsquelle dienen oft traditionelle Figuren aus Mythologie und Legende, deren Ikonologie die Körper der alchemistischen Kraft der Transformation personalisieren, darunter die Mercurjungfrau Sirene oder die Sphinx.

Das surrealste Interesse an der Alchemie und ihrem Fokus auf Dualität war dabei eng mit dem tradierten Motiv der königlichen Hochzeit verbunden – die sexuelle Verbindung von elementaren Gegensätzen (männlicher, trockener Schwefel und weiblicher, nasser Quecksilber), die als sexuelle Verschmelzung von Mann und Frau, Sonne und Mond, Feuer und Wasser oder rotem König und weißer Königin dargestellt wird. In alchemistischen Allegorien versinnbildlicht diese Vereinigung der Gegensätze – die sogenannte *coniunctio oppositorum* – die höchste Stufe materieller Reinigung und damit die Erlangung des Steins der Weisen. Oft werden die einzelnen Stufen über farbige Veränderung kodiert, vom Grün des Rohmaterials (der *prima materia*) bis zur letzten Stufe der Umwandlung, der roten *nigredo*. In seinem

In ähnlicher Weise wandten sich auch Breton und die Surrealisten gegen die Auffassung Nidosines als dämonische Verdammnis und glorifizierten sie stattdessen als positive Identifikationsfigur. Als mögliches Mischwesen, das mit Regeneration, Natur und gummiartiger Herrschaft assoziiert wurde, verkörperte M das in der Surrealistischen die heilende Kraft des Weiblichen. In Bretons Text dient das Motiv ihrer Wiederkehr darüber hinaus als Metapher für ein Programm umfassender gesellschaftlicher Neuerung nach dem Grundsatz des Zweiten Weltkriegs: „Melusine [...] sie rufe ich an, denn sie ist, soweit ich sehe, die Einzige, die diese grausame Epoche erleben kann.“

André Bretons Beschwörung der „weiblichen, irrationalen“⁷ und sein damit einhergehender Appell an die „Adelewelt der Frau“⁸ stehen exemplarisch für das Programm der Surrealisten. In der Lebensgeschichte des Abendlandes ist das Männliche traditionell mit Rationalität, Kultur und Intellekt verbunden, das Weibliche mit Irrationalität, Natur und Emotion. Innerhalb dieses problematischen, essentialistischen Gefüges streben die Surrealisten eine Aufwertung des Weiblichen an, das sie als Metapher für die Befreiung des Geistes und der menschlichen Phantasie instrumentalisieren wollten. Dieser Aufsatz untersucht die surrealistische Hinwendung zu mächtvollen Frauengestalten im Kontext von Magie und alchemistischer Wandlung. Anhand ausgewählter Werke von Max Ernst, Leonora Carrington, Leonor Fini und Dorothea Tanning beleuchtet der Text, wie die Surrealisten weibliche Mischwesen als Gegenbilder zu einer rationalistischen, männlich-dominierten Moderne entwarfen. In ihrem künstlerischen und literarischen Schaffen dachten sie der Frau die Rolle einer Magierin zu, die mit okkulten Fähigkeiten begabt ist, körperliches Sinnbild für die erhoffte Verschmelzung von Traum und Realität sowie die Allmacht der menschlichen Vorstellungskraft. Oft erscheinen diese weiblichen Mischwesen im Zusammenhang mit dem alchemistischen Motiv der „königlichen Hochzeit“, das die Surrealisten als Ausdruck sexueller Begierde verwenden.

Vereinigung der Gegensätze

Im Surrealismus wurde die Magie als eine verdängte oder verlorene gegangen, von der modernen Zivilisation unterdrückte Kraft thematisiert. Entsprechend richteten die Künstler ihren Blick auf Länder und Kulturen, in deren Folklore und Mythologie sie ein Fortleben der Magie erblickten. Im Juni 1939 erschien in der belgischen Zeitschrift *Variété* eine umgestaltete Weltkarte mit dem Titel *Le Monde au temps des surréalistes* (Die Welt im Zeitalter der Surrealisten), auf der Alaska, die Osterinseln, Mexiko und Irland vergrößert dargestellt sind, während Kolonialmächte wie Großbritannien und die USA im Miniaturformat erschienen. Die Karte brachte die Weltanschauung der Surrealisten zum Ausdruck, in deren Mittelpunkt die Magie stand. In der Avantgardezeitschrift *Minimaure* veröffentlichte der



1 Max Ernst: *Entdeckung der Baum*, 1940 (Kia, 17).

Titel verweisen auf den Roman *Cyranische Hochzeit Christiani Rosenkreutz anno 1499* (1606), den Ernst wie viele andere Surrealisten kannte. Die Geschichte, die dem Theologen Johann Valentin Andreae zugeschrieben wird, erwähnt Bremen wenig später in seinem Text: „Genesse er perspective artistiques du surréalisme“ (Entstehung und künstlerische Perspektive des Surrealismus). In der alchemistischen Erzählung finden sich zahlreiche Anspielungen auf Sexualität und Begierde. Rosenkreutz wird auf eine geistlichen Pilgerfahrt von einer Jungfrau geleitet, von der es heißt, sie sei ganz in roten Samt gekleidet und trage einen Lorbeerkranz auf ihrem Haupt. Ihr Gefolge bildeten „auf die 200 gebärteter Männer, welche alle gleich in Rot und Weiß wie sie gekleidet gewesen“. Kulminationspunkt des Romans ist die alchemistische Vermählung eines Königs und einer Königin und die Geburt eines auffälligen gefiederten Vogels, der ihre körperliche Vereinigung zu einem höheren, magischen Wesen symbolisiert.“ In einer Max Ernst gewidmeten Ausgabe der amerikanischen Avantgardenzeitschrift *View*, die im April 1942 erschien, wurde Ernst als führender Künstler-Magier des Surrealismus gefeiert. In einem Essay in dieser Ausgabe nennt Max Ernst sein eigenes alchemistisches Selbstporträt als Vogelmensch. „Am 2. April (1891), um 24-45 Uhr, hatte Max Ernst seinen ersten Kontakt mit der fühlbaren Welt, als er aus einem Eis schlüpfte, das seine Mutter in eines Adlers Nest gelegt hatte, und welches der Vogel dort sieben Jahre lang ausgebrütet hatte.“⁴ Bereits in *Einbildung der Braut* hat sich Ernst in der Gestalt eines solchen vogelartigen Alter Egos ins Bild gesetzt – und zu seiner Linken die surrealistische Künstlerin Leonora Carrington portraitiert, mit der er von 1937 bis 1940 zusammenlebte.

Eine Gemeinsamkeit von Ernst und Carrington war ihre intellektuelle Esoterik für Okkultismus und Alchemie. Ernst war mit diesen Themen über die mittelalterliche Fiktion des Rheinlands in Berührung gekommen, Carrington durch die Sagenwelt der keltischen Mythologie, mit der sie aus Erzählungen ihrer irischen Großmutter vertraut war. Im Sommer 1937 ließen sich die Künstler in südfranzösischen Saint-Martin-d'Ardeche nieder, wo sich ihre Wege nach Beginn des Zweiten Weltkriegs trennten. Carrington erlitt nach ihrer überstürzten Flucht aus Frankreich ein Nervenzusammenbruch und wurde in folgendes in einer Psychiatrie im spanischen Sanzander zwangsbehandelt. Die traumatischen Erfahrungen verarbeitete sie später in ihrem mit alchemistischen Motiven verwebenen Bericht *Down Below* (dt. Titel *Unter*, 1944). Vor diesem Hintergrund lässt sich Ernst Gemälde auch als Hinwendung zur Alchemie deuten, die darauf abzielt, seinen persönlichen Trennungsschmerz zu verarbeiten. Bezeichnenderweise verwendete Ernst die gleiche okkulte Symbolik in weiteren Werken aus dieser Zeit, die auf Carrington Bezug nehmen: *Die Flucht* (1940, Privatsammlung), beispielsweise zeigt eine rennende Frau in einem aufgesessenen roten Kleid. Sie ist in einem Baum gefangen, der architektonisch der Szenerie in *Einbildung der Braut* ähnelt. Auch in Ernsts *Alter*, 1941 (1944,



4 Leonora Carrington: *Selbstbildnis*, um 1937/38. Öl auf Leinwand, 65 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, The Pierre and Marie Curie Foundation Collection, 2002.



5 Max Ernst: *L'Alchimie*, 1940. Öl auf Leinwand, 66 x 83,3 cm. Privatsammlung.

bereits erwähnten Buch *Die Welt der Magie* benannte Seligmann den Androgon – ein Wesen „halb Mann und halb Frau, halb Sonne halb Mond“ – sowie den „kosmischen Ofen“ als weitere Symbole für das Ergebnis der königlichen Hochzeit.⁵

Das Motiv des alchemistischen Androgyns hatte besondere Anziehungskraft für die Surrealisten, weil sie darin erfolgreiche Aufhebung von „männlich“ und „weiblich“ mit einer Überwindung sozial konstruierter Geschlechterrollen sowie der tradierten, kulturellen Vorangstellung des Mannes in Verbindung brachten. In zahlreichen ihrer künstlerischen und schriftstellerischen Werke griffen sie das Motiv des Androgyns auf, um die sexuelle Verschmelzung von Mann und Frau sowie die Kraft von Verwandlung und Metamorphose zum Ausdruck zu bringen. In der surrealistischen Kunst kann die *animatio oppositorum* das Erwecken der Liebe, körperliche Begierde, die Überwindung von Gegensätzen oder die Wiederentdeckung einer verlorenen Liebe bedeuten. Das vielschichtige Motiv konnte je nach ikonographischem Kontext die verschiedensten Sinngehalte transportieren.

Im Zickzack der Braut

In Max Ernsts *Einbildung der Braut* (Kkt. 37) kommen die reiche Metaphorik der Alchemie und ihre Bezüge zu sexueller Begierde auf paradigmatische Weise zum Ausdruck. Im Zentrum der Komposition steht ein bosenartiges Wesen – die Braut der Alchemie, die wie in einem geheimnisvollen Ritual in einen purpurfarbenen Eulenmantel gekleidet wird. Flankiert wird sie von einer nackten Begleiterin mit aufgeblassenen Hals und einem magischen Mischwesen, halb Vogel, halb Mensch, das einen zerbrochenen Speer in der Hand hält. In der rechten unteren Bildhälfte erscheint ein zweifarbiges Zwitterwesen, das seine Farbe gemäß der alchemistischen Umwandlung von Grün zu Rot wechselt. Auf einem Gemälde im Hintergrund ist eine weitere, aber ältere Gestalt in roten Gewändern zu sehen. Ernsts *Einbildung der Braut* ist von der phantastischen Bildwelt der norddeutschen Renaissance inspiriert und erinnert an die Hexenstellungen von Künstlern wie Albrecht Dürer, mit denen die Surrealisten unter anderem durch Emile-Jules Grilior, de Givrys Buch *Le Musée des secrets magiques et alchimiques* (Das Museum der Heiler, Magier und Alchemisten, 1929) vertraut waren. Darüber hinaus verweist die Ikonographie auf Hans Baldung Griesens allegorisches Gemälde *Die drei Leichensteiner und der Tod* (Abb. 2), das auf ähnliche Ähnlichkeiten mit Ernsts Bild aufweist. Zugleich hinterfragt das surrealistische Werk jedoch den in der europäischen Kunst fest verankerten männlichen Blick, denn der klassische weibliche Akt wird hier zu einem befruchtenden Mischwesen, das in den roten Federmantel eines (männlichen) Schenkenmännchens gekleidet ist.⁶

Ferner ist das Gemälde eine Hommage an das tradierte Motiv der königlichen Hochzeit: Sowohl das Erscheinungsbild der Braut als auch der von Ernst gewählte



6 Leonora Carrington: *Portrait von Max Ernst*, um 1939 (Kkt. 86).

The Museum of Modern Art, New York) findet sich eine braunthliche „Alicé im Wunderland“, die als magisches Mischwesen in ein rotes Fiederkleid gehüllt ist. Mit ihrem alchemischen Faupaletten und hybriden Gesalten – halb Tier, halb Mensch – porträtiert Erns diese Frauen als magische-Gestaltwandlerinnen, um seiner verlorenen Liebe – Carrington – symbolisch Ausdruck zu verleihen.

Das weiße Pferd

In einem Interview von 1975 schilderte Carrington ihre Geburt spielerisch als die eines „weiblichen Menschens“ und beschrieb die Phantasie als eine weibliche, okkulte Kraft.⁶ Bereits in ihrem *Schicksal* (Abb. 4) hatte Carrington um 1937/38 ihre eigene Tierensymbolik entwickelt, die totemistischen Assoziationen von Ernsts Wegel-Alder-Egertenzette. In diesem Bild verknüpft sie ein Selbstporträt als hosenartiges Wesen mit wilder Mähne mit Anspielungen auf die lektische Göttin Epona, die als Reiterin auf einem weißen Pferd beschrieben wird. Als Symbol tritt das Motiv in Carringtons Gemälde zum einen in Form des schwebend frei schwebenden weißen Schaulpferds an der Wand im Hintergrund und zum anderen in Form eines galoppierenden Pferdes in Erscheinung, das durch das Fenster zu sehen ist.⁷ In der Sagenwelt der „*Tuatha dé Danaan*“ (Volk der Götter) Danu war das weiße Pferd ein zauberbringendes Wesen, das sich wie der Wind über Land und Meer bewegen konnte.⁸ Carrington, die sich aufgrund ihrer irischen Abstammung mit dem Kulturgut der Kelten assoziierte, rief hier ihre symbolische Vermerzung mit der Göttin Danu mehrfach hervor: durch die grüne Jacke (die Farbe steht in ihrem Werk symbolisch für ihre Verbindung zum keltischen Irland) sowie die wilde Haarmähne, ihre Keitose und ihren thomahähnlichen, anthropomorphen Sessel.

Das Pferd als Schutzzauber taucht auch in Carringtons etwa zur gleichen Zeit entstandener Kurzgeschichte „Die wilde Dame“ (1937/38) auf, in der ein Mädchen namens Lucrezia ihr altes, „starr vor sich hin galoppierendes“ Holzpferd Tanar scheidet und sich wegnügt in ein Spiel verliert, in dem sie selber ein Pferd ist und in eine imaginäre Schachlandschaft, das vom galoppiert.⁹ Weiß und Grün sind in ihrem *Schicksal* die dominierenden Farben: Ersteres verweist auf das alchemisierte Weiß der Königin und letztere auf die *prima materia*, den alchemischen Ausgangsstoff, der erst durch die Verschmelzung der Elemente rot wird. Für Carrington war Grün zudem mit Hoffnung und weiblicher Schöpfungskraft assoziiert – ein symbolischer Zusammenhang, der auch Ernsts Gemälde *Lovers in Margerit* (Abb. 5) zugrunde liegt, wo das Pferd erneut als beschützender Begleiter auftritt. Dort erscheint Carrington als magische Herrscherin über ein grünes paradiesartiges Pflanzenreich. In ihrer bereits erwähnten Erzählung *Down Below* badete Carrington ihre innere

Verbundenheit mit grünen Gärten zum Ausdruck, indem sie von einem Park spricht, der „so grün und fruchtbar ist“ und in dem sie auf einmal „Druidentempel“ saß. Dieser Tempel „soll der Ort sein, an dem ich leben werde; [...] dann werde ich Sie mein ‚Wisser‘ lehren“, schreibt Carrington weiter.¹⁰ In seinem Buch *La Sorcière* (1862) schilderte der Historiker und romantische Schriftsteller Jules Michéle die geheimen Treffpunkte mittelalterlicher Hexen und verwies dabei ebenfalls auf die Farbe Grün und das Zielortum: Diese weisen, kräuter- und naturheilumfülligen Frauen, so Michéle, seien in grünen Oegenden und wilden Landschaften wie Wäldern und „alten keltischen Kromlechs“ (runden Steinkreisen) anzutreffen.¹¹ In ihrer Selbstporträt erweiterte Carrington die Tierensymbolik durch die Einbeziehung einer weiblichen Hyäne mit überzeichneten Zehen. In ihrer Kurzgeschichte „Die Debitant“ (1937/38) tritt die Hyäne als Alter Ego der jungen Protagonistin und als Symbol weiblicher Sexualität sowie Androgynie auf.¹² Im Okkultismus wird die Hyäne zudem mit Initiation in Verbindung gebracht, die Zugang zu heidnischem Wissen eröffnet.¹³ Durch ihren vielfachen, komplexen Rückgriff auf okkulte Symbolik setzte sich Carrington hier als sozial emanzipierte, surrealisierte Hexenmeisterin in Szene.

Mit dem *Portrait von Max Ernst* (Abb. 3) führte Carrington diese Auseinandersetzung mit Magie fort, indem sie ihren Partner als alchemischen „König“ glorifizierte. Sein in einem Fischschwanz endender, purpurroter Federmantel erinnert sowohl an die gesalvande Schlangenfrau Melusine als auch an die neunhündlichen Skulpturen, die Ernst als Dekoration für ihr gemeinsames Bauernhaus in Saint-Martin-d'Ardeche gefertigt hatte. Das Pferd, das erneut für Carrington steht, erscheint als weißes, majestätisches, zu Eis erstarrtes Geschöpf im Hintergrund. In der offeneren Laterne in Ernsts Hand ist ein weiteres, kleineres weißes Pferd zu sehen. Auf diese Weise wird die konventionelle Rollenverteilung der Geschlechter durch Tierensymbolik umgekehrt: Die Frau ist nicht mehr bloß wissende Muse, sondern weist aktiv den Weg zur alchemistischen Vereinigung oder Krönung. Höchstens im Rahmen dieses symbolischen Narrativs wird Ernst – in Anlehnung an die *Turkredare* „Der Einsiedler“ (Abb. S. 73) – als Eremit dargestellt, der der Frau als magischer Wegweiser folgen muss. Die weiße Eislandschaft verweist auf die alchemistische Phase der Trennung und Reinigung, in der zuerst die Königin und dann der meist in rote Gewände gehüllte König aufsteht.¹⁴ Das Gemälde entstand, nachdem Ernst aufgrund seiner deutschen Nationalität zum zweiten Mal von den französischen Behörden als „feindlicher Ausländer“ festgenommen und in einem Gefangenenerlager im Département Drôme interniert worden war.¹⁵ Es lässt sich als Ausdruck ihrer Hoffnung für die Zukunft lesen: dass Ernst und sie ihr gemeinsames Leben wieder aufnehmen können, trotz der traumatischen Kriegserfahrung. Mit ihrer späteren Kurzgeschichte „Der König der Vögel, Max Ernst“ (1942) lieferte Carrington eine weitere magische Erzählung über ihre Toxemiere und baute diese



6. Lovers in Margerit, Ernst, 1938, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung.



7. Fernand Schuppert, Mir Vorherem, Ein Tag, 1886, Tusche, schwarze Kreide und Graphitstift, weiß geölt und teilweise geschliffen, 33 x 19,5 cm, Privatsammlung.



8. Lovers in Margerit, Ernst, 1938, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung.

hermetische Bilderwelt aus, indem Ernst als Vogelwesen erscheint und ein Pferd (Carrington) lockt, um es vor dem Feuerrod zu retten. Abermals ist es das weibliche Pferd, das die beiden in die Freiheit führt, durch „Kriegswinde, die aus dem Kessel hervorschießen wie Rauch, wie Haare, wie Wind“.⁹

Die moderne Sphinx

Wie Leonora Carrington griff auch ihre Kollegin Leonor Fini auf okkulte Symbolik zurück, um die Frau als zaubermächtiges Wesen ins Bild zu setzen. In ihrem Gemälde *Der Alkoven. In der Zeit mit drei Frauen* (Abb. 6) erscheint Carrington als mit männlichen Attributen versehene, selbstbewusste Kämpferin inmitten eines düsteren Schlafgemachs. Hinter ihr ruhen zwei weitere junge Frauen auf einem Bett; bei einer von ihnen handelt es sich vermutlich um ein Selbstbildnis Finis. Über die Gattungsgrenzen der Porträtmalerei geht das Bild aufgrund seiner alchemistischen Symbolik hinaus. Carringtons hellrotes Strümpf und ihr Busenhamisch ziehen mit ihrer Leuchtkraft den Blick auf sich. Die Farbe der Strümpfe verweist auf den Stein der Weisen, während die Rüstung an die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts erinnert. Ihr ikonographisches Vorbild war Fernand Khnopffs Gemälde *Mit Verhauern Ein Engel* (Abb. 7), in dem eine mit Ritterrüstung versehene androgyne Engelgestalt von einer mächtigen Sphinx flankiert wird. Für Khnopff stand diese Verbindung von Androgyne und Sphinx für den Gedanken von Dualität und die okkulte Versöhnung der Gegensätze, konkret des Geistigen und des Materiiellen. Fini adaptierte Khnopffs symbolistische Bildsprache und zeigte Carrington als moderne Nachfahrin seines alchemistischen Engels, während sie selbst die Rolle der Sphinx übernahm – ein magisches Wesen, das sie in unzähligen Bildern als künstlerisches Alter Ego kultivierte. Vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Zweiten Weltkriegs inszenierte Fini Carrington und sich selbst als zaubermächtige Hexen sowie kriegsbesetzte Kämpferinnen.

Solche unerschrockenen Frauenfiguren oder Viragos tauchen in zahlreichen Arbeiten auf, die Fini während der 1940er Jahre schuf – so etwa in dem Gemälde *Die Herrin der Sphinx*, in das sie ebenfalls ein symbolisches Selbstporträt integrierte (Abb. 66). Im Zentrum des Bildes steht eine schlankere Frau, die sich auf einen phallischen Hirtenstab stützt. Sie befindet sich inmitten einer kalten Landschaft, wo sie eine kleine Herde weiblicher sphinxartiger Tiere bewacht. Im Okkultismus ist die Sphinx als reals weibliches, teils männliches Wesen mit Androgyne verbunden und konnotiert die alchemistische Überwindung der Gegensätze. In Finis Komposition erscheint die Frau nicht nur als mächtiges Zauberes, sondern auch als Herrin okkulten Geheimnisse. Die Sphinx als Totemfigur hatte Fini bereits als junges Mädchen fasziniert, „ach erinnere mich,



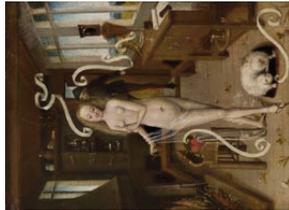
9 Dorothea Tanning: *Geburt*, 1944. Öl auf Leinwand, 102,2 x 84,4 cm. Bild der Sphinx, rechts überworfen mit Bildnis von C. E. Williams II.

das ich wie die Sphinx sein wollte“, erklärte sie später in einem Interview mit ihrem Biographen Peter Webb.¹⁰ Fini war in Triest aufgewachsen, wo sie die ägyptischen Sphinxengesellen am Schloss Miramare sowie die Karyatiden am Kino Eden bereits als Kind lasziniert hatten. Später habe sie diese Mischwesen mehr und mehr als „über die Stadt triumphiierende Bilder der Weiblichkeit“ empfunden.¹¹

Wie Carrington und Ernst war auch Fini mit okkultem Schrifttum vertraut. In seiner bereits erwähnten Studie *Geschichte der Magie* hatte Eliphas Lévi „das Rätsel der modernen Sphinx“ gelöst und hinzugefügt: „Jeder denkende Mensch [...] muss dieses Rätsel lösen oder sterben.“¹² In seinem Buch über Magie hatte Kurt Seligmann darauf hingewiesen, dass die Verwendung der Sphinx als esoterisches Symbol für „okkulte Weisheit“ auf Platon zurückgehe.¹³ Fini, die mit sich einschlägigen Publikationen vertraut war, bezichnete die Androgyne im Sinne der Alchemie als Idealszustand, in dem die positiven Attribute beider Geschlechter einander ergänzen. „Ich sehe mich selbst als androgyne“, erklärte sie in diesem Kontext zu ihrer Auseinandersetzung mit okkultem Gedankengut.¹⁴ In ihrem Gemälde *Das Ende der Welt* (Kar. 69) brachte Fini diese Einflüsse zusammen: Aus einem dunklen, undurchsichtigen Gewässer taucht eine monströse, Stieren- oder Sphinxgestalt auf, die von einer goldenen Aura umgeben ist, während die metallisch schimmernde Wasseroberfläche den Gedanken nahelegt, dass sich um sie herum eine alchemistische Verwandlung vollzieht. „Sie ist ganz Frau, Symbol der Schönheit und tiefen Weisheit“, schrieb Fini über die Figur. „Sie taucht aus dem Grundelement des Lebens, aus dem Ursprung auf, weil sie weiß, wie man die Flut überlebt.“¹⁵ Das unheimliche Doppelbild der Gestalt verleiht der Dualität der Frau als Herrin des Lebens und als mögliche Tolesobin besondere Dramatik. Sowohl in *Sphinx Philagré* (1947/48, Privatsammlung) als auch in *Kleine Einsiedlersphinx* (Abb. 8) zeigt Fini das Mischwesen als Bewohnerin einer wilden, ungezähnten Natur, wo sie von verdorrten Tierknochen umgeben ist, die auf ihre Macht über den Kreislauf der Natur und das Potenzial zersplitterter Kräfte verweisen.¹⁶

Die Königin und ihr König

Tier- und Pflanzenymbole finden sich auch in den okkulten Bildfindungen der US-amerikanischen Malerin Dorothea Tanning, die sich den Surrealisten im New York der 1940er Jahre anschloss. Schon ihr erstes großes surrealistisches Gemälde *Geburt* (Abb. 9) ist von Anspielungen auf Magie und sexuelle Reize durchzogen. Das ambitionierte Werk führte Tanning mit ihrem späteren Ehemann Max Ernst zusammen. Es dokumentiert eine Zeit des Umbruchs in ihrem Leben, indem es sich von einem bloßen Selbstbildnis im Vordergrund zu einem traumartigen Interieur mit zahllosen Türen wandelt.¹⁷ In ihrer Autobiographie *Between Lives*



10 Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts: *Lebenszeit*, um 1420. Öl auf Holz, 24 x 28 cm. Museum der bildenden Künste Leipzig.

arigen Figuren heimgesuchten Raum herrscht eine märchenmagische Stimmung. 1947 verwendete Tanning das Motiv der Tür in einer Radierung, die einen weiblichen Körper in der Form eines Schlüsselbuchs zeigt (Abb. 11). Sie wurde im selben Jahr bei der *Exposition Internationale de Surréalisme* in der Pariser Galerie Maeght gezeigt, die sich den Themen Magie, Mythos und Alchemie widmete.¹¹ Tanning fügte der Radierung die Beschreibung „Quaste, Haare, Schlüsselbuch – für die Surrealisten“ bei und freute sich, dass Breton das Bild trotz des bescheidenen Formats im begleitenden Katalog abbildete.¹² Sie versah die Frauenfigur mit derselben stolzen Löwenmaule, mit der Ernst Carrington und Fini ihre weiblichen Mischwesen darstellten. Allerdings versinnbildlichte ihre surrealistische Komposition hier keine Virago, sondern den Eingang zu einem neuen, surrealistischen Erfahrungsraum. Pasend dazu erklärte Tanning, in ihrem Werk gehe es darum, „die Tür zur Phantase offen zu lassen, damit der Betrachter jedes Mal etwas anderes sieht“.¹³



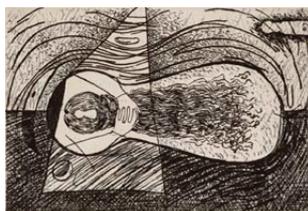
12 Dorothea Tanning: Max in einem blauen Boot, 1947. Öl auf Leinwand, 61 x 80,2 cm. Max Ernst Museum Bonn, Bild des LVK, Leihgeber: Peter Kreisphaus e.Kolln.

Ernst und Tanning heirateten am 24. Oktober 1946. In Folge stretzten sich beide mit dem Motiv der Hochzeit auseinander und verwendeten dabei alchemistische Symbole. In dem Gemälde *Max in einem blauen Boot* (Abb. 12) porträtierte Tanning Ernst als Magier, der eine mit Mond- und Sternennurme versohene Weste trägt und in dessen offener Hand eine Flamme lodert. Zugleich stellt Ernst hier nur die Hälfte des alchemistischen Paares dar, geleitet von einem weiblichen Pendant – Tanning selbst, die trotz der Rückenansicht an ihrem charakteristischen geflochtenen Haar zu erkennen ist. Auf den Planken vor ihr liegt ein Schachbrett – ein Motiv, dem viele Surrealisten okkulte Bedeutung zumäßen. Die Figuren Dame und König ordneten sie symbolisch den Protagonisten der Alchemie zu, wobei das Motiv für die begierteren Schachspieler Tanning und Ernst auch persönliche Konnotationen hatte. In Tannings Gemälde verliert der Umstand, dass das Künstlerpaar gemeinsam in einem Boot sitzt, dem übergeordneten Motiv der spirituellen/amorösen Lebensreise zusätzliche Bedeutung. Das weiße Segel verwandelt sich zudem in Ernsts Totentier – den Vogel, der in Gestalt eines auffliegenden, majestätischen Phallus in Erscheinung tritt. Auch in dem Gemälde *Chemie der Heilzeit* (Kat. 29), das Ernst 1948 zur Erinnerung an seine Heirat mit Tanning anfertigte, versinnbildlichen die Anspielungen auf Alchemie die erotische Anziehung zwischen den beiden. Eine alchemistische Farbpalette, die warmes Gelb (Schwefel) mit kühlen Blauönen (Quecksilber) vermischt, gestalterisch zu geometrischen Formen, die eine große Männer-/Königsgestalt und eine kleinere Frauen-/Königinngestalt darstellen. Ein weiteres Symbol der glücklichen Hochzeit ist die Replikengestalt im Vordergrund – eine Abwandlung des Draechen, in traditioneller Darstellung ein typischer Begleiter des alchemistischen Androgyns.¹⁴ Wie so oft in der Kunst des Surrealismus griff Ernst auf die tradierte Symbolprache der königlichen Hochzeit zurück, um der Macht der Begierde in einem zumeist persönlichem Kontext metaphorisch Ausdruck zu verleihen.

(Zwischen Leben, 2001) bezeichnete Tanning das Bild, in irrational surrealistischer Manier als „Männlein für das, was geschah, eine Iteration des stillen Geschehens – Linien, verdrängt in einem Zeitbeschwerer aus geschliffenem Glas“.¹⁵ Die porträtierte Frau – Tanning selbst im Alter von 32 Jahren – dominiert die Bildmitte und blickt dem (männlichen) Betrachter selbstbewusst entgegen. Ihre Macht über den Zugang zu unbekanntem Gefühlen wird dadurch versinnbildlicht, dass sie die Hand an einen Tüchtauf gelegt hat und vor einer Korridorflucht mit geöffneten Türen steht – eine symbolische Schwelvenzene, die Zugang zu höheren Sphären symbolisieren soll. Ihr phantastischer Seidennock besteht aus sich windenden grünen Körpern, während die lemnurenartige geflügelte Gestalt zu ihrer Rechten an einen Faunulus oder magischen Begleiter erinnert. In der Dämonologie des Mittelalters und der Renaissance trank der Faunulus häufig die Milch oder das Blut der Hexe und Tanning emblematise Brüste lassen vermuten, dass sie diese Rolle symbolisch für sich selbst reklamiert. Homographisch weist die Komposition Parallelen zu Carringtons *Schreibblatts auf* und *Keiselpf*; darüber hinaus an die erotischen Hexenanstaltungen der norddeutschen Renaissance an. Als Inspirationsquelle kommt das Gemälde *Lebenszähler* eines Niederheimischen Meisters (Abb. 10) infrage, in dem als prominente Motive sowohl die geöffnete Tür als auch eine Zauberin in Begleitung eines dienstbaren tierischen Hausgenossen erscheinen.

Gährung wurde zusammen mit Tannings Gemälde *Kritikspiegel* (1942, Privatsammlung) in einer Doppelausgabe der amerikanischen Avantgardezeitschrift *WV* (Nr. 2/3, März 1943) abgebildet, in der auch ihre Kurzgeschichte „Blind Date“ erschien. Dieselbe Ausgabe von *WV* enthält abbildungen surrealistischer Parodieren von 1941 (vgl. Kat. 38, 39, 41, 42), sowie einen Themen Schwerpunkt zum Schweizer Philosophen, Alchemisten und Arzt Paracelsus (Theophrastus von Hohenheim, um 1499–1541), den Breton in einer Parodie als „Magier des Wissens“ und Hüter arkaner Weisheiten in Szene gesetzt hatte (Abb. S. 49).¹⁶ Für diesen Themen Schwerpunkt hatte Kurt Seligmann den 1536 entstandenen Text „Prophetie des Paracelsus“ aus dem Lateinischen übersetzt und dazu angemerkt, dass nach Paracelsus „Überzeugung, Prophetie sowohl Phantasie als auch Naturvertrauen erfordert“.¹⁷ Aufgrund der okkulten Symbolik verstanden die Surrealisten Tannings *Gährung* offensichtlich als passende Ergänzung zu diesen alchemistisch inspirierten Texten und Bildern. Mit ihrem symbolischen Fokus auf die Preisung weiblicher, kreativer Kräfte erinnert die Ikonographie von Tannings Bild zudem an die Symbolik der Parodie „Die Papsin“ (Abb. S. 14), deren machtwortweibliche Frauenfigur Innenschau, Weisheit und (weibliches) Wissen um die Geheimnisse der Natur verkörpert.

Türen und Korridore kommen in Tannings Werk häufig vor und sind mit okkulten Bedeutung belegt – so auch in ihrem Gemälde *Das Gästezimmer* (Kat. 58), in dem ein nacktes Mädchen am Eingang eines Kinderzimmers steht, im von spuk-



11 Dorothea Tanning: Die Tür, 1947. Radierung, 83 x 101,1 cm. The Museum of Modern Art, New York, Henry Clayden Fund.

Laufzeit:	22. Oktober bis 29. Januar 2023
Ausgestellte Werke:	89 Exponate
Kurator:	Dr. Daniel Zamani, Kurator, Museum Barberini
Künstlerinnen und Künstler: (Anzahl der Werke in der Ausstellung)	<p>Anonym (1) Victor Brauner (4) Leonora Carrington (9) Giorgio de Chirico (2) Salvador Dalí (1) Paul Delvaux (2) Óscar Domínguez (3) Enrico Donati (8) Max Ernst (5) Leonor Fini (6) Wilhelm Freddie (1) Jaques Hérold (1) Wifredo Lam (2) Jacqueline Lamba (2) René Magritte (2) André Masson (3) Matta (3) Wolfgang Paalen (2) Roland Penrose (2) Kay Sage (1) Kurt Seligmann (18) Yves Tanguy (4) Dorothea Tanning (4) Remedios Varo (3)</p>
Leihgeber:	<p>KUNSTEN Museum of Modern Art, Aalborg Goddard Center, Ardmore The Baltimore Museum of Art Neue Nationalgalerie, Berlin Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel The Art Institute of Chicago The Museum of Contemporary Art, Chicago Lee Miller Archives, East Sussex</p>

Musée d'art et d'histoire, Genf
The Menil Collection, Houston
The Israel Museum, Jerusalem
Museo nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Musée Cantini, Marseille
The Minneapolis Institute of Art
The Metropolitan Museum of Art, New York
The Whitney Museum of American Art, New York
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Centre Pompidou, Paris
Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome
Mart, Museo di arte moderna e contemporanea
di Rovereto e Torino
Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne
Métropole
Fine Arts Museums of San Francisco
San Francisco Museum of Modern Art
Moderna Museet, Stockholm
Tel-Aviv Museum of Art
Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
Weinstein Gallery, San Francisco
Williams College Museum of Art, Williamstown
Peggy Guggenheim Collection, Venice

Sammlung Delphine Hérold-Wright
Sammlung Amy und Eric Huck
Sammlung Mark Kelman
Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch
Sammlung Rowland Weinstein

sowie zahlreiche weitere Sammlungen, die nicht namentlich
genannt werden möchten

Ausstellungsfläche: 1.244 Quadratmeter

Ausstellungsdesign: Gunther Maria Kolck, Hamburg, und
BrücknerAping, Büro für Gestaltung, Bremen

Adresse:	Museum Barberini, Alter Markt, Humboldtstraße 5–6, 14467 Potsdam
Öffnungszeiten:	Täglich (außer Di) 10–19 Uhr Für Kindergärten und Schulen nach Anmeldung Mo–Fr (außer Di) 9–10 Uhr
Eintritt und Tickets:	Mo, Mi–Fr € 16 / € 10, Sa/So/Feiertage € 18 / € 10 Freier Eintritt unter 18 Jahren und für Schüler
Social Media:	#SurrealismusBarberini im #MuseumBarberini auf Facebook, Instagram, Twitter, YouTube.
Barberini Digital:	<p>Die Barberini App ist der persönliche Begleiter vor, während und nach dem Museumsbesuch. Sie bietet Audioguides für den Museumsbesuch in Deutsch und Englisch als Tour für Erwachsene und für Kinder mit Kinderbegleittour, Raumtexte in einfacher Sprache, Serviceinformationen, Veranstaltungstipps, e-Tickets sowie Videos mit Experteninterviews. Kostenlos erhältlich im App Store und bei Google Play. museum-barberini.de/app</p> <p>Gražina Subelytė, Peggy Guggenheim Collection Venedig, und Daniel Zamani, Museum Barberini, stellen in Close Up-Videos Schlüsselwerke der Schau vor. Die Bildbesprechungen sind in der Mediathek der Website sowie auf der Barberini App abrufbar und werden zudem täglich im Auditorium des Museums gezeigt.</p> <p>In der 360°-Tour auf der Website des Museums kann die Ausstellung digital erkundet werden. Die Nutzerinnen und Nutzer können virtuell von einem Ausstellungsraum zum anderen navigieren und durch die Zoom-Funktion jedes Bild im Detail betrachten. (verfügbar Mitte November)</p>

**Veranstaltungs- und
Vermittlungsprogramm:**

Ein vielfältiges Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramm für alle Interessen- und Altersgruppen begleitet die Ausstellung. Das komplette Programm sowie aktuelle Ergänzungen und Neuigkeiten zum Programm finden Sie auf unserer Website:
www.museum-barberini.de/de/kalender/formate.

Programm-Auswahl:

Führungen finden in der Woche täglich um 11 und 12 Uhr, am Wochenende um 11, 12 und 15 Uhr statt. Die Barberini Kids Guides führen sonntags im Rahmen von „Kinder erklären Kunst“ durch die Ausstellung. Ein **Kombiführung des Museum Barberini und der Staatlichen Museen zu Berlin** führt an zwei Terminen durch die Potsdamer Schau „Surrealismus und Magie“ und die Ausstellung „Surreale Welten“ in der Sammlung Scharf Gerstenberg, Berlin.

Vorträge & Talks: Am 1. Dezember 2022 spricht Chefkurator Michael Philipp mit Neo Rauch zum Thema Surrealismus heute. Im Rahmen einer **Online Live Lecture** in Zusammenarbeit mit der American Academy Berlin spricht Karole P. B. Vail, Direktorin der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, zum Thema „Peggy Guggenheim: Redeeming Women Artists“. In einem Talk mit Lisa Zeitz, Chefredakteurin WELTKUNST, stellt Kurator Daniel Zamani das Ausstellungskonzept der Surrealismus-Schau vor. In einer Online Lecture gibt Zamani mit Gražina Subelytė, Kuratorin in der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, Einblick in die wissenschaftliche Erforschung des Themas. Im Rahmen der Reihe **Kunst Spezial** widmen sich Vorträge im Museum sowie Online Lectures den Themen der aktuellen Schau („Vom Symbolismus zum Surrealismus“, „Magische Bild-Welten“).

Die Surrealistinnen und das neue weibliche Selbstbild“) und der Impressionismus-Sammlung des Museums Barberini („Kunst und Natur – Biotope in impressionistischen Landschaften“). Alle Themen werden sowohl als Online-Veranstaltung, mittwochs um 18.30 Uhr, als auch als Vortrag im Museum Barberini, donnerstags um 17 Uhr, angeboten.

Symposium: Auf dem **16. Symposium des Museums Barberini** stellen am 26. Oktober 2022 Internationale Kunsthistorikerinnen und Kuratoren die Themen der **Modigliani-Ausstellung** (geplant für 2024 im Museum Barberini) vor.

Angebote für Kinder und Schüler: Die **Kinder-Kunst-Aktion** findet jeden Samstag und Sonntags um 11 Uhr statt. **Führungen und Workshops für Schulen und Kindergärten** sind ganztägig buchbar, auf Wunsch auch in ausgewählten Fremdsprachen. Exklusiv öffnet das Museum für diese Gruppen bereits um 9 Uhr. Zur Vor- und Nachbereitung des Unterrichts stellen wir unsere *Kunst-Geschichten* und die *Schreibwerkstatt* auf der Website zur Verfügung.

Unser **Angebot für ukrainische Geflüchtete**, der **Museumstreff in ukrainischer Sprache**, findet weiterhin montags von 16–18 Uhr als kostenfreies Angebot statt. Zudem bietet das Museum Barberini Führungen in russischer Sprache an.

Barberini Live Tour: Für alle, die aktuell nicht nach Potsdam kommen können, sich aber die Ausstellungen im Museum Barberini nicht entgehen lassen möchten, kommt die Kunst mit persönlicher Führung direkt nach Hause. Erfahrene Guides führen in deutscher und englischer Sprache auf der Basis der 360°-Aufnahmen interaktiv durch die aktuelle Surrealismus-Schau sowie die Sammlung Hasso Plattner mit Gemälden des Impressionismus.

Barrierefreie Angebote: Das Museum Barberini bietet **Führungen in einfacher Sprache** sowie **barrierefreie Telefon-Führungen für Blinde und sehbehinderte Menschen an.**

Das Filmmuseum Potsdam hat eine auf die Surrealismus-Ausstellung abgestimmte **Filmreihe** mit Spielfilmen von Luis Buñuel bis David Lynch konzipiert. Am 18. November 2022 ist in Kooperation mit der Kammerakademie Potsdam ein **Klangfarben-Gesprächskonzert** geplant, in dem Werke musikalischer Zeitgenossen im Kontext des Surrealismus in der Kunst präsentiert werden.

Die **Quiet Morning**-Reihe hat seit Museumsgründung Tradition im Museum Barberini: An zwei Terminen bietet das Museum Barberini wieder thematische Yogastunden an, diesmal inspiriert von *Surrealismus und Magie* (6. November 2022 und 8. Januar 2023, 9:30 Uhr).



Surrealismus und Magie. Verzauberte Moderne

Herausgegeben von Vivien Greene, Michael Philipp, Gražina Subelytė, Karole P. B. Vail, Ortrud Westheider, Daniel Zamani

Mit Beiträgen von Susan Aberth, Will Atkin, Helen Bremm, Victoria Ferentinou, Alyce Mahon, Kristoffer Noheden, Gavin Parkinson, Gražina Subelytė, Daniel Zamani

Prestel Verlag, München 2022

Hardcover mit Schutzumschlag, 272 Seiten, 24,0 x 30,0 cm, 200 farbige Abbildungen ISBN: 978-3-7913-7813-8

Buchhandel € 42,00, Museumsshop € 34,00

Inhalt

- Daniel Zamani: „Wunderbare Welten. André Breton und die ‚Okkultation des Surrealismus‘“
- Kristoffer Noheden: „Im Labyrinth des Minotaurus. Zur Rolle des Mythos im Surrealismus der 1930er Jahre“
- Gražina Subelytė: „Metaphern des Wandels. Surrealismus und Magie während des Zweiten Weltkriegs“
- Alyce Mahon: „Königliche Hochzeit. Alchemie und Begierde in der Kunst des Surrealismus“
- Susan Aberth: „Die weiße Göttin. Leonora Carrington, Surrealismus und Magie“
- Gavin Parkinson: „Im Zeichen von *L'Art magique*. Surrealismus und Magie in den 1950er Jahren“
- Daniel Zamani: „Unsichtbare Kräfte. Die Magie des Surrealen“
- Will Atkin: „Endlose Metamorphose. Surrealismus und Alchemie“
- Victoria Ferentinou: „Göttin und Hexe. Frauenbilder im Surrealismus“
- Gražina Subelytė: „Weltreich der Magie. Kurt Seligmann als Inspirator“
- Victoria Ferentinou: „Okkulte Bildwelten. Leonora Carrington und Remedios Varo“

Für die Berichterstattung stellen wir Ihnen gerne auf unserer Website unter www.museum-barberini.de/de/presse Abbildungen zur kostenfreien Verwendung zur Verfügung. Bitte beachten Sie, dass der Abdruck dieser Bilder lediglich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung und unter vollständiger Angabe des Copyrights gestattet ist. Vielen Dank!



Victor Brauner
Der Surrealist, 1947
Öl auf Leinwand
60 x 45 cm
Peggy Guggenheim Collection, Venedig
(Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
(Photo: David Heald)



Max Ernst
Einkleidung der Braut, 1940
Öl auf Leinwand
129,6 x 96,3 cm
Peggy Guggenheim Collection, Venedig
(Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
(Photo: David Heald)



Leonora Carrington
Der Nekromant, um 1950
Öl auf Leinwand
73 x 54,5 cm
Privatsammlung, courtesy Weinstein Gallery,
San Francisco
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: Weinstein Gallery, San Francisco
(Photo: Nicholas Pishvanov und Carter Andereck)



Giorgio de Chirico
Das Gehirn des Kindes, 1914
Öl auf Leinwand
80 x 65 cm
Moderna Museet, Stockholm, erworben 1964
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: Moderna Museet, Stockholm



Leonora Carrington
Großmutter Moorheads aromatische Küche, 1975
Öl auf Leinwand
79 x 124 cm
The Charles B. Goddard Center for the Visual and
Performing Arts, Ardmore, Oklahoma
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022 /
Abbildung: The Charles B. Goddard Center for the
Visual and Performing Arts, Ardmore, Oklahoma



René Magritte
Schwarze Magie, 1945
Öl auf Leinwand
79 x 59 cm
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel,
Vermächtnis von Georgette Magritte, 1987
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Abbildung: Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (Photo: J. Geleyns)



Remedios Varo
Himmlischer Brei, 1958
Öl auf Masonit
91,5 x 60,7 cm
FEMSA Collection, Monterrey
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: FEMSA Collection, Monterrey



Max Ernst
Tag und Nacht, 1941/42
Öl auf Leinwand
112,4 x 146,1 cm
The Menil Collection, Houston,
erworben mit Mitteln von Adelaide de Menil Carpenter
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: The Menil Collection, Houston
(Photo: Hickey-Robertson)



Kay Sage

Morgen ist nie, 1955

Öl auf Leinwand

96,2 x 136,8 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York,
Arthur Hoppock Hearn Fund, 1955

© The Estate of Kay Sage / VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
Abbildung: bpk, Berlin / The Metropolitan Museum of Art



Leonor Fini

Das Ende der Welt, 1949

Öl auf Leinwand

35 x 28 cm

Privatsammlung

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Dorothea Tanning

Das magische Blumenspiel, 1941

Öl auf Leinwand

91,5 x 43,5 cm

Privatsammlung, South Dakota

© The Estate of Dorothea Tanning /
VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Paul Delvaux

Anbruch des Tages, 1937

Öl auf Leinwand

120 x 150,5 cm

Peggy Guggenheim Collection, Venedig

(Solomon R. Guggenheim Foundation, New York)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022,

Abbildung: Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

(Photo: David Heald)



Leonora Carrington

Katzenfrau, 1951

Geschnitztes, polychromes Holz

ca. 202 cm hoch

Privatsammlung

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst

25. Februar – 11. Juni 2023

Claude Monets Gemälde *Impression, Sonnenaufgang* von 1872, das dem Impressionismus seinen Namen gab und das jetzt 150 Jahre alt wird, zeigt die rote Scheibe der Morgensonne als Brennpunkt der Komposition. Das Gemälde ist Ausgangspunkt der Ausstellung *Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst*, die sich Ikonographie der Sonne von der Antike bis in die Gegenwart widmet. Als Zeichen oder Personifizierung göttlicher Mächte, als handlungstreibende Kraft in mythologischen Erzählungen, als atmosphärisches Element in Landschaftsgemälden und als Intensivierung der Farbe in der Moderne spielt die Sonne in der europäischen Kunst eine zentrale Rolle. Die Schau versammelt rund 80 Werke – Skulpturen, Gemälde, Manuskripte, Druckgraphik und Bücher – von der Antike bis zur Gegenwart, darunter Gemälde von Peter Paul Rubens, William Turner, Caspar David Friedrich und Sonia Delaunay.

Zu den mehr als 30 Leihgebern gehören die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, das Museo nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, das Musée du Louvre in Paris, die National Gallery of Art, Washington, D.C. und die Albertina in Wien.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, und des Musée Marmottan Monet, Paris.

Wolken und Licht. Impressionismus in Holland

8. Juli – 22. Oktober 2023

Die Landschaftsmalerei hat in den Niederlanden ihren Ursprung. Der Realismus der Alten Meister des 17. Jahrhunderts blieb der Maßstab. Mit der in Frankreich entwickelten Malerei unter freiem Himmel erhielten die niederländischen Maler des 19. Jahrhunderts neue Impulse. Die Haager Schule fing die sich wandelnden Lichtstimmungen der Natur in hohen Wolkenhimmeln mit vielen Grauschattierungen ein. Ab den 1880er Jahren wurden im Wechselspiel mit impressionistischen Einflüssen aus Frankreich die Stadtlandschaft und das moderne Leben ein Thema, bevor mit dem Pointillismus die Entfesselung der Farbe die Malerei bestimmte. Die Ausstellung *Wolken und Licht. Impressionismus in Holland* versammelt rund 100 Werke von etwa 40 Künstlerinnen und Künstlern, darunter Johan Barthold Jongkind, Vincent van Gogh, Jacoba van Heemskerck und Piet Mondrian.

Zu den Leihgebern gehören das Rijksmuseum und das Stedelijk Museum in Amsterdam, das Kunstmuseum Den Haag, das Dordrechts Museum, das Kröller Müller-Museum in Otterlo und das Singer Museum in Laren.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Den Haag. Unter der Schirmherrschaft des Botschafters des Königreichs der Niederlande in Deutschland, S. E. Ronald van Roeden.

Munch. Lebenslandschaft

18. November 2023 – 1. April 2024

Die erste Ausstellung über Edvard Munchs Landschaften fokussiert sich auf seine Auseinandersetzung mit der Natur. Einerseits verstand er die Natur als sich zyklisch erneuernde Kraft, andererseits sah er sie als Spiegel seiner seelischen Zerrissenheit. Munch entwickelte ein pantheistisches Naturverständnis, das er auf die norwegischen Küsten und Wälder projizierte. Die dramatischen Wetterverhältnisse in seinen Gemälden erhalten vor dem Hintergrund der aktuellen Klimakrise eine überraschende Brisanz. Die Ausstellung versammelt rund 90 Leihgaben, u. a. aus dem Munchmuseet, Oslo, dem Museum of Modern Art, New York, dem Dallas Museum of Art, der Staatsgalerie Stuttgart, dem Museum Folkwang, Essen, und dem Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Eine Ausstellung des Museums Barberini, Potsdam, des Clark Art Institute, Williamstown, und des Munchmuseet, Oslo.