

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 2009

Max Ernst (1891-1976)
Ein Kristall, seine Witwe und sein Kind, 1960/61
Öl auf Leinwand, 116,5 x 89,0 cm
Inv.-Nr. 1115LM
erworben 1963 mit Unterstützung des Landes NRW

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Max Ernst nannte in seinen „Rheinischen Erinnerungen“ von 1956 als ersten und wichtigsten unter den Freunden seiner Jugendzeit „den unvergesslichen August Macke als die Personifizierung einer intelligenten, kritischen Begeisterungsfähigkeit, einer alles umfassenden Großzügigkeit auch.“ Macke benutzte, wie Ursula Heiderich herausgefunden hat, im Sommer 1913 sogar ein Heft von Max Ernst mit dessen Vorlesungsmitschriften als eigenes Skizzenbuch (Nr. 45). Ernst nahm auch an der von Macke organisierten Ausstellung *Die Rheinischen Expressionisten* in der Bonner Buchhandlung Cohen teil (eröffnet am 10. Juli 1913) und verfasste (anonym) eine Besprechung dieser Ausstellung im Bonner „Volksmund“. Darin hob er ein völlig abstraktes Bild seines Freundes Macke hervor. Es sei ein Beispiel für die „Absicht, Ausdruck für ein Seelisches zu geben allein durch die Form. Das Ziel ist die absolute Malerei. Am nächsten kommt diesem Ziel vielleicht der ‚Orphismus‘, dessen Ausdrucksmittel das Licht ist. Er führt zu einer vollständigen Unterdrückung oder zu einer Schematisierung der Form, wie dies das formal nur aus kleinen Dreiecken aufgebaute Bild des Aug. Macke zeigt. Der Verzicht auf eine Differenzierung der Formen ist hier innere Notwendigkeit, also Gewinn.“ Ernst beruft sich nicht nur auf Robert Delaunay („Orphismus“) und Kandinsky („innere Notwendigkeit“), sondern er betont, es ginge um den „Ausdruck für ein Seelisches“, und dies „allein durch die Form“.

Mackes Bild ist in der Verteilung der Farben und Formen so angelegt, dass der Betrachter wechselnde Konstellationen und geometrische „Gestalten“ erkennt: kleine oder große Quadrate, Sechsecke, Streifen, farbige Abfolgen von Hell nach Dunkel oder von Rot nach Blau und Violett, Anbindungen, Trennungen oder auch „transparente“ Überlagerungen von Farbwerten. Wegen der Offenheit und mehrfachen Lesbarkeit hat der Betrachter den Eindruck, er erzeuge selbst diese Kombinationen; sie bleiben nicht fest, sondern lösen sich wieder auf und werden durch andere ersetzt, die der Betrachter ebenfalls aktiv hineinliest.

In seinen Bildern von 1913/14 setzte Macke diese Aktivierung des Sehvorgangs immer bewusster ein. Er sprach von der „Spannung“ und vom „Rhythmus“, den ein Bild durch wechselnde Wanderungen des Auges erzeugen kann. Eine Bestätigung und vermutlich auch Anregung boten ihm dabei neueste psychologische Forschungen über willentlich gelenkte, wechselnde optische Gruppierungen innerhalb eines gleichförmigen Musters durch den „wandernden Blick“. Der Psychologe Friedrich Schumann (1863-1941) hatte 1900 und noch einmal 1904 „Einige Betrachtungen über die Zusammenfassung von Gesichtseindrücken“ veröffentlicht, mit denen er die Gestaltpsychologie von Max Wertheimer vorbereitete. Seine Experimente an parallelen senkrechten Linien, die der Betrachter zu einer Art „Lattenzaun“ gruppiert, oder an einem Rautenmuster, an dem der Betrachter Linien oder Vierergruppen herstellt, sind eng mit Mackes Vorstellungen vergleichbar. An der Bonner Universität lehrte von 1909 bis 1913 Professor Oswald Külpe Psychologie und Philosophie, dessen Aufsatz „Zur Lehre von der Aufmerksamkeit“ von Friedrich Schumann zitiert wurde; bei Külpe promovierte im Oktober 1912 der als Okkultist bekannt gewordene Rudolf Feilgenhauer über die „Geschwindigkeit der Aufmerksamkeitswanderungen“. Nachweislich studierte bei Külpe auch Max Ernst; im Sommersemester belegte er 1913 dessen Ästhetikvorlesung. Durch Max Ernst hat dann wohl Macke von diesen neuesten Ideen erfahren.

Solche Untersuchungen zum subjektiven Anteil des Betrachters, der Figuren und Gestalten in die objektiv gegebene Bildstruktur „hineinsieht“, könnten auch für Max Ernst eine wichtige Anregung dargestellt haben. Die

Lehrtätigkeit Oswald Külpes in Bonn und sein Studentenkreis, zu denen auch der Philosoph und Mackes Freund Hans Garsten gehörte, sind noch zu wenig erforscht. Jedenfalls malte auch Max Ernst in diesen Jahren Bilder, die dem Betrachter keine festen Identifikationen anbieten, sondern aus mehrfachen Zuordnungen, offenen Gruppierungen und sich widersprechenden Kombinationen bestehen. Doch richten sich bei Max Ernst diese wechselnden Identifikationen nicht auf Farben und elementare Flächenformen, sondern auf gegenständliche Motive. „Mackes Malerei war dem, was Max [Ernst] selbst bereits vorschwebte, total entgegengesetzt“, erinnerte sich Max Ernst später.

Wie Macke nahm Ernst damals Anregungen des italienischen Futurismus auf, die in den Zersplitterungen der gegenständlichen Umrisse erkennbar werden: Vorder- und Hintergrund durchdringen sich, die Perspektive wird aufgehoben, unzusammenhängende, große und kleine Motive werden auf überraschende Weise kombiniert und lineare Schrägrichtungen nachdrücklich betont. In dem um 1912/13 entstandenen Bild *Porträt* (Abb. 2) beherrscht eine hellere Masse das Bild, die links rundlich begrenzt und in der Mitte von einer kleinen spiraligen Formation akzentuiert wird, doch erscheint sie überall wie gewaltsam zerschnitten und aufgebrochen. Helle „Scheinwerfer“ leuchten wie Augen hervor, ein kleines Gesicht ist unten in den Winkel von zwei spitzen Formen eingeklemmt, verschobene rechtwinklige Flächen und angedeutete Fenster erinnern an Häuser. Es gibt weder horizontale noch vertikale Bildeinteilungen und Verfestigungen. Kurven und Schrägen verbinden sich nicht zu rhythmischen und bewegten Sequenzen, sondern erzeugen eine verwirrende Unruhe aus unterschiedlichen Richtungen, Abständen und Motiven. Formal unvorbereitet und unbestätigt bedrängen laute Kontraste und unabgeschlossene Splitterformen den Blick des Betrachters. Max Ernst war sich dieses Gegensatzes zur formalen Sicherheit von August Macke bewusst; bei dessen Malerei spricht er von „einer geradezu beängstigenden Ruhe, einer verborgenen Eleganz und unwiderstehlichen, musikalischen Anmut.“ All diese Qualitäten zeigen Max Ernsts frühe Bilder nicht; sie vermeiden geradezu eine gestalterische Ordnung. Er selbst spricht von einem „künstlichen Chaos in einem unruhigen Hirn“ (1970).

Auch später wird Max Ernst seine Bilder nicht gliedern, er wird formale und motivische Widersprüche nicht durch optische Bezüge in eine formale Konsequenz einbinden. Aber Max Ernst wird ihnen das Laute nehmen, das scharf Zerteilende und grell Kontrastierende. Die Fragmentierungen und unvorhersehbaren Kombinationen werden später - ab etwa 1919 - ohne zerstörerische Gewalt in Erscheinung treten, eher still und wie selbstverständlich. In seinen Collagen aus fotografischen Elementen oder aus gedruckten Illustrationen werden die Brüche des gegenständlich Disparaten optisch möglichst verschwiegen. Dazu tauchen sie häufig, nach de Chiricos Vorbild, in einen perspektivischen Raum ein, der dann ihre unauflösbare Unvereinbarkeit noch überraschender erscheinen lässt. In anderen Bildern schließt eine einheitliche Schwärze die visuellen Gegensätze von Nah- und Fernsicht, von flacher Kartografie und ungreifbarer Raumtiefe in einer kalten und emotionslosen bildlichen Einheit zusammen. In ihr treffen die divergierenden Wahrnehmungsweisen um so schärfer aufeinander und beeinflussen sich gegenseitig (*Der Nordpol*, 1922, LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster). Auch in den Frottagen und „Grattagen“ vermeidet Max Ernst bewusst eine ordnende Einteilung, indem er von Formationen ausgeht, die für den Maler bei der Herstellung zunächst selbst nicht sichtbar sind. Die Gestalt- und Ordnungslosigkeit verschmilzt zu einer dichten Verflechtung, aus der das Divergente geisterhaft hervortritt. Die undurchschaubaren Durchdringungen wachsen nicht nur aus einem Nebeneinander, sondern auch aus „auftauchenden“ Tiefenschichtungen zusammen.

In seinem grundlegenden Text „Au-delà einture“ von 1937 erzählt Max Ernst ein Erlebnis beim Betrachten eines Kataloges mit naturwissenschaftlichen Abbildungen. Die „Absurdität“ der Ansammlung unzusammenhängender Gegenstände habe in ihm „eine plötzliche Intensivierung der visionären Fähigkeiten verursacht; sie rief eine halluzinierende Folge von widersprüchlichen Bildern hervor, doppelte, dreifache, vierfache Bilder, die sich mit der Eindringlichkeit und Schnelligkeit übereinanderlagerten, wie man sie von Liebeserinnerungen und Visionen des Halbschlafs kennt.“ Die absurde Unvereinbarkeit von gleichzeitig sichtbaren Gegenständen löst also bei ihrer Betrachtung unvorhersehbare Bilder aus, die der Betrachter in diese offenen Konstellationen hineinprojiziert und die ebenso schnell und unhaltbar sich wieder auflösen und neuen Bildern weichen. Max Ernst hatte 1913 Freuds „Traumdeutung“ und „Der Witz und seine Bedeutung zum Unbewussten“ gelesen. Er malte jedoch nicht direkt Bilder des Unbewussten, sondern bildliche Dispositionen, die durch ihre offenen und widersprüchlichen Kombinationen beim Betrachter solche inneren und unkontrollierbaren Bilder auslösen. Werner Spies warnt davor, die Symbolik der Bilder von Max Ernst präzise auszudeuten; dies bedeute gerade den Versuch einer „rationalen Entschärfung von Bildzuständen, die eben durch ihren unfasslichen Charakter die Imagination des Betrachters in dauernder, durch keine Lösung zu befriedigender Spannung halten sollen.“ (Spies, 1971). Das Bild *Ein Kristall, seine Witwe und sein Kind* von 1960-61 zeigt ebenso wenig wie das *Porträt* von 1912/13 (Abb. 2) eine innerbildliche Ordnung. Es entzieht sich der Betrachtung einer autonomen Form, die bereits Macke als unmittelbaren Ausdruck des Lebens ansah („Unfassbare Ideen äußern sich in fassbaren Formen. [...] Das Verhältnis der vielen Formen untereinander lässt uns die einzelne Form erkennen.“ 1912). Damit entzieht sich das Werk von Max Ernst einer Betrachtungsweise, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts vorherrscht. Vom Konstruktivismus bis zur konkreten Kunst wurde die Form selbst als inhaltliche Aussage aufgefasst. Max Ernsts Gemälde gliedert sich durch keine Horizontale oder Vertikale, und innerhalb des Bildes lässt sich keine Form abgrenzen und einer Komposition zuordnen. Trotz dieser Unruhe und formalen Offenheit aller sichtbaren Bildungen drängt sich keine ungestüme und zerstörerische Schärfe in den Blick, alles wirkt eingebunden in

eine vibrierende, in sich geschichtete und transparent-un-greifbare Struktur. Diese Einheit wird vor allem von einem einheitlichen und durch und durch in sich bewegten Blau getragen, das auch unter und hinter den anderen Farben spürbar ist. Bewegt wird dieses Blau von einem rhythmischen Eindrücken und Wegnehmen der Ölfarbe mit einem breiten Rake (der Vorgang bestand also in einer Art „Grattage“), von einem Sich-Durchdrücken von Schnüren, die beim Malvorgang unter der Leinwand lagen, und auch von Farbschollenrändern, die wie gespachtelt erscheinen. All diese Bearbeitungen verwandeln das Blau in eine transparente und raumhaltige Schicht. Mit dieser in sich bewegten Hauptfarbe verbinden sich helle, weißliche Inseln und gelbe und rote, lasierend gemalte oder auch gesprühte Bereiche; links erkennt man ein ausgespartes „Spitzen“-Muster eines Kunststoffdeckchens, unten Reihen von kleinen gelben Ovalformen, die durch das Blau „hindurchscheinen“. Es deuten sich Begrenzungen und Formen an, die an ein Gesicht mit Augen erinnern, aber auch an kristalline Stufungen mit Steigerungen von transparenter Helligkeit. Bei den sich widersprechenden Identifikationen durchdringt sich die Vorstellung von einem Körper mit der Vorstellung von ungreifbarer Transparenz und durchscheinender Lichtwirkung.

Der Titel *Ein Kristall, seine Witwe und sein Kind* verdrängt dann wieder die Gesichtsform und öffnet die Assoziationen auf weitere - ebenso inkohärente - Vorstellungsbereiche des Familiären und des Anorganischen. Zu entschlüsseln ist das Bild nicht. Eben darin liegt seine imaginative Potenz, oder, wie Werner Spies schrieb: Der „unfassliche Charakter“ der „Bildzustände“ hält die Imagination in dauernder Spannung.

Erich Franz

Literatur:

Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin. Max Ernst 1950-1970*, Köln 1971.

Eduard Trier, „Was Max Ernst studiert hat“, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1980, S. 63-68.

Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1971.

Max Ernst, „Rheinische Erinnerungen“, in: *L'oeil*, Nr. 16, April 1956, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Max Ernst. *Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bolliger -eine Neuerwerbung. Bestandskatalog* Kunstmuseum Bonn 1989, S. 76-78.

Erich Franz, August Macke. *Farbige Karos*, 1913, *Das Kunstwerk des Monats März 2008*, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Domplatz 10, 48143 Münster

Druck: Merkur Druck

© 2009 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Landesmuseum für Kunst und

Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster