

Heribert Becker

Marcel Mariën und der Surrealismus in Belgien

Sieht man von den beiden international berühmt gewordenen Malern René Magritte und Paul Delvaux ab, so ist die Aktivität des Surrealismus in Belgien im deutschsprachigen Raum bis heute so gut wie unbekannt geblieben, wobei hinzuzufügen ist, dass Delvaux mit der surrealistischen Bewegung als solcher nur wenig zu tun hatte und sich ihr auch nie zugehörig fühlte. Dieses Unkenntnis des Surrealismus in Belgien ist umso bedauerlicher, als die belgische – genauer: die Brüsseler – Surrealistengruppe unter den zahlreichen surrealistischen Kollektiven, die sich im Laufe der Jahrzehnte in verschiedenen europäischen Ländern, in Lateinamerika, in Japan und in den USA gebildet haben, als die zweitälteste und wohl auch als die zweitwichtigste nach der 1924 ins Leben gerufenen Pariser Gründungsgruppe gelten darf.

Diese Brüsseler Gruppe entstand bereits Anfang 1927, also gut zwei Jahre nach derjenigen in Paris, aus dem Zusammenschluss zweier Gruppierungen: derjenigen von Magritte (1898–1967) und E.L.T. Mesens (1903–1971) mit ihren Zeitschriften *Œsophage* (1 Nummer, März 1925) und *Marie* (4 Nummern, 1926–27) einerseits und derjenigen, die aus Paul Nougé (1895–1967), Camille Goemans (1900–1960), Marcel Lecomte (1900–1966), Paul Hooresman (1903–1977) und André Souris (1899–1970) andererseits bestand und die das aus kurzen Flugschriften bestehende Periodikum *Correspondance* (22 Nummern, 1924–25) herausgab. Die schöpferischste Persönlichkeit dieser neuen Surrealistengruppe war Magritte, der bis 1924 kubistisch-futuristische Bilder gemalt hatte, bevor er sich 1925 unter dem Eindruck der frühen Malerei Giorgio de Chiricos seiner ureigenen Art der surrealistischen Bilderfindung zuwandte. Dabei interessierte ihn die Malerei als solche wenig, vielmehr ging es ihm mit der quasi-akademischen Malweise, die er praktizierte, essentiell darum, die herrschende Auffassung der Realität so radikal wie möglich in Frage zu stellen und zu unterminieren. „Die bürgerliche Ordnung ist nur eine Unordnung“, erklärte Magritte, eine „mittelmäßige Realität, wie sie sich gebildet hat in jahrzehntelangem Götzendienst für das Geld, für die Rassen, die Vaterländer, die Götter“. Diese erstarrte, menschenfeindlich gewordene Realität gelte es mit allen Mitteln zu bekämpfen, und *das* Mittel dieses Kampfes war für Magritte der Surrealismus. Für Paul Nougé, den ersten Interpreten von Magrittes Rätselbildern, waren diese, wie er 1931 betonte, eine Aufforderung zur Revolte, die, würde sie nur verstanden, eine gnadenlose Unterdrückung ihres Urhebers zur Folge hätte.

Dieser Nougé tat sich bald als wichtigster theoretischer Kopf der neuen Gruppe hervor, wobei er häufig ganz andere Ansichten zum Surrealismus vertrat als André Breton, der Vordenker der Pariser Surrealistengruppe. Im zivilen Leben Biochemiker, war Nougé 1919 einer der Mitbegründer der Kommunistischen Partei Belgiens gewesen, aber im Laufe seines Lebens ging er zuweilen auf Distanz zu ihr, ohne indes seine marxistischen Überzeugungen aufzugeben. Auch als Dichter genießt er bei Kennern seines poetischen Werks, das lange Zeit unbekannt geblieben ist, große Wertschätzung. E.L.T. Mesens war zu Beginn Musiker. Dann wandte er sich der Poesie zu, hatte 1921 enge Kontakte zur Pariser Dada-Szene (Tzara, Aragon, Breton, Duchamp, Picabia) und schuf zwischen 1924 und 1932 und später noch einmal von 1954 bis zu seinem Lebensende eine Vielzahl bemerkenswerter Collagen, die einiges dem Geist Kurt Schwitters' verdanken. Vor allem aber betätigte er sich als Galerist und Ausstellungsmacher, der sich insbesondere für Magrittes Werk einsetzte. Kunsthändler und Dichter war auch Camille Goemans, dessen poetisches Werk erst spät einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde (*Œuvre 1922–1957* [1970]). Der Dichter Marcel Lecomte

war wegen zu starker literarischer Neigungen – was seinen die gängige Literatur in Frage stellenden Mitstreitern ein Dorn im Auge war – bereits 1925 aus dem Correspondance-Kreis ausgeschlossen worden, beteiligte sich aber seit 1927 wieder an den Unternehmungen seiner Freunde. Eine größere Auswahl seiner Schriften, darunter bemerkenswerte kurze Erzählungen, erschien 2009 unter dem Titel *Poésies complètes* in Paris. Hooreman war Musikologe und Komponist, ebenso Souris, der sich aber auch als Dichter einen Namen machte. Die Musik spielte also in der Brüsseler Surrealistengruppe eine wesentliche Rolle, ganz im Gegensatz zu Paris, wo sie, von Breton aus dem Kreis der wichtigen Künste verbannt, zumindest offiziell keine Bedeutung hatte. Im Mai 1927 schloss sich mit dem Dichter und Schriftsteller Louis Scutenaire (1905–1987), im Zivilleben Jurist, eine weitere höchst aktive schöpferische Persönlichkeit der Brüsseler Gruppe an, in der er, viele Jahre lang einer der engsten Freunde Magrittes, in den folgenden Dezennien eine zentrale Rolle spielte. Scutenaire verachtete die bürgerliche Gesellschaft zutiefst, verabscheute den Kapitalismus („So etwas nennen sie Zivilisation“, schrieb er) und äußerte sich in zahllosen, oft von beißendem Humor durchdrungenen Texten gegen die religiösen, künstlerischen und moralischen Werte des Bürgertums. Wie viele andere belgische Surrealisten setzte er seine Hoffnungen auf eine bessere Welt lange in den Kommunismus. 1930 stieß auch, nach ihrer Heirat mit Scutenaire, die Lyrikerin und Erzählerin Irène Hamoir (1906–1994) zum Kreis der Brüsseler Surrealisten.

Freundschaftliche Kontakte zwischen belgischen und Pariser Surrealisten gab es bereits seit 1925, als einige Correspondance-Aktivistinnen die antikolonialistische Flugschrift *La Révolution d'abord et toujours!* der Pariser gegenzeichneten. Was die beiden Gruppen verband, war ein fundamentales Gefühl der Revolte gegen die bestehende soziale, politische und geistige Realität ihrer Zeit, die entschiedene Ablehnung der bürgerlich-kapitalistischen und christlichen Gesellschaft, ihrer Auffassung von Wirklichkeit, ihrer Werte und ihrer Kunst und Literatur sowie der unbedingte Wille, diese Gesellschaft radikal zu verändern. Dennoch gab es von Beginn an deutliche Unterschiede zwischen den beiden Gruppen. Die Brüsseler, die, abgesehen von Mesens, im Gegensatz zu ihren Gesinnungsgenossen in Frankreich so gut wie keine dadaistische Vorgeschichte hatten, lehnten den von Breton zur zentralen Methode kreativen Schaffens deklarierten psychischen Automatismus ab, sie bezweifelten, dass das Unbewusste die wichtigste Quelle poetischen Schaffens sei, Traum und Zufall waren für sie nicht übermäßig von Belang, und jede Neigung zu den Geheimwissenschaften oder dergleichen war ihnen fremd. Dieser eigenständige Charakter der Brüsseler Gruppe führte im Laufe der Jahre zu allerlei Reibereien und Animositäten zwischen ihr und den Pariser Freunden. Letztlich überwogen jedoch, jedenfalls Ende der 20er und in den 30er Jahren, die Gemeinsamkeiten. So veröffentlichten einige Brüsseler in den Zeitschriften *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* und *Minotaure* der Pariser Surrealisten, und diese steuerten Beiträge zu den Publikationen der Belgier bei, oder man brachte gemeinsame Veröffentlichungen heraus; man besuchte sich häufig und korrespondierte viel miteinander.

Das erste gemeinsame Unternehmen der neu konstituierten belgischen Gruppe war im April 1927 eine Magritte-Ausstellung in Brüssel, wo der Maler, bereits schöpferischer Mittelpunkt des Kollektivs, seine ersten surrealistischen Bilder zeigte. Zwei weitere derartige Veranstaltungen präsentierte Mesens, der als Kunsthändler damals mehr als 150 Magritte-Werke besaß, 1928 und 1931 in seiner Brüsseler Galerie. Anfang 1928 brachten Nougé und Co eine eigene Zeitschrift, *Distances*, heraus, die es jedoch nur auf drei Nummern brachte. (Wenn im Folgenden immer wieder von Zeitschriften die Rede ist, so deshalb, weil diese Publikationen für alle Surrealisten – und nicht nur für sie – von größter Wichtigkeit als unabhängiges Sprachrohr ihrer Ideen gegen den kulturellen Mainstream und als Medium zum Ausdruck ihrer Identität

als Gruppe waren.) Im September 1927 siedelte Magritte in die Nähe von Paris über, malte dort – wie manche meinen – seine besten Bilder und beteiligte sich an den Unternehmungen der Pariser Surrealisten-Gruppe. Das tat auch Camille Goemans, der in Paris eine Galerie eröffnete, die u.a. Max Ernsts erste Collagen präsentierte. Die Zusammenarbeit Brüssel-Paris manifestierte sich auch im Juni 1929, als in Brüssel ein von Mesens ediertes Sonderheft der Zeitschrift *Variétés* mit dem Titel „Le Surréalisme en 1929“ herauskam. Im Jahr darauf kehrte Magritte nach Brüssel zurück. Angesichts seiner durch die Weltwirtschaftskrise verursachten materiellen Probleme, die ihn noch viele Jahre heimsuchen sollten, musste er seinen Lebensunterhalt als Gebrauchsgrafiker verdienen. (Übrigens, ein Magritte-Gemälde, heute Millionen teuer, war damals für 60 Belgische Francs zu haben, während für einen Max Ernst bis zu 2.000 Belgische Francs erzielt wurden.) Immerhin: nachdem der Maler 1933 in Paris an einer Ausstellung surrealistischer Objekte teilgenommen und im gleichen Jahr im Palais des Beaux-Arts in Brüssel eine Einzelausstellung gehabt hatte, der in den restlichen 30er Jahren am gleichen Ort mehrere weitere folgten, „war er offiziell ein prominenter Surrealist“, wie David Sylvester in seiner Magritte-Monografie feststellt. Ebenfalls 1933 brachten Brüsseler und Pariser Surrealisten, ediert von Mesens, eine weitere gemeinsame Publikation heraus, *Violette Nozières*, eine aus Gedichten und Zeichnungen, u.a. von Breton, Char, Éluard, Mesens, Péret bzw. von Dalí, Tanguy, Ernst, Magritte, Arp, Giacometti und Man Ray bestehende Hommage an eine junge französische Vatermörderin, das Ganze eine Attacke auf die Verlogenheit der bürgerlichen Vorstellung von Familie innerhalb der von den Surrealisten immer wieder heftig bekämpften christlich-bourgeoisen Wertetrias Familie-Vaterland-Religion.

Im Jahr darauf fand im Mai–Juni in Brüssel die gemeinsame Ausstellung *Minotaure* mit Werken von Arp, Dalí, de Chirico, Duchamp, Ernst, Giacometti, Klee, Magritte, Man Ray, Miró, Picasso, Tanguy u.a. statt. André Breton hielt zu diesem Anlass den Vortrag „Qu’est-ce que le surréalisme?“, der, illustriert von Magritte, in Brüssel als Broschüre herauskam. Unmittelbar danach erschien unter dem Titel „Intervention surréaliste“ eine Sondernummer der von Mesens redigierten Zeitschrift *Documents* 34, in der Brüsseler und Pariser Surrealisten (Magritte, Mesens, Nougé, Scutenaire, Breton, Char, Crevel, Dalí, Duchamp, Péret u.a.) erneut gemeinsam vertreten waren. Im August 1935 folgte, ein Dokument der inzwischen erfolgten Internationalisierung der surrealistischen Bewegung (Serbien, Tschechoslowakei, Spanien), die dritte Ausgabe eines *Bulletin international du surréalisme* mit Beiträgen von Autoren und Künstlern beider Gruppen. Die Publikation enthielt ferner das Manifest „*Le Couteau dans la plaie*“ der belgischen Surrealisten, die, obwohl sie zu Beginn dieser „roten Dekade“ wie viele andere Linksintellektuelle in aller Welt große Hoffnungen auf die Sowjetunion und den Kommunismus als Gegenkraft gegen die steigende faschistische Gefahr gesetzt hatten, in dem genannten Text gegen die Annäherung Stalins an die bürgerlichen westlichen Staaten protestierten. Nougé, ansonsten oft *der* Widerpart Bretons, pflichtete diesem bei, als er Ende 1933 mit der französischen KP brach, und betonte, man könne auch außerhalb der Partei revolutionär aktiv sein. Wie die Pariser Freunde lehnte er die von der Sowjetunion verordnete „proletarische Kunst“ entschieden ab. Auch zu Bretons Rede auf dem von den Kommunisten gesteuerten Pariser Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur (zu ergänzen: gegen den Faschismus) im Sommer 1935 äußerten sich die Brüsseler zustimmend, desgleichen zu Bretons anschließendem programmatischen Text *Du temps que les Surréalistes avaient raison*, einer scharfen Abrechnung mit dem Stalinismus, die von Magritte, Mesens, Nougé und Souris mitunterzeichnet wurde und die für die Pariser Surrealisten den Beginn eines jahrzehntelangen Kampfes gegen den roten Totalitarismus markiert. Dass die Brüsseler der radikal antichristlichen Haltung ihrer Pariser Freunde in nichts nachstanden, zeigt u.a. die Tatsache, dass sie André Souris Anfang 1936 aus ihren Reihen

ausschlossen, weil er eine Messe dirigiert hatte.

In der Zwischenzeit hatte die Brüsseler Gruppe personellen Zuwachs erhalten. Um 1932 hatte sich ihr Max Servais (1904–1990) angeschlossen, der um 1935 mit ersten Collagen hervortrat, die, so ein Historiker des Surrealismus in Belgien, „seine Wut auf die bürgerliche Ordnung, die klerikale Macht, die Armee und die Polizei bezeugen“. Bald darauf folgte mit dem Dichter und Zeichner Paul Colinet (1898–1957) eine Persönlichkeit, die das Brüsseler Kollektiv jahrzehntelang mitprägen sollte, obwohl sich Colinet von dessen politischen Aktivitäten weitgehend fern hielt. 1935 stieß ferner der Fotograf Raoul Ubac (1910–1985) hinzu. Von Bretons Manifesten fasziniert, hatte er sich 1932 den Pariser Surrealisten genähert und realisierte dann unter dem Einfluss Man Rays seine ersten fotografischen Arbeiten, bei denen er mit verschiedenen Verfahren (Brûlage, Solarisation, Montage) experimentierte. Etwa zu dieser Zeit bildete sich eine zweite belgische Gruppe, die eindeutig dem Surrealismus zuneigte. Sie entstand im März 1934 unter dem Namen „Rupture“ in der Industriestadt La Louvière in der Provinz Hainaut (Hennegau), also mitten im südbelgischen Kohlerevier. Zu ihren Gründern zählten der Lyriker Achille Chavée (1906–1969), seit 1927 politisch sehr aktiv, der Kopf der Gruppe und ihr wichtigster Dichter, der Schriftsteller André Lorent (1901–1981) sowie Marcel Parfondry und Albert Ludé. Im April 1935, als der Erzähler und Lyriker Fernand Dumont (1906–1945) und der Dichter Marcel Havrenne (1912–1957) zu dieser Gruppe gestoßen waren, benannte sich „Rupture“ in „Groupe surréaliste de Hainaut“ um. Dumont führte 1936 Armand Simon (1906–1988), den Schöpfer eindrucksvoller, vom Geist Lautréamonts durchdrungener Zeichnungen, in die Gruppe ein, der sich ferner der Dichter Jean Dieu anschloss. Diese Gruppe, die aus der großen Streikbewegung von 1932 im südbelgischen Industriegebiet entstanden war und sich auf den Marxismus berief, war zunächst vor allem politisch orientiert; es ging ihr um den totalen Bruch (*rupture*) mit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und darum, „zur Erarbeitung einer proletarischen Moral beizutragen“. Für eine Öffnung zum Poetischen sorgte vor allem Dumont. Er kannte seit 1931 die Manifeste des Surrealismus, besuchte 1933 deren Verfasser in Paris und brachte ihm fortan große Bewunderung entgegen. Nicht zuletzt dank ihm stand die Hennegauer Gruppe Bretons Surrealismus näher als dem der Brüsseler Landsleute, mit denen sie dennoch des Öfteren kooperierte.

1935 war das ereignisreichste Jahr in der kurzen Geschichte dieser surrealistischen Fraktion. Im August unterzeichnete sie das oben erwähnte *Bulletin international du surréalisme* mit dem Manifest „Le Couteau dans la plaie“. Im Oktober veranstaltete sie unter Mitarbeit von E.L.T. Mesens in La Louvière eine *Exposition surréaliste*, die zweite in Belgien nach *Minotaure*, mit Werken von Arp, de Chirico, Dalí, Ernst, Klee, Man Ray, Miró, Tanguy etc. und den Brüsseler Surrealisten Colinet, Magritte, Mesens, Servais und Ubac. Im gleichen Monat brachte sie die Kollektivpublikation *Mauvais temps* heraus, die als ihre Zeitschrift gedacht war, aber wegen materieller Schwierigkeiten bereits nach der ersten Nummer eingestellt werden musste. 1936 ging Chavée zu den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg. Als er im Jahr darauf zurückkehrte, war die Gruppe in politisch Orientierte (Lorent, Ludé, Havrenne) und eher literarisch Interessierte wie Dumont geteilt. Hinzu kamen heftige Meinungsverschiedenheiten zwischen Anhängern Stalins und solchen Trotzki's, die schließlich Ende 1938 zur Auflösung der Gruppe führten. Chavée und Dumont gründeten dann im Juli 1939 in Mons, einer anderen Industriestadt Südbelgiens, mit einigen neuen Mitstreitern – dem Fotografen und Collagisten Marcel Lefrancq (1916–1974) sowie den Malern Pol Bury (1922–2005) und Louis van de Spiegele (1912–1971) – eine zweite „Groupe surréaliste en Hainaut“, in der sich nun Dumonts poetische Orientierung durchsetzte. Als die Deutschen im Mai 1940 Belgien überfielen, wurde die Lage des Kollektivs äußerst schwierig und gemeinsame Aktivitäten unmöglich. Chavée musste untertauchen, van de Spiegele

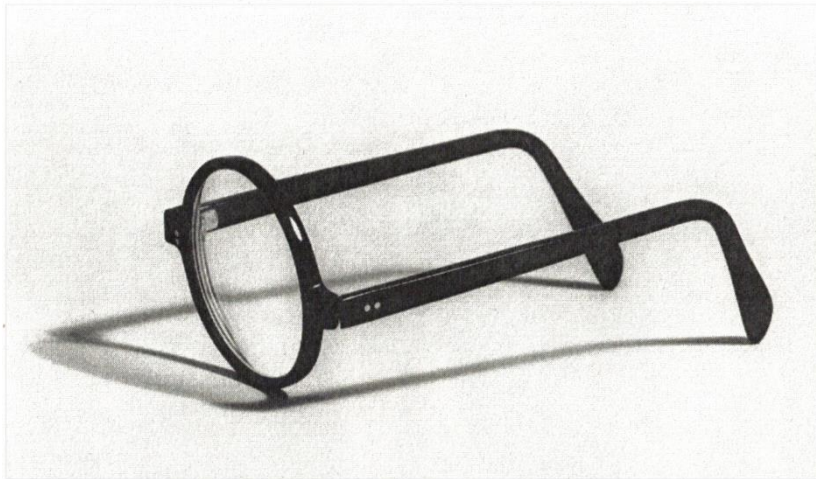
wurde deportiert, Havrenne verbrachte Jahre in einem Stalag in Deutschland, und auch Dumont wurde 1942 von den Besatzern verhaftet; er ging durch mehrere Gefängnisse und Konzentrationslager, bevor sich seine Spur im März 1945 im KZ Bergen-Belsen verlor.

Unterdessen war 1936 mit Paul Delvaux (1897–1994) ein belgischer Maler hervorgetreten, den manche als Surrealisten bezeichnen und der nach dem Zweiten Weltkrieg zu internationalem Ruhm gelangen sollte. Delvaux hatte zunächst im postimpressionistischen, dann im expressionistischen Stil gemalt, ehe er 1934 in der erwähnten Brüsseler *Minotaure*-Ausstellung den Surrealismus entdeckte. Namentlich die Bilder de Chiricos beeindruckten ihn so stark, dass er Malweise und Thematik grundlegend veränderte. Er schuf nun minutiös gemalte Ansichten antiker Städte und verwunschene Szenarien in abendlichen oder nächtlichen Vororten mit Bahnhöfen und Straßenbahnen, Orte, an denen eine traumartige Atmosphäre herrscht und die immer wieder von wie in ihren Bewegungen erstarrten nackten oder halbnackten jungen Frauen bevölkert werden, die wie Zinnsoldaten im Raum verteilt sind, zuweilen konterkariert von Skeletten oder grotesk wirkenden männlichen Figuren. „Der Surrealismus“, erklärte Delvaux 1987, „bedeutet für mich Freiheit und war mir deshalb von äußerster Wichtigkeit. Eines Tages wurde mir die Freiheit gewährt, über die rationalistische Logik hinauszugehen.“ Aber er missverstand den Surrealismus als bloße Kunstrichtung, fühlte sich von dessen weit über das Ästhetische hinausgehenden umstürzlicherischen Zielsetzungen nicht angesprochen und beteiligte sich auch nur selten an den Unternehmungen der Surrealisten, am wenigsten an denen seiner Landsleute. Dennoch stieß seine Malerei seitens der Pariser Gruppe zunächst auf lebhaftes Interesse. Breton publizierte ihn 1937 in der Zeitschrift *Minotaure* und ließ ihn an der legendären *Exposition internationale du surréalisme* 1938 in Paris und an der *Exposición internacional del surrealismo* 1940 in México-Stadt teilnehmen, während er auf derjenigen 1947 in Paris bereits nicht mehr vertreten war. Seitens der Brüsseler Gruppe wurde er wegen seiner apolitischen Haltung weitgehend abgelehnt, wenn nicht gar scharf attackiert. 1958 bemerkte Magritte über ihn: „Sein Erfolg rührt einzig und allein von der Unmenge *nacktiger Weiber* her, die er auf riesigen Leinwänden *unermüdlich* dargestellt hat.“

Zurück zur Brüsseler Gruppe. Ihre Mitglieder trafen sich in diesen Jahren täglich, meistens in Magrittes Wohnung, und stets ging es dabei sehr ungezwungen und fidel zu. Nennenswerte Kollektivunternehmungen brachten sie in dieser Zeit der Wirtschaftskrise allerdings nicht zustande. Trotz der Ablehnung seitens des kunstinteressierten Publikums war Magritte derjenige, der am meisten von sich reden machte, weil er häufig ausstellte, und das nicht nur in Brüssel: Anfang 1936 zeigte ihn die Julien Levy Gallery in New York, im Juni des gleichen Jahres war er auf der großen *International Surrealist Exhibition* in London, die Breton mit Mesens und Roland Penrose organisierte, 1936–37 in der berühmten Schau *Fantastic Art, Dada, Surrealism* in New York und anderen amerikanischen Städten vertreten, 1938 in der erwähnten *Exposition internationale du surréalisme* in Paris und in drei weiteren Einzelausstellungen in London (1938), erneut in New York (1938) und in Brüssel (1939). Der Maler galt nun als einer der international wichtigsten surrealistischen Künstler. Dennoch musste er sich immer noch mit Nebenjobs über Wasser halten, und zur Sicherung seines Einkommens malte er zahlreiche Repliken seiner eigenen Bilder.

Edouard Léon Théodore Mesens, Koorganisator der großen Londoner Surrealismus-Schau, hielt sich von 1936 an immer häufiger in England auf und siedelte im Jahr darauf ganz nach London über, wo er fast ein Vierteljahrhundert eine zweite Heimat fand und zum Mitinitiator und einem der wichtigsten Akteure der englischen Surrealistengruppe wurde, deren Geburtsstunde die Publikation eines weiteren

International Surrealist Bulletin im September 1936 war und zu der u.a. die Dichter und Schriftsteller David



Marcel Mariën
L'Introuvable
Der/Die/Das Unauffindbare
Objekt, 1937

Gascoyne, Hugh Sykes Davies, Roger Roughton, Sheila Legge und Edith Rimmington sowie die bildenden Künstler Roland Penrose (auch Lyriker), Eileen Agar, Humphrey Jennings, Toni del Renzio, Ithell Colquhoun und Conroy Maddox gehörten. Seine Kontakte zu den Brüsseler Freunden gab Mesens nicht auf, am wenigsten die zu Magritte, dessen wichtigster Händler er lange Zeit war. Von März 1938 an betrieb er in der britischen Hauptstadt zusammen mit Roland Penrose bis 1951 die London Gallery und gab mit ihm die Zeitschrift *London Bulletin*, das Organ der englischen Surrealisten-

gruppe, heraus, von dem 1938 bis '40 zwanzig Nummern erschienen und an dem via Mesens auch die Belgier mitarbeiteten.

Inzwischen, im Sommer 1937, hatte die Brüsseler Surrealistengruppe erneut Zuwachs erhalten, diesmal in Gestalt eines 17-jährigen namens Marcel Mariën (1920–1993). Der in Antwerpen beheimatete Sohn eines Flamen und einer Wallonin wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Katholisch erzogen, wandte er sich mit 14 Jahren von der Religion ab und entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem erbitterten Gegner des Christentums, was er in Texten und Bildern immer wieder zum Ausdruck brachte. 1935 hatte er erstmals zwei Gemälde Magrittes gesehen („Ich war davon tief berührt“), er las Bretons Manifeste und „stürzte (sich) mit Feuereifer auf die Entdeckung des Surrealismus“. Doch er dürfte damals kaum geahnt haben, dass er einmal zu einer der aktivsten Figuren des Surrealismus in Belgien werden und sich als Lyriker, Erzähler, Pamphletist, Essayist, Maler, Objektkünstler, Collagist, Fotograf, Cineast, Verleger und einiges mehr – auf allen diesen Gebieten Autodidakt – hervortun würde. Diese Vielzahl an Aktivitäten ist umso erstaunlicher, als Mariën während des größten Teils seines Lebens, ständig wechselnden, schlecht bezahlten Erwerbstätigkeiten nachgehend, am Rande des Existenzminimums lebte. Beherzt stellte er sich mit seinen 17 Jahren Magritte vor, der ihn mit Colinet, Scutenaire und Nougé bekannt machte, die ihn alsbald in ihren Kreis aufnahmen. Sie ließen ihn sogleich an der von Mesens organisierten Ausstellung *Surrealist Objects and Poems* teilnehmen, die Ende 1937 in London stattfand und in welcher der Heranwachsende sein Objekt *L'Introuvable* präsentierte, jene „Zyklopenbrille“, die sein Markenzeichen werden sollte. Anfangs pendelte Mariën zwischen Antwerpen und Brüssel hin und her, um regelmäßig seine neuen Freunde zu sehen. Von 1937 an betätigte er sich einige Jahre lang als Collagist und verfertigte weitere Objekte, 1938 schrieb er mit dem Essay *La Chaise de sable* (1940 veröffentlicht) sein erstes Buch und publizierte in Mesens' *London Bulletin*. Anfang 1939 wurde er zum Militär eingezogen, im Herbst des gleichen Jahres folgte die Mobilisierung. Im Mai 1940 geriet er bei Düren in deutsche Kriegsgefangenschaft und wurde zur Zwangsarbeit nach Deutschland deportiert. Zu Fuß ging es über Nürnberg und Görlitz in den Wintersportort Spindlermühle im

Riesengebirge, wo der schwächliche junge Mann, zeitweise bei 30 Grad unter Null, schwere körperliche Arbeiten verrichten musste. Im Januar 1941 freigelassen, kehrte er nach Antwerpen zurück, und bald traf er sich wieder mit seinen surrealistischen Freunden in Brüssel.

Unterdessen hatten diese kurz vor der deutschen Invasion Belgiens auf Initiative Raoul Ubacs endlich wieder eine Zeitschrift herausgebracht, *L'Invention collective*, die es aber nur auf zwei Nummern (Februar–April 1940) brachte. Das zweite Heft war ausgesprochen politisch ausgerichtet; man bekannte sich zu Marx und Engels und zur proletarischen Revolution. Dann marschierten im Mai die Deutschen ein; das Periodikum musste eingestellt werden, die Surrealisten hatten von den Invasoren das Schlimmste zu befürchten, und so kamen die Kollektivaktivitäten erneut – diesmal fast gänzlich – zum Erliegen. Zahllose Belgier flohen vor den faschistischen Eroberern nach Frankreich.



Paul Magritte, René Magritte und Marcel Mariën,
Ziegelsteine essend, 1938

Mitte Mai 1940 schlossen sich Magritte, Ubac, Scutenaire und Hamoir dem Flüchtlingsstrom an und gelangten nach Carcassonne und in andere Städte im Süden Frankreichs, von wo einige, unter ihnen Magritte, jedoch bald nach Brüssel zurückkehrten. Zu den wenigen surrealistischen Veranstaltungen dort während des Krieges zählten einige Magritte-Ausstellungen in der belgischen Hauptstadt und eine Fotoschau Ubacs im Mai 1941, ebenfalls in Brüssel, die jedoch nach einer Denunziation von den Deutschen geschlossen wurde.

Mariën arbeitete in diesen Kriegsjahren mit der Gruppe „La Main à Plume“ (Noël Arnaud, Jean-François Chabrun, Léo Malet, Jacques Hérold u.a.) zusammen, die sich trotz der deutschen Okkupation in Paris gebildet hatte und die in Abwesenheit vieler exilierter Hauptakteure des Surrealismus versuchte, in der französischen Hauptstadt eine surrealistische Gruppenaktivität aufrechtzuerhalten – ein gefährliches Unterfangen, denn einige Mitglieder dieser Vereinigung wurden von den Nazis hingerichtet, andere eingekerkert und gefoltert. Auch Magritte, Ubac und Christian Dotremont (1922–1979), ein junger Belgier, der 1940 in Kontakt mit den Brüsseler Surrealisten getreten war, beteiligten sich an den Publikationen von „La Main à Plume“. Darüber hinaus gründete Mariën 1941 den kleinen Verlag L'Aiguille aimantée, der u.a. Texte von Dotremont und dem jungen Antwerpener Dichter und Collagisten Gilbert Senecaut (1925–1997), den Mariën 1941 kennen und schätzen gelernt hatte, sowie Mariëns eigenen Gedichtband *Malgré la nuit* publizierte, dessen Texte stark von Breton und der automatischen Schreibweise geprägt sind – eine Orientierung, von der Nougé ihn bald abbrachte. In *L'Invention collective* erschien 1940 Mariëns *La Chaise de sable*, 1941 kam, von Magritte illustriert, sein Gedichtband *L'Oiseau qui n'a qu'une aile* heraus.

1942 reiste Mariën erstmals nach Paris, wo er vor allem Éluard, seit 1938 KP-treuer Nicht-Surrealist, aber auch Dotremont, Picasso, den spanischen surrealistischen Maler Óscar Domínguez u.a. traf. In den folgenden vier Jahren fuhr er dann häufig in die französische Hauptstadt, nun aber in einer speziellen Mission: Es ging darum, gefälschte Gemälde von Picasso, Braque, de Chirico, Ernst, Klee und anderen bedeutenden Malern zu veräußern. Der Fälscher der Bilder war in diesen bedrückenden Jahren 1942 bis '46 niemand anderer als Magritte, und Mariën, damals so etwas wie die rechte Hand des Malers, oblag es, diese seinerzeit lächerlich billigen Werke an den Sammler zu bringen. Mit dem auf diese Weise erschwindelten Geld finanzierten die beiden Missetäter etliche Publikationen, etwa die Buchreihe *Le Miroir infidèle* (1946–47) und das Büchlein *René Magritte*, das Mariën im Frühjahr 1943 herausbrachte und das man als eine Art erste Monografie über den Maler bezeichnen kann. Eine gewichtigere Darstellung von dessen Werk bot im Herbst des gleichen Jahres das Buch *René Magritte ou Les Images défendues*; es entstammte der Feder Paul Nougés, der sie bereits zehn Jahre zuvor verfasst hatte. Einen dritten Text über Magritte hatte 1942 Louis Scutenaire geschrieben, doch der erschien erst 1947. Privat erlebte Mariën von 1941 bis '51 eine regelrechte „amour fou“ mit einer Frau namens Elisabeth.

Scutenaire schrieb 1942 den autobiografischen Roman *Les Vacances d'un enfant*, ein literarisches Hauptwerk des Surrealismus in Belgien, das 1947 bei Gallimard erschien. Zuvor hatte er 1934 Auszüge aus dem Collage-Roman *Les Jours dangereux. Les nuits noires*, der zu großen Teilen aus Textstellen berühmter Autoren (Chateaubriand, Baudelaire, Dostojewskij etc.) besteht, veröffentlicht, ferner die Gedichtbände *Les Haches de la vie* (1937, illustriert von Magritte) und *Frappez au miroir!* (1939). 1943 begann er, Aphorismen, Reflexionen und Maximen aufzuzeichnen. Eine erste Auswahl dieser geistreichen, oft ätzend sarkastischen Kurztex-te („Die Existenz der Christen beweist die Nichtexistenz Gottes“) erschien 1945 ebenfalls bei Gallimard. Seine Frau Irène Hamoir schrieb zwischen 1932 und 1939 an dem Erzählungsband *La Cuve infernale*, der 1944 publiziert wurde (Neuausgabe 1987). 1945 folgte ihre Gedichtsammlung *Œuvre poétique (1930–1945)*.

Das hinsichtlich des Surrealismus in Brüssel wohl bemerkenswerteste Ereignis während des Krieges war, dass Magritte im Frühjahr 1943 seine Malweise schlagartig völlig veränderte. Seine Bilder waren nun farbenfroh und ähnelten denen Auguste Renoirs und anderer Impressionisten, der Pinselstrich zuweilen dem van Goghs. Er nannte das Ganze „Le Surréalisme en plein soleil“, und 1946 verfasste er sogar ein Manifest mit diesem Titel, das von Nougé, Scutenaire und Mariën, die der neuen Malweise Beifall zollten, mitunterzeichnet wurde. Dem Maler ging es mit seinem neuen Stil darum, in jenen finsternen Zeiten Heiterkeit und revolutionären Optimismus zu verbreiten – und nicht zuletzt darum, Breton und seine Anhänger vor den Kopf zu stoßen. Wie David Sylvester schreibt, war Magritte ganz besessen von seiner neuen Manier, die er auch als „emanzipierten Surrealismus“ oder „Extramentalismus“ bezeichnete. Die meisten Bewunderer seiner bisherigen Malerei lehnten diesen Neo-Impressionismus jedoch entschieden ab, etwa Mesens und 1946 auch, als er aus dem Exil zurückgekehrt war, Breton. Dennoch dauerte diese „Renoir-Periode“ mit ihren zahlreichen Werken bis ins Frühjahr 1947 an. Zu dieser Zeit wurden einige davon in Magrittes Einzelausstellung in der Galerie von Alexandre Iolas gezeigt, der für die restlichen zwanzig Jahre von Magrittes Leben dessen wichtigster Händler wurde. Bemerkenswert ist, dass Magritte neben seinen neuartigen Bildern weiterhin solche malte, wie man sie bis dahin von ihm kannte.

Gegen Ende des Krieges und kurz danach erhielt die Brüsseler Gruppe neuen Zulauf. Zunächst schloss sich ihr der erst 16-jährige Lütticher Dichter Jacques Wergifosse (1928–2006) an, der namentlich Magritte sehr nahe stand und vier Jahre lang sein Adlatus wurde. Literarischer Ruhm interessierte Wergifosse

nicht – was übrigens für viele belgische Surrealisten gilt – , und um 1955 entfernte er sich wieder von der Brüsseler Gruppe, blieb aber vielen seiner ehemaligen Mitstreiter freundschaftlich verbunden. Dann stießen der Dichter Paul Bourgoignie (1915–1995), ein früherer kommunistischer Aktivist, der bereits 1938 von Chavée und Havrenne in den Surrealismus eingeführt worden war, und die Zwillingbrüder Gabriel und Marcel Piqueray (1920–1992 bzw. 1997) hinzu. Ihnen folgte der Zeichner und Cartoonist Robert Willems (*1926), ein Neffe Colinets. 1945, nach der Befreiung Belgiens, präsentierte er erstmals seine Arbeiten, die voller Humor und Sinn für das Absurde sind, und zwei Jahre später luden ihn Breton und Duchamp zur *Exposition internationale du surréalisme* in Paris ein. Hinzu kam schließlich Marcel Broodthaers (1924–1976), zunächst Lyriker und Essayist, der zwischen 1957 und 1964 vier Gedichtbände publizierte. Als er dann die amerikanische Pop Art kennen lernte, wandte sich der bildenden Kunst zu und schuf surrealistische Objekte und Assemblagen. Danach entfernte er sich vom Surrealismus und wurde als Konzeptkünstler ein Star der internationalen Kunstszene.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit herrschte Aufbruchstimmung unter den belgischen Surrealisten, und es kam zu einer beinahe fieberhaften Aktivität, so als ginge es darum, verlorene Zeit aufzuholen und die damals verbreitete Ansicht Lügen zu strafen, die Zeit des Surrealismus sei vorüber. Mittelpunkt der kollektiven Unternehmungen der Gruppe war mehr denn je Magritte. Er und auch Mariën zeigten sich gegenüber der trotz der zurückliegenden Katastrophe weiterhin herrschenden bürgerlichen Gesellschaft äußerst angriffslustig, etwa in einigen gemeinsam verfassten Flugblättern des Jahres 1946, die so „unanständig“ waren, dass sie von der Post konfisziert wurden. Mariën brachte im Februar 1945 zur Dokumentation des in den Kriegsjahren von den Surrealisten Geschaffenen die Kollektivpublikation *La Terre n'est pas une vallée de larmes* mit Texten und Bildern von Breton, Char, Colinet, Domínguez, Dotremont, Éluard, Hamoir, Magritte, Picasso, Queneau, Scutenaire und Ubac aus den Jahren 1942 bis '45 heraus. Zugleich publizierten die Brüsseler von Februar bis April 1945 neun Hefte einer neuen Zeitschrift, *Le Ciel bleu*, redigiert von Colinet, Dotremont und Mariën, die Letzterer aber rückblickend als „konfus“ und „nicht wirklich surrealistisch“ befand. Magritte war es auch, der die große Ausstellung *Surréalisme* organisierte, die im Dezember 1945/Januar 1946 als eine weitere Bestandsaufnahme dessen stattfand, was in den Kriegsjahren bildkünstlerisch geschaffen worden war, und in der einige Pariser Surrealisten (Arp, Brauner, de Chirico, Domínguez, Hérold, Jean), Mitglieder von „La Main à Plume“ und sowohl Brüsseler als auch Hennegauer Surrealisten (Bury, Dotremont, Havrenne, Lefrancq, viel Magritte, Mariën, Nougé, Simon, Ubac, van de Spiegele u.a.) vertreten waren. Im Katalog, dessen Titelseite Mariëns „Zyklopenbrille“ zierte, erklärte Nougé denen, die dem Surrealismus die Totenglocke läuteten, unmissverständlich, „dass DAS EXPERIMENT WEITERGEHT“. Es ging bald ohne Ubac weiter, der nach dem Krieg die Fotografie aufgab und sich anderen Ausdrucksmedien zuwandte, wobei er sich rasch vom Surrealismus entfernte. Im Dezember 1946 brachte die New Yorker Zeitschrift *View* eine von Mariën zusammengestellte Nummer zum Thema „Surrealism in Belgium“ heraus. Sie führte zu einer Verstimmung mit den Hennegauer Kollegen, die sich nach 1945 in Gestalt Chavées und Havrennes intensiv bemühten, ihre unterbrochenen Aktivitäten wieder aufzunehmen und dabei eng mit der Brüsseler Gruppe zusammenzuarbeiten. Grund der Misshelligkeit war, dass die Hennegauer in der *View*-Nummer aufgrund eines Versehens der Redaktion praktisch nicht vorkamen. Im Übrigen erwiesen sich Chavées Anstrengungen als vergeblich; seine Gruppe brachte nur wenige gemeinsame Aktivitäten zustande und löste sich 1946 auf. Im Jahr darauf aber unternahm Chavée in Mons einen neuen Anlauf mit der Gründung der Gruppe „Haute Nuit“, der neben ihm Lefrancq, Simon, van de Spiegele und einige weniger bekannte Akteure angehörten, nicht aber Bury, der sich inzwischen abgewandt hatte. Im März 1947 veranstaltete „Haute Nuit“ eine

Ausstellung und publizierte auch einiges, aber bereits 1949 beendete sie erneut ihre kollektiven Unternehmungen.

Die Mehrheit der Brüsseler Surrealisten bekannte sich in dieser Zeit zum dialektischen Materialismus, und einige von ihnen – Magritte, Nougé, Scutenaire, Mariën, Dotremont, Wergifosse und andere –



Marcel Mariën, René Magritte, Louis Scutenaire, Paul Nougé und Noël Arnaud beim Kongress der kommunistischen Schriftsteller und Künstler in Antwerpen, November 1947

erklärten sich „ohne Vorbehalt“ (Nougé) zu Anhängern der Kommunistischen Partei Belgiens, die damals eine Zeit lang eine relativ liberale Politik betrieb und viele Wähler hatte. Bei manchen hielt diese prokommunistische oder gar stalinistische Orientierung, für die ein E.L.T. Mesens, namentlich im Falle Magrittes und Nougés, keinerlei Verständnis hatte, bis etwa 1960 oder gar länger an. Während aber Magrittes KP-Nähe nur von kurzer Dauer war, blieb ein Mariën seinen orthodox kommunistischen Überzeugungen bis Mitte der 60er Jahre treu. Rückblickend erklärte er später, dass diese Orthodoxie damals noch (ge-

meint ist das Jahr 1953), „nach den (...) grauenvollen Erfahrungen mit dem Nazismus, unsere einzige Art und Weise war, revolutionäre Wirksamkeit jenseits hohler Redensarten zu begreifen“. Diese zeitweilige Affinität mancher Brüsseler Surrealisten zum Stalinismus führte zwangsläufig zu einem jahrelang andauernden Zerwürfnis mit der Pariser Surrealistengruppe. Diese betrachtete den Stalinismus seit 1935 als eines der furchtbarsten Übel der Zeit, nicht weniger menschenfeindlich als der Faschismus, und bekämpfte ihn erbittert. Umgekehrt ließen die französischen Kommunisten, in den ersten Nachkriegsjahren aufgrund ihrer angeblich heroischen Résistance-Vergangenheit politisch und vor allem im kulturellen Bereich sehr einflussreich, keine Gelegenheit aus, den Pariser Surrealisten Steine in den Weg zu legen. Wenn das höchste Gut des Menschen für die Surrealisten die Freiheit ist, wieso – fragte später der Pariser Surrealist José Pierre – begriff die Brüsseler Gruppe 1945 nicht, dass sie mit den ärgsten Feinden der Freiheit paktierte – eine berechtigte Frage. Vertieft wurde der Graben zwischen Paris und Brüssel noch durch Magrittes „Surrealismus im hellen Sonnenschein“, für Breton und Co ein Verrat an der surrealistischen Kunst, und durch Nougés Polemik gegen Bretons nach dem Krieg geäußerte Skepsis gegenüber dem Marxismus, sein Interesse an den Geheimwissenschaften und seine Propagierung der Ideen des uropischen Sozialisten Charles Fourier. Auch Mariën, der sich übrigens Ende der 40er Jahre für kurze Zeit der Fotografie zuwandte, äußerte sich in einem Vortrag, den er Anfang 1947 anlässlich einer Magritte-Ausstellung im ostbelgischen Verviers hielt, gegen Breton, griff dessen „Dogma“ des psychischen Automatismus und seinen Hang zum Hermetismus an und betonte erneut die Notwendigkeit eines politischen Engagements der Surrealisten an der Seite der KP. Der Vortrag erschien in dem Buch *Les Corrections naturelles*, das Mariën 1947 veröffentlichte. Es enthält weitere heftige Attacken gegen zeitgenössische Künstler, etwa gegen Delvaux, den er bezichtigt, die surrealisti-

schen Entdeckungen „auszuschlachten“, gegen de Chirico, der „doppelt abgesackt (sei) in eine seiner Vergangenheit unwürdige Malerei und in eine üble Willfährigkeit gegenüber den Schwarzhemden des verbliebenen Mussolini“, gegen Dalí, „der jetzt seine skatologischen Instinkte verklärt, indem er Heilige Jungfrauen (und) die Visage von Francos Botschafter malt“, gegen Picasso, Sartre und andere.

Magrittes „Surrealismus im hellen Sonnenschein“ war noch nicht ganz vorüber, da überraschte der Maler die Kunstwelt mit einer neuen stilistischen Eskapade, weit entfernt von seiner bekannten Malweise, aber auch verschieden von seinem Neo-Impressionismus. Er nannte diese nun eher fauvistisch anmutende Phase seine „période vache“ (*vache* kann hundsgemein oder auch toll heißen), und er frönte ihr innerhalb weniger Wochen im März 1948, in denen er etwa 40 Ölbilder und Gouachen malte. Es sind groteske, beinahe karikaturhafte Bilder in grellen, mit groben, flüchtigen Pinselstrichen aufgetragenen Farben, die Lebensfreude und den Zauber des Weiblichen ausdrücken sollten. Darüber hinaus wollte Magritte mit diesen Werken, die er offenbar mit großem Vergnügen malte, bewusst provozieren, insbesondere wieder die Pariser Surrealisten – was ihm auch vortrefflich gelang, zumal er die Bilder ausgerechnet in Paris ausstellte, eingeleitet durch einen Text von Scutenaire, der Magrittes „Streich“ ebenso beifällig kommentierte wie Nougé, während Breton und die meisten anderen Bewunderer des Malers sich mit Grausen abwandten. Besagte Ausstellung war ein Misserfolg, und Magritte kehrte rasch zu seinen gewohnten Rätselbildern zurück. Unlängst wurden sie in einer eigenen Ausstellung in Frankfurt gezeigt und von etlichen Kritikern als bedeutende künstlerische Leistungen gefeiert.

Unterdessen war, sicherlich im Zusammenhang mit der Politisierung der Brüsseler Gruppe und ihrer Annäherung an die Kommunistische Partei, eine neue Variante des Surrealismus – oder besser: der Versuch zu einer solchen – entstanden. Initiiert von dem umtriebigen Christian Dotremont und von Noël Arnaud, der vorher der Gruppe „La Main à Plume“ angehört hatte, trat 1947 in Brüssel und Paris der so genannte „Surréalisme révolutionnaire“ hervor, womit eine eigentlich pleonastische Bezeichnung gewählt wurde, denn dass der Surrealismus eine revolutionäre Bewegung war, verstand sich von selbst, wurde nun aber im Blick auf Bretons veränderte ideologische Orientierung vehement in Frage gestellt. Dotremont war nach Paris übergesiedelt und gab dort zunächst die kleine Zeitschrift *Les deux sœurs* (3 Hefte, 1946–47) heraus. In ihrer dritten Nummer legte er die Konzeption seines Surrealismus dar, bei dem es darum ging, diesen und den Marxismus-Leninismus (realiter: den Stalinismus) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, um so den Surrealismus wieder zu einem wirksamen revolutionären Instrument zu machen. Dotremonts Unternehmen, das in Belgien, in Frankreich und in der Tschechoslowakei Anhänger und Mitstreiter fand, wurde vor allem von der Pariser Surrealistengruppe strikt abgelehnt, weil es für sie undenkbar war, sich mit einer totalitären Macht gemein zu machen. Das hinderte Dotremont und seine Gesinnungsgenossen nicht daran, im Juni 1947 das Flugblatt *Pas de quartiers dans la révolution!* zu publizieren, das die KP als „einzige gültige revolutionäre Instanz“ anerkannte und das auch die Unterschriften vieler belgischer Surrealisten (Bourgoignie, Broodthaers, Chavée, Dotremont, Hamoir, Havrenne, Lorent, Ludé, Magritte, Mariën, Nougé, Scutenaire, Simon u.a.) trug. Doch als die neue Gruppe im Juli 1947 das Flugblatt *La Cause est entendue* herausbrachte, fehlte ihm bereits die Zustimmung Magrittes, Nougés und Mariëns. Im Januar 1948 erschien in Brüssel ferner ein *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire*, das sich laut und deutlich gegen Breton und seine Gruppe aussprach, und zwei Monate später kam in Paris die Zeitschrift *Le Surréalisme révolutionnaire* mit Beiträgen der Hennegauer und Colinets, aber ohne die Mitarbeit von Magritte, Nougé, Mariën und Scutenaire heraus. Doch nicht nur Breton und seine Mitstreiter und dann auch die Letztgenannten wollten von Dotremonts Vorstoß nichts wissen, die Kommunistische Partei selbst lehnte ihn ab. So

scheiterte diese fragwürdige Initiative bereits nach 18 Monaten im November 1948. Die Gruppe löste sich auf, und wenige Tage später ging aus ihr eine neue Bewegung hervor, „Cobra“ (Kürzel für Copenhagen-Brüssel-Amsterdam, wo ihre Hauptakteure – Asger Jorn, Dotremont, Corneille, Constant, Karel Appel u.a. – ansässig waren), hauptsächlich ein Zusammenschluss von Malern, die, wie die Pariser Surrealisten auf den psychischen Automatismus bzw. auf größtmögliche Spontaneität bauend und wie diese stark an naiver und primitiver Kunst interessiert, eine antiästhetische, abstraktlyrische Kunst hervorbringen wollten, der nun Vorrang vor dem Politischen eingeräumt wurde. Doch in den nur drei Jahren des Bestehens ihrer Gruppe entfernten sie sich mehr und mehr vom Surrealismus, nachdem verschiedene Surrealisten und Ex-Surrealisten wie Scutenaire, Colinet, Havrenne, Bury, Lefrancq und Chavée an ihrer Zeitschrift *Cobra* (10 Nummern, redigiert von Dotremont, ab Februar 1949) mitgewirkt hatten, während Magritte und Nougé dem Unternehmen ablehnend gegenüberstanden, obwohl sich die „période vache“ und „Cobra“ nicht unähnlich waren. Einige „Cobra“-Akteure wechselten nach 1951 zum „traditionellen“ Surrealismus über, z.B. der belgische Maler Pierre Alechinsky (*1927), der nach Paris ging, wo er zeitweise an den Unternehmungen der dortigen Surrealistengruppe mitwirkte. „Cobra“ war dann einige Jahre später geistig an der Geburt einer weiteren aufrührerisch-innovatorischen Bewegung beteiligt: des Situationismus.

Von 1947 an stellte Magritte häufig in den USA aus, und viele seiner Werke, darunter eine Menge Repliken und Varianten eigener Bilder, gelangten über seinen New Yorker Galeristen Iolas in den Besitz



Die Brüsseler Surrealistengruppe 1953 nach Mariëns Rückkehr.
Von links nach rechts: Marcel Mariën, Camille Goemans, Irène
Hamoir, Georgette Magritte, E.L.T. Mesens, Louis Scutenaire,
René Magritte, Paul Colinet; sitzend: Geert van Bruaene

Foto van Loock

amerikanischer Privatsammler und Museen, was dem Maler schließlich von Mitte der 50er Jahre an einen späten Wohlstand bescherte. Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre war die materielle Situation des Künstlers jedoch weiterhin schwierig, obwohl er des Öfteren ausstellte – in Brüssel, Knokke (dort gab es eine von Mesens organisierte Retrospektive), in Rom, Lüttich usw. Materiell schwierig: das galt weit mehr noch für Mariën, der weiterhin ein unstehtes Leben mit häufigen Wohnungswechseln und unterschiedlichen Erwerbstätigkeiten führte. 1949–51 arbeitete er an der „Zeitschrift“ *Vendredi* mit, die Paul Colinet für seinen damals im Kongo lebenden Nefen Robert Willems redigierte und

zu deren exakt 100 Heften alle Brüsseler Surrealisten beitrugen. Das handgeschriebene, lediglich 2 bis 10 Seiten umfassende und in einem einzigen Exemplar hergestellte Blatt, an dessen Fabrikation die Beteiligten freilich großes Vergnügen hatten, ging allwöchentlich per Luftpost an Willems. Im März 1950 erschien, ediert von Magritte und Mariën, eine „richtige“ Zeitschrift, *La Feuille chargée*, an der ferner Colinet, Scutenaire u.a. mitarbeiteten, die aber bereits nach einem Heft wieder eingestellt wurde. Angesichts seiner

Mittellosigkeit und des schmerzhaften Endes seiner erwähnten *amour fou* heuerte Mariën im Dezember 1951 für mehr als ein Jahr als Hilfskoch auf einem zwischen der Normandie und den Antillen verkehrenden schwedischen Bananendampfer an, hielt in dieser Zeit aber Kontakt zu seinen Brüsseler Freunden. Seine Rückkehr im März 1953 wurde von seinen Freunden im Brüsseler Bistro von Geert van Bruaene gebührend gefeiert. Als ehemaliger Galerist, der einst u.a. Arp, Magritte und Ernst ausgestellt hatte und der seit den Zeiten von *Correspondance* mit den Surrealisten befreundet war, ohne offiziell Mitglied ihrer Gruppe zu sein, betrieb van Bruaene ein Lokal, das damals ein beliebter Treffpunkt der Brüsseler Künstler und Schriftsteller, auch und vor allem der Surrealisten, war.

Zurück in Belgien, arbeitete Mariën kurze Zeit als Dokumentalist an der sowjetischen Botschaft in Brüssel und äußerte sich in dieser Zeit, also kurz nach Stalins Tod, sehr positiv über die Sowjetunion. Nach eigener Aussage war er damals „kommunistischer Sympathisant“; in seinen Memoiren bezeichnet er sich sogar als „überzeugten, wenn auch nicht praktizierenden Stalinisten“ – ein, wie mancher finden dürfte, recht dunkles Kapitel seiner Biografie. Inzwischen hatte Magritte eine weitere Zeitschrift, *La Carte d'après nature*, ins Leben gerufen, deren 10 Nummern plus zwei Sonderhefte zwischen Oktober 1952 und April 1956 herauskamen. Es war eine seltsame Publikation, denn fast alle Folgen erschienen in Postkartenform – „die kleinste Zeitschrift der Welt“, wie Jean Paulhan sie nannte. Alle belgischen Vorkriegssurrealisten (Colinet, Lecomte, Scutenaire, Hamoir, Havrenne, Mariën, Magritte als Illustrator), ferner Wergifosse, die Brüder Piqueray, van Bruaene und andere, beteiligten sich an diesem Unternehmen – außer Nougé. Die jahrzehntelange enge Freundschaft zwischen ihm und Magritte existierte um diese Zeit nicht mehr. Schon seit 1950 hatten sich die beiden führenden Figuren des Surrealismus in Belgien mehr und mehr einander entfremdet, zum einen, weil der Theoretiker bedrückende private Probleme hatte, und zum anderen, weil sich der Maler unter dem Einfluss Paul Colinets, dem er sich etwa ab 1950 immer enger anschloss, eine metaphysisch-spirituelle Denkweise zu eigen gemacht hatte, die dem Materialisten Nougé widerstrebte. „Der Kerl interessiert mich nicht mehr“, erklärte er kategorisch. 1953 gab er praktisch jede Gruppenaktivität auf und betätigte sich stattdessen als militanter Kommunist mit ausgesprochen prosowjetischen Ansichten.

Unterdessen war im Oktober 1952 in dem schon erwähnten Städtchen Verviers bei Lüttich eine Art neues Foyer des Surrealismus entstanden. Damals riefen dort der Bibliothekar André Blavier (1922–2001) und die Malerin Jane Graverol (1910–1984) einen „Temps mêlés“ genannten Freundeskreis ins Leben, der 1953 eine Ausstellung mit Werken Magrittes veranstaltete, dessen Schriften Blavier 1979 (deutsch *Sämtliche Schriften*, 1981 und 1985) edierte. Graverol war nach dem Krieg künstlerisch stark von de Chirico und Magritte beeinflusst worden, den sie 1949 kennen lernte. Von Ende der 50er Jahre an fand sie zu einer eigenständigen malerischen Ausdrucksweise, dank der man sie als wichtigste surrealistische Malerin Belgiens bezeichnen darf. Neben ihr ist Rachel Baes (1912–1983) zu nennen, die ebenfalls kurz nach dem Krieg mit dem Surrealismus in Berührung kam, der ihre Malerei dauerhaft prägte. Da sie bis 1960 in Paris lebte, hatte sie wenig Kontakt zur Brüsseler Surrealistengruppe, bevor 1965 und 1976 wichtige Ausstellungen ihrer Bilder in der belgischen Hauptstadt stattfanden. Von Dezember 1952 an gaben Blavier und Graverol in Verviers die Zeitschrift *Temps mêlés* heraus, die sich jahrzehntelang behauptete, aber nur anfangs surrealistisch war, bevor Blavier, ein Freund Raymond Queneaus und in dessen Gefolge Pataphysiker im Geiste Alfred Jarrys, sie von ihrer Nummer 150 an als *Documents Queneau* herausgab. Zu ihren Beiträgern zählten u.a. Scutenaire, Hamoir, Chavée, Willems, die Brüder Piqueray und auch Mariën. Anlässlich einer Graverol-Ausstellung 1953 in Verviers begegnete die Malerin eben diesem Mariën, der gerade sein Matrosendasein beendet hatte, und lebte in den folgenden fünf oder sechs Jahren mit ihm zusammen. Mariën tippte damals

alle veröffentlichten und unveröffentlichten essayistisch-theoretischen Texte seines bewunderten Freundes Nougé ab, fest entschlossen, sie vollständig zu publizieren. Doch kein Verleger interessierte sich für diese Texte, so dass Mariën sie schließlich 1956 unter dem Titel *Histoire de ne pas rire* auf eigene Kosten in seinem kleinen Verlag herausbrachte.

Neben *Temps mêlés* kam es fast simultan zur Gründung zweier weiterer anfangs dem Surrealismus nahe stehender Gruppierungen. Im Dezember 1953 erschien, initiiert von dem einstigen „Rupture“-Aktivisten Marcel Havrenne sowie von dem Dichter und Collagisten Théodore Koenig (1922–1997) und von Joseph Noiret (1927–2012), einem ehemaligen Mitstreiter des *Surréalisme révolutionnaire* und von „Cobra“, in Brüssel die erste Nummer der Zeitschrift *Phantomas*, der bis 1980 zahlreiche weitere – sechs Ausgaben pro Jahr – folgen sollten und neben der auch ein gleichnamiger Verlag betrieben wurde. Zu den Mitarbeitern des Periodikums zählten viele „gestandene“ Surrealisten wie Scutenaire, Hamoir, Colinet, Chavée, Mariën und Nougé sowie Broodthaers, die Brüder Piquerau u.a. Nach Havrennes Tod 1957 freilich entfernte sich *Phantomas* vom Surrealismus und öffnete sich anderen intellektuellen und künstlerischen Strömungen. Ähnlich surrealismusnah war, gegründet von Pol Bury, André Balthazar (*1934) und einigen Freunden, in den ersten Jahren seines Bestehens das Unternehmen „Le Daily-Bûl“, das im gleichen Jahr 1953 in La Louvière hervortrat. Es operierte – und operiert heute noch – als Éditions Le Daily-Bûl und gab ab 1957 ebenfalls eine Zeitschrift, *Daily-Bûl*, heraus.

Nachdem Mariën im Sommer 1953 auf Initiative Magrittes und von dessen Bruder Paul, die wie er in dauernden Geldverlegenheiten steckten, versucht hatte, an der belgischen Küste von dem Maler hergestelltes Falschgeld in Umlauf zu bringen – Näheres dazu findet sich, von Mariën erzählt, ebenfalls weiter oben in diesem Buch –, ging im Jahr darauf die jahrzehntelange, zeitweise sehr enge Freundschaft zwischen dem Maler und dem Schriftsteller-Verleger in die Brüche, weil auch Mariën Magrittes Hinwendung zum Spirituellen und seinen Mangel an politischem Engagement inakzeptabel fand. Etwa zur gleichen Zeit kam es zu einer Wiederannäherung Magrittes an Breton, der sich, die tief greifenden Differenzen aufgrund der KP-Nähe des Malers und seiner stilistischen Eskapaden vergessend, sehr positiv über dessen aktuelle Bilder äußerte. Angesichts des Bruchs seiner Freundschaft mit Magritte drängte sich Mariën die Idee einer eigenen Zeitschrift neben *La Carte d'après nature* auf. So gründete er 1954, tatkräftig unterstützt von Nougé und vor allem von Jane Graverol, das Periodikum *Les Lèvres nues*. In einer ersten Serie kamen davon zwischen April 1954 und September 1958 zwölf Nummern heraus, bevor sie aus Geldmangel eingestellt werden musste. Mariën ging es mit seiner Publikation vor allem um die Wiederbelebung der politischen Dimension des Surrealismus, die seiner Ansicht nach in den zurückliegenden Jahren verloren gegangen war. Er umriss das Programm seines Blatts mit einem Satz Nougés: „Alles gründet sich nach wie vor auf die Unbotmäßigkeit und die Revolte, das »Gegebene« ist und bleibt menschlich stets unannehmbar.“ Wichtige Beiträger waren neben Mariën selbst Nougé, Graverol, Scutenaire, Chavée, André Souris, der nach seinem Ausschluss 1936 wieder aufgetaucht war, Gilbert Senecaut und Paul Bourgoignie, der inzwischen bereits an Dotremonts *Les deux sœurs*, im *Surréalisme révolutionnaire*, bei „Cobra“ und an *Phantomas* mitgearbeitet hatte. Magritte blieb von Mariëns Zeitschrift ebenso ausgeschlossen wie Colinet und die Bretons Ideen nahe stehenden Surrealisten. Zugleich mit der Zeitschrift gründete Mariën einen Verlag, die Éditions de la revue *Les Lèvres nues* – ein großes finanzielles Risiko –, dessen Publikationsreihe „Le Fait accompli“ bis dahin unveröffentlichte Texte der belgischen Surrealisten, vor allem solche Nougés, herausbrachte – der Beginn einer mutigen, fast verwegenen verlegerischen Aktivität, die Mariën bis an sein Lebensende fortsetzte und der es zu verdanken ist, dass zahlreiche unauffindbar gewordene oder noch unveröffentlichte Texte und

Zeugnisse des Surrealismus in Belgien zugänglich wurden. Darüber hinaus brachte der Rastlose unter dem Label „Les Lèvres nues“ eine ganze Reihe von Flugschriften heraus, darunter manches Antichristlich-Antiklerikale, weshalb sich sein Drucker einmal weigerte, Mariëns Auftrag auszuführen.

Bemerkenswert ist die Mitarbeit der französischen Lettristen an Mariëns Zeitschrift. Die Lettristische Bewegung, 1945 von dem Rumänen Isidore Isou in Paris gegründet, war eine literarisch-künstlerische Gruppierung, die wie die Dadaisten und Surrealisten die Revolutionierung der traditionellen Ästhetik, einen neuen Lebensstil und darüber hinaus radikale Veränderungen im Städtebau forderte. Große Aufmerksamkeit hatten einige junge Lettristen mit einer spektakulären Aktion erregt, bei der sie, als Mönche verkleidet, während der Ostermesse 1950 von der Kanzel der Kathedrale Notre-Dame in Paris herab wilde Schmähungen gegen das Christentum ausstießen. Breton, Péret und Nougé hatten dieser Provokation seinerzeit nachdrücklich Beifall gezollt, und Marien publizierte nun in seiner Zeitschrift einen Artikel zu dieser Aktion, der auszugsweise weiter oben in diesem Buch nachzulesen ist. Von der Lettristischen Bewegung hatte sich 1952 die Internationale lettriste mit Akteuren wie Guy Debord und Gil Wolman abgespalten. Von ihnen veröffentlichte Marien in *Les Lèvres nues* Mitte der 50er Jahre mehrere Artikel, womit er einige Weitsicht bewies, denn im Sommer 1957 ging aus der Internationale lettriste mit der Internationale situationniste eine weitere in der Tradition von Dadaismus und Surrealismus stehende, radikal links orientierte Gruppe europäischer Künstler und Intellektueller hervor, die eine grundlegende Veränderung der vom Kapitalismus diktierten ökonomischen und sozialen Realität zugunsten eines zwangsfreien, lustbetonten „Lebens statt Überlebens“ forderte und die in Frankreich die Jugendrevolte des Mai 68 geistig mitvorbereitete. 1972 löste sich die Situationistische Internationale auf, die immer wieder heftige Konflikte mit den Surrealisten, auch den belgischen, ausfocht, wirkte aber intellektuell noch lange nach. Wie sehr Mariën sich über die menschenverachtende Gier der kapitalistischen Wirtschaft erregen konnte, zeigte er im 9. Heft von *Les Lèvres nues* mit einem Artikel über eine Grubenkatastrophe im Hennegau, die 262 Todesopfer forderte. Zornig greift er darin den belgischen König, die Kirche und den Staat an, die er für die untragbaren Arbeitsbedingungen in den Kohleminen verantwortlich macht. Sein Artikel endet mit einem Appell an die Arbeiterschaft: „Proletarier aller Länder, wir sagen’s euch nochmals, obwohl ihr ein wenig schwerhörig seid, wir wiederholen es: Vereinigt euch!“

Im Frühjahr 1957 brachte Mariën in seinem Verlag das Buch *Quand l’acier fut rompu* heraus, eine weitere Manifestation seiner heute so schwer nachvollziehbaren kommunistischen Gläubigkeit. Ungeachtet Chruschtschows Abrechnung mit dem Stalinismus im Jahr davor verteidigt Mariën darin den sowjetischen Potentaten und vertritt die Ansicht, das beste Mittel, den ausbeuterischen Kapitalismus zu überwinden, sei nach wie vor der Kommunismus. Der Autor erhoffte sich von seiner Eloge auf den Kreml-Herrscher einen großen Verkaufserfolg, der jedoch völlig ausblieb. Ein weiterer recht befremdlicher politischer Essay Mariëns erschien im September 1958 in den letzten drei Heften von *Les Lèvres nues*. Er trägt den Titel *Théorie de la révolution mondiale immédiate*, und der Autor, damals in einer Werbeagentur tätig, legt darin die bizarre Idee dar, den Kapitalismus binnen eines Jahres mit den subtilen Mitteln der modernen Werbung via Presse, Rundfunk und Kino zu beseitigen, also auf eine Weise, dass die zu befreiende Menschheit ähnlich wie in der Werbung hemmungslos an der Nase herumgeführt wird. Ein humoristischer Text? Es ist nicht ganz sicher, ob er so gemeint war. (Der Essay kam 1989 unter dem Titel *Die Weltrevolution in 365 Tagen* auch deutsch heraus – Mariëns bisher einzige Buchpublikation in deutscher Übersetzung.)

Inzwischen hatte E.L.T. Mesens, immer noch in England lebend und als Kunsthändler zu Wohlstand gelangt, 1954 nach langer Unterbrechung wieder begonnen, sich als Collagist zu betätigen, diesmal unter Verwendung simpelster Materialien (Zeitungspapier, Bierdeckel etc.) und mehr denn je im Stile Dadas. In den Jahren bis zu seinem Tod 1971 stellte er diese Arbeiten, über die sich Magritte übrigens nicht sehr enthusiastisch äußerte, auch recht häufig aus. 1959 publizierte er in Paris, illustriert durch Zeichnungen Magrittes, unter dem Titel *Poèmes 1923–1958* einen Sammelband mit seinen Gedichten. Anfang der 60er Jahre kehrte er nach Belgien zurück. Als Ausstellungsmacher trat er ein letztes Mal 1967 für die den britischen Surrealisten gewidmete Ausstellung *The Enchanted Domain* im englischen Exeter in Erscheinung. Was Achille Chavée angeht, so versuchte er 1956 im Hennegau ein weiteres Mal, mit der Gründung der Gruppe „Schéma“, der neben ihm die alten Weggefährten Havrenne, Ludé und Lorent angehörten, eine Kollektivaktivität zu entfalten, die jedoch erneut nur von kurzer Dauer war. Im Jahr darauf fand Mariën mit dem Fotografen, Assemblagisten und Galeristen Léo Dohmen (1929–1999) und dem Maler Roger van de Wouwer (1933–2005) zwei weitere Mitstreiter. Dohmen war Mittelpunkt der Antwerpener Künstlerszene, in der er seit den 50er Jahren mit Senecaut und van de Wouwer eine Art eigenständige surrealistische Fraktion bildete. Zusammen mit Ubac und Lefrancq zählt er heute zu den wichtigsten Vertretern der surrealistischen Fotografie in Belgien. Die Malerei van de Wouwers ist auf zuweilen comicartige Weise gegenständlich und teilweise bewusst „geschmacklos“; ab und an beschäftigt sie sich mit Figuren der Zeitgeschichte – dem Papst etwa –, um sie spöttisch ihrer „Größe“ zu entkleiden – kein Wunder, dass der Maler mit den Strafverfolgungsbehörden Bekanntschaft machte.

1958 trat in Brüssel mit der Zeitschrift *Edda* (5 Nummern von Sommer 1958 bis Oktober 1964) ein weiteres surrealistisches Unternehmen hervor, das unabhängig von den bekannten Brüsseler Surrealisten agierte. Vielmehr war das Periodikum, herausgegeben von dem heute noch schöpferisch tätigen Maler und Lyriker Jacques Lacomblez (*1934), eine Art Dependance der von Édouard Jaguer angeführten, seit 1952 existierenden internationalen Phases-Bewegung in Paris, die dem Surrealismus nahe stand und Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre eng mit der Pariser Surrealistengruppe um Breton kooperierte. Lacomblez, als jugendlicher Mitglied der Jeunesses communistes, dann gut bekannt mit Lecomte, Colinet, Chavée, Havrenne, ein wenig auch mit Magritte, an dessen *La Carte d'après nature* er 1954 mitarbeitete, interessierte sich lebhaft für die deutsche Romantik und den Symbolismus und war schon als Heranwachsender von de Chiricos und Ernsts Malerei fasziniert. Bereits um 1952 hatte er zusammen mit den belgischen Malern Jacques Zimmermann (*1929) und Marie Carlier (1920–1986) eine kleine Gruppe gebildet, die den Ideen des Surrealismus verbunden war. Von 1958 an stand er in engem Kontakt zu Breton, unterzeichnete nach 1960 die Flugblätter der Pariser Surrealisten und war auf deren großen internationalen Ausstellungen in Paris (1959) und New York (1961) vertreten. Seine halb- oder ungegenständliche Malerei beeindruckt durch ihren romantisch-musikalischen Lyrismus, der von Reisen in geheimnisvolle Innenwelten kündigt. Das gilt auch für die Bilder Carliers, von ihr selbst „innere Reisen“ genannt, und die anfangs – einmal mehr – von de Chirico beeinflussten, später mehr gestischen Werke Zimmermanns. Zu den Beiträgern von *Edda* zählten neben Chavée, Havrenne, Lecomte und Mesens viele Pariser Surrealisten (Breton, Toyen, Dax, Benayoun, Schuster, Lam, Luca, Alechinsky u.a.), seine Freunde Carlier und Zimmermann, andere surrealismusnahe belgische Maler und Bildhauer wie Jacques Matton, Urbain Herregodts, Jacques Chemay, Annie Debie, Remo Martini und Camiel van Breedam sowie der Brüsseler Lyriker Georges Gronier. Geldmangel war einmal mehr der Grund dafür, dass *Edda* eingestellt wurde.

1 979 kreierte der weiterhin überaus unternehmungslustige Mariën, um keine Provokation verlegen, den Prix de la bêtise humaine (Preis für menschliche Dummheit), den er zu gleichen Teilen André Malraux für sein Gesamtwerk und dem belgischen König Baudouin für dessen Reise in den „belgischen“ Kongo zuerkannte. (Übrigens scheinen sich, abgesehen davon, die belgischen Surrealisten bei all ihrer politischen Aktivität recht wenig um den epochalen Skandal des belgischen Kolonialismus gekümmert zu haben.) Im Jahr zuvor war Mariën durch einen weiteren Schwindel, bei dem er einen Quizwettbewerb zu seinen Gunsten manipulierte, zu einer nicht unerheblichen Summe Geldes gekommen. Die verwendete er im Frühjahr 1959 dazu, unter seiner Regie und nach einem selbst verfassten Drehbuch den Spielfilm *L'imitation du cinéma* zu drehen. Der vierzig Minuten lange Streifen – über dessen Handlungsverlauf weiter oben in diesem Buch informiert wird – wurde mit Laiendarstellern, allesamt Freunde des Regisseurs (Bourgoignie, Senecaut, Graverol, Dohmen), einer von Souris komponierten Musik und äußerst behelfsmäßigen technischen Mitteln an fünf Wochenende realisiert. Hauptdarsteller war ein weiterer Freund Mariëns, der 18-jährige Tom Gutt, der wenig später auch innerhalb des Surrealismus in Belgien für Jahrzehnte eine führende Rolle übernehmen sollte. Die Uraufführung von *L'imitation du cinéma* fand im März 1960 in Brüssel statt, dann wurde der Film in Lüttich, in Antwerpen und 1961 auch in Paris gezeigt, wo es von der Zensur verboten wurde, während sich der von Mariën so häufig attackierte Breton recht lobend über ihn äußerte. Wegen seiner sexuellen Freizügigkeit und seines blasphemisch-antiklerikalen Inhalts löste Mariëns cineastisches Debüt einen Skandal aus; es wurde, vor allem von katholischer Seite, wütend bekämpft und dann auch in Belgien verboten. Der Film sei, so die katholische Filmzensur, „eine ruchlose Parodie auf das Christentum, welche mit einer Obszönität einhergeht, die jede Vorstellung übersteigt. Dieser jeden künstlerischen Werts entbehrende Film dürfte das Werk eines Psychopathen sein.“ Mariën, angesichts der Drehkosten wieder einmal knapp bei Kasse, wollte sich nun auch beruflich dem Film zuwenden und verbrachte deshalb, Drehbücher schreibend, 1961 ein halbes Jahr bei Paris, doch seine Hoffnungen auf Erfolg in dieser Branche zerschlugen sich rasch.

Magritte, der seit 1956 einen Exklusivvertrag mit *l'olas* in New York hatte, der ihm vor allem aus den USA steigende Einnahmen bescherte – er stellte mehrfach in New York, in Dallas, Houston, Minneapolis etc. aus –, hatte seit *La Carte d'après nature*, also seit April 1956, keine Zeitschrift mehr, in der er sich artikulieren konnte. Aber gerade darum, nämlich seine Ansichten zur Malerei zu klären und zu erläutern, ging es ihm nun. Dank der Initiative eines jungen Lütticher Bewunderers, André Bosmans, erschien dann jedoch, von dem inzwischen zu Wohlstand gelangten Maler finanziert, von Mai 1961 an das Periodikum *Rhétorique*, von dem bis Februar 1966 dreizehn Nummern herauskamen. Zwar arbeiteten daran auch Autoren und Künstler wie Colinet, Lecomte, Chavée, Wergifosse, Baes und der treue Freund Scutenaire mit, doch eigentlich drehte sich in *Rhétorique* alles um Magritte. War er inzwischen ein wenig das, was man einen „Malerfürsten“ nennt? Jedenfalls sah Mariën den Zeitpunkt für einen „Ordnungsruf“ gekommen, und er entschloss sich, dem alten Freund, dessen damalige Malerei er gleichwohl sehr schätzte, einen deftigen Streich zu spielen. So veröffentlichte er im Juni 1962 anlässlich einer weiteren, in Knokke stattfindenden Retrospektive des Malers anonym, aber in dessen Namen das Flugblatt *Grande Baisse*, in dem er, gleichzeitig die metaphysischen Neigungen Magrittes und sein häufiges Verfertigen von Repliken eigener Bilder verspottend, den Meister erklären ließ, er habe beschlossen, „mit diesem nichtswürdigen Ausschlichten des Geheimnisses (meiner Malerei) Schluss zu machen, indem ich es für jeden Geldbeutel erschwinglich mache“, und er werde seine Werke fortan zu Schleuderpreisen veräußern. Magritte wusste, wem er den Schabernack zu verdanken hatte, doch offiziell wurde dessen Urheberschaft erst 1966 enthüllt. Das Flugblatt und Mariëns

Kommentar zu seiner Eulenspiegelerei finden sich wiederum weiter oben in diesem Buch.

Ein paar Monate nach seiner *Grande-Baisse*-Mystifikation fuhr Mariën einer Frau wegen per Frachtschiff nach New York, wo er erneut versuchte, im Filmmilieu Fuß zu fassen, was jedoch wieder misslang. So



Marcel Mariën in Peking, 1964

schlug er sich wie gewohnt mit Gelegenheitsjobs durch, u.a. als Krankenpfleger. Im Jahr darauf reiste er quer durch die USA nach San Francisco. Von dort ging es im September 1963 per Schiff weiter nach Japan. Es folgten kurze Aufenthalte in Singapur, Hongkong und Vietnam, schließlich endete die Odyssee in Peking, wo Mariën im Oktober 1963 eintraf und eine Anstellung als Korrektor in der französischsprachigen Redaktion des Propagandablatts *La Chine en construction* fand. Der bis zu diesem Zeitpunkt noch gläubige Kommunist wurde nun rasch von seiner „Illusion, die mich so lange irregeleitet hatte“,

geheilt, denn er merkte bald, in welche Art von sozialistischem Paradies es ihn verschlagen hatte. Er sah, wie er in seinen Erinnerungen schreibt, dass hier Marx' befreiende Lehre „im äußersten Stadium der Verfalls angelangt“ war und dass „man mit Unterstützung aller Intellektueller der Welt die Sklaverei wieder eingeführt“ hatte: ein „monumentaler Betrug“ – und die Kulturrevolution stand noch bevor. Nach 16 Monaten deprimierendster Erfahrungen in der Volksrepublik kehrte Mariën über Hongkong, Vietnam, Malaysia, Indien, Pakistan und Ägypten ernüchert nach Europa zurück und traf im März 1965 wieder in Brüssel ein. Im Jahr darauf veröffentlichte er in belgischen Tageszeitungen äußerst kritische Artikel über die Zustände im Reich der Mitte, sehr zum Befremden seiner Freunde Scutenaire und Nougé übrigens, für die Maos China, wie für so viele andere westliche Linksintellektuelle damals, so etwas wie die Inkarnation des Sozialismus war. Diese Meinungsverschiedenheit hinderte Mariën aber nicht daran, in seinen *Éditions de la revue Les Lèvres nues*, die er weiterführte, 1966 auf eigene Kosten unter dem Titel *L'Expérience continue* auch Nougés mehr oder weniger apokryphes poetisches Werk, einen Band von 435 Seiten, herauszubringen, mühsam von ihm selbst ediert, denn Nougé, nicht sonderlich am Schicksal seiner Texte interessiert, ging ihm kaum zur Hand. Nach dem Erscheinen des Buches schrieb Scutenaire in einem Brief an Nougé: „Ich wusste, dass Du ein außerordentlicher Denker, schöpferischer Mensch und Prosaschriftsteller bist, aber in den dreißig und mehr Jahren, in denen wir quasi Seite an Seite gelebt haben, ist mir nicht klar geworden, dass Du auch ein einzigartiger, unvergleichlicher Dichter bist.“ Im bildnerischen Bereich kehrte Mariën um diese Zeit zur Verfertigung von Objekten und Collagen zurück. In Ersteren kommt vor allem seine polemische Ader zum Ausdruck, während Letztere bis in die 80er Jahre hinein immer mehr seine Neigung zur Erotik (um nicht zu sagen zur Pornografie) dokumentieren.

Während sich Mariën in Asien aufhielt, übernahm daheim in Brüssel Tom Gutt (1941–2002), der Hauptdarsteller in *L'imitation du cinéma*, die Rolle des aktivsten Vertreters der Surrealisten in

Belgien. Er kannte Mariën seit 1959, begeisterte sich seither für den Surrealismus, vor allem für den von Paul Nougé vertretenen, und schloss enge Freundschaft mit Louis Scutenaire und Irène Hamoir. Als 19-Jähriger hatte er 1960 den Verlag *Après Dieu* gegründet und zusammen mit dem gleichaltrigen Dichter Jean Wallenborn (*1941) eine Zeitschrift gleichen Namens herausgegeben. Bald scharte sich ein Kreis Gleichgesinnter um ihn, die wie er selbst politisch linksorientiert und rebellischen, angriffslustigen Geistes waren: der Maler und Zeichner Yves Bossut (*1941), der Lyriker Michel Thyrion (1940–1992), die Zeichnerin Claudine Jamagne (*1943), die 1966 Gutt's Frau wurde, der bereits erwähnte Maler Roger van de Wouwer, später die Maler und Zeichner Gilles Brenta (*1943) und Claude Galand (*1946), der Dichter und Verleger Roger Kerger (1948–1997) und einige andere.

Allen diesen „jungen Wilden“ gemeinsam war ihre Bewunderung für Paul Nougé, und in seinem Sinne verfolgten sie die Absicht, den Geist des Surrealismus in Belgien von seinen Wurzeln her wieder lebendig werden zu lassen. Gutt, der im zivilen Leben Anwalt wurde, war die treibende Kraft des Zirkels und zugleich Dichter, Romancier, Essayist, Verleger, Zeitschriftenherausgeber und schließlich sogar Galerist. Er scheute keine Auseinandersetzung, und so kam es im November 1962 während einer Konferenz der Internationalen Situationnisten in Antwerpen wegen politischer Differenzen zum Bruch zwischen dieser und den Freunden Gutt's. Der gab 1963–64 neunundzwanzig Nummern der winzigen, hektografierten Zeitschrift *Vendonah* heraus, an der zunächst seine jungen Mitstreiter, dann auch Senecaut, Graverol, Bourgoignie, Hamoir, Scutenaire und Mariën mitarbeiteten. Durch diese schlichten Heftchen, bemerkt Xavier Canonne in seinem Buch *Le Surréalisme en Belgique 1924–2000*, „wiederbelebt er, die historischen Akteure des Surrealismus und diesem nahe stehende junge Leute zusammenbringend, die surrealistische Aktivität in Belgien“. Wichtig war in diesem Zusammenhang die Flugschrift *Vous voyez avec votre nombril* (Februar 1964), eine Art Manifest, unter dem die Unterschriften Gutt's, Jamagnes, Bossuts, Dohmens, Senecautes, Thyrions, van de Wouwers und Wallenborns, aber auch diejenigen der „Veteranen“ Scutenaire, Hamoir, Lorent und Souris stehen. (Mariën war zu dieser Zeit in China, während sich Nougé, seit geraumer Zeit in tiefes Schweigen gehüllt, von allen öffentlichen Bekundungen fernhielt.) Zu behaupten – so die Verfasser der Flugschrift –, der Surrealismus sei überholt, hieße, „den Beweis seiner Dummheit oder, besser, seiner Ignoranz zu liefern“. Angesichts des Schindluders, das allenthalben mit dem Begriff Surrealismus getrieben werde, und der kommerziellen Vereinnahmung der Bewegung sei es ihnen gleichgültig, ob man sie Surrealisten nenne oder nicht. Wichtig sei, dass der Surrealismus seine politische Dimension zurückgewinne und von neuem als wirkungsvolle revolutionäre Kraft auftrete. Scharf griffen Gutt und Co hier und auch später noch Magritte an, der erklärt hatte, der Surrealismus sei tot, und ihn wiederbeleben zu wollen, sei Gefühlsduselei. Vermutlich entging ihnen auch nicht, dass die Schaffenskraft des Malers spürbar nachgelassen hatte. Sie attackierten ferner Delvaux, Dalí, Lacomblez' *Edda* und die Pariser Surrealisten, denen sie eine zu einseitig von Bretons Ideen geprägte Konzeption des Surrealismus vorwarfen. Trotz seiner Kritik an der Abnutzung des Begriffs Surrealismus nannte sich der Kreis um Gutt dann doch öffentlich „Groupe surréaliste de Belgique“ – und das mit einiger Berechtigung, wie Louis Scutenaire ihm bescheinigte, der 1968 über Gutt schrieb: „Seine Bande und er sind bei weitem das Beste, was es im Kielwasser des surrealistischen Schiffes gibt.“

Im Sommer/Herbst 1967 verlor der Surrealismus in Belgien kurz hintereinander seine beiden bedeutendsten Akteure: Im August starb René Magritte, im November Paul Nougé. Es waren nicht die einzigen Verluste, die in diesen Jahren zu beklagen waren: Bereits 1960 war Camille Goemans gestorben, 1964 der allseits beliebte Geert van Bruaene und 1966 Marcel Lecomte. 1969, 1970 und 1971 musste man sich ferner von

Achille Chavée, André Souris und E.L.T. Mesens verabschieden – ein großer Aderlass binnen weniger Jahre. (Übrigens, bei der Begräbnisfeier für Nougé zerschlug Mariën die Einrichtung des Cafés, in dem sie stattfand, weil die Inhaberin das Radio abstellte, in dem gerade eine Sendung über Nougé zu hören war.) Aber es tauchten immer wieder einmal neue belebende Elemente unter Brüssels Surrealisten auf, Anfang der 70er Jahre z.B. der Lütticher Schriftsteller und Collagist André Stas (*1939). Zu Beginn der 60er Jahre zunächst André Blavier nahe stehend, verfertigte er seit Ende dieses Jahrzehnts grimmig-humorvolle Collagen. 1970 lernte er Mariën kennen und arbeitete in der Folgezeit häufig mit ihm zusammen, ebenso mit Gutt und seinen Freunden. Dieser Gutt fuhr mit seiner publizistischen Tätigkeit unermüdlich fort. 1968 gründete er den Verlag *Une Passerelle en papier*, in dem u.a. viele Texte von Scutenaire und Hamoir erschienen.

Auch Mariën setzte, so als wetteiferte er mit Gutt, seine publizistischen und künstlerischen Aktivitäten mit großem Elan fort. Nachdem im Frühjahr 1967 seine erste Einzelausstellung als bildender Künstler stattgefunden hatte, die, begleitet von einem wichtigen Katalog mit einem Text von Scutenaire, ältere und kurz zuvor entstandene Werke – Objekte und erotische Collagen – präsentierte, brachte er von April 1968 an in seinen Éditions de la revue *Les Lèvres nues* die Dokumentenreihe „Le Fait accompli“ heraus, von der bis März 1975 nicht weniger als 135 Lieferungen erschienen und durch die sich Mariën als Konservator des Surrealismus in Belgien große Verdienste erwarb. In der genannten Reihe erschienen neben eigenen, von Magritte, Bellmer, Graverol und anderen illustrierten Texten viele bis dahin unveröffentlichte Werke und Dokumente anderer belgischer und auch französischer Surrealisten, vor allem Schriften Magrittes (u.a. *Manifestes et autres écrits*, 1972) und Nougés, solche von Bourgoignie, Colinet, Dumont, Goemans, Scutenaire und dem wieder an die Öffentlichkeit tretenden Wergifosse, 5 *lettres* von Breton aus den Jahren 1926 bis '46 an belgische Surrealisten, alle Briefe Magrittes an Mariën (*La Destination. Lettres à Marcel Mariën, 1937–1962*, 1977), die über 15 Ausgaben verteilten *Lettres surréalistes (1924–1940)*, eine Dokumentation zu Magrittes „Le Surréalisme en plein soleil“ sowie Gedichte, Flugschriften und anderes mehr. Mit bewundernswerter Energie startete Mariën darüber hinaus im Januar 1969, also kurz bevor sich in Paris die dortige Surrealisten-Gruppe auflöste, eine zweite Folge seiner Zeitschrift *Les Lèvres nues*, deren zwölftes und – vorläufig – letztes Heft im Februar 1975 erschien. Neben zahlreichen Beiträgen des Herausgebers finden sich in diesem Periodikum Werke fast aller bisher genannten belgischen Surrealisten – vor allem Nougés – einschließlich Dohmen, Stas, Gutt, Bossut und Jamagne.

1970 hatte Mariën einen Gerichtsprozess zu überstehen, nachdem er 25 angebliche Magritte-Gouachen zum Verdruss der Witwe des Malers als Fälschungen entlarvt hatte. Juristisch vertreten durch Tom Gutt, gewann er die gerichtliche Auseinandersetzung. Drei Jahre später stand er erneut vor Gericht, verklagt von einem Mann, der in den Anfangsjahren kurzzeitig der Brüsseler Gruppe angehört, im Krieg aber mit den deutschen Besatzern kollaboriert und seine ehemaligen Freunde bei ihnen denunziert hatte, was ihn nicht hinderte, sich jetzt als Surrealismus-Experte aufzuspielen. Auch diesen Prozess gewann Mariën mit Gutts Beistand. Ebenfalls 1970 – recht spät also – war in Brüssel eine erste Gesamtdarstellung des Surrealismus in Belgien erschienen: *Le Surréalisme en Belgique* der Autorin José Vovelle. Ihr folgte zwei Jahre später die wichtige, von Christian Bussy herausgegebene *Anthologie du surréalisme en Belgique*, die auf 450 Seiten eine Auswahl unterschiedlicher Texte der wichtigsten Brüsseler und Hennegauer surrealistischen Dichter und Schriftsteller bietet. Als Einleitung zu dem Buch fungiert ein langes Gespräch des Herausgebers mit Mariën. Der steigerte in dieser Zeit noch die Produktion seiner Objekte, ein Ausdrucksmedium, dessen er sich bis in die 90er Jahre hinein immer wieder bediente. Daneben veröffentlichte er in seinem eigenen und in anderen

Verlagen eine Vielzahl von Büchern, etwa – um nur einige zu nennen – seine Gedichtbände *L'Ancre jeté dans le doute* (1972), *La Mise en œuvres* (1974), *Le beau rôle* (1977) und *La Marche palière* (1982). Sie zeugen vom Bilderreichtum von Mariëns poetischer Sprache, die aber auch konzise oder gar lakonisch, zuweilen aphoristisch sein kann. Gern spielt der Autor mit den Worten, verfremdet sprichwörtliche Redensarten, immer wieder sucht er das Überraschende. Ferner sind Bücher zu nennen, die hauptsächlich eigene bildkünstlerische Arbeiten präsentieren: *Crystal Blinkers* (1973, mit 129 Abbildungen eigener Werke und ins Englische übersetzten Texten des Autors) und *Le double sens* (1976, mit Texten von Tom Gutt). Daneben veröffentlichte Mariën weiterhin Kollektivpublikationen wie *Le Cache-sexe des anges* (1978), *Lettres mêlées* (1920–1966) (1979), *La Partie fondue de l'iceberg* (1979) und *La Moie* (1980), Bücher, die Texte, Briefe und Abbildungen von Breton, Colinet, Crevel, Domínguez, Dumont, Éluard, Ernst, Goemans, Graverol, Gut, Lecomte, Paul und René Magritte, Mesens, Nougé, Scutenaire, Simon, Mariën selbst und vielen anderen enthalten.

Im Oktober 1972 rief Tom Gutt die Zeitschrift *Le Vocatif* ins Leben, ein jeweils nur aus wenigen Seiten bestehendes, in sehr kleiner Auflage gedrucktes „Blättchen“, von dem aber bis 1993 zweihundertsechundachtzig Nummern erscheinen sollten. Darin publizierte er neben eigenen Beiträgen solche seiner Freunde Jamagne, Wallenborn, Bossut, Galand, Brenta, Kerger und Stas sowie, dem Beispiel Mariëns folgend, Texte, Bilder und Briefe der „Veteranen“ wie Nougé, René und Paul Magritte, Scutenaire, Hamoir, Goemans, Lecomte, Mariën und Wergifosse. Vor allem Scutenaire profitierte vom verlegerischen Elan Gutts, der zahlreiche Texte von ihm veröffentlichte. So erschien 1972 sein bereits 1932 verfasster Collage-Roman *Les Jours dangereux. Les nuits noires* nun endlich in einer vollständigen Ausgabe, 1976 folgten *Mes inscriptions 1945–1963* und *Textes automatiques*, 1979 *Poésies* usw. (*Mes inscriptions II* [1974] und *Mes inscriptions. 1980–1987* [posthum 1990] erschienen in anderen Verlagen.) Von Hamoir brachte Gutt 1976 unter dem Titel *Corne de brune 1925–1976* das poetische Gesamtwerk heraus. Darüber hinaus eröffnete er 1974 zusammen mit seiner Frau im Brüsseler Stadtteil Ixelles die kleine, aber sehr umtriebige Galerie *La Marée*, die bis in die 90er Jahre hinein zahlreiche Ausstellungen surrealistischer Werke, etwa von Servais, Willems, Stas, Brenta und Gutt selbst präsentierte, der sich auch als Verfertiger bemerkenswerter Objekte, Assemblagen und Collagen hervortat. Desgleichen stellte mehrfach Mariën in *La Marée* aus, 1988 z.B. unter der Überschrift *Pornographie pour tous* ein Ensemble seiner erotischen bzw. pornografischen Collagen. Die zweite Serie von Mariëns *Les Lèvres nues*, Gutts *Le Vocatif*, sein Verlag Une Passerelle en papier und zahlreiche Einzelpublikationen dokumentieren, wenn auch in bescheidenem Rahmen und fernab des kulturellen Mainstreams, den Fortgang des surrealistischen Abenteuers in Belgien.

1979 kam in Paris Mariëns Erzählungsband *Figures de poupe* heraus (Neuausgabe 1996 in Brüssel). „Heckfiguren“ ist die Übersetzung dieses Titels, und von solchen, also dem Gegenteil von Galionsfiguren – von Antihelden, Sonderlingen, Gescheiterten aller Zeiten und Breiten – ist in den kurzen humoristischen Erzählungen dieses Bandes die Rede. Ebenfalls 1979 krönte Mariën seine Tätigkeit als Historiker und Archivar des Surrealismus in Belgien mit der Veröffentlichung des umfangreichen Bandes *L'Activité surréaliste en Belgique 1924–1950*, der, begleitet von knappen Kommentaren des Herausgebers, in Facsimile vollständig alle einschlägigen Dokumente (Zeitschriften, Flugblätter, andere Kollektivtexte, Abbildungen usw.) enthält, die in dem genannten Zeitraum publiziert wurden. Insgesamt hat Mariën als Editor des belgischen Surrealismus mehr als 250 Titel herausgebracht. Dass er sich dieser Mühe unterzog, hat mit seiner nicht unberechtigten Befürchtung zu tun, irgendwelche fachunkundigen Historiografen und Interpreten könnten ein falsches oder entstellendes Bild der Bewegung zeichnen, die sein Leben bestimmte. Um alle diese Publikationen zu finanzieren, war er immer wieder gezwungen, Originalwerke aus seinem Besitz zu veräußern. Freilich

verkaufte er auch mehr und mehr eigene bildnerische Arbeiten, die nun des Öfteren in Einzelaustellungen – bis zu seinem Tod an die fünfzig – gezeigt wurden, etwa in New York (1972), in Brüssel (1976), in Köln (1978), in Antwerpen (1985), wieder in Brüssel (1989) und in Paris (1990). Wichtige posthume Retrospektiven fanden 1994 in La Louvière und 1997 in Krakau statt.

1 983 wandte sich Mariën nach langer Unterbrechung wieder für einige Zeit der Fotografie, speziell der Aktfotografie, zu. Das Ergebnis seiner Bemühungen auf diesem Gebiet präsentierte er einige Jahre später in den Büchern *Le Sentiment photographique* (1984), *La Femme entrouverte* (1985, 100 Fotografien) und *Le Voyeur myope* (1987, mit Texten von Tom Gutt). Inzwischen war 1981 in Paris ein weiterer Band mit Erzählungen, *Les Fantômes du château de cartes*, erschienen, Dokument einer ausschweifenden spielerischen Phantasie, die u.a. ambulante Pissoirs erinnert, die man herbeirufen kann wie ein Taxi. Im Laufe des gleichen Jahres wirkte Mariën federführend am Katalog der Ausstellung *René Magritte und der Surrealismus in Belgien* mit, die 1982 in Hamburg gezeigt wurde und die eine der ganz wenigen Veranstaltungen in Deutschland war, die vom Surrealismus unseres Nachbarlandes mehr als nur Magritte oder Delvaux präsentierten. In seinem Katalogbeitrag hebt Mariën die Bedeutung der *moralischen* Kriterien im Surrealismus hervor: „Durch sie unterscheidet er sich kategorisch von allen vorhergehenden und gleichzeitigen kulturellen Aktivitäten.“ Zugleich polemisiert er erneut gegen Breton und spottet über Delvaux, der „das Schamhaar in die Malerei eingeführt“ habe. Im gleichen Jahr bezog er nach unzähligen Wohnungswechseln ein Haus in der Rue Van Hasselt im Brüsseler Stadtteil Schaerbeek, wo er endlich sesshaft wurde und bis zu seinem Tod lebte. Der Verfasser dieser Zeilen hatte 1986 Gelegenheit, ihn dort zu besuchen. In Erinnerung geblieben ist ihm vor allem eine enorme Anzahl bildnerischer Arbeiten des Hausherrn, mit denen die Wände von der Eingangstür bis hinauf in die oberen Stockwerke bedeckt waren. Ferner war von den Schwierigkeiten die Rede, die er mit seinen drei Jahre zuvor in Paris unter dem Titel *Le Radeau de la mémoire* erschienenen Lebenserinnerungen hatte, einem höchst lesenswerten Dokument, aus dem einiges über das Innenleben der Brüsseler Surrealistengruppe zu erfahren ist. Magrittes Witwe wollte das Buch wegen einiger darin erzählter Episoden, etwa der Falschgeldaffäre von 1953, verbieten lassen. Es kam einmal mehr zum Prozess, den Mariën aber, erneut vertreten von Tom Gutt, gewann. Ungewollt betrieb Madame Magritte mit ihrer Klage sogar Werbung für das Buch, von dem 1988 eine erweiterte Neuauflage erschien. Auch in Guts 1985 veröffentlichtem 430-Seiten-Roman *Cette mémoire du cœur. Fragments pour un Monte-Cristo suite et fin*, einer Art Fortsetzung des Romans von Dumas, erscheint die Witwe in schlechtem Licht. Es handelt sich bei diesem nach Ansicht Xavier Canonnes „meisterhaften“ Buch um einen Schlüsselroman wie Irène Hamoirs *Boulevard Jacquain* (1953), dessen handelnde Personen unter Phantasienamen auch hier die belgischen Surrealisten sind.

1 987 starb mit Louis Scutenaire, der zwei Jahre zuvor den Prix de l'humour noir erhalten hatte, einer der letzten großen belgischen Surrealisten der ersten Generation. Mariën brachte in dieser Zeit wie schon in den Jahren davor zahlreiche Publikationen – eigene Werke und die anderer – heraus, die sich hier nicht alle aufzählen lassen, darunter seine Gedichtbände *Le Néné de Cléopâtre* (1984) und *La Coupeuse de souffle* (1987), einen Band mit Aphorismen: *La Licorne à cinq pattes* (1986), andere Texte wie *Vide-tête* (1988) und *Les belles images de l'enfant devenu vieux* (1988), weitere Publikationen mit eigenen bildnerischen Werken wie *Abandon ship!* (1985), *Le Mur illustré* (1990) und *La Rétrospective des rétrospectives* (1990, ein Ausstellungskatalog mit kurzen Kommentaren Mariëns zu vielen seiner Arbeiten) und schließlich wieder Kollektivveröffentlichungen wie *Le Qu'en diraton* (1988) und *La Cueille* (1991) mit Texten und Bildern von Brenta, Colinet, Dohmen, Éluard, Goemans, Gutt, Ludé, Nougé, Scutenaire, Simon, Stas, Wallenborn, Willems etc. – und ihm selbst. Im bildnerischem Bereich schuf Mariën, immer noch mit Schere und Klebstoff experimentierend,

1984 eine aus Tapetenpapier gefertigte Serie sehr erotischer Collagen zum Thema „Die letzten Tage von Pompeji“, dazu nach wie vor Objekte und Assemblagen. Außerdem glaubte er nun, es sei notwendig, eine neue Zeitschrift zu kreieren. So gründete er 1984 *La Vie dure*, deren beide Nummern aber erst 1994 und 1999, also nach dem Tod des Herausgebers, erschienen. Doch damit nicht genug: nach der ersten und zweiten Serie von *Les Lèvres nues* startete er 1987 eine dritte, in der er bis 1993, also bis in das Jahr seines Todes, 87 Nummern zu je 16 Seiten erschienen sind. Das Periodikum war in seinem neuen Gewand halb Zeitschrift, halb Dokumentensammlung und enthält wieder viele Werke und Schriften von Magritte und anderes in- zwischen mehr oder weniger unauffindbar gewordene oder noch gar nicht veröffentlichte Material aus früherer Zeit (Fotos und Briefe, etwa diejenigen, die er von 1937 bis 1976 von Louis Scutenaire erhalten hatte), daneben aber auch wieder aktuelle Beiträge vieler Autoren und Künstler, hauptsächlich jedoch von Mariën selbst, der mit seinen Texten und Abbildungen die Zeitschrift dominiert. Xavier Canonne spricht in diesem Zusammenhang von einer „verlegerischen Raserei“ Mariëns und seinem geradezu „obsessiven Willen, alles zu veröffentlichen“. Als er am 19. September 1993 in Brüssel einem Krebsleiden erlag, verlor der Surrealismus in Belgien seinen nach 1945 aktivsten Protagonisten. Im Jahr darauf starb mit Irène Hamoir auch die wichtigste weibliche Akteurin der Brüsseler Surrealistengruppe.

Aber mit Mariëns Ableben war das surrealistische Abenteuer in Belgien noch nicht zu Ende. Dank Tom Gutt und seiner „Bande“ dauerte es noch etliche Jahre an, wenn auch noch untergründiger und entfernter als zuvor von aller Präsenz im offiziellen Kulturbetrieb. Gutts „Grüppchen“ gab sich weiterhin anti-konformistisch und kämpferisch und brachte neben Einzelpublikationen Flugblätter zu unterschiedlichsten Themen heraus. Es widersetzte sich der immer vorhandenen Gefahr, dass man den Surrealismus in Belgien – den Surrealismus insgesamt – auf einige „Meisterwerke“ reduzierte und damit verfälschte, weil das Wichtigste – die umstürzlerischen Zielsetzungen der Bewegung, ihre kompromisslose Ablehnung der bestehenden Realität – allzu oft unterschlagen wurde. Doch es begann die Zeit der großen historisierenden Rückschauen, die erwartungsgemäß häufig mit einer subtilen „Befriedung“ des Surrealismus in dem Sinne einhergingen, dass ihm mittels Einverleibung in den bürgerlichen Kulturbetrieb das Mark der Revolte ausgesogen wurde. Schon 1979–80 hatte in La Louvière, Brüssel und Paris die Ausstellung *Surréalisme en Hainaut 1932–1945* stattgefunden. 1988 war ihr in Paris *Le Mouvement surréaliste à Bruxelles et en Wallonie (1924–1947)* gefolgt. In aller Welt, auch in Deutschland, wurde Magritte in großen Retrospektiven als „Jahrhundertkünstler“ gefeiert. In Belgien bemühte man sich, den autochthonen Surrealismus, den man jahrzehntelang ignoriert oder abgelehnt hatte, als nationale Errungenschaft darzustellen. Das unterstrich 1996 die von einem voluminösen Katalog begleitete Brüsseler Schau *Irène, Scut, Magritte et Co.* Veranstaltet wurde diese Ausstellung anlässlich der Schenkung der umfangreichen Kunstsammlung von Scutenaire und Hamoir – in ihr 100 Gemälde, Gouachen etc. von Magritte – durch Letztgenannte an das Brüsseler Musée d’art moderne. 1998 folgte, ebenfalls in Brüssel, zum 100. Geburtstag des Malers die große Retrospektive *René Magritte 1898–1967*. Rings um diese Veranstaltung fanden unter dem Slogan „Surréalisme 98“ allerlei „Events“ statt, die das Werk des einst so rebellisch-antibürgerlichen Künstlers kommerziell hemmungslos ausschlachten und als Mittel der Tourismusförderung missbrauchten. Eine andere große Ausstellung, die, kuratiert von Xavier Canonne, der auch das umfangreiche, sehr informative Begleitbuch verfasste (auf dem Cover einmal mehr Mariëns „Zyklopenbrille“), 2007 unter dem Titel *Le Surréalisme en Belgique 1924–2000* in Mons stattfand, hatte bereits posthumen Charakter, desgleichen die Eröffnung des Musée René Magritte, das 2009 in einem historischen Palais in Brüssel installiert wurde und 250 Arbeiten des Malers beherbergt. Posthum deshalb, weil im Mai 2002 auch Tom Gutt, viele Jahre lang die treibende Kraft der dritten

Generation der belgischen Surrealisten, gestorben war.

Dennoch: ist es nicht ein erstaunliches Faktum, dass diese lose Vereinigung freundschaftlich miteinander verbundener schöpferischer Geister, die sich über drei Generationen hinweg beharrlich weigerten, die bestehende, in ihren Augen nicht akzeptierbare geistige und materielle Wirklichkeit hinzunehmen, durch Höhen und Tiefen hindurch und allen Widerständen zum Trotz ein dreiviertel Jahrhundert lang Bestand gehabt hat?

Heribert Becker