

Zwischen Imagination und Geopolitik Max Ernsts *Europa nach dem Regen*

Autorin: Maria Engelskirchen
Erschienen in: ALL-OVER #6, Frühjahr 2014
Publikationsdatum: 21. März 2014

URL: <http://allover-magazin.com/?p=1702>
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:

Maria Engelskirchen, Zwischen Imagination und Geopolitik. Max Ernsts *Europa nach dem Regen*, in: ALL-OVER #6, Frühjahr 2014, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1702>.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

Maria Engelskirchen

Zwischen Imagination und Geopolitik Max Ernsts *Europa nach dem Regen*



Abb. 1: Max Ernst, *Europa nach dem Regen*, 1933, Tempera und Öl auf Gips, partiell auch Stoff über Sperrholzplatte, 107 x 149 x 3 cm, Kunsthalle Karlsruhe.

Als Svetlana Alpers 1984 den „kartographischen Impuls“ in der Produktion von Bildern beschrieb, eröffnete sie einen Diskurs im Spannungsfeld zwischen Kartographie und Kunst, der weit über die von ihr in erster Linie untersuchte holländische Malerei des Goldenen Zeitalters hinausging.¹ Im Folgenden soll dieser Schnittstelle anhand von Max Ernsts 1933 entstandenem Werk *Europa nach dem Regen* (Abb. 1) nachgespürt werden.

Hierbei handelt es sich um ein Gipsrelief, das eine Landkarte darstellt. Ernst bedient sich im Hinblick auf Farbgebung und Symbolik konventioneller kartographischer Zeichen, sodass eine klare begriffliche Abgrenzung zwischen den Medien „Bild“ und „Landkarte“ nur schwer möglich ist und vielmehr danach gefragt werden muss,

inwiefern mithilfe kartographischen Vokabulars das vorliegende Werk sprachfähig wird.

Zu erkennen ist eine physische Landkarte, die beinahe an Satellitenbilder erinnert, weshalb es auf Anhieb recht leicht zu fallen scheint, die Karte zu lesen: Meere, Flüsse und Seen sind in Blau gehalten, wobei die verschiedenen Sättigungen Tiefenunterschiede des Wassers suggerieren, Gebirge und Wälder sind mit den aus Schulatlanten bekannten konventionellen Einfärbungen braun bzw. grün gekennzeichnet. Die überwiegende Farbigkeit ist in einem grau-beigen Farbton gehalten, was Rückschlüsse auf eine nicht sehr fruchtbare Landschaft zulässt.

Auf den Gewässern sind rote gestrichelte Linien zu sehen, die Schifffahrtsrouten sein könnten, sowie schwarze gestrichelte Linien auf dem Land, die den Symbolen für nationale Grenzen ähneln. Zudem lassen sich an einigen wenigen Stellen schwarze Kreise ausmachen, die auf Siedlungen oder Städte schließen lassen. Obwohl man beim flüchtigen Betrachten zunächst das Mittelmeer oder die dänische Halbinsel zu erkennen meint, ist die Darstellung an sich sehr befremdend. Weder die iberische Halbinsel noch Italien oder das französische *Héxagone* sind auszumachen. Zudem könnte man meinen, Europa sei an der Nord-Süd-Achse gespiegelt, sodass sich das Schwarze Meer nun im Westen befindet.

In der Sekundärliteratur, aber auch bereits von Zeitgenossen, wurde die veränderte Gestalt Europas zumeist auf den politischen Kontext der Zeit bezogen (das heißt vor allem auf die Machtergreifung Hitlers), sodass die Karte als Prophetie der Katastrophen des Zweiten Weltkrieges interpretiert wurde. Jedoch zeigt sich in einer präzisen Analyse von *Europa nach dem Regen*, dass eine Interpretation, die sich rein auf die Machtübernahme des nationalsozialistischen Regimes stützt, nicht überzeugend ist. Vielmehr erweist sich Ernsts Auseinandersetzung mit Kartographie als Bezugnahme auf geopolitische Diskurse der 1920er und frühen 1930er Jahre.

Gleichzeitig rekurriert Ernst mit seinem Werk auf kunsttheoretische und kunsthistorische sowie philosophische Positionen, die mit Rücksicht auf die Genese des Bildmotivs auf das Imaginationspotenzial der Landkarte verweisen. So beruft er sich beispielsweise auf Leonardo da Vincis Diktum der imaginationsstimulierenden Funktion von Mauern, zitiert die *Metaphysischen Interieurs* von Giorgio de Chirico und verweist gleichzeitig auf Friedrich Nietzsches nautische Metaphorik in der *Fröhlichen Wissenschaft*.

Bei dem Bildträger von *Europa nach dem Regen* handelt es sich um ein *objet trouvé*. Ernst hatte die mit Gips beworfene Sperrholzplatte am Set zu Luis Buñuels Film *L'Age d'Or* aus dem Jahr 1930 gefunden, in dem Ernst selber mitwirkte. Ursprünglich hatte die Platte dazu gedient, die Wände der zu Beginn des Films gezeigten Räuberhütte auszukleiden; Ernst aber sah in den Gipskonturen eine Landkarte und arbeitete diese heraus.

In dieser Hinsicht bezieht sich der Künstler auf eine weit zurückreichende Tradition in der Kunstgeschichte, die bereits vorhandene Elemente wie strukturierte Mauern oder Wolken als Inspirationsquelle für

den Aufbau von Bildern nimmt. Als einer der bekanntesten Vertreter dieser Position in der westlichen Kunst seit der Frühen Neuzeit kann Leonardo gelten, auf den Ernst sich in seinem 1936 erschienenem Text *Au-delà de la peinture* auch selber bezieht. Retrospektiv bekennt er über den Fund der Sperrholzplatte: „J'étais donc de nouveau devant le fameux mur de Léonard de Vinci qui a joué un si grand rôle dans mes 'Visions de demi-sommeil'.“²

Das Medium der Landkarte nimmt eine zentrale Position in Ernsts Werk ein, deren Komplexität sich aus der Engführung mit mehreren Paradigmen ergibt. Mithilfe der Karte thematisiert Ernst seine eigenen kunsttheoretischen und -praktischen Überlegungen bezüglich des Ähnlichkeitssehens und konstruiert eine kunsthistorische und -philosophische Ahnenreihe, während er gleichzeitig einen Kommentar zu den geopolitischen Diskursen der Zeit abgibt und sich mit Exil und Emigration auseinandersetzt.

Der verstärkte kartographische Impuls der Zwischenkriegszeit hing nicht nur mit propagandistischen Forderungen zur Erweiterung des Lebensraumes zusammen, sondern kann auch als Reaktion auf die Entwicklung der Luftfotografie gesehen werden, die eine Verschiebung der Perspektive mit sich zog, die sich als Aufstieg in die Vertikale manifestierte.³ Während des Ersten Weltkrieges wurden Luftaufnahmen vor allem zu militärischen Zwecken verwendet, um über aktuelle Bilder des Geländes und der Schlachtfelder zu verfügen, nachdem konventionelle Landkarten in der durch Schützengräben und Materialschlachten völlig zerstörten Landschaft obsolet geworden waren.⁴ Ebenso bedienten sich aber auch avantgardistische Künstler wie z.B. André Kertész oder László Moholy-Nagy der Luftfotografie. Das „Neue Sehen“, das die Vogelperspektive ermöglichte, ließ neuartige formale Relationen sichtbar werden (Abb. 2) und näherte die Luftaufnahmen der abstrakten Kunst an.



Abb. 2: László Moholy-Nagy,
Funkturm, Berlin, 1928,
24,5 x 18,9 cm,
Centre Pompidou Paris.

Die Verfremdungseffekte, die durch diese Verschiebung des Augpunktes ausgelöst wurden, manifestieren sich besonders deutlich in der *Staubzucht*, Man Rays Fotografie von Marcel Duchamps *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Abb. 3). Die Nahaufnahme des *Großen Glases* lässt zunächst vermuten, dass es sich bei den Bleiruten um eine Industrie- oder Fabriklandschaft handelt.⁵ Diese Unsicherheit in Bezug auf den Maßstab begegnet einem ebenso in *Europa nach dem Regen*.



Abb. 3: Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920, 18,5 x 29 cm.

Verrätselungen und Verfremdungseffekte bilden einen eminenten Teil von Ernsts Werk. Seine halbautomatisierten Techniken wie die Collage oder die Frottage reizen sowohl die Imaginationsräume des Künstlers wie auch jene der BetrachterInnen aus. Die auf Papier durchgeriebenen Strukturen der Fundstücke in dem Frottagewerk *Histoire Naturelle* aus 1926 regen die Phantasie des Gegenübers an, indem die ‚natürlichen‘ Maßstäbe aus den Angeln gehoben werden: Eine Holzmaserung wird zum gefurchten Ackerboden, Baumrinden verwandeln sich in Pferde oder Nashörner und Blätter in Libellenflügel. Ralph Ubl erkennt in der Horizontalität des Entstehungsprozesses eine neue Ästhetik der (Ober-)Fläche, die sich auch in Ernsts ‚topographischem‘ Gipsrelief niederschlägt.⁶

Die enge Verknüpfung zwischen *Europa nach dem Regen* und der *Histoire Naturelle* legt nahe, dass dieser Regen nicht als zerstörerische Macht zu verstehen ist, sondern eher tiefgreifende Veränderungen bezeichnet. Regen steht bei Ernst demnach nicht so sehr in einem apokalyptischen Zusammenhang denn in Verbindung mit der Umwälzung von Sehgewohnheiten. In seinen *Autobiographischen Notizen* weist er explizit darauf hin, dass sowohl die Visionen, die er 1919 durch die Entdeckung des Kölner Lehrmittelkatalogs erfuhr, als auch jene, die 1925 zur Entwicklung der Frottage führten, an einem regnerischen Tag stattfanden („*par un temps de pluie*“, „*un jour de pluie*“)⁷. Passend dazu ist auch das erste Blatt aus der *Histoire Naturelle*

mit *La mer et la pluie* übertitelt. Die repetitive Verknüpfung von Regen und Imagination sowie die Tatsache, dass Ernst das Wasserbeziehungsweise Regenmotiv immer wieder aufgreift, führen dazu, dass auch *Europa nach dem Regen* in Zusammenhang mit dieser Thematik steht.⁸

In seinen Schriften entwickelte Ernst eine ganze Rhetorik des Ähnlichkeitssehens, in der er sich vor allem auf Leonardo bezog. In diesem Sinne begreift er sein eigenes künstlerisches Verfahren als eine „*mise en pratique*“⁹, ausgehend von Leonardos Anekdote, in der er seinen Schülern rät, Mauerstrukturen oder Wolken als Ausgangspunkt für ihren Bildaufbau zu Hilfe zu nehmen. Bezogen auf das Gipsrelief bedeutet dies, dass das *objet trouvé* als Grundlage für die imaginative Praxis des Künstlers dient.

Bezeichnend ist, dass Ernst ganz explizit dem Ähnlichkeitssehen in *Europa nach dem Regen* ‚nachhilft‘, da er in weiten Teilen in die ursprüngliche Gestalt des Reliefs eingegriffen hat. Die scharf geschnittenen Kanten der Küstenlinien lassen darauf schließen, dass er die Konturen mit einem Messer begradigt hat.¹⁰ Wider Erwarten verfährt Ernst bei dieser Prozedur jedoch nicht vollständig konturengetreu: Bei der ‚Ausmalung‘ der von ihm zugeschnittenen Gipsstrukturen respektiert er zum Teil die ‚Küstenlinien‘ nicht, sodass sich das Land auch bis in die (eigentlich den Gewässern vorbestimmte) Tiefebene erstreckt.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Ernst das Gipsrelief ganz dezidiert veränderte, ist es wahrscheinlich, dass er sich des imaginativen Potenzials von Landkarten durchaus bewusst war. Jedoch lassen sich vermeintlich hervortretende figürliche Formationen nur sehr schwer und unter Vorbehalt ausdeuten, sodass die schrundige Oberflächengestaltung gerade aus ihrer Ambivalenz zu schöpfen scheint. Ubl zieht daraus den Schluss, dass Ernst hier „das Ähnlichkeitssehen einer reflexiven Negation [unterwerfe]“¹¹. Gerade aufgrund der Tatsache, dass sich in *Europa nach dem Regen* keinerlei figürliche Darstellungen zu erkennen gäben, würde Ernst in dieser Verweigerung der Imagination eine neue ästhetische Praxis kreieren, die über die von den Surrealisten propagierte revolutionäre Kraft des „Ähnlichkeitssehens“ hinausginge.

Insbesondere in ihrer Funktion als imaginationsevozierendes Medium führte die Kartographie bei den Surrealisten zu einer starken Auseinandersetzung, da Landkarten für sie die Überschreitung tatsächlicher geographischer Grenzen bedeuteten, aber auch die Transgression ästhetischer und geistiger Schranken symbolisierten.¹² Das ausgeprägte Interesse an der Psychoanalyse sowie an automatisierten schöpferischen Verfahren wie der *écriture automatique*, die Ernst in Form von Collage und Frottage für die bildende Kunst produktiv gemacht hatte, demonstrieren das radikale Bedürfnis, normative Sehgewohnheiten und gesellschaftliche Direktiven aufzubrechen. Die *Surrealistische Weltkarte* (Abb. 4), die 1929 in der belgischen Revue *Variétés* erschien, kann als paradigmatisch für diese Verschiebung gesehen werden: Die eurozentrierte Kartographie wird dekonstruiert, indem der pazifische Ozean ins Zentrum des Bildes rückt und die

Proportionen der Länder und Inseln je nach künstlerischer Relevanz dieser Regionen für die Surrealisten alterieren. Die Landkarte spielt mit den Größenverhältnissen und den konventionellen Techniken der kartographischen Repräsentation (wie zum Beispiel der winkeltreuen Mercator-Projektion) und könnte in dieser Hinsicht eine Stellungnahme zu beziehungsweise eine Offenlegung der konstruierten Natur von Weltbildern sein, die immer nur eine von vielen möglichen Weltansichten zulassen.



Abb. 4: Anonym, Surrealistische Weltkarte, veröffentlicht in *Variétés. Le Surréalisme en 1929*, Brüssel 1929.

Neben ästhetischen Grenzüberschreitungen spielten jedoch auch tatsächliche geographische und geopolitische Diskurse eine Rolle, die sich mit der Erweiterung des Lebensraumes und der ‚Natürlichkeit‘ nationaler Grenzen befassten. Die im Versailler Vertrag festgelegten Grenzen des Deutschen Reiches wurden von dem Geographen Karl Haushofer als „ungeheuerlicher Raub“ und „Verstümmelung des eigenen Volksbodens“¹³ empfunden. Gewann diese Form der geopolitischen Propaganda vor allem in den 1930er-Jahren an Schärfe, so imaginierte der deutsche Architekt Herman Sörgel eine pazifistisch angedachte Expansion der europäischen Grenzen. Unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit sah er mit seinem realutopischen Projekt *Atlantropa* (Abb. 5) fundamentale Eingriffe in der europäischen Topographie vor und versprach sich hiervon eine umfassende Neuausrichtung der Wirtschaft und Industrie Europas gen Afrika sowie eine Erweiterung des europäischen ‚Lebensraumes‘. Sein Hauptanliegen war hierbei die Senkung des Mittelmeerspiegels, die einerseits kultivier- beziehungsweise bebaubares Neuland schaffen und andererseits beide Kontinente einander annähern sollte, um die von Afrika nach Europa laufende Rohstoff- und Energieversorgung so effizient wie möglich zu gestalten.¹⁴

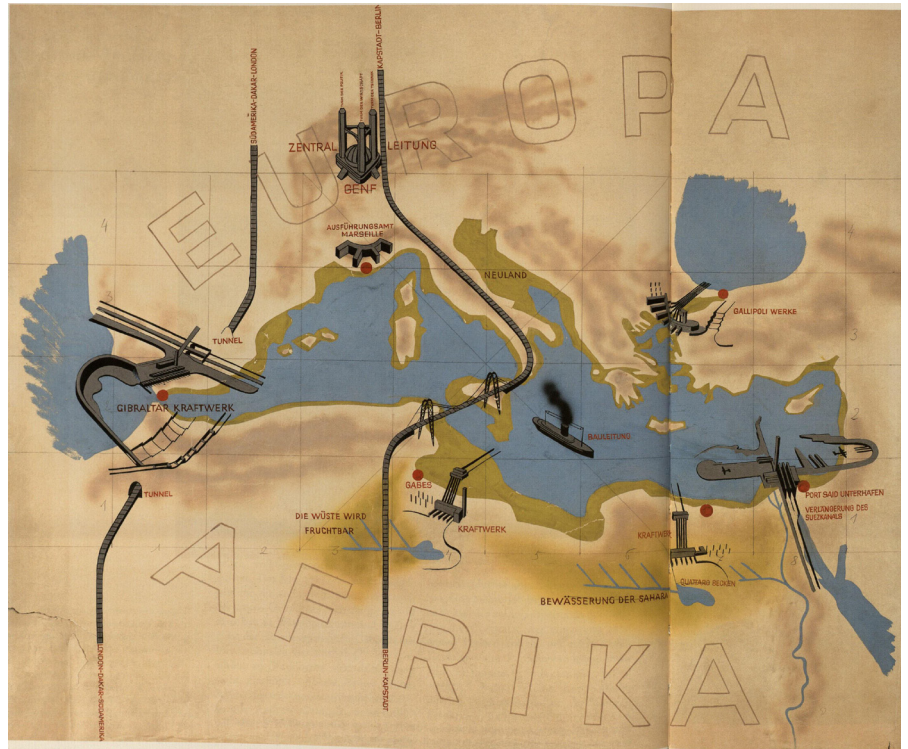


Abb. 5 Herman Sörgel, Illustration des Atlantropa-Projekts.

Die ähnliche Motivik der Atlantropa-Illustrationen und *Europa nach dem Regen* legt nahe, dass Ernst diese Debatten bekannt waren, jedoch überwiegen die kunsttheoretischen beziehungsweise kunsthistorischen Bezugnahmen. Die veränderte europäische Landschaft kann somit eher als Verwirklichung des surrealistischen *dépaysements* gelesen werden, welches die aktive Suche nach Entfremdung und Entwurzelung bezeichnet und sich zugleich auf ästhetischer und geistiger Ebene manifestiert. Zudem erfährt Max Ernst diese Entwurzelung aber auch am eigenen Leib in Form der Emigration beziehungsweise des Exils.¹⁵

In dieser Hinsicht bilden die prominent auf der Karte verzeichneten Schifffahrtsrouten eine wichtige Referenz: Ernst bezieht sich hier auf Giorgio de Chiricos metaphysische Interieurs, die während des Ersten Weltkrieges entstanden. In dem Bild *Mélancolie du départ* (Abb. 6) malt de Chirico ebenfalls eine Landkarte mit gestrichelten Schiffswegen. Beide Künstler können aufgrund ihrer bewegten Biographien als Entwurzelte begriffen werden, wodurch die iterierenden Schiffswegen zur Versinnbildlichung von Heimatlosigkeit werden. Das *dépaysement* wird dabei als Transgression bisheriger ästhetischer Normen empfunden.¹⁶

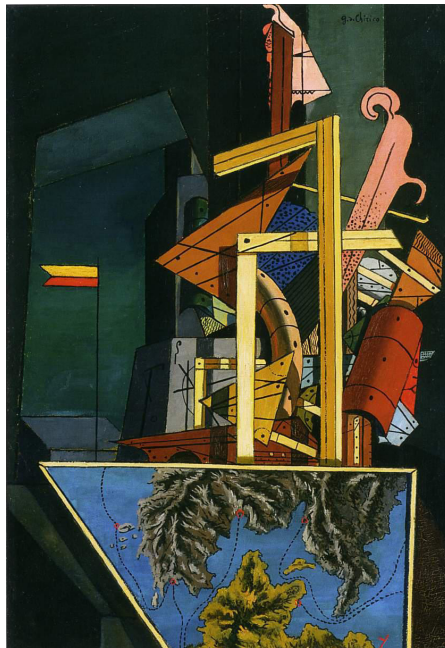


Abb. 6: Giorgio de Chirico, *Mélancolie du départ*, 1916, Öl auf Leinwand, 51,8 x 36 cm, Tate Gallery London.

In dieser Hinsicht scheint Max Ernst Bezug auf Friedrich Nietzsche zu nehmen, der in seiner *Fröhlichen Wissenschaft* mithilfe von nautischer Metaphorik eine Loslösung von alten Denkmustern fordert: Die Schifffahrt bedeutet für ihn die Manifestation eines befreienden und die „Freiheit [währenden Denkens]“¹⁷. Es ist demnach gerade die Reise, die von Bedeutung ist; und nicht die Herbeziehungsweise die Ankunft.

In *Europa nach dem Regen* hat Max Ernst das Oszillieren zwischen Imagination und politischer Wirklichkeit, zwischen Eindeutigkeit und Polyvalenz auf komplexe Weise verbunden. Das stetige Überschreiten von Grenzen, das nicht nur seine Werke sondern auch seine Biographie charakterisiert, wird von Ernst selbst in seinen Schriften gezielt theoretisiert und inszeniert. Die von ihm artikulierten komplexen Bezüge, künstlerischen Genealogien und Referenzen gilt es hingegen präzise zu analysieren und zu hinterfragen. *Europa nach dem Regen* in diesem Sinne als ein prophetisches Werk zu deuten, griffe zu kurz. Im Gegenteil reflektiert Ernst im Medium der Landkarte aus der Perspektive des Jahres 1933 heraus das aktuelle Zeitgeschehen, das ihn als in Frankreich lebenden deutschen Künstler unmittelbar betraf. Darüber hinaus situiert er sich mit diesem Werk aber auch innerhalb einer – in ihrer Selektion freilich hochgradig konstruierten – kunsthistorischen und kunstphilosophischen Genealogie. In diesen vielschichtigen Bezugnahmen kreiert Ernst ein Geschichtsmodell, das sich einem linearen Fortschritt widersetzt und vielmehr eine Historiographie vorschlägt, die eine Gleichzeitigkeit mehrerer ‚Geschichten‘ zulässt. Gerade in diesem Skeptizismus gegenüber den Geschichtswissenschaften, der von Michel Foucault als Verfechter einer kritischen Genealogie theoretisiert wurde, wird Ernsts Werk an Nietzsche anschlussfähig, dessen Lektüre für ihn einen wichtigen Katalysator darstellte, um Geschichtlichkeit anders zu denken.¹⁸

Autorin

Maria Engelskirchen

geboren 1987, Studium der Kunstgeschichte und Romanistik an der Universität zu Köln. Nach einem Auslandssemester in Paris schloss sie 2013 den Masterstudiengang „Aisthesis. Historische Kunst- und Literaturdiskurse“ im Elitenetzwerk Bayern an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, der LMU München und der Universität Augsburg ab.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Klaus Schrenk, Visionen eines Surrealisten, in: arspototo. Das Magazin der Kulturstiftung der Länder, Nr. 4, 2007, S. 15.
- Abb. 2: Centre Pompidou Metz 2013, S. 143, Abb. 121.
- Abb. 3: Frankfurter Kunstverein (u.a.) (Hg.), Man Ray. Inventionen und Interpretationen (Kat.), Frankfurt 1979, S. 105.
- Abb. 4: Ubl 2004, S. 189.
- Abb. 5: Wolfgang Voigt, Atlantropa. Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentrum der Moderne, 1. Aufl. Hamburg 1998, S. 66f.
- Abb. 6: URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-melancholy-of-departure-t02309> [15.01.2014].

Anmerkungen

- 1 Vgl. Svetlana Alpers, The art of describing. Dutch art in the seventeenth century, Chicago 1984.
- 2 Max Ernst, Ecritures, Paris 1970, S. 427 („Ich befand mich also erneut vor der berühmten Mauer Leonardo da Vincis, die eine so große Rolle in meinen ‘Halbschlaf-Visionen’ gespielt hatte.“ (Übersetzung ME)).
- 3 Vgl. Centre Pompidou Metz (Hg.), Vues d’en haut (Kat.), Metz 2013.
- 4 Vgl. Bernhard Siegert, Luftwaffe Fotografie. Luftkrieg als Bildverarbeitungssystem 1911 – 1921, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 12, Heft 45/46, 1992, S. 44.
- 5 Vgl. Georges Didi-Huberman, Penser penché, in: Centre Pompidou Metz 2013, S. 196 – 207.
- 6 Vgl. Ralph Ubl, Max Ernst und die surrealistische Poetik des Liegens, in: Sigmund Freud Museum Wien (Hg.), Die Couch. Vom Denken im Liegen (Kat.), München 2006, S. 103 – 114.
- 7 Ernst 1970, S. 242, 30.
- 8 Ralph Ubl, Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes, München 2004, S. 78f.
- 9 Ernst 1970, S. 242.
- 10 Für die konservatorische Einschätzung danke ich Jens Baudisch von der Kunsthalle Karlsruhe.
- 11 Ubl 2004, S. 174.
- 12 Vgl. Elza Adamowicz (Hg.), Off the map. Surrealism’s uncharted territories, in: Surrealism. Crossings/Frontiers, Bern 2006, S. 197 – 216, hier S. 202.
- 13 Karl Haushofer, Grenzen in ihrer geographischen und politischen Bedeutung, 2. Aufl. Heidelberg 1939, S. 12 (zit. nach Aram Mattioli, „Volksgrenzen“ oder Staatsgrenzen? Wissenschaft und Ideologie in der Debatte um die Hochrheingrenze (1925 – 1947), in: Guy P. Marchal (Hg.), Grenzen und Raumvorstellungen (11. – 20. Jahrhundert), Zürich 1996, S. 285 – 311, hier S. 287).
- 14 Vgl. Wolfgang Voigt, Atlantropa. Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentrum der Moderne, 1. Aufl. Hamburg 1998.
- 15 Vgl. Julia Drost, Europas neue Nomaden. Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung, in: Jahrbuch für europäische Geschichte, Nr. 11, 2010, S. 139 – 159.
- 16 Vgl. Jacqueline Munck, Cartographies, in: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris (Hg.), Giorgio de Chirico. Fabrique des rêves (Kat.), Paris 2009, S. 61 – 66.
- 17 Günter Figal, Nachwort, in: Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Stuttgart 2012, S. 316.
- 18 Vgl. Michel Foucault, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Schriften, Frankfurt a. M. 2000, 4 Bde., Bd. 2, S. 166 – 191.