

Europas neue Nomaden – Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung

Von

Julia Drost

Reisen, Aufbruch, Neugier und Lust auf Veränderung haben von jeher Künstler und Dichter zu schöpferischer Kreativität, Originalität, Intensität, Sensibilität und Tatenkraft inspiriert. Die abseits des alltäglichen Lebens gewonnenen Eindrücke und Seherfahrungen wirken anders, eindringlicher und tiefer auf den Reisenden, als es die Sinneswahrnehmungen in der gewohnten Umgebung auszulösen in der Lage sind. Die berühmte Tunis-Reise von August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet 1914 wird so immer wieder als eindruckliches Beispiel herangezogen, wenn es darum geht, die schöpferische Wirkung aufzuzeigen, die im frühen 20. Jahrhundert die Konfrontation mit dem Neuen, Ungewohnten, Noch-nie-Gesehenen für die Künstler bedeutet. Doch ist es nicht allein die Begegnung mit dem Unbekannten, die die künstlerische Nachhaltigkeit ausmacht. Denn erst aus der Verbindung des bereits vorhandenen Wissens mit dem Neu-Gesehenen, dem Faszinierenden und Überraschenden ergibt sich das eigentlich schöpferisch-innovative Moment des Künstlers auf Reisen.

Allein, im 20. Jahrhundert gewinnt künstlerische Mobilität eine neue Qualität, räumliche Veränderung gehört schon aus politisch-historischen Gründen zu fast jeder Künstlerbiographie der Generation um 1900. Revolutionäre Umwälzungen und politische Krisen, zwei verheerende Weltkriege und eine krisenerschütterte Weimarer Republik wirkten sich prägend auf das Schicksal ganzer Künstlergenerationen in Deutschland und Europa aus. Lässt sich mit Max Ernst eine solche Künstlerbiographie des 20. Jahrhunderts exemplifizieren, stellt der 1891 im Rheinland geborene Surrealist gleichzeitig einen Sonder-, wenn auch keinen Einzelfall dar, denn Mobilität ist bei ihm Lebensform. Sie ist *gewollte* Lebensform, und ist doch zugleich nicht immer freiwillig, sondern durch die politischen Verhältnisse seiner Zeit bedingt. Der Künstler ist mobil, agiert und reagiert auf ihn immer wieder aufs Neue fordernde Einflüsse.

Als die amerikanische Zeitschrift *View* im Jahre 1942 dem nach New York ausgewanderten Exilkünstler Max Ernst ein Sonderheft widmet, schreibt darin Henry Miller über seine erste Begegnung mit dem Künstler: „[...] ich spürte, daß Max Ernst ein geborener *dépaycé* war, ein flüchtiger Vogel in

Menschengestalt, der unablässig seine ganze Kraft aufbot, um sich über die äußere Welt [...] zu erheben“¹.

Was der Dichter poetisch umschreibt, trifft im Kern auf das gesamte Leben des Surrealisten zu, dessen Biographie von beständiger Veränderung und permanenten Ortswechseln zwischen Ländern und Kontinenten – Deutschland, Frankreich und Amerika – geprägt ist; eine Biographie, die Konturen einer möglichen geographischen und nationalen Verortung des Künstlers nach und nach verschwimmen lässt. So fragt der Kunsthistoriker Eduard Trier anlässlich der ersten Max Ernst-Ausstellung 1953 in der Kölner Galerie Der Spiegel nicht ohne eine gewisse Berechtigung: „Wer ist Max Ernst heute? Ein Amerikaner in Paris? Ein Brühler in Köln? Ein Heimkehrer zum Vater Rhein?“².

Max Ernst selbst hat das Vagabundieren und eine fortwährende Unruhe später als das wesentliche Merkmal seiner Natur beschrieben, von der auch sein künstlerisches Schaffen nicht unberührt geblieben sei: „Wie mein Leben“, räsoniert der Künstler im Alter von über sechzig Jahren, „so ist auch mein Werk nicht harmonisch im Sinne der klassischen Komponisten, nicht einmal im Sinne der klassischen Revolutionäre“³.

Dialektik des Exils

Jacqueline Chénieux-Gendron hat die Reiselust vieler Surrealisten grundsätzlich als vitalen Bestandteil ihrer künstlerischen Kreativität herausgestellt. Paul Eluard und Jacques Viot begeben sich auf Weltreisen, Marcel Duchamp pendelt seit etwa 1910 zwischen Paris und New York, Michel Leiris erkundet 1933 den afrikanischen Kontinent, Leonora Carrington schließlich führt gar ein kosmopolites Wanderleben. Ob der Rumäne Tristan Tzara in Zürich oder sein Landsmann Jacques Hérold in Paris, Marko Ristics Übersiedlung aus Jugoslawien 1927 oder die von Max Ernst aus dem Rheinland nach Paris 1922: alle diese Bewegungen zeugen von der Kraft und der Dynamik, der „magnetic attraction“, die für die Künstler auf diesen „voyages of initiation“ aus der Begegnung mit dem Fremden ausging⁴. „Exile can be a great impetus to thought and creativity, which is why so many artists have chosen it“.

¹ Henry MILLER, *Another Bright Messenger*, in: Max Ernst. Leben und Werk, hrsg. von Werner Spies, Köln 2005, S. 174.

² Eduard TRIER, Die Ausstellung „Max Ernst – Bilder in der Kölner Galerie Der Spiegel“, in: Schriften zu Max Ernst, hrsg. von Jürgen Pech, Köln 1993, S. 139–145.

³ Max ERNST, in: Max Ernst. Mein Vagabundieren – meine Unruhe, ein Film von Peter Schamoni, Textbuch, 1991, o. S.

⁴ Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, *Exile: Another Kind of Resistance*, in: *Poetics Today*, Vol. 17, N°3, *Creativity and Exile: European/American Perspectives I* (Autumn 1996), S. 437–451, hier S. 438.

schreibt auch die polnische Schriftstellerin und Journalistin Eva Hoffman, die als Dreizehnjährige aus Polen nach Kanada emigrierte und die Erfahrung von Exil und Entfremdung selbst erlebt hat⁵. Sie wählt den Begriff der „New Nomads“, um die Intellektuellen zu beschreiben, die sich durch die Erfahrung von Emigration und Exil, Verlust und Neuanfang sowie steter Bewegung zu einer existentiellen Auseinandersetzung mit der eigenen Identität veranlasst sahen. Als der Zweite Weltkrieg seine düsteren Schatten vorauswirft, sehen sich viele Künstler und Literaten, so auch Max Ernst, gezwungen, Europa zu verlassen und in Amerika Exil zu suchen⁶. Verschiedene Ansätze der Exilforschung, insbesondere die deutsche, haben das Exil in einem engeren Deutungsansatz vornehmlich als Erfahrung von Leid, Verlust und Heimatlosigkeit interpretiert.

Hier soll indessen in einem weiteren Verständnis des Exilbegriffs über die schöpferischen Möglichkeiten nachgedacht werden, die das Wanderleben für die Künstler bereithält.

Dabei scheint mir der sehr viel breiter angelegte Emigrationsbegriff, den Vilém Flusser entwickelt hat, hilfreich. Er mag zugleich das nicht immer unfreiwillige Wanderleben des Surrealisten veranschaulichen: Am eigenen Leib Heimatlosigkeit, Emigration und Exil erfahren, berichtet der Autor nicht nur ausführlich über sein persönliches Leben, sondern versucht zudem, den Zustand der Emigration dialektisch zu erfassen: nämlich als einen Zustand der „Transzendenz“, in dem sich Altes und Neues begegnen, in dem Vergangenheit und Gegenwart sich gegenseitig durchdringen und bedingen. Die Emigration wird hier als eine Art Spannungsverhältnis ausgelegt, hervorgerufen durch die gleichzeitige Erfahrung von Befreiung und Verlust. Am Ende ist es genau dieser Versuch immer neuer Balance, die auch schöpferische Kreativität freizusetzen in der Lage ist. Sie begegnet uns im Werk von Max Ernst immer wieder anschaulich: „Das Exil, wie auch immer es geartet sein möge“, gerät, so Flusser, zur „Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue“⁷.

Und in der Tat, so wie Max Ernst stets aufs Neue gesellschaftlichen wie politischen Umwälzungen und persönlichen Neuanfängen ausgeliefert ist, so ist

⁵ Eva HOFFMAN, *The New Nomads*, in: *Letters of Transit: Reflexions on Exile, Identity, Language and Loss*, hrsg. von André Aciman, New York 1999, S. 39–63.

⁶ Die Frage nach dem Exil ist im Fall von Max Ernst von der Forschung noch nicht umfassend gestellt worden. Vgl. hierzu Sabine ECKMANN, *Max Ernst in New York, 1941–45*, in: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler, 1933–1945*, Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin, hrsg. von Stephanie Barron, Berlin 1997, S. 156–163. Die Autorin dankt Françoise Forster-Hahn für den Hinweis auf die Texte Vilém Flussers. Anregend war auch die Lektüre von Françoise FORSTER-HAHN, *Max Beckmann in Kalifornien. Exil, Erinnerung und Erneuerung*, München/Berlin 2007.

⁷ Vilém FLUSSER, *Exil und Kreativität*, in: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, hrsg. von dems., Hamburg 2007, S. 103–109.

am Ende auch sein Werk stets gekennzeichnet von Sprüngen – Brüchen – und einer immer wieder überraschenden Experimentierfreude, künstlerisch wie inhaltlich. Max Ernst macht damit jedoch nicht nur aus der Not eine Tugend, im Gegenteil: die schier endlose Rastlosigkeit wird sein Lebens- und sein Kunstelixier. Um ihn selbst sprechen zu lassen: „Ein Maler ist verloren, wenn er sich findet. Dass es mir gelungen ist, mich nicht zu finden, ist mein einziges Verdienst“⁸.

Kindheit und Erinnerung

Der in Brühl 1891 als ältester Junge in einer siebenköpfigen Kinderschar geborene Max Ernst wächst in einem streng katholischen Elterhaus auf. Harte väterliche Disziplin und die wilhelminische Strenge seiner Epoche erzeugen bei dem jungen Mann schon früh eine rebellische Haltung gegenüber Disziplin und bürgerlichen Konventionen. Diese findet ihren ersten Höhepunkt in der Bewegung Dada Köln, zu deren Mitbegründern Max Ernst in jungen Jahren zählt, bevor er sich endgültig entschließen soll, Deutschland zu verlassen. Und doch lässt der Künstler später immer wieder durchblicken, wie tief seine Verbundenheit zu seiner Heimat geblieben ist. Die Begegnungen, seine Erlebnisse und Erinnerungen, die Max Ernst in den Jahren seiner frühen Brühler Kindheit macht, sollen zu seinen wichtigsten Erfahrungen überhaupt werden. Fast alle entscheidenden Entdeckungen, die später in sein Werk einkehren, hat der Künstler auf diese jungen Jahre zurückgeführt. Dies gilt nicht nur für die Frottage und die Grattage, die beiden indirekten Techniken, die der Künstler auf ein Fieberdelirium als Siebenjähriger zurückgeführt haben wollte, woraufhin er plötzlich in den Maserungen einer Schrankwand Formen und Figuren zu erkennen glaubte⁹. Es gilt auch für sein Verständnis bestimmter, wiederkehrender Sujets, so etwa das Leitmotiv des Waldes, das in jeder Schaffensphase zu finden ist. Die Beschäftigung mit diesem Thema geht auf den in seiner Freizeit malenden Vater zurück. Philipp Ernst wird der erste Lehrer des jungen Kindes. Des Vaters naturalistische Malweise bei der Wiedergabe der heimischen Wälder hat den Sohn stets ebenso beeindruckt wie verunsichert¹⁰.

⁸ ERNST, Max Ernst (wie Anm. 3).

⁹ Max ERNST, Max Ernst. Biografische Notizen. Wahrheitgewebe – Lügengewebe, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 38.

¹⁰ In dem kurzen, im Rahmen seiner autobiographischen Notizen verfassten Text „Was ist ein Wald?“ formuliert Max Ernst die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild, die sich ihm in der Rückschau erstmals als kleiner Junge gestellt habe, nämlich als er dem malenden Vater bei der Arbeit zugesehen habe; Vgl. SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 37.

Genauso prägend sind für Max Ernsts persönliche wie künstlerische Biographie das Studium in Bonn und die Begegnung und Freundschaft mit August Macke, Hans Arp und den rheinischen Expressionisten. Hier, während seines Studiums in den Jahren 1910–1914 beschäftigt er sich auch mit Themen, die damals allenfalls noch eine marginale Rolle spielten. Neben Germanistik und Kunstgeschichte hört er Vorlesungen und Seminare, die sich mit Psychologie und Psychiatrie beschäftigen. Die Entdeckung psychologischer Kunst und das frühe Studium Freuds fesseln ihn immens. Später, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, bringen sie den Künstler dazu, eingefahrene Sehgewohnheiten und ästhetische Sicherheiten in Frage zu stellen – Grundlage und wesentliche Voraussetzung für das Werk, das die Kunst des 20. Jahrhunderts schließlich so entscheidend revolutionieren soll. Flussers Überlegungen zu „Exil und Kreativität“ fußen auf der Annahme der besonderen Spannung, die aus der Dualität zwischen Erinnerung und neuem Erleben, zwischen Erlebtem in der Vergangenheit und Erfahrungen der Gegenwart resultiert. Dass darüber hinaus gerade die Kindheit, verbunden mit Ritualen und Erinnerungen, als tiefe Wurzel des eigenen Daseins dazu führt, sich in der Fremde niemals ganz zu integrieren, vertreten Thesen von Exilforschern, wie etwa André Aciman¹¹. Das gilt wohl in zugespitzter Form für Max Ernst, der später alle zentralen Aspekte seines Schaffens auf frühe Erlebnisse seiner Kindheit zurückgeführt wissen will.

Doch die zentrale Bedeutung, die Max Ernst seiner Kindheit beimisst, muss zudem grundsätzlich im Zusammenhang mit der surrealistischen Bewegung und ihrer Programmatik gesehen werden: „Von den Kindheits- und einigen anderen Erinnerungen“ gehe, so hält es André Breton im Ersten Manifest des Surrealismus fest, „ein Gefühl der völligen Ungebundenheit aus und in der Folge das Gefühl, *abgeirrt* zu sein“¹². Die Kindheit, so Breton, auch die Kindheit der Kunst müsse wieder gewonnen werden.

Mehr noch. Max Ernst geht darüber hinaus: Hier kennzeichnet die Auseinandersetzung mit diesen in der Kindheit wurzelnden Themen und Erfahrungen das gesamte Schaffen. So ist den Werken Max Ernsts stets eine doppelte Sicht und Dimension zu eigen, die man mit André Aciman folgendermaßen beschreiben könnte: „With their memories perpetually on overload, exiles see double, feel double, are double. When exiles see one place, they're also seeing – or looking for – another behind it“¹³.

In diesem Sinn formt der dynamische Prozess zwischen Erinnerung an die Vergangenheit einerseits und Erneuerung in der Gegenwart andererseits fortwährend Biographie und Werk.

¹¹ André ACIMAN, *Permanent Transients* (wie Anm. 5), S. 9–14.

¹² André BRETON, *Erstes Manifest des Surrealismus*, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, deutsch von Ruth Henry, hrsg. von ders., Reinbek 1968, S. 11–43.

¹³ ACIMAN, *Permanent Transients* (wie Anm. 11), S. 13.

Europa vor dem Regen – zwanziger Jahre in Paris

Als der Erste Weltkrieg ausbricht, muss Max Ernst vier Jahre in der Feldartillerie dienen. Er schreibt über diese Zeit in seiner Autobiographie: „Max Ernst starb am 1. August 1914, er kehrte zum Leben zurück am 11. November 1918 als junger Mann, der ein Magier werden wollte, um den Mythos seiner Zeit zu finden“¹⁴. Wie für die meisten Künstler seiner Generation stellt der Erste Weltkrieg auch für Max Ernst ein entscheidendes, wegweisendes Erlebnis dar. Zusammen mit Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld gründet er anschließend Dada Köln. Dort begegnete er 1919 auch Hans Arp wieder: „Dada war ein Ausbruch einer Revolte von Lebensfreude und Wut, war das Resultat der Absurdität, der großen Schweinerei dieses blödsinnigen Krieges“, kommentiert Ernst rückblickend, der die Atmosphäre im Nachkriegsdeutschland als so bedrückend empfand, dass er 1922 entscheidet, nach Paris zu gehen¹⁵. Ausgestattet mit einem falschen Pass, den er sich von seinem Freund, dem Dichter Paul Eluard leiht, erreicht er die Metropole und findet sofort Anschluss an die Gruppe der Pariser Dadaisten um André Breton. Dieser hatte ihn bereits ein Jahr zuvor eingeladen, in der Pariser Galerie Au Sans Pareil seine erste Ausstellung in Frankreich zu zeigen: Noch Jahre später empfindet Max Ernst diese Geste als sehr „mutig“, wie er vermerkt, „denn“, so Max Ernst weiter, „es gehörte etwas dazu, damals in Frankreich einen deutschen Maler vorzustellen“¹⁶. Immerhin sind erst drei Jahre seit Beendigung des so hasserfüllten Krieges zwischen diesen beiden Ländern vergangen. Die Besetzung des Ruhrgebietes durch die Franzosen steht erst noch bevor. Und doch sind die Pariser Literaten um André Breton durch Paul Eluard auf den Kölner Dadaisten aufmerksam geworden und nehmen dessen früheste Collagen, Durchreibbezeichnungen, Übermalungen und Klischeedrucke, so Breton, wie eine „Offenbarung“ auf¹⁷. André Breton hatte 1921 in seinem Text für den Ausstellungskatalog in der Galerie Au Sans pareil in dem Werk des Rheinländers die „tausend Mittel einer völlig neuen Kunst“ entdeckt¹⁸. Max Ernst erhält seinerseits von internationalen Künstlern der Pariser surrealistischen Szene wichtige Impulse, die ihm bald zu größerer internationaler Bekanntheit und Vernetzung verhelfen. In Paris trifft er durch Hans Arp seine ehemalige Bonner Kommilitonin Carola Giedion-Welcker wieder.

¹⁴ Max ERNST, Einiges aus Max Ernsts Jugend von ihm selbst erzählt, in: Max Ernst. Gemälde und Graphik, 1920–1950, Ausst.-Kat. Schloss Augustusberg Brühl, hrsg. von Lothar und Loni Pretzel, Brühl 1951, S. 90–93.

¹⁵ ERNST, Max Ernst (wie Anm. 3).

¹⁶ Max ERNST, *Ecritures*, Paris 1970.

¹⁷ André Breton in einem Radiointerview mit André Parinaud, 1952, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 174.

¹⁸ André BRETON, in: *La mise sous Whisky marin*, Ausst.-Kat. Galerie Au Sans Pareil Paris, Paris 1921.

Die Kölner Unternehmertochter und Wölfflin-Schülerin Welcker gehört mit dem Architekturtheoretiker Siegfried Giedion zu den wichtigsten Vermittlern der internationalen Avantgarde in der Schweiz. Ihr Züricher Domizil, „ein Laboratorium der Moderne“, ist ein offenes Haus für Künstler, Literaten, Kritiker und andere Intellektuelle¹⁹. Carola Giedion-Welcker entwickelt sich zu einer Art Mentorin für den zwei Jahre älteren Künstler und arrangiert den Verkauf einiger Werke von Max Ernst an Schweizer Sammler. Dank der Vermittlung Siegfried Giedions erhält Max Ernst 1934 den Auftrag, das Züricher Corso-Dancing Mascotte mit einem großformatigen Wandgemälde auszustatten. Dieses ehemalige Variététheater wurde zu Beginn der 1930er Jahre von einem internationalen Architektenteam nach modernen und funktionalen Vorstellungen umgebaut.

Ahnung und Angst

Die politischen Veränderungen und das Aufziehen des Faschismus in Europa beobachtet der Künstler von Frankreich aus mit großer Sorge. Als die Nationalsozialisten 1933 in Deutschland die Macht ergreifen, erkennt Max Ernst sofort, dass ihm die Rückkehr aus seiner Wahlheimat nunmehr verbaut ist. Es findet sich jedoch nirgends ein Hinweis darauf, dass ihn die Tatsache bedrückt hätte, nicht mehr nach Deutschland zurückgehen zu können, wo man ihn einige Jahre später als „entarteten“ Künstler diffamiert. Zwischen 1933 und 1936 reist er mehrere Male für längere Zeit in die Schweiz, wo er u. a. 1934 bei der großen Surrealismus-Ausstellung im Kunsthaus Zürich vertreten war, für deren Katalog er den zentralen Text „Was ist Surrealismus?“ verfasste.

Mit dem politischen Zeitgeschehen setzte er sich intensiv auseinander, wie nicht nur sein Werk der 1930er Jahre, sondern auch sein antifaschistisches Engagement belegt.

Wie in den Arbeiten anderer surrealistischer Künstler stellen der Destruktionstrieb des Menschen, seine Aggressionen wie auch seine undurchdringlichen inneren Tiefen zentrale Themen dar. Monströse Gestalten in den Horden, rasende Pferde in den Windsbräuten, organisch deformierte Wesen aus der Tier-, Pflanzen- und Menschenwelt beherrschen Max Ernsts piktorales Universum bereits seit den späten 1920er Jahren. In den 1930er Jahren gewannen sie jedoch im Werk bedeutend an bedrohlicher Präsenz. Verschlungene Vögel gleichen Dämonen, die *Horden* verwandeln sich in furchteinflößend-unaufhaltsame Ungeheuer. In den *Flugzeugfallen* übernehmen klebrige

¹⁹ Iris BRUDERER-OSWALD, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern 2007.

Pflanzen die Herrschaft. *Wälder* und *Städte* gleichen nunmehr todbringenden Versteinerungen. Mit der Häufung der Ungeheuer geht eine inhaltliche Verlagerung in der Aussage einher. Sind die Hordenbilder Max Ernsts Ende der 1920er Jahre noch durchaus positiv konnotiert in dem Sinn, dass sie Zivilisationsbruch und modernes Barbarentum für den Kampf um die (surrealistische) Freiheit verkörpern, so erfahren sie in den folgenden Jahren eine zeitbezogene Wendung, die sie zu düsteren Stellungnahmen zum Zeitgeschehen macht²⁰.

Im Unterschied zu anderen surrealistischen Künstlern, wie etwa André Masson mit seinen Massakerbildern oder Yves Tanguy mit seinen merkwürdigen biomorphen Landschaften, hat Max Ernst seinen Bildern auch verschiedentlich, wenigstens im Nachhinein, *ausdrücklich* eine politische Dimension verliehen. 1934 erscheint sein dritter Collageroman *Une Semaine de bonté*, was Max Ernst selbst mit *Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit* ins Deutsche übersetzt hat. Der Roman entstand während eines dreiwöchigen Aufenthaltes in Vigoleno, Norditalien. Der ironische Titel steht in krassem Gegensatz zu der Welt skurriler und grausamer surrealistischer Bilderfolgen, die in den fünf Heften des Romans nach Themen und Beispielen angeordnet werden. Was Uwe Schneede als „eine Abrechnung mit der Welt und dem Geist und der Moral der Väter“ bezeichnet hat²¹, wird vom Künstler selbst später noch expliziter erklärt: *Une semaine de bonté* sei, so Max Ernst, seine „Antwort auf die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten“²².

Eine politische, zukunftsvisionäre Deutung verleiht der Künstler – erneut im Nachhinein – auch seinem Werk *Europa nach dem Regen I* aus dem Jahre 1933. Auf einer Holzplatte gestaltet Max Ernst in Form eines bemalten Gipsreliefs eine Landkarte, die den alten Kontinent in völlig veränderter Form zeigt. Ganze Teile, so suggeriert der auf eine Naturkatastrophe verweisende Titel, wurden einfach weggeschwemmt. Viele Interpreten sind dem Künstler gefolgt und haben das Werk als prämonitorische Mahnung bezeichnet²³. Dennoch lässt sich das Werk ebenso als surrealistisches Programm

²⁰ Vgl. Monika STEINHAUSER, Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre, in: Psychische Energien Bildender Kunst. Festschrift für Klaus Herding, hrsg. von Henry Keazor, Köln 2002, S. 138–184. Auch: Jutta HELD, Horden und Barbaren, in: Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste, hrsg. von dems., Berlin 2005, S. 146–169.

²¹ Uwe M. SCHNEEDE, Die Kunst des Surrealismus, Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 105.

²² Werner SPIES, Nur das Intervall einer hellen Nacht. Rede zur Eröffnung des Max Ernst-Museums in Brühl, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (5. September 2005), S. 37.

²³ Carola GIEDION-WELCKER, Max Ernst, in: Max Ernst, Ausst.-Kat. Wallraff-Richartz-Museum Köln, Köln 1963, S. 15. Werner HAFTMANN: Verfemte Kunst der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986. In jüngerer Zeit Wer-

lesen: das zukünftige Europa der surrealistischen, durchaus politischen Revolution, der die Zerstörung der alten Zivilisation notwendig vorausgehen muss²⁴. Beide Lesarten stützen die Tatsache, dass Max Ernst in den dreißiger Jahren wiederholt deutlich zum politischen Weltgeschehen Stellung bezieht²⁵.

Finanziell geht es Max Ernst zu dieser Zeit nicht gut, wie einem Brief an Giedion-Welcker zu entnehmen ist: „Unser lieber Arp sagte mir, es gäbe einen evt. Erwerber, wen wüßte ich nicht, für besagtes Europa zu einem Preis von etwa 2500 frz Frs. Das wäre mir natürlich sehr recht (wenn es wahr wäre) ... unnütz Ihnen mitzuteilen, dass die sonstige Lage hier mehr einer Katastrophe gleicht als dem von allen gewünschten Weltfrieden“²⁶. Auch in anderen Briefen ist immer wieder von „Arrangements“ die Rede, für die sich Max Ernst bei Carola Welcker bedankt: „Liebe Carola, meine Adresse ist immer noch 26, rue des Plantes. Vielen Dank für Ihren Brief und auch für das ‚Arrangement‘. Dieses kommt mir sehr gelegen und ich werde demzufolge in den nächsten sechs Monaten nicht Hungers oder Durstes sterben“²⁷.

Max Ernst gehört keiner Partei an und nimmt, im Unterschied zu vielen seiner surrealistischen Künstlerkollegen, nicht zu tagespolitischen Fragen Stellung. Doch hält er Kontakt zu den anderen Emigranten in Paris. So unterstützt er u. a. den Protestaufruf der „Association des écrivains et des artistes révolutionnaires“ (AEAR) im März 1933 anlässlich des Berliner Reichstagsbrands und der darauf einsetzenden Verfolgung deutscher Künstler und Intellektueller²⁸. Auch dem im November 1935 gegründeten Kollektiv deutscher Künstler (KDK) tritt er bei²⁹. Gegenüber seinen Freunden nimmt er kein Blatt vor den Mund, so im Februar 1935 in einem Brief an seine Freundin Lotte Lenya: „Die Katze kam zum Mittagessen u. kotzte eine ganze Maus aus. Das war sehr appetitanregend u. ich musste an Deutschland denken“³⁰.

ner SPIES, Max Ernst. Une Semaine de Bonté, Ausst.-Kat. Museum Albertina Wien, Wien 2008, S. 11.

²⁴ Ralph UBL, Die Zukunft des Surrealismus. Europa nach dem Regen I neu interpretiert, in: Kulturstiftung der Länder-Patrimonia 327 (2007), S. 14.

²⁵ Zu Max Ernst und seinem politischen Engagement siehe vor allem: Ludger DERENTHAL, Politisches Engagement und künstlerischer Protest, in: Max Ernst. Traum und Revolution, Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, Stockholm 2008, S. 232–235. Ders., Max Ernst and Politics, in: Max Ernst. A Retrospektive, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, hrsg. von Werner Spies und Sabine Rewald, New York 2005, S. 21–35.

²⁶ Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, undatiert, 1933, Privatsammlung Zürich.

²⁷ Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 30. April 1935, Privatsammlung Zürich.

²⁸ Zu Max Ernst und seinem politischen Engagement vgl. vor allem Ludger DERENTHAL, Politisches Engagement und ders., Max Ernst and Politics (wie Anm. 25), S. 232–235 und S. 21–35.

²⁹ Ders., Politisches Engagement (wie Anm. 25) S. 233.

³⁰ Brief von Max Ernst an Lotte Lenya, 16. Februar 1935 (Poststempel), Kurt Weill Foundation for Music, New York.

Nicht viele Künstler haben ihrer Furcht vor der Zukunft und ihrer Ahnung von der bevorstehenden Katastrophe so deutlich Ausdruck verliehen wie Max Ernst und sich dabei so direkt auf die Person Adolf Hitlers bezogen. Auf der Rückseite eines Ende April 1935 an Carola Giedion-Welcker verfassten Briefes zeichnet er das Porträt eines mit zusammen gebissenen Zähnen lächelnden Totenkopfes³¹. Die Hakenkreuze in den Augen, das zum Seitenscheitel gekämmte, spärliche schwarze Haar sowie der dunkle, schmale Oberlippenbart verweisen deutlich auf die Person des Führers. Der Zeichnung ist handschriftlich von Max Ernst die Bildunterschrift „Oh que tu me fais peur!“ beigegeben. Eine klarere Stellungnahme finden wir in keinem anderen Werk dieser Zeit. Max Ernsts Pläne, nach Hitlers Machtergreifung nach Amerika überzusiedeln, scheitern jedoch: „Amerika ist auch bei mir nur noch ‚Hoffnung‘, alles ging daneben“, schreibt er in einem Brief vom Juli 1935 aus Paris nach Zürich³².

Es folgt ein langer Sommer in der Schweiz. Alberto Giacometti lädt ihn in das Haus seiner Familie nach Maloja, ins Engadin ein, wo ihn Giacometti in die Skulptur einführt. An Carola Giedion-Welcker schreibt er: „Während in Genf die Völker aufeinanderschlagen sind Alberto und ich vom plastischen Fieber befallen“³³. Max Ernst bearbeitet Findlinge, die ihn aufgrund ihrer Naturschönheit begeistern und deren Urformen er bei seinen plastischen Eingriffen nicht verändert. Vielmehr überzieht er die Steine mit Flachreliefs, einige Findlinge werden zudem bemalt. Dabei bevorzugt er Vogelmotive und florale Formen, die wie das Corso-Wandbild in enger Beziehung zu den Loplop-Serien dieser Zeit stehen: „Wir bearbeiten große und kleine Granitblöcke aus den Moränen des Forno-Gletschers. Durch Zeit, Eis und Wetter wunderbar abgeschliffen; sehen sie schon an sich phantastisch schön aus; da kann die Menschenhand nicht mit. Warum aber nicht die Arbeit den Elementen überlassen und uns begnügen, runenartig unsere Geheimnisse in sie einzuritzen?“³⁴. Die starke Faszination, die die Landschaft des Engadins, eines der höchstgelegenen bewohnten Täler Europas, auf Max Ernst ausübte, ist charakteristisch für die Arbeitsweise des Künstlers, der sich immer wieder direkt von seiner Umgebung inspirieren lässt. Nicht nur im plastischen, sondern auch im bildnerischen Werk dieser Zeit finden sich Spuren dieses Aufenthalts in den Bergen, so etwa in dem 1936/37 entstandenen Gemälde *Les*

³¹ Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 30. April 1935, Privatsammlung Zürich. Max Ernsts Karikatur ist abgebildet in: BRUDERER-OSWALD, Das Neue Sehen (wie Anm. 19), S. 99.

³² Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 19. Juli 1935, Privatsammlung Zürich.

³³ Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, undatiert, vermutlich Sommer 1935, Privatsammlung Zürich.

³⁴ Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, undatiert, vermutlich Sommer 1935, Privatsammlung Zürich.

scaphandries, das die bedrückte Auseinandersetzung des Künstlers mit dem politischen Geschehen in Nazi-Deutschland reflektiert.

Nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Sommer 1936, so erzählt Max Ernst 1967 in einem Fernsehinterview, habe er sich als Instrukteur für das Artillerie-Schießen angeboten, allerdings ohne Erfolg. Dafür aber entstanden 1937 zwei Fassungen des Gemäldes *Der Hausengel*³⁵. Beide Arbeiten zeigen ein großes, unheimliches, im Sprung begriffenes Fabelwesen. Die leuchtend bunten, flatternden Gewänder, die verzerrte Fratze des Ungeheuers und seine raumgreifenden Gesten, die wie zu magischem Fluch erhobene linke Hand und das wütende Aufstampfen machen die Bedrohung geradezu physisch nachempfindbar. Werner Spies hat in den Klauen des Ungeheuers auch eine Anspielung auf das Hakenkreuz gesehen³⁶. Wie so häufig im Werk des Künstlers ironisiert der harmlos anmutende Titel den Kern der Bildaussage: dieser *Hausengel* will nicht beschützen, sondern verkörpert eine unbeherrschbare, kaum noch aufzuhaltende Bedrohung.

Max Ernst selbst erklärte 1967 die Arbeit vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkriegs: „Ein Bild, das ich nach der Niederlage der Republikaner in Spanien gemalt habe, ist der ‚Hausengel‘. Das ist natürlich ein ironischer Titel für eine Art Trampeltier, das alles, was ihm in den Weg kommt, zerstört und vernichtet. Das war mein damaliger Eindruck von dem, was in der Welt wohl vor sich gehen würde, und ich habe damit recht gehabt“³⁷.

Wenig später trifft es den Künstler selbst. Auf der 1937 in München veranstalteten Ausstellung *Entartete Kunst* ist auch Max Ernst mit zwei seiner Arbeiten – *Muschelblumen* (ca. 1928; nicht in S/M) und *Erschaffung der Eva, la belle jardinière* (1923; S/M 615) – vertreten.

Ab 1937 beginnt er sich verstärkt und ganz konkret im Kreis der deutschen Exilkünstler zu engagieren und tritt dem Freien Künstlerbund (FKb) bei, in dessen Vorstand er sich im April 1938 als Beisitzer einbringt.

Noch im Winter 1938/39, als Max Ernst sich mit seiner dritten Frau Leonora Carrington nach Saint-Martin-d'Ardèche zurückzieht, arbeitet er bei einem der letzten großen Projekte der deutschen Exilkünstler mit. Für die New Yorker Weltausstellung von 1939 erstellen Künstler, Journalisten und Historiker eine Dokumentation zur deutschen Geschichte, die in 33 Schautafeln mit dem

³⁵ Die kleinere Version des Hausengels wurde erstmals im Rahmen der Weltausstellung 1937 auf der Ausstellung „Exposition 1937 et les artistes à Paris“ gezeigt. Die große Fassung des Gemäldes war ab Januar 1938 in der „Exposition internationale du Surréalisme“ in der Galerie des Beaux-Arts in Paris zu sehen.

³⁶ Werner SPIES, Max Ernst: *L'ange du foyer*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ausst.-Kat., Paris/Berlin, hrsg. von Jean Clair, Berlin 2006, S. 60–63.

³⁷ Max Ernst im Gespräch mit Werner Spies, in: *Das Selbstporträt. Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben und Werk*, hrsg. von Hannes Reinhardt, Hamburg 1967, S. 6.

Titel *Deutschland von gestern – Deutschland von morgen* gegliedert ist³⁸. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges müssen die meisten Emigranten jedoch schließlich um ihr Überleben kämpfen. Max Ernst wird mehrfach in Gefängnissen und Lagern interniert, zuletzt im Lager Les Milles bei Aix-en-Provence, aus dem ihn Paul Eluard durch einen Brief an den Präsidenten retten kann. Das Emergency Rescue Committee und Varian Fry in Marseille sollen im letzten Moment für seine Rettung, die Ausreise nach Amerika, sorgen.

Freiheit, geliebte Freiheit – Exil in Amerika

Den alten Kontinent und seine Wahlheimat Frankreich zu verlassen, fällt Max Ernst trotz der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zunächst nicht leicht: „Ich werde mit ‚Gemischten Gefühlen‘ fahren“, schreibt er an seinen Lagerzimmergenossen Hans Bellmer aus Les Milles, „weil ich von diesem Land keine sehr verführerische Vorstellung habe“³⁹. Anders als Max Beckmann oder George Grosz teilt Max Ernst die von vielen Künstlern empfundene grundsätzliche Faszination für das Land der Freiheit nicht⁴⁰. Auch wenn er seine Ankunft in New York am 14. Juni 1941 mit den Worten „Freiheit, geliebte Freiheit“ überschreibt, findet sich doch unschwer darin eine Zeile der Marseillaise wieder: „Liberté, liberté chérie“.

In New York beginnt Max Ernsts politisches Exil, da er in Frankreich mit seinem deutschen Pass als „feindlicher Ausländer“ geführt wurde. Als solcher wird er auch in New York auf dem Flughafen La Guardia empfangen, denn die amerikanischen Einwanderungs-Behörden sperren ihn als deutschen Passinhaber sogleich erst einmal wieder ein.

Doch wie bekommt ihm, dem Nomadenkünstler, der erneute Ortswechsel? Dass ihn bereits sein Status als Lagerinsasse überaus beschäftigt hat, davon zeugt seine in Les Milles 1939 entstandene Frottage *Les Apatrides* (Vaterlandsloser), in der wir unschwer Loplop, das Alter ego des Künstlers wieder erkennen. Mit Hilfe von durchgeriebenen Feilen, dem klassischen Ausbrecherwerkzeug, stellt Max Ernst den Staatenlosen als Gerät dar.

Und doch scheint es so, als habe Max Ernst seinen Status als politischer Flüchtling oder als Exilant nicht öffentlich problematisiert: „Es fiel mir nach

³⁸ Proteste der deutschen Regierung verhindern die Präsentation der Ausstellung in New York. Die immer repressiver gegenüber den Exilanten auftretende französische Regierung verbietet zudem zunehmend öffentliche Auftritte der Exilorganisationen.

³⁹ „Je partirai avec des ‚Gemischten Gefühle‘, car j’ai de ce pays une image pas trop séduisante“. Brief von Max Ernst an Hans Bellmer, 22. Januar 1941, Saint-Martin d’Ardèche, Privatsammlung.

⁴⁰ Max Beckmann hat seine Emigration gar als „schicksalhafte Vorbestimmung“ interpretiert. Vgl. Françoise FORSTER-HAHN, Max Beckmann in Kalifornien (wie Anm. 6), S. 7.

all den Katastrophen und Schwierigkeiten in Frankreich nicht allzu schwer, mich an das neue Leben zu gewöhnen. Ich arbeite sogar!“, schreibt der Künstler im November 1941 in einem Brief an Roland Penrose⁴¹. Und als 1946 James Johnson Sweeney für das *Bulletin of The Museum of Modern Art* ein Interview mit elf Künstlern im Exil führt, unter denen sich auch Max Ernst befindet, stellt dieser die Diskussion um das Exilantendasein sogar als geradezu irrelevant dar: „Mir ist es gleich, ob ich in den Vereinigten Staaten arbeite oder in Europa“⁴². Statt dessen unterstreicht er, wie wichtig für ihn der Kontakt mit seiner Umgebung sei, ein Merkmal, das sich in der Tat immer wieder, auch nach seiner Rückkehr nach Europa, als er sich mit Dorothea Tanning in der Touraine niederlässt, bestätigen soll: „Ich verliere nie Tuchfühlung mit der Welt um mich herum. Nach meiner Ankunft in diesem Land blieb ich zwei, drei Wochen in New York und fing dann an, das Land zu bereisen“⁴³.

Im Vergleich zu anderen surrealistischen Künstlern genießt Max Ernst nach seiner Ankunft in den USA große künstlerische Sichtbar- und Aufmerksamkeit. Das amerikanische Publikum begrüßt und feiert Max Ernst als großen Künstler, Gründer des Dadaismus und Surrealismus und schließlich auch als charismatischen Gatten von Peggy Guggenheim. Sofort ist er bei allen wichtigen surrealistischen Ausstellungen vertreten. Die Zeitschrift *View* widmet ihm 1942 eine Sondernummer. Gemeinsam mit David Hare und André Breton gibt Max Ernst im Juni 1942 schließlich die erste Ausgabe von *VVV* heraus, das die weitgefächerten surrealistischen Themen des *Minotaure* wieder aufgreift⁴⁴.

Trotz dieser offenbar gut gelungenen Integration beschäftigt den Künstler die Situation in Europa nach wie vor sehr.

Das großformatige Bild *Europa nach dem Regen II* hatte der Künstler bereits 1940 in Saint Martin d'Ardèche begonnen. Gewissermaßen als Bestätigung der prämonitorischen Mahnung, die von *Europa nach dem Regen I* des Jahres 1933 ausging, nimmt sich Max Ernst das Thema nun noch einmal vor. Es zeigt einen androgynen Vogelmenschen, offenkundig Max Ernst, sowie eine Frau, die sich vom Betrachter abgewendet hat. Ebenfalls den Rücken kehrt sie einer Art zusammengestürzten Baldachin auf der rechten Bildhälfte

⁴¹ Brief von Max Ernst an Roland Penrose, 6. November 1941, Archiv der National Galleries of Scotland, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 170.

⁴² Eleven Europeans in America, hrsg. von James Johnson Sweeney, in: Max ECKMANN, Ernst in New York, (wie Anm. 6), S. 156.

⁴³ Max Ernst, ohne Datum, zitiert nach Romy GOLAN: Über einiger Personen Durchreise durch einen relativ kurzen Zeitraum, in: BARRON, Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler (wie Anm. 6), S. 128–146.

⁴⁴ Vgl. Das Kapitel La revue VVV ou le renversement des valeurs, in: Fabrice FLAHUTEZ, Nouveau Monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme de l'exil à l'écart absolu, 1941–1965, Dijon 2007, S. 86–126.

zu, der den Stier (Europa) unter sich begräbt. Flussers Überlegungen zur Unbewohnbarkeit des Exils scheinen in dieser apokalyptischen Landschaft bildlich umgesetzt⁴⁵. Die Entwurzelung des Künstlers findet ihre direkte Entsprechung in der kargen, unbewohnbaren Wildnis.

Ein weiteres Werk aus dem Jahr 1941 thematisiert schließlich deutlich seine Stellung als Fremder, als Exilant: *Napoleon in der Wildnis*. Die Wildnis gerät Max Ernst auch hier als Synonym für das Exil, für das Fremde. Er hatte bereits 1937, im Jahr der Ausstellung der Entarteten Kunst, ein Selbstbildnis mit dem Titel *Max Ernst in the Wilderness* gemalt und sollte sich später gar in der Wüste Arizonas niederlassen. Mit dem Abklatschverfahren sind hier nur die drei vertikalen Elemente des Bildes gestaltet, die sich silhouettenhaft vom klaren Himmel abheben: Napoleon, ein Totempfahl und ein weiblicher Akt mit einem phantastischen Musikinstrument. Ernst selbst hat, wie W.S. Rubin zitiert, das Bild in seiner Erinnerung als Zusammenfassung seines Exils gedeutet: Napoleon stehe für den Diktator, die Wildnis assoziiert Sankt Helena und damit das Exil und das Saxophon stehe für die Jazzkultur des amerikanischen Exils⁴⁶.

Weitere Werke des Jahres 1942 verdienen Aufmerksamkeit im Hinblick auf die Frage, inwieweit Max Ernst seinen Zustand als Exilant in seinem künstlerischen Schaffen thematisiert hat. Dazu gehört zunächst das 1942 entstandene Gemälde *Le Surréalisme et la peinture*. Max Ernst stellt die Arbeit auf der Ausstellung *First papers of Surrealism* aus, die im Oktober des gleichen Jahres in der Whitelaw Reid Mansion eröffnet. Es handelt sich um eine Wohltätigkeitsveranstaltung der Surrealisten für den Dachverband der französischen Flüchtlingsorganisationen, und ihr Titel bezieht sich ironisch auf die ersten provisorischen Ausweispapiere der Immigranten. Max Ernsts Gemälde erhält in diesem Zusammenhang einen programmatischen Charakter. Es zeigt ein mehrköpfiges, in inneren Dialog versunkenes Vogelwesen, das kurvige Linien auf die Staffelei zeichnet. Der Bildtitel erinnert an die 1925 von André Breton verfasste programmatische Schrift *Der Surrealismus und die Malerei*, in dem Breton die Grundzüge einer Malerei des objektiven Zufalls, eine Entsprechung der *écriture automatique* in der Malerei entwirft. So ist das Vogel-tier im Begriff, die kurz zuvor von Max Ernst entwickelte und später von Pollock rezipierte indirekte Technik der Oszillation vorzuführen. Es sei ein Programmbild, wie Patrick Waldberg schreibt, und darüber hinaus eine Selbstbefragung des Künstlers⁴⁷. Letzteres ist in dem hier behandelten Zusammenhang vor allem wichtig.

⁴⁵ „Das Exil ist, da ungewöhnlich, unbewohnbar“, in: FLUSSER, Exil und Kreativität (Anm. 7), S. 103.

⁴⁶ Vgl. William Stanley RUBIN, 1961, in: Günter METKEN, *Napoleon in the Wilderness*, in: Max Ernst. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München 1979, S. 314.

⁴⁷ Patrick WALDBERG, *Max Ernst*, Paris 1958.

Denn in dem Moment, in dem die surrealistischen Pariser Exilanten vereint in New York als Bewegung in der Ausstellung *First Papers of Surrealism* gewissermaßen ein letztes Mal auftreten, bevor sich die Mitglieder neuen und sehr verschiedenen Interessen zuwenden, hat der Künstler die Programmschrift Bretons wieder aufgegriffen, die dieser in den ersten wichtigen Jahren der Bewegung ausgearbeitet hatte. So ist das Bild als Reflektion und Bilanzierung des Künstlers über sein eigenes Schaffen zu verstehen. Das Gemälde ist Teil einer Serie von Arbeiten, in denen Max Ernst seinen eigenen Status als Künstler wie seine eigene Biographie reflektiert. So entstehen etwa zur gleichen Zeit *Day and Night* sowie *Painting for Young People*, die ebenso künstlerische Techniken, Verfahren und Motive des Künstlers bilanzieren, verarbeiten und aufnehmen. Innerhalb eines strengen Rasters hat der Künstler in diesen Bildern Motive aus seiner eigenen Bildwelt angeordnet und damit so etwas wie die Wand des Sammlers oder das Atelier des Künstlers geschaffen.

Zu einem Höhepunkt gelangt der Künstler schließlich 1943 mit dem großformatigen Bild *Vox Angelica*. Er malt es während seines ersten, längeren Aufenthaltes mit Dorothea Tanning, seiner späteren Frau, in Sedona, Arizona⁴⁸.

Wie sehr ihn nach wie vor das Schicksal Europas beunruhigte und mit Sorge erfüllte, wie sehr sich der Künstler zugleich der Heimat, dem Rheinland, verpflichtet fühlt, zeigt das Gemälde *Die Rheinische Nacht* aus dem Jahre 1945. Mit dem Gemälde nimmt Max Ernst die alte, in den 20er Jahren entwickelte Technik der Durchreibung wieder auf. Wälder, bedrohliche Vögel und der Mond kehren in sein Œuvre zurück. Zugleich ist links eine Ruine zu erkennen, möglicherweise ein Hinweis auf die Bombardierungen Kölns in diesem Jahr. Rechts scheint ein Hausgiebel auf. Der Titel des Bildes suggeriert, dass es sich um das Elternhaus handeln könnte.

Finanziell geht es Max Ernst in Amerika inzwischen nicht mehr gut. Verkäufe und gute Presse bleiben aus. Daran ändert auch das Preisgeld, das er 1945 für den Hl. Antonius erhält, grundlegend nichts. Als er 1947 nach Sedo-

⁴⁸ *Vox Angelica* besteht aus 51 trennbaren Kompartimenten, was kurioserweise fast dem Alter des Künstlers in diesem Jahr entspricht. Der Titel des Bildes stellt eine Verbindung zu Grünewalds Engelkonzert her, genauso aber zu der kurz zuvor ins Leben gerufenen New Yorker Radiostation *Voice of America*, in der André Breton als Radiosprecher auftrat. In den einzelnen Kompartimenten finden sich Bilder und Techniken der gesamten Schaffensperiode des Künstlers: Frottage, Grattage, Decalcomanie, Oszillation. Themen der 20er Jahre tauchen in den Wäldern und in Passagen aus der *Histoire naturelle* auf, der zu Beginn der 30er Jahre in Erscheinung tretende Loplop, das Alter ego des Künstlers ist ebenso gegenwärtig. Direkte Verweise auf seine geographischen Lebensstationen liefern der Eiffelturm und das Empire State Building. So ist *Vox Angelica* deutlicher als jedes andere Bild als Reflexion über das eigene Schaffen und nicht nur als künstlerische Standortbestimmung, sondern auch als persönliche Bilanzierung zu deuten. Stärker als in allen anderen Bildern gerät hier das Werk zum Ort der Verbindung von Gewesenem und Gegenwärtigem.

na übersiedelt und der Galerist Julien Levy ihm mangels Verkäufen die Zusammenarbeit aufkündigt, kennzeichnet ein Eintrag in seine *Biografischen Notizen* die Situation besser als jede Beschreibung: „Matta leiht ihm 150 Dollar. Das gestattet ihm, Anhänger seines alten Ford mit seinen unverkäuflichen Meisterwerken zu beladen und mit Dorothea die Viertausend-Kilometer-Reise nach Arizona anzutreten“⁴⁹. Die Wüste Arizonas wird für Max Ernst zum „Paradies im Exil“, zu seinem Refugium, zu seiner Zuflucht: In einem wahrscheinlich auf 1947 zu datierenden Brief schreibt er an Joë Bousquet: „Ich konnte nicht mehr und konnte nicht mehr nach Hause zurück, wo ich hinwollte – da habe ich die barbarische Entscheidung getroffen, nach Westen zu wandern: die wunderbaren Wüsten von Arizona, Fauna, Flora und die herben Steine gefallen mir gut genug, um hier eine Weile arbeiten zu können“⁵⁰. Jahre nach dem Exil kommentiert er: „Ich habe die moralische Einsamkeit der Städte durch die echte Einsamkeit von Arizona ersetzt“⁵¹. Einem ersten mit eigenen Händen erbauten Holzhaus folgt wenige Zeit später ein solideres in Stein. Hier im amerikanischen Westen entsteht in wenigen Jahren ein Werk, das dem Interesse Max Ernsts für die Kunst der amerikanischen Ureinwohner Rechnung trägt. Die Begegnung mit den Indianerstämmen, deren Reservate unweit von seiner neuen Behausung gelegen waren, schlägt sich in Bilder und Masken nieder. Gleichzeitig wendet sich Max Ernst von der diffusen Abklatschtechnik ab und klareren stereometrischen Formen und Aufteilungen zu. Die düstere Farbigkeit der späten 30er und frühen 40er Jahre weicht einem helleren, positiveren Kolorit.

In der Skulptur entsteht die monumentale Plastik *Capricorne*, die Werner Spies als Max Ernsts „enzyklopädische Skulptur“ bezeichnet hat⁵². In ihr konzentrieren sich nämlich fast alle plastischen Motive des Werks. So gesehen ist sie das Pendant im bildhauerischen Bereich zu *Vox Angelica* in der Malerei.

Das Exil in Arizona ist, neben allen finanziellen Sorgen und künstlerischen Pleiten – eine Retrospektive in Beverly Hills 1949 erweist sich als völliger Flopp – für Max Ernst eine fruchtbare Zeit. Von der Bewegung des Surrealismus hatte er sich mit seinem programmatischen Werk *Der Surrealismus und die Malerei* endgültig abgewendet: ein letztes Reflektieren und Bekenntnis zu dieser Bewegung, bevor er sich dem eigenen Schaffen als künstlerischer

⁴⁹ ERNST, Biografische Notizen in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 205.

⁵⁰ Brief von Max Ernst aus Sedona an Joë Bousquet, 9. März [1946], in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 200.

⁵¹ Simone ARBOIS, Visite à Max Ernst, in: Paru 59 (April 1950), S. 17–21, hier S. 18. Übersetzung durch die Autorin.

⁵² Werner SPIES, Die enzyklopädische Skulptur – „C'est mon mystère“, in: Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften, Ausst.-Kat. Düsseldorf, hrsg. von dems., Düsseldorf 1998, S. 162–166.

scher Einzelgänger zuwendet und erste Kennzeichen seines Spätwerks sichtbar werden.

Dass Sedona ihm letztlich mehr geworden ist als politisches Exil und Zwangsheimat, können wir einem Brief an Alfred Barr entnehmen, an den er sich hilfesuchend wandte, da er befürchtet, seinem Einbürgerungsantrag könnte nicht stattgegeben werden: „Muss ich Dir erklären, wie furchtbar es für Dorothea und mich wäre, wenn wir gezwungen würden, alles was wir uns hier aufgebaut haben, zurückzulassen“⁵³? Was Flusser als weitere Herausforderung an den Emigranten beschreibt, wird hier von Max Ernst vorgeführt: „wie mühsam es ist, keine neue Wurzeln zu schlagen“⁵⁴.

Rückkehr nach Europa

Denn es soll wieder einmal nicht das Ende einer langen Reise sein: 1950 entscheiden sich Max Ernst und Dorothea Tanning, nach Paris zurückzukehren. Ausstellungsangebote Pariser Galerien und die finanzielle Not in Arizona dürften hierfür den Ausschlag gegeben haben. Aus Frankreich schreibt Max Ernst an seinen Freund Joë Bousquet: „Wir sind zurück in Paris. Die Reise war long, long, long. Dafür habe ich aber nicht lange gebraucht, um mich wieder einzugewöhnen. Ich bin zu Hause, ich werde wieder ich selbst“⁵⁵. Dennoch ist der Künstler zutiefst geprägt von der erlebten Erfahrung. In zahlreichen Briefen, etwa an seine amerikanische Frau oder seinen amerikanischen Galeristen Julien Levy, artikuliert sich in der Vermischung der englischen und der französischen Sprache das Ineinanderfließen von damals und heute⁵⁶.

Sein Bekenntnis zu der Wahlheimat Frankreich zeigt sich im Werk in den Hommagen *Printemps à Paris* sowie der Skulptur *Parisienne*, die 1950 entsteht. Nach Deutschland zurückzukehren fällt dem Künstler indessen bedeutend schwerer: Anfang 1949 schreibt er an seine Schwester Loni: „Es wäre schön, wenn wir uns wieder einmal in Paris treffen könnten, da ich wahrscheinlich nicht nach Deutschland gehen kann (wozu ich auch keine große

⁵³ Brief von Max Ernst an Alfred Barr, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 206.

⁵⁴ FLUSSER, Exil und Kreativität (wie Anm. 7), S. 108.

⁵⁵ Auszug aus einem Brief von Max Ernst an Joë Bousquet, Paris, 6. September 1949, Bayerische Staatsbibliothek, München, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 224.

⁵⁶ Siehe z. B. einen Brief von Max Ernst an Julien Levy, 16. November 1949, Privatsammlung, in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 228. In einer Pariser Privatsammlung befinden sich auf ca. 1950 zu datierende, bislang nicht edierte Briefe von Max Ernst an seine Frau, in denen er nach einem englischen Anfang in der Mitte des Briefes ins Französische umschlägt.

Sehnsucht habe“⁵⁷! In einem Interview von Edouard Roditi später über seine Rückkehr aus dem Exil nach Frankreich befragt, antwortet Max Ernst: „Ich kehrte nach Frankreich zurück, weil ich dieses Land als meine eigentliche Heimat empfinde. Hier habe ich die glücklichsten und produktivsten Jahre meines Lebens verbracht, jene Jahre nämlich, in denen entstand, was ich nunmehr für meine besten Arbeiten halte“⁵⁸.

Doch beschäftigt ihn in den frühen fünfziger Jahren das Thema Heimat noch sehr. 1953, zwei Jahre nach der ersten Ausstellung, die ihm die Heimatstadt Brühl widmet, entsteht sein wichtiges Werk *Vater Rhein*, das als eine Allegorie dieses Flusses konzipiert ist⁵⁹. Vor dem Hintergrund einer naturalistisch gestalteten Landschaft zeichnen sich die sanften Kurven des Flusses ab, dessen Ufer von der Sonne vergilbt scheinen. Mit der Ruhe des Horizonts kontrastieren die beiden seitlichen braunen Figuren, die den Bildraum einschließen. Ihre felsartige Beschaffenheit mutet an, als seien sie geradewegs dem Wasser entstiegen. In ihrer Mitte sehen wir einen monumentalen schematisierten Kopf mit halbgeöffnetem Mund. Er ähnelt einem Fötus in einer Fruchtwasserblase, in der sich Elemente des irdischen Lebens, Fische und Vögel, vereinen. Das Werk weist stilistische Ähnlichkeiten mit einem Gedichtband des gleichen Jahres auf, in dem Max Ernst über die Zerstörung seiner Heimat räsoniert: „Wo einst ein Haus stand steht jetzt ein Berg“⁶⁰. Auch aus dem Gemälde sprechen Zerstörung und der Lauf der Geschichte. Die Tatsache, dass der dargestellte Fluß und die Vogelfigur, Loplop, überlagert sind, verleiht dem Bild eine deutlich autobiographische Dimension. Genauso wie der Titel *Vater Rhein* auch an den Vater des Künstlers denken lässt, der in den frühen Dada-Jahren den Sohn verstoßen hatte, weil dieser den unehelichen Jimmy gezeugt hatte. Und schließlich ist es einzig und allein der Fluss, den der Künstler ungehindert fließen und sich seine Bahnen suchen lässt – es ist *sein* Vater Rhein, sein Schlüsselwerk zum Thema Heimat: Symbol für ein Leben zwischen zwei Ufern, die trennen und doch verbinden: auf der einen Seite Deutschland, auf der anderen Seite Frankreich.

Max Ernst kehrt als etablierter und großer Künstler des Surrealismus nach Europa zurück. Alle kennen ihn, viele verehren ihn. Von den Künstlern wird er bewundert. Der deutsche Maler Carl Buchheister etwa beschreibt ehrfürch-

⁵⁷ Brief von Max Ernst an seine Schwester Loni, 15. April 1945, in: Max Ernst in Selbstzeugnissen und Dokumenten, hrsg. von Lothar Fischer, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 114.

⁵⁸ Max Ernst im Gespräch mit Edouard Roditi, in: Dialoge über Kunst, hrsg. von dems., Frankfurt a. M. 1991 [1960], S. 102.

⁵⁹ Sophie COLLOMBAT, *Après la pluie, l'Europe. Le retour de Max Ernst en France et en Allemagne*, in: In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, hrsg. von Martin Schieder u. Isabelle Ewig, Berlin 2006, S. 325–343. Deutsche Übersetzung der Autorin.

⁶⁰ Siehe Max Ernsts Farbradierung zu „Das Schnabelpaar“, 1953 und das Gedicht in: SPIES, Max Ernst. Leben und Werk (wie Anm. 1), S. 242–243.

tig, wie er auf einer Pariser Vernissage plötzlich erscheint: „weißhaarig und schlank. Er hatte eine völlig beklebte Malerhose u. Sandalen an, zur Eröffnung“⁶¹. Und trotzdem wird seine Kunst nicht wahrgenommen. Leben läßt sich – ganz entgegen seiner anfänglich gehegten Hoffnungen – erst recht nicht von ihr. Wiederholt berichtet Max Ernst, dass bis 1958 jede Ausstellung, ob in Paris oder anderswo, ein kompletter Reinfall war. Seine Bilder habe er, wenn er sie überhaupt loswurde, für jede klägliche Summe, die man zu zahlen bereit war, verkauft⁶².

So gelingt es ihm weder, sich einen echten Platz in der Kunstszene zu sichern, noch sich für diese wirklich zu interessieren. Die allgemeine Begeisterung für die abstrakte Kunst scheint ihn im Gegenteil zu betrüben und zu langweilen. Er beklagt sich über „jene terribles simplificateurs“, die [...] die abstrakte Kunst hochlobten und die Kunst der Surrealisten, insbesondere die auch nur annähernd gegenständliche, als zu literarisch verurteilen, so dass sie unwiderruflich diskreditiert wird“⁶³. Michel Ragon wundert sich gar darüber, dass Max Ernst überhaupt nach Paris zurückkehrt: „Dennoch hatten Léger, Chagall, Max Ernst und andere nach der Befreiung Frankreichs nichts Eiligeres zu tun, als in jenes Paris zurückzukehren, das doch offiziell gar nichts für sie tat“⁶⁴.

Der Große Preis für Malerei der XXVII. Biennale von Venedig, der 1954 außer ihm auch Miró und Jean Arp kürt, verschafft Max Ernst zwar einerseits den von Breton verkündeten, schmerzvollen Ausschluss aus der surrealistischen Gemeinschaft, andererseits aber auch die ersehnte Möglichkeit, die brodelnde Metropole endlich zu verlassen. Dank der Vermittlung Joe Davidsons findet er ein Gehöft in der Nähe der Stadt Chinon in der Touraine. Ganz in der Nähe, in Saché, hat sich auch sein Freund Alexander Calder niedergelassen. Dreizehn Jahre lang, von 1955 bis 1968, wird das kleine Dorf Huis-mes zum neuen Lebenszentrum des Surrealisten. In dieser letzten großen Schaffensperiode des Künstlers entsteht ein vielseitiges und in mancher Hinsicht auch innovatives und experimentelles Werk. Frühere Techniken wie Collage und Assemblage werden wieder aufgenommen und auch auf die Skulpturen übertragen, die zahlreich entstehen. Stärker denn je zuvor beschäftigt er sich auch mit Druckgraphik.

⁶¹ Carl Buchheister an Elisabeth Buchheister, 28. Mai 1953, in: Im Blick des anderen, hrsg. von Martin Schieder (wie Anm. 59), S. 243. Auch Karl Otto Götz schildert Max Ernst als eindrucksvolle Erscheinung: „Arp machte mich mit Max Ernst bekannt, der einen eleganten schwarzen Mantel mit Taille trug, der oben einen Samtkragen hatte. Er hielt seinen Hut in der Hand, und mit dem vollen weißen Haar sah er sehr stattlich aus.“, in: Erinnerungen und Werk, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. von Karl Otto Götz, Düsseldorf 1983, S. 619.

⁶² RODITI, Dialoge über Kunst (wie Anm. 58), S. 83.

⁶³ RODITI, Dialoge über Kunst (wie Anm. 58), S. 101.

⁶⁴ Michel RAGON, L'aventure de l'art abstrait, Paris 1956.

Und wie nie zuvor gerät sein Werk zum Katalysator des Erlebten, des Neuen wie des Erinnerten. Beides, Vergangenes wie Gegenwärtiges, schreiben sich in seine Gemälde ein. *Un peu de calme* lautet der programmatische Titel eines kleinen Gemäldes, das der Künstler 1955, vermutlich bereits in Huis-mes, gemalt. Die ruhige nächtliche Landschaft wäre eigentlich unbedeutend, erhielte sie nicht eine besondere Wirkung durch den Titel des Gemäldes, den Max Ernst 1939 schon einem ersten großformatigen gegeben hat, das später in Huismes im Wohnzimmer hängt. Die düstere, unbewohnbare Zivilisation, zu der der Künstler später Vögel und Lebewesen hinzufügte, entstand im Zustand der Verfolgung durch die französische Polizei, kurz vor seiner überstürzten Flucht in die USA. Sechzehn Jahre später ist die Ironie des Titels nicht mehr nötig, Ruhe und Besinnung sind in das Leben und das Werk des Künstlers eingekehrt, von dem bereits zeitgenössische Kritiker schreiben, es sei harmonischer, beruhigter und sogar teilweise kristallin und transzendent geworden.

1955, im Jahr seiner Ankunft in der Touraine, beginnt Max Ernst zudem mit dem mit ihm befreundeten amerikanischen Kunsthistoriker Patrick Waldberg die Arbeit an seiner Biographie, die drei Jahre später erscheint⁶⁵. Die Auseinandersetzung, Rückschau und Bilanzierung des eigenen Werks schlägt sich ihrerseits selbst im Werk nieder. Zwischen 1955 und 1958 entsteht eine Reihe von Hommagen-Bildern, Gemälde, die er Menschen widmet, die in seinem Leben eine bedeutende Rolle spielen. Dazu gehören der soeben verstorbene Künstlerfreund Yves Tanguy ebenso wie der Direktor des Musée national d'art moderne, Jean Cassou, oder der mit Max Ernst befreundete Eugène Ionesco. Dass auch eine Hommage an den Gelehrten Albertus Magnus, den um 1280 in Köln verstorbenen Theologen und Philosophen, dem magische Fähigkeiten und großes Wissen zugeschrieben wurden, entsteht, kann kaum erstaunen. Bereits 1951 hat Max Ernst in seinem Text „*Quelques souvenirs de la jeunesse de Max Ernst racontés par lui même*“ die Vorteile der Stadt Köln als spirituellen Standort herausgestellt⁶⁶. Franz Roh notiert so 1962 in einem Essay über den Künstler: „In Köln, das nur sechs Meilen von Brühl, seinem Geburtsort entfernt ist, haben sich „mediterraner“ Einfluss, westlicher Rationalismus östliche Neigung zum Okkulten, nördliche Mythologie miteinander gekreuzt. Von allen diesen Tendenzen geistert etwas in den Werken von Max Ernst“⁶⁷.

Doch wie schon zuvor: Max Ernst reagiert ebenso auf die Vergangenheit seiner neuen Umgebung. Hervorzuheben ist das historische Interesse, das er der *terre humaniste* der Touraine entgegenbringt. So widmet er insbesondere

⁶⁵ Patrick WALDBERG, Max Ernst (wie Anm. 47).

⁶⁶ Siehe Anm. 14.

⁶⁷ Franz ROH, *Alpträume aus Fertigteilen. Max Ernst und die Collage*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 5 (Februar 1962), S. 196–201, hier S. 201.

Leonardo da Vinci drei Porträts, der einige Jahrhunderte zuvor 1516 dem Ruf Franz' I. gefolgt war und bis zu seinem Tod 1519 in der Touraine lebte. Die umfassenden naturwissenschaftlichen, technischen, biologischen, botanischen und anatomischen Kenntnisse des Italieners beeindruckten ihn ebenso wie dessen vielseitige Tätigkeiten als Künstler, Ingenieur, Architekt, Dichter und Musiker. Darüber hinaus verbindet beide Künstler über Jahrhunderte hinweg ihre Leidenschaft für Astronomie und Vögel, ebenso wie für die theoretische Auseinandersetzung mit den Gegenständen ihrer Beschäftigung, wie sie Leonardos Malereitratat und Max Ernsts Texte zur surrealistischen Kunsttheorie belegen.

Brüche und die darauffolgenden persönlichen Neuanfänge machen den Lebensweg des Künstlers zu einem nicht enden wollenden Mosaik von Stationen, die ihm in immer neuer und kreativer Weise zum Ausgangspunkt seines Schaffens werden: „Nur im Westen gibt es Neues“, kommentiert er mit unverhohlener Ironie 1941 seine erzwungene Ausreise in die USA⁶⁸. Der fortwährende Dialog von Gegenwärtigem und Vergangenen, Erlebtem und Erinnerten formt so sein Leben und sein Werk. Geschichte und Gegenwart agieren in beständiger Überlagerung. Dabei entspricht die Dualität von Äußerem und Innerem, von Vorgefundenem und Mitgebrachtem, ganz offenkundig dem Naturell des Künstlers, den es immer weiter zieht, auch wenn die historischen Umstände es nicht erzwingen. So gesehen *will* und approbiert der Künstler den Zustand in der Fremde, des Vertriebenen, des Entwurzelten. Köln, Paris, Saint Martin d'Ardèche, New York, Sedona, Huismes – die hier beschriebenen Lebensstationen des Künstlers führen vor, was Flusser mit seinem weit gefassten Exilbegriff herauszustellen versucht: sie machen die Exilsituation anschaulich „als Herausforderung für die schöpferische Handlung“⁶⁹.

⁶⁸ ERNST, Max Ernst (wie Anm. 3).

⁶⁹ FLUSSER, Exil und Kreativität (wie Anm. 7), S. 103.