MYTHOS UND MASSAKER

E. W. NAY UND ANDRÉ MASSON

Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

MYTHOS UND MASSAKER

E. W. NAY UND ANDRÉ MASSON

8.12.2023 – 28.4.2024

SAMMLUNG SCHARF–GERSTENBERG

Schloßstraße 70 | 14059 Berlin-Charlottenburg | www.smb.museum/ssg

ZUR AUSSTELLUNG

Die Idee für diese Ausstellung entstand vor einigen Jahren und verdankt sich einem Zufall. Beim Aufschlagen des Kataloges der Berliner Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch fiel der Blick auf eine Doppelseite mit dem 1931 entstandenen Gemälde *Massacre* von André Masson. Ohne jeden aktuellen Bezug – der Angriff Russlands auf die Ukraine und die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Israel und der Hamas standen noch in weiter Ferne – weckte dieses Bild formalästhetische Assoziationen: Ähnelt es in seiner Formen- und Farbsprache nicht verblüffend den Bildern von Ernst Wilhelm Nay aus der sogenannten Frankreichzeit und der nachfolgenden »Hekatezeit« zu Beginn der 1940er Jahre?

Tatsächlich ergeben sich bei näherem Hinschauen interessante Parallelen: Inhaltlich setzen sich beide Künstler mit dem Krieg auseinander. Der Franzose Masson, im Ersten Weltkrieg schwer verwundet, verarbeitete Anfang der 1930er Jahre in einer Reihe von Werken zum Thema »Massaker« seine traumatischen Kriegserfahrungen. Rund zehn Jahre später meldete sich der Deutsche Ernst Wilhelm Nay zu Beginn des Zweiten Weltkriegs zum Wehrdienst. Anders als Masson hatte er Glück. Obwohl er schwerste Kämpfe erlebte, wurde er nicht verwundet. Während seiner verschiedenen Stationierungen in Frankreich fand er Zeit für seine künstlerische Arbeit. Es entstanden Aquarelle und Zeichnungen, die er nach Ende des Krieges in Hofheim im Taunus zu Gemälden verarbeitete.

Formal lässt sich im Schaffen beider Künstler eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus erkennen – als Mitglied der Künstlergruppe im Falle von Masson, als angehender, noch suchender Künstler im Falle von Nay. In sieben Kapiteln geht die Ausstellung der vorübergehenden Annäherung der beiden Künstler nach, die persönlich einander nie begegnet sind. Sie nimmt dabei den Blickwinkel des Jüngeren ein.

André Masson
Autoportrait à l'Enfer, 1945
Selbstbildnis in der Hölle
Öl auf Leinwand, 38,1 × 55,5 cm
Die Galerie, Frankfurt am Main

ANDRÉ MASSON wird am 4. Januar 1896 in Balagny-sur-Thérain, einem kleinen Dorf im Norden von Frankreich geboren. Sein Vater arbeitet in verschiedenen Berufen, u. a. als Tapetenvertreter. 1904 zieht die Familie nach Brüssel. Bereits als Kind besucht Masson dort Kurse an der Académie des Beaux-Arts und der École des Arts Décoratifs.

Seine weitere Ausbildung ist überwiegend autodidaktisch. Masson liest Friedrich Nietzsche und Heraklit. Zu Studienzwecken reist er nach Italien. 1914 zieht er in die Schweiz. Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs kehrt der 18-Jährige freiwillig nach Frankreich zum Kriegsdienst zurück. Nach drei Jahren an der Front wird er 1917 schwer verwundet.

1924 erhält Masson seine erste Einzelausstellung in der Pariser Galerie von Henry Kahnweiler, der sich seit Jahren für den Kubismus von Pablo Picasso, Georges Braque und Juan Gris einsetzt und nun den jungen Maler als Vertreter einer neuen Generation unter Vertrag nimmt. Masson wird Mitglied der Surrealisten, verlässt die Gruppe um André Breton aber bald wieder.

1934 zieht Masson nach Spanien, wo er 1936 den Ausbruch des Bürgerkrieges erlebt. Vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs geht er wieder nach Frankreich, von wo aus er – seine Frau war Jüdin – 1942 nach Amerika flieht. 1945 kehrt er nach Frankreich zurück.

Masson nimmt 1955, 1959 und 1964 an den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel teil.

Masson wird zu einem wichtigen Wegbereiter des Abstrakten Expressionismus in Amerika. Er stirbt im Alter von 91 Jahren am 28. Oktober 1987 in Paris.

Ernst Wilhelm Nay
Selbstbildnis, 1942
Aquarell mit Deckweiß auf Aquarellkarton, 27,3 × 22,3 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

ERNST WILHELM NAY wird am 11. Juni 1902 als zweites von sechs Kindern eines Berliner Regierungsrats in Berlin geboren, der 1914, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, in Belgien fällt. Nay besucht das Internat Schulpforta in Thüringen, wo er eine humanistische Schulbildung erhält.

Nach dem Abitur beginnt Nay eine Buchhändlerlehre und besucht Abendkurse für Aktzeichnen am Berliner Kunstgewerbemuseum. 1925 wird er als Stipendiat in die Malklasse von Carl Hofer an der Berliner Akademie der Künste aufgenommen. Ab 1927 nimmt er an ersten Gruppenausstellungen teil. Im September 1931 erhält er ein neunmonatiges Stipendium an der Villa Massimo in Rom.

1937 werden zehn seiner Werke aus öffentlichen Museen beschlagnahmt und zwei auf der Feme-Ausstellung »Entartete Kunst« gezeigt. Nay kann sich durch privat vermittelte Bildverkäufe über Wasser halten. In den Sommerferien malt er an der Ostsee, 1937 und 1938 in Norwegen auf den Lofoten, unter anderem mit finanzieller Unterstützung von Edvard Munch.

Drei Monate nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 meldet sich Nay zum Kriegsdienst. Er nimmt an schweren Kämpfen in Frankreich teil, bleibt jedoch unverletzt. Nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandsvertrags mit Frankreich im Juni 1940 bleibt Nay vom kriegerischen Geschehen unbehelligt und findet außerhalb seines Dienstes Zeit zum Malen.

Nay nimmt 1955, 1959 und 1964 an den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel teil.

Ernst Wilhelm Nay wird zu einem der prominentesten Künstler der bundesrepublikanischen Nachkriegsmoderne. Er stirbt mit 66 Jahren am 8. April 1968 in seinem Atelierhaus in Köln an Herzversagen.

Ernst Wilhelm Nay
Fisch und Muschel, 1932
Öl auf Leinwand, 59,5 × 47,5 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

NAY SURRÉALISTE

Nach ersten künstlerischen Erfolgen – Nay nimmt an Gruppenausstellungen in ganz Deutschland teil, erhält den Staatspreis für Malerei der Preußischen Akademie der Künste und verkauft erste Gemälde an Museen in Lübeck und Berlin (Nationalgalerie) – erhält der 29-Jährige ein Stipendium an der Villa Massimo in Rom.

Während seines Aufenthaltes dort von September 1931 bis Juni 1932 entstehen surrealistische Gemälde. Die Vermutung liegt nahe, dass diese gänzlich neue Werkperiode durch die Lektüre der dritten Auflage von Carl Einsteins *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* angeregt wurde. 1931 war sie mit einem zusätzlichen Kapitel erschienen. Unter dem Titel »Die romantische Generation« beschrieb Einstein das Streben nach einer neuen, vom Kubismus eingeleiteten »geistigen Position«, die das Wiederfinden einer »lang vergessenen Kraft« ermöglicht habe: das »freie, mythische Schauen« der Surrealisten.

Als wichtigstes Beispiel dieser neuen Tendenz führt Einstein die Kunst André Massons an. Seine Bilder seien nicht mehr das Ergebnis einer Beobachtung, sondern das Symptom eines halluzinativ »erlittenen« Ereignisses, welches der Künstler auf »unmenschliche« Motive wie Landschaften oder Tiere projiziere. So übertrage Masson seine Phobien oder seine Neigung zum Selbstmord auf Tiere oder male einen Kampf zwischen Fischen. Die Kunst gewönne hier den »genauen Sinn der Selbstheilung«.

Ernst Wilhelm Nay
Fledermaus und Leiter, 1932
Öl auf Leinwand, 30 × 35,5 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

Ernst Wilhelm Nay
Elchkopf, 1933
Öl auf Leinwand, 81 × 70 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

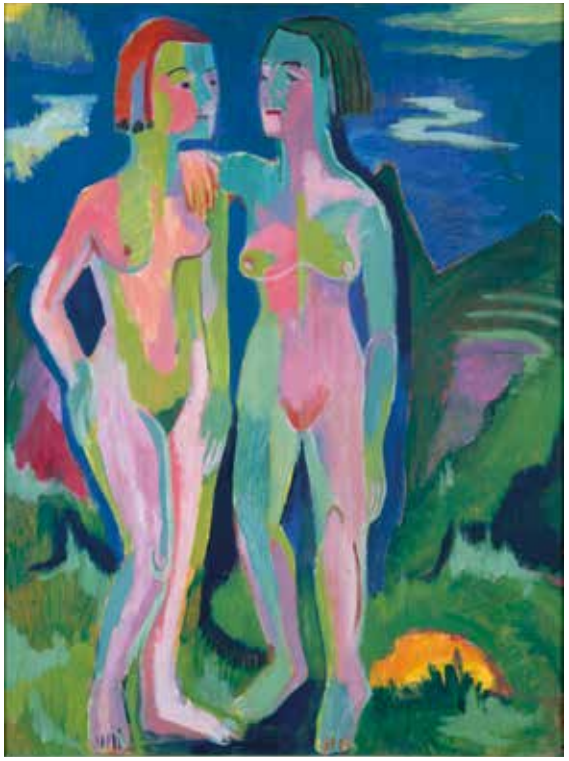
Isoliert ins Bild gesetzte Tiere und leere Landschaften kennzeichnen auch die surrealistische Werkperiode Nays von 1931 bis 1933. Formal erinnern die archaisch vereinfachten, großformatigen Blätter, Fische oder Himmelskörper allerdings eher an die Kunst von Max Ernst. Gleichwohl werden die von Einstein angeführten Themen des Surrealismus und das Erlangen einer durch »freies mythisches Schauen« erreichten »geistigen Position« der Kunst, die nicht zuletzt eine sich selbst generierende und lebensstabilisierende Kraft besitzt, den Künstler zeit seines Lebens beschäftigen.

LOFOTEN

Im Sommer 1937 reiste Nay – unter anderem mit der finanziellen Unterstützung von Edvard Munch – für drei Monate nach Norwegen, auf die Lofoten. Durch Bildverkäufe in Oslo konnte er sich im Folgejahr eine weitere Reise dorthin leisten.

Auf den Lofoten, einem der entlegensten Orte Europas, lebte Nay in größter Einsamkeit und Kargheit. In Deutschland als »entarteter« Künstler verfemt, stand ihm hier nur eine übermächtige Natur gegenüber. In seinen Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden knüpfte Nay an seine 1934 bis 1936 entstandenen »Dünen- und Fischerbilder« an,

Ernst Wilhelm Nay
Ostseefischer, 1937
Öl auf Leinwand, 105,5 × 141 cm
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Ernst Ludwig Kirchner
Zwei weibliche Akte in Landschaft, 1921
Öl auf Leinwand, 120,5 × 90 cm
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

die das Ergebnis seiner Besuche an der Ostsee waren. Der rhythmische Duktus dieser, oft noch im surrealen Dunkel gehaltenen Bilder erfährt auf den Lofoten eine gewaltige Steigerung. Aus den sich steil auftürmenden Wellen der Ostsee entwickeln sich die schwungvollen Konturen der hohen, die Fjorde umstehenden Berge und einer stürmischen Brandung, in die sich das Leben der Fischer harmonisch einfügt.

Künstlerisch orientierte sich Nay in diesen Jahren an der Malerei Ernst Ludwig Kirchners, dessen intensiv-expressionistischer Stil – anfangs noch als Mitglied der Dresdener Brücke-Gruppe – sich nach seinem Zusammenbruch während des Ersten Weltkriegs und der Übersiedlung in die Schweiz zu einer flächenhaft klaren Bildsprache in kräftigen Farben verdichtet hatte. Auch bestimmte Farbtöne Kirchners finden sich in Nays Gemälden wieder, ebenso wie dessen Idee hieroglyphenhaft verknappter (Körper-)Formen, wobei Nay sie stets zu eigenständigen Bildideen zu verarbeiten weiß.

Ernst Wilhelm Nay
Legende (Frauen und Kinder), 1938
Öl auf Leinwand
100 × 130 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

André Masson
La tempête, 1931
Der Sturm
Öl auf Leinwand, 27 × 46 cm
Die Galerie, Frankfurt am Main

KUBISMUS AUTOMATIQUE

Ein kleines, vermutlich 1931 entstandenes Gemälde von André Masson, *La tempête* (Der Sturm), ähnelt den Lofotenbildern von Nay. Auch hier geht es um das Kräftespiel der Natur. Berge und eine Küste, Wolken und Bäume, bewegt durch heftigen Wind, sind mit schwungvollen Linien dargestellt. Das Bild mag als ein erstes Indiz dafür gelten, wie die beiden Künstler unabhängig voneinander zu einer ähnlichen Bildsprache gelangten.

In den 1920er Jahren hatte Masson erste Erfahrungen mit dem Kubismus gemacht. Etwa zur selben Zeit wurde er von dem Galeristen Henry Kahnweiler unter Vertrag genommen. Als überzeugter Verfechter des Kubismus pries Kahnweiler die neue Bewegung als Abwendung von einer optisch-illusionistischen Abbildung der Realität, wie sie noch die Impressionisten anstrebten. Ähnlich wie sein Freund Carl Einstein setzte er ihr die Idee einer umfassenderen Realität entgegen, die sich durch eine Zertrümmerung der geschlossenen Form erreichen ließe: Erst durch die simultane Darstellung mehrerer Ansichten eines Bildmotivs könne, so Kahnweiler, dasselbe objektiv und vollständig dargestellt werden – wie beispielsweise in der facettenartigen Aufsplitterung des 1909 entstandenen Werkes *Frauenkopf* von Picasso.

Auch den Surrealisten, denen sich Masson wenig später anschloss, ging es um eine Erweiterung des Realitätsbegriffs. Durch verschiedene Techniken versuchten sie, Bereiche des Psychischen zugänglich zu machen, die einer auf Logik und Rationalität fixierten Weltanschauung verschlossen bleiben. Zu den ersten Methoden, die Welt des Unbewussten künstlerisch nutzbar zu machen, gehörte das automatische Schreiben, die »écriture automatique«. Masson war es, der mit seinen »automatischen Zeichnungen« dieses Verfahren auf die bildende Kunst übertrug.

Vor diesem Hintergrund könnte man Massons *Tempête* auch als einen ersten Versuch deuten, die Lehren des Kubismus mit denen der »écriture automatique« zu verbinden – wobei auch sein Interesse für fernöstliche Kalligrafie eine Rolle gespielt haben dürfte.

Pablo Picasso
Tête de femme, 1909
Frauenkopf
Öl auf Leinwand, 25 × 22 cm
Neue Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin

André Masson
Dessin automatique, ca. 1924/1925
Automatische Zeichnung
Tuschfeder auf Papier, 27,1 × 24,2 cm
Sammlung Scharf-Gerstenberg,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Ernst Wilhelm Nay
Gartenhaus im Park (Auray), 1942
Aquarell auf Aquarellpapier
32,4 × 23,7 cm
Privatbesitz

IM GARTEN DES MONSIEUR TÉROUANNE

Am 1. September 1939 begann der Zweite Weltkrieg mit dem deutschen Überfall auf Polen. Drei Monate später meldete sich der 37-jährige Nay zum Kriegsdienst. Nach einer mehrmonatigen Grundausbildung in Schwerin an der Warthe (heute Skwierzyna, Polen) nahm er im Mai 1940 am Feldzug gegen Frankreich teil. Nur wenige Wochen später, am 1. Juli, feierte die Wehrmacht mit einer großen Parade auf den Pariser Champs-Élysées ihren Sieg über Frankreich.

Nay war in dieser Zeit an zwei äußerst schweren Gefechten beteiligt, blieb jedoch unverletzt. Wie durch ein Wunder gelangte er in Schwerin ebenso wie auf seinen anderen Stationen in der Nähe der Loire (Juni 1940), in der Bretagne (Herbst 1940), bei Bordeaux (Sommer 1941) oder schließlich in Le Mans (August 1942) immer wieder in einen Kreis

von gebildeten und kunstinteressierten Menschen – innerhalb seiner Truppe wie im besetzten Frankreich.

Spätestens seit seinem Aufenthalt in Auray in der Bretagne fand Nay Zeit zum Arbeiten. Es entstanden kleine, idyllische Landschaftsaquarelle, deren Darstellungen wild wuchernder Natur an die frühen Landschaftsbilder von Kirchner erinnern.

Das Idyll eines einsam in einem verwunschenen Garten liegenden Häuschens sollte sich für Nay auch im realen Leben verwirklichen: Im August 1942 wurde er als Kartenzeichner in Le Mans, nordwestlich der Loire, stationiert. Dort erhielt er von Pierre Térouanne, einem Amateurbildhauer, der ihn »höher als Picasso« einschätzte, wie Nay stolz berichtete, die Möglichkeit, dessen Atelier und eine gut ausgestattete Bibliothek zu nutzen. Nunmehr konnte er auch wieder Ölbilder malen.

Ernst Ludwig Kirchner
Haus unter Bäumen (Fehmarn), 1913
Öl auf Leinwand, 90,5 × 121 cm
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

André Masson
Massacre, 1931
Massaker
Öl auf Leinwand, 120 × 160 cm
Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

MYTHOS UND MASSAKER

Am 3. August 1914 erklärte Deutschland Frankreich den Krieg. André Masson, kurz zuvor in die Schweiz übergesiedelt, kehrte zurück, um sich zum Kriegsdienst zu melden. »Aus sich selbst herausgehen, dem Bacchanal entgegengehen, Gefährliches erleben, sich dem Rausch hingeben und an den Toren des Todes ankommen, das hat mich schon immer fasziniert«.

Anfang der 1930er Jahre entstand eine Reihe von Werken zum Thema »Massaker«. Neben klassisch gehaltenen, an der klaren Liniensprache von Ingres und Picasso orientierten Arbeiten entwickelte Masson ein semiabstraktes Formenvokabular, dessen Dynamik sich der eigenwilligen Kombination von analytischem Kubismus und »automatischer

Ernst Wilhelm Nay
Kythera, 1947
Öl auf Leinwand, 80,5 × 100,5 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

André Masson
Massacre
Massaker
Kohle und Pastell auf Papier,
46,7 x 63,5 cm
Sammlung Scharf-Gerstenberg,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Zeichnung« verdankt. Insgesamt elf Gemälde, darunter das großformatige *Massacre* aus der Sammlung Pietzsch, wurden 1932 von Christian Zervos in den *Cahiers d'art* publiziert – als Beleg einer neuen, den Kubismus überwindenden Kunst, die einerseits »im Geheimnis der Emotion« und andererseits in der Anwendung einer »perfektionierten Technik« bestünde.

Rund zehn Jahre später in Le Mans erhielt Nay die Gelegenheit, sich in der reich bestückten Kunstbibliothek seines Gastgebers über die aktuellen Strömungen in der Kunst zu informieren. Auch die *Cahiers d'art* gehörten zu seiner Lektüre. Vieles davon mag ihn in seiner eigenen Arbeit bestätigt haben. So entwickelte er in Bildern »voll neuer Formen und Farbideen«, wie er 1942 an einen Freund schrieb, eine den Werken Massons verwandte Formensprache.

Inhaltlich zielen seine Bilder hingegen in eine gänzlich andere Richtung: Während bei Masson die gesamte Welt als Ort einer furiosen, allumfassenden Zerstückelung erscheint, die unterschiedslos Mensch und Natur erfasst, nutzt Nay das Ineinandergreifen der Formen, um genau das Gegenteil zu erreichen. Er zeigt Liebespaare und liegende Akte im harmonischen Einklang mit der Natur. Die »Zauberei« dieser Bilder, so Nay, würde den »härtesten Problemen unseres Lebens« begegnen.

»Mit der Bildung neuer Objekte war die Wendung ins Mythische vollzogen«, hatte Carl Einstein 1931 über den Surrealismus geschrieben. Eben diese »mythische Schau« war es, die Nay der existenziellen Verzweiflung entgegensetzte, die zehn Jahre zuvor in den »Massaker«-Bildern von Masson ihren Ausdruck gefunden hatte.

Ernst Wilhelm Nay
Tanz der Fischerinnen, 1950
Öl auf Leinwand, 100 × 180 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

GROSSE STEHENDE

Die Brustverletzung durch einen Granatsplitter, die Masson während des Krieges 1917 erlitt, sollte seine Gesundheit lebenslang beeinträchtigen, ebenso wie die im Krieg gemachten existenziellen Erfahrungen, die er in seinen Werken verarbeitete. So ist der aufgeschnittene Granatapfel ein immer wiederkehrendes Motiv in seinem Œuvre: als Herz, als Vulva oder als Wunde – auch im Französischen hängen »Granate« und »Granatapfel« sprachlich zusammen: Beides wird als »grenade« bezeichnet.

André Masson
Narcisse, 1937
Narziss
Öl auf Leinwand,163 × 97,5 cm
Neue Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin,
Berlin B UHP 100/13

Ernst Wilhelm Nay
Sibylle, 1945
99 cm hoch
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

In dem 1934 entstandenen Gemälde *Le Faucheur* (Der Schnitter) taucht der Granatapfel als flammendes Herz in der Brust des Sensenmannes auf, der spätestens seit dem Mittelalter als Allegorie des Todes gilt. Die leuchtende Wunde, die der Schnitter selbst im Herzen trägt, findet seine formale Entsprechung in der lodernden Sonne, Symbol einer übermächtigen Natur, die am Horizont erscheint.

Große, allein stehende Figuren, die das Gesamtfeld des Bildes einnehmen, finden sich oftmals auch bei Nay – hier allerdings sind es durchgehend Frauen. Männer tauchen allenfalls in Paarkonstellationen auf oder mit weiteren Figuren. Nay, der seine Bilder stets im Nachhinein mit

Ernst Wilhelm Nay
Große Sitzende mit Spiegel, 1947
Öl auf Leinwand, 100 × 65,5 cm
Ernst Wilhelm Nay Stiftung

Titeln versah, benannte sie gerne nach literarischen, biblischen oder mythologischen Vorlagen. Während des Krieges und in den Jahren unmittelbar nach dem Krieg, die Nay durch Vermittlung einer Freundin in Hofheim am Taunus verbrachte, entstanden jeweils verschiedene Versionen der *Sibylle* (Seherin und Prophetin der griechischen Antike), der biblischen *Salome* (die auf Wunsch der Mutter den Kopf des Johannes für ihren Tanz vor Herodes fordert) oder der *Melisande* (nach einer literarischen Frauenfigur des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck).

Die *Tochter der Hekate* verlieh der Hofheimer Werkperiode von 1945 bis 1951 nachträglich ihren Namen. Der antiken Mythologie ist lediglich Hekate selbst bekannt: als Zauberin und Göttin der Wege, als Wächterin an den Toren zur Unterwelt.

EPILOG UND AUSBLICK

Die Idee einer »neuen«, an Kubismus und Surrealismus geschulten, semiabstrakten Formensprache wurde auch von anderen Künstlern der Nachkriegszeit verfolgt. Der dänische Maler Asger Jorn, Mitbegründer der Künstlergruppen CoBrA und SPUR, nutzte die »automatische Zeichnung«, um, wie er später bemerkte, zu einer »spontanen Malerei« zu gelangen. *Ohne Titel* (*Personnage*) ist ein frühes Zeugnis dieses Befreiungsaktes. Mit großzügigen, rhythmisch geschwungenen Linien hat der Künstler eine dynamische Konfiguration entworfen, die das Auge des Betrachters an der Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion wie ein Perpetuum mobile in Bewegung hält. Zwei Jahre später entwarf er im *Garden of Innocence II* (Garten der Unschuld II) das optimistische Bild einer sich regenerierenden Natur.

Asger Jorn
Ohne Titel (Personnage), 1945
Öl auf Jute, 69 × 50 cm
Rahmenmaß: 84,5 × 66 × 5,5 cm
Neue Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin

Theodor Werner
Die Loge, 1947
Gouache und Bleistift auf Papier,
101 × 82 cm
Neue Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin

Theodor Werners *Loge* von 1947 oder Georg Meistermanns *Baum* von 1952 liegt ein ähnlicher Elan zugrunde. Aus den schwungvoll ausholenden Linien ergeben sich inmitten eines abstrakten Raumes klar definierte Formen, deren Bezug zu konkreten Gegenständen oder Figuren offen bleibt. Die Erinnerungen an die dunklen Jahre des Krieges erscheinen verkapselt und haben – wie im Falle des gläubigen Katholiken Meistermann – einer neuen Zuversicht Platz gemacht.

Am 8. April 1968 starb Ernst Wilhelm Nay auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Nicht zuletzt durch das Engagement Werner Haftmanns, 1967 bis 1974 Direktor der Nationalgalerie in West-Berlin, waren seine Werke zum Aushängeschild der bundesrepublikanischen Nachkriegsmoderne geworden. Den Bezug zur menschlichen Figur niemals gänzlich aufgebend (selbst in Bildern wie dem Gemälde *Schwarz – Gelb* ist er noch zu erkennen), etablierten sie einen höheren, ungegenständlichen Ort, der Trost und Zuversicht zugleich versprach – einen Ort, der mit der aufkommenden Pop Art und den politischen Aktionen der Studentenbewegung sein Gesicht zu verändern begann.

Ernst Wilhelm Nay
Schwarz – Gelb, 1968
Öl auf Leinwand, 162 × 150 cm
Privatbesitz

Friedrich Weltzien

HALLUZINATION UND TEKTONIK

ZUM KUNSTVERSTÄNDNIS VON ANDRÉ MASSON UND ERNST WILHELM NAY

André Masson wird im Jahr 1896 geboren, Ernst Wilhelm Nay sechs Jahre später, 1902. Man könnte meinen, sie gehören damit derselben Generation an. Was die künstlerischen Einflüsse angeht, so ist diese Annahme gewiss nicht falsch. Hinsichtlich der Teilnahme am Ersten Weltkrieg, der von 1914 bis 1918 wütete, machte diese geringe Altersdifferenz allerdings einen erheblichen Unterschied. Masson, der sich wie viele andere Teenager (in Frankreich ebenso wie in Deutschland) freiwillig zum Wehrdienst meldete – weniger aus einer nationalistischen Haltung heraus als in einer durch Nietzsche-Lektüre geschürten Erwartung einer existenziellen Erfahrung –, kam 1917, noch vor dem Sieg über Deutschland, körperlich schwer verletzt und seelisch tief erschüttert aus den Schützengräben an der Somme und der Aisne zurück.

Auf der anderen Seite erlebte ein junger deutscher Autor, Ernst Jünger, ebenfalls diese Schlachten an der Somme und veröffentlichte später seine Tagebuchaufzeichnungen des Ersten Weltkriegs unter dem Titel *In Stahlgewittern*. Anders als in Jüngers »Männerphantasien« (wie Klaus Theweleit dessen Texte nannte, die in mehreren, teils stark überarbeiteten Auflagen erschienen), welche den Krieg als Abenteuer mit geradezu erotischen Untertönen darstellen, kann Masson in diesem Erlebnis keine Befriedigung und keine Erhabenheit finden. Weit davon entfernt, eine Ästhetisierung des Schreckens zu betreiben, prägt für Masson von da ab Verletzlichkeit das Bild des Menschen wie auch speziell der Männlichkeit. Für die prekären körperlichen

Bedingungen des Daseins sucht er in seiner Kunst einen Ausdruck. Die Wunde als eine Öffnung des Leibs, als eine Störung der physischen Integrität wird für ihn zum Modell eines jeden Kontaktes mit der Welt. Die Liebe etwa, in ihrer emotionalen Bindung – aber auch im sexuellen Akt –, stellt für ihn eine solche Öffnung dar. Lust und Schmerz, Selbstbestimmung und Ausgeliefertsein, Erfüllung und Selbstaufgabe treffen sich dabei zu einem Tanz der Widersprüche, die mit den Mitteln der klassischen Harmonielehre oder mit akademischen Proportionsregeln nicht mehr sichtbar gemacht werden können. Wie nur kann es gelingen, diese gegenläufigen Triebe, all dieses unerfüllbare Begehren, den himmelschreienden Widersinn der Wirklichkeit, wie sie Masson mit solch überwältigender Gewalt begegnete, zu malen?

Ernst Wilhelm Nay hat den Ersten Weltkrieg nicht als Soldat erlebt. Bei Kriegsausbruch hat er gerade seinen zwölften Geburtstag gefeiert. Allerdings verliert Nay seinen Vater, der bereits kurz nach dessen Einberufung in Belgien fällt. Dieses schmerzhafte Ereignis hat den Heranwachsenden gewiss tief und nachhaltig in seiner Entwicklung beeinflusst. Sehr viel später hat Nay von der prägenden Gefühlskälte seiner Mutter gesprochen, die womöglich auf den traumatischen Verlust des Ehepartners zurückzuführen ist, durch den sie allein mit sechs Kindern zurechtkommen musste. Während die unmittelbare Kriegserfahrung den jugendlichen Masson im buchstäblichen Sinne gezeichnet hat, kann sich Nay später nach seinem Abitur im thüringischen Schulpforta eine malerische Ausdrucksweise erarbeiten, ohne von einem ähnlich massiven Trauma beeinflusst zu sein. Nay sollte seine Kriegserfahrungen erst gut 20 Jahre später machen, im Verlaufe des Zweiten Weltkriegs, den er größtenteils in verschiedenen Etappen in Frankreich verbringt. Zuvor aber, als Student in Karl Hofers Malereiklasse, kommt er zwischen 1924 und 1929 in Berlin mit den aktuellen Strömungen der zeitgenössischen Malerei in Kontakt, er reist nach Paris und gelangt 1931/32 mit einem Stipendium der Villa Massimo nach Rom, ist aufgeschlossen und neugierig, experimentiert und sucht im Reichtum der modernen Einflüsse seine eigenen Ausdrucksformen.

WEGE DER VERMITTLUNG

André Masson zeigte zeitlebens ein großes Interesse an der deutschen Kultur, las Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Nietzsche, schätzte Richard Wagner und hegte ein Faible für die deutsche Romantik, insbesondere für Heinrich von Kleist, Ludwig Richter, Novalis und Friedrich Hölderlin. Aber auch der deutsche Expressionismus, etwa Ernst Ludwig Kirchner, war wichtig für Masson, ebenso faszinierte ihn die altdeutsche Kunst mit Urs Graf oder Niklas Manuel Deutsch.[1] Zudem hatte er regen Kontakt zu den deutschen Mitgliedern der Surrealistengruppe, insbesondere zu Max Ernst.

Umgekehrt galt für Ernst Wilhelm Nay Frankreich stets als wichtiger Bezugspunkt seines künstlerischen Schaffens. Paris mit der überragenden Figur Pablo Picassos in seiner kubistischen Phase, von Nay gerne in einem Atemzug mit Georges Braque und Juan Gris genannt, die Gemälde Cézannes, die koloristische Farbbehandlung der Fauves – allen voran Henri Matisse –, aber auch Konzepte und Motive der surrealistischen Bewegung übten eine große Anziehungskraft auf den jungen Nay aus. Die Namen von Nicolas Poussin und Paul Gauguin nannte er immer wieder, gelegentlich bezog sich Nay auch auf Édouard Manet und Gustave Courbet. Auch französische Schriftsteller las Nay gerne, so nennt er Saint-John Perse, Antoine de Saint-Exupéry oder André Gide und Paul Valéry in seiner Korrespondenz. Und auch André Masson befand sich im Blickfeld Nays. Bereits 1931 berief er sich wiederholt auf ihn, und nach dem Zweiten Weltkrieg, im Jahr 1950, vergleicht er sich mit dem Franzosen.

Das Konzept der Ausstellung *Mythos und Massaker* in der Sammlung Scharf-Gerstenberg geht davon aus, dass Nay die Kunst Massons vermittelt kennengelernt hat, nicht durch eine direkte Betrachtung der Originale. Das Jahr 1931, in welchem er Masson das erste Mal nachweislich erwähnt, so lautet die Ausgangsvermutung der Kuratorin Kyllikki Zacharias, weist auf das Erscheinungsdatum eines Buches des sowohl in Deutschland als auch in Frankreich vielgelesenen Autors Carl Einstein hin: Dessen Standardwerk zur Moderne, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, war gerade in seiner dritten Auflage als Band 16 der *Propyläen Kunstgeschichte* publiziert worden. Vielleicht hat es Nay in Rom in der Bibliotheca Hertziana druckfrisch zu sehen bekommen, als er den befreundeten Kunsthistoriker Ludwig Heyden-

reich dort traf.[2] In seinem Buch hat Einstein auf den Seiten 116 bis 128 die jungen französischen Maler, die nach dem Kubismus eine neue Richtung einschlugen, unter der Überschrift »Die romantische Generation« behandelt. Von diesen sogenannten »Jungen« sei »Masson, der begabteste unter ihnen«, am weitesten gegangen.[3] Dieses neue Kapitel folgt weitgehend einem Artikel über André Masson, den Einstein kurz zuvor, im Mai 1929, in der von ihm selbst und Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift *Documents* veröffentlicht hatte.[4] Das mag der Grund dafür sein, dass sich der in Paris lebende deutsche Kunsthistoriker hier nahezu ausschließlich mit Masson auseinandersetzt, daneben widmet er nur noch Joan Miró einen kurzen Absatz sowie Gaston-Louis Roux wenige karge Zeilen.

CARL EINSTEINS LESART

Nay hat wahrscheinlich eher *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* von 1931 in der Hand gehabt als eine Ausgabe der *Documents* von 1929. Beides wäre ihm aber sowohl in Berlin als auch in Rom wohl leicht zugänglich gewesen. In einem Beitrag, der in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* 1931 abgedruckt wurde, spricht Nay von einem vorbildlichen Aufbruch in der französischen Kunst, aber, so resümiert er: »Leute wie Masson, Miró schieben diesen Anfang leider wieder ans Ende.«[5] Nay hat sich mit dieser Formulierung vielleicht auf die Darstellung durch Einstein bezogen, der Masson und Miró gemeinsam als Repräsentanten der »Jungen« beschrieben hat: »Masson kam nach der kubistisch beeinflussten Phase zu starker, psychographischer Ungebundenheit. […] Danach tritt bei ihm eine Konsolidierung des Bildes ein.«[6] Womöglich hat Nay, 1931 selbst im Einflussbereich des Surrealismus, Masson diese ‚Konsolidierung' nach dem ersten Aufbruch in die Ungebundenheit übel genommen, eine Wendung allerdings, die er in seiner künstlerischen Laufbahn wenig später selbst einschlagen sollte. Im Jahr 1950 jedenfalls schreibt Nay, sich selbst kunsthistorisch parallel zu Masson einordnend: »Die andere Linie hat andeutend Masson fortgeführt, der allerdings mehr Seiten hat. In Deutschland ist die Linie vom Kubismus her meine Angelegenheit […].«[7]

Für eine Einstein-Lektüre Nays spricht seine Wortwahl, die in den Folgejahren bis nach dem Zweiten Weltkrieg einige spezifische Vokabeln von ihm aufgreift. So gehörten das Halluzinatorische und die Bildgestalt zu Einsteins Terminologie, ebenso der Atavismus, die Seelenmalerei oder das Psychogramm, das mythische Schauen, das Primitive und das Archaische, auch das Zauberische oder Magische. All diese Begriffe übernimmt Nay und verwendet sie von den 1930er bis in die 1950er Jahre hinein weidlich, um das eigene Tun zu beschreiben. Wie weit Nay dabei Einstein folgt, lässt sich auch anhand einer Debatte nachvollziehen, die sich in dieser Zeit zwischen den beiden Herausgebern der *Documents* entspann. Masson hatte sich Anfang der 1920er Jahre stark der Zeichentechnik der »dessins automatiques« hingegeben, einem ungesteuerten und dem prozesshaften Akt verpflichteten Vorgang, bei dem mit einem Stift auf Papier kein vorgedachtes Bild nachgezeichnet werden soll, sondern das Unbewusste sich ohne rationale Kontrolle Ausdruck verschafft. Diese Technik Massons erregte die Aufmerksamkeit der Surrealisten, insbesondere André Bretons, der ihn in die Gruppe einlud.

Georges Bataille nun, der zweite Herausgeber der *Documents*, sah die künstlerische Kraft Massons in ebendieser Fähigkeit, das innere Erleben so frei sichtbar werden zu lassen. Demgegenüber argumentierte Einstein, dass erst die folgende formale Einhegung der »halluzinatorischen« Imagination zu einem Kunstwerk führe. Es brauche beide Seiten: erst die psychogrammatische Niederschrift des inneren Erlebens, das sogenannte mythische Schauen, und im Anschluss die formale Befestigung zu einem komponierten Gemälde. In Einsteins Worten liest sich das wie folgt: »Durch Einschaltung des Bewußten entsteht ein seelisches Doppelspiel, dem der Gegensatz von Psychogramm und tektonischer Form entspricht.«[8] An anderer Stelle wird er genauer: »Wir stellen fest, dass ein anderer autistischer Ausgleich möglich ist, der im Einsatz tektonischer Formen besteht. Die halluzinatorischen Prozesse werden von den Grenzen der Formen beschränkt, und es werden typische Zeichen verwendet, die eine vereinzelte Schöpfung in einen allgemein gültigen Wert überführt.«[9] In dieser Debatte folgte Nay mit großer Überzeugung der Auffassung Einsteins.

Nach Einstein war eine solche Arbeitsweise, wie er sie idealtypisch bei Masson ausgeführt sah, für die zeitgenössische Kunst notwendig geworden, weil befeuert durch das Erstarken der Arbeiterklasse eine »Primitivierung der Zivilisation«[10] eingetreten sei, in deren Verlauf die Dominanz des Rationalen dem »primären Einfluss des

Triebwesens«, den »Bezirken des Traumes und des Unbewussten«[11] weichen musste. Die »gebildeten bürgerlichen Vorurteile« hätten sich als nicht den Tatsachen entsprechend, als falsch herausgestellt, und mit der Lektüre insbesondere von Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud habe diese neue Generation sich das »innere Erleben« als einzig verlässlichen Weltzugang erschlossen. Folglich betrachtet Einstein »diese Künstler als Realisten des Immanenten«.[12] Dieser neue Weltzugang vertraut in der künstlerischen Darstellung nicht mehr auf hergebrachte Ikonografien und Typologien, sondern »man folgt der Intuition, die die Gestalten diktiert und sucht diese in einem zeichnenden Tasten«.[13] Die »Betonung des Halluzinativen und des Psychographischen« führt zu einer Diskontinuität der Repräsentation im Bild, »d. h. man nimmt die Welt nicht mehr als etwas Fertiges, sondern durchaus Provisorisches«[14], die »Raumstruktur wird aufgelöst«[15], und auch der »Mensch war nicht mehr dies Bild von Ordnung, nicht mehr ein stabiler Typus, sondern ein Bündel schwer übersehbarer Vorgänge«.[16]

NAYS SUCHE NACH DEM MYTHISCHEN SCHAUEN

Es scheint so, als hätte Nay Anfang der 1930er Jahre zunächst einmal die oberflächlichen Merkmale dieser Kunstauffassung übernommen: die Motive, die traumhafte, halluzinatorische Raumstruktur und die intuitive Figurenbildung. Erst später folgt ein produktionsästhetisches Verständnis der beschriebenen Doppelstrategie von innerem Erleben und formaler Strenge. Einstein hat bei Masson insbesondere »Vögel und Fische [als] Gegenstand totemistischer Identifikation« hervorgehoben, die er anstelle »der biologischen Identität«, der Masson offenbar müde sei, dargestellt habe.[17] Das Tier repräsentiert all jene Triebe, insbesondere sexuelles Begehren, aber auch gewalttätige, grausame, ja perverse Neigungen, die geeignet seien, das bürgerliche Selbstbild als unwahr und idealisiert zu entlarven. Masson hatte 1917 im sogenannten »Walkürengraben« an der Aisne bereits in die Abgründe menschlicher Brutalität und Leidensfähigkeit geblickt, er weiß um die wahre Natur des Menschen aus eigener Anschauung. Nay hingegen nähert sich zu diesem Zeitpunkt gewissermaßen aus theoretischer

Perspektive an ein solches Menschenbild und Künstlerselbstverständnis an.

Nays Bilder der 1930er Jahre lassen eine gewisse Faszination für eine solche Ausdrucksform erkennen, aber auch sein Suchen und Fragen, wie er sich diese Bildsprache zu eigen machen kann. Zunächst findet sich jenes animalische Bildpersonal, Fische, Muscheln, Nachtfalter und Fledermäuse, welches zumindest motivisch Massons surrealistischen Formen entspricht. Auch bei Masson stehen etwa Fische und Muscheln für sexuelle Inhalte, wie Nay dies später für *Fisch und Muschel* ausdrücklich beschreibt: »Da ist die helle männliche Welt, da die dunkle weibliche. Ein Querstrich in der Mitte des Bildes, oben weiß, im Material spürbar gemacht – unten schwarz. Da unten schwimmt ein Fisch – Penis – ohne Kopf! – senkrecht eine braune Muschelform – Vagina – oben ein schräger Stab – Penis – dazu Muschel in Spirale – Vagina – heißt: Definition der männlichen universalen Welt gegen die weibliche universale Welt und die Möglichkeit (schräg – Spirale) sich zu verbinden.«[18]

Malerisch hat sich Nay in Rom offenbar auch an der Pittura Metafisica orientiert. Der klare Aufbau mit einem Horizont in der unteren Bildhälfte, der oft leere Raum, in den wenige isolierte Figuren gesetzt werden, die kühle Atmosphäre und die düstere, unbunte Palette erinnern an Arbeiten von Giorgio de Chirico aus den 1920er Jahren. Erst später, nachdem Nay Anfang 1932 wieder nach Berlin zurückgekehrt war, entwickelte er sich zu dem Farbmaler, als der er später Berühmtheit erlangen sollte. Diese Zeit war keine einfache. Nachdem 1933 die Nationalsozialisten an die Macht gekommen waren und ihre ästhetisch rigide Kunstdoktrin durchsetzten, wurde auch Nay bereits 1934 als »entartet« eingestuft und verfemt. Besiegelt wurde dieses Urteil noch durch den Umstand, dass 1936 mehrere seiner Bilder aus öffentlichem Besitz entfernt und zwei davon 1938 in die Ausstellung *Entartete Kunst* aufgenommen wurden. Für Nay bedeutete das Berufsverbot: Er durfte weder ausstellen noch Bilder veräußern. Selbst der Kauf von Malmitteln wie Farbe und Leinwand war ihm untersagt. Zwar konnte er mit Hilfe von Kollegen und Freunden, die ihm Materialien besorgten, heimlich in Galerien ausstellen, gelegentlich sogar einen Verkauf arrangieren und weiter an seiner künstlerischen Entwicklung arbeiten. Die äußeren Umstände aber waren beschwerlich. Ein Schreiben an die Reichskulturkammer vom 8. November 1934 zeugt davon, wie sehr Nay sich durch die Verfemung missverstanden fühlte, indem

er sich gegen jede Form abstrakter Kunst aussprach und sich einer Suche nach der »Erkenntnis der dem deutschen Wesen angemessenen Formung«[19] verpflichtet sah. Dieses Gefühl, nicht anerkannt zu werden, die bittere Armut, die Gefahr, beim Malen ertappt oder verraten zu werden, das war sicherlich eine schmerzliche Erfahrung für den jungen Künstler, dem zu diesem Zeitpunkt bereits erste Anerkennung vor allem von Museumsmenschen, Kunsthistorikern und Kritikern, aber auch von Sammlern zuteilgeworden war. Nay emigrierte allerdings nicht – im Gegensatz zu Masson, der nicht zuletzt aus Sorge um seine jüdische Ehefrau 1942 von Spanien aus in die USA auswanderte, um kurz nach Kriegsende aber wieder in das befreite Frankreich zurückzukehren.

Ein wichtiger Unterstützer war in der Zeit der Verfemung der Kunsthistoriker Carl Georg Heise, mit dem Nay bereits zu Beginn der 1930er Jahre regen Briefkontakt pflegte. Dieser verschaffte ihm, obwohl er selbst im Zuge der nationalsozialistischen Gleichschaltung 1933 sein Amt als Museumsdirektor in Lübeck verloren hatte, die Gelegenheit zu mehreren Reisen, wovon ihn zwei auf die Lofoten führten, eine Inselgruppe im Norden Norwegens. Finanziert wurden sie durch eine Unterstützung von Edvard Munch, dessen Bilder Heise schon früh für öffentliche Sammlungen in Deutschland gekauft hatte. Die Erfahrung der kargen nordischen Landschaft und ihrer Bewohner, aber auch die Reisen an die Ostsee, unter anderem auf den Darß, boten Nay willkommene Naturerfahrungen, die er in Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen sowie zahlreichen Ölgemälden umsetzte.

»Das ist so recht eine Gegend, in der die Urgesetze handgreiflich spürbar sind und die Grundprobleme der Kunst greifbar werden«, schrieb er 1937 aus Eggum in Norwegen an den befreundeten Autor Wilhelm Lehmann.[20] Immer noch ist er auf der Suche nach dem mythischen Schauen, nach der Vision, in der sich das halluzinatorische Empfinden der Lebenskraft zu einer klaren Tektonik des Bildaufbaus verarbeiten lässt. Aus den Briefen dieser Zeit wird deutlich, wie belastend er die Situation in Berlin empfindet – und wie befreiend und erholsam dagegen die Naturerfahrung, die er als eine Möglichkeit erkennt, die mythische Verbundenheit, nach der er schon so lange fahndet, zu spüren.

KRIEGSERFAHRUNGEN

1939 meldete sich Nay freiwillig zur Wehrmacht, wie 25 Jahre vor ihm bereits Masson, wenngleich wohl aus anderen Gründen. Es ist eigenartig, die ersten Briefe von ihm zu lesen, die fast fröhlich aus der Kaserne berichten. Man kann den Eindruck gewinnen, der Militärdienst habe ihn einer Bürde enthoben, habe ihm den Alltag erträglicher gemacht, die Not und die Unsicherheit gelindert, die ihn vorher plagte. So schrieb er am 13. Mai 1940 aus Meseritz, unweit von der Kaserne in Schwerin an der Warthe, beides im heutigen Polen gelegen, wo er seine Grundausbildung absolvierte, an den befreundeten Sammler Dr. von Borries: »Es ist erstaunlich, daß es auch im Soldatenleben Begegnungen gibt, bei denen lebendige Quellen aufspringen. Wir haben hier Musik und Literatur im kleinen Kreis, ein Organist spielt dann und wann Bach […] auf der Orgel. Und wir lesen oft abends einiges Gute, Goethe, Hölderlin, Novalis und ähnliches. […] So halten wir vieles in uns lebendig – auch für die anderen, die nicht in der Lage sind, aus der unbewußten, triebhaften Welt hinauszufinden.« Und im selben Brief, einige Zeilen weiter: »Da mir das Soldatenleben eine rein menschliche Angelegenheit ist […], lebe ich, wenn auch ohne zu malen, voller innerer Intensität.«[21] In der deutschen Kaserne las man 1939 also gemeinsam just jene Autoren, für die auch schon der Franzose Masson so schwärmte.

Kaum sechs Wochen später hat sich der Ton in Nays Briefen deutlich verändert. Seine Einheit war in die Schlacht an der Aisne verwickelt, jenem Fluss nordöstlich von Paris, an dessen Ufer 1917 André Masson einen Granatsplitter in die Brust bekam. Am 26. Juni 1940 schreibt Nay an Heise: »Was haben wir Fürchterliches auf dem Gebiet des Rein-Menschlichen erlebt! Wie wenig echte Kameradschaft, gerade im Kampf, wieviel niedrigste Instinkte des kleinen Egoismus, sowohl auf dem Kampfplatz wie auch bei der Verwundetensammelstelle, die am Abend des ersten Kampfes die grausige Ernte doch nur zum Teil zeigte. Dass dann einfach unter schauervollen Umständen Blut, Blut in Strömen fliesst, wer kann sich das vorstellen, der es nicht selbst sah? Und dieses Herumstrolchen in der Verwesung!«[22]

In den beiden Briefen von Anfang Mai und Ende Juni verwendet er jeweils den Begriff des ‚rein Menschlichen', aber was für ein Bruch liegt dazwischen. Es scheint so, als habe in diesen Tagen auch für Nay

das Kriegserlebnis dafür gesorgt, dass er hinter das bildungsbürgerlich kultivierte Selbstbild, nach dem man Bach auf der Orgel hört und gemeinsam Goethe liest, blicken konnte und dort das brutale Triebwesen Mensch sah. Dabei hatte für Nay der Kampf nichts von der heroischen, männlichen, ja erotischen Abenteuerlichkeit, die Jüngers *In Stahlgewittern* feierte. Er konstatiert lakonisch: »Helden? […] Die meisten fielen ohne das Bewusstsein gehabt zu haben, irgendetwas geleistet zu haben – sie waren plötzlich tot.«[23] Schon vorher hatte er am 5. Dezember 1939 aus der Ausbildungskaserne in Schwerin geschrieben: »[E]s ist nicht der geringste Heroismus in mir, auch ganz und gar kein Ehrgeiz, blos nicht befördert werden, ist meine Devise.«[24]

Und dennoch scheint sich bei dem 38-jährigen Nay kein Trauma, keine Todessehnsucht gebildet zu haben wie bei dem 18-jährigen Masson. Nay versucht schon wenige Tage nach den grausamen Kämpfen – die Schlacht, die er selbst einigermaßen unbeschadet überstanden zu haben scheint, dauerte vom 9. bis zum 11. Juni (Nays Geburtstag) an, mit vielen Opfern auch aus seiner eigenen Einheit –, diese Erfahrung in sein künstlerisches Wollen zu integrieren, eine Art ästhetische Verarbeitung des Erlebten vorzunehmen, wenn er formuliert: »Sieger sind wir und Barbaren. Es ist schon soweit, dass auch der Barbarismus Form annimmt, sich selbst überwindet. Die Kunst bei uns in ihren guten Werken der Zeit zeigt das wohl auch. Ach, wie schön ist die Welt trotz allem und bei allem Schaudervollen schön, weil es furchtbar war.«[25]

SOLDAT UND KÜNSTLER

Nach der Schlacht an der Aisne hat Nay keine unmittelbaren Kampfeinsätze mehr durchzustehen. Nach ein paar Ortswechseln innerhalb des inzwischen besetzten Frankreichs – die Kapitulation Marschall Petains war mit dem Waffenstillstand vom 22. Juni 1940 faktisch gegeben – landet Nay schließlich in einem Kartenzeichnerstab in Le Mans. Hier findet er erstaunlich gute Bedingungen, um seine künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen. Er beginnt zu zeichnen und kann im Atelier eines französischen Amateurbildhauers, Pierre Térouanne, sogar Ölbilder malen. Er berichtet von keineswegs feindseligen Begegnungen, kultivierten Gesprächen über Kunst, großem Interesse an seiner Malerei und einer verblüffenden Hilfsbereitschaft der Menschen ihm – dem Besatzer – gegenüber. Auch innerhalb der Wehrmacht wird seine künstlerische Tätigkeit allem Anschein nach nicht nur geduldet, sondern mit gewissem Wohlwollen betrachtet.

So ist unter anderem auch Ernst Jünger zu Gast und schreibt darüber zu Nays großer Genugtuung in seinen Erinnerungen, später unter dem Titel *Strahlungen* erschienen. An den konservativen Philosophen Carl Schmitt vermeldet Nay am 26. September 1943 stolz: »Dass ich hier mit Ernst Jünger zuweilen zusammenkommen kann, ist auch von bester Wirkung für meine Kunst. Es gab viele anregende Unterhaltungen.«[26] Er fühlt sich durch Jüngers Zuspruch auch noch sehr viel später bestätigt: »Ich hätte, sagt Ernst Jünger in den ‚Strahlungen', das Sigillum der Zeit: Bewußtheit und Primitivität – alogische Kombination.«[27] So können hier für ihn ausgesprochen wichtige Bilder entstehen, die sich insbesondere mit der prächtigen Farbigkeit auseinandersetzen, die Nay auf seinen Nordlandreisen ausgebildet hatte. Das Motiv der Sexualität als Ausdruck des Triebhaft-Unbewussten, das er nie aufgegeben hat, prägt auch diese Werkphase, ergänzt durch eine Paradies-Ikonografie von Adam und Eva, die seine Kenntnis der altdeutschen Kunst und der Bildwerke der Renaissance verrät.

Nay selbst ist zu dieser Zeit der Meinung, es wäre ihm gelungen, das mythische Schauen, von dem Einstein damals geschrieben hatte, umzusetzen. Nicht als eine nachträgliche Illustration eines gegebenen Mythos, sondern als ein Festhalten des unbewussten, unmittelbaren Erlebens einer mythischen Verbundenheit mit der Welt im bewusst vollzogenen Malakt. Die Aufgabenstellung Carl Einsteins, die dieser angesichts von Massons Arbeiten der 1920er und frühen 1930er Jahre beschrieben hatte, scheint nun von Nay auf seine eigene Weise gelöst worden zu sein. Zu Weihnachten 1943 schreibt er aus Frankreich an Heise: »Hier ist etwas geschehen, das all diese Feuerwerk [sic] eines Kokoschkas, die Formlosigkeit eines Nolde, die Formsuche der Franzosen, die litterarisch-lyrische [sic] Malerei eines Munch dank all dieser Leute überwindet, zusammenschweisst zu neuer Form nur dank des mythischen Gehaltes, der aus der Form spricht, der die Form so formt, wie sie geformt ist.«[28]

Nay macht in diesem Brief, wie auch in anderen Zeugnissen der Zeit, zudem Anspielungen auf eine Liebesaffäre mit einer Französin, die er – wie seine eigene Ehefrau zu Hause in Berlin – stets »tapfer«

nennt. Der Eros als eine wichtige Erscheinungsweise der mythischen Bindung scheint bei Nay immer auch als ausgelebte Sexualität erfahren werden zu müssen, um die Lebensenergie spüren zu können.[29] Die Form, die dieser mythische Gehalt gefunden hat, erscheint in den Zeichnungen und Gemälden immer als *pars pro toto*. Die Figuren bestehen aus Bildzeichen, »typischen Zeichen«, wie es bei Einstein hieß, die einzelne Körperteile wiedergeben, keine einheitliche Kontur im Sinne der klassischen Ästhetik. Es handelt sich bei diesen Zeichen, so schreibt Nay 1938/39, um »mythische Hieroglyphen«.[30] Dabei macht Nay unmissverständlich klar: »die Welt dieser Bilder ist Wirklichkeit«[31], es geht nicht um eine Schriftform oder einen Code, eher um eine magische Art der Wirkung, die für ihn zum Kriterium eines gelungenen Werkes wird: »Nun, diese ›zaubrischen‹ Bilder – zaubrisch genannt, weil man angerührt ist ohne sagen zu können wovon – welch Beweis für den wahren Kunstwert!«[32]

Und welche Kraft könnte eine solche Wirkung besser hervorbringen als die alles verbindende Macht des Eros: »Die ach so spitzen Brüste meiner Figuren, die so grässlich erotischen roten Brüste und Bäuche, die Setzung der Farben in ihrem alten Sinnbilde, das Gelb des Bettlers, Gelb die Farbe der Not, des Elends, der Krankheit, die Farbe des Königs zugleich – eine neue Topografie der Farbe, eine Ortsbestimmung im Sinne der bluthaft-geistigen Schau.«[33] Wie schon bei *Fisch und Muschel* von 1931 lassen sich bei *Mondnacht*, bei *Schlafende II* oder *Traumnacht* aus dieser Phase die integrativen Anziehungskräfte, die aus einer Ansammlung von Einzelformen im Wahrnehmungsakt durch die Betrachtenden das Bild von unzerbrochenen menschlichen Figuren ergeben, die wiederum in enger Beziehung zueinander stehen, analog zu einer erotischen Attraktivität zweier Liebender denken.

Die »Topografie der Farbe«, von der Nay spricht, teilt das Bildfeld in Zonen oder Territorien, die mit ambivalenten und mehrdeutigen Werten besetzt sind. Ein rotes Dreieck nimmt darin Ähnlichkeitsbeziehungen zu anderen Dreiecken und zu anderen roten Partien im Bild auf, wodurch ein Zusammenhang entsteht. Vergleichbares gilt etwa für Punkte, Rhomben oder Schachbrettmuster. Gleichzeitig verbinden sich die Zeichen für die unterschiedlichen Körperteile – die Brüste und Bäuche, die Arme und Beine, Hände und Füße, vor allem auch die Gesichter – zu einer Erscheinung von erkennbaren Menschen. Zwischen dieser Figurenkonstitution, die ein bewusstes Wahrnehmen erfordert, und der mehr intuitiven Wahrnehmung der Farb- und Formähnlichkeiten, die über das gesamte Bildfeld verteilt sind, entsteht eine Spannung. In dieser Spannung sieht Nay die urtümliche Verbundenheit mit dem Kosmos dargestellt, wie er sich bei verschiedenen Gelegenheiten auszudrücken pflegte. Jede einzelne Figur besteht nicht isoliert für sich, sondern ist eingebunden in ein unauflösliches Geflecht von Relationen und Bindungen, Energieströmen und Kraftfeldern, die dem rationalen Bewusstsein unzugänglich sind.

Zusätzlich erzeugen in diesen Bildern warme und kühle Farben einen räumlichen Eindruck, indem die wärmeren Partien, etwa rote oder gelbe Bereiche, auf die Betrachtenden zuzukommen scheinen, während sich blaue oder grüne Töne eher in die Tiefe öffnen. Auf diese Weise gelingt es Nay, einen schwingenden, aber kontinuierlichen Raum zu schaffen, der nicht wie im Kubismus in einzelne kristalline Facetten gebrochen ist. Um diese besondere Raumstruktur zu beschreiben, benutzt Nay später gerne den Begriff des »Wellblechs«. Selbst in den Landschaftsbildern entsteht keine große Tiefe, die sich bis zu einem unerreichbaren Horizont erstrecken würde. Vielmehr hat man es mit einem flachen Volumen zu tun, das vor und hinter die Ebene des Bildträgers oszilliert. In diesem flachen Raum und durch ihn hindurch ziehen die Lineaturen ihre Bahnen und sondern auf diese Weise einzelne Kompartimente oder Zellen voneinander ab. Darüber hinaus hat sich Nay in der Frankreichzeit ein weiteres Bildmittel erarbeitet: eine Bandbreite von grafischen Strukturen. Punkte und Punktlinien, konzentrische Kreise, Kreuze und Schachbrettmuster, schuppenförmige Wellen sowie fächerartige Pinselzüge, die zentrifugal aus einem Mittelpunkt nach außen streben, erzeugen Texturen, die in Kontrast stehen mit eher monochrom gefüllten Farbflächen oder malerischen Verläufen.

Vergleicht man Nays Bilder aus den 1930er Jahren mit jenen aus der Frankreichzeit, so lässt sich nachvollziehen, wie er sein Konzept der mythischen Gebundenheit, das er bei den Ostseefischern und den Lofotenbewohnern entwickelte, nun sehr viel feiner durchorganisiert, mehr und mehr Darstellungsmittel erfindet. Ganz wie Einstein dies konstatiert hatte, ist der Mensch in Nays Werk nun kein »stabiler Typus« mehr, sondern erscheint vielmehr als »ein Bündel schwer übersehbarer Vorgänge«.[34] So wie Nay aus einer produktionsästhetischen Verkettung von intuitiven Werten inneren Erlebens und strenger formaler Tektonik ein geschlossenes Bild zu schaffen versteht, so möchte er wiederum die Betrachtenden in diesen »zaubrischen« Zusammen-

hang einbeziehen. Die »objektive Wirklichkeit« des Erlebnisses ist auch im Betrachten der Bilder real, auch und gerade weil es nicht leicht möglich ist, dieses Erlebnis des Sehens und der darin erfahrenen Gefühle vollständig zu rationalisieren. Sowohl für Einstein als auch für Nay war es das Verdienst des Kubismus gewesen, diese Doppelstrategie entwickelt zu haben, allerdings sei hier die Waagschale des Konstruktiven gegenüber der mythischen Schau, dem Halluzinativen zu schwer gewesen.[35] Erst Nay habe die Balance gefunden.

BEZIEHUNGSMUSTER DER MODERNE

In diesem Konzept des Bildermachens liegt eine verborgene Verbindung zu Masson. Hat Nay dessen Bilder vor dem Krieg vermutlich nicht im Original gesehen, so ist doch eine Vermittlung seiner Arbeitsweise und seiner künstlerischen Überzeugungen durch Einstein und andere erfolgt.[36] Die Zusammenschau dieser beiden wichtigen Maler kann die komplizierten Mechanismen, die für die Avantgarden der Moderne kennzeichnend sind, nachvollziehbar machen. Auf diese Weise lassen sich die erstaunlichen Ähnlichkeiten begreifen, die etwa bei dem Figurenaufbau und der Raumstruktur, bei der Chromatik und der Malweise in einigen Bildern der beiden Meister bestehen.

André Massons Experimente mit dem »dessin automatique« in den 1920er Jahren, eine Technik, die er zeichnerisch und nicht mit malerischen Materialien umsetzte, haben eine höchst spezifische Form der Flächennutzung mit sich gebracht. Was man später bei Jackson Pollock und den abstrakten Expressionisten der New York School als »all over« bezeichnete, haben diese unter anderem von Masson gelernt, als er im Exil in den Vereinigten Staaten malen und ausstellen konnte. Dabei wird die gesamte Bildfläche genutzt, auch wenn die Ränder von Blatt oder Leinwand selbst im unbewussten Zustand eine Relevanz behalten. Kompositionsschemata, die Gewichte unterschiedlich im Bildfeld ausbalancieren, sowie Figur-Grund-Beziehungen spielen hingegen kaum mehr eine Rolle. In einem »zeichnenden Tasten«, wie Einstein es beschrieben hat, zieht sich eine ungeführte Lineatur in Schlingen und Schlaufen, in langen Bahnen und jähen Winkeln über die Malfläche. In den Einschnürungen und Zwischenräumen entstehen dabei Formen, die sich für das Auffinden und Einsetzen von Figuren eignen. In Erinnerung an vielfigurige Kampfszenen der italienischen Renaissance hat Masson so – jedenfalls im Verständnis seines Vertrauten Carl Einstein – seine »Massaker« erschaffen. Mit dem Verweis auf die Triebtheorie Sigmund Freuds, die Einstein immer wieder in Erinnerung ruft, kann man hier Eros und Thanatos, die unauflöslich verflochtene wechselseitige Abhängigkeit aller Wesen untereinander und das gleichzeitige Gegenspiel von Anziehung und destruktivem Gewalttrieb, in voller Aktion betrachten.

Die Entwicklung der beiden Maler, Masson und Nay, verläuft keineswegs parallel. Immerzu sind sie auf der Suche, ändern ihre Bildsprache, entwickeln neue Techniken, Motive und Schwerpunkte, sodass sie zu keinem Zeitpunkt in die gleiche Richtung zu gehen scheinen. Es würde insofern schwerfallen, sie einer gemeinsamen Schule oder Strömung zuzurechnen. Überhaupt ist jeder von ihnen eher einzelgängerisch veranlagt. Nay hat sich stets der Vereinnahmung durch jedwede Zuschreibung widersetzt, hat manches Mal auch gut gemeinte Annäherungsversuche von Kollegen brüsk abgewehrt. Und Masson hat die Gruppe der Surrealisten bald wieder verlassen, zu eng waren ihm die Vorgaben, deren Befolgung insbesondere von André Breton immer wieder eingefordert wurde. Dabei hat ihn nicht zuletzt die politische Agenda der Gruppe gestört, die ein gesellschaftliches Engagement der Kunst verlangte. Auch wenn er mit diesen politischen Inhalten im Einzelnen übereingestimmt haben mochte, so missfiel ihm doch die Vorstellung einer *art engagé*, die weniger ästhetischen Kriterien folgen als vielmehr gesellschaftspolitische Diskurse bedienen sollte. Diese Haltung teilte Masson mit Nay, der sich ebenfalls wiederholt dagegen aussprach, dass Künstler mit ihren Arbeiten Position zu politischen Fragen beziehen sollten.

Diese Feststellung von Übereinstimmungen darf freilich nicht zu der Annahme verführen, dass die Beziehung zwischen Masson und Nay exklusiv gewesen sei. Beide unterlagen zahlreichen weiteren Einflüssen und Prägungen und hatten ihre Vorbilder. Gleichwohl bringt die Zusammenschau des Franzosen und des Deutschen Aspekte zum Vorschein, die sonst nicht leicht erkennbar wären und die zudem eine hohe Aktualität besitzen. Die Frage, ob die Kunst nicht viel verliert, wenn sie ununterscheidbar wird von einem Aktivismus, wird in unse-

ren ebenfalls martialischen Tagen allenthalben wieder heiß debattiert. Mehr als das ist es aber die Offenheit und Zugewandtheit, die beide Künstler für den Gegner, mit dem sie sich ja jeweilig ganz handfest bekriegt haben, aufrechterhalten konnten. Diese eigenartige Konstellation bewahrte beide Künstler davor, sich einer Partei, einer Gruppe oder einer Weltsicht unterzuordnen, und so brachten sie es fertig, den lebensspendenden Austausch zwischen Kulturen, Subkulturen und Ismen in Gang zu halten. Trotz der Gewalt, der Traumatisierung, des Leids, das beide ohne Zweifel erfahren haben, sind sie nicht der Versuchung erlegen, dem Anderen, dem Gegenüber, eine Schuld zuzuweisen, einen Vorwurf zu machen oder ihn anzuklagen.

Im Gegenteil ist es ihnen gelungen, als Europäer, als die sie sich verstanden, gemeinsame Vorbilder dort zu finden, wo ihnen Anknüpfungspunkte angeboten wurden, und nicht wo es nationalistische oder ideologische Vorgaben erzwingen wollten. So führen beide Goethe und die deutsche Romantik als Referenzen an, für beide war der deutsche Expressionismus unverzichtbarer Vorläufer, Kirchner ein bewunderter Wegbereiter. Ebenso haben sich beide auf den Franzosen Cézanne berufen und auf den in Paris wirkenden Picasso. Der Kubismus bot beiden gleichermaßen eine Reibefläche, an der sie sich abarbeiten konnten, wie auch der Surrealismus beiden half, gerade in der Abgrenzung den eigenen Weg zu finden.

DAS SELBSTVERSTÄNDNIS ALS KÜNSTLER

Mythos und Massaker sind vielleicht wie Systole und Diastole, wie ein Ein- und Ausatmen in diesem Bildverständnis, das Masson und Nay teilen. Nay benutzt das Bild des Atmens gern, um das Doppelspiel von Halluzination und Tektonik zu beschreiben. In beider Kreativitätsverständnis ist die Verbindung des Unverbundenen das wesentliche Momentum aller schöpferischen Tätigkeit. Die Öffnung, die dafür hergestellt werden muss, ist oftmals schmerzhaft und verlangt Opfer von denjenigen, die sich miteinander verbinden wollen. Nicht jeder Mensch ist bereit, diese mühsame und verzichtreiche Arbeit auf sich zu nehmen, weshalb auch bei Weitem nicht ein jeder für eine künstlerische Tätigkeit geeignet sei. Der Künstler, so versteht Nay dessen Aufgabe, leistet das mythische Schauen stellvertretend für alle anderen und macht damit die kosmische Verbundenheit für die Gemeinschaft sichtbar, erlebbar, nachvollziehbar. Der Mythos stünde in diesem Denkmodell dann für die allen Menschen gemeinsame Verbundenheit untereinander und mit dem Kosmos. Der Mythos bezeichnet folglich nicht nur den aller Bewusstheit vorausgehenden Grund von Kultur, von Kommunikation und damit von Menschlichkeit, sondern auch dessen Übersetzung in Bilder, Geschichten und Ausdrucksformen.

Das Massaker hingegen hält uns vor Augen, dass diese Verbundenheit niemals konfliktfrei zu haben ist. Das Massaker macht deutlich, dass die Menschen Getriebene sind, die auf einem wilden, chaotischen Untergrund eine Ordnung errichten müssen, um nicht in den Strudeln dieser unkontrollierbaren Dynamik zu versinken. Damit bauen, sichern und retten Künstler die Welt jederzeit aufs Neue. Mythos ist eben auch Drama, unvermeidbare Auseinandersetzung, Kampf und Leid.

In diesem Verständnis des Künstlertums steckt freilich immer noch viel Geniekult des 19. Jahrhunderts, und auch das Bild von Männlichkeit, das als Folie darunterliegt, erscheint heute kaum mehr zeitgemäß. Auch wenn Nay als Soldat jede Heldengeste zu vermeiden sucht, als Künstler wirft er sich durchaus in Pose. Dabei muss gesagt werden, dass seine Gesprächspartner und gedanklichen Bezugsgrößen der 1930er und 1940er Jahre eine Reihe von Personen umfassen, die in ihren Ansichten nicht weit von den Nazis entfernt waren. Ernst Jünger zählt dazu und Martin Heidegger, den er bereits 1932 liest und mit dem er lebenslang im Austausch bleiben wird. Auch Gottfried Benn, den Nay immer wieder erwähnt (und der mit Carl Einstein Austausch pflegte), hatte sich zunächst, wie Jünger und Heidegger auch, den Nationalsozialisten angedient. Der Jurist und Philosoph Carl Schmitt, dem Nay aus Frankreich schrieb, war überzeugtes Mitglied der NSDAP. Ludwig Heydenreich und Fritz Baumgart, zwei junge Kunsthistoriker, die gleichzeitig mit Nay in Rom waren, machten unter den neuen Machthabern Karriere. Baumgart, Parteimitglied und auch in seinen wissenschaftlichen Publikationen bis zum Kriegsende deutschtümelnd, traf Nay während der Besatzungszeit in Frankreich; nach dem Krieg publizierte er zu Nays Werk und besaß einige Bilder von ihm. Auch der Kunsthistoriker Werner Haftmann, künstlerischer Leiter der ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel und später Direktor der

Berliner Nationalgalerie, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als Ausstellungsmacher, Ankäufer und Autor Nay maßgeblich gefördert hat, war Mitglied der NSDAP sowie der SA.

Nay war gewiss kein Nazi, aber er war sicher auch kein Widerstandskämpfer. Es ist gerade diese Ambivalenz, die eine Beschäftigung mit seinem Werk heute sinnvoll und notwendig macht. Unabhängig von Themen und Diskursen seiner Zeit lassen sich weder er als Mensch noch seine Kunst verstehen. Vor diesem historischen Horizont können das beschriebene Kunstverständnis und Nays unklassisch zersplitterndes Körperbild als Äußerungsformen einer antifaschistischen Ästhetik verstanden werden. Gleichzeitig macht die Analyse seines Weltbildes deutlich, dass eine Lesart als Widerstandskunst die Intentionen und Überzeugungen Nays keineswegs widerspiegelt.

Seine Kunstauffassung wie auch seine Haltung zwingen heute dazu, präzise zu differenzieren und sich einer simplen Lagerzuordnung zu enthalten. Die Zusammenschau von Nay und Masson kann genau dies befördern: das Erkennen und Benennen von Besonderheiten des Bildverständnisses ebenso wie das Verorten seiner Haltung. Daraus lässt sich die Aufforderung ableiten, in der Betrachtung von Nays Werk jedem Geniekult oder jeder Heldenverehrung zu entraten und Kunstwerke als das zu sehen, was sie nun einmal sind: vorläufige Ergebnisse auf der tastenden Suche in einer als provisorisch erkannten Wirklichkeit, erzielt von einem Menschen, der ebenso fehlbar ist wie jeder beliebige andere auch. Es handelt sich bei diesen Gemälden von Nay und Masson nicht um Lösungen von zeitloser Gültigkeit, sondern um jeweils sehr persönliche Ausdrucksformen eines geschichtlich besonderen Zeitpunktes. Berührend sind die Werke eben deshalb: weil das aufreibende Suchen, die treibende Not ebenso wie die euphorisierende Hoffnung immer noch aus ihnen sprechen.

Der Untergrund, dessen Schwanken Nay ebenso wie Masson mit ihren Mitteln verzweifelt zu stabilisieren versuchten, ist in seiner Bewegung nun wieder deutlich spürbar. Heutzutage, zu einem Zeitpunkt, an dem die Welt von so vielen Krisen gebeutelt wird, Krieg in Europa geführt wird, in Nahost und zahlreichen anderen Orten, zu einem Zeitpunkt, an dem als rechtsextrem oder faschistisch definierte Parteien nicht nur in Deutschland bei Wahlen mehrheitsfähig sind, zu einem Zeitpunkt, an dem populistische Narrative Identitätsangebote machen, indem der Austausch und die Kommunikation mit dem Gegenüber und dem Anderen abgebrochen werden sollen, wo Hassbotschaften die sozialen Medien fluten, zu einem solchen Zeitpunkt kann die Beschäftigung mit der Verbindung von Nay und Masson dieses lehren: Es ist wichtig, dass wir aneinander interessiert bleiben. Wir haben viel voneinander zu lernen. Auch wenn das Konzept von Mythos und Massaker historisch spezifisch ist und im 21. Jahrhundert andere Theorien der Kreativität dominieren, so gilt doch immer noch: Kunst entsteht dort, wo sich unterschiedliche Perspektiven begegnen, wo eine produktive Auseinandersetzung stattfindet. Masson und Nay zeigen: Kunst entsteht nicht in Isolation und Abgrenzung. Manches Mal kann der Raum, der sich zwischen unversöhnlichen Radikalismen auftut, ein fruchtbares Habitat für neue Lebens-, Denk- und Schaffensformen bieten.

1 Vgl. hierzu Cornelia Fünfstück: André Masson. Deutschland in Gedanken, in: Frédéric Bußmann, Diana Kopka (Hg.): André Masson. Zwischen Welten – Entremondes, Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2019, S. 100–112.

2 Es existiert im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg eine auf den 1. Mai 1931 datierte Fotografie, die Ludwig Heydenreich, Fritz Baumgart, Theodor Hetzer und weitere Personen auf dem Balkon des Palazzo Zuccari zeigt, in dem die Bibliotheca Hertziana untergebracht ist. Archivnummer: DKA_NLHetzerTheodor_1-0040, online einsehbar unter http://www.digiporta.net/index.php?id=502776510. In der Korrespondenz mit dem Kunsthistoriker Carl Georg Heise aus dem Sommer und Herbst 1932 erwähnt Nay »sehr lebendige und wichtige Gespräche« mit Heydenreich. Zitiert nach: Kopie im Archiv der Ernst Wilhelm Nay Stiftung.

3 Carl Einstein: Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1931 (3. Auflage), S. 125.

4 Carl Einstein: André Masson, étude ethnologique, in: Documents, Nr. 2, 1929, S. 93–102. Vgl. hierzu Uwe Fleckner: Müde der biologischen Identität. Carl Einstein, André Masson, Pablo Picasso und die Revolte gegen den Tod, in: ders./Iris Wenderholm: Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin/Boston 2017, S. 305–329.

5 Das Kunstblatt, XV. Jg., Heft 4, Berlin 1931, S. 97/98, in: Ernst Wilhelm Nay: Lesebuch, bearb. v. Magdalene Claesges, Köln 2002, S. 11.

6 Einstein (wie Anm. 3), S. 127/128.

7 14.1.1950, in: Lesebuch (wie Anm. 5), S. 55.

8 Einstein (wie Anm. 3), S. 122.

9 Zitiert nach Fleckner (wie Anm. 4), S. 309.

10 Einstein (wie Anm. 3), S. 117.

11 Ebd., S. 120.

12 Ebd., S. 123.

13 Ebd., S. 121.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 127.

16 Ebd., S. 122.

17 Zitiert nach Fleckner (wie Anm. 4), S. 323.

18 Ernst Wilhelm Nay: »Regesten zu Leben und Werk.« November/Dezember 1958, in: Lesebuch (wie Anm. 5), S. 168–186, hier S. 185.

19 Lesebuch (wie Anm. 5), S. 13.

20 Zitiert nach: Kopie im Archiv der Ernst Wilhelm Nay Stiftung, 19.7.1938.

21 Ebd., S. 13/14.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 18/19.

24 Ebd., S. 33.

25 Ebd. S. 18/19.

26 Ebd., S. 54.

27 Brief an Will Grohmann, 21.6.1952, in: Lesebuch (wie Anm. 5), S. 63.

28 Zitiert nach: Kopie im Archiv der Ernst Wilhelm Nay Stiftung, 25.12.1943 an Heise.

29 In einem Brief an Wilhelm Lehmann vom 10.5.1937 etwa schreibt Nay: »Die holde Weiblichkeit spielt im Gegenteil in meinem Leben eine außerordentliche Rolle, und als ich zu Ihnen kam aus Sylt, kam ich von einem der großartigsten Erlebnisse, die ich je mit Frauen gehabt habe.« Zitiert nach: Kopie im Archiv der Ernst Wilhelm Nay Stiftung. An dieser Stelle distanziert sich Nay interessanterweise auch von jeder homosexuellen Neigung, offenbar war Nay im Fall Werner Heldt polizeilich einvernommen worden. Der Berliner Maler Heldt war 1933 nach Mallorca emigriert, wurde aber 1936 während des Spanischen Bürgerkriegs dort ausgewiesen. In einem Verfahren, das seine homosexuellen Neigungen zum Gegenstand hatte, wurde Anfang 1937 eine Reihe von Künstlerkollegen als Zeugen befragt. Anders als für Einstein und die Surrealisten ist die sogenannte »Perversion« oder der Bruch mit bürgerlichen Konventionen einer binär und heteronormativ gedachten Sexualität für Nay nicht notwendig, um an die Wahrheit der ursprünglichen mythischen Bindung heranzukommen.

30 Lesebuch (wie Anm. 5), S. 19.

31 Zitiert nach: Kopie im Archiv der Ernst Wilhelm Nay Stiftung, 25.12.1943 an Heise, Hervorhebung von Nay.

32 Ebd., S. 27.

33 Ebd., S. 26, 25.12.1943 an Heise.

34 Einstein (wie Anm. 3), S. 122.

35 Henry Kahnweiler, der dieses Konzept für den Kubismus theoretisch ausformulierte, war mit Einstein befreundet. Vgl. hierzu Licia Fabiani: Daniel-Henry Kahnweiler. Eine Werkbiographie, Hildesheim 2010; Uwe Fleckner: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006.

36 Zeitgenössische Abbildungen von *Massacre*-Bildern Massons finden sich beispielsweise in: Christian Zervos: A propos des oeuvres récentes d'André Masson, in: Cahiers d'art, 7. Jahrgang, 1932, Nr. 6–7, S. 232–242; André Masson: «Massacres», in: Minotaure, 1933, Nr. 1, S. 10–14; Jean Cassou: Le Dadaisme et le Surréalisme, in: L' Amour de l'art, 1934, H. 3, S. 336–344. Nay hatte in Frankreich in der Bibliothek Pierre Térouannes Zugang zu Ausgaben der Zeitschriften *Minotaure* und *Cahiers d'art*.

MYTHOS UND MASSAKER.
E. W. NAY UND ANDRÉ MASSON

Eine Ausstellung der
Sammlung Scharf-Gerstenberg,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin
8. Dezember 2023 bis
28. April 2024

SAMMLUNG
SCHARF– GERSTENBERG
Schloßstraße 70
14059 Berlin-Charlottenburg
Öffnungszeiten
Di–Fr 10–18 Uhr
Sa–So 11–18 Uhr

DIREKTOR
Klaus Biesenbach

LEITERIN/AUSSTELLUNG
Kyllikki Zacharias

TEXTE
Kyllikki Zacharias
(Ausstellungstexte),
Friedrich Weltzien
(Haupttext)

LEKTORAT
Diethelm Kaiser

GESTALTUNG
Peter Nils Dorén

AUSSTELLUNGSAUFBAU
RT Ausstellungstechnik

BILDNACHWEIS
© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Schenkung Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch an das Land Berlin 2010/ Foto: Jochen Littkemann: S. 16 und 20; Foto: bpk/Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger: Seite 13 links; Foto: bpk/Nationalgalerie, SMB/ Jörg P. Anders: S. 9, 10, 13 rechts, 15, 23, 24; Foto: bpk/National-galerie, SMB, Sammlung Scharf-Gerstenberg/Volker-H. Schneider: S. 18; Foto: Die Galerie, Frank-furt am Main © VG Bild-Kunst, Bonn 2023: S. 4 und 14; Foto: Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln: S. 5, 6, 7, 8, 11, 14, 17, 19, 21, 22 und 25.
© für alle Werke von André Masson und Ernst Wilhelm Nay: VG Bild-Kunst, Bonn 2023

COVER:
Ernst Wilhelm Nay, *Sommer* (*zwei Frauen*), 1941, Aquarell (Detail),
Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
André Masson, *Massacre* (Detail), 1933, Sammlung Scharf-Gerstenberg,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Foto: bpk / Volker-H. Schneider
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

SAMMLUNG SCHARF–GERSTENBERG
Schloßstraße 70 | 14059 Berlin-Charlottenburg
www.smb.museum