

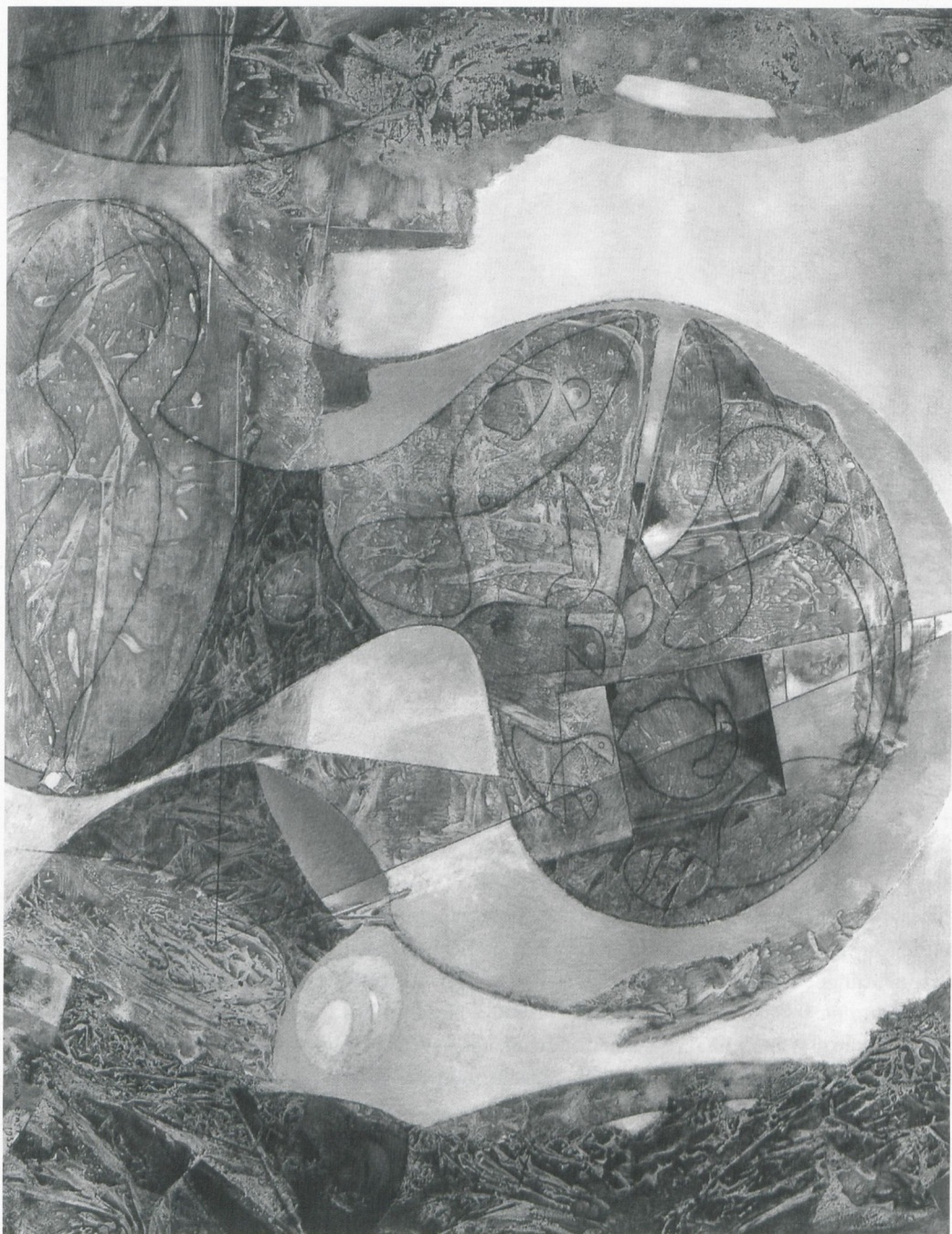
»NUR IM WESTEN GIBT ES NEUES«

Max Ernst zwischen Deutschland, Frankreich und Amerika

JULIA DROST

Dialektik des Exils

Als die amerikanische Zeitschrift *View* im Jahre 1942 dem Exilkünstler Max Ernst ein Sonderheft widmet, berichtet Henry Miller darin über seine erste Begegnung mit dem Künstler: »[...] ich spürte, daß Max Ernst ein geborener *dépaysé* 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 auf das Leben des Surrealisten zu, dessen Biografie von beständiger Veränderung und permanenten Ortswechslern zwischen Ländern und Kontinenten – Deutschland, Frankreich und Amerika – geprägt ist, welche die Konturen einer möglichen geografischen und nationalen Verortung des Künstlers nach und nach verschwimmen lassen. So fragt der Kunsthistoriker Eduard Trier 1953 anlässlich der Ausstellung Max Ernsts in der Kölner Galerie *Der Spiegel*: »Wer ist Max Ernst heute? Ein Amerikaner in Paris? Ein Brühler in Köln? Ein Heimkehrer zum Vater Rhein?«. Trier spielt damit auf das gleichnamige Gemälde aus diesem Jahr an, das als eines der Hauptwerke der Schau präsentiert wurde |Abb. 1|. ² Der Künstler selbst hat das Vagabundieren und eine fortwährende Unruhe stets als das wesentliche Merkmal seiner Natur beschrieben, von der auch sein Schaffen nicht unberührt geblieben ist: »Wie mein Leben«, schreibt Max Ernst, »so ist auch mein Werk nicht harmonisch im Sinne der klassischen Komponisten, nicht einmal im Sinne der klassischen Revolutionäre.«³



1 Max Ernst: *Vater Rhein*, 1953, Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm, Basel, Kunstmuseum

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 1913 zwischen Paris und New York, Michel Leiris erkundet 1933 den afrikanischen Kontinent, Leonora Carrington führt gar ein kosmopolites Wanderleben. Ob der Rumäne Tristan Tzara in Zürich oder sein Kompatriot Jacques Hérold in Paris, Marko Ristics Übersiedelung aus Jugoslawien 1927 oder jene 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 ausging.⁴

Doch werden die Künstler des 20. Jahrhunderts nicht immer nur von ihrem inneren Antrieb geleitet. Es sind zwei verheerende Weltkriege, eine krisenerschütterte Weimarer Republik und nicht zuletzt jenes verhängnisvolle Heraufziehen eines europaweiten Faschismus, deren unmittelbarer Zeuge Max Ernst in seinem Leben wird. Die Erfahrung von Emigration und Exil, Verlust und Neuanfang, modernem Nomadentum und steter Bewegung teilt er mit vielen anderen Künstlern seiner Generation. Als der Zweite Weltkrieg seine düsteren Schatten vorauswirft, sieht sich Max Ernst dazu gezwungen, Europa zu verlassen und nach Amerika zu gehen. Verschiedene Ansätze der Exilforschung, insbesondere der deutschen, haben das Exil in einem engeren Deutungsansatz vornehmlich als Erfahrung von Leid, Verlust und Heimatlosigkeit interpretiert.⁵

Hier soll indessen ein weiter gefasster Exilbegriff zugrunde gelegt werden, um über die schöpferischen Möglichkeiten eines solchen, wenn auch erzwungenen künstlerischen Arbeitens und Wirkens in der Fremde nachzudenken. Dabei scheint mir der sehr viel breiter angelegte Emigrationsbegriff hilfreich, den Vilém Flusser entwickelt hat.⁶ Denn mit ihm lässt sich erfassen, dass das Wanderleben des Surrealisten nicht immer unfreiwillig war. Am eigenen Leib Heimatlosigkeit, Emigration und Exil erfahrend, berichtet Flusser 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 Altes und Neues aufeinander treffen; in dem Vergangenheit und Gegenwart sich gegenseitig durchdringen und bedingen:

»Der Immigrant steht der neuen Bedingung teilweise offen, nämlich an den Stellen, an denen die verlassene Bedingung ironisch verworfen wurde. An diesen Stellen kann er die neue Bedingung sich assimilieren und sich der neuen Bedingung assimilieren. Und er kann an den Stellen, an denen er seine alte Bedingung bewusst beibehält, auf die neue Bedingung verändernd einwirken.«⁷

Die Emigration wird hier als eine Art Spannungsverhältnis ausgelegt, hervorgerufen durch die gleichzeitige Erfahrung von Befreiung und Verlust. Am Ende ist es genau diese Spannung, die auch schöpferische Kreativität freizusetzen in der Lage ist. Sie ist es auch, die uns im Werk von Max Ernst immer wieder begegnet: »Das Exil, wie immer es auch

geartet sein möge«, gerät, so Flusser, zur »Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue.«⁸

Und in der Tat, so wie Max Ernst stets aufs Neue gesellschaftlichen wie politischen Umwälzungen ausgeliefert ist, die persönliche Neuanfänge erfordern, so ist auch sein Werk stets gekennzeichnet von Sprüngen und Brüchen sowie 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 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.«⁹

Von der rheinischen Kleinstadt ...

Der in Brühl 1891 als drittes von neun Kindern geborene Max Ernst wächst in einem streng katholischen Elternhaus auf. Die harten väterlichen Erziehungsmethoden und die starre wilhelminische Gesellschaftsordnung erzeugen bei dem jungen Mann schon früh eine aufmüpfige Haltung gegenüber Disziplin und bürgerlichen Konventionen. Dieses Aufbegehren äußert sich bei Max Ernst erstmals in seiner Teilnahme an Dada Köln, zu dessen Mitbegründern er als junger Mann zählt, und zwar kurz bevor er sich nach der Geburt seines unehelichen Sohnes Jimmy endgültig entschließt, Deutschland zu verlassen. Und doch lässt der Künstler später immer wieder durchblicken, wie wichtig ihm die Erfahrungen seiner Jugend waren. Die Begegnungen, seine Erlebnisse und Erinnerungen, die Max Ernst in den Jahren seiner Brühler Kindheit macht, sollen zu seinen wichtigsten Erfahrungen überhaupt werden. Fast alle entscheidenden künstlerischen Entdeckungen, die er machen sollte, hat der Künstler später auf seine Jugendzeit zurückgeführt. Das gilt nicht nur für die Frottage und die Grattage, jene beiden intuitiven Gestaltungstechniken, für deren Entwicklung der Künstler sich auf ein Fieberdelirium als Siebenjähriger beruft und nicht etwa auf den entsprechenden ästhetischen Topos, wie er seit der Renaissance tradiert wurde: Plötzlich habe er in den Maserungen einer Schrankwand Formen und Figuren zu erkennen geglaubt.¹⁰ Es gilt auch für sein Verständnis bestimmter, wiederkehrender Sujets, so etwa des Waldes, das zu einem Leitmotiv jeder Schaffensphase werden sollte. Die Beschäftigung mit diesem Thema führte er auf den in seiner Freizeit malenden Vater zurück: Philipp Ernst ist der erste Lehrer des jungen Kindes, dessen naturalistische Malweise bei der Wiedergabe der heimischen Wälder den Künstler stets ebenso beeindruckt wie verunsichert hat.¹¹

Genauso prägend sind für Max Ernsts persönliche wie künstlerische Biografie das Studium in Bonn sowie die Begegnung und Freundschaft mit August Macke, Hans Arp und den rheinischen Expressionisten. In den Jahren 1910–1914 beschäftigt er sich auch mit Themen, die damals noch eine marginale Rolle spielen. Neben Germanistik und Kunstgeschichte hört er Vorlesungen und Seminare, die sich mit Psychologie und Psychiatrie beschäftigen. Die Entdeckung psychologisch motivierter Kunst und das frühe Studium

Sigmund Freuds fesseln ihn immens. Später, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, bringen sie den Künstler dazu, eingefahrene Sehgewohnheiten und als gesichert erachtete ästhetische Wertmaßstäbe in Frage zu stellen; Grundlage und wesentliche Voraussetzung für ein Werk, das die Kunst des 20. Jahrhunderts schließlich so entscheidend revolutionieren sollte.

Flussers Überlegungen zum Themenkreis von Exil und Kreativität fußen auf der Annahme einer besonderen Spannung, die aus der Dualität zwischen Erinnerung und neu Erlebtem resultiert. Dass darüber hinaus gerade die Kindheitserfahrungen, verbunden mit Gewohnheiten und Erinnerungen – als die tiefen Wurzeln des eigenen Daseins – dazu führen, sich in der Fremde niemals ganz zu integrieren, wird von Exilforschern wie André Aciman vertreten.¹² Diese These lässt sich vor allem an einem Künstler wie Max Ernst verdeutlichen, der später alle zentralen Aspekte seines Schaffens auf frühe Erlebnisse seiner Kindheit zurückgeführt wissen wollte, wie seine autobiografischen Notizen belegen.

Die zentrale Bedeutung, die Max Ernst seiner Kindheit beimisst, muss man grundsätzlich auch im Zusammenhang mit der surrealistischen Bewegung und ihrer Programmatik sehen: »Von der 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.«¹³ Die Kindheit, auch die Kindheit der Kunst, müsse, so Breton, wieder zurückgewonnen werden. Doch Max Ernst geht weit darüber hinaus: Bei ihm kennzeichnet die Auseinandersetzung mit den in der Kindheit wurzelnden Themen und Erfahrungen das gesamte Schaffen. So ist den Werken des Künstlers stets eine doppelte Sicht und Dimension eigen, die mit André Aciman folgendermaßen beschrieben werden kann: »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.«¹⁴ In diesem Sinne formt der dynamische Prozess zwischen Erinnerung an die Vergangenheit einerseits und Erneuerung in der Gegenwart andererseits fortwährend Biografie und Werk.

... in die französische Metropole

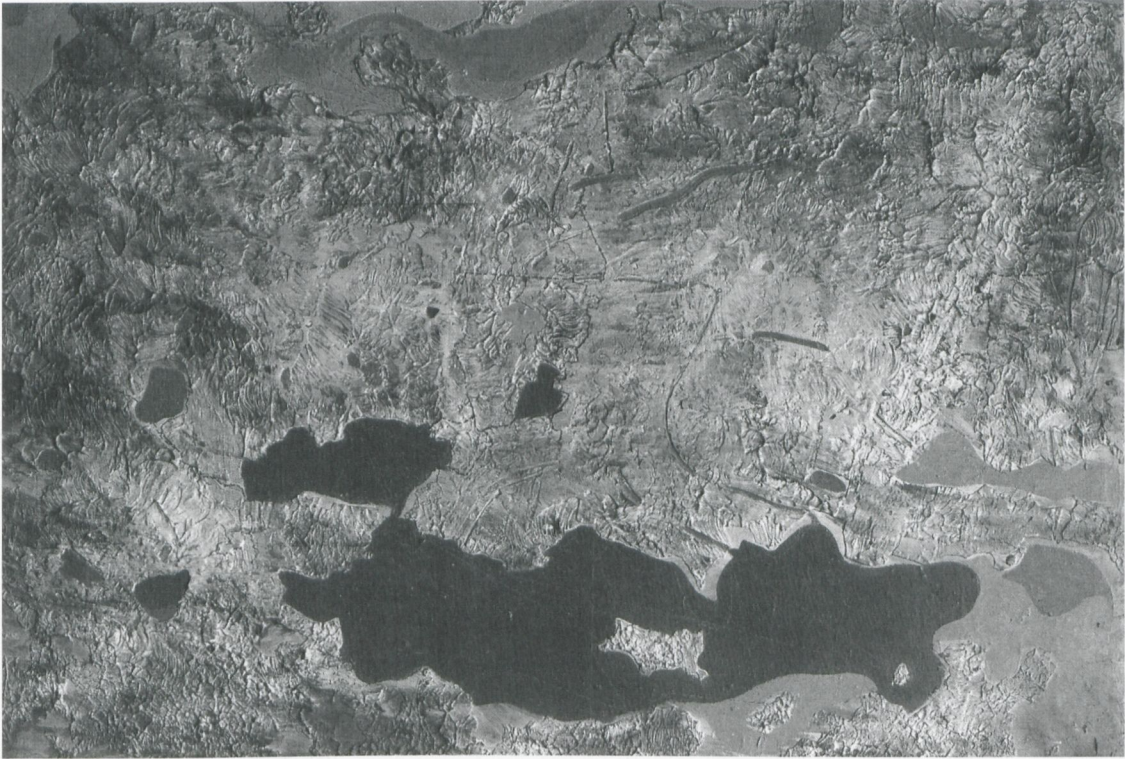
Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges muss Max Ernst vier Jahre in der Feldartillerie dienen. Er schreibt über diese Zeit in seiner Autobiografie: »Max Ernst starb am 1. August 1914, er kehrte zum Leben zurück am 11. November 1918 als junger Mann, der ein Magier werden wollte, um den Mythos seiner Zeit zu finden.«¹⁵ Wie für die meisten Künstler seiner Generation stellt Krieg auch für Max Ernst ein entscheidendes, wegweisendes Erlebnis dar. Zusammen mit Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld gründet er daraufhin Dada Köln: »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 sich 1922 dazu entscheidet, nach Paris zu gehen.¹⁶ Ausgestattet mit einem falschen Pass, den er sich von seinem Freund, dem Dichter Paul Eluard leiht, erreicht er die Metropole und fin-

det sofort Anschluss an die Gruppe der Pariser Dadaisten um André Breton. Dieser hatte ihn bereits ein Jahr zuvor eingeladen, in der *Librairie au Sans Pareil* seine erste Ausstellung in Frankreich auszurichten: Noch Jahre später empfindet Max Ernst diese Geste als sehr »mutig«, wie er vermerkt, »denn es gehörte etwas dazu, damals in Frankreich einen deutschen Maler vorzustellen.«¹⁷ Immerhin sind erst drei Jahre seit Ende des hasserfüllten Krieges zwischen beiden Ländern vergangen. Und doch sind die Pariser Literaten um Breton durch Eluard auf den Kölner Dadaisten aufmerksam geworden und nehmen dessen frühe Collagen, Durchreibzeichnungen, Übermalungen und Klischeedrucke wie eine »Offenbarung« auf: »Weil er, abzielend auf die Ausrottung des pfuschenden Mystizismus der Stilleben, vor unsere Augen den fesselndsten Film der Welt projiziert«, notiert Breton in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog, »sehen wir ohne Zögern in Max Ernst einen Menschen dieser unbegrenzten Möglichkeiten.«¹⁸ Max Ernst erhält seinerseits nach der Ankunft in Paris von den Surrealisten wichtige Impulse.

Die politischen Veränderungen und das Aufziehen des Faschismus in Europa beobachtet der Künstler mit großer Sorge. Als die Nationalsozialisten 1933 in Deutschland die Macht übernehmen, erkennt Max Ernst sofort, dass ihm die Rückkehr aus seiner Wahlheimat Frankreich nunmehr verbaut ist. Es findet sich jedoch nirgends ein Hinweis darauf, dass ihn die Tatsache bedrückt hätte, nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren zu können, wo man ihn schon kurz darauf als »entarteten« Künstler diffamiert. Gleichwohl setzt sich Ernst intensiv mit dem politischen Zeitgeschehen in Deutschland auseinander. Dies belegt nicht nur sein Werk der dreißiger Jahre, sondern auch sein antifaschistisches Engagement in dieser Zeit.

Wie in den Arbeiten anderer surrealistischer Künstler stellen der Destruktionstrieb des Menschen, seine Aggressionen wie auch seine undurchdringlichen inneren Tiefen zentrale Themen auch im Werk von Max Ernst dar. Monströse Gestalten in Horden, rasende Pferde als Windsbräute, organisch deformierte Wesen, gleichsam aus der Tier-, Pflanzen- und Menschenwelt zusammengesetzt, beherrschen sein piktorales Universum bereits seit den späten zwanziger Jahren. In den dreißiger Jahren gewinnen sie jedoch an bedrohlicher Präsenz. In sich verschlungene Vögel gleichen Dämonen, die Horden verwandeln sich in furchteinflößend-unaufhaltsame Ungeheuer. In den *Flugzeugfallen* übernehmen klebrige Pflanzen die Herrschaft, Wälder und Städte gleichen nunmehr todbringenden Versteinerungen. Mit der Häufung der Ungeheuer geht eine inhaltliche Verlagerung einher. Sind die Hordenbilder Max Ernsts Ende der zwanziger Jahre noch durchaus positiv konnotiert in dem Sinne, 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 machen.¹⁹

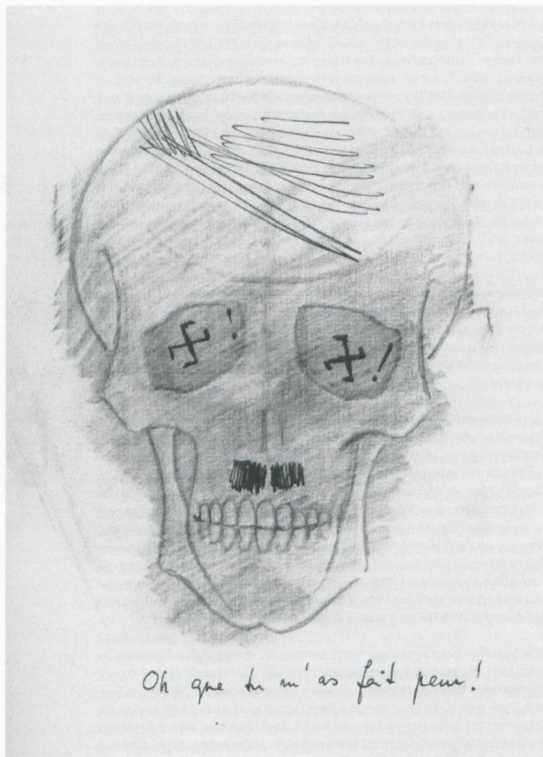
Im Unterschied zu anderen surrealistischen Künstlern, wie etwa André Masson mit seinen Massakerbildern oder Yves Tanguy mit seinen merkwürdigen biomorphen Landschaften, hat Max Ernst seinen Bildern verschiedentlich – wenigstens im Nachhinein – ausdrücklich eine politische Dimension verliehen. 1934 erscheint sein dritter Collage-Roman *Une Semaine de bonté*, dessen Titel in Ernsts eigener Übersetzung *Ein Bilderbuch von Güte*,



2 Max Ernst: *Europa nach dem Regen I*, 1933, Öl und Gips auf Sperrholz, 101 × 149 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Liebe und Menschlichkeit lautet.²⁰ Die ironische Betitelung steht in krassem Gegensatz zu der Welt skurriler und grausamer surrealistischer Bilderfolgen, die in den fünf Heften des Romans nach Themen und Beispielen geordnet präsentiert werden. Uwe M. Schneede bezeichnet das Werk als eine »Abrechnung mit der Welt und dem Geist und der Moral der Väter.«²¹ Der Künstler selbst erklärte, *Une Semaine de bonté* sei seine »Antwort auf die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten« gewesen.²²

Eine politische, zukunftsvisionäre Deutung verleiht der Künstler – wiederum im Nachhinein – auch seinem Werk *Europa nach dem Regen I* aus dem Jahr 1933 [Abb. 2]. 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 Katastrophe verweisende Titel, wurden einfach weggeschwemmt. Viele Interpreten sind dem Künstler gefolgt und haben das Werk als Warnung und Mahnung bezeichnet.²³ Dennoch lässt sich das Werk ebenso als surrealistische Vision deuten: Es zeigt das zukünftige Europa der surrealistischen, durchaus politischen Revolution, der die Zerstörung der alten Zivilisation notwendig vorausgehen muss.²⁴ Beide Lesarten stützen sich auf die Tatsache,



3 Max Ernst: *Hitler-Karikatur*, 1935, Bleistift auf Briefpapier, Zürich, Privatsammlung

dass Max Ernst in den dreißiger Jahren wiederholt deutlich zum politischen Weltgeschehen Stellung bezieht.²⁵ Zwar gehört er keiner Partei an und nimmt im Unterschied zu vielen seiner surrealistischen Künstlerkollegen nicht zu tagespolitischen Fragen Stellung. Doch hält Max Ernst Kontakt zu den anderen Emigranten in Paris. So unterstützt er unter anderem den Protestaufruf der *Association des écrivains et des artistes révolutionnaires* im März 1933 anlässlich des Berliner Reichstagsbrands und der daraufhin einsetzenden Verfolgung deutscher Künstler und Intellektueller.²⁶ Auch dem im November 1935 gegründeten *Kollektiv deutscher Künstler* tritt er bei.²⁷ Gegenüber seinen Freunden bezieht er durchaus bildhaft Stellung, 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.«²⁸ Ebenso deutlich ist sein karikierendes Porträt Adolf Hitlers mit dem Kommentar »Oh, que tu m'as fait peur«, das er auf die Rückseite eines Briefes an Carola Giedion-Welcker vom 30. April 1935 zeichnete [Abb. 3]. Die Zeiten der freiwilligen Emigration sollten sich langsam dem Ende zuneigen; bereits 1935 spielte Max

Ernst mit dem Gedanken, in die USA zu emigrieren.²⁹ Seine Versuche, dem auch Taten folgen zu lassen, scheiterten jedoch an finanziellen und praktischen Hindernissen.

Nach dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Sommer 1936, so erzählt Max Ernst 1967 in einem Fernsehinterview, habe er sich zudem als Ausbilder im Artillerie-Schießen angeboten, allerdings ohne Erfolg. Dafür aber entstanden 1937 zwei Fassungen des Gemäldes *L'Ange du foyer* [Abb. 4].³⁰ 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 interpretiert die Klauen des Ungeheuers als verfremdete Hakenkreuze.³¹ 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 deutete 1967 die Arbeit vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkrieges:



4 Max Ernst: *L'Ange du foyer ou le triomphe du surréalisme*, 1937, Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm, Privatsammlung

»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.«³²

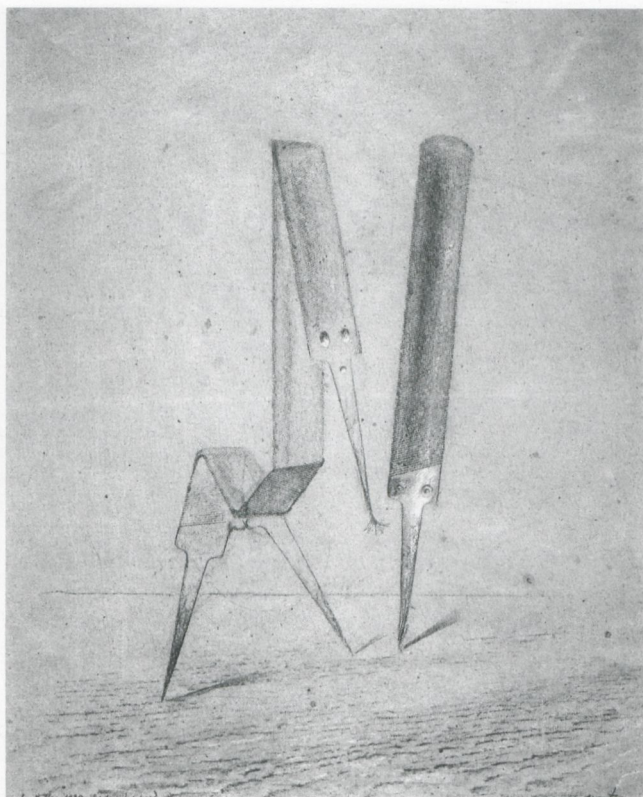
Wenig später bekommt der Künstler die gewandelten politischen Machtverhältnisse selbst zu spüren. Auf der 1937 in München veranstalteten Ausstellung *Entartete Kunst* ist auch Max Ernst vertreten. Die Präsentation von zwei seiner Arbeiten – *Muschelblumen* von etwa 1928 (Verbleib unbekannt) und *Erschaffung der Eva, la belle jardinière* von 1923 (Verbleib unbekannt) – trifft ihn derart, dass er 1967 in hohem Alter sein Jugendwerk in dem Werk *Retour de la belle jardinière* (Houston, Menil Foundation) noch einmal aufgreift und die schöne Gärtnerin in einer modifizierten Fassung zurückkehren lässt. Ab 1937 beginnt

sich Ernst verstärkt im Kreis der deutschen Exilkünstler zu engagieren und tritt dem *Freien Künstlerbund* bei, in dessen Vorstand er seit April 1938 als Beisitzer tätig ist.³³ Noch im Winter 1938–1939, als sich der Künstler 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 über dreißig Künstler, Journalisten und Historiker eine Dokumentation zur deutschen Geschichte, die in 33 Schautafeln mit dem Titel *Deutschland von gestern – Deutschland von morgen* gegliedert ist. Proteste der deutschen Regierung verhindern jedoch die Präsentation der Ausstellung in New York, und die immer repressiver gegenüber den Exilanten auftretende französische Regierung verbietet zudem zunehmend öffentliche Auftritte der Exilorganisationen. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges müssen die meisten Emigranten 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 der französischen Republik retten kann. Im letzten Moment sorgen das *Emergency Rescue Committee* und Varian Fry in Marseille für seine Rettung: Max Ernst reist in die USA aus.

»Freiheit, geliebte Freiheit«

Seine Wahlheimat Frankreich zu verlassen, fällt Max Ernst trotz der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zunächst nicht leicht: »Je partirai avec des ›Gemischten Gefühle‹«, schreibt er an seinen Freund Hans Richter, »car j'ai de ce pays une image pas trop séduisante.«³⁴ Anders als Max Beckmann oder George Grosz teilt Ernst die von vielen Künstlern empfundene grundsätzliche Faszination für das Land der Freiheit nicht.³⁵ Auch wenn er seine Ankunft in New York am 14. Juni 1941 mit den Worten »Freiheit, geliebte Freiheit« überschreibt, finden wir doch unschwer darin eine Zeile der Marseillaise wieder: »Liberté, liberté chérie«. In New York beginnt sein 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 Einwanderungsbehörden sperren ihn als deutschen Passinhaber erst einmal wieder ein. Die rettende Rolle, die Peggy Guggenheim bei seiner Flucht und bei der Ankunft in den USA spielt, ist hinlänglich bekannt.³⁶

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*: Im vaterlandslosen Gesellen erkennt der Betrachter unschwer Loplop wieder, das *alter ego* des Künstlers [Abb. 5]. Mit Hilfe von durchgeriebenen Feilen, dem klassischen Ausbrecherwerkzeug, stellt Ernst den Staatenlosen 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 all den Katastrophen und Schwierigkeiten in



5 Max Ernst: *Les Apatrides*, 1939, Frottage, 46,7 × 36,6 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Grafische Sammlung

Frankreich nicht allzu schwer, mich an das neue Leben zu gewöhnen. Ich arbeite sogar!«, schreibt der Künstler im November 1941 an Roland Penrose.³⁷ 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.«³⁸ Statt dessen unterstreicht er, wie wichtig für ihn der Kontakt mit seiner Umgebung sei; eine Haltung, die sich in der Tat immer wieder, auch nach seiner Rückkehr ins befreite Europa, als er sich mit Dorothea Tanning in der Touraine niederließ, bestätigen sollte: »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.«³⁹

Im Vergleich zu anderen surrealistischen Künstlern genießt Max Ernst nach seiner Ankunft in den USA große künstlerische Aufmerksamkeit. Das amerikanische Publikum begrüßt und feiert ihn als großen Künstler, als Mitbegründer von Dadaismus und Surrea-



6 Max Ernst: *Napoleon in der Wildnis*, 1941, Öl auf Leinwand, 46,3 × 38 cm, New York, The Museum of Modern Art

lismus 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 Ernst im Juni 1942 schließlich die erste Ausgabe der Zeitschrift *VVV* heraus, mit der die Relevanz des Surrealismus auch in der Neuen Welt verbreitet werden sollte.⁴⁰

Trotz dieser offenbar gut gelungenen Integration beschäftigt den Künstler die Situation in Europa nach wie vor sehr. Und wieder ist sein künstlerisches Werk Sprachrohr seiner Gedankenwelt: Das großformatige Bild *Europa nach dem Regen II* von 1940–1942 (Hartford, Wadsworth Athenaeum) hatte der Künstler bereits in Saint Martin d'Ardeche begonnen. Gewissermaßen als Bestätigung der ermahnenen Lehre, die *Europa nach dem Regen I* aus dem Jahr 1933 gezogen hatte, nimmt sich Max Ernst des Themas nun nochmals an. Das Gemälde führt einen androgynen Vogelmenschen vor, offenkundig Max Ernst selbst, ebenso wie eine Frau, die sich vom Betrachter abgewendet hat. Zudem kehrt sie als neue Europa einer Art zusammengestürzten Baldachin auf der rechten Seite des Bildes, der den Stier unter sich begräbt, den Rücken. Flussers Überlegungen zur »Unbewohnbarkeit« des Exils scheinen in dieser apokalyptischen Landschaft bildlich umgesetzt. Die Entwurzelung des Künstlers findet ihre direkte Entsprechung in der kargen, unbewohnbaren Wildnis.

Ein weiteres Werk aus dem Jahr 1941 thematisiert schließlich deutlich die Stellung des Künstlers als Fremder, als Exilant: *Napoleon in der Wildnis* [Abb. 6]. Die Wildnis gerät Max Ernst auch hier als Synonym für das Exil, für das fremde Land. Der Künstler, der sich später sogar in der Wüste Arizonas niederlassen wird, hatte bereits 1937, im Jahr der Ausstellung *Entartete Kunst*, ein Selbstbildnis mit dem Titel *Max Ernst in the Wilderness* gemalt [Abb. 7]. Im Abklatschverfahren sind bei *Napoleon in der Wildnis* 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 das Bild in seiner Erinnerung als Zusammenfassung seines Exils gedeutet: Napoleon stünde für den Diktator, die Wildnis spielt auf Sankt Helena an – und damit auf die Verbannung – und das Saxophon stünde für die Jazzkultur des amerikanischen Exils.⁴¹

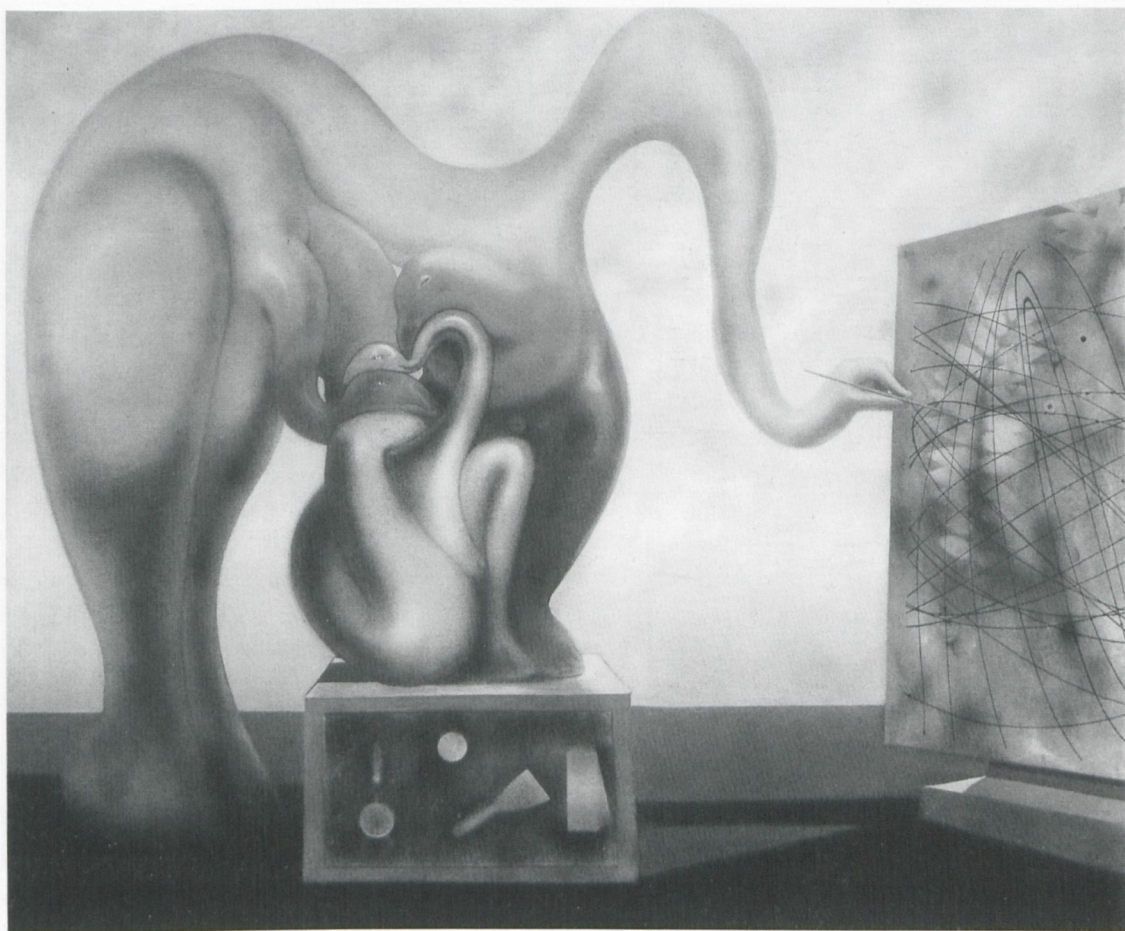
Weitere Werke des Jahres 1942 müssen schließlich hinsichtlich der Frage, inwieweit Max Ernst seinen Zustand als Exilant in seinem künstlerischen Schaffen thematisiert hat, berücksichtigt werden. Zu diesen gehört das 1942 entstandene Gemälde *Le Surréalisme et la peinture* [Abb. 8]. Der Künstler stellt das Werk auf der Ausstellung *First Papers of Surrealism* aus, die im Oktober des gleichen Jahres in der Whitelaw Reid Mansion eröffnet. Es ist 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 entwirft, in Entsprechung



7 Max Ernst: *Max Ernst in the Wilderness*, 1937, Öl auf Karton, 24 × 33 cm, Privatsammlung

zu der *écriture automatique*.⁴² Auf dem Bild führt das Vogeltier die von Max Ernst erprobte und später insbesondere von Pollock und den Vertretern der New York School verwendete, intuitive Gestaltungstechnik der Oszillation vor. Es sei ein Programmbild, wie Patrick Waldberg schreibt, und darüber hinaus eine Selbstbefragung des Künstlers.⁴³ Letzteres ist in dem hier behandelten Zusammenhang vor allem wichtig.

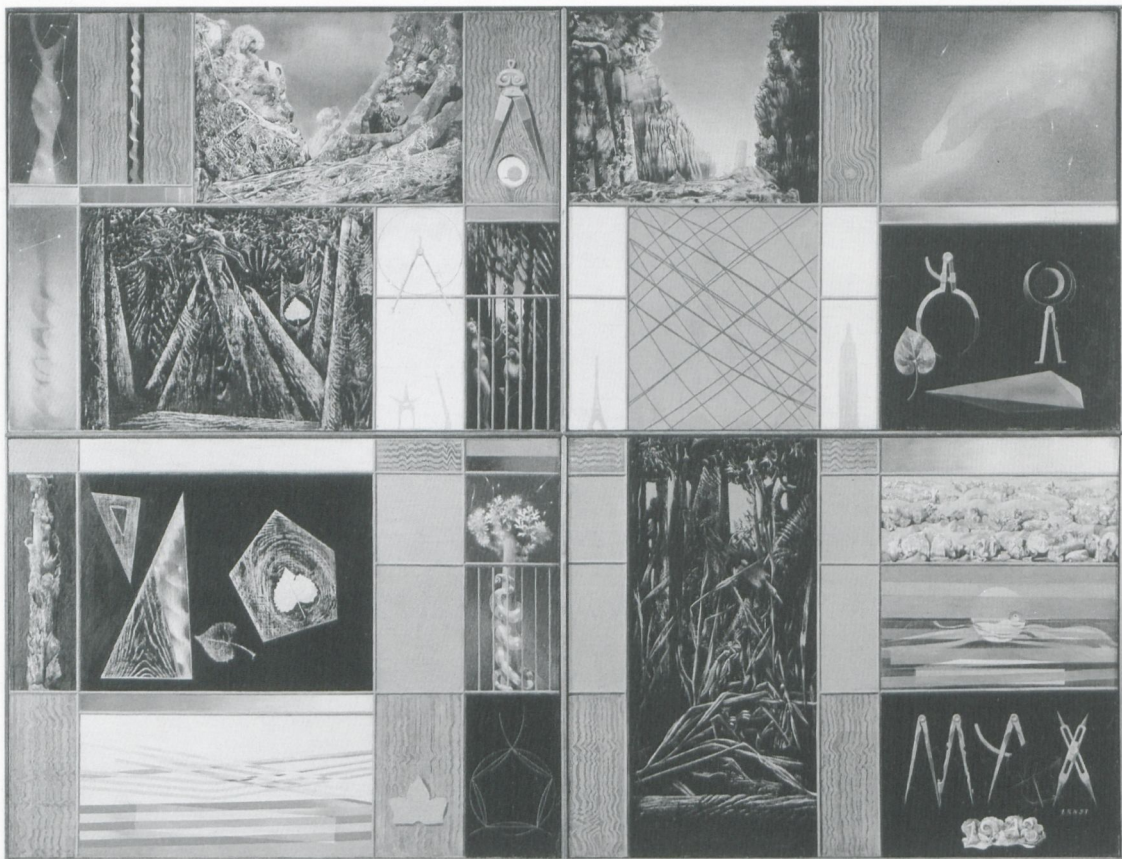
In dem Moment, in dem die surrealistischen Pariser Exilanten vereint in New York als Bewegung in der Ausstellung *First Papers of Surrealism* gewissermaßen ein letztes Mal auftreten, bevor sie sich neuen, divergierenden Interessen zuwenden, bezieht sich Max Ernst nochmals auf die Programmschrift Bretons, die dieser in den ersten wichtigen Jahren der Bewegung entwickelt hat. So ist das Bild als Reflexion 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 Biografie überdenkt. So entstehen etwa zur gleichen Zeit *Day and Night* von 1941–1942 (Houston, Menil Collection) sowie die beiden Versionen von *Painting for young people* von 1943 (Sao Paulo, Museu de



8 Max Ernst: *Le Surréalisme et la peinture*, 1942, Öl auf Leinwand, 196,2 × 233 cm, Houston, Menil Collection

Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo / Berlin, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch), die ebenso künstlerische Techniken, Verfahren und Motive des Künstlers aufnehmen, verarbeiten und bilanzieren. 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 seines Schaffens gelangt der Künstler schließlich 1943 mit dem großformatigen Bild *Vox Angelica* (Privatsammlung), das er während seines ersten, längeren Aufenthaltes mit Dorothea Tanning, seiner späteren Frau, in Sedona, Arizona, gemalt hat [Abb. 9]. Das Bild besteht aus 51 trennbaren Kompartimenten. Der Titel des Bildes stellt eine Verbindung zu Grünewalds *Engelkonzert* des Isenheimer Altars von etwa 1506–1515 her (Colmar, Musée d'Unterlinden), ebenso aber zu der kurz zuvor ins Leben gerufenen



9 Max Ernst: *Vox Angelica*, 1943, Öl auf Leinwand, 152,4 × 203 cm, Privatsammlung New York

New Yorker Radiostation *Voice of America*, in der André Breton als Sprecher auftrat. In den einzelnen Bildteilen finden sich Werke und Werktechniken aller Schaffensperioden des Künstlers: Frottage, Grattage, Decalcomanie, Oszillation. Themen der zwanziger Jahre tauchen im Zitat der Serie *Wälder* sowie in der Übernahme von Teilen seiner *Histoire naturelle* von 1925 auf; der zu Beginn der dreißiger Jahre in Erscheinung tretende *Loplop* ist ebenso gegenwärtig. Direkte Verweise auf seine geografischen Lebensstationen liefern uns der Eiffelturm und das Empire State Building. Damit 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 zu einem Ort der Verbindung von Vergangenen und Gegenwärtigem.

Das Exil als Paradies

Wie sehr ihn nach wie vor das Schicksal Europas beunruhigt und mit Sorge erfüllt, wie sehr sich der Künstler zugleich der Heimat, dem Rheinland, verpflichtet fühlt, zeigt das Gemälde *Die Rheinische Nacht* aus dem Jahr 1945 [Abb. 10]. Mit dem Gemälde nimmt Max Ernst die alte, in den zwanziger 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. Das ändert auch das Preisgeld, das er 1945 für die *Versuchung des Hl. Antonius* erhält (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum), nicht grundlegend. Als er 1947 nach Sedona übersiedelt und der Galerist Julien Levy ihm mangels Verkäufen die Zusammenarbeit aufkündigt, kennzeichnet ein Eintrag seiner *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.«⁴⁴

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.«⁴⁵ Jahre nach dem Exil kommentiert er: »Ich habe die moralische Einsamkeit der Städte durch die echte Einsamkeit von Arizona ersetzt.«⁴⁶ Einem ersten, mit eigenen Händen erbauten Holzhaus folgte wenige Zeit später ein solideres Domizil aus Stein. 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 liegen, schlägt sich in Bildern und Masken nieder. Gleichzeitig wendet sich Max Ernst von der diffusen Abklatschtechnik ab, um klaren stereometrischen Formen und Bildaufteilungen den Vorzug zu geben. Die düstere Farbigkeit der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre weicht einem helleren, als lebensbejahend zu deutenden Kolorit. Es entstand die monumentale Plastik *Capricorne*, die Werner Spies als seine »enzyklopädische Skulptur« bezeichnet hat, weil sich in ihr fast alle plastischen Motive des bisherigen Œuvres konzentrieren.⁴⁷ So gesehen ist sie das bildhauerische Pendant zu *Vox Angelica*, seiner gemalten Retrospektive.

Mit der Übersiedelung nach Arizona beginnt, abgesehen von allen finanziellen Sorgen und künstlerischen Pleiten – eine Retrospektive in Beverly Hills 1949 erweist sich als völliger Flopp –, für Max Ernst eine fruchtbare Zeit. Vom Surrealismus wendet er sich nach seinem programmatischen Werk *Der Surrealismus und die Malerei* von 1942 ab (Houston, Menil



10 Max Ernst: *Die Rheinische Nacht*, 1944, Öl auf Leinwand, 110 × 150 cm, Privatsammlung

Collection); ein letztes Reflektieren und Sich-Bekennen zu dieser Bewegung, bevor er sich dem eigenen Schaffen als künstlerischer Einzelgänger widmet und erste Kennzeichen seines Spätwerks sichtbar werden. Dass Sedona ihm letztlich mehr geworden ist als politisches Exil und Zwangsheimat, lässt sich einem Brief an Alfred Barr entnehmen, an den er sich hilfesuchend wendet, 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?«⁴⁸ Was Flusser als eine der vielen Herausforderungen an den Emigranten beschreibt, wird hier von Max Ernst durchlebt: »wie mühsam es ist, keine neuen Wurzeln zu schlagen.«⁴⁹

Doch trotz gelungener Einbürgerung sollte das wieder einmal nicht das Ende einer langen Reise bedeuten: 1950 entscheiden sich Max Ernst und Dorothea Tanning, nach Paris zurückzukehren. Ausstellungsangebote Pariser Galerien und die existenzielle Finanznot 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.«⁵⁰ 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 heute.

Das Bekenntnis zur Wahlheimat Frankreich zeigt sich im Werk des Künstlers in *Printemps à Paris* von 1950 (Köln, Museum Ludwig) sowie in der Skulptur *Parisienne* aus dem gleichen Jahr (Brühl, Max Ernst Museum). 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 Sehnsucht habe!).«⁵¹

Im Jahr 1953, zwei Jahre nach der ersten Ausstellung, die ihm die Heimatstadt Brühl widmet, entsteht schließlich sein wichtiges Werk *Vater Rhein*, das als eine »Allegorie« dieses Flusses konzipiert ist.⁵² Vor dem Hintergrund einer naturalistisch gestalteten Landschaft zeichnen sich die sanften Kurven des Stromes ab, dessen Ufer von der Sonne vergilbt scheinen. Mit der Ruhe des Horizonts kontrastieren die beiden seitlichen braunen Formationen, die den Bildraum einschließen. Ihre felsartige Beschaffenheit mutet an, als seien sie geradewegs dem Wasser entstieg. 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 Parallelen zu einer Farbradierung auf, mit der Ernst ein Gedicht aus dem selben Jahr illustriert, in dem er über die Zerstörung seiner Heimat räsoniert: »Wo einst ein Haus stand steht jetzt ein Berg.«⁵³ Auch aus dem Gemälde spricht Zerstörung und der fatale Blick auf den Lauf der Geschichte. Die Tatsache, dass sich der dargestellte Fluss und die Vogelfigur Loplop überlagern, verleiht dem Bild eine deutlich autobiografische Dimension. Genauso lässt der Titel *Vater Rhein* auch an den Vater des Künstlers denken, der in den frühen Dada-Jahren seinen Sohn verstoßen hatte, weil dieser den unehelichen Sohn 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.

Brüche und die darauf folgenden 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. Entmutigen oder gar niederschlagen ließ er sich nicht: »Nur im Westen gibt es Neues«, kommentiert er 1941 mit unverhohlener Ironie – und in Anspielung auf Erich Maria Remarques berühmten Kriegsroman von 1929 – seine erzwungene Ausreise in die USA.⁵⁴ Der fortwährende Dialog von Gegenwart und Vergangenheit, Erlebnis und Erinnerung formt sein Leben und sein künstlerisches Werk. Geschichte und Aktualität überlagern einander beständig, und dabei

entspricht die Dualität von Äußerem und Innerem, von Vorgefundenem und Mitgebrachtem ganz offenkundig dem Naturell des Künstlers, den es immer weiter treibt, auch wenn die historischen Umstände es nicht erzwingen. Max Ernst nimmt den Zustand der Fremde an, er akzeptiert das Dasein eines Vertriebenen, Entwurzelten. Köln, Paris, Saint Martin d'Ardèche, New York, Sedona – die hier beschriebenen Lebensstationen des Künstlers führen vor, was Flusser mit seinem weit gefassten Exilbegriff herauszustellen versucht, nämlich »die Exilsituation als Herausforderung für die schöpferische Handlung« zu begreifen.⁵⁵ Dieser souveräne, schöpferische Umgang mit dem Exil macht Max Ernst zu einem besonders signifikanten Exilkünstler in den USA.

Der Text wurde 2011 in einer erweiterten Fassung publiziert; vgl. Julia Drost: *Europas »neue Nomaden« – Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung*, in: *Jahrbuch für europäische Geschichte* 11/2010 [erschienen 2011], S. 139–159.

1 Henry Miller: *Another Bright Messenger*, in: *View* 11/1942, zitiert nach Werner Spies (Hrsg.): *Max Ernst. Leben und Werk*, Köln 2005, S. 174.

2 Eduard Trier: *Die Ausstellung »Max Ernst – Bilder in der Kölner Galerie Der Spiegel«*, in: id.: *Schriften zu Max Ernst* (hrsg. v. Jürgen Pech), Köln 1993, S. 139–145, S. 140.

3 Max Ernst, in: Peter Schamoni: *Max Ernst. Mein Vagabundieren – meine Unruhe*, Textbuch zum gleichnamigen Film, o. O. 1991, o. S.

4 Vgl. Jacqueline Chénieux-Gendron: *Exile. Another Kind of Resistance*, in: *Poetics Today* 17/1996 (Themenheft »Creativity and Exile: European / American Perspectives I«), S. 437–451, S. 438.

5 Die Frage nach dem Exil ist im Fall von Max Ernst von der Forschung noch nicht umfassend gestellt worden; vgl. Sabine Eckmann: *Max Ernst in New York, 1941–45*, in: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler, 1933–1945* (hrsg. v. Stephanie Barron), Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie, Berlin 1997, S. 156–163, S. 156. 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 u. Berlin 2007.

6 Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Emigration*, in: id.: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburg 2007, S. 31–34.

7 Ibid., S. 33.

8 Vilém Flusser: *Exil und Kreativität* [1984], in: id. 2007, S. 103–109, S. 109.

9 Zitiert nach Schamoni 1991, o. S.

10 Vgl. Max Ernst: *Biografische Notizen. Wahrheitgewebe – Lügengewebe*, in: Spies 2005, S. 34–341, S. 38.

11 In dem kurzen, im Rahmen seiner autobiografischen Notizen verfassten Text *Was ist ein Wald?* formuliert 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. *ibid.*, S. 37.

12 Vgl. André Aciman: *Permanent Transients*, in: id. (Hrsg.): *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*, New York 1999, S. 9–14, S. 11.

13 André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, Paris 1924, wieder abgedruckt in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 11–43, S. 37.

14 Aciman 1999, S. 13.

15 Max Ernst: *Einiges aus Max Ernsts Jugend von ihm selbst erzählt*, in: *Max Ernst. Gemälde und Graphik, 1920–1950*, Ausstellungskatalog, Schloss Augustusburg, Brühl 1951, S. 90–93, S. 93.

16 Zitiert nach Schamoni 1991, o. S.

17 Max Ernst: *Ecritures*, Paris 1970, S. 42.

18 André Breton: *Max Ernst*, in: *La mise sous Whisky marin*, Ausstellungskatalog, Galerie Au sans Pareil, Paris 1921, o. S.; zum Begriff der »Offenbarung« vgl. André Breton in einem Radiointerview mit André Parinaud [1952], in: *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*, Dresden 1966, zitiert nach Spies 2005, S. 83.

19 Vgl. Monika Steinhauser: *Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre*, in: Henry Keazor (Hrsg.): *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift für Klaus Herding*, Köln 2002, S. 138–184, S. 172; Jutta Held: *Horden und Barbaren*, in: id.: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin 2005, S. 146–169.

20 Vgl. Max Ernst: *Une Semaine de bonté. Die weiße Woche. Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit*, Berlin 1963.

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 Vgl. Carola Giedion-Welcker: *Max Ernst*, in: *Max Ernst*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1963, S. 11–17, S. 15; Werner Haftmann: *Verfemte Kunst der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986, S. 313 f.; Werner Spies: *Die Desaster des Jahrhunderts*, in: *Max Ernst. »Une Semaine de bonté«*, Ausstellungskatalog, Museum Albertina, Wien 2008, S. 10–71, S. 11.

24 Vgl. Ralph Ubl: *Die Zukunft des Surrealismus. »Europa nach dem Regen I« neu interpretiert*, in: *Patrimonia* 327/2008, S. 6–18, S. 14.

25 Zum politischen Engagement des Künstlers vgl. Ludger Derenthal: *Max Ernst and Politics*, in: *Max Ernst. A Retrospektive* (hrsg. v. Werner Spies u. Sabine Rewald), Ausstellungskatalog, New York 2005, S. 21–35; id.: *Politisches Engagement und künstlerischer Protest*, in: *Max Ernst. Traum und Revolution*, Ausstellungskatalog, Moderna Museet, Stockholm 2008, S. 232–235.

26 Vgl. Derenthal 2005, S. 23.

27 Vgl. Derenthal 2008, S. 233.

28 Brief von Max Ernst an Lotte Lenya, 16. Februar 1935 (Poststempel), New York, Kurt Weill Foundation for Music, Series 43.

29 Vgl. Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 20. Juni 1935, Zürich, Nachlass Giedion: »Ich fahre vielleicht schon nächste Woche (wenn alles [viele, leider!] klappt!) Dann sehe ich Sie wohl in Kalifornien (Hollywood).« Andererseits heißt es im Brief von Max Ernst an Carola Giedion-Welcker, 19. Juli 1935, Zürich, Nachlass Giedion: »Amerika ist auch bei mir nur noch »Hoffnung«, alles ging daneben.«

30 Die kleinere Version des Gemäldes wurde erstmals im Rahmen der Weltausstellung 1937 auf der *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.

31 Werner Spies: *Max Ernst: L'ange du foyer*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie, Berlin 2006, S. 60–63, S. 61.

- 32 Max Ernst im Gespräch mit Werner Spies, zitiert nach Hannes Reinhardt: *Das Selbstporträt. Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben und Werk*, Hamburg 1967, S. 6.
- 33 Vgl. Derenthal 2005, S. 32 f.
- 34 Brief von Max Ernst an Hans Richter, 22. Januar 1941, Saint-Martin d'Ardèche, Privatsammlung.
- 35 Max Beckmann hat seine Emigration gar als »schicksalhafte Vorbestimmung« interpretiert; vgl. Forster-Hahn 2007, S. 7.
- 36 Vgl. Ernst 2005, S. 38; Jimmy Ernst: *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst*, Köln 1991, S. 335 ff.; Peggy Guggenheim: *Von Kunst besessen*, München 1962, S. 95 ff.
- 37 Brief von Max Ernst an Roland Penrose, 6. November 1941, Edinburgh, Archiv der National Galleries of Scotland; vgl. Spies 2005, S. 170.
- 38 James Johnson Sweeney (Hrsg.): *Eleven Europeans in America*, in: *Bulletin of The Museum of Modern Art* 13/1946, Nr. 4–5, S. 16, zitiert nach Eckmann 1997, S. 156.
- 39 Zitiert nach Romy Golan: *Über einiger Personen Durchreise durch einen relativ kurzen Zeitraum*, in: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler*, Berlin 1997, S. 128–146, S. 130.
- 40 Vgl. Fabrice Flahutez: *Nouveau Monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme de l'exil à l'écart absolu, 1941–1965*, Dijon 2007, S. 93.
- 41 Vgl. Günter Metken: *Napoleon in the Wilderness*, in: *Max Ernst. Retrospektive*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München 1979, S. 314.
- 42 Vgl. André Breton: *Le surréalisme et la peinture* [1928], in: id.: *Le surréalisme et la peinture* [1965], Paris 2002, S. 11–72.
- 43 Vgl. Patrick Waldberg: *Max Ernst*, Paris 1958, S. 387.
- 44 Ernst 2005, S. 205.
- 45 Brief von Max Ernst an Joë Bousquet, 9. März 1946, zitiert nach Spies 2005, S. 200.
- 46 Simone Arbois: *Visite à Max Ernst*, in: *Paru* 59/1950, S. 17–21, S. 18 (Übersetzung durch die Autorin).
- 47 Werner Spies: *Die enzyklopädische Skulptur – »C'est mon mystère«*, in: id. (Hrsg.): *Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften*, Ausstellungskatalog, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1998, S. 162–166, S. 162.
- 48 Brief von Max Ernst an Alfred Barr, vermutl. November 1947, Los Angeles, Getty Research Institute, vollständig wiedergegeben in Spies 2005, S. 206.
- 49 Flusser 2007, S. 108.
- 50 Brief von Max Ernst an Joë Bousquet, 6. September 1949, München, Bayerische Staatsbibliothek, in Auszügen in Spies 2005, S. 224.
- 51 Brief von Max Ernst an seine Schwester Loni Pretzell, 15. April 1945, zitiert nach Lothar Fischer: *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 114.

52 Vgl. Sophie Collombat: *Après la pluie, l'Europe. Le retour de Max Ernst en France et en Allemagne*, in: Martin Schieder u. Isabelle Ewig (Hrsg.): *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, S. 325–343, S. 335.

53 Vgl. Spies 2005, S. 242 f.

54 Zitiert nach Schamoni 1991, o. S.

55 Flusser 2007, S. 103.