

“Sogno e Realtà”. Alcune note sparse sul sogno nel pensiero e nelle arti

La definizione di “sogno”, come quella di “realtà”, può acquisire le più svariate declinazioni, ma queste paiono continuare a rimandarsi e intrecciarsi. Interrogarsi sul primo termine richiede di farlo, al contempo, sul secondo, quasi non si sia mai potuto prescindere dal “reale” per definire il “sogno”, o dal “sogno” per definire il “reale”. In questa prospettiva, il binomio “sogno” – “realtà” acquista i connotati di una coppia dialettica, in cui estremi coessenziali, si rinviano dinamicamente, costruendo in modo reciproco le rispettive cornici di significato. Tra contrapposizione e complementarietà, il confine tra i due domini si è consolidato o affievolito, a seconda dello specifico sviluppo di idee e visioni del mondo. Il dibattito sul confine del “reale” e quello del “sogno” oscilla tra nette separazioni e asserzioni di continuità.

In una sorta di manifesto della cultura barocca, Pedro Calderón de la Barca scrive il suo dramma più noto, *La vita è sogno*, non solo qualificando l'esistenza come effimera e fuggevole, ma anche riscoprendola illusoria e ingannevole al pari di un sogno. A distanza di un paio di secoli, l'idea riecheggia nella filosofia di Schopenhauer e nel suo concetto di “mondo come rappresentazione”. Gli esseri umani fanno esperienza del mondo filtrandolo in immagine, una “rappresentazione” riflessiva che vela l'intima essenza del reale. Pertanto, chiede il filosofo, “Noi abbiamo sogni; ma non è tutta la vita un sogno?”. Prendendo le distanze proprio dal clima culturale barocco, Cartesio, nume tutelare del pensiero razionalista, parte da una posizione affine a quella del poeta spagnolo e del filosofo tedesco, sostenendo che non può mai sussistere la certezza che quello che si percepisce con i cinque sensi non sia in realtà un sogno: “vedo così manifestamente che non vi sono indizi concludenti, né segni abbastanza certi per cui sia possibile distinguere nettamente la veglia dal sonno, che ne sono tutto stupito; ed il mio stupore è tale da esser quasi capace di persuadermi che io dormo”. È questo uno degli abbrivi della riflessione di Cartesio, che sviluppa da qui l'applicazione del suo “dubbio metodico”, sino alla fondazione della verità sul “cogito”, ovvero la certezza del pensiero e delle sue articolazioni matematiche. Oscillando tra i secoli, può forse risultare interessante risalire da Cartesio alla definizione platonica del sogno, espressa in forma di domanda tramite Socrate: “Non è forse vero che il sognare è questo, quando uno sia nel sonno sia da sveglio creda che il simile sia non simile a un altro, ma lo stesso cui assomiglia?”. In questa prospettiva, il sogno assume quella valenza negativa già ascritta dal filosofo alle arti mimetiche, condannate in quanto ambito dell'inganno, della credenza e delle passioni, quindi contrapposte alla virtù e alla verità del pensiero logico-razionale. Ribadita da Aristotele in una catena consequenziale che la riconnega alle facoltà percettivo-immaginative dell'essere umano in un'ottica diagnostica e predittiva, l'immagine onirica viene da Friedrich Nietzsche ascritta all'istinto estetico “apollineo”, in quanto origine delle arti figurative – “La bella apparizione dei mondi del sogno, nella cui creazione ogni uomo è perfetto artista, è il presupposto di ogni arte figurativa” – nonché, come precisa, “di una buona metà della poesia”, l'altra metà essendo originata dall'ebbrezza del “dionisiaco”. Se la grande stagione della tragedia attica, secondo Nietzsche, muore di razionalismo (il “socratismo” che soppianta il “dionisiaco” in Euripide), poco meno di un secolo prima (1797) de *La nascita della tragedia* (1876), in un'incisione passata alla storia delle arti e del pensiero, il pittore Francisco Goya, emanazione liminale del razionalismo illuminista, avanza un'istanza opposta. Se Nietzsche auspica il ristabilirsi dell'equilibrio tra l'apollineo e un risorto dionisiaco, che pare ritrovare nell'opera wagneriana, Goya mira piuttosto a una compressione del portato irrazionalista di quest'ultimo: come riporta in modo lapidario la sua incisione, infatti, “il sonno della ragione genera mostri”.

Al di là dello spunto filosofico, l'immagine, che riassume il senso dell'intero ciclo de *Los Caprichos*, pare significativa su un duplice piano. Da un lato per il suo raccordo con il tipo iconografico della “scena di sogno” consegnato a Goya dalla tradizione, che prevede la figura della persona dormiente accostata al contenuto onirico, spesso di natura teofanica,

per come consolidatasi da Giotto (*Il sogno di Innocenzo III*, 1295-9) a Piero della Francesca (*Il sogno di Costantino*, 1458-66), da Albrecht Dürer (*Il sogno del dottore*, 1498) a Raffaello (*Il sogno del cavaliere*, 1503), da El Greco (*Il sogno di Filippo II*, 1577-80) a Rembrandt Van Rijn (*Il sogno di Giuseppe*, 1645). Dall'altro per la peculiare sintonizzazione con un immaginario e una sensibilità già pre-romantici, che rendono il suo lavoro accostabile a quello di Johann Heinrich Füssli (*L'incubo*, 1781). Più scene di incubo che di sogno, i due pittori avanzano rappresentazioni che, con quelle di William Blake, aprono un certo versante visionario, oscuro, irrazionale e orrifico del Romanticismo. E sarà proprio sulla scia della cultura romantica che troveranno alimento le esplorazioni simboliste e talvolta già proto-expressioniste che, sul finire del XIX secolo, rifuggono non solo dalle perduranti prescrizioni accademiche, ma anche dal positivismo scientifico (già in nuce nell'Impressionismo, trionfante nel Puntinismo), dall'impegno realista (Courbet e sue emanazioni) e dal mito del progresso tecnico (che alimenterà tante utopie avanguardiste, a partire dal Futurismo), rifugiandosi nel dominio dell'immaginazione assoluta, dell'onirismo, dell'ambiguo e della condensazione simbolica. Solo per fare qualche esempio, si pensi all'ambito francese di Gustave Doré e Gustave Moreau, di Paul Gauguin e dei Nabis, nonché di Odilon Redon; alle secessioni mitteleuropee, tra Arnold Böcklin, Franz Von Stuck e Max Klinger a Monaco, quindi di Egon Schiele, Oskar Kokoschka e Gustav Klimt a Vienna; al Simbolismo italiano di Giovanni Segantini e Gaetano Previati; sino al panorama belga, con James Ensor, e scandinavo, con Edvard Munch.

Se sin qui si è proposta più un'atmosfera che una trattazione serrata sul tema del sogno e della sua rappresentazione, proponendo una costellazione a-sistematica di riferimenti sparsi nei secoli, proprio alle soglie del XX secolo si assiste a quella che si potrebbe definire come una vera e propria "rivoluzione copernicana", in grado di condurre l'argomento su basi scientificamente solide. Naturalmente, si allude a *L'interpretazione dei sogni* (1899), con cui Sigmund Freud, consolidando le basi della teoria psicanalitica, individua nella dimensione onirica una delle vie maestre per accedere all'inconscio. Secondo Freud, i sogni sono alimentati da desideri che, oggetto di repressione e rimozione nella realtà sociale dell'individuo, riemergono dall'inconscio in una specifica immagine prodotta dall'attività onirica, la quale impiegherebbe residui di immagini e impressioni della vita cosciente. La struttura di tale rappresentazione, secondo Freud, si suddivide in contenuto manifesto e contenuto latente: il primo fa riferimento a ciò che effettivamente appare, il secondo a ciò cui la visione onirica allude sotto mentite spoglie, così da eludere l'istanza del controllo cosciente. Se il sogno rappresenta la "realizzazione velata di desideri inibiti", Freud intende provare che "esiste una tecnica psicologica la quale rende possibile l'interpretazione dei sogni", cosicché il sogno, sebbene la "stranezza" e l'apparente "incomprensibilità" che lo contraddistinguono, si manifesti come "una struttura psichica con un preciso significato", fornendo l'accesso alle funzioni di quelle "forze psichiche che con la loro azione concorrente o reciprocamente opposta" lo originano. La "rivoluzione freudiana" sarà programmaticamente declinata nel campo delle arti visive dal Surrealismo. Così lo definisce André Breton, nel *Manifesto* del 1924:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero, con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale.
ENCICL. Filos. Il Surrealismo si basa sulla fede nella realtà superiore di alcune forme di associazione prima d'ora dimenticate, fede nell'onnipotenza del sogno, nel gioco disinteressato del pensiero. Tende a eliminare tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirvisi nella soluzione dei principali problemi della vita. [...]

Per il movimento francese, la teoria psicanalitica diviene strumento operativo essenziale, a cominciare dal sogno e dal procedimento libero-associativo che Freud ne aveva derivato. L'idea di un accesso alla componente inconscia della psiche e ai desideri repressi dalla normatività del reale assume non solo la possibilità di penetrare il dominio della "Sur-realtà",

una realtà superiore in quanto disinibita nei suoi significati e nelle sue risonanze psico-libidico-pulsionali, ma delinea la posta in gioco etica di una strategia di liberazione dai lacci del conformismo utilitarista, perbenista e piccolo-borghese, che mortifica l'individuo nelle sue micro/macro-repressioni quotidiane. Se in merito a quest'ultimo punto può cogliersi il senso di un progressivo avvicinamento del movimento al marxismo, in una congiunzione tra psicanalisi e ideologia politica rivoluzionario-emancipatrice che conduce, attraverso varie declinazioni (tra Marcuse e Debord), sino all'"immaginazione al potere" del Maggio francese (1968), nei confini delle arti visive pare piuttosto interessante puntualizzare le due maggiori modalità del Surrealismo pittorico. Un primo filone, che matura sui prodromi della Metafisica di Giorgio De Chirico (a sua volta formatosi nel contesto della Secessione di Monaco), si concentra sulla rappresentazione onirica dal punto di vista di contenuti che restituiscono "fotografie di sogno fatte a mano". È la via intrapresa ad esempio da Max Ernst, Salvador Dalí, Yves Tanguy e, con le sue implicazioni già proto-concettuali, da René Magritte. In questo filone si propongono modalità rappresentative che declinano il funzionamento del sogno per come definite da Freud, in relazione alla coppia contenuto manifesto/contenuto latente, ai meccanismi onirici di condensazione e spostamento, o alla dialettica desiderio/rimozione. Un secondo filone, che sviluppa il concetto di "libera-associazione" in quello che Breton aveva definito "automatismo psichico puro", mira a dischiudere modalità processuali liberate dal controllo formale e razionale, verso una irriflessa dimensione espressiva che registra un contenuto inconscio. Si tratta di una "completa spontaneità, sia nella tecnica che nel tema", perseguita da André Masson e Joan Miró, sulla scorta di predecessori illustri, tra cui Vassilij Kandinskij, Jean/Hans Arp e Paul Klee.

Una costellazione di riferimenti e una puntualizzazione. Con questa modalità di introduzione frammentata, plurale e per certi aspetti anche dissonante, si è inteso fornire delle coordinate, sicuramente parziali e perfettibili, tese a delineare il campo delle possibili relazioni e delle potenzialmente infinite declinazioni del rapporto tra "sogno" e "realità". Si evoca un'atmosfera, ma non si prescinde, pur nella brevità di un accenno, al riferimento di cui la cultura e l'arte contemporanea, una volta centrata l'attenzione sul tema del "sogno", devono quasi necessariamente prendere coscienza, magari anche solo per contravvenirne. È infatti proprio dall'asse che ricongiunge psicanalisi freudiana e sperimentazioni surrealiste che sono state desunte molte delle categorie che hanno informato tanto il processo di selezione curatoriale, quanto le chiavi interpretative dei vari lavori presentati all'interno di questa mostra. Ciascuna e ciascuno proponendo una rifrazione specifica rispetto al tema, le sei personalità artistiche coinvolte – Daniela Atzwanger, Paola Bradamante, Markus Kiniger, Lucia Nardelli, Laura Pan ed Elisabetta Vazzoler – conducono in un orizzonte di visionarietà fantastica, di simboli, di esorcismi di paure recondite, di scene che si colorano del portato biografico ed emotivo più privato, di perturbante angoscia. Talvolta il sogno si fa incubo. In una mostra in cui programmaticamente i confini tra "sogno" e "realità" sono stressati e portati alla soglia di dissoluzione, l'invito è quello di rendersi disponibili alla vertigine provocata dall'affaccio su tale soglia, per riscoprirsi entità misteriose e dall'infinito potenziale immaginario, entità desideranti, in grado di prefigurare mondi e – perché no? – di piegare il mondo al sogno.

Nicolò Faccenda

„Traum und Wirklichkeit“. Betrachtungen zum Thema Traum im Denken und in der Kunst

„Traum“ und „Wirklichkeit“ kann man unter ganz unterschiedlichen Aspekten definieren, die allerdings laufend aufeinander verweisen und sich miteinander verweben. Befasst man sich mit dem ersten Begriff, muss man sich wohl oder übel gleichzeitig mit dem zweiten auseinandersetzen. Als hätte man nie ohne das „Wirkliche“ auskommen können, um das „Traumhafte“ zu erklären, beziehungsweise nicht ohne das „Traumhafte“, um das „Wirkliche“ zu definieren. In diesem Sinne wirkt das Wortpaar „Traum“ - „Wirklichkeit“ wie ein dialektisches Paar, bei dem sich wesensgleiche Extreme dynamisch aufeinander beziehen und gegenseitig die entsprechenden Bedeutungsrahmen aufspannen. Zwischen Kontraposition und Komplementarität wird die Abgrenzung der beiden Bereiche je nach der spezifischen Entwicklung der Ideen und Weltanschauungen klarer oder schwächer. Die Debatte über die Grenze des „Wirklichen“ und des „Traumhaften“ schwankt zwischen scharfen Trennungen und Assertionen der Kontinuität.

In Pedro Calderóns bekanntestem Drama *La Vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*), das als Manifest der Barockkultur gelten kann, wird die Existenz einerseits als vergänglich und flüchtig, andererseits als illusorisch und trügerisch offengelegt, vergleichbar mit einem Traum. Im Abstand von zweihundert Jahren taucht diese Idee bei Schopenhauer und seinem Konzept der „Welt als Vorstellung“ wieder auf. Die Menschen erfahren die Welt, indem sie sie als Bilder filtern, als reflexive „Vorstellung“, welche das innerste Wesen des Wirklichen verbirgt. Daher stellt der Philosoph folgende Frage: „Wir haben Träume; aber ist nicht das ganze Leben ein Traum?“ Descartes, der Begründer des Rationalismus, distanziert sich deutlich vom kulturellen Klima des Barock. Seine Stellungnahme ist sinnverwandt mit derjenigen Calderóns und Schopenhauers. Er behauptet, man könne nie mit Sicherheit sagen, dass das, was man mit seinen fünf Sinnen empfindet, in Wirklichkeit nicht ein Traum ist: „Ich sehe es so offenkundig, dass es weder schlüssige Indizien noch offensichtliche Zeichen gibt, durch die es möglich wäre, den wachen Zustand eindeutig vom Schlaf zu unterscheiden, dass mich dies völlig erstaunt; und mein Staunen ist so groß, dass ich mich beinahe davon überzeugen kann, dass ich schlafe.“ Unter anderem ausgehend von diesem Anstoß entwickelt Descartes die Anwendung seines „methodischen Zweifels“, bis zur Grundlegung der Wahrheit im „cogito“, das heißt, die Gewissheit des Gedankens und seiner mathematischen Artikulationen. Mit einem gewagten Zeitsprung wäre es interessant, von Descartes auf die platonische Traumdefinition zurückzugreifen, die Sokrates in der Form einer Frage in den Mund gelegt wird: „Ist Träumen nicht das, wenn jemand schlafend oder wachend das einer Sache Ähnliche nicht für etwas Ähnliches hält, sondern für die Sache selbst, der es gleicht?“ Aus dieser Perspektive betrachtet erhält der Traum jene negative Bedeutung, die der Philosoph bereits der Mimesis zuschrieb. Er verurteilt sie, da sie in den Bereich von Täuschung, Glaubensfragen und Leidenschaften gehört und somit der Tugend und der Wahrheit des logisch-rationalen Denkens widerspricht. Das Traumbild wird von Aristoteles in einer konsequentialen Kette bekräftigt, die es mit den

Wahrnehmungs- und Vorstellungsfähigkeiten des Menschen in einer diagnostischen und prognostischen Sicht verbindet, während es Friedrich Nietzsche dem ästhetischen „apollinischen“ Instinkt zuschreibt, als Ursprung der darstellenden Kunst: „Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst“ – und, wie er festhält, „einer wichtigen Hälfte der Poesie“, während die andere Hälfte durch den Rausch des „Dionysischen“ geschaffen wird. Während nach Nietzsche die große Zeit der attischen Tragödie im Rationalismus untergeht (der „Sokratismus“ besiegt bei Euripides das „Dionysische“), behauptet knapp ein Jahrhundert vor der „Geburt der Tragödie“ (1876) der Maler Francisco Goya, als liminale Emanation des aufklärerischen Rationalismus, mit einer Radierung, die in die Kunst- und Geistesgeschichte eingegangen ist, 1797 das genaue Gegenteil. Während Nietzsche die Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen dem Apollinischen und einem wiederauferstandenen Dionysischen erhofft, was er in Wagners Opern erkennen will, zielt Goya diesbezüglich vielmehr auf eine Verdichtung der irrationalistischen Bedeutung ab. Dem Titel seiner Radierung zufolge kann die Frage ganz lapidar beantwortet werden: „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“.

Abgesehen vom philosophischen Inhalt erscheint das Bild, das den Sinn des ganzen Zyklus *Los Caprichos* zusammenfasst, in zweifacher Hinsicht bedeutungsvoll. Zum einen durch seine Verwandtschaft mit dem ikonographischen Typ der „Traumszene“, die Goya durch die Tradition überliefert erhielt. Sie stellt die Figur einer schlafenden Person neben dem, oft theophanischen, Trauminhalt dar, wie es sich seit Giotto eingebürgert hat (*Der Traum von Papst Innozenz III.*, 1295-9) und über Piero della Francesca (*Der Traum des Konstantin*, 1458-66), Albrecht Dürer (*Der Traum des Doktors*, 1498), Raffael (*Der Traum des Ritters*, 1503), El Greco (*Der Traum Phillips II.*, 1577-80) bis zu Rembrandt Van Rijn reicht (*Der Traum Josephs*, 1645). Zum anderen durch die besondere Syntonisierung mit einer bereits vorromantischen Bildsprache und Sensibilität, was Goyas Bild mit demjenigen von Johann Heinrich Füssli vergleichbar macht (*Der Nachtmahr*, 1781). Mit diesen eher Albträume als gewöhnliche Träume darstellenden Szenen greifen die beiden Maler Darstellungen vor, die mit denjenigen von William Blake eine gewisse visionäre, obskure, irrationale und grauenerregende Seite der Romantik aufschlagen. Im Zuge der Romantik entwickeln sich dann die symbolistischen und bisweilen bereits vorexpressionistischen Experimente, die sich, zur Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert, nicht nur den unerschütterlichen akademischen Vorschriften entziehen, sondern auch dem wissenschaftlichen Positivismus (der im Impressionismus schwelte, um im Pointillismus voll auszubrechen), der realistischen Richtung (Courbet und seine Ausstrahlung) sowie dem Mythos des technischen Fortschritts (der die vielen avantgardistischen Utopien, angefangen beim Futurismus, schüren wird), um sich dem Bann der absoluten Imagination, des Oneirismus, des Zweideutigen und der symbolischen Kondensation hinzugeben. Beispielhaft dafür sind unter anderen die französischen Kreise um Gustave Doré und Gustave Moreau, Paul Gauguin und die Künstlergruppe Nabis sowie Odilon Redon; die mitteleuropäischen Sezessionen von Arnold Böcklin, Franz Von Stuck und Max Klinger in München bis zu Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Gustav Klimt in Wien; der italienische Symbolismus von Giovanni Segantini

und Gaetano Previati und schließlich das belgische Panorama mit James Ensor und das skandinavische mit Edvard Munch.

Während bis zu diesem Zeitpunkt eher eine Stimmung als eine stringente Behandlung des Themas Traum zu erkennen war, da gewissermaßen eine unsystematische Konstellation von Anspielungen an über die Jahrhunderte verteilte Traumdarstellungen angeboten wurde, kann man zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer regelrechten „kopernikanischen Revolution“ beiwohnen, die auf wissenschaftlich fundierten Grundlagen mit dem Thema umzugehen versteht. Gemeint ist hier natürlich die *Traumdeutung* (1899), in der Sigmund Freud, zur Festigung der Grundlagen der Psychoanalyse, in der onirischen Dimension einen der wichtigsten Ansätze für den Zugang zum Unterbewussten erkannte. Freud ist der Ansicht, dass die Träume von Wünschen genährt werden, die, da sie in der sozialen Realität des Individuums unterdrückt und verdrängt werden, vom Unterbewussten in einem spezifischen, durch die Traumtätigkeit produzierten Bild wieder auftauchen, wobei die Traumtätigkeit Reste von Bildern und Eindrücken des bewussten Lebens verwendet. Die Struktur dieses Traummaterials ist nach Freud in manifeste und in latente Trauminhalte unterteilt: Der manifeste Trauminhalt bezieht sich auf das, was effektiv erscheint, der latente Trauminhalt auf das, worauf die Traumvision unter falscher Vorspiegelung anspielt, um so der bewussten Traumzensur zu entgehen. Da also der Traum „die verkleidete Erfüllung eines unterdrückten, verdrängten Wunsches“ darstellt, möchte Freud beweisen, dass „eine psychologische Technik existiert, die die Traumdeutung möglich macht“, so dass sich der Traum, obwohl ihn „Fremdartigkeit“ und scheinbare „Unverständlichkeit“ kennzeichnen, als „eine psychische Struktur mit einer präzisen Bedeutung“ offenbart, indem er den Zugang zu den Funktionen jener „psychischen Kräfte“ schafft, die ihn „mit ihrer konkurrierenden oder gegensätzlichen Handlung“ verursachen. Die „freudianische Revolution“ wird schließlich in der visuellen Kunst vom Surrealismus programmatisch verarbeitet. André Breton definiert sie im *Manifest* von 1924 wie folgt:

SURREALISMUS, Substantiv, m., reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen.

ENZYKL. *Philos*. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis heute vernachlässigter Assoziations-Formen, an die Allgewalt des Traums, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens. Er zielt darauf hin, die anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und ihre Stelle einzunehmen zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme. [...]

Für die französische Bewegung wird die psychoanalytische Theorie zu einem essenziellen Arbeitsmittel, begonnen beim Traum und bei der Methode der freien Assoziation, die Freud daraus abgeleitet hatte. Die Vorstellung eines Zugangs zur unbewussten Komponente der Seele und zu den durch die Normativität des Wirklichen unterdrückten Wünschen öffnet

nicht nur die Möglichkeit, in die Sphäre des „Über-Wirklichen“ einzudringen – eine höhere Wirklichkeit, da sie in ihren Bedeutungen und in ihrem Nachhall im Zusammenhang mit allem, was Psyche, Libido und Triebe betrifft, keine Hemmungen kennt –, sondern umreißt den ethischen Einsatz einer Strategie der Befreiung von den Fesseln des utilitaristischen, spießigen und kleinbürgerlichen Konformismus, der das Individuum in seinen täglichen Mikro-/Makro-Repressionen erniedrigt. Während diesbezüglich eine fortschreitende Annäherung der Bewegung an den Marxismus festzustellen ist, in einer Verknüpfung zwischen Psychoanalyse und revolutionär-emanzipatorischer politischer Ideologie, die über einige Umwege (z. B. Marcuse und Debord) bis zur „Imagination der Macht“ des französischen Mai (1968) führt, lohnt es sich im Bereich der visuellen Künste vielmehr, die beiden bedeutendsten Strömungen des Surrealismus in der Malerei auf den Punkt zu bringen. Die erste Richtung, die sich Vorzeichen für Giorgio De Chiricos Metaphysik zunutze macht (die wiederum im Kontext der Münchener Sezession entstanden ist), konzentriert sich auf die Traumdarstellung unter dem Gesichtspunkt der Inhalte, die „handgemachte Traumablichtungen“ wiedergeben. Diesen Weg mit seinen bereits vorkonzeptuellen Implikationen wählen zum Beispiel Max Ernst, Salvador Dalí, Yves Tanguy und René Magritte. In dieser Strömung entstehen Darstellungsmodalitäten, die sich mit den Traumfunktionen nach Freud beschäftigen, etwa in Bezug auf das Begriffspaar manifester Trauminhalt/latenter Trauminhalt, Traummechanismen der Kondensation und der Abwehr oder die Dialektik Wunsch/Verdrängung. Eine zweite Richtung, die das Konzept der „freien Assoziation“ in Bretons Sinne eines „reinen psychischen Automatismus“ entwickelt, zielt darauf ab, von der formalen und rationalen Kontrolle befreite Verfahrensweisen zu erschließen, hin zu einer unreflektierten Ausdrucksdimension, die einen unbewussten Inhalt registriert. Es handelt sich um eine „vollkommene Spontaneität, sowohl technisch als auch thematisch“, wie sie André Masson und Joan Miró pflegten, in Anlehnung an hochkarätige Vorgänger wie Wassily Kandinsky, Jean/Hans Arp und Paul Klee.

Eine Konstellation von Bezugnahmen und eine Präzisierung. Diese fragmentierte, aufgefächerte und in gewisser Hinsicht auch dissonante Einleitung bezweckt, Koordinaten zu setzen, die zwar bestimmt Lücken aufweisen und verbesserungsfähig sind, aber das Feld der möglichen Beziehungen und potenziell unendlichen Varianten des Verhältnisses zwischen „Traum“ und „Wirklichkeit“ zumindest zu umreißen versuchen. Es soll eine Stimmung zum Ausdruck gebracht werden, ohne dabei zu vernachlässigen, wenn auch nur andeutungshalber, worauf die heutige Kultur und die Gegenwartskunst bei der Auseinandersetzung mit dem Thema „Traum“ ihr Bewusstsein beinahe gezwungenermaßen richten müssen – sogar, wenn sie gegensätzlich dazu vorgehen. Viele der Kategorien, die das kuratorische Auswahlverfahren sowie die Interpretationsschlüssel für die in dieser Ausstellung gezeigten Arbeiten beeinflusst haben, passen in die Verbindungsachse zwischen freudianischer Psychoanalyse und surrealistischen Experimenten. Die sechs involvierten Künstler und Künstlerinnen – Daniela Atzwanger, Paola Bradamante, Markus Kiniger, Lucia Nardelli, Laura Pan und Elisabetta Vazzoler – beschäftigen sich jeweils mit einer ganz persönliche Brechung des Themas und geleiten uns auf eine Ebene des fantastisch Visionären, der Symbole, Exorzismen unterschwelliger Ängste, Szenen, die in den intimsten biografischen und emotionalen Farben schillern, und

der verwirrenden Beklommenheit. Manchmal wird der Traum sogar zum Albtraum. In dieser Ausstellung werden die Grenzen zwischen „Traum“ und „Wirklichkeit“ programmatisch bis zum Äußersten ausgereizt und an die Schwelle der Auflösung gebracht. Dies fordert dazu auf, sich dem Schwindelgefühl hinzugeben, das der Einblick in diese Bewusstseinsschwelle auslöst, um sich selbst als geheimnisvolles Wesen mit unendlichem imaginärem Potenzial wiederzuentdecken. Als Wesen voller Wünsche, das Welten vorwegnehmen kann und – warum nicht? – in der Lage ist, die Welt dem Traum untertan zu machen.

Nicolò Faccenda