

DIE FROTTAGE ALS FUNKTIONALES PHÄNOMEN

EIN PHILOSOPHISCHES MODELL IM WERK MAX ERNSTS

VON
ECKHARD HAMMEL

Zum Gedenken des 100. Geburtstages von Max Ernst hat das Clemens-Sels-Museum vom 30. Juni bis 18. August 1991 Arbeiten des Künstlers aus eigenen Beständen gezeigt. Der nachfolgende, für den Abdruck stark gekürzte Beitrag von Eckhard Hammel wurde im Rahmen einer die Ausstellung begleitenden Vortragsreihe gehalten. Bei der Konzeption dieser Vortragsreihe stand weniger das Interesse an einer genuin kunsthistorischen als vielmehr an einer interdisziplinären Behandlung spezieller Aspekte im Werk des Künstlers im Vordergrund. Eckhard Hammel hat sich mit den „sanften Katastrophen“ von Max Ernst aus der Sicht des Philosophen befaßt.

I.

Für Max Ernst ist der Künstler kein Schöpfer.¹ Er ist kein aktiver Produzent, ganz im Gegenteil verhalte er sich passiv zu seinem Werk, insofern er dessen Entstehung nur beiwohne.² Dies schließt eine Reihe von subjektivistischen Momenten aus: Keinesfalls kommt dem menschlichen Subjekt der Ort ursprünglicher Produktivität zu. Dieser Ort kommt freilich auch nicht einer soziokulturellen Dimension zu, so daß der Passivität des singulären Subjekts ein aktives Wirken des gesellschaftlichen Seins also der Menge aller Subjekte korrespondieren würde.

Max Ernst weicht nicht zuletzt aus solchen Subjektivitäts-kritischen Gründen vom Konstruktivismus ab, der sich zwar in den meisten seiner Schulen auch vom einfältigen Subjektivismus lossagt, aber gerade darin – in seiner „Benutzerfreundlichkeit“, wenn man so will – die Gebrauchsebene in den Vordergrund rückt, so daß der Mensch doch letztlich immer Herr der Konstruktion bleibt.

Max Ernst ist kein Romantiker der Genialität und auch kein Surrealist, wenn Surrealist-Sein auf der Annahme beruht, daß das bewußte Subjekt letztlich durch es selbst als unbewußtes unterlaufen und darin gleichzeitig überstiegen wird.

II.

Um zu bestimmen, was das Schaffen Max Ernsts in positiver Rücksicht auszeichnet, rekapitulieren wir zunächst kurz seine Berührungs punkte mit der Philosophie und der Psychopathologie:

Max Ernst hat sich im Sommersemester 1910 an der Universität Bonn immatrikuliert und dort Philosophie und Psychopathologie gehört. Der erste Ordinarius des psychopathologischen Instituts, Carl Pelmann, hatte damit begonnen, mit Veranstaltungen für Hörer aller Fakultäten für sein Institut zu werben. Max Ernst hat an solchen Vorlesungen und Praktika insbesondere eines Dozenten namens Hübner teilgenommen.³

Bereits in der Zeit um 1910/1911 könnte Max Ernst mit Aufsätzen des Freud-Schülers Herbert Silberer, der von 1909 bis 1911 im „Jahrbuch für psychopathologische und psychoanalytische Forschungen“⁴ publiziert hat, in Berührung gekommen sein.⁵ Silberer,

den ich sogleich näher vorstellen will, hat insbesondere über das Verhältnis von Denken und Bild gearbeitet und ist deshalb von zahlreichen Psychoanalytikern philosophischer Höhenflüge gescholten worden. Überhaupt war er innerhalb der Geschichte der Psychoanalyse nie wohlgelitten.

Für Max Ernst jedoch muß Silberers Theorie-synthese aus Psychopathologie, Philosophie und Sehtheorie indes eine höchst willkommene Amplifikation seiner eigenen Interessen gewesen sein.⁶

Zunächst werde ich kurz die von Max Ernst später auf das Jahr 1925 datierte Passage zur Frottage aus dessen Autobiographie in Erinnerung rufen. Von Bedeutung ist dabei das Moment, daß die Ding-objekte dem Subjekt gleichsam „auf die Pelle rücken“. Als Freud-Kenner weiß Max Ernst, daß der Begriff, mit dem er die Passage einleitet, „Halluzination“, genau dies besagt: die inneren Vorstellungen werden zur äußeren Realität und die äußere Realität dringt in die innere ein.

„Halluzination. In „Jenseits von Malerei“ (...) beschreibt er sie etwa so: „Masern, Fieber. Vor mir ein Kleiderschrank aus Mahagoni (Imitation), grob gemalt, schwarz auf rot. Die groben Striche erwecken im Fieberhirn Vorstellungen organischer Art – drohende Augen, fette Nasen, Vogelkopf mit öligem schwarzen Haar etc. All dies bewegt sich. ... Wie besessen kreist die Weltkatastrophe um mein Bett.“⁷ Banale Fieberhalluzination, bald versunken, bald vergessen, tauchte sie nicht plötzlich wieder auf in Max Ernst's Gedächtnis etwa 30 Jahre später (am 10. August 1925), als er, an einem Regentag, allein in einem kleinen Gasthof am Meeres-strand, den hölzernen, von vielem „Schrubben“ ausgeleierten Fußboden anglotzt und bemerkte, daß die Maserungen sich „in Bewegung setzen“ (etwa wie die Linien auf dem [Imitation-]Mahagoni-Brett in seiner Kindheit). Wie damals beim Mahagoni-Brett, wie bei Visionen im Halbschlaf werden die Linien zu flüssigen, wechselnden Bildern, zunächst verschwommen, dann mehr und mehr präzis. Max beschließt dieser Symbolik der Zwangs-Inspiration nachzugehen und – um seine Fähigkeiten zur Meditation und Halluzination zu unterstützen, nimmt er von den Brettern eine Reihe von Zeichnungen ab.

bis WS 1914

später Westphal

Wahllos läßt er Papierstücke auf den Flur fallen und reibt dann mit schwarzem Bleistift darüber. Indem er die derart gewonnenen Abdrücke aufmerksam betrachtet, ist er überrascht durch die plötzliche Steigerung seiner visionären Fähigkeiten. (...)’ Derart gewonnene Zeichnungen („Jenseits der Malerei“), dank einer Folge von Suggestionen und Transmutationen, die spontan vonstatten gehen, (wie **hypnagogische Visionen**), verloren bei ihrem Entstehen den Charakter des verwendeten Materials, zum Beispiel des Holzes, und nahmen das Aussehen unglaublich genauer **Zeichen** an, die wahrscheinlich den ursprünglichen **Anlaß der Zwangsidee** offenbarten oder doch ein Scheinbild ihres Anlasses produzierten.⁷ Diese Zeichnungen, die ersten Früchte der Frottagetechnik, wurden gesammelt als „*Histoire Naturelle*“ (...).⁸

Folgend zitiere ich vergleichend eine kurze Passage Silberers, in der er seine Entdeckung des „Autosymbolismus“ kurz beschreibt. Vorauszuschicken ist dabei, daß der Begriff „Autosymbolismus“ auf eine Abgrenzung gegenüber herkömmlichen Symboltheorien verweist, welche das Symbol immer auf eine sinnstiftende Virtualität hin interpretieren. Innerhalb der Psychoanalyse beispielsweise wären dies die Parameter der Latenz, die immer auf den „tieferen Sinn“ vom Typ einer apriori verkorkten genitalen Sexualität verweisen.⁹ Daß Sexualität im Gegensatz etwa zum Code der „Fortpflanzung“ sinnlos sein könnte, daß ist der klassischen Psychoanalyse ja bekanntermaßen ganz und gar nicht geheuer. Was die psychoanalytischen Kategorien im Groben anbelangt, hat Spies sehr gut gesehen, daß Max Ernst sich weniger für die „latenten Traumgedanken“ als vielmehr für den „manifesten Trauminhalt“ interessiert hat.¹⁰ Interesse an der „Manifestation“¹¹ besagt hier einfach ein Interesse am Phänomen des Sichtbaren als solchem. In diesem Sinn wird bei Silberer das Symbol autonatisch gefaßt – darauf verweist das griechische Präfix „auto-“ bei Silberer – es folgt seinen eigenen inneren Gesetzen und weist selbstkursiv nur auf sich selbst zurück. Dieser Selbstverweis besteht im Wechselverhältnis von Innen- und Außenwelt, von Subjekt und Objekt zu einem indifferenzierenden Binnenraum. Silberer schreibt:

„Alle jene psychischen Erscheinungen, bei welchen Bewußtseinsinhalte in die anschauliche Form von Bildern, bildmäßigen Handlungen und Phantasien gegossen werden, können durch ihre Symbolik sowohl Gedankeninhalte (gedachte Wünsche beziehungsweise deren Befriedungsergebnisse, gedachte abstrakte Begriffe usw.) ausdrücken, als auch den Zustand und die Tätigkeit des denkenden Bewußtseins selbst zur Darstellung bringen.“¹²

Demnach können sich sowohl Inhalte des Bewußtseins wie Zustände desselben in Bilder umsetzen. Silberer spricht hier von „materialen“ und „funktionalen Phänomenen“.¹³

Der „Autosymbolismus“ ist eine „**halluzinatorische Erscheinung**“, die sich an der „**Grenzscheide von Wachen und Schlaf**“ in einem Zustand einstellt, der sich zu den beiden anderen [nämlich „1. Schlafrunkenheit“ und „2. Anstrengung zum Denken“] so verhält, wie die Abenddämmerung zu Tag und Nacht; im **hypnagogischen Zustand** also.¹⁴ Betreffend diesen hypnagogischen Zustand

schreibt Silberer auch vom Zustand der „Schwelle“, die sich bildhaft äußere.¹⁵

Der Autosymbolismus ereignet sich als hypnagogischer Zustand in jenem Mittelbereich des Übergangs – „... wenn ich des ... Gedankens nicht mehr Herr bin.“¹⁶ Silberer schreibt hier auch von einer „apperzeptiven Insuffizienz“¹⁷, einer nachlassenden Aufmerksamkeit, die die Bebilderung inszeniert. Keinesfalls geht es also um ein konstruierendes Subjekt, sondern das Subjekt erleidet gleichsam den Prozeß, verhält sich eben passiv gegenüber der Bildentstehung. Das Bildsehen ist aufdringlich, und das Subjekt ist gleichsam selbst das Medium, über das sich ein sujet registriert und bewahrend aufzeichnet.

Ich füge hinzu, daß der Kommentar, mit dem Scheede das Verhältnis Ernst/Freud versieht, daß man nämlich Max Ernst „nicht als malenden Adepten Freuds identifizieren“¹⁸ könne, daß dies sicherlich auch für das Verhältnis Ernst/Silberer gilt. Der Vergleich zwischen Ernst und Silberer ist also keinesfalls so zu verstehen, als habe etwa Max Ernst nur die Theorie des Funktionalen Phänomens in Kunst umgesetzt. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden sind aber zweifelsfrei vorhanden. Und da Max Ernst die Schriften Silberers gekannt hat,¹⁹ könnte diese Verbindung einen Aufschluß darüber geben, warum Max Ernst dem Surrealismus und dem Kult des Unbewußten gegenüber immer dissident geblieben ist.²⁰ Darüber hinausgehend hätte Max Ernst bereits einen Beitrag zum Umgang mit den zum postmodernen „Alternativ-Paradigma“ avancierten Medien geleistet.

III.

Ein medientheoretisch signifikanter Hinweis besteht in der derzeitigen Entwicklung der Filmtechnik. Ebenfalls im Jahr 1925 erschien Hanns W. Kornblums Film „Wunder der Schöpfung“. Ein Film, dessen Anliegen darin besteht, die prinzipielle Isolation des Denkens von Natur / Kosmos anschaulich zu machen, also gleichsam die Fundamentalverdrängung der Menschwerdung zwar nicht rückzuerstatten, aber doch als solche zu explizieren. Besteht hier aber der Kosmos noch als in sich vorgängig geordnet, die humane Gewalt wirkt post festum, so geht Max Ernst als bildender Künstler weiter, indem diese humane Gewalt nicht im Nachhinein stabiler Harmonie imponiert, sondern an den produktiven Erfahrungsbeginn selbst verlegt wird.

Betreffend die Entwicklung der Photographie, findet sich ein weiterer Hinweis in einem Aufsatz Franz Rohs, daß nämlich ein Schlüsselwerk des mikroskopischen Naturphotographierens erst nach Erscheinen der Ernstschen „*Histoire Naturelle*“ erschienen ist. Franz Roh führt hier den Photographen Karl Bloßfeldt an, aus dessen Werktitel „Urfomeln der Kunst. Photographische Pflanzenbilder“²¹ schon der Bezug zur Kunst deutlich wird.

Allein, der Photograph Bloßfeld saß hier einem gehörigen Irrtum auf: abgesehen davon, daß in diesem Fall die Kunst der Technik konkret vorausgeht, setzt Bloßfeld die Realität der Pflanzen-Natur vor- aus und die Potenz unmittelbarer Zugänglichkeit zu dieser Realität seitens des Mediums „Photographie“. Darin unterstellt er hinwiederum der Kunst eine bloß mittelbare, durch die künstlerische Aktivi-

tät eines Menschen-Mediums getrübte Wahrnehmung.

Für Max Ernst können diese Unterstellungen keine Geltung beanspruchen; für ihn verschafft überhaupt kein Medium einen unmittelbaren Zugang zum Realen. Man wird hier schon McLuhans berühmt gewordenes Monitum, das Medium sei nur Medium für ein weiteres, seine Information nur solche über und für ein anderes Medium, veranschlagen können. Medien, seien es technisch oder künstlerische (beide Adjektive gehen schließlich auf das griechische Wort „techne“ zurück), können somit nicht dazu angetan sein, immer tiefer in die Geheimnisse der realen Welt oder der Natur einzudringen.²²

Das Medium ist Vermittlung zwischen den beständig sich verschiebenden Dimensionen von Innen und Außen. Als diese Vermittlung aber vermittelt sie nichts mehr außer sich selbst. Dazu im Gegensatz besteht der technologische und in der Erweiterung lebensweltliche Normalfall der Medien gerade in einem dissimulativen Effekt, d. h. daß es sich selbst zurückzieht und vergessen macht. Bei Max Ernst gibt es diesen Rückzug nicht, das Medium als solches insistiert, es stört.²³ „Histoire“, „Geschichte“ meint in diesem Sinn nicht erzählende Abbildung einer Urform. Die „Natur“ ist selbst eine Angelegenheit einer **produktiven** Aufbewahrung, eines produktiven Gedächtnisses.²⁴ Zu Recht ist Uerscheln der Auffassung, daß sich die „Naturgeschichte bereits durch den Einsatz ihrer bildkünstlerischen Mittel natursentimentalischen Unmittelbarkeitsbehauptungen“ widersetze.²⁵

Als Künstler geht Max Ernst daran, diese Funktionsweise der medialen Produktion von Welt selbst darzustellen. Die „Histoire Naturelle“ ist nichts anderes als diese Art von Geschichte dieses Begriffs von Natur.²⁶ Die „Histoire Naturelle“ stellt frottierte „imaginæ agentes“²⁷ im Sinne historischer „Erinnerung“ an Natur nur scheinbar bereit, denn „agens“ sind die Bilder nur als mortifizierte, was hinwiederum nicht über ihre Produktivität hinwegtäuschen darf. Das Buch Max Ernsts ist gewissermaßen das Gedächtnis selber, aber ein Gedächtnis, das keine geregelte Erinnerung gestattet, die es erlauben würde zu sagen: „hier bin ich als mir meiner bewußtes Subjekt, und dort ist das erinnerte Objekt, mein Eigentum“. Die „imaginären Agenten“ sind Doppelagenten, es mag sein, daß sie die Dinge daran erinnern, daß es noch Menschen gibt.

Eine der Pointen des Funktionalen Phänomens besteht darin, daß sich gerade in der Schwäche des bewußten Ich im Wachtraum eine eigentümliche selbstreksursive, nicht beherrschbare Vermengung, Dissipation von Innen und Außen in der Bildwelt zeigt. André Breton hat es einmal so ausgedrückt, daß der Mensch zum „Spielball seines Gedächtnisses“ werde.²⁸ Bei Max Ernst heißt dies, daß sich gerade unter „Ausschluß aller bewußten geistigen Einflüsse (des Verstandes, des Geschmacks oder der Moral)“ eine „**Intensivierung der Reizfähigkeit des Verstandes**“ vollzieht. Damit ist einzig gesagt, daß die Frottage nicht auf irrationalen Parametern beruht, sondern das Funktionieren der Rationalität selbst darstellt. Damit wird Max Ernst im Gegensatz zu den betont irrationalistischen Surrealisten zu einem avancierten Rationalitätskriti-

ker. In der exceptionellen Situation des hypnagogischen Zustands, des Wachtraums, des Halbschlafs wird sich somit das Denken zum Bild; es ergibt sich eine funktionelle Entsprechung von Rationalität und Bild.

Diese Schärfung des Denkens bei seiner synchronen Schwächung hat Walter Benjamin in einem kurzen Text zur Geschichte der Photographie expliziert: die Natur, die die Kamera sehe, sei eine andere, als die, die das Auge sehe, „anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“²⁹ Dies ganz einfach deshalb, weil die Technik der Kamera zwar gesehene aber übersehene Momente registriert, sie hält demnach einen unbewußt gesehenen Moment fest. Benjamin fährt fort, indem er die Verfahrensweise der Technik mit der Psychoanalyse vergleicht: Von diesem „Optisch-Unbewußten“ erfahre der Mensch erst durch die Kamera, deren Optik demnach Welten auffinde, „welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in **Wachträumen** Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar (...) geworden sind.“³⁰

Die Lust am Photographicewesen, also das Begehrn, das der Blick ewig währen möge³¹, stellt sich für Benjamin in dem historischen Übergang der „Information“ zur „Sensation“ dar, also im Übergang von einer sinnverhafteten Kultur des Lichts der Aufklärung zu einer imaginären Kultur bloß technologischer Belichtung.³² Mit diesem Übergang vollzieht sich auch die von Benjamin festgestellte Transformation des Kunstwerks, das nicht mehr durch die „Aura“ sondern durch den „Schock“ zu kennzeichnen wäre. Um als Kunstwerk Geltung haben zu können, müßte ein Kunstwerk also schockierend wirken. Ich denke freilich, daß Max Ernst noch weiter geht als bis zum Schockeffekt seiner Werke, den er im weiland herrschenden politischen Hygienewesen ja tatsächlich hervorgerufen hat.³³

Max Ernst zeigt in eins mit seinen Techniken das Übereinkommen von Innen und Außen auf. Darin besteht der Effekt. Die Vermittlung von interner und externer Welt, von Körper und Ding ereignet sich auf der Ebene des Fragmentalen. Dieser fragmentale Charakter in seiner Organisation macht das Fundament alles Mediale aus. Ob eine Sache als schön oder häßlich empfunden wird, schockant oder beruhigend, das ist nicht das Problem Max Ernsts. Für Max Ernst kommt es nur auf die partialen Elemente und ihre Verbindungen an. Die Skizzierung des Dadaismus bei Deleuze/Guattari betrifft auch Max Ernst: „Der Künstler ist ein Meister der Objekte; er integriert seiner Kunst zerbrochene, angebrannte, zerstörte Objekte, um sie dem Regime der Wunschmaschinen, in dem die Störung zum Funktionieren selbst gehört, zu überantworten...“³⁴

Das Problem des Optischen-Unbewußten ist nie mals auf einen tieferen Sinn hin befragbar, wie dies innerhalb der Psychoanalyse noch möglich war. So hat Max Ernst seine Collagen auch nochmals photographiert. Er kann darin als einer der wenigen Künstler gelten, bei denen im Zeichen technischer Reproduktion das Photographieren des Werks zum festen Bestandteil des Werks selber gehörte oder gehören mußte. Das Photographieren stellt nichts

anderes dar als ein potenziertes Spiel mit Genzen und Übergängen, die in der Photographie nicht eindeutig zu identifizieren sind. Max Ernst zeigt, daß der technologisch potenzierte Blick keinesfalls das Unbewußte bewußt mache, wie es Walter Benjamin unterstellt. Im Gegenteil geht mit dem Photographieren ein Vergessen einher, denn Photographie wie Kunstwerk bleiben letztlich immer fragmentarisch. Darin besteht die funktionelle Entsprechung zwischen Dargestelltem und Darstellung. Der technologische Blick ist in der gleichen Weise verdeckend wie aufdeckend, zu entdecken aber gibt es nichts; das Gedächtnis multipliziert nur die Dimensionen des Erinnerns und Vergessens miteinander.

Indem Max Ernst das Reale des Sichtbaren in der Fragmentierung multipliziert, erweitert seine Frottage-Technik als Technik des Optischen den Begriff, den Walter Benjamin fürs Technische reklamierte. Tatsächlich spricht man in der Geschichte der Kunst kaum so oft von Techniken wie im frühen 20. Jahrhundert. Die Kunst folgt darin dem ununterbrochenen Technologiefortschritt. Aber dort, wo die photographische Gedächtnismaschine eine Fortsetzung der klassischen Malerei mit anderen Mitteln sein wollte, dort wandelt sich bei Max Ernst das „Material“ zum bloß fragmentalen „Zeichen“³⁵, deren Verweisung nur immer wieder Zeichen von Zeichen betrifft. Mit Nietzsche mag man hier dazuhalten, daß je tiefer wir sehen, je weniger Sinn sich einzustellen vermag.³⁶

Darin liegt die Auszeichnung der Ernstschen Kunst; sie ist bildlich, aber sie läßt nicht die Bildung eines imaginären Mehrwerts zu, also das Lacanische „Aha-Erlebnis“.³⁷ Man könnte auch sagen: man erkennt nichts wieder außer Bruchstücken, die jede Gestaltausbildung unterbinden. Mit Jacques Derrida heißt dies, daß hier nur Spuren auf Spuren verweisen und allein darin sich Realitäten erzeugen. Dies allein wäre das Unbewußte bzw. das Gedächtnis.

IV.

Welchen Position hat nun derjenige, der die Zeichen liest oder setzt, der die Zeichen beobachtet? Max Ernst, der mit Werner Heisenberg bekannt

war, hat sich auf basale Einsichten der Kopenhagener Deutung der Quantentheorie bezogen. Er kommentiert diese Erkenntnisse:

„Dort, wo der Mensch die Geheimnisse der Natur zu überraschen hoffte, erblickt er nur sein eigenes, vom Spiegel zurückgeworfenes Bild. Erinnert Sie das nicht an die Vorstellung vom Unendlichen, die uns Picabia gegeben hat: zwei einander im leeren Raum betrachtete Spiegel?“³⁸

Die Position der registrierenden Beobachtung – und Max Ernst bezeichnet sich eben selbst als passiven Beobachter bei der Entstehung seiner Werke – beschreibt Max Ernst schon zu der Zeit, als er noch mit dem Surrealismus sympathisierte³⁹: die Surrealisten kopierten nichts, sie bewegten „sich auf dem physikalisch und psychisch durchaus realen (...)

Grenzgebiet von Innen- und Außenwelt.“⁴⁰ Sie würden „einregistrieren“, was sie dort sehen und erleben.⁴¹ Es besteht also kein Spiel der Außen-Innen-Kontraste sondern eines von Differenz und Indifferenz von Außen und Innen innerhalb eines Binnenraumes. Das Gedächtnis der „Histoire“ partizipiert demnach am Innen wie am Außen; der Mensch ist nicht zu trennen von seinen externen Repräsentationen. Präcis dieser Differenzierung / Indifferenzierung wäre die Ironie, die Max Ernst sagen läßt, zwei Augen besitze der Mensch, damit er mit einem nach innen, mit dem anderen nach außen schauen könne.

Die Funktionalen Phänomene die die Ernstsche Kunst zur Darstellung bringt, beschreibt diese Innen-Außen-Verweisungen. Daß Außen ist die Verdoppelung des Innen und das Innen die Verdopplung des Außen. Darin fällt natürlich der klassische Begriff der Realität aus, es geht um die Spuren vergangener und die Erzeugung neuer Realitäten. Deren Modi sind Kopplungen, Abtrennungen und Isolationen.

Die Energie, von der Max Ernst meint, daß sie die Maschinerie in Gang setze, ist dabei nicht die eines ursprünglichen Lebens; sie resultiert einzig aus den speziellen Konfigurationen nach den angezeigten Modi: „es kommt zu einem Energieaustausch, der gerade durch diese (gewaltsame) Annäherung provoziert wird.“⁴²

Anmerkungen

- ¹ „Aus ist's natürlich mit der Auffassung vom ‚Talent‘, aus auch mit der Heldenverhimmelung und mit der für Bewunderungslüste willkommenen Sage von der ‚Fruchtbarkeit‘ des Künstlers, welcher heute drei Eier legt, morgen eines, am Sonntag keines.“ Max Ernst (1991): 309. Vgl. dazu Thomas W. Gaethgens: pass.
- ² In der Autobiographie schreibt Max Ernst über sich in der Notiz zum Jahr 1925, daß er die „Geburt seiner Werke als einfacher Zuschauer“ verfolge. Max Ernst (1991).
- ³ Trier: 31-33. Trier bezeichnet den Dozenten Arthur H. Hübler als „eine Schlüsselfigur für ein Studium außerhalb der üblichen Normen.“ (32). Vgl. auch Clemens Dieckhöfer: pass. Interessanterweise hat Hübler in der forensischen Kriminalpsychopathologie gearbeitet. Immerhin hatte die Klinik in Paris, an der Charcot,

der Lehrer Freuds, tätig war, gerade auf diesem Gebiet nicht unerheblichen Ruhm erworben.

- ⁴ Jahrbuch für psychopathologische und psychoanalytische Forschungen. Hg. v. E. Bleuler / S. Freud. Leipzig und Wien.

Einige der Publikationen Silberers darin:
„Bericht über eine Methode, gewisse symbolische Halluzinations-Erscheinungen hervorzurufen und zu beobachten. In: Jb I, 2 (1909). 513-525. Symbolik des Erwachens und Schwellensymbolik überhaupt. In: Jb III.2 (1911). 621-660.

Über die Symbolbildung. In: Ebd. 661-723.

- ⁵ Der profunde Max-Ernst-Kenner Spies gibt an, daß Max Ernst erst 1913 mit Freud in Berührung kam. Pelmann war seit 1893 Mitherausgeber der „Zeitschrift für Psychologie“. In der Nr. 57 von 1910, findet sich eine Besprechung des „Jahrbuchs für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen“ von 1909, in

* Carl Pelmann 1838-1916 (1912 "Psyche, freizeit und Zustände")
** Vorlesg. v. Oswald Kippe; Asth., Psydol in BN 1904-13

- der auf S. 150 auch Silberers Aufsatz – allerdings nur äußerst kurz – kommentiert wird.
- ⁶ Silberer wurde in jüngster Zeit von Rudolf Heinz signifikanterweise in einem Werk über Kunst, Philosophie und Psychoanalyse auf Kafka extrapoliert. Heinz (1985): 157–177.
- ⁷ In „Einiges aus Max Ernsts Jugend von ihm selbst erzählt“ heißt es: „(1897) Erster Kontakt mit Halluzinationen. Masern. Angst vor dem Tode und den zerstörenden Kräften! Eine Fiebervision, hervorgerufen durch ein Paneel aus imitiertem Mahagoni gegenüber seinem Bett. Die Holzmaserung nahm nach und nach das Aussehen eines Auges, einer Nase, eines Vogelkopfes, einer ‚drohenden Nachtigall‘, eines drohenden Kreisels usw. an. Sicherlich fand der kleine Max Gefallen daran, von solchen Visionen geplagt zu werden. Und später verschaffte er sich freiwillig ähnliche Halluzinationen, in dem er häufig auf Holzpaneelen, Wolken, Tapeten, ungestrichene Wände schaute, um seine Vorstellungskraft spielen zu lassen. Wenn ihn jemand fragte: ‚Was ist deine Lieblingsbeschäftigung?‘ antwortete er stets: ‚Sehen‘.“ Entnommen aus Max Ernst: Beyond Painting. In: Max Ernst (1951): 92 f.
- ⁸ Max Ernst (1991): 283–285. Vgl. die Notizen zum Jahr 1919 und 1925. (Hervorhebungen von mir.)
- ⁹ Aus dieser möglichen „Begegnung“ könnte sich ableiten lassen, daß Gorsens Charakteristik des Ernstschen oeuvres als „Sexualfetischismus“ (Gorsen (1987): 20) nur dann greifen würde, wenn man jegliche Form der Sexualität fetischistisch nennen würde. Gerade dies tut Gorsen aber nicht. Einer der Gründe, warum sich Freud von Silberer distanziert hat, ist schließlich der, daß bei diesem das Sexuelle nur eine untergeordnete Funktion spielt.
- ¹⁰ Spies (1982): 82.
- ¹¹ – ein nicht ganz treffender Begriff, da er die Opposition zur „Latenz“ mittransportiert.
- ¹² Silberer: 19. Silberer unterscheidet drei Kategorien des Autosymbolismus', materiale, somatische und funktionale Phänomene.
- ¹³ Eine Stelle, die bei Silberer nur marginal wirkt, besagt, daß das reine funktionale Phänomen eigentlich die „Geometrie“ sei, die durch die „Poesie“ des materialen Phänomens ausgeschmückt werde. Silberer (1988): 174. Ähnlich drückt sich auch Ernst aus, der die Collage als Zusammentreffen wesensfremder Realitäten beschreibt, zu der der Inhalt erst sekundär, als „Poesie“ käme. Max Ernst (1991): 291.
- ¹⁴ Silberer: 8.
- ¹⁵ Silberer: 146. (Hervorhebung von mir.) Was beispielsweise das Motiv des Waldes angeht, das bei Max Ernst eine große Rolle spielt, so wäre „Wald“ kein Symbol für irgendwelche Seelenattribute, sondern visuelle Darstellung des Übergangszustandes von Schlaf zu Wachen und umgekehrt. Vgl.: Silberer: 154.
- ¹⁶ Silberer: 96. (Hervorhebung von mir.)
- ¹⁷ Silberer: 103, 105, 107, 116, 134, 15. Ein weiterer Zusammenhang zwischen Ernst und Silberer könnte sich aus der Tatsache ableiten lassen, daß beide Kants „Kritik der reinen Vernunft“ ausführlich studiert haben. In der Terminologie Kants würde das Funktionale Phänomen auf eine vermehrte Affinitätsleistung der Einbildungskraft gegen die transzendentale Apperzeption hinauslaufen (KrV § 16).
- ¹⁸ Schneede: 351.
- ¹⁹ In jedem Fall muß er Silberer über die Lektüre der Schriften Ernest Jones' um 1916 kennengelernt haben.
- ²⁰ – und somit nicht dem Unwetter Benjaminischer Kritik anheimfällt, die den Surrealismus als banalen „Traumkitsch“ identifiziert. Walter Benjamin: Traumkitsch. In: Benjamin (1977): 620ff, Vgl. 295–310.
- ²¹ Karl Bloßfeldt: Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Hg. v. Karl Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin o.J. [1928].
- ²² Max Ernst mit der Filmtechnik in Verbindung zu bringen, ist insofern nicht abwegig, als er vermittelte über seine Bekanntheit mit Moholy-Nagy, der sein Filmbuch 1927 veröffentlicht hat, sich sicherlich mit dem Verhältnis Kunst und Film auseinandersetzt hat. Der Film basiert schließlich auf dem Collage-Prinzip (Cutting). Eigens zu bedenken freilich wäre im Hinblick auf die Herstellung die vertikale Flächigkeit von Malerei und Film im Gegensatz zur horizontalen von Collage / Frottage. Spies hat in einem anderen Zusammenhang darauf hingewiesen. Es würde sich demnach der ersehende Blick des Schöpfers, der die Tiefe des Raumes durch das vertikale Beobachtungs- und Konsumsubjekt bannt, ironisiert.
- ²³ Dieses affirmative Stören inszeniert die in Düsseldorf lebende brasiliische Bildhauerin Sandra Sartori, die sich gern auf Max Ernst bezieht. Man wird sagen können, daß hier die Frottage-Technik Max Ernsts in PVC-Art weiterentwickelt worden ist. Sartori bemalt PVC-Flächen rückwärtig, woraus sich Strukturmuster nach der Art der Frottage ergeben können, die selbst noch der Vorstellung, etwas Reales könne dienlich gewesen sein eine Absage erteilen. Die bemalten PVC-Teile werden übereinandergelegt, -gehängt oder -gestellt und ergeben so das abgeschlossene Werk. Daß das Medium nichts als Medium eines weiteren Mediums sei, imponiert demnach in einer kontemporären Weiterführung der Ernstschen Techniken.
- ²⁴ Gemäß der Erkenntnis Kants – Max Ernst hat Kant ausführlich studiert – ist „Natur“ nichts anderes, als räumliche Relationen, die der Verstand regelt: deren Kopplungs-, Trennungs- und Restproduktionen.
- ²⁵ Uerscheln: 8.
- ²⁶ „Naturgeschichte“ ist die deutsche Übersetzung auch des aristotelischen Begriffs derjenigen Geschichte, in der der Mensch keine Rolle spielt. Der französische Text läßt hier eine Ambivalenz offen die im Deutschen verlorenginge: „Natürliche Geschichte“, so heißt es wortwörtlich, also eine Geschichte als Erzählung nach Art der Natur, in der der Mensch immer eine Position innehätte.
- ²⁷ Zum Begriff der „imagines agentes“ vgl. Yates: 3. Kap. Bilder, die die Erinnerung garantieren sollten, ähneln vor allem im Mittelalter in ihren bizarren Formen der Collagetechnik. Ich halte es für durchaus möglich, daß Max Ernst mit der Collage, die kein rezeptives Gestaltwahrnehmen zuläßt und darin auch das Wortgedächtnis unterminiert, diese Gedächtnisbilder parodiert.
- ²⁸ Breton: 16.
- ²⁹ Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Benjamin 371. Vgl. auch ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
- ³⁰ ebd. 371f. Die Hinweise verdanke ich Spies (1991): 128. Es geht hier freilich um mehr, als die bloße Begabung Ernsts, der Kunst neue Formen zuzuführen.
- ³¹ Heinz (1990b).
- ³² Keinesfalls also sind die Begriffe „Informationszeitalter“ und „Medienzeitalter“, die man gern in einem Atemzug nennt, von gleicher begrifflicher Intension. Der Medienbegriff besagt ja, daß die Information, insbesondere über den vermeintlichen „Ursprung Natur“ im Medium selbst verschwindet.
- ³³ Was das Schockierende betrifft, so sind Max Ernsts Zerstückelungen, die er in den Techniken der Collage, Frottage u. a. ausführt, vielleicht eine Art dadaistische Proto-Parierungen des Genes des Horrorfilms, der wohl der Inbegriff des Schockanten wäre.
- ³⁴ Deleuze / Guattari: 42.
- ³⁵ s. Anm. 8.
- ³⁶ Vgl. Hörisch: 11.

* Jones 1879–1958

- ³⁷ Lacan: 63.
Hier muß auch das vor- und rückwärtige Blättern, das gleichwohl immer vorn anfängt, im Gegensatz zum linearen Filmsehen eine Rolle spielen.
- ³⁸ Max Ernst (1970): Interview de Max Ernst sur l'Allemagne (mit Jean Schuster.)
- ³⁹ Ich verweise an dieser Stelle auf Diskussionen mit dem Düsseldorfer „Dingsurrealisten“ Paul Schwietzke, der betont, nicht sei Max Ernst kein Surrealist, sondern vielmehr der einzige.
- ⁴⁰ Max Ernst (1991): 310.
- ⁴¹ Ebd. (Hervorhebung von mir.)
- ⁴² Max Ernst (1991): 314.

Literatur

Giulio C. Argan: Der Techniker des Traums. In.: Hommage à Max Ernst. Luxemburg 1976. 84-89.
Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bde. II.1, 2. Frankfurt/M. 1977.
André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus 1924. In: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek 1986. 9-43.
Jean Brun: Philosophie du Surrealisme. In: Rev. de Metaphysique et de Morale 61 (1956). 360-369.
Gilles Deleuze / Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt/M. 1977.
Klemens Dickhöfer: Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie. In: Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922. Köln 1980. 69-73.
Max Ernst (1951): „Einiges aus Max Ernsts Jugend von ihm selbst erzählt“. In: Max Ernst. Gemälde und Grafik 1920-1950. Hg. v. der Stadt Brühl.
– (1963): Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe). In: Max Ernst. Katalog Wallraf-Richter-Museum Köln, Kunsthaus Zürich. Köln 19-35, I-X.
– (1970): Écritures. Paris.
– (1970a): Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen. Köln.
– (1991): Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe). In: Spies (1991).

Thomas W. Gaethgens: Das „Märchen vom Schöpferum des Künstlers“. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop. In: Spies (1979) 43-78.
Peter Gorsen: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert. Hamburg 1987.
Rudolf Heinz (1984): Traumtheorie. In: Die Eule. Zeitschrift für rationalitätsgenealogische insbesondere feministische Theorie. Nr. 11 Naturwissenschaft / Technik 122 f.
– (1985): Minora Aesthetica. Dokumentation auf Kunst angewandter Psychoanalyse. Bremen. 157-177.
– (1986): Pathognostische Studien. Essen. Kapitel III Schrift.
– (1990a): Pathognostische Studien III. Psychoanalyse, Krisis der Psychoanalyse, Pathognostik. Essen. Kap. Helios: 215-228, Schlaf: 336-338.
– (1990b): zusammen mit Heide Heinz: Was ist sichtbar? In: Kunst im Schaltkreis. Berlin.
Jochen Hörisch: Das Abendmahl, das Geld und die neuen Medien. Poetische Korrelationen von Sein und Sinn. Bremen 1989.
Winfried Konnertz: Max Ernst. Zeichnungen, Aquarelle, Übermalungen, Frottagen. Köln 1980.
Jacques Lacan: Schriften 1. Frankfurt/M. 1975.
Jean Lyotard: Jenseits der Malerei. Berlin 1986.
Mihail Nadin / Vicu Bugariu: Collage et Métaphore. In: Rev. d'Esthetique, 23 (1970). 131-139.
Herbert Silberer: Über die Symbolbildung und andere psychoanalytische Schriften. Hg. v. M. Turnheim. Wien 1988.
– (Zu Fuß durch den Kopf. Wanderungen im Gedankengebirge. Hg. v. Bernd Nietzsche. Tübingen 1988. Darin eine Auflistung der Publikationen Silberers, 71ff.)
Werner Spies (1979) (Hg.): Max Ernst. Retrospektive 1979. München.
– (1982): Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers. München.
– (1988): Max Ernst. Collagen. Köln.
– (1991): Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag. München.
Eduard Trier: Was Max Ernst studiert hat. In: Spies (1979) 31-42.
Gabriele Uerscheln: Zur Entstehungsgeschichte der Frottagen des Jahres 1925. In: Max Ernst 1891-1976. Arbeiten aus dem Bestand des Clemens-Sels-Museums Neuss. Katalog zur Ausstellung im Clemens-Sels-Museum Neuss vom 30. Juni-18. August 1991. 7-9.