

E. Ende Der Schuß auf den Adler. Zeichnung, 1935 Shooting an Eagle. Drawing

Romantischer Surrealismus: Edgar Ende *Von G. F. Hartlaub*

Im klassischen Altertum war der Satz, daß die Kunst die Natur nachzuahmen habe, ein unbestrittenes Axiom. Als man die Antike „wiedergeboren“ glaubte, rief Lionardo den Malern zu, sie sollten sich den Spiegel zum Lehrmeister nehmen; eine Forderung, die ohne Kenntnis der wissenschaftlichen Perspektive und anderer Kunstmittel der Illusion nicht zu erfüllen war. Freilich hat derselbe Lionardo auch betont, die Malerei dürfe kein „gedankenloser“ Spiegel sein. Aber die Nachahmung der Dinge, von einem bestimmten Standpunkt des Individuums aus, blieb wenigstens der Ausgangspunkt aller Malerei und Zeichnung bis tief in das 19. Jahrhundert hinein. Eben dieses Jahrhundert freilich begann auch daran zu zweifeln. Die Erfindung der Photographie war gewiß nicht der einzige Anlaß, aber es steht fest, daß die Nachahmungsarbeit der Kamera mit im Spiele war, wenn die Künstler der perspektivischen Mimesis allmählich überdrüssig wurden.

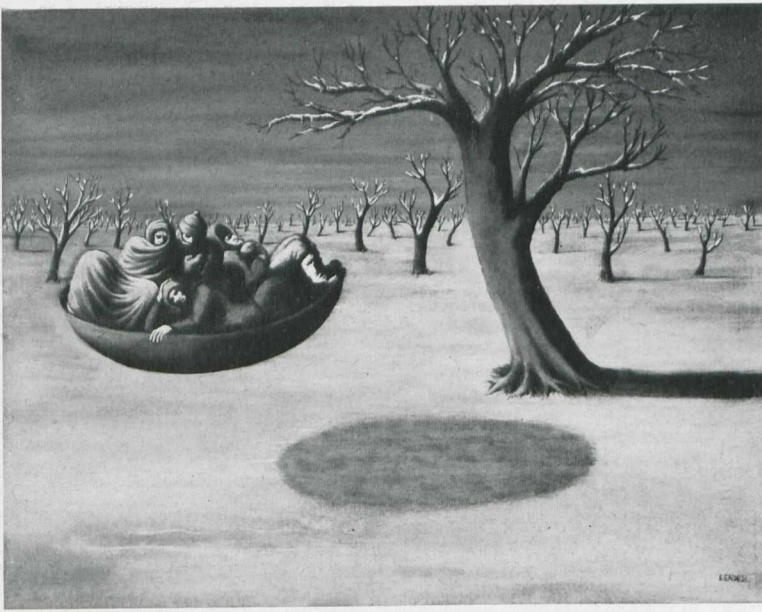
In dieser Lage begann man neue Wege zu suchen. Expressionismus, Fauvismus, Futurismus zeigten ein Bestreben, alles, was selbst im Impressionismus noch auf objektiver Nachahmung beruht hatte, gebärdenhaft umzugestalten, wobei derjenige Teil der Weltkunst, welcher das Nachahmungsprinzip noch nicht gekannt hatte, neue Bedeutung gewann. Schließlich verzichtete man auf jedes Modell und Motiv überhaupt und beschränkte sich auf reine, der Musik vergleichbare Invention. Es war die Geburt der gegenstandslosen Kunst.

Eine fast entgegengesetzte Reaktion haben wir gleichzeitig in Kunstrichtungen erlebt, die sich in Deutschland „Neue Sachlichkeit“ („Magischer Realismus“), in Frankreich Surrealismus nannten. Statt die Dinge in Flecken aufzulösen, auf die Fläche zu reduzieren, kehrte man zu den Anfängen der Körper- und Raumkonstruktion zurück und gefiel sich in einer grausam genauen, unvermittelt atmosphärelosen Objektbezeichnung, halb ironisch oder parodistisch wohl und auf jeden Fall mit dem Erfolg, statt der alten vertrauten Föhlung zwischen Ich und Welt den Kontakt mit den Dingen aufzuheben und diese dem Menschen in unheimlicher Weise zu entfremden. Die Surrealisten gingen über die bloße Entfremdung hinaus. Sie begannen die Welt vor unseren Augen aus ihrem gewohnten Sinn- und Gebrauchszusammenhang herauszulösen, sie sinnwidrig zu zerteilen und die nun erst recht in penetranter Exaktheit nachgebildeten Bruchstücke willkürlich zu einem neuen erschreckenden Gefüge zusammenzuzwingen. Bald begnügte man sich nicht damit; man erfand, ohne Anleihen bei der historischen Engels- und Teufelsgestaltung, neue Wesen und Gebilde, Zwischenformen von Pflanze, Tier und Mensch: auch sie möglichst konkret, als stünden sie vor den Augen. Die menschenähnliche Harmonie des Kosmos wurde auf diese Weise tief fragwürdig gemacht. Eine neue „Wirklichkeit“, realer als die auf den sich geborgenen föhlenden („bürgerlichen“) Menschen bezogene Sinneswelt, wurde dadurch symbolisiert: eine

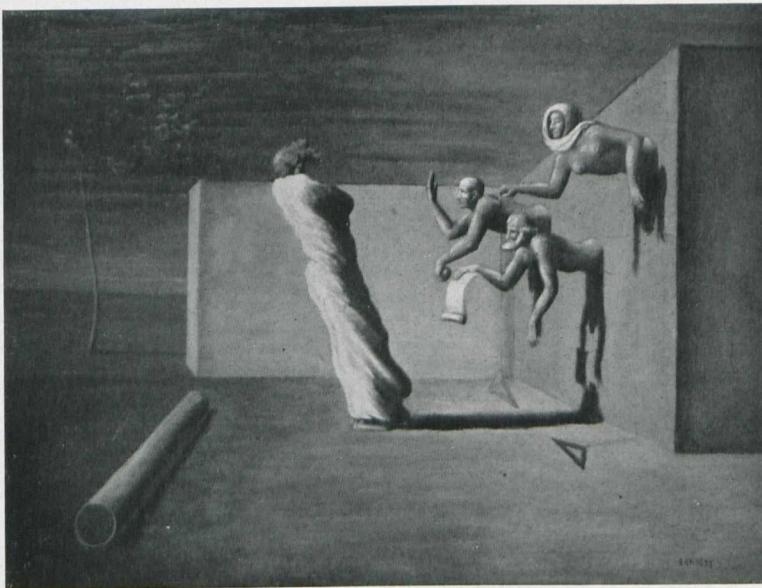


E. ENDE 53

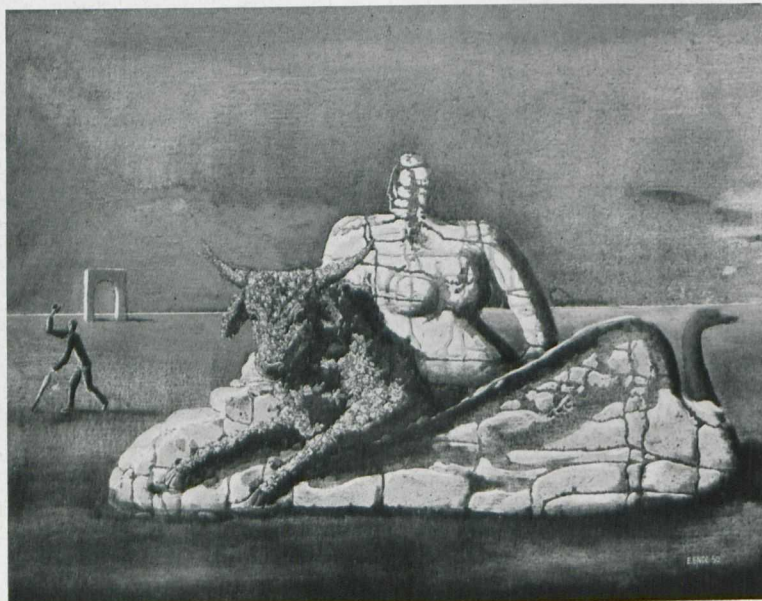
E. Ende *Madonna vor der Anschlagssäule* 1953 *Madonna before the Poster Pillar*



E. Ende Winter, 1933



E. Ende Begegnung, 1933 Encounter



E. Ende Europa, 1952 Europe

Realität, in die sie geworfen sind und der sie ohne Trost und Hoffnung standzuhalten haben. Denn auch die subjektive Willkür, mit der man die uns zugeordneten Erscheinungen und Dinge durcheinanderwirbelte, berief sich auf Tatsachen. Statt auf Verstand, Brauchbarkeit und Gewohnheit zu bauen, unterwarf man sich den assoziativen Abläufen im Gehirn des Schaffenden, den halb- oder unterbewußten psychischen Automatismen. Auch Freuds Psychoanalyse, mit ihrer Aufdeckung des sexuellen Symbolismus, den die Dinge für unser Unterbewußtsein gewinnen können, erlangte dabei Wichtigkeit.

Allerdings kennt der Traum, wie wir seit C. G. Jung wissen, auch transsubjektive, damit nicht nur libidinös-sexuelle Figuren. Soweit die Surrealisten aus der anarchischen Mechanik der seelischen Oberfläche in die Tiefen des Traumes herabzusteigen begannen, mußte sich ihnen, gegen ihre Erwartung, allmählich wieder eine neue, wenn auch „außermenschliche“ Ordnung eröffnen – ahnungsweise wenigstens und von Ferne. Entgegen seinen zynisch desperaten Anfängen (Dadaismus) konnte der Surrealismus auf diese Weise in die Nähe einer metareligiösen Gnosis, damit aber auch einer romantischen Weltanschauung geraten. Es ist begreiflich, daß dies vor allem bei Künstlern deutscher Abstammung nahelag. Der Rheinländer Max Ernst ist längst auf diesem Wege, wenn auch der außermenschliche Kosmos, den er versinnbildlicht, wohl mehr dämonischen als göttlichen Ursprungs zu sein scheint. Einfacher liegt der Fall bei dem Münchener Maler Edgar Ende. Mit der Gruppe um André Breton hat er keine Beziehungen unterhalten; in seiner (ungedruckten) Autobiographie wird von einem Aufenthalt in Paris nichts berichtet. Wir erfahren vielmehr, daß der 1901 in Altona Geborene etwa seit seinem 15. Lebensjahr nur eine mehr handwerkliche Ausbildung (Anstreicherlehrling) erfahren hat, die durch Abendkurse an der Kunstgewerbeschule ergänzt wurde. Als freier Maler blieb Ende fast Autodidakt, daher wohl ein gewisser Rest von „Volkskunst“, von Provinzialismus, Sonntagsmalerei in seinem Schaffen. Er selber behauptet, seine frühesten Malversuche hätten schon fast so ausgesehen, wie die Werke späterer Jahrzehnte. Wir vermuten freilich, daß er im Laufe der zwanziger Jahre, zuerst in Hamburg, später in Garmisch und München Originale oder doch Reproduktionen der sogenannten metaphysischen Malerei des Giorgio di Chirico in seiner statischen Periode gesehen hat. Die kubischen Blöcke, die kahlen Hohlräume, die beängstigend konstruierten Perspektiven, auch die versprengten klassisch statuarischen Figuren des Italieners haben seine Phantasie nicht mehr losgelassen. Auf der anderen Seite hat auch der Picasso der blauen Periode auf ihn gewirkt, dessen grecohaft schmale, hochempfindsame Gestalten in Endes Figurenzeichnung wieder anklingen.

Wichtiger ist jedoch, daß der Durchbruch zum Unterbewußten, welcher bei den eigentlichen internationalen Surrealisten auf eine quasi wissenschaftliche Art und in skeptischer Gesinnung erfolgte, bei Ende umgekehrt durch gnostische Erfahrungen vollzogen worden ist. Von Freud wollte er nicht viel wissen; eher wird ihn C. G. Jungs Lehre vom kollektiven Unterbewußtsein und seinen mythischen Symbolen angesprochen haben. Schon dem jungen Menschen hat die Anthroposophie mit ihren meditativen Übungen und ihren kosmogonischen Geheimlehren angerührt – was nicht ausschloß, daß er zu der Kunstübung, wie sie Rudolf Steiner seinen Anhängern verkündigte, kritischen Abstand gehalten hat.

Zu dem „sophischen“ Element, mit dem Ende auch an William Blake erinnert, dessen hellseherische Theosophie

allerdings christlicher, biblischer gefärbt war, trat später ein dichterisches und damit mehr künstlerisches Erlebnis. Wer sich in Endes Phantasiewelt vertieft, dem wird die Nähe der kosmischen Stimmungslirik Alfred Momberts auffallen; gewisse Motive wirken fast wie Illustrationen zu Versen des Dichters. Ende selbst schreibt, daß er in der Welt Momberts ein ihm „sehr gemäßes Lebensgefühl“ entdeckt habe. Neben dem deutschen Neu-Romantiker wird man freilich auch, jedenfalls bei späteren Arbeiten, wieder an die poetische Traumwelt eines Ausländers erinnert: Cocteau nämlich, des Dichters und Film-autors, der dem Pariser Surrealistenkreis nahe stand. Freilich ist bei dem Deutschen alles gläubiger, naiver, romantisch-volkstümlicher, vielleicht sogar ein wenig konventikelhaft, weit entfernt jedenfalls von den eisig hochbewußten Experimenten des Spaniers Salvador Dali, fremd aber doch auch der schwierigen Verbindung erfinderischer Artistik und dämonischer Phantasie bei dem Weltbürger Max Ernst.

Die Chirico, Dali und Ernst haben nie eigentlich gemalt, was sie vorher geträumt hatten. Ihre Wachheit, ihr wissendes Wollen war ganz anders beteiligt. Ende dagegen mag nicht selten von echten Eingebungen des Schlafes oder Halbschlafes inspiriert worden sein, wie das gelegentlich auch bei einem Giorgione, einem Dürer, Bosch und Piranesi erkennbar wird. Der Erfolg konnte insofern an Surrealistisches erinnern, als unsere Traumgesichte in ihrer Greifbarkeit selber von Natur mehr surrealistisch beschaffen sind, weniger dagegen an impressionistische oder expressionistische Verflüchtigung gemahnen. Da sich Ende trotz der empfangenen starken Impulse nicht eigentlich vom anthroposophischen Leitseil gängeln ließ, haben ihm seine wunderbaren Fischzüge im Traumozean des Unbewußten oft kostbare und seltsame Gebilde eingetragen: Visionen der Angst und der Sehnsucht, des Grauens und der Hoffnung, Landschaften wie von einem verwunschenen Planeten, Meere und Himmels-gewölbe wie aus Momberts Poesie, unterirdische Grotten und Gefängnisse, Schwärme und Herden geheimnisvoll gelenkter

Tiere, Chöre von priesterlichen Menschen, von Eingeweihten und von Verstoßenen, mythische Löwen, Adler und Schwäne. Nicht selten ist Edgar Ende auch aus der Vieldeutigkeit der Traumsymbolik zu eigentlichen Sinnbildern und Hieroglyphen aufgestiegen. Zu der „Wiedergeburt der Allegorie“, von der man heute unter gewissen Vorbehalten sprechen darf, hat der esoterisch Erfahrene manchen Beitrag geliefert: keine frostig erklügelten, sondern wirkliche Erfindungen in der Art der erstaunlichen Bildersprache des Mittelalters und noch der humanistischen Renaissance.

Zur Verwirklichung von Traumgesichten durch die Malerei und Zeichnung muß freilich viel wacher Kunstverstand und künstlerisches Können aufgeboten werden. Hier drohen dem Maler Gefahren. Nicht immer ist es ihm gelungen, die Einheit seiner ursprünglichen Vision zu retten. Das Fertigmachen wirkt bisweilen nicht als Vollenden; manchmal sind unbewältigte Stellen der Realisierung stehengeblieben.

An dem technischen Raffinement, an den seltsamen Strukturfreilegungen, vollends an den farbigen Kühnheiten und Reichtümern der ihm wahlverwandten Ausländer hat Ende nur vorsichtig teilgenommen. Seine Malerei bleibt spröde, sie bevorzugt die selbst den unerfahrenen Betrachter ergreifende Simplizität, mögen auch die darstellenden Mittel im Laufe der Jahre reicher und variabler geworden sein. Was speziell die Farbe angeht, so bildet sie nicht das primäre Element unseres Meisters. Vielleicht hätte er sich sogar auf die Mittel des Schwarzweiß, auf das Graphische beschränken können. Jedenfalls behandelt er die Farbe im allgemeinen asketisch. Er neigt in dieser Hinsicht zu einer traumhaften Gedämpftheit, deren Gefahr – wenn man zu viele seiner Werke nebeneinander sieht – die Monotonie sein mag. Wagt er stärkere Akzente zu setzen, fällt er manchmal ins Grelle oder auch Giftige. Alles das sind aber nur Kehrseiten von im Grunde höchst positiven Eigenschaften seines Talentes: Qualitäten, für die man freilich ein wahlverwandtes Organ haben muß, eine gewisse innere Sympathie oder Affinität.



E. Ende

Der Adler, der das Licht
auslöscht. 1953

Eagle Extinguishing the Light