

Ludger Derenthal

## **In der surrealistischen Nacht. Zu den Gipsskulpturen der 1930er Jahre von Max Ernst**

Seit den frühen 1930er Jahren wohnte Max Ernst gemeinsam mit seiner Frau Marie-Berthe Aurenche in einem Atelierhaus im Pariser Quartier Montparnasse, in der Rue des Plantes 26.<sup>1</sup> Wie eine Tafel am Eingang verrät, wurde es in den Jahren 1928 bis 1930 nach den Plänen des Architekten Stéphane Dessauer erbaut. Eine weitere Gedenktafel weist darauf hin, dass hier Jean Moulin, der erste Präsident des Nationalrates der Resistance, und Lucien Legros lebten, die beide "als Helden für das Heil Frankreichs starben", 1943 gefoltert und hingerichtet von der Gestapo.



1: Rue des Plantes 26, Eingang



2: Rue des Plantes 26, obere Stockwerke

Das Gebäude wird, berücksichtigt man die hohen, über zwei Stockwerke reichenden Fenster, von Anfang an als Ateliergebäude geplant gewesen sein.<sup>2</sup> Dessauer - der sich als Architekt sonst nicht weiter profilierte - folgte einem Bautypus, der bereits um die Jahrhundertwende voll ausgeprägt war. Zu denken wäre an das Ateliergebäude von André Arfvidson aus dem Jahr 1911 in der Rue Campagne Première, wo Man Ray in den 1920er Jahren sein Studio hatte und wo Louis Aragon und Elsa Triolet wohnten. Die Gegend um den Bahnhof Montparnasse war in jener Zeit eines der intellektuellen und künstlerischen Zentren von Paris. Die Rue des Plantes liegt ein wenig abseits von den großen Boulevards, wo sich damals alle Welt in der *Coupo*

<sup>1</sup> René-Léon Cottard: *Vie et histoire du XIV<sup>e</sup> arrondissement*. Paris 1988. S.145. Die Straße wurde zwischen 1867 und 1877 errichtet. Im Archiv de la Ville de Paris fanden sich zum Gebäude Nr.26 keine Unterlagen.

<sup>2</sup> Anderer Meinung ist John Russell (*Max Ernst. Leben und Werk*. Köln 1966. S.116): Das Haus sei sehr luxuriös geplant, wegen der Weltwirtschaftskrise 1929 aber eine billige Unterkunft für mittellose Künstler, Schriftsteller und Theaterleute geworden. Als Bau Dessauers war mir sonst nur nachweisbar ein Gebäude in der Rue Henri-Heine 9 in Passy (*La construction moderne*. 42, 1926-27, S.540-544: Un hôtel particulier avec immeuble de rapport à Paris. M. S. Dessauer, "du Groupe des Architectes Modernes").

oder im *Jockey* traf.<sup>3</sup> Das Gebäude weist charakteristische Merkmale des Art Déco auf. Besonders deutlich wird dies bei den sich nach oben verjüngenden Lisenen, deren kantige Formen für eine kräftige vertikale Gliederung der Fassade sorgen.

Max Ernst bewohnte eine Wohnung im 10. Stock des Gebäudes mit einer geräumigen Terrasse. Die Wohnung war nicht billig und obwohl er sich damals ein kleines Cabriolet leisten konnte, berichtet Jimmy Ernst von den ständigen Finanzproblemen, die sein Vater zu seinem großen Ärger nicht vor ihm verbergen konnte. Wie das Geld hereinkam, wurde es auch großzügig wieder ausgegeben.<sup>4</sup>

Diese Wohnung suchte im Frühling 1936 der Fotograf Josef Breitenbach auf. Breitenbach war 1933 von München nach Paris emigriert (er hatte sich in der Münchner Räterepublik engagiert und war Jude - war also gleich doppelt von den Nazis bedroht) und hatte in der Rue Notre-Dame-des-Champs, ebenfalls am Montparnasse, ein Studio eröffnet. Mehr schlecht als recht fristete er dort sein Dasein als Porträt- und Reportagefotograf, als Leiter einer kleinen Fotoschule. Kontakt zu Max Ernst hatte er wohl im Mai 1935 aufgenommen, damals trug er dessen Adresse in seinen Kalender ein. Eine Aufnahme des Künstlers in seinem Atelier ist inzwischen besonders bekannt geworden.

3: *Josef Breitenbach: Max Ernst in seinem Atelier, 1936*

4: *Josef Breitenbach: Max Ernst und Heinz Lohmar, hinter der Glastür Marie-Berthe Ernst, 1936*

Der Künstler lehnt an eine Tischkombination auf der zwischen Fernglas und Lampe, zwischen Schnurknäuel, Gemäldereproduktionen und Briefen Skulpturen, Gemälde und Objekte abgestellt sind. An der Wand hängen zahlreiche Arbeiten von ihm, aber auch ein Tapa - ein bemalter Stoff aus Rindenbast - vom Sentani-See, den er vom Kunsthändler Jacques Viot erworben hatte. Auf dem Tisch steht eine Nackenstütze, die ebenfalls aus Neu Guinea, dem jetzigen Irian Jaya stammt. Max Ernst hat sich von seinen Arbeitsmitteln und seinen Kunstwerken abgewendet, sein konzentrierter Blick geht aus dem Bild heraus, in visionäre Ferne, so scheint es zumindest.

Ein weiteres Foto zeigt ihn auf der Terrasse im Gespräch mit Heinz Lohmar, einem deutschen Künstlerkollegen und vermittelt dadurch einen Eindruck über die Emigranten-Kreise, mit denen Max Ernst Mitte der dreißiger Jahre in Kontakt stand.<sup>5</sup> Selbst wenn das Studio in der Rue des Plantes - anders als die so prächtig mit Fresken oder Skulpturen ausgestatteten Häuser in Eaubonne und St. Martin d'Ardèche - sich als ein relativ 'normales' Künstleratelier präsentiert, so kann man doch auch hier dem *genius loci* nachspüren, man kann etwa sehen, dass

<sup>3</sup> S. Billy Klüver und Julie Martin: *Kikis Paris. Künstler und Liebhaber 1900-1930*. Köln 1989.

<sup>4</sup> Vgl. zur wirtschaftlichen Situation von Max Ernst in jenen Jahren Jimmy Ernst: *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst*. Köln 1985. S.78, Patrick Waldberg: *Max Ernst*. Paris 1958. S.316 und John Russell: *Max Ernst. Leben und Werk*. Köln 1966. S.114-116.

<sup>5</sup> Vgl. dazu meinen Text 'Max Ernst and Politics' im Katalog der Max Ernst Retrospektive des Metropolitan Museums New York 2005 (i.E.).

der Ort sich ganz besonders gut für die Inszenierung einer Serie von Fotos der Gipskulpturen von Max Ernst eignete.

Zur Terrasse hin öffneten sich zwei große Fenstertüren des Ateliers. Jimmy Ernst berichtet in seinen Erinnerungen an den Vater, dass sich von hier ein weiter Blick über ganz Paris bot. Direkt um die Ecke hauste Alberto Giacometti in seinem winzigen Atelier in der Rue Hippolyte-Maindron. Und weil er dort keinen Platz hatte, lagerte ein Teil seiner Skulpturen bei Max Ernst auf der Terrasse. Jimmy Ernst schreibt: "Manchmal, wenn Max mit seinem Besucher allein sein wollte, sagte er zu mir: 'Jimmy willst Du nicht ein bißchen hinausgehen und auf der Terrasse mit den Giacomettis spielen? Paß aber gut auf, daß nichts kaputtgeht!' Ich liebte es, dort zu sitzen und mir die atemberaubende Skyline von Paris anzusehen, und zwar durch das regungslose Ballett der Skulpturen hindurch".<sup>6</sup>

5: Max Ernst: *Oedipe I*, 1934

6: Max Ernst: *Oiseau-tête*, 1934/45

Auch Max Ernst nutzte die Terrasse als Standort für seine Gipskulpturen, die in den Jahren 1934 und 1935 entstanden waren. Die massiven Lisenen, mit denen Stéphane Dessauer die Fassade seines Gebäudes vertikal gliederte, eigneten sich hervorragend als Sockel, auf dem sich die Plastiken platzieren ließen. Ein professioneller Kunstfotograf, Marc Vaux, schoss eine ganze Serie von Bildern, die Max Ernst noch in den 1930er Jahren mehrfach in Kunstzeitschriften veröffentlichen sollte. Üblicherweise wurden in jener Zeit Skulpturen - auch von Marc Vaux - vor einem schwarzen Hintergrund bei künstlicher Beleuchtung fotografiert.<sup>7</sup>

Es handelt sich bei den hier gemachten Fotografien also um besondere Bilder der Skulpturen. *Oedipus I* (Spies/Metken 2153) steht etwas niedriger vor dem Stadthorizont als die anderen Arbeiten, hier bilden die Hörner der unteren Figur eine Linie mit den Dächern der Stadt, die sich im Ungefähren verliert. Das Häusermeer bildet bei allen Fotografien den Hintergrund für die Skulpturen, die in ein schwaches diffuses Licht getaucht sind, mit denen Marc Vaux die Materialität des Gipses, das Handgemachte betonen wollte. Die breiten Mäuler der Wesen treten deutlich hervor. Auch bei dem *Oiseau-tête* (Spies/Metken 2157) lässt sich das feine Relief, das als Silhouette des Vogels wie auch als Mund und Augenpartie des Plattenwesens lesbar ist, gut ausmachen. Das milde Licht, das auf die Skulpturen fällt, scheint fast kein Tageslicht zu sein. Überhaupt ist die Stimmung in den Bildern dunkel, düster, nächtlich. Es gibt noch eine andere Aufnahme des *Vogel-Kopfes*, ebenfalls von der Terrasse der Wohnung in der Rue des Plantes, die 1938 im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* von André Breton und Paul

<sup>6</sup> Jimmy Ernst: Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst. Köln 1985. S.131. Vgl. Patrick Waldberg: Max Ernst. Paris 1958. S.312.

<sup>7</sup> Zu den Skulpturen von Max Ernst vgl. zuletzt: Jürgen Pech: Mythologie und Mathematik. Zum plastischen Werk von Max Ernst. In: Max Ernst. Skulpturen. Kat. Stadtgalerie Klagenfurt 1997. S.9-78. Werner Spies: Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Köln 1998. Die Abkürzung "Spies/Metken" verweist auf: Werner Spies, Sigrid und Günter Metken (Bearb.): Max Ernst. Œuvre-Katalog. Bd. II-VI. Werke 1906-1963. Houston und Köln 1975-1998.

Eluard veröffentlicht wurde. Hier trägt die Plastik den Titel *Cadran lunaire* also *Monduhr*.<sup>8</sup> Die Funktion als Zeitmesser wird in dieser Aufnahme unmittelbar einsichtig: Der große flache Stein, der zwischen den zwei Augensteinen an der oberen Kante der Platte angebracht ist, wirft einen messenden Schatten auf das Vogelgesicht. Selbst hier, wo wohl grelle Sonne die Skulptur beleuchtet, ist das Licht, das vom bleichweißen Gips reflektiert wird, seltsam unreal. Der unbekannte Fotograf stand vor der Aufgabe, mit der Sonne den Mond zu imitieren.

7: Max Ernst: *Cadran lunaire*, 1935

8: Max Ernst: *Les asperges de la lune*, 1935

Bei der Fotoserie von Marc Vaux war es sehr viel einfacher, nächtliche Stimmung und Mondbeleuchtung nachzuempfinden. *Mondspargel* (Spies/Metken 2161) trug bei seiner Veröffentlichung in der Zeitschrift *XX<sup>e</sup> siècle* im Januar 1939 den Titel *Les asperges au clair de la lune*, also *Spargel bei Vollmond*. Auch dies ist ein Verweis auf die Beleuchtungssituation, in der Max Ernst seine Skulpturen gesehen haben wollte. Die Verkürzung des Titels auf *Mondspargel* nimmt den Bezug einerseits noch auf, inkorporiert ihn aber gewissermaßen in die Skulptur selbst.

9: Max Ernst: *La ville entière*, 1935/36

10: Max Ernst: *La ville entière*, 1936

Dieses Verfahren der Übertragung ist aus Gemälden von Max Ernst aus jenen Jahren geläufig. Bei der Serie der *Ganzen Städte* zeigt die Zürcher Version von 1935/36 (Spies/Metken 2220) den großen Tafelberg mit den toten Ruinen von einem übergroßen grünlich-gelben Mond bestrahlt, der - wie Felix Andreas Baumann bemerkte - mit seiner "körperhaft dicke[n] Farbschicht" "in seiner leuchtenden Präsenz beinahe aus der Fläche herauszutreten scheint".<sup>9</sup> In einer anderen Version der *Ganzen Stadt* (Spies/Metken 2261) ist dieser Mond verschwunden, geblieben ist die fahle Beleuchtung, die sich über die Trümmerfestung und die sie langsam verschlingende Dschungelvegetation gelegt hat. Das Mondlicht verwandelt die Stadt. Hier ist kein Leben mehr - hier war Kultur, Natur wird alles wieder werden. Gemeinhin werden diese Gemälde mit den Ruinenstädten der Inka in Südamerika in Verbindung gebracht. Max Ernst selbst fühlte sich bei seiner ersten Reise durch Arizona im Sommer 1941 beim Anblick der roten Felswände des San Francisco-Peak an sie erinnert.<sup>10</sup> Günter Metken jedoch verwies auf die lange Tradition des romantischen Ruinenkultes und sah die *Ganzen Städte* zu-

<sup>8</sup> Eine frühe Monduhr findet sich in dem Gemälde *aquis submersus* von 1919 (Spies/Metken 294).

<sup>9</sup> Felix Andreas Baumann: Max Ernst. Die ganze Stadt. In: Zürcher Kunstgesellschaft. Jahresbericht 1968. S.109. Zu *La ville entière* vgl. Ursula Lindau: 'Progressive Universalpoesie'. Max Ernst und die deutsche Romantik. Phil. Diss. Bonn 1995. S.222-229.

<sup>10</sup> Jimmy Ernst: Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst. Köln 1985. S.357.

sammen mit einem zehn Jahre zuvor entstandenen Gemälde, *Paris-Traum* (Spies/Metken 981).<sup>11</sup>

11: Max Ernst: *Paris-rêve*, 1924/25

Die Strukturen dieser Stadt lassen sich noch mit Architektur in Verbindung bringen. Das immergleiche Raster der festungsartigen Fassaden annulliert wie bei den Fotografien von Marc Vaux die Vorstellung von einem ausdifferenzierten Stadtgefüge. Im Gemälde steht ein übergroßes, nicht leuchtendes Gestirn über der diesmal im Paradox zum Bildtitel taghell erstrahlenden Stadt. Hinter den Gemäuern verbergen sich finstere Gestalten. Max Ernst hat hier und da einen Augenring angedeutet, um ihre bedrohliche Präsenz zu kennzeichnen. Denn noch sind sie wie viele seiner Vögel jener Jahre in Käfige gesperrt, doch sie werden sich befreien.

Dass es sich bei der von Max Ernst gemalten Stadt um Paris handelt, ist nicht unmittelbar einzusehen. Es wäre eher überraschend, wenn die Topographie der Traumstadt mit dem Paris der 1920er Jahre konvergieren sollte. Die Aktivitäten der Surrealisten waren ja gerade auf Veränderung der sie umgebenden schlechten Realität ausgerichtet. Es gab in Paris strategische Orte, an denen der Umschlag bereits zu verspüren war. Auf der anderen Seite mussten sie immer wieder erleben, wie sich die Stadt dieser Orte beraubte. Am bekanntesten ist sicherlich die Passage de l'Opéra, nach Aragon "Unterschlupf etlicher moderner Mythen" und "Heiligtum eines Kults des Ephemeren", die der Spitzhacke zum Opfer fiel.<sup>12</sup>

Doch war die französische Hauptstadt nicht nur die Bühne für die Surrealisten. Die Traditionen, auf die sie sich bei ihren Forschungen zur Befreiung des Unbewussten beriefen, hatten tiefe Wurzeln. Die Recherchen zum Paris des 19. Jahrhunderts, zu der Verdrängung des Alten, Romantischen und Romantisierten durch eine radikal moderne Stadtmaschine waren in jenen Jahren in voller Blüte. Roger Caillois publizierte 1937 einen Artikel in der *Nouvelle Revue Française* über den modernen Mythos von Paris. Walter Benjamin exzerpierte ihn für sein *Passagenwerk*, in dem er die "Dingwelt des 19. Jahrhunderts" behandeln wollte, "als handle es sich um eine Welt geträumter Dinge".<sup>13</sup> Er notierte in der ersten Zeit seiner Arbeit an den Passagen seine Träume und begann, mit Drogen zu experimentieren. Dies sollte die Vorschule sein für die pure materialistische Inspiration, für die profane Erleuchtung. Und ein ganzes Konvolut seiner Exzerpte zum *Passagenwerk* ist den unterirdischen Substrukturen und dem Untergang von Paris gewidmet. Die Nähe des Projektes von Benjamin zu den Surrealisten spürte auch sein erster Leser, Theodor Adorno, der in einem Brief vom 20. März 1935 an ihn bemerkte: "Kennen Sie eigentlich Max Ernst? Ich selber habe ihn nie getroffen, aber es wäre ein

<sup>11</sup> Günter Metken in: Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Retrospektive 1979. Kat. Haus der Kunst München 1979. S. 259 und 306.

<sup>12</sup> Louis Aragon: Der Pariser Bauer. Frankfurt/Main 1996 [E.A. Paris 1926]. S.19

<sup>13</sup> Rüdiger Tiedemann: Einleitung des Herausgebers. In: Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Frankfurt/Main 1983. Bd. 1, S.17.

Leichtes für mich, durch Lotte Lenya, die eine enge Freundin von ihm ist, eine Begegnung zu vermitteln. Ich könnte mir vorstellen, daß im gegenwärtigen Stadium der Passagenarbeit ein Treffen mit dem Surrealisten, der, wie mir scheint, am meisten erreicht hat, sehr angebracht wäre."<sup>14</sup> Benjamin hatte ja bereits 1927 in seinem Text über den 'Surrealismus, die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz' den Kern des surrealistischen Interesses bestimmt: "Im Mittelpunkt dieser Dingwelt steht das geträumteste ihrer Objekte, die Stadt Paris selbst."<sup>15</sup>

Die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts ist die Folie der Träume der Surrealisten und zwar in ihren konkretesten Manifestationen. Nicht von ungefähr beauftragte Breton den Fotografen Jacques-André Boiffard, für seine *Nadja* Bilder von den magischen Orten der Stadt zu machen, um ihre Authentizität zu bestätigen.<sup>16</sup> Fotografien waren, neben den Gemälden und natürlich den Texten selbst, das Vehikel, vom Wunderbaren Kenntnis zu geben. Benjamin empfand dies als "Illustration eines Kolportageromans" und in dieser Tradition bewegten sich die Surrealisten leichtfüßig.

In diesem Zusammenhang sind auch der *Mondspargel* und die *Monduhr* zu sehen. Der *Mondspargel* herrscht über die Stadt wie der bewunderte Fantômas, dessen Reich, nach Robert Desnos die dunkle, düstre Nacht ist.<sup>17</sup> Wie Fantômas auf der Titelseite des Kriminalromans von Marcel Allain aus dem Jahr 1911 als Gigant neben dem nun winzigen Dekorationselement Eiffelturm steht, so stehen die im Mondlicht in die Höhe geschossenen Spargel Max Ernsts über der strukturlosen, amorphen Stadtmasse, wo sich allein Kuppeln wie die des Pantheon im nebligen Dunst ausmachen lassen.

## 12: Fantômas

Die literarische Tradition, die sich mit dem nächtlichen Paris verbindet, ist bekannt; sie kann mit Namen wie Baudelaire, Balzac und Hugo gekennzeichnet werden. Die Bildwelten dazu scheinen weit weniger erforscht. An einem Motiv jedoch lässt sich kurz auffächern, wie - gleich den Geschichten der Fantômas-Hefte - die Herrschaft des Unheimlichen über die Stadt visualisiert wurde. Brassai veröffentlichte 1935 in der Zeitschrift *Minotaure* Aufnahmen aus dem kurz zuvor erschienen Bildband *Paris de Nuit*. Obwohl er selbst nicht der Gruppe der Surrealisten angehören wollte, stand er in freundschaftlichem Kontakt etwa zu Dalí und Man Ray. Seine

<sup>14</sup> Henri Lomitz (Hg.): Theodor W. Adorno, Walter Benjamin: Briefwechsel 1928-1940. Frankfurt/Main 1994. S.109-115, hier S.114.

<sup>15</sup> Walter Benjamin: Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Peter Bürger (Hg.): Surrealismus. Darmstadt 1982 (Wege der Forschung 473) S.17-31, hier S.22.

<sup>16</sup> Vgl. Dawn Ades: Photography and the Surrealist Text. In: Rosalind Krauss und Jane Livingston: L'amour fou. Photography and Surrealism. Kat. The Corcoran Gallery of Art Washington. New York 1985. S. 153-187, hier S.161.

<sup>17</sup> Robert Desnos: La complainte de Fantômas, 1933. Zit. n. Pierre Gallissaires (Hg.): Das Paris der Surrealisten: Illustrierte Reisemontage zur poetischen Geographie einer Metropole. Hamburg 1986. S.111.

Aufnahme eines Wasserspeiers vom Nordturm der Kathedrale Notre-Dame illustriert schlagend die Schwierigkeiten, die ein Fotograf des Unheimlichen in einer modernen Großstadt zu bewältigen hatte. Bei ihm hebt sich der dunkle Schatten der Skulptur ab vom elektrischen Lichtermeer. Eine Beischrift in *Minotaure* erklärt, dass das elektrische Licht, die Nacht gezähmt, die schlafenden Landschaften gefangengenommen habe und sie bei lebendigem Leibe ausliefere.<sup>18</sup> Wie eine ewig drohende Mahnung schaut der Gnom auf die ihn nicht mehr beachtende Moderne, die versucht, die Geheimnisse der Nacht zu entreißen.

13: Brassai: *Blick von Nôtre-Dame*, 1935

14: Charles Meryon: *Le Stryge*, um 1850

15: Alvin Langdon Coburn: *Le Stryge*, 1912

Die Wasserspeier von Notre-Dame waren ein bevorzugtes Objekt der Fotografen und Grafiker des 19. Jahrhunderts. Einer von ihnen, *Le Stryge* genannt, war um 1850 von Viollet-le-Duc auf dem Nordturm aufgestellt und nur wenige Jahre später von Charles Meryon zum Protagonisten einer Radierung gemacht worden.<sup>19</sup> In einer Beischrift wird das Programm erläutert: es handelt sich um den "unersättlichen Vampir, die ewige Luxuria, über der großen Stadt nach Nahrung lechzend". Meryons Radierung war nach dessen eigenen Angaben unter dem Eindruck von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* entstanden, sie gab explizit die Vorlage für die Fotografie des Vampirs von Alvin Langdon Coburn.<sup>20</sup> Dieser fotografierte den Vampir bei Tageslicht, doch die lange Belichtung bei kleinster Blende und die delikaten Tonwerte des Platindrucks lassen nächtliche Assoziationen durchaus zu. Einen ähnlichen Effekt erreichte auch Marc Vaux. Dem *Vogelkopf* ist nun nicht die gleiche melancholische Stimmung zu unterstellen wie dem seinen Kopf in beide Hände stützenden Vampir. Doch erkennbar ist er als ein Wesen, das nicht von unserer Welt ist. Als *Monduhr* vom nächtlichen Gestirn beherrscht, scheint er eher der Sphäre der Träume und der Nacht anzugehören. Dieses Bedeutungsfeld ist für die Arbeit der Surrealisten und für Max Ernst schwer auszuschöpfen, so breit sind die Bezugspunkte gestreut.

16: Max Ernst: *Jeu des constructions anthropomorphes*, 1935

<sup>18</sup> Minotaure. Nr.7, 10.6.1935, S.70: "Paris à sept collines, où sont elles dans la nuit? Le jour n'a pas encore reçu de l'homme le privilège de l'éclipse. Ce pouvoir qu'a la nuit de s'éclairer d'un jour électrique. Sous le projecteur les secrets de la nuit se réveillent en sursaut, ils ont la gravité des actes paniques, la valeur des flagrants délits, les grâces du ralenti. La lumière apprivoise la nuit, capture les paysages endormis et les livre vivants." Auf S. 71 sind die beiden Wasserspeier abgebildet.

<sup>19</sup> Vgl. Stephanie Heraeus: Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien des Traums in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts. Berlin 1998 (Phil. Diss. Frankfurt/Main 1996), S.35-37.

<sup>20</sup> S. Verena Villiger: Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte. In: Erika Billeter (Hg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe. Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Bern 1997. S.59-69, hier S.61. Erika Billeter: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Mit Beiträgen von Prof. J.A. Schmoll gen Eisenwerth. Kat. Kunsthaus Zürich. Bern 1977. S.228f.

Einer weiteren Fotografie aber sind doch Hinweise zu entnehmen: Hier überflutet das Mondlicht einen ganzen Skulpturenbausatz und auch das Atelier von Max Ernst. Auf einer Kommode hatte Max Ernst sein *Jeu des constructions anthropomorphes* (Spies/Metken 2159) arrangiert. Ursprünglich wollte er es 1936 bei Charles Rattton auf der Ausstellung der surrealistischen Objekte zeigen. Doch verzichtete er darauf, wie einem Brief an André Breton zu entnehmen ist, um "neue Komplikationen zu vermeiden und schweren Herzens". Er wollte es zusammen mit drei Gipsen zeigen, er nennt sie im Brief "objets-exemples", also Beispielobjekte.<sup>21</sup> Im Katalog sind dann aber doch zwei unbetitelte "Objets naturels incorporés" von Max Ernst verzeichnet und in den Fotografien von Man Ray kann man gar drei Gipse sehen: den *Mondspargel* im Garten der Galerie, *Habakuk* (Spies/Metken 2155) steht in einer Vitrine und auf einem Sockel fand *La belle allemande* (Spies/Metken 2158) einen herausgehobenen Platz.<sup>22</sup>

17: Max Ernst: *Habakuk*, 1934

18: Max Ernst: *La belle allemande*, 1934/35

Im Sonderheft zu der Ausstellung der *Cahiers d'art* ist diese Skulptur in drei Ansichten gegeben, bezeichnet ist sie als "objet incorporé". Damit genügte sie den Anforderungen, die Breton an das surrealistische Objekt gestellt hatte. Einige der einverleibten Objekte sind deutlich erkennbar, so die zwei Muscheln, die den Fächerschwanz der *Schönen Deutschen* bilden. Zwischen sie eingeklemmt ist der flache Kieselstein, der schon als Zeiger der *Monduhr* diente.

Im *Jeu des constructions anthropomorphes* ist auch die *Belle allemande* zu erkennen. Hier ragt sie, einer Vollmondscheibe gleich, hinter den Blumentopfabgüssen hervor. Diese sind zu kühnen Türmen, scharfe Schatten werfend, gestapelt; sie bevölkern als anthropomorphe Wesen die Szenerie. Das Spiel ist gerade erst begonnen worden. Die Gipsteile werden zu immer neuen Figuren zusammengesetzt. Dieses Spiel kann nur bei Nacht gespielt werden und zwar in einer surrealistischen Nacht. Und diese ist nach André Bretons *Erstem surrealistischen Manifest* "die schönste aller Nächte, die Nacht der Blitze, neben ihr ist der Tag Nacht".<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Brief von Max Ernst an André Breton vom 26.3.1936, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BRT C 714): "Bien réfléchi, pour éviter des complications nouvelles, je renonce (de tristesse de cœur) à exposer les trois objets en plâtre et le jeu de constructions anthropomorphes, qui n'a pas de sens qu'avec ces trois objets-exemples."

<sup>22</sup> Man Ray. *Sjældne Værker, Rare Works, Oeuvres Rares*. Kat. Fotografisk Center Kopenhagen 1996. S.19, 22f, 25. Repr. des Rattton-Kataloges ebd., S.20f.

<sup>23</sup> André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*. In: Ders.: *Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg 1982. S.35.

## Abbildungen

**Aus urheberrechtlichen Gründen können die Abbildungen in diesem Artikel nicht gezeigt werden. Über die nachstehend aufgeführten Literaturangaben lassen sie sich jedoch ermitteln.**

1, 2: Archiv des Verfassers

3, 9, 11: Ludger Derenthal und Jürgen Pech: Max Ernst. Paris 1992.

4: Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Retrospective. Kat. Metropolitan Museum. New York 2005.

5: Werner Spies: Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Köln 1998.

6, 8, 16, 17, 18: Werner Spies, Sigrid und Günter Metken (Bearb.): Max Ernst. Œuvre-Katalog. Bd. II-VI. Werke 1906-1963. Houston und Köln 1975-1998.

7: André Breton und Paul Eluard: Dictionnaire abrégé du Surréalisme. Paris 1938.

10: Werner Spies (Hg.): Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Kat. Tate Gallery London. München 1991.

12: Pierre Gallissaires (Hg.): Das Paris der Surrealisten: Illustrierte Reisemontage zur poetischen Geographie einer Metropole. Hamburg 1986.

13, 14: Erika Billeter (Hg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe. Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Bern 1997.

15: Erika Billeter: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Kat. Kunsthaus Zürich. Bern 1977.

© für die Abbildungen der Werke von Max Ernst: VG Bild-Kunst, Bonn 2005