

MAX ERNST  
UND DER ANARCHO-DESPOTISCHE KÖRPER DES WALDES

*Er erblickte unter dem Bett, in dem Kamin,  
in dem Schranke: – jemand. Er konnte nicht  
begreifen, wo er hereingekommen und wie er  
entwichen war.*

Hoffmann, Nächtliche Erzählungen.<sup>1</sup>

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die Forschung mit Ernsts Bildschöpfung des Waldes bisher nur wenig anzufangen wußte. Das mag in der allzu rigorosen Trennung seines Werkes in eine dadaistische und eine surrealistische Periode begründet sein nach dem alte Schema von Revolution und Reaktion, von Chaotisierung der Lebenswelt und Systematisierung der Einbildungskraft. Sie führte dazu, in den einzelnen Werken nicht mehr sehen zu wollen, als die zufälligen Ergebnisse eines neuartigen Herstellungsverfahrens. Nicht lohnend schien es, sich auf sie einzulassen, es sei denn auf eine Weise, die ihrer Kontingenz Nachdruck verlieh, etwa in Erarbeitung einer Biographie einzelner Bilder oder im Versuch um deren genealogische Verknüpfung. In der Regel freilich ließ die Literatur es bewenden beim technischen Hinweis auf die Methode ihrer Erzeugung. Nicht geleistet wurde die Beschreibung eines Oeuvres, dessen Wesen sich entbirgt in der leisen Modulation konstanter Mytho-Morpheme.

1926 veröffentlicht Ernst eine Serie von Zeichnungen unter dem Titel ‚histoire naturelle‘. Sie markiert in mehrerer Hinsicht einen Einschnitt im Schaffen des Künstlers. Mit ihr faßt Ernst erstmals die Ergebnisse seiner das Jahr zuvor bei Botticelli und Leonardo wiederentdeckten Kunsttheorie zusammen, des Gestaltsehens, sowie einer neuartigen Technik, der Frottage. Die ‚histoire naturelle‘ verwirklicht nach Werner Spies den Entwurf einer surrealistischen Malerei, wie ihn Breton das Jahr zuvor in seinem ‚ersten Manifest‘ mit den Worten anreißt: „Es handelt sich nicht darum zu zeichnen, man muß lediglich abpausieren.“<sup>2</sup>

Mit dem objektivierenden Verfahren der Frottage führt Ernst den Zeichenstift näher an den Makrobereich der Natur heran, an jene natürlichen Strukturen unterhalb der Grenzen der Dingwelt und oberhalb der Wahrnehmungsgrenze des Auges, welche Novalis zu Anfang der ‚Lehrlinge von Sais‘ als ‚Chiffrenschrift‘ bezeichnet, und deren wissenschaftliche Erforschung bereits im Barock anhebt, etwa mit Johann Jakob Scheuchzers ‚Physica Sacra‘. Indem der schweizerische Gelehrte die gefalteten Gesteinsschichten im Gebiet des Urnersees als Fossilien der Heilsgeschichte interpretiert, erahnt er die außerordentliche Begabung konturloser Materie zum freien Selbsta Ausdruck (Abb. 1).

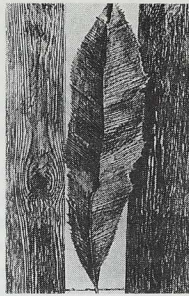
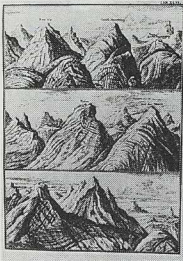


Abb. 1: Illustration zu Johann Jakob Scheuchzer „Physica Sacra“. Abb. 2: les moeurs des feuilles, Histoire naturelle Blatt 18, 1925, Frottage Bleistift Aquarell und Gouache auf Papier, Ernst O.E. Fischer Krefeld. Abb. 3: de quel amour blessée...?, 1925, Frottage Bleistift Papier, Privatsammlung Paris. Abb. 4: l'Origine de la pendule, Histoire naturelle Blatt 26, 1925, Frottage Bleistift auf Papier, Musée des Beaux-Arts Straßburg.

Die Frottage erlaubt dem Künstler eine Annäherung an haptische Oberflächen, ohne daß deren Bild durch die Willkür der Einstellung eine Beeinträchtigung erführe. Im Gegenteil – die Zeichnung gibt diese Strukturen unmittelbarer wieder als selbst die Photographie. Das prospektive Bild der Welt, das ehemals auf dem Blatt die Illusion dessen gab, was dahinter lag, es wird nun einfach durchgedrückt. Die Mechanik des Reibens, die in keinem rechten Verhältnis steht zu dem, was sie an Figur zum Vorschein bringt, gewährleistet die authentische Aufzeichnung einer Schrift der Materialien. Freilich, das Blatt funktioniert wie das Sieb der ‚chercheurs d’or‘: Erst in einer geschickten Hand scheidet sich Gold von minderwertigen Mineralien.

Eine der merkwürdigsten Arbeiten aus der ‚histoire naturelle‘ sind die ‚moeurs des feuilles‘, zu Deutsch ‚Sitten der Blätter‘. Ein aufrechtes Blatt lehnt zwischen zwei senkrechten Latten (Abb. 2). Schatten weist es aus als ein Körperhaftes, das wegen der Enge des ihm zugewiesenen Raumes nach vorne ausweichen muß. In die leere Mitte genommen widersteht es der Eingliederung durch stabilisierte Ränder. Sein gezackter Umriß sowie dessen charakteristische Aderung setzen es in Spannung zu der geraden Linie der sie flankierenden Streifen. Die klare Geschiedenheit der Elemente, die übersichtliche Dreiteilung machen die Arbeit zu einer der einfachsten und gelungensten dieser Periode. Ihr Titel gibt uns vorerst keinen rechten Hinweis auf seine Bedeutung. In der Tat scheint auf sie zuzutreffen, was John Russel von der ganzen Serie sagt, nämlich, daß sich jedes Blatt durch systematische Zusammenhanglosigkeit auszeichne.<sup>3</sup>

Zwei weitere Zeichnungen aus der ‚histoire naturelle‘ weisen eine vergleichbare Bilddisposition auf. In ‚de quel amour blessée‘ (Abb. 3) ist ein weiblicher Körper, dem Blatt in ‚moeurs des feuilles‘ analog, zwischen zwei vertikalen Bändern in ein hochrechteckiges Bildformat eingepaßt. Auch er wirft Schat-

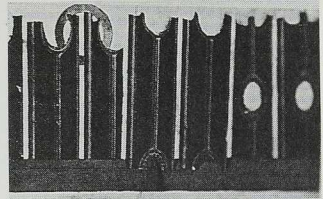
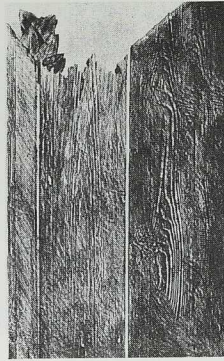
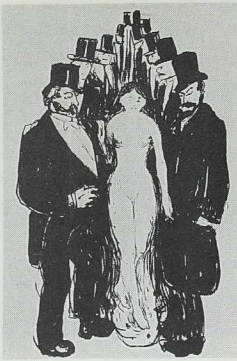


Abb. 5: Edward Munch, Die Gasse, 1895, Lithographie. Abb. 6: rasant les murs, Histoire naturelle Blatt 21, 1925, Frottage Bleistift auf Papier, Besitzer unbekannt. Abb. 7: Forêt, 1920, Ö. Übermalung einer Tapete und Collage, Paolo Marinotti Mailand

ten. Abermals ist der Zwischenraum so knapp bemessen, daß er vor die Ebene ihrer flachen Flanken treten muß, um nicht festzusitzen. In ‚L’Origine de la pendule‘ (Abb. 4) schließlich ersetzt die Frau ein Vogel. Das Schema, welches diesen drei Zeichnungen zugrunde liegt, heißt wie folgt: stabile Ränder – variable Mitte. Die organische Form, flankiert von je einer abstrakten, ist austauschbar. In der Anlage einer von vereinheitlichenden Mächten beiderseits bedrängten organischen Mitte erinnert ‚moeurs des feuilles‘ an eine Lithographie Edward Munchs aus dem Jahre 1895. In ‚Die Gasse‘ (Abb. 5) schickt der Künstler ein junges Mädchen nackt durch das Spalier einer korrekt gekleideten Alterherrengesellschaft. In der Tat begegnet uns bei Ernst wiederholt jene Frau in Begleitung mehrerer Männer, wie sie der Dadaismus verehrte.<sup>4</sup> Was dort indessen den gewaltsamen Akt einer Zurschaustellung erforderte (im Dadaismus ist es die Konstruktion eines komplizierten Schaltplanes) erreicht Ernst durch die Verwandlungsfähigkeit der einfachen, organischen Form. Die Aktualität des Obszönen gibt er preis an ein langatmiges Unbekanntes.

Wenden wir uns zunächst dem beständigen Element zu. In den beschriebenen Beispielen gewinnt man den Eindruck, als ob das Brett in der Mitte bloß fehlte, als ob es irgendwann aus einem homogenen Verband von Vertikalen herausgebrochen worden wäre. ‚Rasant les murs‘ (Abb. 6), ebenfalls aus der Serie der ‚histoire naturelle‘, hat seinem Titel zum Trotz diesen ursprünglichen Zustand bewahrt. Ein paar Blätter ragen über den ausgezackten Rand des Zauens hinaus, noch nicht stark genug, um – sich Gezacktes anverwandelt – in offenen Gegensatz zu Geradlinigem zu treten. Die Literatur hat mit Recht auf einige Tapetenübermalungen aus Ernsts dadaistischer Periode hingewiesen, die prototypische Formulierungen dieses Bildgedankens sind. Eine dieser Arbeiten trägt den Titel ‚Forêt‘ (Abb. 7) und stammt aus dem Jahre 1920. Ernsts Werke erfuhren durch den Künstler wiederholt Umbenennungen, so daß die

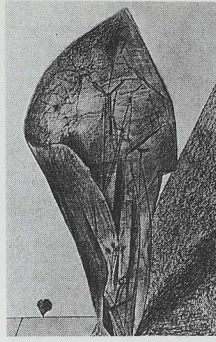
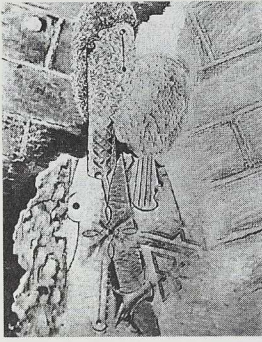


Abb. 8: Deux jeunes filles nues, auch: Femme dans le mur, 1926, Öl auf Leinwand, Simone Breton-Collinet Paris. Abb. 9: elle garde son secret, Histoire naturelle Blatt 10, Frottage Bleistift und Gouache auf Papier, Roland Penrose London. Abb. 10: Hieronymus Bosch, Wälder haben Ohren, Felder haben Augen, Federzeichnung, o.J.

begriffliche Beziehung zu den Arbeiten einer späteren Periode vielleicht erst im nachhinein gestiftet worden ist. Wie dem auch sei, ein Verband von Stahlträgern bietet nicht mehr als die technoide Ausformung eines Waldes entsprechend der dadaistischen Mechanisierung des Universums, und auch ein paar Bretter wollen noch keinen Wald ergeben. Sie erwecken eher die Vorstellung einer Wand, so wie die Maserung an ein Tapetenmuster erinnert. Der Titel ‚rasant les murs‘ spricht denn auch für diesen Zusammenhang. Nach Spies bezeichnet er den technischen Vorgang der Frottage: Der Stift des Malers ‚rase les murs‘.<sup>5</sup> Wörtlich ist der Ausdruck mit ‚die Mauern niederreißend‘ ausreichend übersetzt.

Aus der Zeit um 1925/26 stammen einige Ölgemälde, welche die Motivkombination Frau/Wand aus ‚de quel amour blessé‘ variieren. Das formverwandte ‚deux soeurs‘ bezeugt den maßgebenden Einfluß de Chiricios in diesen Arbeiten.<sup>6</sup> Statt der Latten sind es jetzt Ziegelwände, die an ‚deux jeunes filles nues‘ brüchig werden. Rahab selbst, der Dirne Leib, bringt sie zum Einsturz (Abb. 8).

Wie die genannten Beispiele zeigen, kann ‚Wand‘ als polyvalentes Symbol sowohl Kulturgewordenes – nämlich eine Mauer oder eine ganze Stadt – bezeichnen (‚Dadaville‘) als auch Naturgewordenes (‚foret‘). Stets aber herrscht an den Rändern des Strukturhaften das Geometrisierende, das Anorganische, das Neutrale.

Wenden wir uns der gegenständlichen Mitte zu. Mehreres spricht dafür, daß es sich dabei um strukturell Gleichwertiges handelt. In einem von uns bis jetzt nicht berücksichtigten Blatt aus der ‚histoire naturelle‘ mit der Bezeichnung ‚Elle garde son secret‘ (Abb. 9) dominiert die spitzovale Blattform aus ‚Blättersitten‘. Nun ist sie begabt mit den Fortpflanzungsinstrumenten der Blume: Staubgefäß und Fruchtknoten. Ihre gefalzten Ränder lappen über die fremden

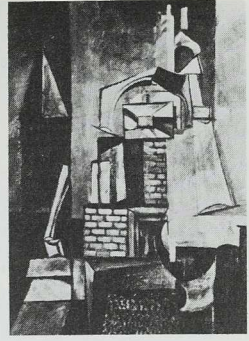
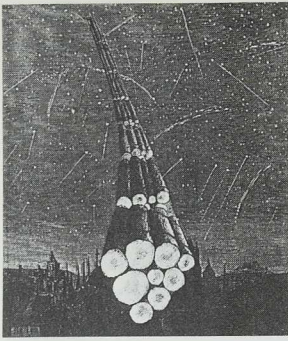


Abb. 11: Le ciel se decouvre deux fois (I). Illustrationsvorlage zu: La femme 100 têtes, Kap. 1, 1929, Collage, Natalie de Noailles Paris. Abb. 12a: Vegetation, 1916, Öl auf Leinwand, Wilhelm Hack Köln. Abb. 12b: Türme, 1916, Öl auf Leinwand, Privatsammlung London.

Organe. Das Blatt, im Französischen weiblichen Geschlechts, wahrt das im Titel angesprochene Geheimnis. Es verbirgt und ist doch Geheimnis auch selbst.

Den Fruchtknoten entdecken wir wieder in einer Collage von 1921, ‚la parole‘, etwa in Kniehöhe einer Frau, die Ernst aus Dürers Kupferstich ‚Adam und Eva‘ von 1504 übernimmt. Unsere Aufmerksamkeit erregt, wie das Blatt, welches die Scham der ersten Menschenfrau verhüllte, herausgeschnitten und durch einen Vogelkopf ersetzt wird, der sich frech zwischen die geschlossenen Schenkel des Weibes schiebt.<sup>7</sup>

Das Feigenblatt verhält sich den Geschlechtern gegenüber ambivalent. Es bezeichnet sowohl die männliche als auch die weibliche Scham. Organ eines Organs überfängt es Glieder wie Nase (im Euclide von 1945) und Ohr (Umschlagentwurf zu Bretons ‚les vases communicantes‘). Die ‚Hundsköpfige‘ und ‚Hornbom‘ aus ‚la femme 100 têtes‘ schließlich ‚bedecken die Augen ihrer getreuen Vögel...mit frischen Blättern.‘ Metaphern natürlichen Wachstums, ersetzen sie die intelligiblen Formen der Wahrnehmung.

Desgleichen der Vogel; er stellt sich ein in einem gestelzten Fuß, in einem gestreckten Hals, als Fächerkrone etc. Ein Rauschen erfaßt die Sinne, ein Flattern die Glieder. Das Blatt vor dem Mund wird zum geflügelten Wort. In dem Ohr des Hypnos kündigt sich der Wald an als betäubende Vielheit der Sinne, allhörend und -sehend, aber auch verschwiegen und Ort des Vergessens (Abb. 10). Der an eigene Organe der Fortpflanzung gebundene Eros wird frei für eine pansexuelle, durch unbeschränkte Teilung sich vermehrende Welt. Sein Geschlecht ist sächlich. Mit ihm löst sich ein ganzheitliches Menschenbild auf in einzelne organische Formen und Organfragmente. Sie sind Fleischstücke, kein ganzes Skelett.

Mit dem Zug gebündelter Baumstämme in den gestirnten Kosmos (wie ihn Ernst in einer Collage aus ‚la femme sans tête‘ ins Bild gesetzt hat (Abb. 11),

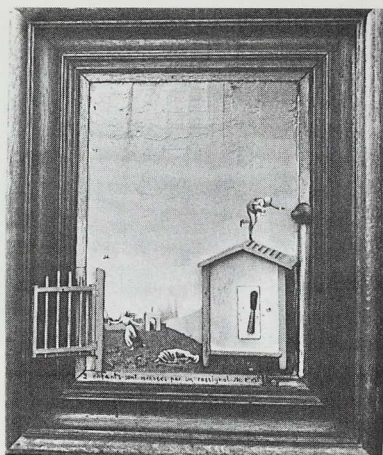


Abb. 13: Deux enfants sont menacés par un rossignol, 1924, Öl auf Holz mit eingefügter Holzkonstruktion, The Museum of Modern Art, New York

geht die vermittelnde Ganzheit des Baumes verloren an die Stratigraphie der zugeschnittenen Latte einerseits und an ein Blatt andererseits, das sich längst vom Aste gelöst hat. Zwei Mächte stehen sich demnach im Werke Ernsts gegenüber: das Struktuierte, Vereinheitlichende, Dichte einerseits und das Konturierte, Organische, Lockere andererseits. Im Grunde sind beide Möglichkeiten bereits im Frühwerk des Künstlers angelegt. ‚Vegetation‘ und ‚Türme‘ (Abb. 12) aus dem Jahre 1916 beweisen die Gleichwertigkeit der verschiedenen Gestaltungsprinzipien im Werk des Jungdadaisten. Noch aber verwirklichen sie sich voneinander isoliert in eigenen Werken.

‚Rasant les murs‘ und ‚de quel amour blessé‘ sagen eine leise Destabilisierung der Verhältnisse an, die zu einem Geschiebe der Blöcke führt. Zur Regelung einer drohenden Kollision bedarf es eines Modus‘, der bestimmt, auf welche Weise die beiden Reihen miteinander und gegeneinander zu verknüpfen seien, eines Modus‘, der die Dichte der Mauer und die Durchlässigkeit der Fugen regelt. Ernst hat ihn geschaffen in der Motivkombination von Tür-Gitter-Haus, die er später durch das mehr demonstrativ als illustrativ eingesetzte Motiv des Rahmens erweitert.

Die Tür ist nur die weiteste Masche eines Netzes, so wie die Freiheit die subtilere Form des Zwangs ist. Das Haus meint das Wohlige, Behagliche im Unfreien. Am Grimmschen Märchen der ‚sieben Geißlein‘ haben Oskar Negt und Alexander Kluge beschrieben, wie dieser Modus funktioniert.<sup>8</sup>

In dem Ölgemälde aus dem Jahre 1923, das der ‚histoire naturelle‘ ihren Titel leiht, kommen Mauer und Tür kombiniert vor. Diese ist geschlossen. Alles im Bild verhält sich ruhig.

Anders in ‚deux enfants sont menacés par un rossignol‘ (Abb. 13). Es handelt sich hierbei um ein mit Elementen der Montage angereichertes Gemälde, um eine Koppelung von Gemaltem und Gefundenem. Das Gatter, welches auf



Abb. 14: Tous les portes se ressemblent, Illustrationsvorlage zu: La femme 100 têtes Kap. 8, 1929, Collage, Natalie de Noailles Fontainebleau. Abb. 15: La rire du coq 8, Illustrationsvorlage zu: Une semaine de bonté Kap. 5, 1934, Collage, Privatsammlung Paris

das Bild montiert ist, Schranke zwischen zwei Realitäten, gibt ein frühes Beispiel für die Kontraktion von Tür und Gitter. Die Stäbe deuten bereits einen Giebel an. Es ist aufgeschlagen. Die erwartete Katastrophe stellt sich ein. Alles türmt. In gewissem Sinne hat der Vogel, zartes Geschöpf und Raubtier in einem, Kind und Geschlecht bereits eingeholt, bevor es zu fliehen versucht. Es ist der Vogel an ihm, der flieht. Nichts scheint der Vogel aber schwerer zu ertragen als die Freiheit. Denn erstens hat er es sich in der Gefangenschaft ‚häuslich‘ gemacht, und zweitens ist ihm das freiheitsverwehrende Gitter bereits auf die Brust geschrieben wie dem Aussätzigen die Vogelfreiheit. Der Stamm, auf dem das Blatt gedieh, aus ihm sind auch die Bretter geschnitten, die sich diesem nun so beengend an die Seite stellen. Im Unterschied zu Dalis Schubladen ist Ernsts Gefängnissen kein äußerer und innerer Rahmen gesteckt. Sie nehmen ein ‚Herz auf wie auch das weite Meer‘. Wie dem ‚Therapeuten‘ von René Magritte gilt Ernst die Gefangenschaft als existenzielle Erfahrung des eigenen Leibes. „Die Taube schließt sich in ihre Flügel ein und verschlingt den Schlüssel für immer“.<sup>9</sup> Die gefangene Taube ist in Wahrheit ein fliegendes Gefängnis. Es bewahrt das Verborgene vor den Zugriffen des Außen – nicht hier, nicht dort.<sup>10</sup>

Gleichwohl führen Tore hinaus, die weit aufgeschlagen sind. Sie sind Fallen, in denen das Einzelne im Homogenen festfährt, unsichtbare Mauer der Widersprüche (Cusanus): Hinter jedem eingerissenen Wall türmen sich neue, mächtigere Paläste. In einer Collage aus ‚la femme 100 tête‘ (Abb. 14) begegnen sich an der Schwelle des Todes der greise Moses, Lykurg des Alten Bundes, und ein Affe. An einem ‚Blendwerk ins Totenreich‘ trifft das Ungleichzeitige aufeinander zur Vernichtung der Zeiten.<sup>11</sup>

Ein Blatt aus ‚une semaine de bonté‘ variiert das Motiv von ‚deux enfants menacés‘ (Abb. 15). Zwei Frauen verbergen sich vor einem herannahenden

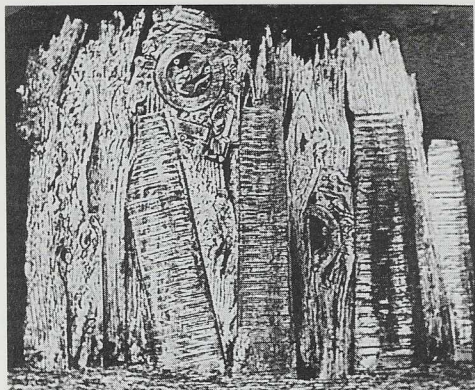


Abb. 16: Vision provoquée par l'aspect nocturne de la porte Saint-Denis, 1927, Öl auf Leinwand, Marcel Mabile, Rhode-St. Genese, Belgien

Ungeheuer, das die widersprüchlichen Züge eines Basilisken trägt. Im Schatten eines Auswegs, der verstellt ist, und einer Wand, die nicht deckt, suchen sie Zuflucht. Noch haben sie nicht wahrgenommen, daß zwischen dem Schatten und dem Körper der Schlangenhals eines Schwanes auftaucht. Im Inneren einer Differenz von erfüllten und enttäuschten Erwartungen, die bisher eine Abgrenzung des Bedrohten von dem es Gefährdenden gestattete, erscheint das Dämonische als Projektion im Rücken des Vertrauten.

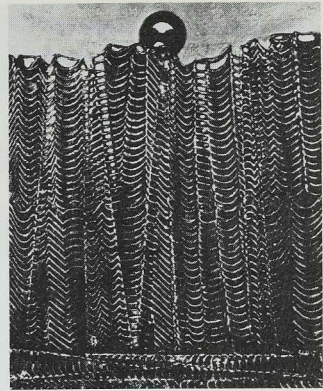
Ernsts Kunst ist die des blinden Auswegs. Sie kann wohl in keinen sprechenderen Gegensatz gebracht werden als zu Paul Klee. Dessen Gesamtwerk leistet gleichsam die Vorarbeit zu einem einzigen umfassenden Itinerar, wo das betrachtende Auge auf schwarzen Linien entlangtanzt, selbst wenn sie sich längst in ein festes Gitter gefügt haben. Während der Stift Klees auf der Linie balanciert, die er hinter sich herzieht, zwingt sich der Blick Ernsts durch einen Zwischenraum von organischen und anorganischen Rändern.

Auch am Anfang von Ernsts urzeitlichen Wäldern steht ein Tor (Abb. 16). Es handelt sich um das als deren Prototyp geltende Gemälde 'Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis', welches ein Gesicht schildert, hervorgerufen durch den nächtlichen Anblick der sogenannten Porte Saint-Denis. Den von Nicolas Francois Blondel 1672 erbauten Triumphbogen an der Ausfahrtsstraße nach Saint Denis, vor der alten Stadtmauer gelegen, an deren Stelle heute die großen Pariser Boulevards verlaufen, hat Ernst im Jahre seiner 'Vision' auch in einen Bühnenentwurf für Alfred Jarrys 'Ubu enchainé' eingebracht.

Die Porte Sainte-Denis verdankt ihre Entstehung den Siegen König Ludwigs XIV. am Rhein, an die sie bis heute gemahnt. Nun ist das Rheinland die Heimat Max Ernsts. Ohne Zweifel nimmt für ihn die Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen an der Porte Saint-Denis eine persönliche Wendung, so wie die besonderen Verhältnisse des Emigranten hier auf einmal eine tragische Erhöhung erfahren.



Abb. 17: Grätenwald, 1927, Öl auf Leinwand, Hessisches Landesmuseum Darmstadt



Die Geschichtsschreibung der Zeit des Wiederaufbaus und des konjunkturellen Aufschwungs hat in den ‚Wäldern‘ politische Anspielungen sehen wollen, Katastrophenlandschaften, die reale Ereignisse präfigurieren. Nirgends eher berechtigt Ernsts Werk zu dieser Annahme, als an jener denkwürdigen Pforte. An ihrem Beispiel können wir ermessen, wie Ernst das in der ‚histoire naturelle‘ beinahe auf analytische Weise gereinigte Bildvokabular gleich zu Beginn seiner großen Synthese in den ‚Wäldern‘ auf seinen politischen Gehalt hin reflektiert. Sie lesen sich freilich weder als Kommentare noch als Kassandrarufer zur Zeitgeschichte. Vielmehr sind sie experimentelle Vergegenwärtigung jener formalen Prozesse, unter denen sich Machtverhältnisse bilden und lösen. Sie behaupten weitgehende Freiheit der Kunst im Denken der Macht.<sup>12</sup>

Von 1924/25 bis 1927 hat sich Ernst in über hundert Variationen dem Thema des ‚großen Waldes‘ genähert. Seine gültige Formulierung fällt also in die Entstehungszeit der ‚histoire naturelle‘. Darin klärt und vereinfacht Ernst die Bildmotive aus der Zeit des Dadaismus, um sie in einer neuen Technik, der Grattage, zu einer vorläufigen Synthese zu vereinigen. Allein allzuflüchtige Beobachtung gestattet es, bereits in den ‚Tapetenübermalungen‘ die endgültige Formulierung des Bildgedankens ‚Wald‘ verwirklicht zu sehen.<sup>13</sup>

Ebenso zu Unrecht wurde die von Ernst übermalte Tapete als ‚leonardeske Wand par excellence‘<sup>14</sup> bezeichnet. Erst jene erste Folge von Frottagen schafft die Voraussetzung für die Verdichtung einzelner Entwürfe zum Gemälde, für die Bindung lose aufeinanderbezogener Elemente in einem anarcho-despotischen Körper.

Der Wald ist nun nicht mehr bloß Tektonik, sondern auch Organik. Jenachdem behält die Struktur (z.B. in den Grätenwäldern, Abb. 17) oder das Element (in den von Henri Rousseau angeregten Gemälden aus den Jahren 1936/1937 die Oberhand. In seiner Verfilztheit ist er selbst eine Art Raumgitter, undurchdringlich und allgerichtet, in dem Innen und Außen zu einem festen Gewebe gewirkt sind. Der in einer strichlierten Linie vornean gezeichnete



Abb. 18: Es lebe die Liebe oder Pays charmant, 1923, Öl auf Leinwand, Morton D. May, Saint-Louis Miss. Abb. 19: René Magritte, Die gigantischen Tage, 1928, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Brüssel.

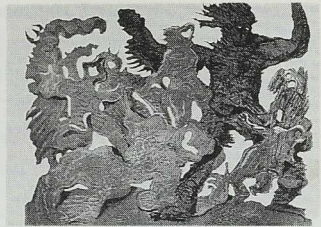
Vogel ist anwesend, aber unsichtbar. Das Intervall von Linie und Nicht-Linie, von Freiheit und Gebundenheit, weist selbst den Charakter des Gitters auf. Seit seinem Gemälde ‚Dada Gauguin‘ spielt die Problematik von Außen und Innen im Werke Ernsts eine entscheidende Rolle. Ernst nimmt Angelique in die stählerne Haut ihres Befreiers Roger hinein (Abb. 18), ohne damit den Gegensatz der Geschlechter, von getönter und milchiger Haut aufzuheben. Anders als bei Magritte, wo der Einfall eines Mannes in weibliche Konturen Panik auslöst, erscheinen hier Ernsts Metaphern der Gewalt vordergründig als Weisen der Vermittlung (Abb. 19).

In dem Maße wie die Elemente Blatt-Latte-Zweig/Gräte den Wald nähren als ihren unermeßlichen Grund, verzehrt dieser, was sich ehemals in den Bildern von Ernst voneinander schied, um sich aufeinander zu beziehen. Die Eigenschaften des Dichten wie auch des Losen und Durchlässigen in sich vereinigend, nimmt der Wald bisweilen den Aspekt des einen oder anderen an. Seine Verklebung und Verdickung freilich provoziert neuerlich Bewegung, so wie sein Unbändiges neue Formen der Herrschaft.

Die Wälder von 1927 sind Reste ehemaliger Herrschaftsarchitektur. Auftragendes Mal und Verschlag, halten sie die Erinnerung wach an vergangene Gewalttaten. Ihnen setzt Ernst mit den sogenannten ‚Windsbräuten‘, ‚Horen‘ (Abb. 20), etc. Antipoden, worin sich das Problem der Freiheit an einem Zerissenen formuliert, einer Form, die nach allen Seiten auseinandertanzte, so daß mit den Löchern und Rissen Augen und Mäuler im Farbteig entstehen. An ihnen begehren unkontrollierte Ränder auf gegen eine homogene Mitte.

Ganz anders die Wälder aus den Jahren 1935/36 (Abb. 21). Sie haben den hieratisch-nocturnalen Charakter ihrer Ahnen eingeübt. Die Bedrohung

Abb. 20: La horde, 1927, Öl auf Leinwand, Stedelijk Museum Amsterdam



weicht einer ‚joie de vivre‘, die keineswegs frei ist von Grausamkeiten. Unter einem tropischen, mittsommerlichen Horizont entwinden sich die Teile dem großen Unifikator in einer haltlosen Wachstumsbewegung. Gefräßige Vegetation von einer Bösartigkeit, wie sie allein Lust schürt, setzt sich dem Aussatze gleich an Geradlinigem fest, schlägt Kerben, macht es porös. Was organische Natur ausscheidet, wächst hinter dem Dschungelmeer<sup>15</sup> empor zu einer enormen Halde aus festgetretenem Unrat, Kot und Staub. Sie ist in nichts zu vergleichen mit den romantischen Ruinenbildern, wie sie eine Ästhetik des Male-rischen schuf. Geschichte ist ein Prozeß der Verdauung, nicht Kontemplation des Verfalls. Während subkutanen Schichtgestein aus dem gerade erst Fleisch Gewordenen auftaucht, gebiert dessen warme Mitte neues Leben. Die Einebnung der Geschlechter im Gleichlaut von Blatt und Schnabel erfährt nunmehr eine Aufhebung auf der Ebene des Insekts.<sup>16</sup>

Mit den an die Periode von ‚la joie de vivre‘ anschließenden Urzeitland-schaften in der Technik der Decalcomanie wird die verdichtete Materie durch Befeuchtung zum Faulen gebracht. Wir erleben ihre alchemistische Verwandlung im Stadium der Putrefaction. Das Zerrissene der ‚Windsbräute‘ vermählt sich mit dem Wuchernden zu architektonischen Riffen. In einer ‚Abklatsch‘ gewordenen Natur, fixiert zwischen sich neutralisierenden Gegensätzen, haben sich Bilder eingelagert, die der absichtlose Blick in einer Art von optischer Urzeugung zum Leben erweckt. In ihm erfüllt sich das leonardeske Prinzip des Gestaltsehens.

Ehedem als Methode der ins Bild-Setzung von Landschaft anempfohlen, erweist sich Landschaft selbst auf einmal inwendig voller Figur. Ein Mangel an Materialien und Techniken hat einen Überfluß an Bildern zur Folge. Gestalt

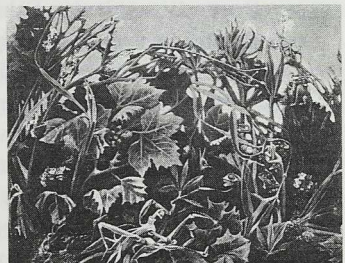


Abb. 21: La joie de vivre, 1936, Öl auf Leinwand, Roland Penrose London

entsteht als ständige Erneuerung des Gleichen. Während aber Ernsts Figuren ein unmittelbares Verhältnis zu ihrem Erzeugergrund bewahren, indem sich ihre Konturen, gerade erst daraus hervorgegangen, in diesen sinngebend einschreiben<sup>17</sup>, vollziehen seine Malerkollegen Masson und Dali jenen Schritt, der Leonardo vom Rudolphinischen Manierismus trennt: Sie kehren das Prinzip Leonardos einfach um und projizieren in Figur Landschaft hinein, kulisenhaft, machen das Sehen labyrinthisch, zu einem Parcours an optischen Künstlichkeiten. Was bei Ernst an ein Prinzip der fruchtbaren Materie gebunden ist, wird hier zu einem unendlichen Regreß von sich abwechselnden Bildern, zu einer Jagd von Räumen in den Gedärmen eines Molochs. Der mütterliche Urgrund aber liegt brach, in ihm nistet die Leere.

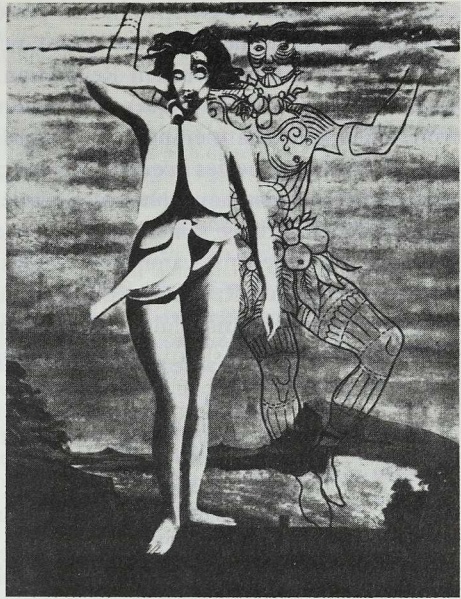
Die willkürliche Entfremdung des Bildes aus dem Schoße des Urschlammes muß Ernst als gewalttätiger Eingriff erscheinen in die Bestimmung des Schöpferischen selbst als eines Zustandes nahe an der Schöpfung. Wo seine Gemälde auf die Ausübung der Ordnungsfunktionen drängen, erscheint diese nun maßlos und von keinem Schein inneren Einklangs und der Harmonie legitimiert. Die ursprüngliche Ordnung der Natur gilt nicht mehr.

Während Piet Mondrian im Banne des liberalen Amerika die Atomisierung seiner stabilen Bildgefüge einleitet, greift Ernst das Motiv des Gitters erneut auf, um es als übergreifende, syntaktische Form einzusetzen. Der rigorose Schnitt von Geraden durch das gordische Gewebe des Urstoffes erzeugt anstatt lebendiger Bilder bloß Muster im Sinne von Materialproben. Einst Bildgebärerin, wird Natur auf diese Weise zum Bild des in die Ordnung einer geschlossenen Bildwand eingefügten, gebändigten Chaos'.

„Vox angelica“ faßt die Ergebnisse jener Periode, welche die ‚histoire naturelle‘ einst einleitete, in einem synchronen Tableau zusammen. Rückblickend reiht es Elemente und Synthesen auf, die zu den verschiedenen Bildfindungen des Themas ‚Wald‘ geführt haben. Der einst formulierte Anspruch der Aufzeichnung einer Universalsprache natürlicher Strukturen in Bildern kehrt sich nun gegen Ernsts eigenes Werk: Es wird enzyklopädisch. Seine Katalogisierung liefert einen Schlüssel, mit dem es sich endlich aufhebt. Die Evokation entfernter Ausgangspositionen markiert die im Zeichen Euklids stehende Wende ins Spätwerk.

Mit Ernsts Gemälde der ‚Schönen Gärtnerin‘ (Abb. 22) sei noch einmal die Ausgangspottition vergegenwärtigt, jene Neuorientierung des Ernst'schen Oeuvres in der ‚histoire naturelle‘. Der Form nach noch ganz dem Dadaismus anverwandt, weist der individualmythologische Gehalt des Werkes bereits voraus auf das Kommende. Zu seiner wesentlichen Quelle wird Remy de Gourmont. Er, der am Beginn dieses Jahrhunderts mit dem Kapitel ‚la création subconciente‘ seines Buches ‚la culture des idées‘ wesentliche Gedanken des Surrealismus' vorweggenommen hat, beschreibt in ‚Physik der Liebe‘ den ‚vol nuptial‘ (Ernst) eines australischen Paradiesvogels, des sogenannten Gärtners, und

Abb. 22: La belle jardinière, auch:  
Erschaffung der Eva, 1923, Öl auf  
Leinwand, seit 1939 verschollen



schließt: „Man forscht nach den Urfängen der Kunst. Hier haben wir sie! In dem sexuellen Spiel eines Vogels...dieses ist ‚die Kunst‘ des Menschen, ihre Anfänge liegen ebendort, wo die Quellen der Kunst des Vogels und des Insekts entspringen.“<sup>18</sup> Im ‚Instinkt und Kunsttrieb‘<sup>19</sup> der Kreaturen wirkt Natur selbst als Prinzip des Schöpferischen. Es ist diese Trieblehre der Kunst, die der Surrealismus aufs Neue entdeckt. Anstatt aber Beispiele ihrer Wirkungsweisen zu liefern, versucht Ernst ihre Vergegenwärtigung in einer mythischen Erzählung. Und in der Tat liest sich seine ‚Periode der Wälder‘ wie eine Kosmogonie, wie ein Mythos vom Ursprung der Weltordnung: Im Durchzug durch einen bildtragenden Grund teilt sich die Flut der Materie. Die Unterbrechung ihres steten Flusses begründet eine archaische Ordnung in strengen Gegensätzen: Latte und Blatt, Baum und Mauer (Frottage)<sup>20</sup>. Im folgenden erfahren wir vom Verfall dieser Ordnung, die Subtilisierung der Gegensätze durch ihre Vermengung (Grattage), die Erneuerung ihrer Bindung an das Ursprüngliche (Decalcomanie). Am Ende dieser Periode taucht schließlich ein neues Ordnungsprinzip auf, das euklidische. Seine Bedeutung für eine im Grunde künstlerische Natur näher zu definieren, unternimmt Ernst in den Werken der folgenden Epoche.

Ernsts Mythos erschafft aus sich selbst die Welt, von der er handelt. Er ist die Frucht des experimentellen Umgangs mit einem proteischen Urstoffe. Als Natur erschließt er dem Ethnologen, was dem Biologen als ein Sittliches erscheint. ‚Moeurs des feuilles‘ ist nur eine von verschiedenen ‚contes moreaux‘,

gesammelt ergeben sie gleichwohl eine ‚histoire naturelle‘: Eine surrealistische Revolution gerade hinter sich, entsinnt sich Ernst noch einmal der Zeit vor der ersten großen bürgerlichen Revolution. Es ist eine Zeit des Verfalls der Tugendsysteme in bloße Sequenzensammlungen, der ersten bedeutenden Versuche einer Systematisierung naturwissenschaftlicher Erkenntnis, sowie der Zusammenfassung beider in einem enzyklopädischen Gesamtentwurf. Das Gesetzmäßige und das Launenhafte, Natürliches und Affektiertes – Ernst erkennt darin Grundzüge seines eigenen Werkes wieder. Doch die Begriffe sind nicht mehr, was sie einst waren. Anstatt eins zu werden in einem Fluchtpunkt, ferne, am äußersten Rande von Erfahrung und Bewußtsein, vervielfältigen sie sich, einander durchdringend und überlagernd, physisch nahe in einer anarchischen Welt, in welcher sich die spärlichen Spuren einer Geschichte der Menschheit endlich verloren haben.

### Anmerkungen

- 1 zit. nach Alysius Bertrand: Junker Voland, Phantasien in der Art von Rembrandt und Callot. München 1911, S. 178.
- 2 Werner Spies (Hrsg.): Max Ernst. Retrospektive. München 1979, S. 244.
- 3 John Russel: Max Ernst. Köln 1966, S. 79.
- 4 vgl. Thomas Zaunschirm: Robert Musil und Marcel Duchamp. Klagenfurt 1982, Kap. 1.
- 5 Werner Spies: Max Ernst. Frottagen. Stuttgart, 1968, S. 13.
- 6 Wieland Schmied: „Lernen sich seiner Blindheit zu entledigen.“ Über Max Ernst und Giorgio de Chirico. In: Das innere Gesicht, Kunsthalle Hamburg 1970, S. 21-30.
- 7 Die manifeste Geschlechtssymbolik von Blatt, Ast und Vogel in Dürers ‚Sündenfall‘ mag ihn dazu angeregt haben.
- 8 Oskar Negt, Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt, 1981, S. 632 ff und S. 753 ff.
- 9 Max Ernst: Beyond Painting. New York 1948.
- 10 Der gefangene Vogel als Bild des Dichters und Sängers reicht bis auf das Emblem Walther von der Vogelweides in der Manessischen Liederhandschrift zurück, die Ernst ohne Zweifel gekannt hat.
- 11 Ungleichzeitig zueinander verhalten sich Affe und Moses nicht eigentlich, weil sie unterschiedlichen Stadien einer gemeinsamen Geschichte der Menschwerdung angehören, sondern weil sie zwei ungleiche Begriffe von Zeit repräsentieren: die natürliche Zeit des Affen, die ohne Zweifel zyklisch zu denken ist, und die lineare Zeit des Gesetzesbringers. Wie die Spiegel in Jean Cocteau's Filmen zum Orpheus-Mythos sind die ‚Blendwerke ins Totenreich‘ bei Ernst von zwei Seiten aus zu begehen: der Tod als Ende von Geschichte und die Auferstehung im Mythos der ewigen Wiederkehr verhalten sich zueinander reziprok. An dem ‚Blendwerk ins Totenreich‘ treffen zwei gegensätzliche Begriffe von Zeit aufeinander und heben sich gegenseitig auf. Wie kann diese Aufhebung bei Ernst anders gedacht werden als katastrophisch, als Vernichtung von Zeiten?
- 12 Politik ist nicht Inhalt von Ernsts Werken. Diese entziehen sich deshalb auch der ideologiekritischen Beurteilung. Ernst versucht am Modellfall eines Bildes oder einer ganzen Serie von Bildern die Möglichkeit einer Konfrontation zweier formaler Mächte – etwa der Geraden und der vegetabilen Linie – durchzuspielen. Ernst ist nicht nur Opfer des Nazi-Terrors, sondern macht auch die schmerzliche Erfahrung französischer und amerikanischer Emigrantengesetze. Wir dürfen daher nicht annehmen, daß er sich in seinen Bildern für eine Seite vorzeitig entschieden hätte. Wo das eine Prinzip die

- Oberhand gewinnt, taucht das andere auf in dessen Rücken. Ernsts Kunst ist politisch, ohne je aufgehört zu haben Kunst zu sein.
- 13 Winfried Konnertz: Max Ernst. Zeichnungen, Aquarelle, Übermalungen, Frottagen. Köln 1980. S. 114.
  - 14 Werner Spies (Hrsg.): Max Ernst. Retrospektive. op.cit.S. 221.
  - 15 Für die Analogie von Wald und Meer finden sich in Ernsts Oeuvre genug Beispiele. Sie hier anzuführen, hieße die Grenzen überschreiten, die sich diese Arbeit steckt.
  - 16 Wie wir wissen, hat Ernst eines seiner Urwaldbilder ausgetauscht gegen eine altertümliche Darstellung des hl. Georg. Der Liquidierung des Ungeheuers antwortet Ernst mit der Liquidierung des Helden. Doch schon ersteht das Motiv von ‚la belle et la bete‘, dessen weitreichende tiefenpsychologische Implikation C.G. Jung so vortrefflich dargelegt hat, von Neuem, nämlich in Ernsts eigenen Gemälden. Darin ist dem Helden der Raum genommen, dessen er bedarf, um zu seiner kulturhistorischen Tat auszuholen. Im Dickicht von ‚la joie de vivre‘ verkehrt sich das Heldenepos in den Naturmythos der mantis religiosa, eines unerbittlichen Geschlechterschicksals.
  - 17 Ozenfant prägte hierfür nach freudianischem Muster den Begriff der ‚Preforme‘. (Brief an Charles-Henry Ford, in: View. New York, April 1942).
  - 18 Remy de Gourmont: Die Physik der Liebe. Leipzig, o.J., S. 159 ff.
  - 19 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Ergänzungen. 27. Kapitel. (zit. nach Eduard Grisebach (Hrsg.): A.S.'s sämtliche Werke. Leipzig, o.J. Bd. 2, S. 402 ff). Darin wird das von Gourmont aufgeworfene Thema vorzeitig behandelt. Als Verehrer Nietzsches war Gourmont mit dem Werk Schopenhauers ohne Zweifel vertraut.
  - 20 Vgl. die Mauer als mutterrechtliches Symbol, wie es Johann Jakob Bachofen in seiner ‚Gräbersymbolik der Alten‘ ausführlich beschrieben hat.