

# Max Mertz . Gemälde und Graphik

Die hier versammelten Werke von Max Mertz, Pastelle aus den Jahren 1961 bis 1970, farbige Faserstiftzeichnungen aus dem Jahre 1980, schwarz-weiße Faserstiftzeichnungen von 1977, dazu zwei Ölbilder von 1970 und 1977 und einige Grafiken, – diese Werke möchte ich unter zwei Aspekten eines weiter gefaßten Horizontes betrachten.

Zum einen möchte ich die Aufmerksamkeit lenken auf die Verankerung dieser – wie aller künstlerischer Werke – im künstlerischen Bewußtsein. Wir sehen Bilder, aber in ihnen spricht sich ein Geist, eine bestimmte, unverwechselbare Individualität aus.

Der große Kunsttheoretiker Conrad Fiedler hat schon vor über hundert Jahren, in seinem Aufsatz "Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst" von 1876 das Wesen dieses künstlerischen Bewußtseins in eindringlicher Weise beschrieben: "Im Künstler regt sich ein mächtiger Trieb, jenes enge dunkle Bewußtsein, mit dem er die Welt bei seinem ersten geistigen Erwachen ergriffen hatte, zu steigern, auszu dehnen, zu entfalten, zu immer größerer Klarheit zu entwickeln. Nicht der Künstler bedarf der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers. Nicht was die Natur ihm so gut wie jedem anderen bietet, weiß der Künstler nur anders als ein anderer zu verwerten, vielmehr gewinnt die Natur nach einer gewissen Richtung hin erst durch die Tätigkeit des Künstlers für diesen und für jeden, der ihm auf seinem Weg zu folgen vermag, ein reicheres und höheres Dasein. Indem der Künstler die Natur in einem gewissen Sinne zu erkennen, zu offenbaren scheint, erkennt und offenbart er nicht etwas, was unabhängig von seiner Tätigkeit ein Dasein hätte, vielmehr ist seine Tätigkeit eine durchaus hervorbringende, und unter künstlerischer Produktion im allgemeinen kann nichts anderes verstanden werden als die in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf ihre sichtbare Erscheinung. Es entsteht ein künstlerisches Bewußtsein, in dem alles, wodurch die Erscheinung dem Menschen bedeutend werden kann, zurücktritt vor dem, wodurch sie eine rein um ihrer selbst willen verfolgte anschauliche Auffassung werden kann.

Das geistige Leben des Künstlers besteht in der beständigen Hervorbringung dieses künstlerischen Bewußtseins. Dies ist die eigentliche künstlerische Tätigkeit, von dem die Hervorbringung der Kunstwerke nur ein äußeres Resultat ist." Diese "Tätigkeit ist eine unendliche; sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewußtsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendeterer Gestaltung zu bringen. Alle Kräfte des Gemüts dienen diesem Zweck, und alle Leidenschaft, alle Begeisterung nützen dem Künstler nichts, wenn sie nicht dieser Tätigkeit seines Geistes ihre Kräfte dienstbar machen."

Das künstlerische Bewußtsein ist weiter, umfassender, als jedes einzelne Kunstwerk sein kann. "Das Kunstwerk ist nicht die Summe der künstlerischen Tätigkeit des Individuums, sondern ein bruchstückartiger Ausdruck für etwas, was sich in seiner Gesamtheit nicht ausdrücken läßt. Die innere Tätigkeit, die der Künstler, getrieben von seiner Natur, entwickelt, steigert sich nur hier und da zur äußeren künstlerischen Tat, und diese repräsentiert nicht die künstlerische Arbeit in ihrem ganzen Verlaufe, sondern nur in einem bestimmten Stadium. Sie eröffnet den Blick in eine Welt des künstlerischen Bewußtseins, indem sie eine Gestalt aus dieser Welt zum sichtbaren mitteilbaren Ausdruck bringt; sie erschöpft diese Welt nicht und schließt sie nicht ab. Wie eine unendliche künstlerische Tätigkeit ihr vorhergeht, so kann ihr auch eine unendliche künstlerische Tätigkeit folgen. 'Ein guter Maler', sagt Dürer, 'ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich

wäre, daß er ewig lebte, hätte er aus den inneren Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch die Werke auszugießen."<sup>1</sup>

Diese Sätze bringen eine eindrucksvolle Beschreibung des künstlerischen Bewußtseins, das dem Laien, dem Nicht-Künstler so schwer verständlich ist, diese unermüdliche, unabschließbare Arbeit an künstlerischen Problemen, gespeist aus einem Bewußtsein, das "voller Figur" ist. Ist aber das künstlerische Bewußtsein über jedes einzelne Werk hinaus, eben weil es *alle* Arbeiten eines künstlerischen Oeuvres umfaßt, und darüberhinaus auch das Nicht-realisierte, das nur Erträumte, Erhoffte, so ist für uns, die Betrachter, die Eigenart dieses künstlerischen Bewußtseins faßbar nur aus den Werken, aus den Einzelwerken in ihrem Zusammenhang. Diese also gilt es genau zu betrachten, sie allein weisen den Weg zum künstlerischen Bewußtsein.

Conrad Fiedlers Aufsatz von 1876 spricht von der "Natur", von der "Welt der Erscheinungen", die durch die künstlerische Arbeit zur vollendeten Klarheit emporgeführt würde. Der zitierte Absatz endet mit Dürers berühmten Ausspruch, der gute Maler wäre "inwendig voller Figur". In welchem Zusammenhang stehen diese Sätze zu der hier gezeigten Ausstellung?

Betrachten wir also die Werke näher!

In den *schwarz-weißen Faserstift-Zeichnungen* von 1977 herrschen Figuren aus konvexen Bögen vor, vertikal sich aufbauend, versehen mit Schlaufen, vor schwarzem Grund – oder ähnliche Figuren aus länger gezogenen Kurven, weiß oder durchgliedert von schwarzen oder grauen Zonen, in welchen Muster und Grund sich verzahnen – oder wiederum ähnliche Figuren, nun durchsetzt von spiraligen Kurven, vor dunklerem Grund, der sich nach oben in eine Uferzone vor weitem Meer zu vergegenständlichen scheint – oder man findet die Kontrastierung einer vergleichbaren Figur vor dichtem Schwarz gegen eine weiße Zone links, in der einige tropfenförmige Konturen schweben – oder eine Entgegensetzung dreieckiger, spitzer Formen mit Bögen, vielfach einander überlagernd und sich durchdringend – oder schließlich eine Entwicklung rhomboider Formen, die Dreiecke vervollständigen.

Unablässige Arbeit einer künstlerischen Verwandlung von Motiven bekundet sich hier!

Die *farbigen Faserstift-Zeichnungen* von 1980 versehen die Formabwandlungen mit einer zweiten Schicht, einer zweiten "Stimme", dem Wechselspiel der Farben.

Wiederum streben Figuren aus vielfach sich durchdringenden einfachen Kurven nach oben. Die Farben aber setzen nun neue Bezüge: Ein Schwarzstreifen links bildet eine Eingangszone. Sie ist formal Teil des Grundes, nur ihre farbige Füllung macht sie zu einem eigenen Element. Nach rechts vergrößern sich die Abstände, das Weiß des Grundes kommt damit stärker zur Geltung, zugleich vergegenständlichen sich die abstrakten Formen zu vasenartigen Gebilden.

Vornehmlich der Bildgrund trägt zur Verwandlung der Farbwirkung bei. Braun entläßt Weiß-, Blau-, Rot- und Gelblichformen, diese Formgruppe scheint rechts von dunkelbraunem Grund hinterlegt, der sich zur Kante hin schwärzlich vertieft.

Eine andere Version verschränkt vertikale Figuren mit schwarzen, braunen und weißen Formelementen des Grundes, weitet so die Formgebilde oder zieht sie zusammen.

Auch in Breitformaten entfalten Formen und Farben ihr reiches Spiel der Variationen. Grün-, Gelbgrün-, Hellblau-, Weißlich-Kompartimente verflechten sich in dachartig geschlossenen Formen vor dunklem, blaubraunem Grund.

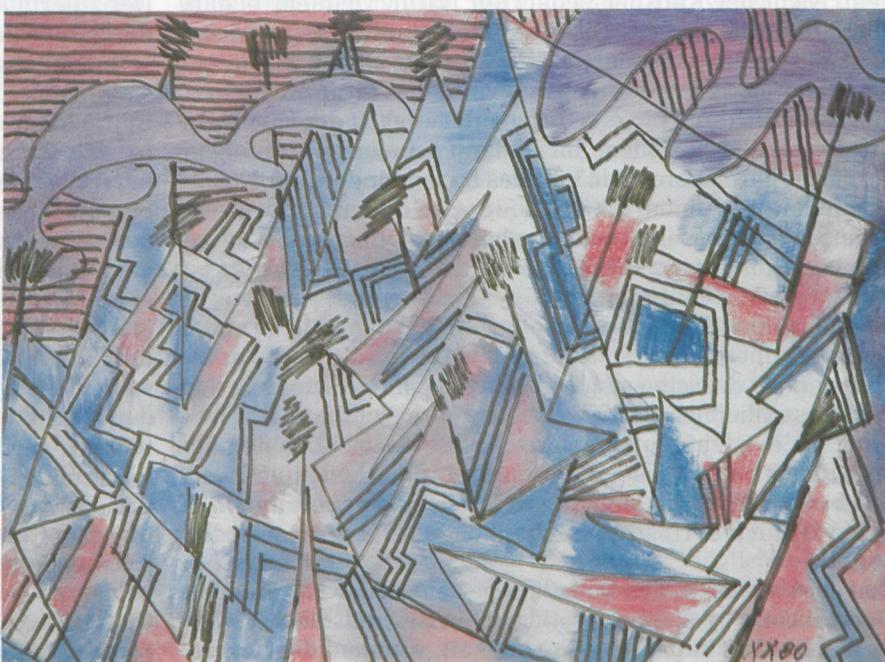
Bisweilen sind dabei gegenstandsverweisende Assoziationen



O.T., 1980, kolorierte Faserstiftzeichnung, 23,5×31 cm



"Studie 69/2", 1969, Pastell, 65×49,5 cm

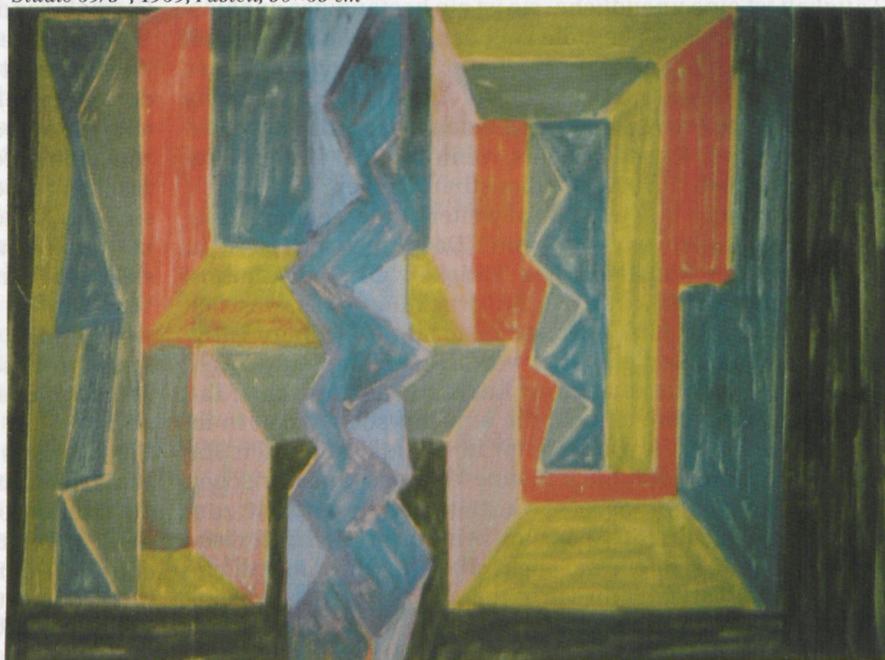


O.T., 1980, kolorierte Faserstiftzeichnung, 23,5×31 cm

"Figurativ 80", 1980, Siebdruck, 35×50 cm



"Studie 69/3", 1969, Pastell, 50×65 cm



eingelagert, bei der Faserstiftzeichnung in Rosa, Blau, Violett und Weiß können spitze Dreieckformen an Berge erinnern, noch offenkundiger bilden bei der Farbzeichnung in Rot, Weiß, Violett vor schwarzem Grunde die Bögen eine Brücke, die sich quer durch das Bild spannt, von der Dunkelheit links zur Helle der anderen Hälfte.

In solch stetiger Variation, Setzung und Durchgliederung verwandter Formen und Farben spricht sich ein künstlerisches Bewußtsein aus, das in Formen und Farben denkt, deren Beziehungen in einem fort weiterverfolgt und sich nicht genug tun kann im Auskundschaften immer neuer Relationen. Das beschreibende Wort kann hier wenig ausrichten. So ist die Selbsttätigkeit des Betrachters aufgerufen, um die Tätigkeit des künstlerischen Bewußtseins *anschaulich* nachzuvollziehen.

Eine Bemerkung sei jedoch eingeschoben um an die einleitenden Sätze anzuknüpfen: Fiedler sprach von Naturerscheinungen, die vom künstlerischen Bewußtsein erfaßt werden. Naturerscheinungen sind im Werk von Max Mertz, wie erwähnt, bisweilen zeichenhaft noch gegenwärtig – aber auch die geometrischen Formen können als Schemata zum Begreifen von Naturerscheinungen verstanden werden.

Die Gruppe der *Pastelle* umfaßt einen größeren Zeitraum, die Jahre von 1961 bis 1970. Das früheste Beispiel ist die "Skizze auf Rot-Violett". Bögen verschiedener Krümmung konzentrieren sich um ein mittleres spiralartiges Motiv. Rot schimmert aus blauer Dunkelheit, wird aber wiederum überflort von zarten blauen Strichen, sodaß das Farblicht im Bilde zu kreisen scheint.

Die beiden "Studien" von 1969 kombinieren bandartige, streifenförmige Elemente, die mittels perspektivischer Verkürzungen wie schwebende plastische Glieder erscheinen, auf olivgrauem Grunde dunkles und helleres Blau, Purpurrot und Olivgrün – oder auf braunschwarzem Grunde Rechteckformen in leuchtendem Rot, Rosa und Blaugrün, getrennt durch einen hellblauen Streifen.

Nicht genug zu rühmen sind der formale Erfindungsreichtum und die Kostbarkeit der Farbklänge dieser Arbeiten. Die "Studie für Holz, bemalt" von 1970 hebt Braun- und Blaustufen in wellenartigen und zickzackförmigen Streifen vom hellen Grunde ab. Der "Block 70/32" verzahnt balkenartige, wie behauen wirkende Formen in Purpurbraun-Gelb und sonorem Blau vor dunklem, meergrünem Grunde.

Die "Dreiergruppe" von 1970 nimmt die in sich vibrierenden, aus verhülltem Licht aufscheinenden Farben des Pastells von 1961 wieder auf. Das letzte hier gezeigte Pastell von 1970 zeichnet sich durch besondere Einfachheit und Dichte der Fügung aus, mit Winkelformen in Ockerbraun, gedämpftem Weiß und Schwarzgrau vor dunkelrotbraunem Grund.

Es bedarf langer, eindringlicher Betrachtung, um die Folgerichtigkeit der formalen Kompositionen ganz zu erfassen. Aber das Auge verweilt ja gerne lang auf diesen Werken, wird es doch gefesselt auch vom besonderen Wohlklang der Farben.

Die beiden *Ölgemälde* stellen gewissermaßen die chronologische Brücke zwischen der Gruppe der Pastelle und jener der Zeichnungen dar. Das Gemälde "Plastikgruppe Nr. 1" von 1970 schließt an die Pastelle an. Formen in gedämpftem Hellblau richten sich vor einem mittelhellen, homogenen grünen Grunde auf. Das Ölbild "Vor schräger Lichtebene" von 1977 entspricht den Farbzeichnungen dieses Jahres im Reichtum der Variationen, der Wiederholung und Verwandlung von Bogenlinien, wie auch im weiter ausgespannten Bildraum. So kann die folgerichtige Arbeit eines künstlerischen Bewußtseins an ausgewählten Beispielen über einen längeren Zeitabschnitt hin erfaßt werden.

Es war die Rede von Variation, Abwandlung, Entwicklung von Motiven, Durchdringung, Überlagerung, Wiederkehr von Elementen, von Klängen der Figuren und der Farben, von Kom-



"Skizze 7", 22.9.77, schwarze Faserstiftzeichnung, 42x55,5 cm

positionen. Nicht zufällig sind diese Begriffe auch solche der Musiktheorie.

Dies gibt Veranlassung, dem Verhältnis von Malerei und Musik einige Gedanken zu widmen.

Schon im 19. Jahrhundert, schon bei Delacroix, wurde Malerei mit Musik, nicht mehr mit Dichtung und Rhetorik in Beziehung gesetzt, zu einer Zeit also, da das ikonographisch bestimmte Thema zurücktritt zugunsten der Form- und Farbklänge, der "Orchestration" des Bildes.

Holzschnitt auf Skizze, 1960



Im 20. Jahrhundert vertieft sich solche Analogisierung von Malerei und Musik. Kandinsky war auf der Suche nach einer "Harmonielehre" für Malerei. In einem Brief an Arnold Schönberg schrieb er am 9. April 1911: "Ich beneide Sie sehr! Sie haben Ihre Harmonielehre schon in Druck. Wie unendlich gut ... haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich *Kunst*, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei darauf warten müssen? Und das Recht dazu (= Pflicht) hat sie auch: Farbe, Linie an und für sich – was für grenzenlose Schönheit und Macht besitzen diese malerischen Mittel. Und doch ist schon heute der klarere Anfang dieses Weges zu sehen. Man darf heute von einer 'Harmonielehre' auch hier träumen. Ich träume schon und hoffe, daß ich wenigstens die ersten Sätze zu diesem großen kommenden Buch aufstellen werde." – "Hier zeigt sich", kommentiert Jelena Hahl-Koch diese Briefstelle, "der eigentliche Grund für die Faszination, die die Musik auf Kandinsky ausübte: Er schätzte die Musik von allen Künsten als die 'abstrakteste'. Von ihr kann die Malerei die Prinzipien lernen, ebenfalls abstrakt, ohne Bindung an den Gegenstand, mit Farben, Linien und Formen zu komponieren."<sup>2</sup>

Es ist kein Zufall, daß dieser Brief an Arnold Schönberg gerichtet war. Kandinsky war einer der ersten Nicht-Musiker, der Schönbergs Bedeutung erkannte. Er besuchte zusammen mit Franz Marc, Alexey Jawlensky, Marianne Werefkin, Gabriele Münter und anderen am 1. Januar 1911 ein Konzert, in dem Stücke Schönbergs aufgeführt wurden und war tief beeindruckt von der zunehmend atonaler werdenden Klangsprache. Bald darauf schrieb er an Schönberg: "Sie haben in ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik eine so große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche."<sup>3</sup>

Auch Franz Marc erkannte sofort die Übereinstimmungen von Schönbergs Musik und Kandinskys Malerei. Am 14. Januar 1911 schrieb er an August Macke: "Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgendeiner Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zuläßt ... und auch an Kandinskys 'springende Flecken' bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen läßt (eine Art weißer Leinwand zwischen den Farbflecken!). Schönberg geht von dem Prinzip aus, daß die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinanderliegende Konsonanz. – Eine Idee, die mich heute beim Malen unaufhörlich beschäftigt ..."<sup>4</sup>

Wie wenig selbstverständlich jedoch die Bezugnahme moderner Maler auf die gleichzeitige Avantgarde-Musik war, kann als Gegenbeispiel Paul Klee bezeugen. Klee, der musikalisch sehr gebildet war, war in seiner Auffassung des Verhältnisses von Malerei und Musik von der Vorstellung bestimmt, daß sich die aktuelle Malerei in einer Entwicklungsphase befand, die zu einer Blüte führen sollte, wie sie die Musik schon während des 18. Jahrhunderts erfahren hatte. In seiner Schrift "Exakte Versuche im Bereich der Kunst" formulierte er 1928: "Was für die Musik schon bis zum Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn." Für Kandinsky war Mozarts Musik nur noch ein fernes "Trostmilch". Er schrieb in seinem Buch "Über das Geistige in der Kunst": "Vielleicht neidisch, mit trauriger Sympathie können wir die Mozartschen Werke empfangen. Sie sind uns eine willkommene Pause im Brausen unseres inneren Lebens, ein Trostmilch und eine Hoffnung, aber wir hören sie doch wie Klänge aus anderer, vergangener, im Grunde uns fremder Zeit." Für Klee aber war Mozarts Musik die "letzte Höhe der Kunst", wie er 1930 über die Jupiter-Sym-

phonie schrieb, und er war überzeugt von einer "absteigenden Linie in der Geschichte des musikalischen Schaffens." Deshalb sah er es als seine Aufgabe an, eine polyphone Malerei zu schaffen, die der polyphonen Musik des 18. Jahrhunderts entsprechen konnte.<sup>5</sup>

Dieser Unterschied mußte erwähnt werden, um die Vielfalt, die Weite des Horizonts anzudeuten, innerhalb dessen moderne Malerei sich auf Musik beziehen kann.

Kehren wir unter diesem Aspekt nochmals zu den Werken von Max Mertz zurück. Gewiß steht die Musikalität seiner Bilder, seiner Pastelle, Zeichnungen und Druckgraphiken der Klee'schen Auffassung näher als der Kandinsky'schen, und damit der klassischen Musik näher als der Zwölfton-Musik des 20. Jahrhunderts.

Max Mertz hat die Musik leidenschaftlich geliebt. Unbeschadet seiner Schätzung von Werken Schönbergs, Strawinskys, Orffs war er, wie mir Frau Mertz berichtete, vor allem ein "Bach-Fanatiker" und ein Verehrer Mozarts.

Dies bekundet sich auch in seinen Werken. Von Dissonanzen ist hier nichts zu spüren, noch von einer Freisetzung von Elementen, die bei Kandinsky und bei Schönberg auf verschiedene und doch verwandte Art gestaltet wird. Bei Max Mertz dagegen entfalten sich Variationen, Verwandlungen auf einer gleichsam tonalen Basis, d.h. innerhalb einer übersichtlich geregelten, auch bewußt eingeschränkten Gesetzmäßigkeit. Es sind die einfachen geometrischen Linien, es sind die elementaren Kurven und Geraden, die in ihren Relationen zu verfolgen sind, und die bestimmt gerichtete, keine allseitigen Verflechtungen ermöglichen. Es scheint auch, daß die Grundunterscheidung von Dur- und Moll-Tonarten für Max Mertz' bildnerisches Schaffen wichtig wurde, wobei Moll-Akkorde dominieren. Es sind ja nicht selten gebrochene, aufgehellte oder verhüllte Töne, häufig hinterlegt von dunklen Gründen, die sich zu eigenartigen Klangwirkungen zusammenfinden. Bisweilen könnte auch von einer Modulation von Moll nach Dur oder Dur nach Moll, also einer Verschiebung des "Stimmungsgehaltes" von Farben und Formen in *einem* Werk, gesprochen werden. In ihrer Schlichtheit, Gelassenheit und Stille können manche Werke etwas vom Charakter einer liedartigen Komposition gewinnen.

Weiter soll die Parallele zur Musik nicht gezogen werden. (Durch den Bezug zur Musik Konietznys könnte sie präzisiert werden.) Es würde sonst die unverwechselbare Eigenständigkeit der bildnerischen Sprache getrübt. *Aus sich selbst* entfalten Farben und Formen ihre Klänge, ihre Variationen und Kompositionen. Sie sind eingeladen, sie anschauend zu erfassen.

Sie sind eingeladen, in diesen Werken aus Farbe und Zeichnung die Musikalität, wie auch das Walten eines künstlerischen Bewußtseins zu erfahren.

**Lorenz Dittmann**

#### Anmerkungen:

1) Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein*. Köln (Dumont), 1977, S. 56, 57, 58, 59.

2) Zitiert nach: *Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. von Karin v. Maur, München 1985, S. 354.

3) Zitiert nach: *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, München (dtv) 1983, S. 19.

4) *Ebenda*, S. 178.

5) Zitate nach: *Vom Klang der Bilder*, S. 423, 424, 425.

Rede, gehalten anlässlich der Eröffnung der Ausstellung von Werken des Künstlers am 27. November 1987 in der Galerie Fritzen zu Saarlouis.