

**Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften;** hrsg. von Werner Spies (Ausstellungskatalog Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, 5.5.-27.7.1998; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 5.9.-29.11.1998); Köln: DuMont 1998; 327 S., zahlr., meist SW-Abb.; ISBN 3-7701-4164-4; DM 98,- (Franz. Ausg. Frs. 240)

Im aktuellen Ausstellungsbetrieb spielt Max Ernst (1891-1976) eine bedeutsame Rolle. Dem Erscheinen des nachfolgend besprochenen Ausstellungskatalogs „Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften“ folgte in kurzem zeitlichen Abstand die lange erwartete Veröffentlichung des vorletzten Bandes des *Catalogue raisonné* im Dezember 1998. Die im März 1999 in der Neuen Nationalgalerie zu Berlin eröffnete Retrospektive, die ab Juni im Haus der Kunst in München zu sehen sein wird, setzt diese Serie fort.

Die hier behandelte Publikation erschien anlässlich einer Ausstellung, die den Skulpturen Max Ernsts gewidmet war und 1998 zunächst in Paris und danach in Düsseldorf gezeigt wurde. Die Präsentationen verdanken ihr Entstehen maßgeblich WERNER SPIES, wobei die Ausstellung im Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou in Paris die erste Ausstellung dieses Museums unter seiner Leitung war.

Das Ausstellungsereignis und die begleitende Publikation sind von außerordentlicher Bedeutung für Frankreich und Deutschland, denn zum ersten Mal war fast die Gesamtheit des bildhauerischen Œuvres von Max Ernst in einem Umfang von 110 Werken zu sehen. ARMIN ZWEITE unterstreicht in seinem Vorwort zum Katalog den eher marginären Stellenwert, den die Skulptur rein quantitativ im Schaffen dieses Künstlers einnimmt: der Zahl von ungefähr 130 Skulpturen insgesamt stehen bereits 300 malerische Werke im Schaffenszeitraum bis 1953 gegenüber. Diese Diskrepanz entspringt der grundsätzlich distanzierten Einstellung des Künstlers gegenüber der Skulptur, wobei man ihn gelegentlich als „sculpteur dilettant“ bezeichnete<sup>1</sup>. Es wäre durchaus interessant gewesen, diesen Sachverhalt mit Zeitgenossen wie Henri Matisse zu vergleichen, der als Maler in ähnlicher Weise der Skulptur einen sekundären Stellenwert einräumte. In bezug auf Max Ernst führt Armin Zweite die bekannte Äußerung des Künstlers über sein skulpturales Schaffen an, das für ihn offensichtlich im Gegensatz zur Malerei eher regenerative Funktionen erfüllte: „wie bei der Liebe. Es ist, als ob ich etwa Ferien nehme, um nachher wieder zur Malerei zurückzukommen“ (S. 7). Eine analoge Wertung seiner bildhauerischen Praxis wird in einer Äußerung deutlich, die der Künstler Alain Bosquet gegenüber machte und von diesem in der Einleitung zum Katalog „Œuvre sculpté 1913-1961“ wie folgt kolportiert wird: „Die Skulptur entsteht in einer Umarmung, zweihändig, wie die Liebe. Sie ist die einfachste, die ursprünglichste Kunst. Ich brauche mich nicht zu zwingen und mir auch keine wirkliche Leitlinie zu setzen. Die Skulptur

<sup>1</sup> Siehe u. a. MICHEL RAGON: Max Ernst. La sculpture c'est mes vacances, in: *Arts, Lettres, Spectacles, Musique* 844, Oktober 1961; DOMINIQUE CLEVENOT: Max Ernst, sculpteur dilettant, in: *Beaux-Arts Magazine* 168, 1998, S. 68-73.

erfordert weder so viel Konzentration noch so große Anstrengung wie die Malerei...“ (S. 154).

Zu Lebzeiten des Künstlers wurden im Rahmen von Ausstellungen seine Skulpturen lediglich zur Komplettierung der Malerei gleichsam als künstlerischer Annex präsentiert<sup>2</sup>. Eine prominente Ausnahme bildete jedoch die erste umfassende Werkschau seiner Skulpturen in der Pariser Galerie „Le Point Cardinal“ im Jahre 1961<sup>3</sup>. Gegen Mitte der achtziger Jahre stieg dann generell das Interesse am skulpturalen Werk von Max Ernst, recht verspätet, wie Werner Spies in seinen Vorbemerkungen festhält (S. 13). Der überaus vielschichtigen Thematik der *fortune critique* des bildhauerischen Werks des Künstlers hätte man im übrigen in diesem Zusammenhang etwas mehr Raum gewünscht.

Die zunehmende Würdigung der Skulpturen war zunächst an einem sich beschleunigenden Rhythmus von vorwiegend amerikanischen Ausstellungen abzulesen<sup>4</sup>. In Europa hingegen läßt sich eine solche Entwicklung erst zu Beginn der neunziger Jahre feststellen<sup>5</sup>.

Der ebenso poetische wie enigmatische Untertitel der Präsentation, „Skulpturen, Häuser, Landschaften“, verdient besondere Beachtung. Er steht im Zusammenhang mit dem „Schnabelpaar“ betitelten Gedicht Max Ernsts aus dem Jahre 1950: „Wo vor Jahren ein Haus stand/ da steht jetzt ein Berg/ wo vor Jahren ein Berg stand/ da steht jetzt ein Stern“ (S. 11). Die Wahl des Ausstellungstitels erweist sich insofern als gelungen, als er in seiner begrifflichen Trias, analog zum Gedicht, gleichsam eine Metamorphose von der Skulptur zum Objekt und vom Objekt zur Landschaft beschreibt. Die Gedichtverse paraphrasieren eine auch autobiographisch erfahrene Vergänglichkeit, „Entfernung“ und „Entfremdung“ (Werner Spies, S. 13). Der Untertitel erhellt zudem die Grundkonzeption der Präsentation, die das skulpturale Œuvre Max Ernsts an den biographischen Stationen seines Lebens festmacht. In chronologischer Reihenfolge sind es die folgenden fünf Orte seines Schaffens, die durch Exponate vergegenwärtigt werden: Eaubonne (1923), Maloja (1935), Saint-Martin d’Ardèche (1938/39), Sedona (Arizona) (1946-48) und Huismes (1955-1968).

Eine solche, sich an den Etappen der *Vita* Max Ernsts orientierende Ausstellung seiner Skulpturen stellt keinesfalls ein Novum dar, sondern war bereits zum kon-

<sup>2</sup> Erst im Jahre 1937 fand in der Pariser Galerie Bucher-Myrbor die erste Ausstellung von Gemälden Max Ernsts statt, bei der auch einige Skulpturen präsentiert wurden. Aus Anlaß einer Retrospektive im Musée d’art moderne in Paris (13.11.-31.12.1959) wurden dann im Gesamtkontext von 175 Werken etwa 20 Skulpturen ausgestellt, unter denen sich auch seine erste Skulptur „Die Liebenden“ (1913) befand.

<sup>3</sup> Max Ernst. *Œuvre sculpté 1913-1961*, Galerie Le Point Cardinal (Paris 15.11.–Ende Dez. 1961), o. S.; Alain Bosquet schrieb für diesen Katalog eine Einführung unter dem Titel: *Sculptures de Max Ernst*.

<sup>4</sup> Max Ernst. *Fragments of Capricorn and other Sculpture, Sedona, Arizona–1948*, Arnold Herstand & Company (New York: 8. 11.–29. 12. 1984); Max Ernst. *Sculpture 1934-1975*, Cavaliero Fine Arts (New York: 19.5.–19.6. 1987).

<sup>5</sup> Vgl. u.a.: Max Ernst. *The Sculpture*, Fruitmarket Gallery (Edinburgh: 11. 8.–23. 9. 1990); Max Ernst. *Les sculptures de Saint-Martin d’Ardèche*, Galerie Eric Touchaleaume (Paris: 10. 10.–12. 12. 1992); Max Ernst. *Sculpture/sculptures*, Konsthall (Malmö/Castello di Rivoli: 4. 11. 1995–14. 1. 1996); Max Ernst. *Skulpturen*, Stadtgalerie (Klagenfurt: 26. 9.–23. 11. 1997).

zeptuellen Leitfaden der ersten Gesamtschau seiner bildhauerischen Kreationen von 1961 in der Galerie „Le Point Cardinal“ gemacht worden. Die durch den Untertitel „Skulpturen, Häuser, Landschaften“ „programmatisch“ gefaßte Konzeption erweist sich jedoch als methodisches Dilemma. Die Schwierigkeiten des Katalogs liegen in der nur schwer harmonisierbaren Verbindung unterschiedlichster Parameter für die Auswahl der präsentierten Werke. Insbesondere aus der offensichtlichen Unmöglichkeit, alle notwendigen Werke zu präsentieren, resultiert der Mangel einer inneren, kunstgeschichtlich überzeugenden Logik dieses Ausstellungskatalogs.

Auf der verführerischen These fußend, das bildhauerische Œuvre Max Ernsts sei „site-specific“ (Werner Spies, S. 129), gleichsam vom *genius loci* inspiriert, werden auch rein malerische Werke wie die Wandmalereien im Hause von Gala und Paul Eluard ausgestellt, wobei ihnen ein eigener, von DORIS KRYSSTOF verfaßter Essay (S. 225-245) eingeräumt wird. Man vermißt hingegen einen dem „mobilen plastischen Theater“ (Werner Spies, S. 130) von Maloja gewidmeten Beitrag über die hier von Max Ernst im Sommer 1935 anlässlich eines Besuchs bei Alberto Giacometti bearbeiteten und bemalten Geröllsteine. Bezüglich dieses bildhauerischen „coming out“ schrieb Max Ernst in einem Brief an Carola Giedion-Welcker nach Zürich: „Alberto und ich sind vom plastischen Fieber befallen. Wir bearbeiten große und kleine Granitblöcke aus den Moränen des Fornogletschers“ (S. 75). Der lediglich kursorischen Behandlung dieses Ensembles im monographisch angelegten Beitrag von Werner Spies im Katalog stand in der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen eine ungemein eindrucksvolle Inszenierung dieser Werkgruppe gegenüber, die in einem leicht erhöhten Kiesbett analog seiner ursprünglichen Aufstellung vor Giacomettis Haus in Maloja präsentiert wurde. Diese Diskrepanz zwischen dem Ausstellungskatalog und seinem eigentlichen Träger, nämlich der Präsentation selbst, erscheint signifikant für eine sich zunehmend ausbreitende Mode, nämlich, daß Kataloge zu selbständigen Veröffentlichungen mutieren und sich fast ganz von der Darbietung der eigentlichen Ausstellung entfernen. Den zahlreichen Photographien nicht mehr erhaltener Skulpturen des Frühwerks oder solcher, die im Kontext der Ausstellung nicht gezeigt werden konnten, kommt im Katalog ein kompensatorischer Stellenwert zu. Sie machen die teilweise lückenhafte Überlieferung des bildhauerischen Werks von Max Ernst sinnfällig.

WERNER SPIES versucht in seinem Beitrag (S. 8-224) eine Periodisierung der Skulpturen von Max Ernst. Der Essay hat das Verdienst, eine inhaltliche Synthese der Thematik und eine chronologische Lektüre des skulpturalen Schaffens Max Ernsts zu liefern. Er erhellt das jeweilige intellektuelle und künstlerische Klima einzelner Werke und Werkgruppen. Der Autor veranschaulicht, inwieweit Max Ernst in einer additiven Technik, für die er selber den prägnanten Begriff des „Stapelmenschen“ prägte (S. 118), maßgeblich aus der Montage von Abgüssen und nicht aus formbarem, amorphem Material Werke schuf. Leider gerät durch diesen monographisch breit angelegten Beitrag, der Dreiviertel des Katalogs einnimmt, dessen Tektonik und innere Logik ins Wanken. Mit Blick auf die diesem Text folgenden Essays, welche einzelnen Werken oder Werkkomplexen gewidmet sind, ergeben sich unvermeidbare Interferenzen und Überschneidungen. Im einzelnen handelt es sich um folgende

Beiträge: DORIS KRYSSTOF „*Entrer, sortir*. Raum, Rhythmus und Passage im Dekorationszyklus für das Haus von Gala und Paul Eluard in Eaubonne“ (S. 225-245) ; GÜNTHER METKEN „Die Skulpturen von Saint-Martin d’Ardèche“ (S. 247-256) ; JÜRGEN PECH „*Capricorn* und die Maskenfrieze von Sedona“ (S. 257-264) ; FABRICE HERGOTT „*Huismes*: die Früchte einer langen Erfahrung“ (S. 265-276). In bezug auf die Werke in Saint-Martin d’Ardèche, die nach Günther Metken eine erste plastische Synthese bei Max Ernst darstellen (S. 252), ist anzumerken, daß der Autor hier größtenteils die Ergebnisse seiner Publikation aus dem Jahre 1974 wiederholt, die er jedoch nicht zitiert (s. GÜNTHER METKEN: *Paramythen*–Max Ernsts Haus in Saint-Martin d’Ardèche, in: *Pantheon* 32, 1974, S. 289-297). Die von Jürgen Pech in seinem Beitrag zu den Maskenfriesen in Sedona gemachten, eher pauschalen Hinweise zu den Inspirationsquellen der reliefierten Fabelwesen und grimassierenden Gestalten im Umfeld der Indianerkunst (S. 263) wären durchaus durch weitere Analogien zu ergänzen. So drängt sich bezüglich dieser apotropäisch-phantastischen Kreaturen förmlich ein Vergleich mit dem Relieffries der romanischen Kirche von Saint-Resitut auf, die unweit von Max Ernsts Haus in Saint-Martin d’Ardèche liegt.

Vielleicht als Folge einer Art Mimetismus gegenüber den gattungsgeschichtlich schwer zu fassenden skulpturalen Werken von Max Ernst geriet der Katalog selbst zu einem hybriden Wesen, das zwischen einer wissenschaftlichen Monographie, einem Nachschlagewerk und einem Ausstellungskatalog anzusiedeln ist und somit die bereits skizzierte Identitätskrise aktueller Ausstellungspublikationen mustergültig beleuchtet.

VALÉRIE-ANNE SIRCOULOMB  
*Magdeburger Museen*

„**Mein lieber, wundervoller blauer Reiter**“. Privater Briefwechsel Else Lasker-Schüler – Franz Marc; hrsg. v. Ulrike Marquardt u. Heinz Rölleke; Düsseldorf u. Zürich: Artemis und Winkler 1998; 190 S.; ISBN 3-538-06820-8; DM 49,80

Als sich am Vorabend des Ersten Weltkriegs Else Lasker-Schüler und Franz Marc begegneten, bedeutete das den Zusammenfall der Gegensätze: Extrovertiertheit und Verletzlichkeit trafen auf Gelassenheit und Zurückhaltung, die hektische Großstadt Berlin auf das ruhige bayerische Voralpenland, Literatur auf bildende Kunst. Dennoch ergänzten Marc und Lasker-Schüler einander in kongenialer Weise, waren sie doch beide herausragende Doppelbegabungen: eine Dichterin mit einem Talent für Zeichnung und Malerei und ein bildender Künstler mit Sinn und Gespür für die Dichtung. Die „wechselseitige Erhellung der Künste“, welche der Germanist Oskar Walzel 1917 nachdrücklich zum Postulat wissenschaftlicher Rezeption erhob, ereignete sich in dieser Künstlerfreundschaft ebenso unspektakulär wie selbstverständlich vorab auf der Produzentenseite. Regelmäßig wird denn auch der intensive Gedankenaustausch zwischen Lasker-Schüler und Marc als Beleg für die innere Einheit von Literatur und Kunst des Expressionismus angeführt.