

HANSER

Leseprobe

Werner Spies

Mit Skalpell und Farbmaschine

Porträts von Max Ernst bis Gerhard Richter

ISBN: 978-3-446-23073-6

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser.de/978-3-446-23073-6>

sowie im Buchhandel.

I.

Max Ernst, »Une semaine de bonté«

Von Skalpell und Schere muß die Rede sein, wenn wir uns einem der bestgehüteten Geheimnisse der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts nähern, den originalen Blättern von »Une semaine de bonté«. Max Ernst wollte sie lange Zeit nicht aus der Hand geben. Es ging ihm allein um die Wiedergabe im Druck. Deshalb schreibt er auch schon 1920 an Tristan Tzara, dem er erste Collagen zur Reproduktion übersendet: »Können Sie dem Klischierer beibringen, daß er die Nähte bei den geklebten Arbeiten in der Reproduktion verwischt, damit das Geheimnis der Fatagaga bewahrt bleibt!« So gut wie niemand konnte sich aus diesem Grunde eine genaue Vorstellung von der Entstehung dieser Klebebilder machen. In gewissem Sinne hatte die Collage, wie sie Max Ernst definierte, als Medium rätselhaft zu bleiben. Es ging ihm um die Verfertigung unerhörter, technisch plausibler Bilder. Ja, vor den Blättern sollte die Frage nach der Herkunft erst gar nicht aufkommen. Vergleichbar dem perfekten Verbrechen sucht sich die Collage dem Auffinden von Indizien und dem Gedanken an Schneiden und Messer zu entziehen.

Max Ernst stellte den Collageroman 1933 auf Schloß Vigoleno in der Nähe von Piacenza zusammen. Dort, bei Maria Gramont und der Gräfin Ruspoli verkehrten auch regelmäßig Gabriele d'Annunzio, Arthur Rubinstein, Douglas Fairbanks, Jean Cocteau, Mary Pickford,

und Anna Pavlova. Der Künstler hatte aus Paris einen Koffer mit illustrierten Romanen und Vignettenkatalogen mitgebracht, die ausnahmslos dem neunzehnten Jahrhundert entstammten. In all diesen Büchern bleibt die Leistung des Zeichners der des Fotografen überlegen: allein die Einbildungskraft erfaßt den unwiederbringlichen Moment, an dem das Publikum partizipieren möchte, wie auch der Engländer Selwyn, der regelmäßig zu Hinrichtungen nach Paris reist. Um ihm bei seinem Hobby behilflich zu sein, fordert der Henkersgehilfe das Publikum auf: »Macht Platz für den Herrn, er ist Engländer und ein Kenner.«

Der Umgang mit dem Nächtlichen, mit Schauerroman und Schrecken, den das Vorlagenmaterial für die Tafeln offeriert, fand in Vigoleno seine eigene Geisterstunde. Valentine Hugo erinnert sich, wie sie nachts nicht schlafen konnte, weil im Nebenzimmer Max Ernst seine Anatomie betrieb: »Durch die geschlossene Tür ertönte ein hartes metallisches Klicken. Verstanden habe ich dies erst an dem Tag, an dem ich ein großes Buch aus dem Bücherregal nahm. Es war das ›Verlorene Paradies‹ mit den großen Bildern von Gustave Doré. Ich bemerkte, daß alle Drucke zerschnitten waren. Und den Lärm hatte Max mit seiner Schere verursacht, die er immer wieder auf dem Tisch ablegte.« Die Collagen schöpfen, abgesehen von den wenigen Details, die Doré entnommen sind, aus einem namenlosen Magma. Bücher wie *Martyre!* von Alphonse D'Ennery, *Mémoires de Monsieur Claude* oder *Les damnées de Paris* von Jules Mary sind angefüllt mit Kerkerszenen, Hinrichtungen, Obduktionen, Schauhäusern, somnambulen Auftritten, dunklen Souterrains, Blutlachen und Särgen. Man könnte von Wandermotiven des Entsetzens reden. Doch alle Rätsel werden gelöst. Denn

das Hauptziel dieser Fortsetzungsgeschichten liegt darin, Verbrechen in allen Details zu zeigen und zu bestrafen. Wir sind meilenweit von der kriminalistischen Metaphysik entfernt, die der »Roman noir« als Bollwerk gegen die Aufklärung errichtete. Mit wenigen Handgriffen verwandelt Max Ernst die Ausgangsdarstellungen. Aragon erkennt früh die beispiellose Fähigkeit Max Ernsts, an die Stelle des freien Zeichnens und Malens die Verarbeitung von Zitaten zu setzen. Er spricht von einer »personnalité du choix«, von einer Persönlichkeit, die, sich gegen die Überfülle der Welt abgrenzend, eine Auswahl trifft. Anatomische Details – Eingeweide, Organe – treten nach außen, verbinden sich mit den Szenen. Das Aufschneiden von Körpern und die Zerstückelung kündigen sich in den Collagen an, die ab 1920 in Köln entstehen. Sie gehen auf die Erlebnisse an der Front und auf die Lektüre von Sade zurück und finden in der Leichenöffnung der Gefühle, die sich in den Salons von »Une semaine de bonté« abspielt, ihre Fortsetzung. Dem dramatischen Rahmen, die mythologischen Bezüge, die sich an den Schinken der akademischen Kunst der Zeit nähren, entsprechen die kodifizierte Physiognomie des Bösen, die unschuldigen Schnütchen und die verstiegene Körpersprache. Portieren, Vorhänge, stoffbezogene Wände, Polstermöbel, Spiegel, Fauteuils, Kamine, Blumenbuketts, Paravents, Nipp-sachen – zwischen alldem findet das Geschehen statt, das nicht nur von einer psychischen Exaltiertheit handelt: auch physisch wird die Auseinandersetzung in diesen vom Besitzdrang verstellten Räumen zum Hindernisrennen, bei dem die zerbrechende Vase oder die Leiche jede etwas schroffe Geste pointiert.

Max Ernst verstärkt den textilen Schrecken der Intérieurs. Die Flügel der Engel und Teufel, die er den Illu-

strationen Dorés zu Miltons *Paradise Lost* entnimmt, verschmelzen mit den Gewändern in den Boudoirs. All dies steigert das Delirium, dem die Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs und der Belle Epoque verfällt. Die Fältelungen machen sich frei von der ersten Bedeutung, symbolisieren Hautspalten, Geschlechtsorgane, die von einer spitzigen, männlichen Welt bedrängt werden. Die Contenance zerbricht. Wie selbstverständlich entwachsen den ungelüfteten Katarakten aus Röcken und Gardinen Teufelschwänze und Flügel gefallener Engel, wie selbstverständlich entringeln sich den schwülen Gewächshäusern Kriechtiere und Schlangen. Dem Horror vacui tritt als eine Art von Prämie der Horror schlechthin zur Seite. Man denkt an das ungeheuerere Wort Flauberts, er habe mit *Madame Bovary* nichts anderes vor Augen führen wollen als die Vorstellung von einem feuchten, dunklen Winkel eines Salons, in den sich Kakerlaken eingeknistet haben. Die Lawine aus Stoffen und Mustern paßt sehr gut zu den anderen Versatzstücken, die in die Collagen einziehen. Diese Attribute sind wichtig, sie wirken wie Konjunktionen, die zwischen den Blättern eine Verbindung zustande bringen. Und solche Querverweise, die, gleich Steinen übers Wasser, von Seite zu Seite hüpfen, unterstreichen, mit welcher syntaktischen Genauigkeit Max Ernst seine Bildwelt erstellt.

Die Sintflut aus schwarzweißen Holzstichen, die in der zweiten Hälfte des Dixneuvième das Denken und Sehen modelliert hatte, schien zu der Zeit, da sich Max Ernst diesen Büchern zuwendet, in absolute Ferne gerückt. Was sich hier abspielt, trifft nur noch auf den blinden Fleck im Auge der Avantgarde. Denn die Illustrationen profitierten damals noch keineswegs von der Nostalgie, die inzwischen längst dafür sorgt, daß es für die Lust am Haut-

gout des Veralteten und Nutzlosen auf der Landkarte keine weißen Flächen mehr gibt. »Une semaine de bonté« fand wie die anderen Collageromane Max Ernsts rasch Bewunderer. Lotte Lenya, Kurt Weill und Chaplin zählten dazu. Chaplin berichtete, er habe »La femme 100 têtes« als einziges Buch auf einer Weltreise mitgeführt. Wir können den Einfluß der Collagen überall dort verfolgen, wo sich die Begegnung mit Realität auf dünnem Eis abspielt, in den Filmen Buñuels, in »Cat People« von Jacques Tourneur oder in der berühmten Ballszene in Franjus Remake von Feuillades »Judex«. Auf einige Tafeln stützt sich Hans Richter in »Dreams That Money Can Buy« (1947). Terry Gilliams »Monty Python's Flying Circus« oder »Brazil«, in dem sich Sam Lowry aus der bürokratischen Welt in Verwüstung und Angst hinausträumt, schließen hier an. David Lynch oder Robert Wilson, Matthew Barney und sein »Cremaster Cycle«, die Werbung und die Comics leben von der Möglichkeit und dem Angebot, die Narration und die Welt der Dinge ständig mit Monströsem und mit dem Zauber des Unerwarteten und Undenkbaren zu kontaminieren.

Max Ernst kann das Spiel mit dem Abstrusen auf seine eigenen Erfahrungen, aber auch auf seine Lieblingslektüren, auf Lichtenberg, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Heine und Lewis Carroll beziehen. Der hermeneutische Zwang, dem der Betrachter verfällt und der ihn bis zur Atemlosigkeit in Deutungsversuche verstrickt, führt nicht zuletzt in die Nähe von Kafka, den Max Ernst früh illustrierte. Wir treffen auch bei ihm auf zahllose Elemente, die der Realität entstammen, aber sie summieren sich zu keiner faßbaren Auskunft. Max Ernst hat Interpretationen mit aller Strenge zurückgewiesen. Dieser Verzicht auf Ausdeutung ist vielleicht ebenso folgenreich wie Picassos Angriff auf

die anthropologische Gewißheit von Gesichtern und Körpern, die er in pausenlosem Variieren einer kontinuierlichen Evolution unterordnete. Es kommt uns vor, als ob »Une semaine de bonté« symbolisch mit einem Blatt beginne, das an Kafkas »Eine Kreuzung« denken läßt. In dem Text begegnen wir einer Stelle, die das Verhalten des rätselhaften Tiers charakterisieren könnte, das im ersten Blatt von »Une semaine de bonté« den »Löwen von Belfort« anfällt: »Manchmal springt es auf den Sessel neben mir, stemmt sich mit den Vorderbeinen an meine Schulter und hält seine Schnauze an mein Ohr.« Über den Umgang mit diesem Tier, »halb Kätzchen, halb Lamm« – ein genuines Collagegeschöpf –, notiert Kafka einen Satz, den auch Max Ernst heranziehen könnte, um die Klarheit des Fragwürdigen zu unterstreichen, die sein Buch erzeugt: »Da werden die wunderbarsten Fragen gestellt, die kein Mensch beantworten kann ... Ich gebe mir keine Mühe zu antworten, sondern begnüge mich ohne weitere Erklärungen damit, das zu zeigen, was ich habe.«

Was man beim Vergleich von Vorlagen und ausgeführten Arbeiten generell festhalten kann: es kommt in der Collage zu einer radikalen Umwertung der ursprünglichen Aussage. Doch der Umgang mit den Quellen zeigt auch, wie stark die stilistische Einheit in den Collagen von der Verwendung eines bestimmten Materials abhängig bleibt. Unvergeßlich bleiben mir die Stunden, da wir zusammen diese Bildergeschichten betrachteten. Max Ernst lud dazu ein, mit den Fingerspitzen die Collagen abzutasten, sie wie Blindenschrift zu entziffern. Denn lediglich auf diese Weise lassen sich die kaum merklichen Verwerfungen des Materials wahrnehmen. Sonst verrät allenfalls die unterschiedliche Tönung der eingeklebten Papiere die Intervention. Bei diesem Versteckspiel übernehmen

die ausgeschnittenen Collagenelemente im Kontext, in den sie versetzt werden, auch inhaltlich immer wieder eine neue Rolle. Der Künstler greift zur Rochade, usurpiert Bewegungen und Haltungen, die in der Realität fehlen. Die weibliche halbentblößte Leiche, auf die Monsieur Claude den Schein seiner Lampe richtet, wird in »Une semaine de bonté« wieder zum Leben erweckt. Max Ernst schneidet den Kadaver aus, dreht ihn um hundertachtzig Grad und macht aus ihm das Opfer einer furiosen Verfolgungsjagd.

Die Vorlagen müssen eine Reihe technischer Voraussetzungen erfüllen. Die wichtigste betrifft die deutlich gezogenen Trennlinien in den Vorlagen. Die scharfe Umgrenzung der Motive läßt es zu, das Fundstück akkurat auszuschneiden und sauber in eine fremde Umgebung zu transferieren. Dort kann es nahtlos mit einer anderen Darstellung verbunden werden. Die Akribie, mit der dies geschieht, die Geduld, mit der die Elemente miteinander »vernäht« werden, bilden die Voraussetzung dafür, daß die Transplantate nicht wie Fremdkörper von dem neuen Gesamtbild wieder abgestoßen werden. Für manche Blätter sind wahre Operationen notwendig. So wenn hinter dem Fensterkreuz die Landschaft durch eine Figur ersetzt werden soll. Die einzelnen Teile des Fensters werden so mit der Schere geöffnet, daß sich der weibliche Halbakt, der einer anderen Vorlage entlehnt wird, hinter das Fensterkreuz einpassen läßt. Anschließend schließen sich erneut die Sprossen des Rahmens über der Figur. Die Illusion ist perfekt. Der Oberkörper der Frau entstammt einer Allegorie der Pariser Kommune, die in den »Mémoires de Monsieur Claude« eine Fahne schwingt, auf der wir »Revendication de tous nos droits« lesen können. Die Darstellung geht auf Delacroix' berühmtes Bild »Die Freiheit führt das Volk« zurück. Die Frau hinter dem Fenster – nun

eine Allegorie der Wahrheit – betrachtet einen Sherlock Holmes im Inverness-Mantel. Das Schottenmuster des Plaids reimt sich auf die konstruktivistischen Pusteln im Bild an der Wand. Die Maske eines »Moai« von den Osterinseln ersetzt den Kopf und die typische Kopfbedeckung des Detektivs, den Deerstalker-Hut.

Die Präzision, mit der bei diesem Recycling vorgegangen wird, ist an erkennbare Gesetze gebunden. Beim Anprobieren müssen die Teile stimmen. Köpfe, Glieder, Objekte halten sich an den Kanon der Gestalten und der Objekte, die sie ersetzen oder ergänzen sollen. Diese Regeln, die für ein glaubwürdiges Bild sorgen, setzen der Collagearbeit Schranken. Denn die Phantasie, die Max Ernst in Bilder umsetzen kann, bleibt an die Verfügbarkeit von Vorlagen gebunden. Doch auch stilistisch dürfen die Zitate aus den diversen Vorlagen nicht zu sehr voneinander abweichen. Denn die durchgängige Rasterung gehört zur Glaubwürdigkeit der Collagen. Verantwortlich dafür ist das Material. Es handelt sich ausnahmslos um Holzstiche. Das Angebot, auf das Max Ernst dabei zurückgreifen kann, ist immens. Denn die Illustrationen in den populärwissenschaftlichen Publikationen und nicht zuletzt die Romanfeuilletons verwenden mit Vorliebe dieses Druckverfahren. Die Holzstiche selbst, die als Collagen dienen, sind eher spannungslos. Etwas Ängstlich-Deskriptives zeichnet sie aus. Vergessen wir nicht, es handelt sich – bis auf die Arbeiten Dorés – keineswegs um Blätter, die einen künstlerischen Anspruch erheben. Verglichen mit dem pedantischen Ausgangsmaterial, fällt die Vielfalt der Raster in den Collagen auf. Die haarfeinen Striche verteilen sich, wie Eisenspäne von verschiedenen Magneten angezogen, über die Fläche. Eine leichte Abweichung im Verlauf der Linien verrät, wo Max Ernst einen Stein ins

Wasser geworfen hat. Wenn er sich in den zwanziger Jahren auf das Medium Holzstich beschränkt, wendet er sich mit dieser Entscheidung gegen die Seherwartung der Zeit. Eine Briefstelle Kafkas mag dies belegen. Als 1913 bei Kurt Wolff *Der Heizer*, das erste Kapitel aus *Amerika*, erscheint, wurde dem Heft ein Stich aus dem neunzehnten Jahrhundert, eine Hafenan­sicht von New York, als Frontispiz beigegeben. Die Reaktion Kafkas zeigt, in welchem Maße damals Holzstich oder Stahlstich statt Fotografie bereits befremden mußten: »Als ich das Bild in meinem Buch sah, bin ich zuerst erschrocken, denn erstens widerlegte es mich, der ich doch das allermodernste New York dargestellt hatte.« Nicht nur die Inhalte, auch die Darstellungsweise, auf die Max Ernst für die Collagen zurückgreift, sind fremd geworden. Doch das verschüttete, geradezu betäubte Medium fordert ihn heraus.

Zumeist werden in den Vorlagen, den Romanfeuilletons, die Illustrationen so in den Text gesetzt, daß sie den Leser auf ein bevorstehendes Geschehen im Buch vorbereiten. Denn die Abbildung wirkt wie die Prækognition eines Geschehens, das zwischen der Seite, die der Leser gerade vor Augen hat, und der noch ausstehenden Szene liegt, die die Illustration verspricht. Auslassungszeichen, Gedankenpunkte markieren die Bildunterschriften, machen sie rätselhaft, sind – wie sichtbare trügerische Geräusche – Interpunktionen des Horrors. Die Seitenzahlen, die hinter den Bildlegenden in Klammern auftauchen, sollen dem ungeduldigen Leser/Betrachter dazu verhelfen, Bild und Text zu synchronisieren. Bei den Collagen Max Ernsts warten wir vergebens auf die erlösende Stelle. Doch ein Blick auf die einzelnen Vorlagen, die bis zu zweitausend Seiten enthalten, liefert eine interessante Analogie. Wenn wir beim Durchblättern nur die Illustrationen betrachten,

so begegnen wir einer unverständlichen Abfolge eines Geschehens. Die fehlende kausale Verbindung muß man beim Durchblättern interpretatorisch selbst produzieren. Etwas von diesem Umgang mit Büchern, der gewissermaßen die Seiten »überschlägt«, finden wir in »Une semaine de bonté« wieder. Doch hier gibt es keine Bildlegenden mehr, die uns an die Hand nehmen könnten. Max Ernst legte großen Wert auf den »schweigsamen« Collageroman, auf das, was er in Zwischentiteln »Sehgedichte« nannte. Denn »Une semaine de bonté« sollte nicht zuletzt den immer wieder geäußerten Vorwurf verstummen lassen, surrealistische Kunst sei nichts anderes als Literatur. Es geht um die Autonomie der Collagen und der Malerei des Surrealismus. Als ich Max Ernst von Michel Butors Vorschlag erzählte, die Collagen von »Une semaine de bonté« zu untertiteln, wies er dieses Angebot zurück. Das Schweigen sollte nicht gebrochen werden. Wie Kafka, schien er zu sagen, begnüge er sich ohne weitere Erklärungen damit, zu zeigen, was er habe. Was wir sehen, gibt keine verbindliche Auskunft, es liegt dem Auge definitiv auf der Zunge.