



Berenice Abbott. Max Ernst. 1925–30

Im Jahr 1920 bediente sich Max Ernst erstmals einer Methode, mit der er anschließend einige seiner besten Bilder erschaffen hat. Er wählte bereits vorhandene und für andere Zwecke verwendete Bilder und steigerte deren Potenzial durch nachträgliche Übermalungen. So erzielte er eine Komplexität, die bei einer Schöpfung aus dem Nichts nur schwer erreichbar ist. Zu den etwa dreißig auf diese Weise entstandenen Werken gehören auch die beiden hier zu besprechenden.

Vorlagen für seine Bearbeitungen fand der Künstler in pädagogischem Anschauungsmaterial für den Biologieunterricht und in populärwissenschaftlichen Zeitschriften wie „La Nature“. Die Illustrationen, die er dort entdeckte, kannte er schon aus früher Kindheit, als er noch nicht verstand, was sie eigentlich darstellen. Was geben sie uns heute noch zu sehen? Man könnte sagen, dass beide Bilder Lebewesen zeigen, die uns wenig vertraut sind, weil sie sich entweder unter Wasser aufhalten oder nur mit einem Mikroskop zu erkennen sind. Tatsächlich könnten die vier länglichen, braunen Körper des einen Bildes mit ihren sieben am Kopf ansetzenden Tentakeln zur Spezies der „Hydra vulgaris“ gehören. Die offenbar etwas stabileren Lebewesen im zweiten Bild wären dann vielleicht Algen und Korallen.

Die Illustrationen, die Max Ernst hier benutzte, hat man bislang noch nicht aufgespürt. Bei der weiteren Suche wäre aber zu beachten, dass beide Bilder mit einem feinen Raster gedruckt wurden, was

für die Technik der Autotypie charakteristisch ist. Da diese erst 1880 entwickelt wurde, können die gesuchten Bilder nur danach publiziert worden sein. Zudem darf man annehmen, dass die Vorlagen nicht farbig, sondern mit schwarzer Farbe auf Papier gedruckt waren. Da Papier im Laufe der Zeit vergilbt, kann man eine geringe durchgängige Verfärbung ins Gelbliche vermuten.

Bei dem einen seiner Bilder benutzt Max Ernst diese Verfärbung, um in Verbindung mit den von ihm aufgetragenen Grüntönen eine schwüle, überhitzte Stimmung zu erzeugen und mit den hellen Umrandungen der Figuren eine kaum merkliche Vibration anzudeuten, ein leichtes Verschwimmen der Formen, wodurch die Tentakel in schwebende Bewegung versetzt werden. Außerdem erwecken die drei kleinen grünen Wolken den Eindruck eines weiten und luftigen Himmels, was zur Folge hat, dass die Organismen plötzlich riesig groß werden, was wiederum dazu passt, dass wir am unteren Rand drei Bergspitzen ausmachen können, die offenbar nachträglich hinzugemalt wurden.

In dem anderen Bild wird der Kontrast von Figur und Grund durch ein zum Teil massives Blau betont, was zu der vergleichsweise festen Konsistenz der Figuren passt, von denen sich eine ganz rechts schon zu der Starrheit eines Baumes mit Ästen und Zweigen verhärtet hat. Deshalb kann sich die Farbe hier auch nicht mehr dezent ins Gegebene infiltrieren. Man sieht, dass sie erst durch nachträgliche Intervention ins Bild gekommen ist. Besonders deutlich wird das an den beiden sechseckigen Feldern oben links sowie an dem kegelförmigen Gegenstand, der die untere Bildkante überschneidet. An beiden Stellen wurden Rot und Ultramarin mit gebieterischer Verve aufgespritzt. Das hat unter anderem zur Folge, dass man nicht mehr sicher ist, ob man es mit Getier zu tun hat oder mit Menschenwerk. Deshalb kann sich der vom Maler weitgehend unberührte Streifen, der das Bild in der Mitte in schräg-vertikaler Richtung durchzieht, unter unseren Augen in den Papierstreifen eines Morsegerätes mit kryptografisch verschlüsselten Nachrichten verwandeln.

Diese Bemerkungen werden manchen zu spekulativ erscheinen, und man kann darüber streiten, was als legitime Beschreibung durchgeht und was bloß noch subjektive Anmutung ist. Doch genau diese Unentschiedenheit führt zu einer Einsicht, die für das Verständnis der Arbeiten von Max Ernst grundlegend ist: Man kann sie auf sehr verschiedene Weise sehen. Und nicht nur das, der Künstler hat es offensichtlich ganz bewusst darauf angelegt, dass dies möglich ist. Das erweist sich auch anhand der Titel, die jeweils über der Oberkante der Bilder notiert wurden. Der eine lautet: „Plantation farcineuse hydropique parasite“. Das erinnert an Fachausdrücke aus der biologischen Taxonomie, ist aber frei erfunden, um Doppeldeutigkeiten zu erzeugen, zum Beispiel dadurch, dass sich die Begriffe „Faszination“ und „Farce“ miteinander vermischen.

Warum bemüht sich Max Ernst so nachdrücklich um eine Bedeutungsaufladung seiner Bilder? Man könnte das biografisch begründen, mit Verweis auf die Schrecken des Krieges oder die erotische Verwirrung durch die Affäre mit Gala Éluard. Das erklärt jedoch nicht, was daran auch für uns heute noch von Interesse sein soll. Plausibler scheint da die These, dass es nicht um ein einzelnes konkretes Schicksal gehen kann, sondern um die generellen Strukturen, die darin wirksam sind. Da sich Max Ernst intensiv mit den Lehren von Sigmund Freud beschäftigt hat, könnte man meinen, sein Werk wolle die Prozesse des menschlichen Seelenlebens exemplifizieren, von der kontextabhängigen über die selektive Wahrnehmung und Speicherung bis hin zur Verdrängung von Traumatischem und der Konstruktion von Deckerinnerungen. Einfacher wäre es allerdings, vom Erscheinen der „Traumdeutung“ noch einmal 110 Jahre zurückzugehen, um sich von Kants „Kritik der Urteilskraft“ bestätigen zu lassen, dass sich die Erfahrung gelungener Kunst immer dadurch auszeichnet, dass diese, wie es wörtlich heißt, „viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann“.