





# Max Mertz als Maler

Lorenz Dittmann

Max Mertz, diesen vielseitigen Künstler, in seinem malerischen und graphischen Werk zu charakterisieren, diesem Ziel widmet sich die folgende Skizze. Es kann dabei nicht das ganze umfängliche Œuvre in Betracht gezogen werden, vielmehr wird versucht, von einer Anzahl der in dieser Ausstellung gezeigten Werke aus einen Zugang zum Wesen der Kunst von Max Mertz zu finden.

Damit folgt dieser Beitrag der Gesamtkonzeption des Bandes, von verschiedenen Seiten her Person und Werk zu erfassen: die Biographie ist Grundlage und Voraussetzung der Erörterungen zum künstlerischen Werk, die Werkinterpretation führt auf ihre Weise zur Person des Künstlers zurück.

In einem engeren Kreise überlagern sich die Studien zum malerischen und plastischen Werk von Max Mertz: an mehreren Stellen dieser Ausführungen wird darauf hinzuweisen sein, wie plastische Vorstellungen in zweidimensionale Gestaltungen eindringen, andererseits nimmt die Farbe in gewissen Plastiken von Mertz eine bedeutende Stelle ein.

Die Werke werden in chronologischer Reihenfolge betrachtet, die Unterschiede der künstlerischen Techniken, der Gestaltungen im Seidenbild, im Ölgemälde, im Aquarell, im Pastell und im Holzschnitt (nur diese Gattungen kommen hier zur Sprache, nicht auch die Collagen, Siebdrucke, Filzstift-Zeichnungen, Spanplatten) werden gerade in solch übergreifender Darstellung sichtbar, wie auch die Konsequenz der alle diese verschiedenen Ausprägungen tragenden künstlerischen Entwicklung. Das Jahr 1950 wird in dieser Ausstellung vertreten durch eine Folge von vier Seidenbildern, die auch schon die Spannweite des Mertzschen Schaffens beispielhaft verdeutlichen.

*Anthrazit mit Grün und Rot* läßt weißlich ausgesparte, in freigezogenen-geometrisierender Konturierung begrenzte abstrakte »Figuren« vor einem olivgrünlichen Grund schweben. Ein in Mikro-Elemente zerlegter Braunrot-Ton legt sich über Figuren und Grund und verbindet sie sanft. Einzelne Formen wären in ihrer Geschlossenheit auch als plastische Gebilde vorstellbar, andere Kompositionsglieder erscheinen nur durch schmale Weiß-Säume vom Grunde abgehoben – sie alle aber wirken leicht, schwerelos, und mithin doch einer malerischen Konzeption verpflichtet –: hier ist daran zu erinnern, daß die raumgeöffnete, entschwerte Plastik des 20. Jahrhunderts

Abb. S.52



seit Picassos berühmten Holz- und Papp-Reliefs seit 1912/13 entscheidende Impulse den künstlerischen Erfindungen der Maler verdankt!

Ein zweites Seidenbild des Jahres 1950, *Grün-Grau-Orange*, hebt die Scheidung von »Figuren« und »Grund« dagegen weithin auf. Meist dreieckige Formen, von dunkleren in hellere Grautöne reich differenziert, sind mit orange- und rötlichen Dreiecksflächen derart ineinander verfugt, daß das »Vorne« und »Hinten«, »Muster« und »Grund« wechseln können. Ein eindringliches Studium kubistischer Bildgestaltung, die erstmals die Möglichkeit einer unlösbaren Einbindung der Bildformen in den Grund eröffnete, ist die Voraussetzung für dieses Werk. Sind solche Bedingungen erkannt, ist sogleich auch das unterscheidende Moment zu benennen: die enge Formverschränkung erscheint im Mertzchen Seidenbild als lockere Schwebung innerhalb eines Bildraumes unbestimmbarer Tiefe, gehalten von einem Gitterwerk von Diagonalen. Wieder anders zeigt sich das Seidenbild *Zartlila*: viergeteilt, mit bläulichen und violetten Formkomplexen vor zartlilafarbenem Grund, wobei in jedem Bildabschnitt die Formen, aus Linienbüscheln ausgespart, je anders sich wiederholen und aufeinander verweisen.

Abb. S. 55

Abb. S. 53

Endlich das vierte Beispiel: *Braun-Schwarz*, in größter Vereinfachung, schwarze, locker hingestrichene, dreieckige oder bogig begrenzte Formen vor weißem Grund – oder weiße Formen vor schwarzem? – in einem inneren Rahmen durchdrungen von ockerbraunen Partien, zwei spitz zulaufende Formen in der Bildmitte gegeneinander auswägend: so eine Bilderscheinung räumlicher Vielfalt und herrlicher Gelöstheit aller Formrelationen bewirkend.

Die vier Seidenbilder entstanden in Paris. Ihre Entstehungsbedingungen beschrieb Peter Volkelt folgendermaßen: »Trotz des Stipendiums (– das Max Mertz für das Studium an der Akademie der Grande Chaumière erhalten hatte –) war es ihm damals in Paris kaum möglich und zu kostspielig, die für die Bilder gewünschte Leinwand zu kaufen. – Aber die Seine-Metropole als Zentrum der Kolonialmacht Frankreichs mit ihren weitreichenden Handelsverbindungen nach Ostasien barg noch Reserven von Seidenstoff, den man damals günstig erwerben konnte. Und darauf malte Max Mertz in Paris und später in Saarbrücken.«<sup>1)</sup>

Mertz aber verwandelte das aus solchen Umständen ihm zugespielte Bildmaterial zu einem konstitutiven Faktor seiner Gestaltung. Schon die ungemeine Subtilität der Farbtöne läßt die Nähe zur »peinture« der »école de Paris« ebenso verspüren wie die reflektierte Art der Bildraumgestaltung, die sich erstreckt von dichter kubistischer Verspannung bis zu einer lockeren Fügung, die schon, wie beim Seidenbild *Braun-Schwarz*, an Matisse's spätere Papierschnitte denken läßt.

Die besondere Zartheit der Farbklänge, das Gedämpfte der formalen Komposition, die Synthese von Komplexität und Einfachheit in der Bildraumstruktur entsprechen



dem Charakter von Kostbarkeit und Entmaterialisierung der Seide als Träger der Bildkomposition. Die Spannweite der Gestaltungsmöglichkeiten selbst aber bleibt davon unberührt, sie bestimmt ebenso Ölgemälde und Aquarelle. Dies wird deutlich in der Gegenüberstellung zweier Werke des Jahres 1953: das große Ölbild *Dreischichtig* stellt gestisch ausgreifende, abstrakt-anthropomorphe Figuren neben-, hinter- und ineinander. Die gedeckte Farbigekeit, Braun-, Grau- und Schwärzlichtöne stehen im Dienste der plastischen Erscheinung der Bildfiguren.

Das Aquarell desselben Jahres dagegen blendet Bahnen leuchtender Farben ineinander. Wie dunkel-strahlendes Licht – nur eine für die empirische Welt paradoxe Formulierung vermag das in der Anschauung Gegebene angemessen zu beschreiben – durchzieht das Blau in langen Schrägen das Bildfeld, lichtet sich stellenweise ins Rosa auf und läßt gelbliches Grün zwischen seinen Zonen frei.

Organisiert sich dies Aquarell gemäß einer ins Farbige gewendeten kubistischen Bildstruktur, einem halbabstrakten »Orphismus« in frei verwandelter Nachfolge Robert Delaunays, so nähern sich zwei Ölbilder des folgenden Jahres stärker der sichtbaren Wirklichkeit und zugleich früheren Stufen der Malerei des 20. Jahrhunderts: die *Stadtansicht (Homburg)*, 1954, kann in der Glut ihrer Farben als eine Hommage an den Fauvismus verstanden werden, – nur ist die Glut dieser Farben dunkler, verhaltener als je in einem französischen Werk der frühen Klassischen Moderne; im Bild *Hinter der Kirche* ist dann sogleich wieder die Stufe des frühen Kubismus, die Phase vor dessen Analyse der Bildgegenstände, eingenommen: Mauern und Dächer der Bauten sind als vielfältig ineinandergesteckte Facetten interpretiert, als Bestandteile eines von verhaltenem Orangebraun über Rot zu Grün und dunklem Blau sich erstreckenden Farbsystems, das Stadt und Himmel übergreift.

Abb. S. 54

Abb. S. 56

Mertz verfügt nun über die prinzipiellen Ausprägungen moderner Bildgestaltung als gleichgegenwärtiger, nicht mehr nach ihrer historischen Abfolge differenzierter Möglichkeiten.

Dem Frühkubismus verpflichtet ist auch noch die *Rote Treppe* von 1954, aber nun in einer die Raumkomplexität vereinfachenden, die Bildfläche klärenden Weise, und mithin wieder überleitend in die abstrakte Bildsprache von Max Mertz. Es ist jedoch zu betonen, daß in Mertz' künstlerischer Entfaltung gegenstandsnahe Darstellungen die abstrakten Werke immer begleiten, schon vor den gezeigten Beispielen, wie auch späterhin, worauf an der betreffenden chronologischen Stelle hinzuweisen ist. Zum anderen sei die Zeitgenossenschaft gerade in der Aufnahme der kubistischen Formensprache erwähnt: Mertz stand hier nicht allein, sondern entdeckte sie mit anderen, etwa Wolfram Huschens<sup>2)</sup>, Artur Kossow<sup>3)</sup>, Jean Schuler<sup>4)</sup> und auch jüngeren wie Willi Kirchen<sup>5)</sup>.

Abb. S. 12



Max Mertz war Maler und Bildhauer – vielfältig durchdringen sich in seinem Werk diese Kunstgattungen: hier seien solche Berührungen nur im Medium einiger reliefartiger Gestaltungen verfolgt. Die erste Gelegenheit hierzu bietet der Holzschnitt als Hochdruck, als Abdruck einer reliefmäßigen Komposition. In den Holzschnitten *Komposition auf Weiß* und *Komposition auf Gelb*, beide von 1955, sind, der auf Einfachheit und Ursprünglichkeit bedachten Holzschnitt-Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts entsprechend, die rauhen Oberflächen des bearbeiteten Materials an vielen Stellen bewahrt, zugleich wird die im Holzrelief begründete Formkonstellation überlagert von Farben, die ihren eigenen Gesetzen folgen, bei der *Komposition auf Gelb* sogar in zwei Schichten zu einer komplexen Gesamtgestalt aus »Positiv«- und »Negativ«-Formen sich zusammenfindend.

Abb. S.60

Mit dem *Interieur* von 1955 haben wir nun in der Tat ein Holzrelief vor uns – in schmaler Erhebung rückt die blau bemalte Schicht vor den dunklen Grund! Eine weitere Steigerung der Raummomente bringt die in Fragmenten angedeutete Perspektivkonstruktion ein, die Fluchtlinien eines Bodens, die zur »fernen« Abschlußwand des »Interieurs« laufen, über ihnen eine purpurviolette Decke.

Abb. S.59

Wieder anders sind Malerei und dreidimensionales Gebilde im Materialbild *Pointillistisch* von 1955 miteinander vermählt. Ein Spitzenstoff mit seinen unzähligen kleinen Öffnungen bildet die Grundlage für eine Komposition grotesker Figuren aus schmalen Nägeln, Figuren, in denen Assoziationen an Fahnen, Vögel, Waagen anklingen. Zarte Farbabstufungen markieren die von den Materien vorgegebenen »positiven« und »negativen« Punkt-Elemente, die damit das Prinzip des farbigen Chromatismus, das seine Hochblüte im Neo-Impressionismus, bei Seurat und Signac, fand, aber auch etwa von Klee aufgegriffen wurde, nun in neuer Weise verdinglichen.

Abb. S.58

Mertz' Materialbilder wurden von unverständigen Zeitgenossen scharf abgelehnt, als »Basterei« abgetan, mit dem (ebenfalls mißverstandenen) Dadaismus in Verbindung gebracht. Man lese etwa den Artikel »Das ist Blech«, in der »Volksstimme« vom 18. Dezember 1954 nach, oder den Bericht über die Jahresausstellung des Saarländischen Künstlerbundes in »Die neue Woche« vom 24. November 1955: solche Reaktionen bringen zur Erinnerung, wie schwer es ein abstrakter Künstler in den fünfziger Jahren noch hatte. Aus heutiger Sicht sind sie nur auf das Konto einer gänzlichen Empfindungslosigkeit für das Zarte, Rhythmisch-Bewegte dieser Kunstwerke zu setzen.

An einer Folge von Holzschnitten der Jahre 1956 bis 1966 läßt sich Mertz' konsequente gestalterische Arbeit aufzeigen: *Komposition auf Gelb* (1956) fügt zur *Komposition auf Weiß* von 1955 nur eine Farbplatte hinzu, *Komposition vor Blau-Gelb-Rot* (1957) aber schüttelt die Formelemente kaleidoskopartig durcheinander, bindet sie zu neuen Komplexen und läßt sie durchwachsen von freien Farbflächen. *Interieur* von

Abb. S.62

Abb. S.61



1956 nimmt die Komposition des gleichnamigen Holzreliefs von 1955 auf, nun aber geklärt, in der Raumanlage umgedreht, d.h. mit einem stark von oben gesehenen »Boden« und in schärferer Trennung eines flächigen Vordergrundes vom perspektivischen Innenraum. *Kalte Szenerie* (1956) läßt perspektivische Tiefenverweise und Überschneidungen in flächiger Bindung noch nachklingen, beim Holzschnitt *Vor hellem Viereck* (1957) ist ein Bildraum gewonnen aus vor- und hintereinander flächig entfalteten, nach Helligkeit und Dunkelheit klar kontrastierten Schichten, vor und innerhalb dessen geheimnisvoll kristallinische Körper schweben.

Abb. S.63

Zunehmend gewinnt im künstlerischen Denken von Mertz das Verhältnis von Bildgrund und Bildmuster an Bedeutung. In der *Komposition auf Hell-Dunkel* von 1958 sind einfache, meist geometrische Formen in Schwarz, Blau und Braun vor einen schräg nach Weiß und Schwarz geteilten Grund gestellt, wobei die Schräge nochmals perspektivische Räumlichkeit anklingen läßt. Im Holzschnitt *asiatisch* (1958) dagegen fügen sich schwingend konturierte Kleinformen intarsienhaft einer von Rot nach Schwarz gestuften Rechteckgliederung des Grundes ein, so das In-sich-Kreisende orientalischer Ornamentik thematisierend. Bei der *Dramatischen Komposition* desselben Jahres ist diese Einbettung der Bildfiguren in einen Grund zum Kampfspiel eng verspannter Linienbündel gegen gestauchte, kompakte Schwarzzone geworden, beim *Seitlichen Licht* (1960) schließlich heben sich Lichtlinien und Lichtfacetten flimmernd aus einem umfassenden Schwarzgrund heraus, als Teile einer transparenten, labyrinthischen Architektur.

Abb. S.66

Abb. S.67

Daneben aber gehen einfachere Lösungen einher (*Animalisch-Figurativ*, 1961), bis hin zur klaren Trennung isolierter, in sich reich gegliederter schwarzer Formgebilde vor einem gelb und orangefarbenen modulierten Grund (*Starr-Bewegt*, 1961). Einen Endpunkt solcher Vereinfachung stellen dann Kompositionen wie *Rhythmus starr* und *Rhythmus bewegt* von 1966 dar: gerade oder kurvige, meist zugespitzte weiße Liniengebilde als Spannungsanzeiger eines schwarzen Grundes, wie Feilspäne innerhalb eines Magnetfeldes.

Abb. S.70

Die Farbgebung erschließt der Figur-Grund-Relation eine Dimension schier unausschöpfbarer Gestaltungsdifferenzierungen. Die Pastelle *Variation Nr. 3* und *Variation Nr. 4* von 1958 beruhen auf annähernd identischer Formgrundlage. Während sich jedoch in *Variation Nr. 4* braune und hellbläuliche Farbformen von einem tiefschwarzen Grund abheben erscheinen in *Variation Nr. 3* die Linienelemente als Säume innerhalb eines einheitlichen, in sich verfugten Bildfeldes, dessen Konsistenz in der kontinuierlichen Stufung von Farbtönen gründet: von Oliv nach Orangerosa, Violett, Blau und Rot führen über eine Vielfalt von Zwischenwerten die Wege und lassen darin ein zart bewegtes farbiges Bildlicht erstehen.

Abb. S.65



- Abb. S. 68 In seinen Ölbildern geht Mertz diesen hier angezeigten Möglichkeiten vorerst noch nicht nach. Zwar bindet er in einem *Gemälde* des Jahres 1960 die Farbformen eng in die Farbleckstruktur der unteren Zone ein, meist aber stellt er, ähnlich wie in einigen seiner Holzschnitte, geschlossene, plastisch wirkende Formeinheiten gegen homogene Bildgründe, so im *Toten Tier* von 1961, Graublau gegen Braun, oder in einem *unbetitelten Bild* desselben Jahres, bei dem pflanzenhaft Aufwachsendes von einem in dunklem Rot aufglühenden Höhlenraum umschlossen ist. Die *Komposition über Eck* (ebenfalls 1961 entstanden) verfestigt die Bildformen zur Wirkung gemalter Plastik; wie Eisenplatten schieben sich die Grauf Flächen gegeneinander, bedrohlich, mit zangenartigen Kanten. *Versteinert*, ein Ölbild von 1962, bringt harte, widerständige Materialität auch im Bildtitel zur Geltung: blau- und rosagraue Zackenformen entfalten sich in starrem Rhythmus aus der Mitte.
- Abb. S. 69
- Abb. S. 71
- Abb. S. 75
- Abb. S. 74 Verfestigung prägt die Farbe auch in einem Bilde wie *Zwischen Blau und Rot* von 1961, in dem die titelgebenden Buntwerte als schräggestellte Tafeln vor einem gelben Grund erscheinen, mit ihm zusammen die Trias der Primärfarben bildend. Wiederum wird die Spannweite der bildnerischen Register sichtbar, vergleicht man die betonte Starrheit des Gemäldes mit der in sich versunkenen Stille gleichzeitiger Pastelle. In zarten Rhythmen öffnen und schließen sich Formen und Farben, entläßt das schwärzliche Dunkel Blau- und Rottöne bis hin zur weißlichen Helle. Ein traumhaftes Wiegen und Schwingen durchzieht das Blatt. Noch dunkler und geheimnisvoller gibt sich ein zweites Pastell von 1961, die *Skizze auf Rotviolett*. In sich kreisende Formen sind durchzogen von Linienbündeln, die sich zum schwärzlichen Dunkelgrund verdichten. Das dunkle Graublau ergänzt Purpur zu einem sonoren Klang.
- Abb. S. 73
- Abb. S. 77 Erst in einem Bild wie der *Komposition 1964* wird – innerhalb unserer Übersicht – auch dem Ölgemälde ein ähnliches verhaltenes Leuchten der Farben verliehen. Dies ist nun ein sehr eigentümlich-schönes Bild. Schwingend-bogig konturierte Formen in dunkelleuchtenden oder gedeckten Tönen schweben vor dunklen oder wiederum mild scheinenden Gründen. Rot, Blau, Grün, Violett in reicher Modulation vereinen sich mit der Dunkelheit zu einer fremden, schwermütigen Harmonie. Die Maßstabssicherheit schwindet: Verweisen die Gegenstandsassoziationen auf Stillebenhaftes oder auf Landschaftliches? Der Betrachter verliert sich in den suggestiven Rhythmen und Farben dieses Bildes.
- Abb. S. 79 Einen ganz anderen Aspekt des Mertzschen Schaffens macht eine Folge von Landschaftsaquarellen, die *Alpinen Studien* von 1967 erfaßbar: den klarer, heller Analyse in freier Umsetzung von Natureindrücken. In der *Alpinen Studie Nr.1* greifen zartfarbig abgestufte Dreiecksformen ineinander. Die Farben verdichten sich nach den Grenzen zu, Schattensäume bilden sich – in bewundernder Erinnerung an Cézannes Aquarellkunst. *Studie Nr.6* beschränkt sich auf Ockerbraun- und -gelblichtöne, die





Alpine Studie Nr. 9, 1967,  
Aquarell, 44 cm x 36 cm,  
bezeichnet unten: »Alpine-Studie Nr. 9' XX67«



- Abb. S.27 Farblinien nähern sich abstrakter Expression; auf andere Weise, im Fluß der Bewegung gesteigert, tun sie dies auch in der farbig kräftigeren *Studie Nr.9. Studie Nr.8* dagegen bleibt der sichtbaren Wirklichkeit enger verbunden, übersetzt diese aber in eine Leichtigkeit, die an ostasiatische Tuschemalerei denken läßt. *Studie Nr. 7* akzentuiert erneut die expressiven Werke, nun aber auf der Grundlage der Farbflecke, nicht der Farblinien. So schreiten diese bedeutenden Landschaftsaquarelle die Dimensionen darstellender und ausdrucksstarker Gestaltung ab.
- Abb. S.80 Auch in einige Gemälde wird diese Farben- und Formensprache aufgenommen. Bei der *Kirche Carona* von 1969 definieren blaue Geraden architektonische Bestandteile und sind zugleich, in frühkubistischer Weise, Elemente eines halbabstrakten Bildaufbaus. *Am Luganer See*, ebenfalls 1969 entstanden, dagegen entbindet in der Heftigkeit der schrägen Pinselstriche wiederum expressive Qualitäten: Erinnerungen an Corinths Walchensee-Landschaften werden wach. Ein drittes Landschaftsbild dieses Jahres, *Sicht auf Montagnola*, steht zwischen diesen Polen des Konstruktiven und des Expressiven.
- Abb. S.81 In anderen Ölbildern dieses Jahres aber kommt die Farbe in ihrer ganzen Buntkraft erneut zur Geltung, so strahlendes Rot in *Zwischen Rot und Grün* oder Ockergelb in *Komposition vor Gelb*, mit klaren Blau-, Weiß- und Rotwerten im Formenkomplex. Und erneut wird Mertz' Eingehen auf die Besonderheiten des Materials spürbar, beim Vergleich der Leinwandgemälde mit den gleichzeitigen Seidenbildern, die das Medium zarter Farbwirkungen bilden. Das Seidenbild *Lila-Grau auf Rot* läßt sich der Formkomposition nach vergleichen mit der Balkenkonstruktion vor Grün in *Zwischen Rot und Grün* desselben Jahres, doch wie viel milder, von Grau- und Schwärzlichtönen durchzogen, klingen die Farben im Seidenbild! *Rot in Rot* konzentriert sich farbig auf nahe Intervalle von Rot- und Grautönen, formal auf den Gegensatz geradliniger Gebilde vor einem in weiten Kurven gegliederten Grund. Puzzle-artig ineinander verzahnt erscheinen diese Formelemente in *Grau-Grün-Lila*, – wobei der Bildtitel nichts aussagt über die ungemeine Kostbarkeit des hier gefundenen Farbendreiklangs. Die Kombination winkelliger und bogiger Formen wird nochmals aufgegriffen im Seidenbild *Blau auf Weiß*, das in seiner ornamentalen Einfachheit, seiner monumentalen Gelassenheit wiederum die Nähe zu Matisse's berühmten späten Papierschnitten findet.
- Abb. S.82
- Abb. S.83
- Abb. S.85
- Abb. S.86
- Abb. S.87
- Abb. S.88
- Abb. S.89
- Einen Weg über diese wie selbstverständlich erscheinende Schönheit hinaus konnte nur eine neue Akzentverlagerung der bildnerischen Mittel zeigen. Reduktion der Formgrundlage, Freisetzung der Farbe ist es, was Mertz in den folgenden Jahren sucht, in Ölbildern wie *Formentwicklung* von 1971, das die Formentwicklung aus der Farbe meint, oder einem *unbetitelten Ölgemälde* desselben Jahres, das, ähnlich wie ein *Bild von 1979*, über einer nur skizzenhaften linearen Anlage die Farben frei sich



entfalten läßt, oder auf andere Weise, in *Lichtscheibe* von 1978, wo Gelb als farbiges Licht, in seinem Kontrast zu Blau, das bildorganisierende Prinzip abgibt.

Abb. S.98

Doch entspricht Farbgestaltung auf Kosten der Formkomposition letztlich dem künstlerischen Naturell von Max Mertz nicht. So kehrt er wieder zurück zu einer in ihren Einzelgliedern einfachen, in ihrer Gesamtheit höchst komplexen Formanlage, die zudem sehr häufig fragmentarische Verweise auf empirisch Gegenständliches, auf Landschaftselemente wie Bäume, Häuser, Wolken einbezieht. Ölgemälde wie *Vor schräger Lichtebene* von 1977 oder *unbetitelt Werke* desselben und des folgenden Jahres lassen erkennen, in welcher unterschiedlicher Weise diese Formkomplexe durch die Farbe je neu interpretiert werden können.

Abb. S.96  
Abb. S.101

Ein nahezu monochromes, in Blau- und Grünblautönen gehaltenes Bild wie das *ohne Titel* von 1979 kann, mit einigen Variationen in der Linienstruktur und entschiedener Veränderung der Farbkomposition zu einem quasi kubistischen Stilleben werden, das wie eine Hommage an Juan Gris wirkt (*ohne Titel*, 1979) oder aber, wie in *Vegetativ* von 1979, zu einem verschlüsselten Landschaftsbild mit Wald, Felsen und ziehenden Wolken. Stillebenhafte, landschaftliche und ungegenständliche Elemente durchdringen ununterscheidbar einander schließlich in einem *unbetitelten Bild* des Jahres 1980, das mit seinem hälftig eingesetzten Goldgrund den Charakter feierlicher Präsentation gewinnt. An einer letzten Werkfolge sei nochmals die Besonderheit des malerischen Schaffens von Max Mertz aufgezeigt, an einer Folge schöner Aquarelle

Abb. S.111

der Jahre 1977 und 1978. In einem *Aquarell* von 1978 erscheint eine spannungsvoll in sich zusammengedrückte Figuration in hellem, lichtem Grau, gegliedert durch einfache Konturen, derart, daß Blatt- oder Baumformen darin erkennbar werden. Hinter ihr spannt sich ein zitronengelber »Himmel« aus. Von links ziehen, in kühnem Farbklang, orangerote »Wolken« auf. In der *Studie 4. 3. 78* lassen sich einige gegenständliche Anklänge in der Formanlage noch aufspüren, doch ist diese nun reich orchestriert in leuchtenden Farben: Gelb, Grün, Rot, Rosa, Braun, Grau. Die Farben leuchten vor Schwarz und dunklem Blau, in das der »Himmel« nun getaucht ist. Die *Studie 330.78* beschränkt die Farbzahl auf Gelb, strahlendes Orange und vor allem Grüntöne, die dem Sprießenden der Baumformen farbigen Ausdruck verleihen. Der Grund ist nun ein sehr dunkles, in eine samtige Tiefe führendes Blau. In der *Studie 18. 4. 78*

Abb. S.97

wird ein anderer Weg beschritten: die Farbkraft konzentriert sich auf den Grund, die Formen sind nur zu den Konturen hin koloriert. Dieser Farbgrund zeigt nun eine eigenartige Umkehrung der Farblichtrationen: er führt nämlich von einem stumpfen mittelhellen Rotbraun links zu einem leuchtenden grünlichen Dunkelblau rechts: gerade die dunkle Farbe leuchtet! In der *Studie 2.5* von 1978 haben sich die Formteile voneinander losgerissen, ebenso hat sich der Grund geteilt: vor tiefdunkelblauer Folie stoßen breite Streifen in Grün und stumpfem Rot vor. Auf andere Weise sind in

Abb. S.105

Abb. S.100

Abb. S.104

Abb. S.107



- Abb. S.106 der *Studie 329 78* Grund und abstrakte Figuration einander entgegengestellt: in der Formgebung durch den Gegensatz kühn ausschwingender Kurven vor einem im Wechsel von Schrägen wie »gefaltet« wirkenden Grund, farbig aber durch den Kontrast der kühlen Qualitäten Hellblau, Eisblau und Dunkelblau gegen die Lichtfarben Rot und Orange – und kühlem, den Übergang schaffenden Zitronengelb im Bildgrund. Die im Goetheschen Sinne »positiven« und »negativen« Farben werden exemplarisch einander konfrontiert, in ungewöhnlicher Weise aber sind die »negativen«, die Blauwerte, den lebensbezeichnenden Kurvenformen, die »positiven« Farben den geometrischen Formen zugeordnet.
- Abb. S.102 Andere Blätter versetzen die Komposition ins Hochformat, die *Studie 331 78* vor  
 Abb. S.20 abstraktem, gelb-grün gestreiftem Grund, die *Studie 4.11* von 1978 mit tiefvioletter, wie  
 Abb. S.96 Nachthimmel wirkender Folie, ein Aquarell von 1977 mit Farblichtfiguren in einem  
 Abb. S.103 *Interieur*, die *Studie 328 II 78* mit einer herrlichen großdekorativen, in sich bewegten  
 Farbgestalt aus leuchtendem Olivgrün, Rot, Blauviolett und Goldocker.
- Abb. S.108 Unsere Übersicht sei beschlossen mit einem Blick auf *Studie 411* und *Studie 4.7*, beide  
 Abb. S.109 aus dem Jahre 1978, Werke, die als eine Quintessenz der Malerei von Max Mertz gelten können: reich in sich gegliederte Formkomplexe in leuchtenden Farben, im schwermütigen Klang von Orange, Violett und Grün oder dem helleren Dur-Klang von Rot, Gelb und Blau, mit vielen Zwischenwerten zur Totalität des Farbenkosmos erweitert. Alle Bildelemente sind doppelt motiviert: sie sind gleichermaßen Glieder von Landschaftsdarstellungen wie Komponenten autonomer Bildschöpfungen der freien künstlerischen Phantasie.

Walter Schmeer charakterisierte Max Mertz als einen der Künstler, »die sich mit keinem Ungefähr begnügen, die keine Mitarbeit des Zufalls dulden. Ein klarer künstlerischer Verstand lenkt die Gestaltung... Nicht der Wurf ins Weite und Ungewisse ist seine Sache, sondern der mit wacher Selbstkontrolle bemessene Schritt.«<sup>6)</sup> Ähnlich formulierte Wilhelm Weber: »Alles Zufällige ist ausgeschaltet. Die Bildgestaltung unterliegt der Kontrolle eines wachen Bewußtseins. Finden und Erfinden, Festhalten und Präzisieren des Gefundenen und Erfundenen sind das perpetuum mobile seiner künstlerischen Arbeit... Malen nicht als Intuition, als Abenteuer innerhalb unbestimmbarer Bereiche. Malen als bewußte Auseinandersetzung, als überlegte und überlegene Aktion...«<sup>7)</sup>

Die Betrachtung der in dieser Ausstellung versammelten Werke bestätigt diese Urteile, bezeugt aber auch die Vielfalt der Wege, die Mertz mit seinem wachen künstlerischen Verstande verfolgen konnte – wobei, bedingt durch die Auswahl der gezeigten Arbeiten, auch nur ein Teil der reichen Verzweigung seiner künstlerischen Entfaltung zur Darstellung kam: keine Eintönigkeit also, sondern immer neue Kombinations-



nen und Variationen auf der Grundlage selbstgesetzter Spielregeln von Form- und Farbbeziehungen, von Gegenstandsverweisung und abstrakter Bildwelt.

Diese Fülle von Modifikationen entfaltet Max Mertz innerhalb streng ihm von seinem Naturell vorgegebenen Grenzen. Er meidet alle Extrempositionen der modernen Kunst: weder eine strikt geometrische, noch eine expressiv gestische Malerei entspricht seiner künstlerischen Eigenart, weder eine kühle »konkrete Kunst«, noch eine ihre eigenen Voraussetzungen in Frage stellende »art autre«. Seine Kunst tritt nicht mit metaphysischem Anspruch auf, noch ist sie verwurzelt in der existenziellen Gefährdung des Menschen und seiner Freiheit.

Sie bewahrt eine Mitte zwischen diesen äußeren Polen, gespeist aus den reichen Erfahrungen eines besonnenen Lebens. So konnte sie eine unverwechselbare Stimme finden innerhalb einer »Abstraktion als Weltsprache«.<sup>8)</sup>

1) Peter Volkelt: Max Mertz. Die letzte Ausstellung – ein letztes Gespräch. In: Neue Saarheimat, 25.Jg., Oktober 1981, S.260.

2) Vgl. etwa das Bild von Huschens »25 Uhr« von 1957, ausgestellt in: Kunst im Comeniushaus 1984 oder das Bild »Sakral« von 1959, abgebildet in: Saarländischer Künstlerbund. Geschichte und Gegenwart 1922–1982, Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1982, S.30.

3) Vgl. Kat. Saarländischer Künstlerbund, S.28: Artur Kossow: Haus des Magiers, 1950.

4) Schuler: Liebespaar, 1952. Kat. Saarländischer Künstlerbund, S.31.

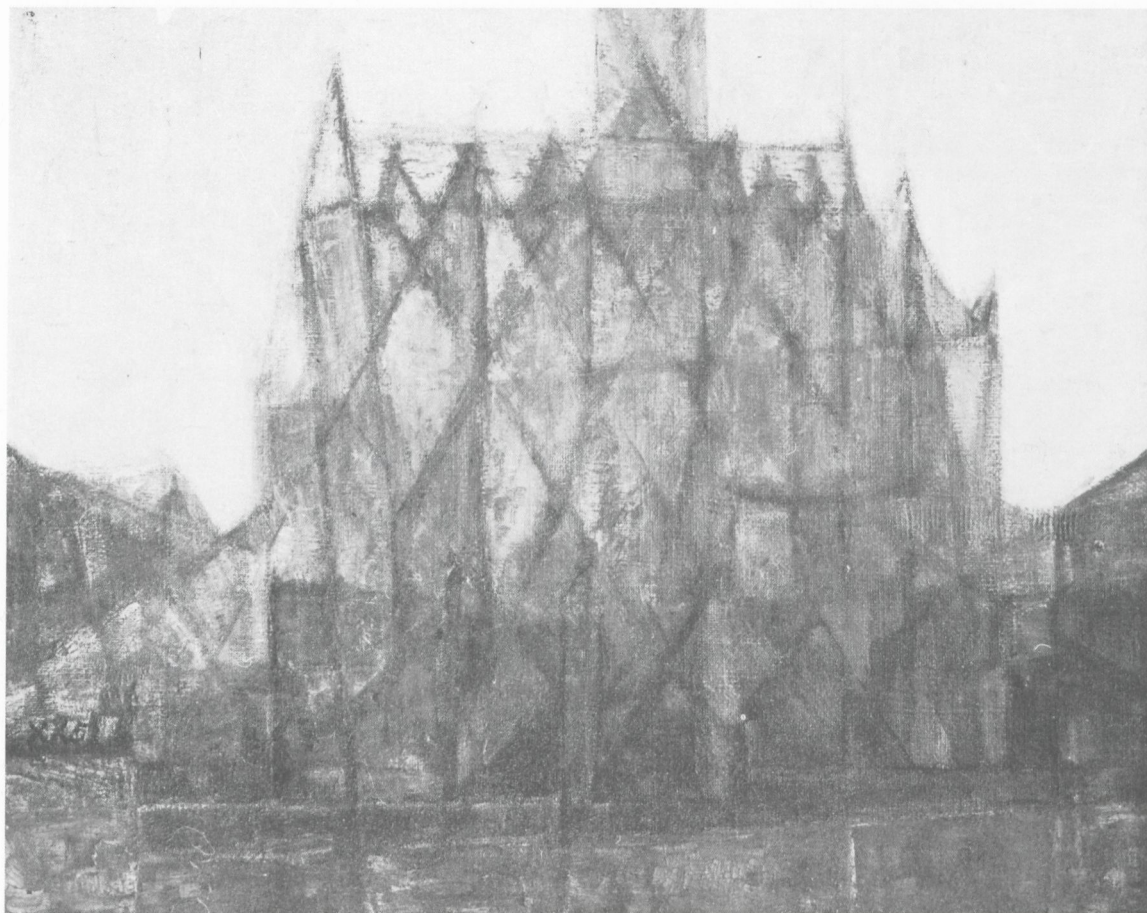
5) Vgl. Faltblatt der Ausstellung: Willi Kirchen. Studio-Galerie der Modernen Galerie des Saarland-Museums, 17.12.82–23.1.83.

6) Walter Schmeer in: Saarheimat, 11.Jg., Heft 5, Mai 1967, S.149, 150.

7) Wolfgang Weber im Katalog Max Mertz, Gemälde, Objekte, Graphik. Ausstellung Pfalzgalerie Kaiserslautern, 7.Oktober bis 1.November 1967, o.S.

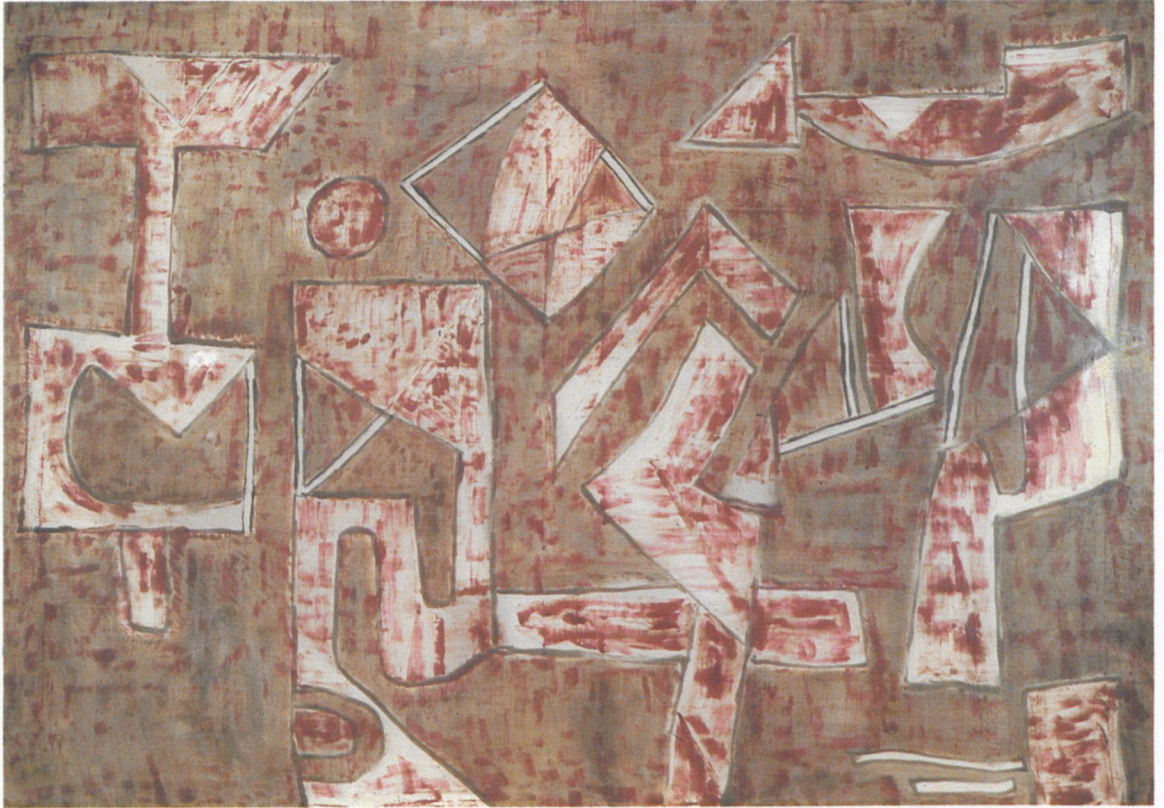
8) Zur »Abstraktion als Weltsprache« vgl. Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981, S.172 ff.





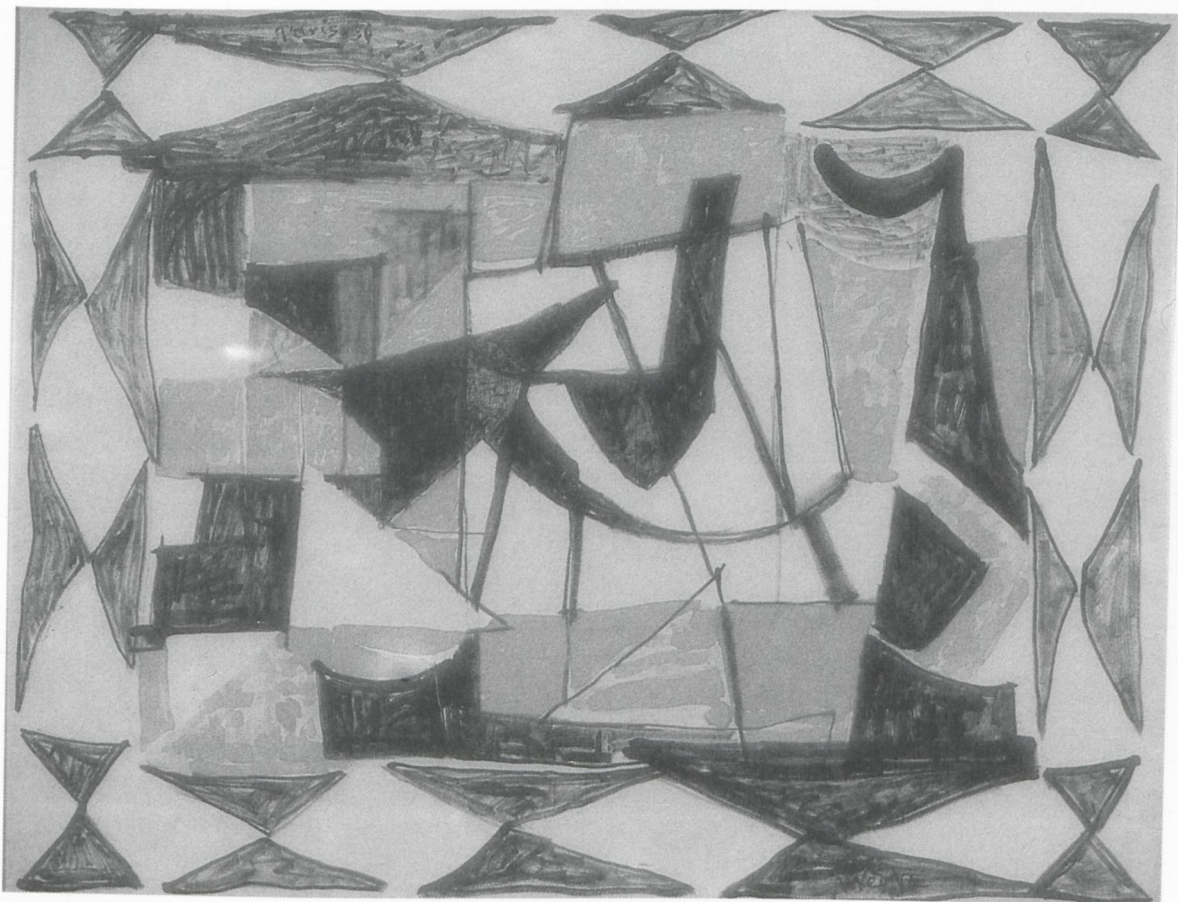
La Chapelle, 1951,  
Ölgemälde auf Leinwand, 65 cm x 70 cm,  
Privatbesitz





Anthrazit auf Grün und Rot, 1950,  
Ölgemälde auf Seide, 66 cm x 93 cm





Braun – Schwarz, 1950,  
Ölgemälde auf Seide, 72 cm x 93 cm,  
bezeichnet oben links: »Paris 50«; unten links: »Mertz«





Stadtansicht von Homburg, 1954,  
Ölgemälde auf Leinwand, 52 cm x 63,5 cm





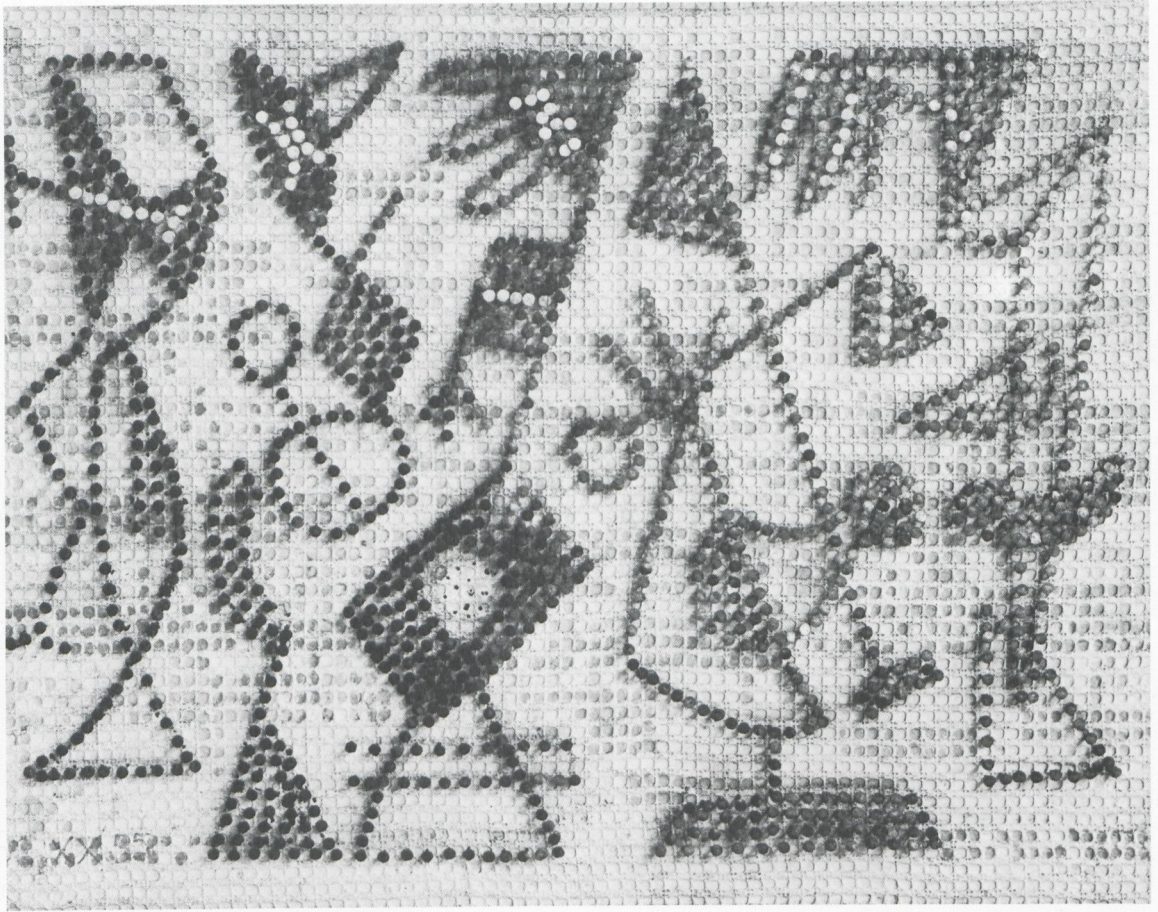
Zartlila, 1950,  
Ölgemälde auf Seide, 68 cm x 82 cm,  
signiert unten links »XX50«





Hinter der Kirche, 1954  
Ölgemälde auf Leinwand, 54 cm x 65 cm





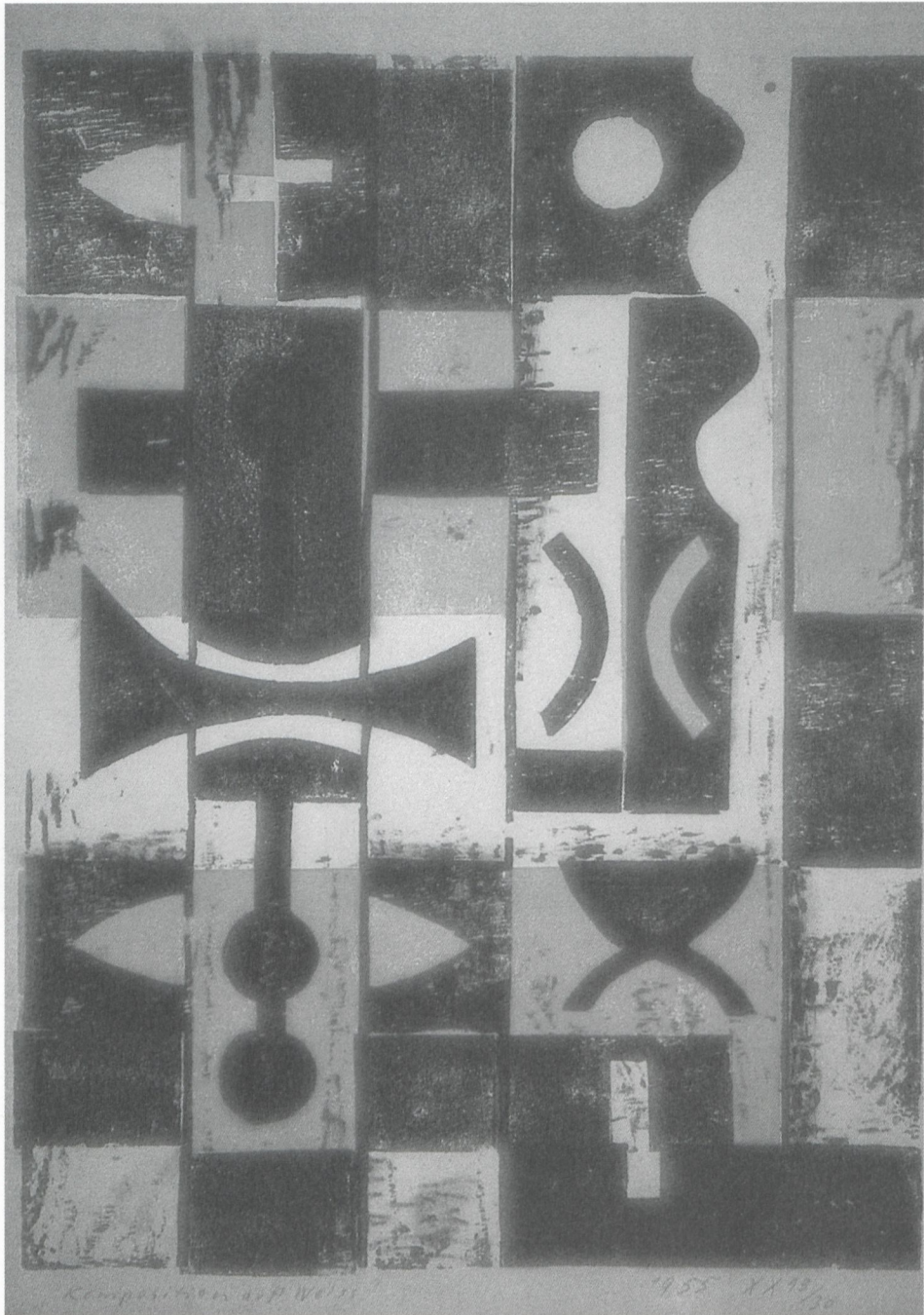
Pointillistisch, 1955,  
Nägel auf textilbespanntem Sperrholz, 70 cm x 89,5 cm,  
signiert unten links: »XX50«





Interieur, 1955,  
Sperrholzrelief, farbig gefaßt, 75 cm x 93,5 cm,  
signiert unten rechts: »XX«





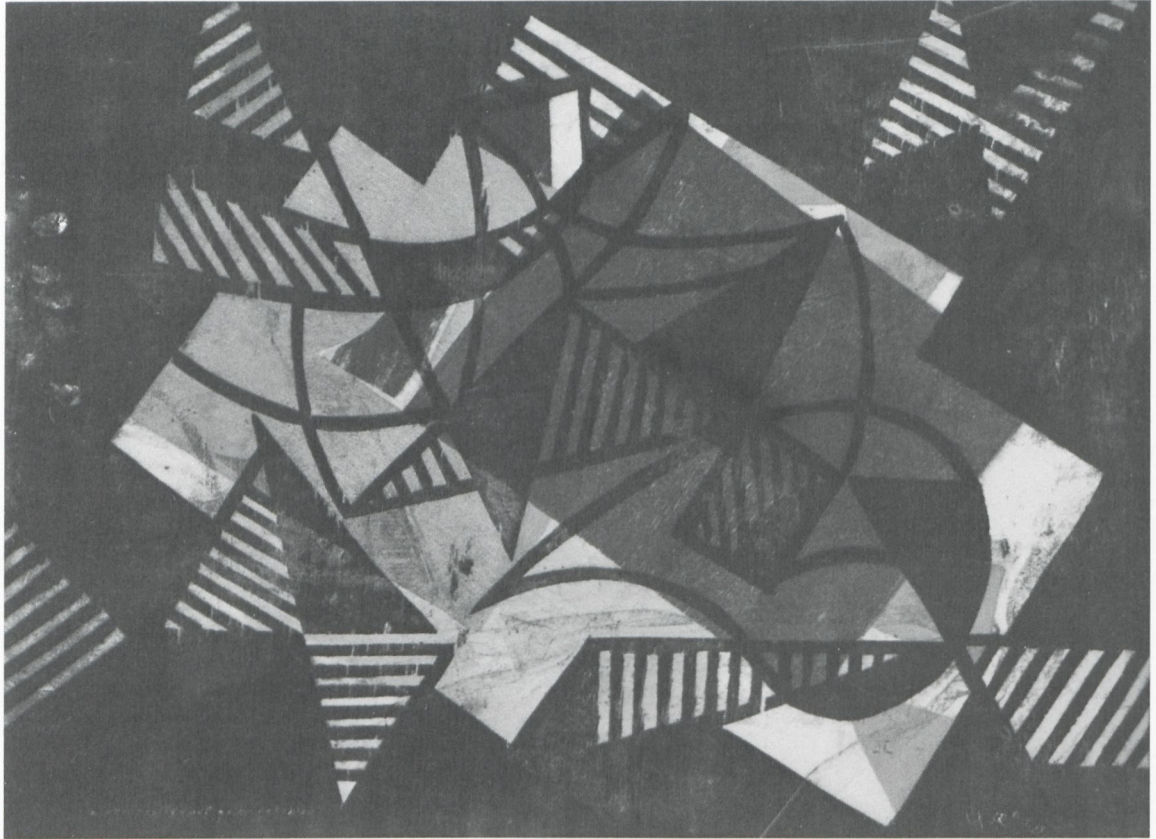
Kompositionen auf Weiss, 1955,  
Holzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 80 cm x 60 cm  
bezeichnet unten: »Komposition auf Weiss, 1955 XX 13/30«





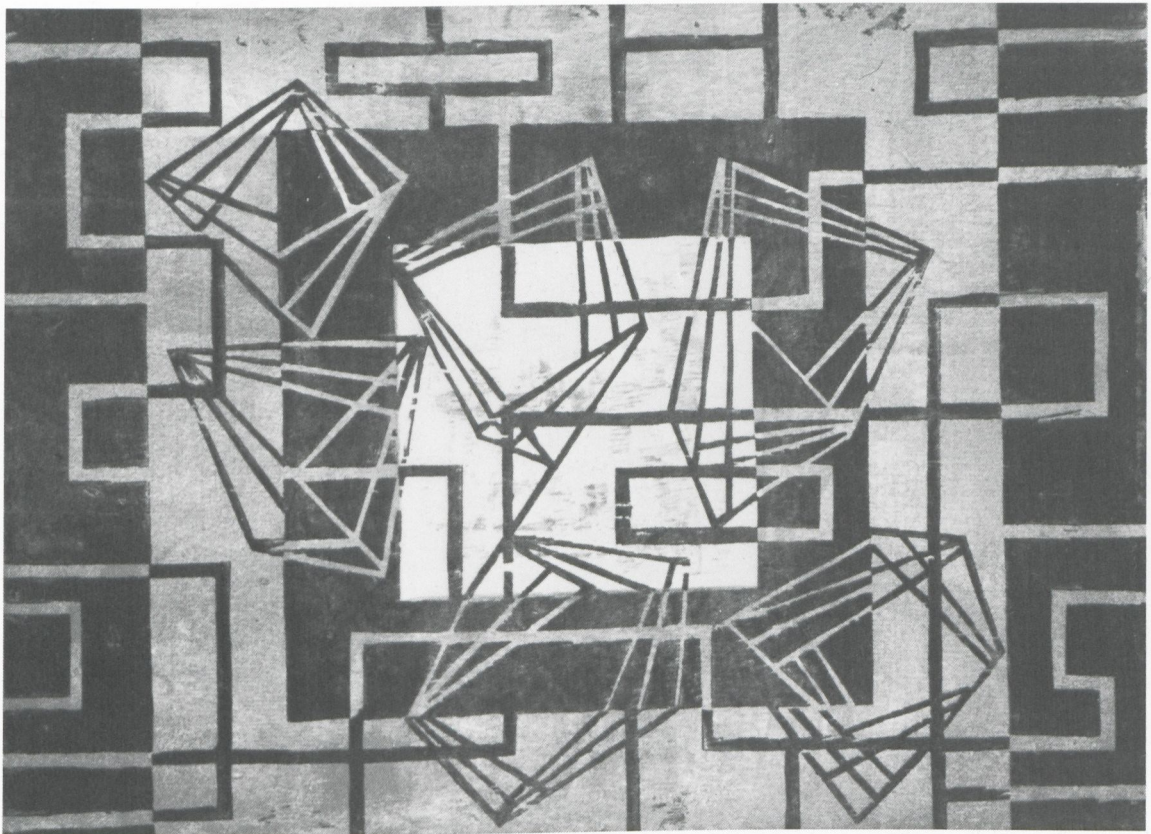
Interieur, 1956,  
Farbholzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 43 cm x 58 cm,  
bezeichnet unten: »Interieur, XX56«



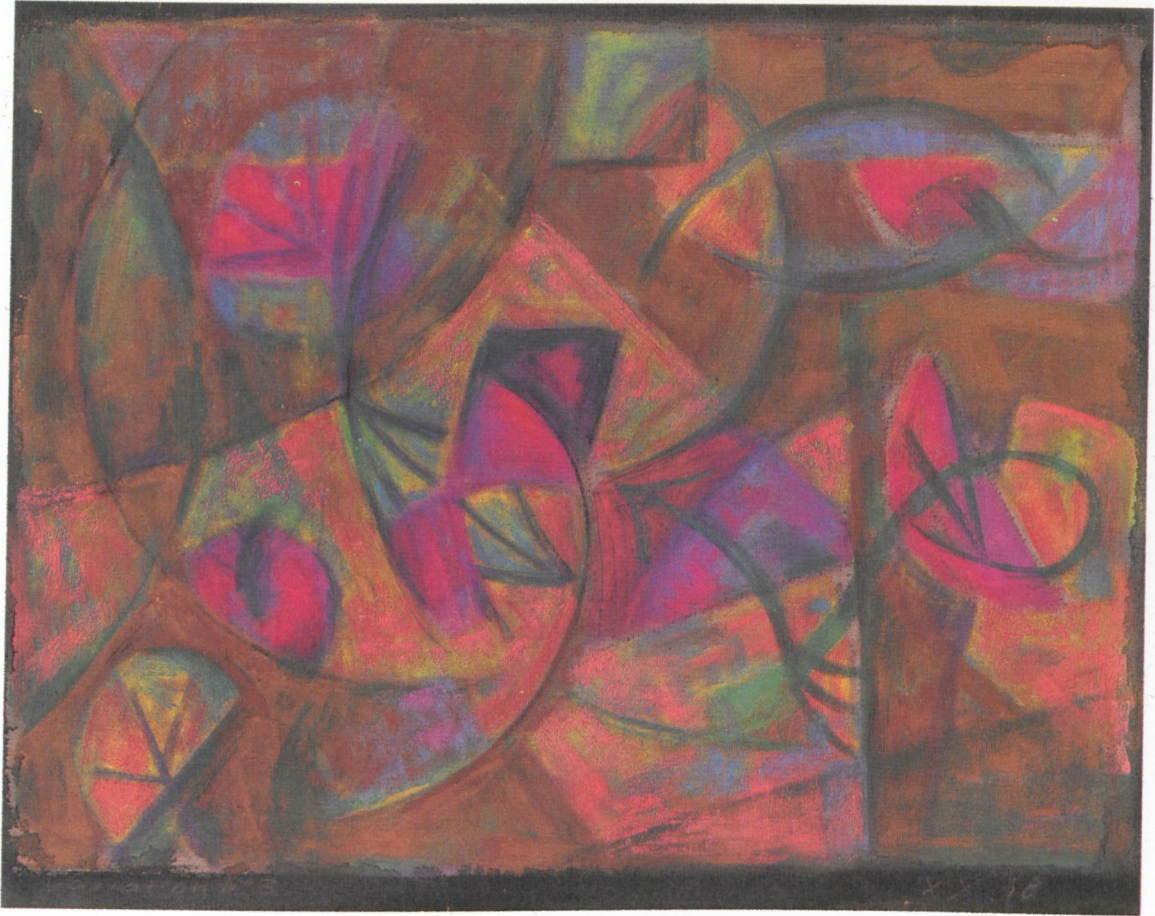


Komposition vor Blau-Gelb-Rot, 1957,  
Farbholzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 47 cm x 62 cm,  
bezeichnet unten: »Komposition vor Blau-Gelb-Rot; 11/30«





Vor hellem Viereck, 1958,  
Farbholzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 50 cm x 65 cm,  
Saarland-Museum, Saarbrücken, Inv. Nr. 2101

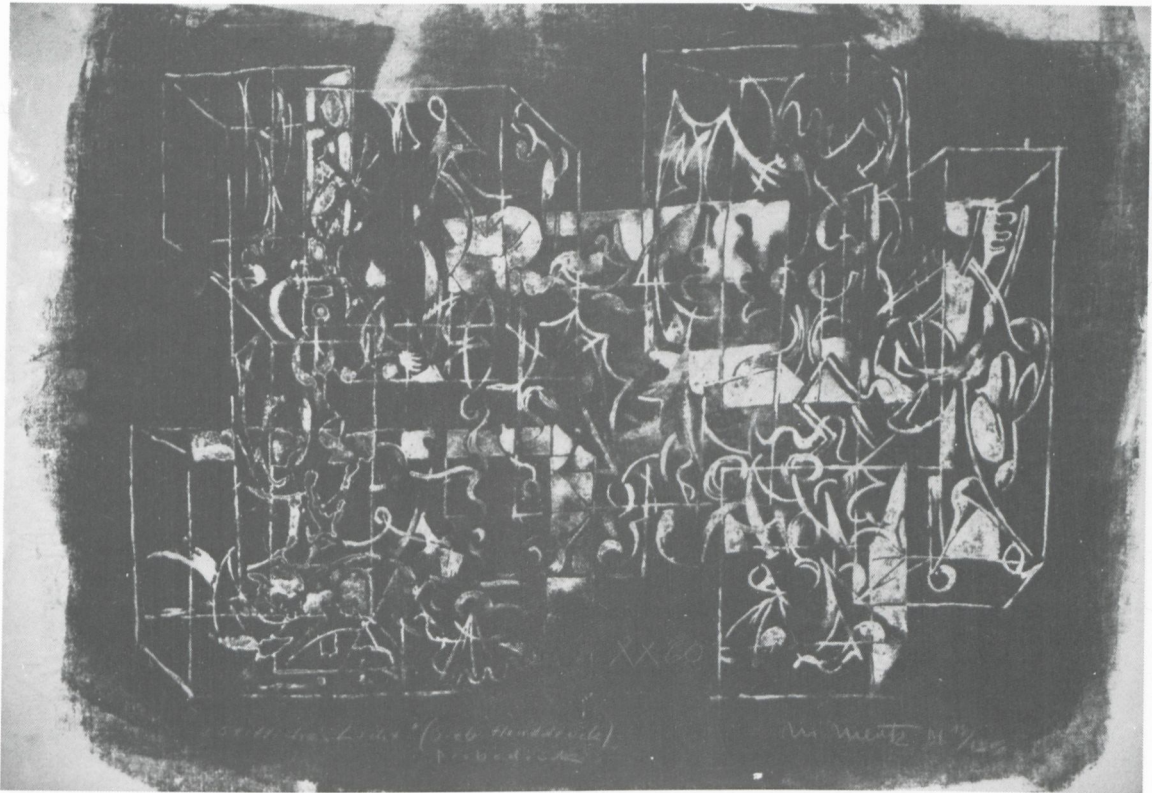


Variation 3, 1958,  
Pastell, 64 cm x 74,5 cm,  
bezeichnet unten: »Variation No.3 XX58«





Dramatische Komposition, 1958,  
Holzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 42 cm x 62 cm



Seitliches Licht, 1960,  
Siebdruck auf Japanpapier, 46 cm x 62 cm,  
Siebdruck signiert: »XX60«; unten beschriftet:  
»„seitliches Licht' (Sieb-Handdruck) Probedruck;  
M. Mertz Bl. 13/19«





Ohne Titel, 1960,  
Ölgemälde auf Leinwand, 74 cm x 95 cm,  
bezeichnet unten rechts: »XX60«

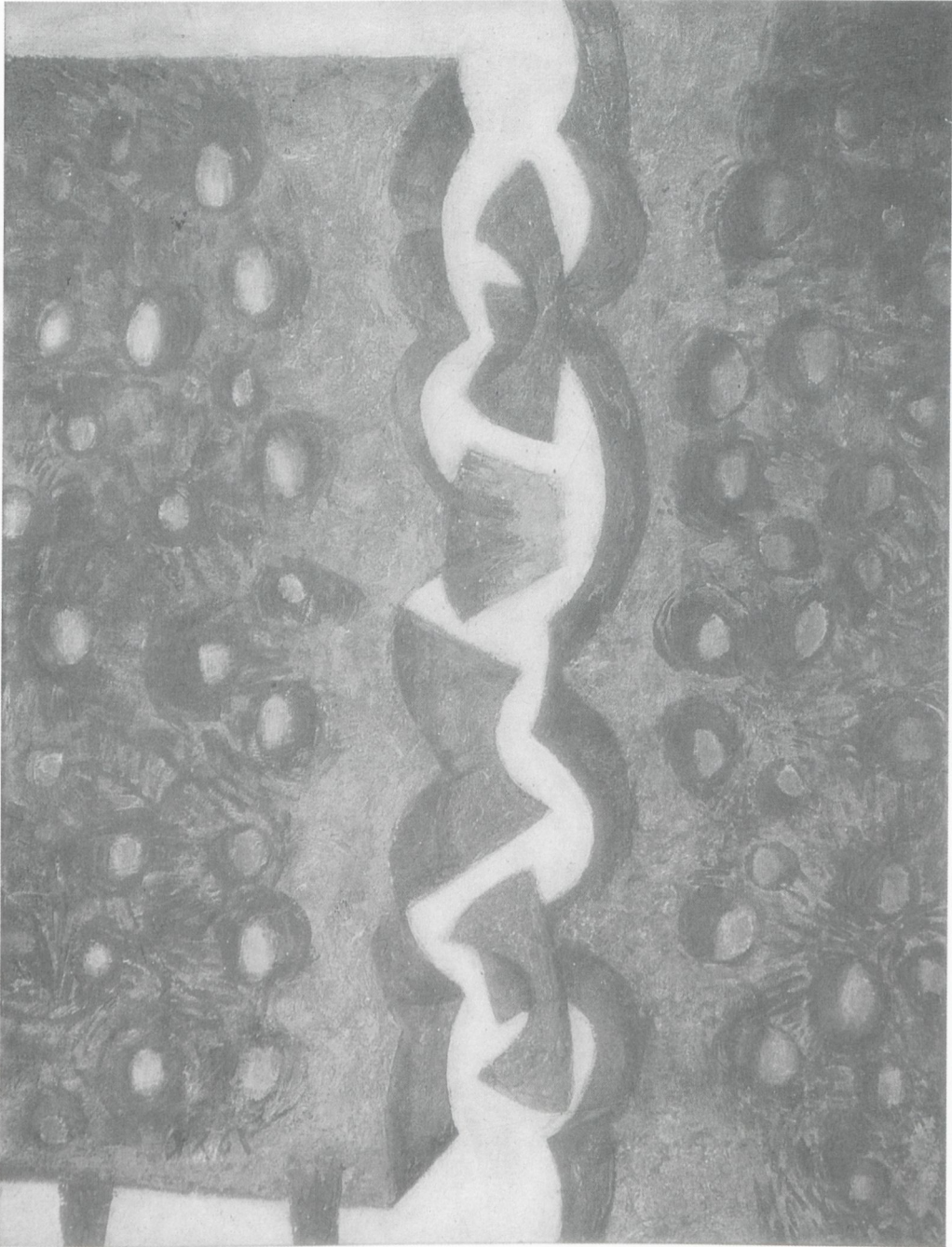


Totes Tier, 1961,  
Ölgemälde auf Leinwand, 74 cm x 94 cm,  
signiert oben links: »XX61«





Starr Bewegt, 1961,  
Farbholzschnitt, gedruckt auf Japanpapier, 65 cm x 45 cm,  
im Druckstock signiert: »XX61«;  
unten beschriftet: »Starr-Bewegt' XX61 15/20«



Komposition über Eck, 1961,  
Ölgemälde auf Leinwand, 64 cm x 49 cm,  
signiert unten links: »XX61«





Skizze auf Rotviolett, 1961,  
Pastell, 46 cm x 62 cm,  
signiert unten links: »XX61«,  
darunter beschriftet: »Skizze auf rotviolett«



Zwischen Blau und Rot, 1961,  
Ölgemälde auf Leinwand, 50,5 cm x 61 cm,  
signiert unten rechts: »XX61«





Versteinert, 1962,  
Ölgemälde auf Leinwand, 48,5 cm x 63,5 cm,  
bezeichnet unten links: »XX«; unten rechts: »62«

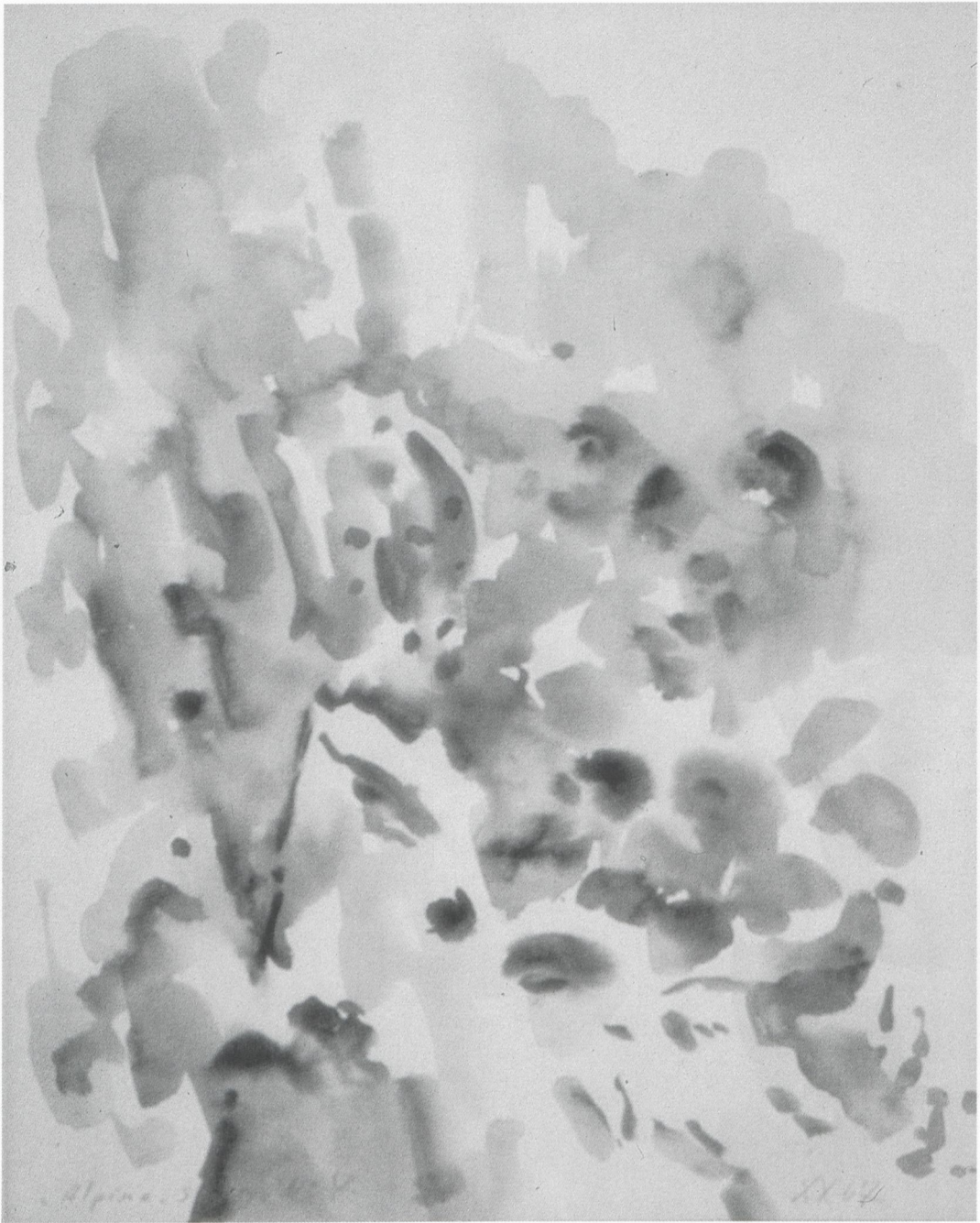


Komposition, 1964,  
Ölgemälde auf Leinwand, 50 cm x 65 cm,  
signiert oben rechts: »XX64«





Alpine Studie No.1, 1967,  
Aquarell, 44 cm x 36 cm,  
bezeichnet unten: »Alpine Studie No.1, XX67«



Alpine Studie Nr. 7, 1967,  
Aquarell, 44 cm x 36 cm,  
bezeichnet unten: »Alpine-Studie Nr. 7' XX67«



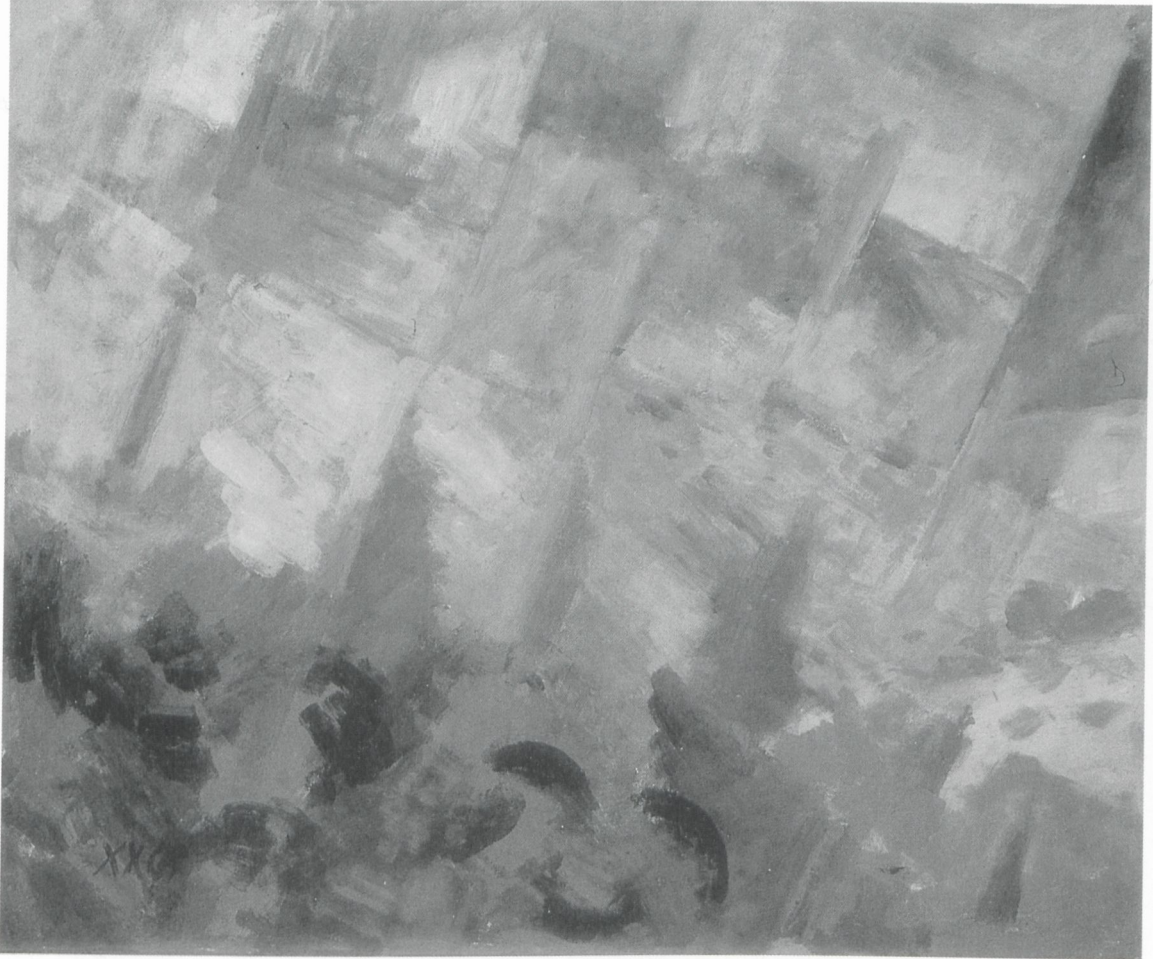


Kirche Carona, 1969,  
Ölgemälde auf Leinwand, 60,5 cm x 49 cm,  
bezeichnet unten links: »Kirche Carona XX69«

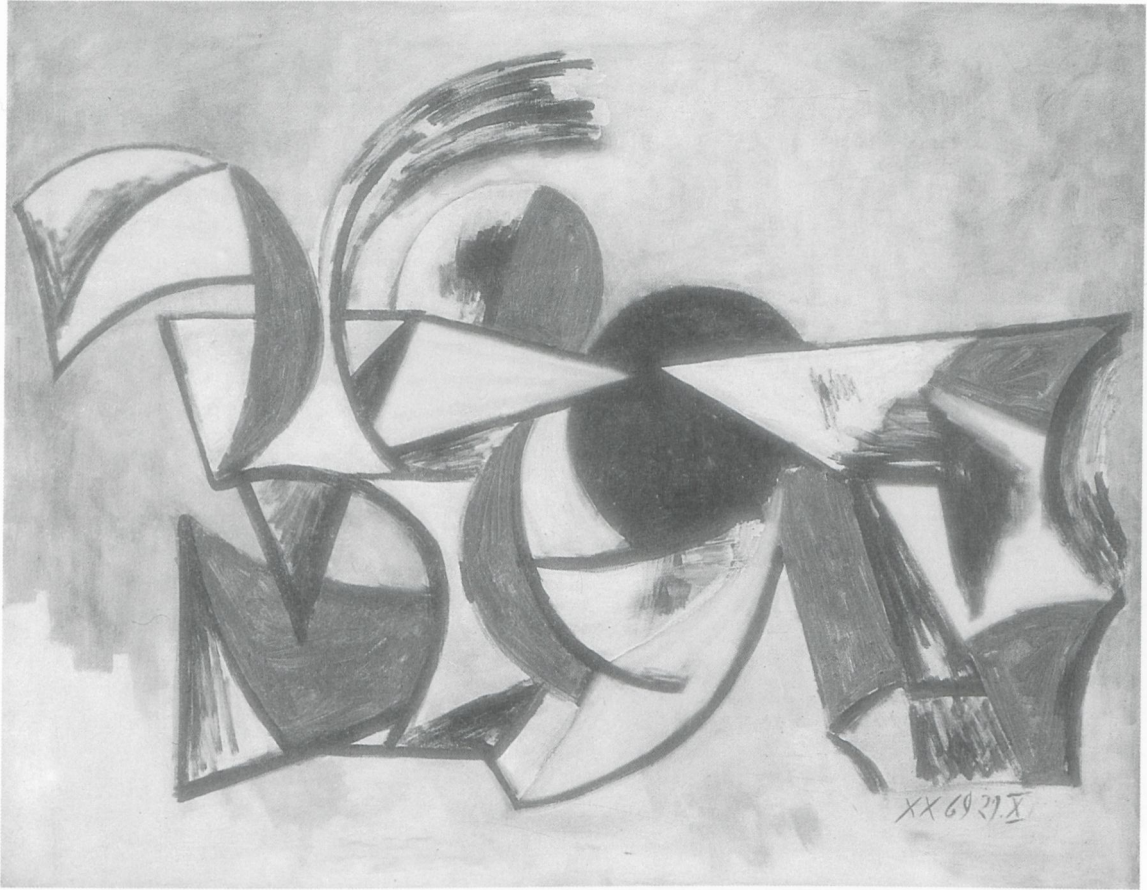


Am Lugersee, 1969,  
Ölgemälde auf Leinwand, 49,5 cm x 50,5 cm,  
bezeichnet unten rechts: »Am Lugersee, XX69«





Sicht auf Montagnola, 1969,  
Ölgemälde auf Leinwand, 50 cm x 59 cm,  
signiert unten links: »XX69«



Komposition vor Gelb, 1969,  
Ölgemälde auf Leinwand, 71,5 cm x 91 cm,  
signiert unten rechts: »XX69 21.X.«





Lila-Grau auf Rot, 1969,  
Ölgemälde auf Seide, 89 cm x 63 cm,  
signiert unten links: »XX69«

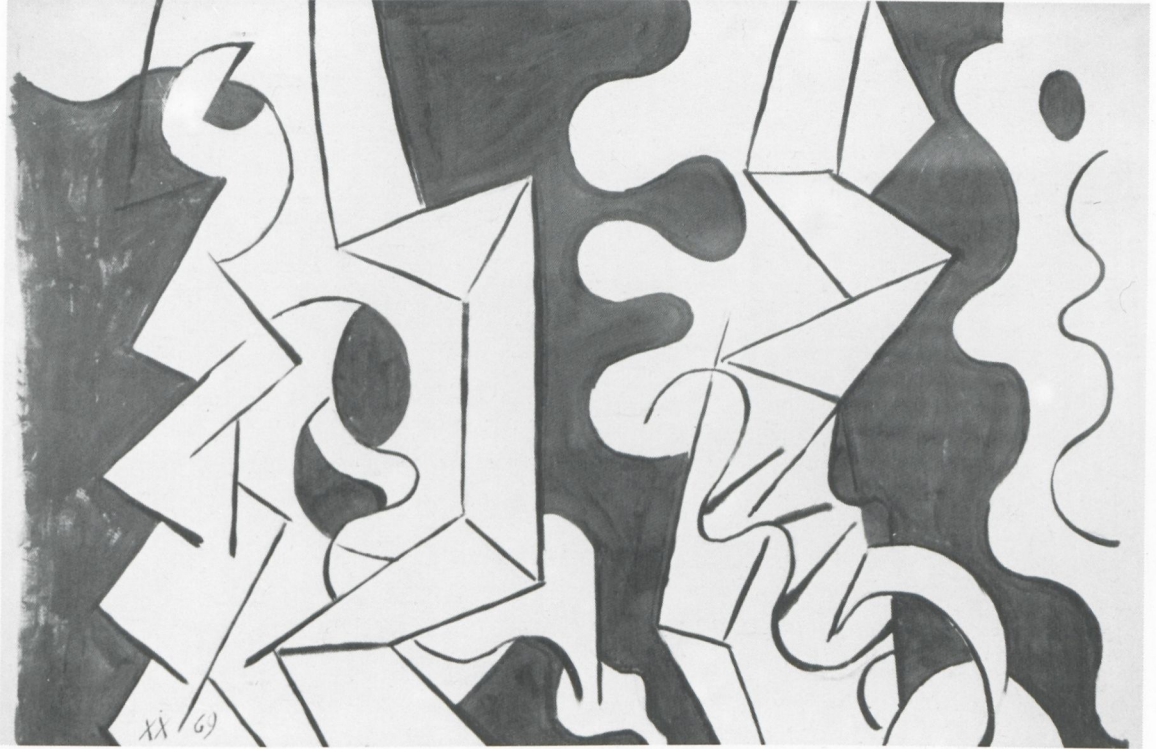


Rot in Rot, 1969,  
Ölgemälde auf Seide, 63,5 cm x 85 cm,  
signiert unten links: »XX69«



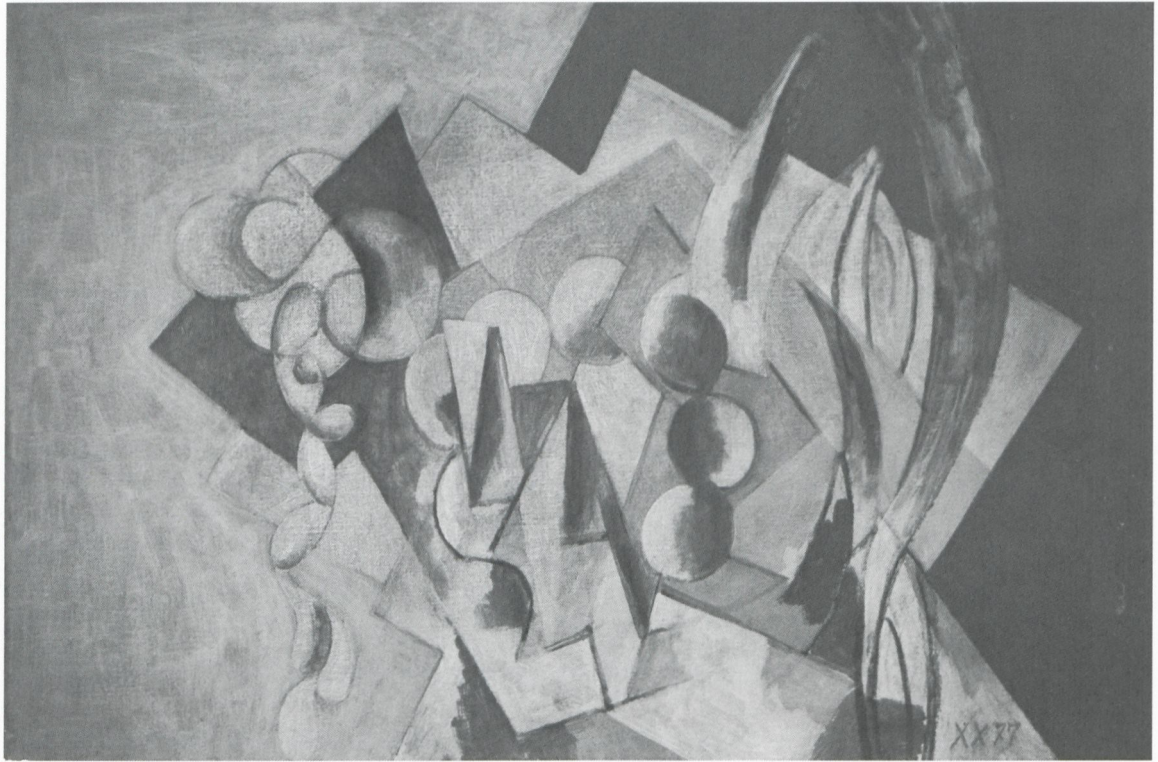


Grau-Grün-Lila, 1969,  
Ölgemälde auf Seide, 67 cm x 91 cm,  
signiert unten links: »XX69«

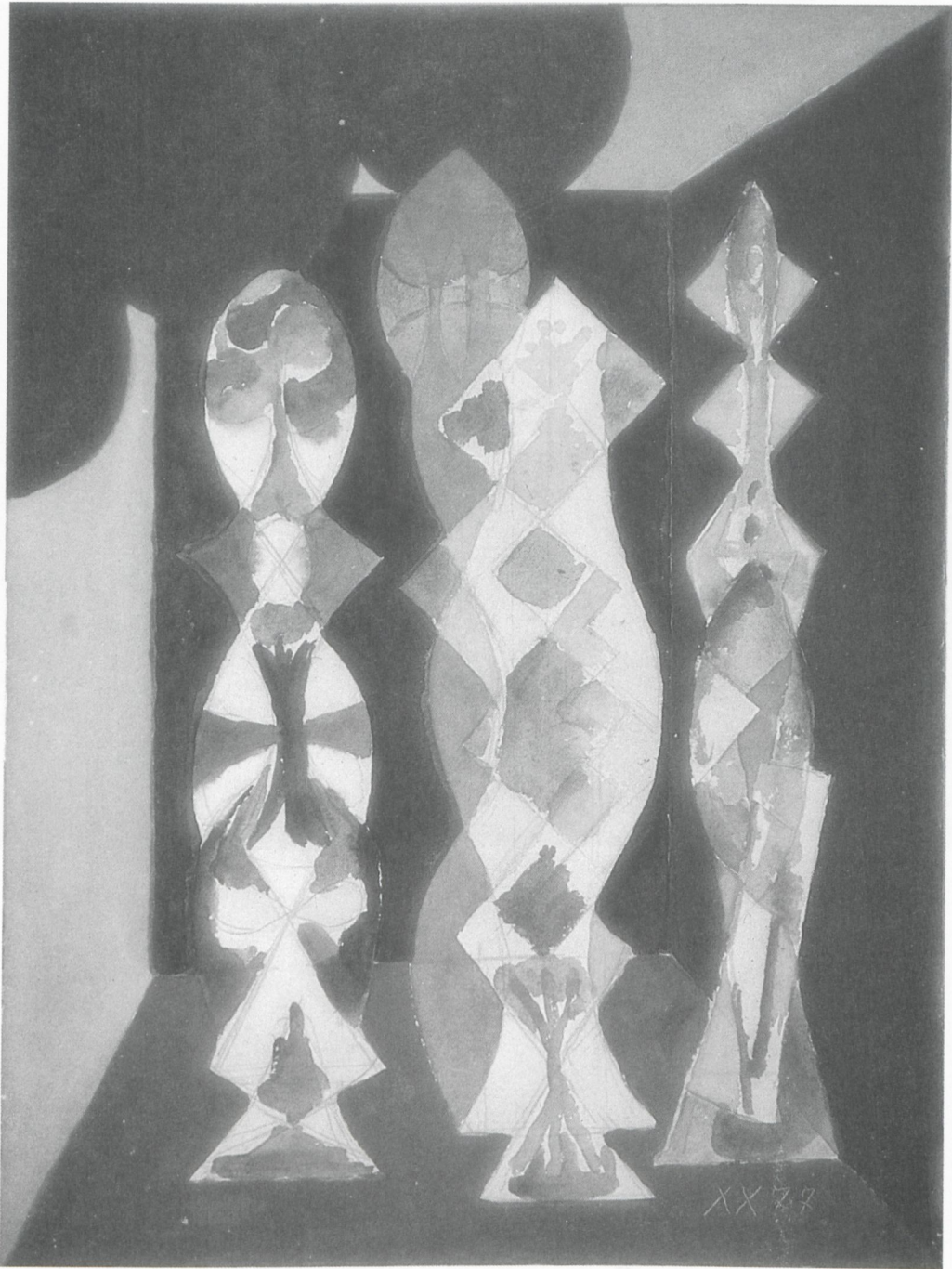


Blau auf Weiß, 1969,  
Ölgemälde auf Seide, 61 cm x 94 cm,  
signiert unten links: »XX69«



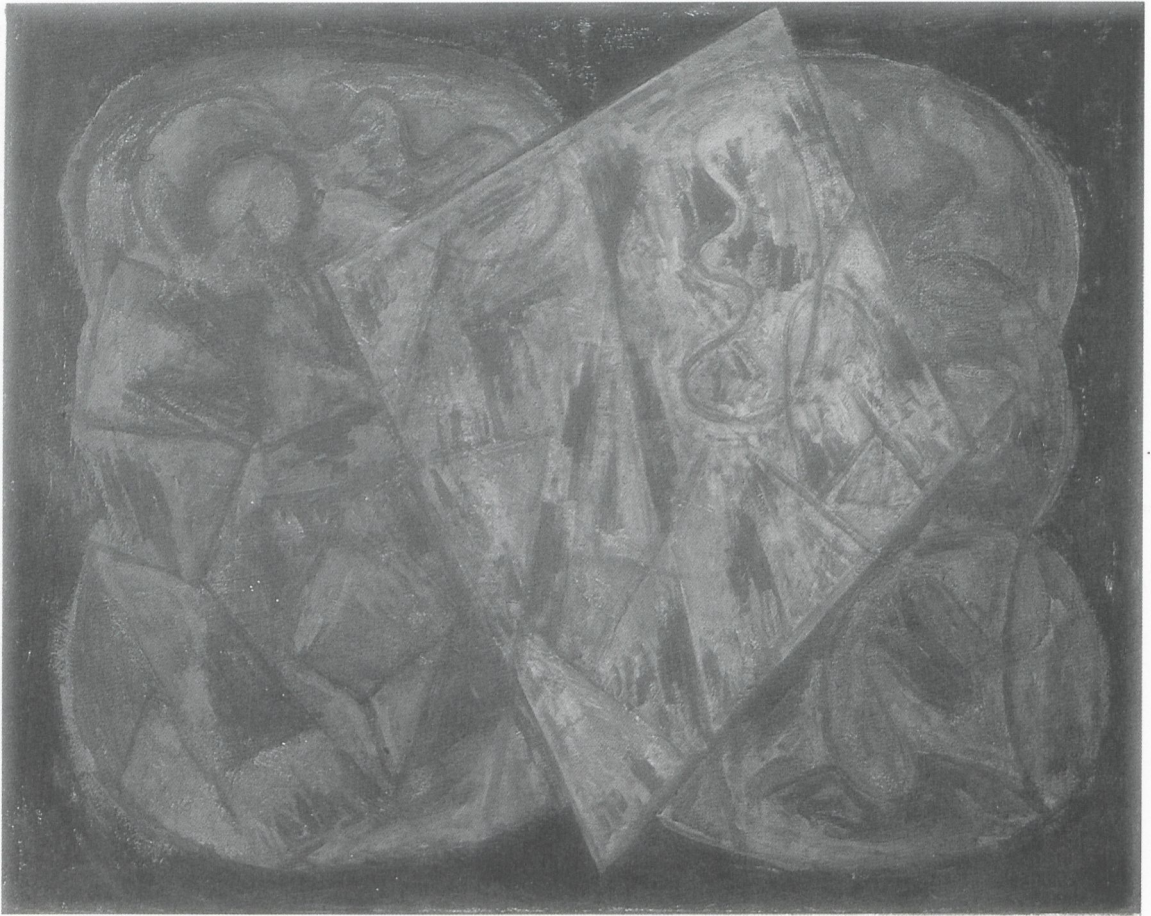


Ohne Titel, 1977,  
Ölgemälde auf Leinwand, 50 cm x 70,5 cm,  
signiert unten rechts: »XX77«

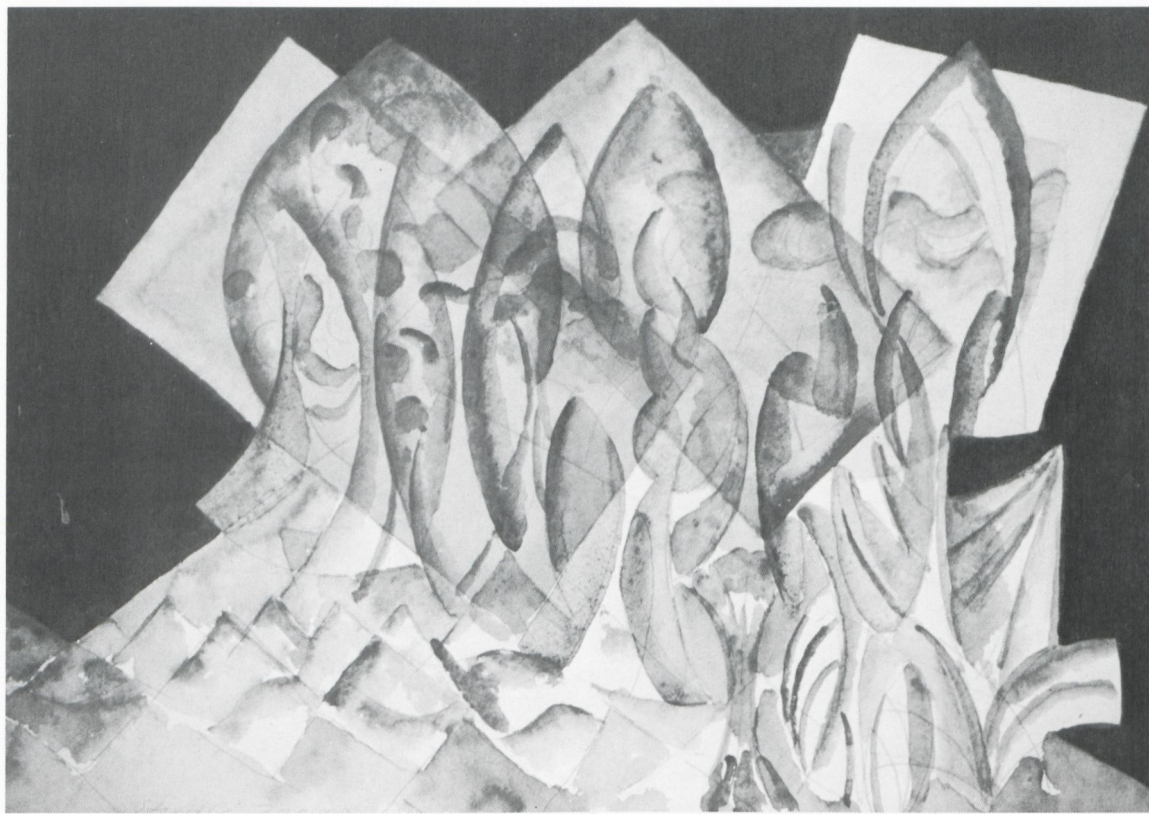


Ohne Titel, 1977,  
Aquarell, 56 cm x 42 cm,  
signiert unten rechts: »XX77«





Lichtscheibe, 1978,  
Ölgemälde auf Leinwand, 74 cm x 92,5 cm

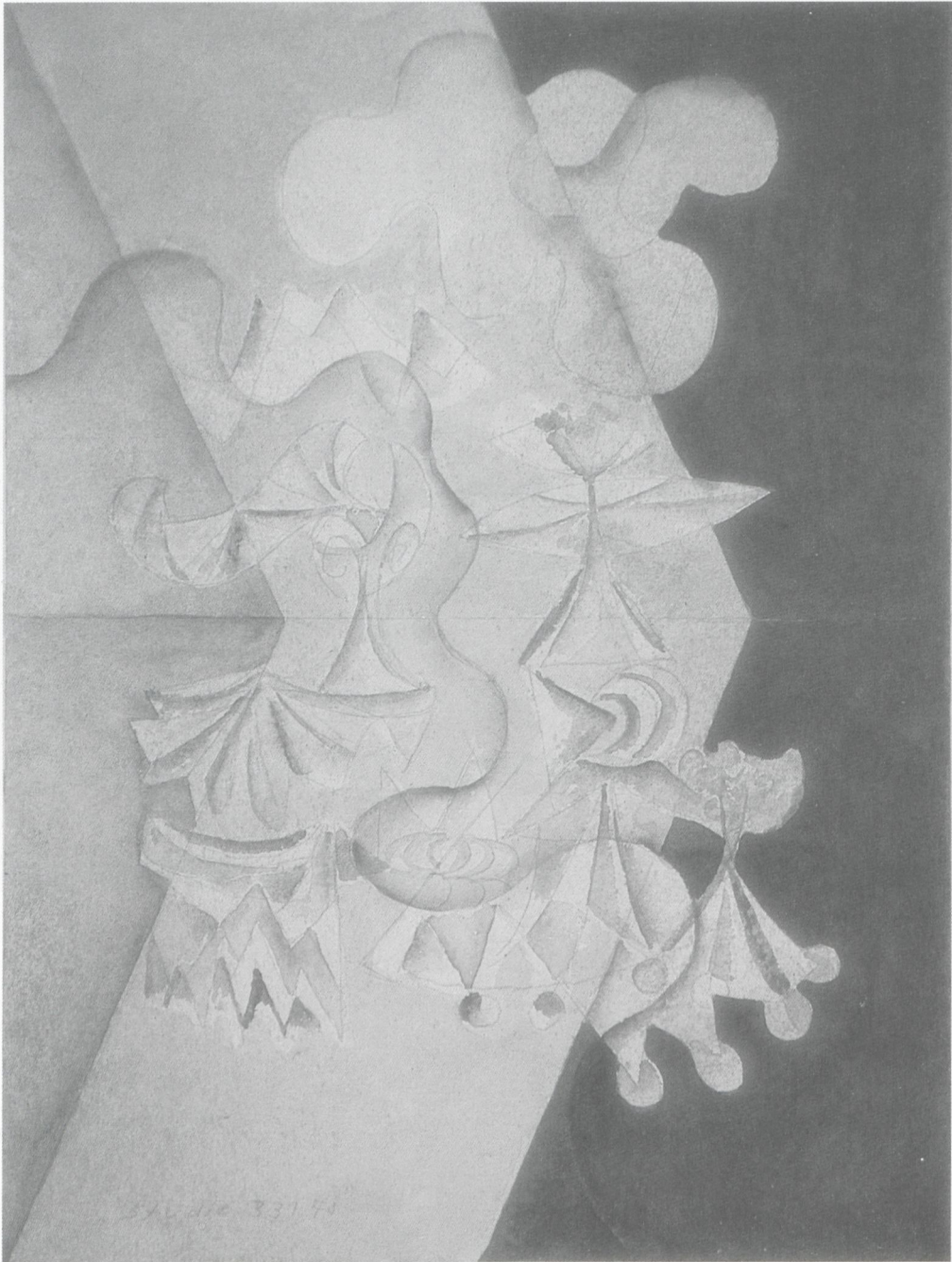


Studie 330, 1978,  
Aquarell, 42 cm x 56 cm,  
bezeichnet unten links: »Studie 330 78«





Ohne Titel, 1978,  
Ölgemälde auf Leinwand, 50,5 cm x 61 cm,  
signiert unten rechts: »XX78«



Studie 331, 1978,  
Aquarell, 42 cm x 56 cm,  
bezeichnet unten links: »Studie 331 78«



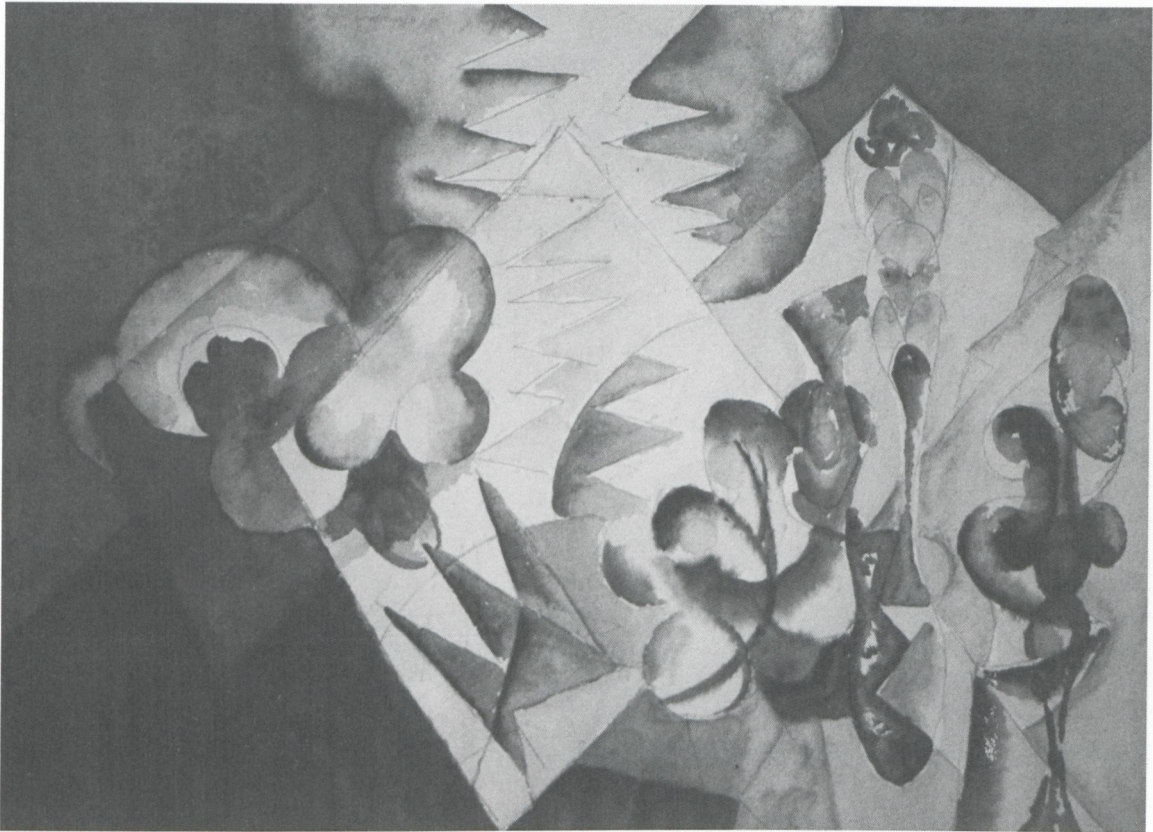


Studie 28.2., 1978,  
Aquarell, 56 cm x 41 cm,  
bezeichnet unten links: »Studie 28.2. XX78«

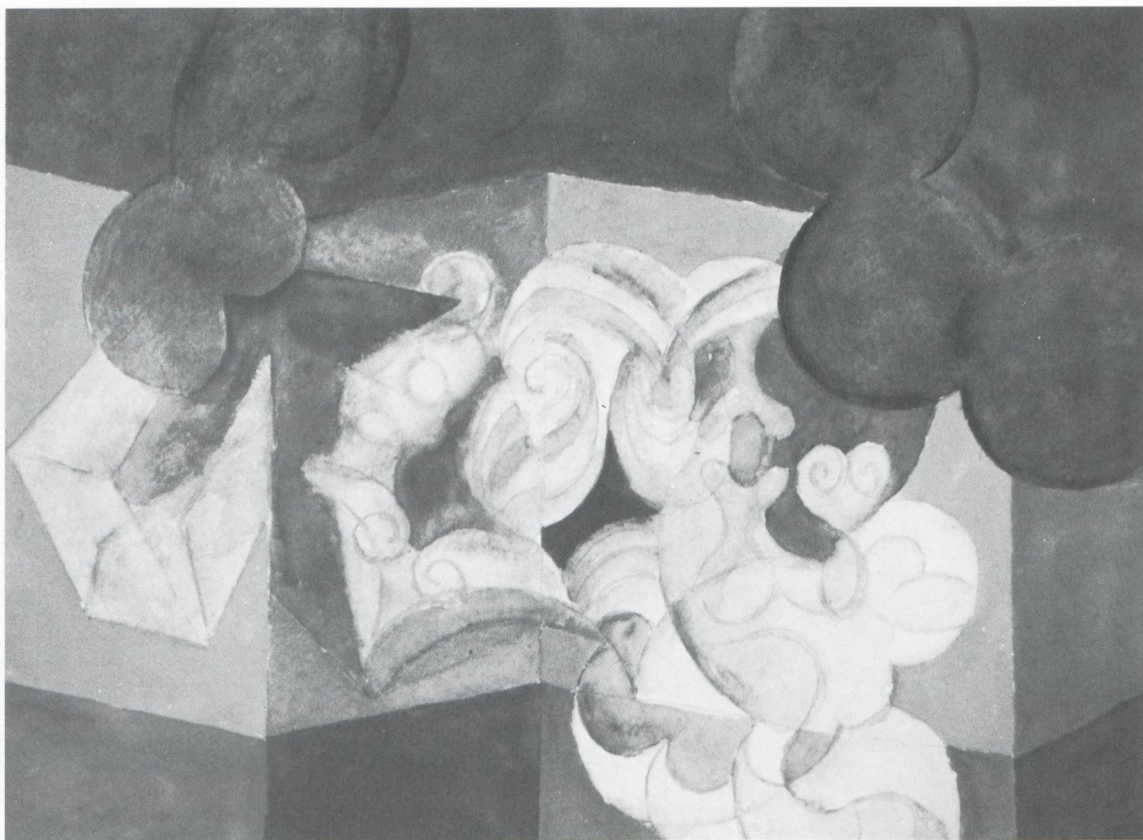


Studie 18.4., 1978,  
Aquarell, 42 cm x 55,5 cm,  
bezeichnet: »Studie 18.4. XX78«



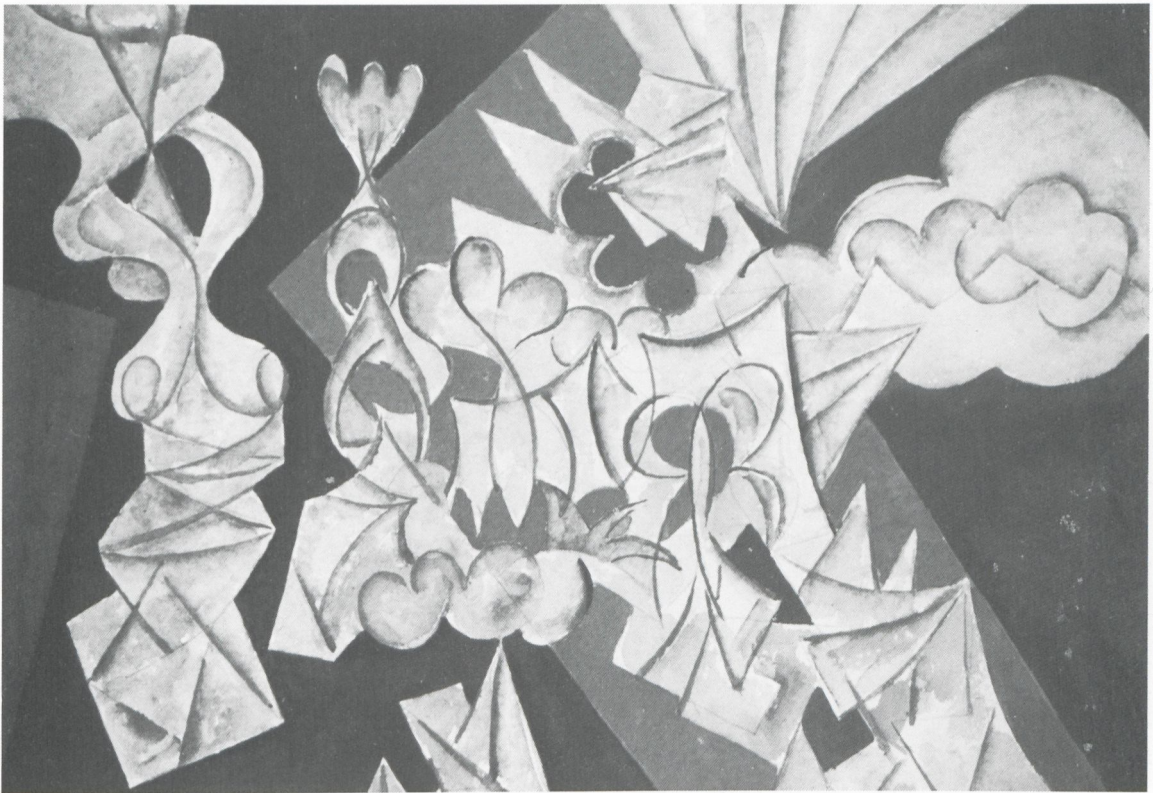


Studie 4.3., 1978,  
Aquarell, 55,5 cm x 42 cm,  
bezeichnet unten: »Studie 4.3 XX78«

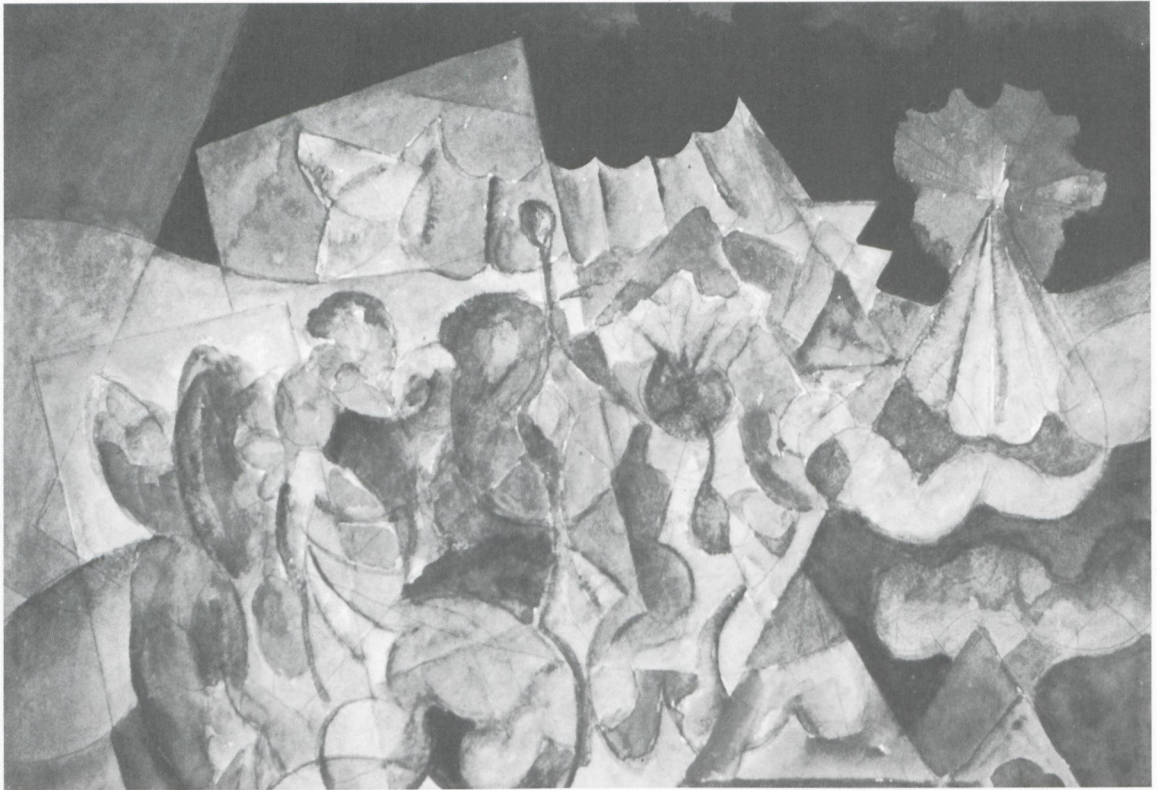


Studie 329 78, 1978,  
Aquarell, 50 cm x 64 cm,  
bezeichnet unten: »Studie 329 78, XX78«





Studie 2.5., 1978,  
Aquarell, 41,5 cm x 55,5 cm,  
bezeichnet: »Studie 2.5. XX78«



Studie 411, 1978,  
Aquarell, 50,5 cm x 65 cm,  
bezeichnet: »Studie 411 XX78«





Studie 4.7., 1978,  
Aquarell, 50 cm x 65 cm,  
bezeichnet unten: »Studie 4.7.' XX78«



Ohne Titel, 1979,  
Ölgemälde auf Leinwand, 54,5 cm x 65,5 cm,  
signiert unten links: »XX79«