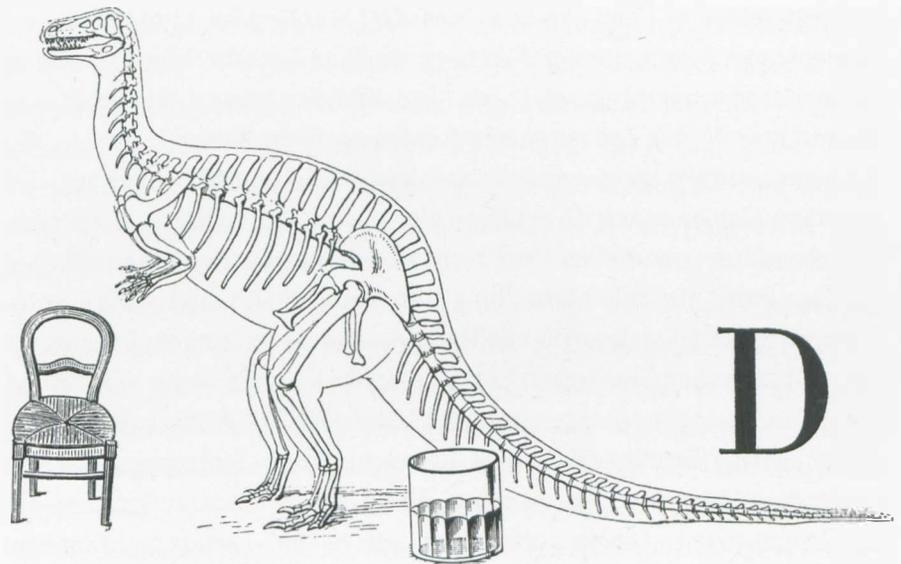


› BIOGRAPHISCHE NOTIZEN ‹

Max Ernsts Spiel mit einer literarischen Gattung

Julia Drost



Selbstzeugnisse und Einflüsse

»Max Ernst ist ein Lügner, Erbschleicher, Ohrenbläser, Rosstäuscher, Ehrabschneider und Boxer« lautet eine Selbstcharakterisierung, die Max Ernst im Jahre 1921 für ein Ausstellungsplakat entwarf. Sie findet sich dort als Beischrift neben einem Foto des Künstlers unterhalb einiger wichtiger Werke und Collagen aus der dadaistischen Zeit. Solche provokanten und hohnsprechenden Eigenzeugnisse sind charakteristisch für Max Ernst, den »agent provocateur« und »intellektuellsten Künstler der surrealistischen Bewegung«, der von sich selbst meistens in der dritten Person sprach und sich doch so oft schriftlich zu seinem Schaffen äußerte wie kaum ein anderer Künstler.¹ Die kontinuierliche Reflexion des eigenen Werks ist kennzeichnend für den gesamten künstlerischen Weg Max Ernsts, der schon früh damit begonnen hatte, seine Vita und seinen künstlerischen Schaffensprozess zu kommentieren. Seine schriftlichen Selbstäußerungen hat er immer wieder überarbeitet und ergänzt und schließlich im Jahre 1962 für den Ausstellungskatalog Köln/Zürich erstmals unter dem Titel *Biographische Notizen. Wahrheitgewebe – Lügengewebe* publiziert.² Dieser ersten ausführlichen Gesamtdarstellung seines Lebens sind verschiedene Texte vorausgegangen, von denen einige kurz angeführt seien. *Das Junge*

Rheinland publizierte im November 1921 einen kurzen, vom Künstler selbst verfassten Text mit dem Titel *Max Ernst*.³ In einem dem Künstler gewidmeten Sonderheft der *Cahiers d'Art* aus dem Jahre 1936 reflektierte Max Ernst seinen eigenen Schaffensprozess in dem Essay *Au delà de la peinture*.⁴ Im Jahre 1942 veröffentlichte das amerikanische Magazin *View* eine Sondernummer zu Max Ernst, in der unter dem Titel *Some data on the youth of M. E. As told by himself* eine erste Selbstbeschreibung des Künstlers abgedruckt war.⁵ Dem französischen Publikum schilderte Max Ernst seinen Lebensweg unter dem Titel *Souvenirs rhénans* im April 1956 in *L'Œil*.⁶ Im Unterschied zu anderen Künstlerfreunden wie beispielsweise Hans Arp oder Man Ray⁷ wählte Max Ernst mit seinen *Biographischen Notizen* eine dezidiert unpersönliche Form der Selbstdarstellung: Es entsprach einer gängigen Praxis, dass Künstler kurze Lebensläufe, sog. *Biographische Notizen* verfassten, die parallel zu ihren Ausstellungen in den Katalogen veröffentlicht wurden und deren redaktionelle Gestaltung den Künstlern überlassen war. In der Regel dienten die Notizen dazu, die Eckdaten der Lebensläufe vorzustellen. Doch nicht alle Künstler nutzten diesen üblichen Kataloganhang zur Selbstdarstellung. Der sozialkritisch motivierte George Grosz gab seinem Katalog einige Reflexionen über die Stellung des Künstlers in der kapitalistischen Gesellschaft bei: »[...]schreibe ich an Stelle der so beliebten, immer und immer wieder gewünschten biographischen Notizen. Es war mir wesentlicher, Erkenntnisfakten und allgemein gültige Forderungen aus den Erfahrungen meines Lebens zu geben, als all die dummen, äußerlichen Zufälligkeiten meines Lebens aufzuzählen, wie es sind: Geburtstag, Familientradition, Schulbesuch, erste Hose, Künstlers Erdwallen von der Wiege bis zum Grabe, Schaffensdrang und -rausch, erster Erfolg usw. usw.«⁸

Max Ernsts *Notizen* hingegen sind alles andere als eine Aufzählung von »Zufälligkeiten«, denn der Künstler nutzt die schriftliche Notizen-Form konsequent zur Inszenierung und Erläuterung seiner künstlerischen Ausdrucksweisen und seiner künstlerischen Position. Seine *Biographische Notizen* können, ja sie müssen als eigenständiger literarischer Beitrag zur Selbstdarstellung des Künstlers interpretiert werden.

Über kurze Aufzeichnungen weit hinausgehend stellt er hier Eckdaten seines Lebens zusammen, Kindheitserinnerungen, frühe Assoziationen sowie Überlegungen und Erklärungen zu seinem künstlerischen Vorgehen. Die *Biographischen Notizen* sind zu einem großen Teil stichwortartig verfasst, weisen oft unvollständige, elliptische Satzstrukturen auf, folgen aber einem konsequenten, nach Jahren gegliederten chronologischen Aufbau.

Es ist geradezu unmöglich, die *Notizen* zusammenfassend zu charakterisieren, da die einzelnen Texte ein äußerst verschiedenartiges Ensemble darstellen. Resümieren manche Einträge in eher nüchtern gehaltener Weise die großen Ereignisse eines Jahres wie Ausstellungen, Besuche, Umzüge und Reisen, so schreibt Max Ernst zu anderen Jahren längere Texte, die oft Anekdoten und Erinnerungen enthalten und einen narrativen Charakter besitzen. Sind die meisten Ausstellungen, oft auch kleine Schauen in Galerien, und wichtigen

Daten im Leben des Künstlers festgehalten, so geht Ernst über andere, durch Zeitgenossen belegte Ereignisse, darunter öffentliche Ehrungen des Künstlers, einfach hinweg. Sie finden keine Erwähnung.⁹ Private, abseits der Kunst anzusiedelnde Erlebnisse werden zwar oft ausgeklammert oder nur am Rande gestreift, aber es kann im Ganzen doch nicht davon die Rede sein, dass die Notizen emotionslos und frei von Gefühlsbeschreibungen wären. In der Schilderung biografischer Sachverhalte und wichtiger Ereignisse wie Eheschließungen oder die Geburt seines Sohnes Jimmy bleibt Max Ernst allerdings betont nüchtern und zurückhaltend.¹⁰

Insgesamt lassen sich drei inhaltliche Schwerpunkte herauskristallisieren, denen Max Ernst längere Passagen und Erklärungen widmet: seine Erinnerungen aus der Kindheit, die Beschreibung seines künstlerischen Schaffensprozesses und die beiden Weltkriege. Vor allem die Jahre des Zweiten Weltkrieges kommen in längeren Textpassagen zur Darstellung. Sie sind eng mit seiner Übersiedelung nach Amerika verbunden und markieren damit wichtige Einschnitte in seiner Vita.

Max Ernst, der »einer der belesensten Menschen war«¹¹, wie Werner Spies schreibt, hatte von 1910 bis 1914 an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn die Fächer Germanistik, Philosophie, Romanistik und Kunstgeschichte studiert.¹² Er hörte Vorlesungen bei dem renommierten Germanisten und Goethe-Forscher Berthold Lietzmann über den deutschen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts und war mit dem literarischen Werk von Goethe, Hölderlin, Novalis, von Arnim, Heine, Jean Paul und Grabbe vertraut.¹³ Darüber hinaus interessierte er sich auch für die Autoren der englischen schwarzen Romantik wie Edgar Allen Poe und Blake sowie für die Literaten des französischen Symbolismus und Surrealismus – Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont und Jarry.¹⁴ Er hörte Vorlesungen über zeitgenössische und ältere Philosophiegeschichte, besuchte kunstgeschichtliche Seminare und Vorlesungen zur flämischen, holländischen und französischen Malerei und interessierte sich für die mittelalterliche kölnische Kunst. Doch über seine philologischen und geisteswissenschaftlichen Interessen hinaus erregten auch Gebiete wie Psychologie, Psychiatrie und Medizin seine Aufmerksamkeit. So haben ihn die Schriften Sigmund Freuds nachhaltig beeinflusst und geprägt.¹⁵

Max Ernst äußert sich in den *Biographischen Notizen* weder ausführlich noch detailliert über seine Studienzeit, hebt allerdings seine intellektuelle Offenheit und die Vielseitigkeit seiner Interessen hervor, er »[...] vermeidet sorgfältig alle Studien, die zum Broterwerb ausarten können. Malt. Verschlingt wahllos alles was ihm an Literatur in die Hände fällt. Lässt sich von allem ›beeinflussen‹, lässt sich gehen, nimmt sich wieder zusammen, usw. Resultat: Chaos im Kopf.«¹⁶ Geradezu betont wird hier das Fehlen leitender Mentoren oder Denker, die sein späteres Werk entscheidend hätten prägen können. Max Ernst stellt sich als unabhängigen Geist dar und erklärt sich auch auf dem Feld der Malerei zum Autodidakten. In einem Fragebogen, den er vermutlich für den Katalog der Sammlung der Société Anonyme im Jahre 1946 ausfüllt, schreibt er über seine

Ausbildung: »Studies in Painting: none. He learns to express himself by means of art in the same way as the child learns to talk. No teaching is needed for the one who is born artist and even the expression ›self taught‹ is a phoney, he thinks.«¹⁷ Zwar benennt er in den *Biographischen Notizen* seine künstlerischen Vorlieben, betont aber auch hier die Vielfalt der Einflüsse: »Auch in der Malerei: seine Augen trinken alles, was in den Sehkreis kommt, jedoch mit mehr Wahl: er liebt van Gogh, Gauguin, Goya, Seurat, Matisse, Macke, Kandinsky, u. a. [...]«¹⁸

Außerhalb des Universitätslebens pflegte Max Ernst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen künstlerisch-literarischen Kreis, dem der Maler August Macke, der zeitweilig in Köln arbeitende Hans Arp, P. A. Seehaus und der blinde Dichter Peter Ronnefeld angehörten. Hier wurden die Themen der zeitgenössischen Kunst und Geisteswelt diskutiert. Gemeinsam mit Hans Arp und Johannes Theodor Baargeld (i. e. Alfred F. Gruenwald) bildete Max Ernst 1919/1920 eine eigene Dada-Gruppe, *Fatagaga*.

Es wird hier deutlich, wie sehr Max Ernst als intellektuell gebildeter und vielseitiger Künstler auch mit seiner künstlerischen Arbeit auf ein breit angelegtes Studium universale aufbauen konnte. Vor dem Hintergrund der Ahnenreihe berühmter autobiografischer Schriften in der Geschichte der Literatur und der Kunst und dieses umfassenden Bildungsprofils muss bei der Interpretation seines Gesamtwerkes seine Autobiografie ein besonderes Interesse erhalten. Es bleibt ferner zu fragen, inwiefern seine *Notizen* eine Auseinandersetzung des Künstlers mit den traditionellen Formen der Selbstbiografie darstellen.

Das autobiografische Schreiben

Das autobiografische Schreiben ist eine Tätigkeit, in der der Künstler seinen Entwurf des eigenen Selbst verhandelt und kommuniziert;¹⁹ Autor und Protagonist des Textes sind identisch. Der autobiografische Text ist in hohem Maße referentiell, denn seine Informationen verweisen auf eine außerhalb des Textes, in der Vergangenheit liegende Realität und entstehen im Hinblick auf einen fiktiven Selbstentwurf des Autors vom eigenen Individuum. Der Text verweist vor allem auf diesen Selbstentwurf, der als Wirklichkeit erscheinen will. In der Geschichte der abendländischen Literatur gilt Petrarca als erster Verfasser einer Autobiografie, während in der bildenden Kunst die früheste erhaltene Autobiografie von Lorenzo Ghiberti stammt. Der Vorgang des Ich-Denkens und der Reflexion über die eigene Erlebniswelt, der im frühneuzeitlichen Humanismus in den Vordergrund rückt, wurde immer wieder als Indiz für die Auflösung fester Bindungen an ein übergeordnetes religiöses System gedeutet. Wenn mit der Renaissance das »Individuum als innerweltliche Erscheinung und Persönlichkeit neu ins Blickfeld« rückte, so wird mit dem Anheben der Moderne mehr und mehr »der Moment des Fortschreibens, Korrigierens, auch Fiktionalisierens des eigenen Selbst« betont.²⁰ Die Autobiografie ist dann ein Instrument, das dem Verfasser zur Deutung getroffener Entscheidungen dienen kann. Aus der Perspektive des »jetzt« nach »rück-



wärts« soll sich ein sinnvolles Kontinuum ergeben – sofern der Autor von sich selbst das Bild eines einheitlich agierenden Individuums entwerfen will. Der Griff in den Fundus des gelebten Lebens holt dann nur jene vergangenen Lebensstationen hervor, die die Jetztsituation des Autors als sukzessives Hinarbeiten auf ein Ziel erscheinen lassen. Fiktives und Tatsächliches liegen hier in einem schwer zu entwirrenden Panorama scheinbarer Folgerichtigkeit vor.

Wahrheitgewebe – Lügengewebe

Max Ernst hat seinen *Biographischen Notizen* den Untertitel *Wahrheitgewebe, Lügengewebe* gegeben. *Dichtung und Wahrheit*, Goethes Autobiografie, auf deren Titel hier angespielt wird, gilt unbestritten als Höhepunkt innerhalb der autobiografischen Gattung, als ihr klassisches Paradigma.²¹ Mit *Dichtung und Wahrheit* wird ein Gattungs- und Lebensmodell gesetzt, das für Zeitgenossen und die Nachwelt den Maßstab sinnreicher Existenzgestaltung abgibt.²² Goethe beschreibt einen in sich vollendeten Werde- und Entwicklungsgang, an dessen Beginn bereits eine außergewöhnlich vorteilhafte Sternkonstellation steht: »Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig [...].«²³

Max Ernst wählt für seine *Biographischen Notizen* einen ähnlichen, sozusagen klassischen Beginn, indem er Ort und Zeit seiner Geburt benennt: »Am 2. April 1891 in der Kleinstadt Brühl, nicht weit vom heiligen Köln, schlägt er die Augen auf.« Dem ersten Satz wird ein Zitat seines Dichterfreundes Kuhlemann zur Seite gestellt: »Da sah er, daß es nicht mehr dunkel war und fühlte Hauch und Blick ins Weite blitzen.«²⁴ Im Hinweis auf die »Kleinstadt Brühl« schwingt leise Ironie mit. Er schmückt sich nicht mit der Größe seines Geburtsortes und der Gunst der Stunde seiner Geburt, wie es der deutsche Dichter tut, sondern verweist im Gegenteil auf dessen Provinzialität und die Beliebigkeit des Zeitpunktes. In den »Souvenirs rhénans« heißt es: »A en croire mon état civil, mes origines sont modestes. Mes yeux se sont ouverts vers la fin du siècle dernier, à Brühl, petite ville de la province rhénane à mi-chemin entre Cologne et Bonn.«²⁵

Durch die Betonung der Nähe zum »heiligen Köln« verweist er sodann auf ein schwerlastendes, leitmotivisches Thema seiner Kindheit, die katholische Gesinnung seines Elternhauses und strenge Disziplinierung durch den Vater: »Eltern: Philipp Ernst, Taubstummenlehrer von Beruf, Maler von ganzem Herzen, strenger Vater, wohlgewachsen, streng katholisch, stets gut gelaunt. Luise, geb. Kopp, hübsch, wohlgewachsen, helläugig, weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie das schwarze Meer, liebevoll, Sinn für Humor und Märchen. Mäßiges Einkommen. Viele Kinder, viele Sorgen, viele Pflichten.«²⁶

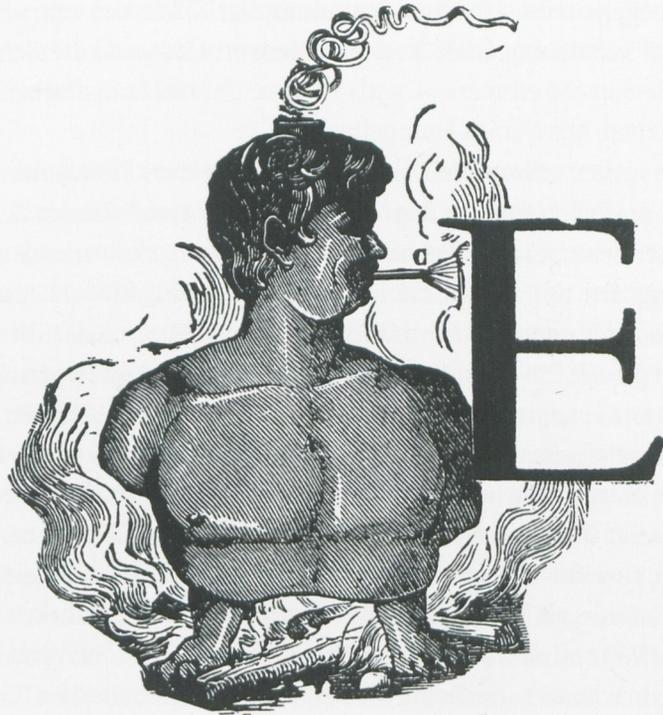
Max Ernsts Beziehung zur Welt wird aus der Sicht des Künstlers als eine Situation beschrieben, die vom ersten Tage an problematisch und konfliktreich

war: »Max, der Erstgeborene, hat die Verantwortung. Lob und Tadel für alles, was er und die Spätergeborenen der Familie begehen. Das gute Beispiel. Pflicht, Pflicht und wieder Pflicht. Das Wort wird ihm früh verdächtig, früh verhaßt. Wogegen die aus dem Katechismus stammenden Worte »Augenlust, Fleischeslust und Hoffart des Lebens« ihm recht liebenswert erscheinen. Außer Vaterunser und Katechismus: Max und Moritz, Struwpeter.«²⁷

Die Goethesche Autobiografie strebt als Projekt eine Zusammenschau von Ich und Welt, von innen und außen an und ist auf eine Entwicklung ausgerichtet.²⁸ So formuliert es Goethe in seinem Vorwort: »Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der [Auto]-biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Innenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt.«²⁹ Der Dichter erzählt sein Leben, das sich zu einem sinnigen Ganzen zusammenfügt – sowohl im Blick auf den zusammenhängenden Text, als auch auf das Bild einer Persönlichkeit.

In Max Ernsts Lebensbeschreibung vermissen wir auf den ersten Blick eine solche, zielgerichtete Linearität, denn, ganz im Gegenteil, hier wird von Anfang an Diskontinuität und Zusammenhanglosigkeit gestiftet. Dies geschieht bereits in rein formaler Hinsicht, da die Notizenform nicht die gleiche illusionäre Kraft wie ein zusammenhängender Text besitzt, wenn es darum geht, fiktive Wirklichkeit zu suggerieren. Zudem schreibt Max Ernst stets von sich in der dritten Person. Damit gibt er sich selbst (als Autor), obwohl er Thema der eigenen Autobiografie ist, eine Art Randposition. Während in Goethes Autobiografie das Ich absolut im Mittelpunkt steht – Erzähler und Handelnder zusammenfallen – und es also keinen Zweifel am Sinnzentrum (des Textes und des Individuums) gibt, begreift Max Ernst sein eigenes Ich als Gegenstand einzelner Erzählungen oder Begebenheiten, die in sprunghaften Kombinationen in verschiedene thematische Zusammenhänge gesetzt werden. Bleibt ihr Thema hier wie da immer das Ich, kann von Ganzheit nur insofern gesprochen werden, als die Gesamtheit der Notizen den Rahmen absteckt für die verschiedenen Kombinationen und Zusammenhänge. Die Notizen stellen ein chronologisch geordnetes, kombinatorisches System dar, das jedoch zu keiner Zeit der regulierenden Norm einer Sinn Ganzheit zu unterliegen scheint, und dennoch einen strukturierenden Zusammenhang mitliefert, gleich dem eines nicht-linearen Gewebes.

Es ist aufschlussreich, dass Max Ernst seinen autobiografischen Notizen den Untertitel *Wahrheitsgewebe – Lügengewebe* gegeben hat. In dem Bild des Gewebes ist das Bild der organischen Verflechtung all dessen enthalten, was menschliche Identität und die Konstruktion des eigenen Ich ausmacht. So hat Ernst in Anspielung auf Goethes Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* den Wahrheitsbegriff der Klassik eingeführt, ihn aber nicht mit dem Begriff der Dichtung sondern mit dem Begriff der Lüge konfrontiert, der im Sinne des Nietzsche'schen Begriffsverständnisses gebraucht scheint. Der Terminus Lüge wäre damit nicht im Sinne



einer Falschaussage oder der Unwahrheit zu verstehen, sondern als Verweis auf den konstruierten Charakter des im Rückblick beschriebenen Lebens.³⁰

Biografie und Œuvre

Max Ernst stellt in den *Souvenirs rhénans* ausdrücklich einen organischen Zusammenhang zwischen seinem Leben und seinem Werk her: »J' [...] ai passé une enfance banale et presque heureuse. Quelques secousses se sont pourtant produites. Des traces durables qu'elles ont laissées, on peut trouver les reflets dans mon œuvre.«³¹

Es liegt also nichts näher, als in den *Notizen* eine Erklärung der künstlerischen Position Max Ernsts zu lesen.

Mindestens zwei Leitmotive seines Schaffens – »Lebensthemen«³² des Künstlers – finden sich in der Beschreibung der Kindheit angelegt und werden von Max Ernst bewusst als solche herausgestellt: der Wald und der Vogelobre Hornebom. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Bedeutung, die Ernst den Kindheitserinnerungen beimisst, im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Sigmund Freud zu sehen ist, dessen Schaffen ihm durch das Studium und durch seinen Studienfreund Karl Otten vertraut waren.³³ Beide, in den *Notizen* angeschlagenen Motive werden eine zentrale Bedeutung für die Interpretation seiner Werke besitzen müssen.

In den *Biographischen Notizen* folgt der kurzen Beschreibung seines katholischen Elternhauses zunächst die Schilderung der kindlichen Begeisterung des jungen Max für Telegrafendrähte, Bahngleise und Bahnwärter. In assoziativ

anmutender Weise reiht sich daran das aufmüpfige Kinderlied vom »Humpelbein«, dessen Refrain den Leser an das Kinderwort Dada und die sich daraus entwickelnde Sprache erinnert: »Da tria tria tria, Da tria Humpelbein, Da ward ein Kind geboren, Mit Namen Humpelbein.«³⁴

Es folgen – eher unvermittelt – mehrere Absätze zum Thema des Waldes, das eng mit der Erinnerung an den Vater verknüpft wird.³⁵ Zu den Schlüsselbegebenheiten seiner Kindheit gehörte die Beobachtung des malenden Vaters: »Vater Philipp bei der Arbeit, ein Aquarell. Ein Wald, friedlich und doch beunruhigend, darinnen der Hermit. Alle Buchenblätter mit fast besessener Beflissenheit gemalt, ein jedes in seiner alleinigen Hartnäckigkeit verschlossen; und doch einer Gemeinschaft unterworfen: der Buche, dem Wald. Der Mönch in sein Buch vertieft. So tief verbohrt, dass er selber kaum noch da ist.«³⁶

An diese Erinnerung schließt sich eine Reihe von Fragen, Ideen und Gedankenspielen an, die sich um die Verbindung der Figur des Vaters, mit der Malerei und mit der Darstellung des Waldes drehen: »Was ist ein Wald? Gemischte Gefühle, als er zum ersten Mal den Wald betritt, Entzücken und Bedrückung [...] Wer soll das Rätsel lösen? Vater Philipp? Der Mönch von Heisterbach?«³⁷ In den *Notizen*, in denen der Wald mit widerstreitenden Gefühlen beschrieben wird, kann er als Metapher für die Auseinandersetzung mit dem Vater und in einem nächsten Schritt auch als Auseinandersetzung mit der Malerei als künstlerische Form der Wirklichkeitsaneignung interpretiert werden. Die Reflexionen über den Wald sind gleichzeitig auch Überlegungen zur Kunst, mehr noch, der Wald scheint als Personifizierung der Kunst auf: »Was tun Wälder? Sie gehen niemals früh zu Bett. Sie warten, bis der Holzfäller kommt. Was bedeutet der Sommer für Wälder? Die Zukunft; die Jahreszeit, in der die Schatten zu Worten werden und wort-begabte Wesen den Mut aufbringen, die Mitternacht um hundert Uhr zu suchen. All das gehört der Vergangenheit an, so scheint's mir. Kann sein.«³⁸

Es wird ganz deutlich, dass der Vater Philipp für den Sohn Anstoß zur Beschäftigung mit der Malerei gibt. Doch wird im Freudschen Sinne ganz folgerichtig der Vater-Sohn-Konflikt auf die Infragestellung der Malerei des Vaters durch den Sohn übertragen: »Er erinnert sich jedoch (mit Sicherheit), daß ihm damals eine Ahnung aufging: Da muß etwas nicht stimmen in der Wechselbeziehung zwischen Maler und Modell! Oh kleiner Max, wirst Du jemals dazu fähig sein, mit deinen bescheidenen Mitteln dazu beizutragen, dem Unfug ein Ende zu machen?«³⁹

Max Ernsts Wald-Erinnerungen greifen weit über Geschichten aus der Kindheit hinaus. Sie entstehen 30 Jahre später vor dem Hintergrund des Werdeganges eines nunmehr arrivierte Künstlers, der sich rhetorisch elegant »mit Sicherheit« zu »erinnern« glaubt und seine Biografie konstruiert. Im Jahre 1962 räumt Max Ernst, nunmehr auf dem Höhepunkt seines internationalen Erfolges, in einer Notiz ein, den Lebensweg eines berühmten Künstlers von Jugend an ersehnt zu haben: »Wie aber stellt sich der Schnabelmax zu dieser Notorität, er, dem eine einzige wilde Erdbeere tausendmal lieber ist als alle



547 [Seite 15]

Lorbeeren dieser Welt? [...] Die Antwort ist leicht: seit seinen Jugendjahren ist er sich der Gefahr bewußt und das heißt: die Gefahr ist nicht da. Die Lösung ist höchst einfach: handeln.«⁴⁰

Ein zweites Leitmotiv seines Schaffens und Schlüsselfigur seiner Arbeit ist in seinen *Biographischen Notizen* als prägendes Kindheitserlebnis zu finden: »Ein Freund namens Hornebom, ein kluger, buntgescheckter, treuer Vogel, stirbt in der Nacht; ein Kind, das sechste in der Reihe, kommt in selbiger Nacht zum Leben. Wirrwarr im Hirn des sonst sehr gesunden Jünglings. Eine Art von Ausdeutungswahn, als ob die eben geborene Unschuld, Schwester Loni, sich in ihrer Lebensgier des lieben Vogels Lebenssäfte angeeignet hätte. Die Krise ist bald überstanden. Doch dauert in des Jünglings Phantasie eine freiwillig-irrationelle Vorstellungs-Vermengung von Menschen mit Vögeln und anderen Lebewesen; und dies spiegelt sich in den Emblemen seiner Kunst.«⁴¹ Das mythische Vogeltier Loplop, das Privatphantom, wird Max Ernst zum ständigen Begleiter, ja zu seinem Sprachrohr. Loplop ist Bote einer »ironisch-kritischen Abspaltung der ›Schöpferpersönlichkeit‹«, ein distanziertes Betrachten der eigenen Tätigkeit, in der Werner Spies das Freud'sche Über-Ich erkennt.⁴² Diese Figur steht in perfekter Entsprechung zu der dritten Person des Singulars, die der Künstler für seine Randposition, eigentlich müsste man sagen »Superposition« in den autobiografischen Schriften wählt.

Autobiografie und Selberlebensbeschreibung

Wenn Max Ernst fast ausnahmslos in der dritten Person schreibt, wählt er ein Verfahren, das selten durchgängig in Autobiografien verwendet wurde, aber durchaus große literarische Vorbilder kennt, wie beispielsweise Jean Pauls *Selberlebensbeschreibung*. Grundsätzlich deckt es sich wortwörtlich mit der Bedeutung des Wortes Autobiografie, das ja nichts anderes meint als »eine Biographie, die von der innerlich beteiligten Person geschrieben wurde, geschrieben jedoch wie eine einfache Biographie.« Der Linguist Gérard Genette sieht den Fall einer Autobiografie vor, in dem die Identität der Individuen gleich, die grammatikalischen Personen jedoch verschieden sind.⁴³

Sich selbst gibt er in der dritten Person verschiedene Namen: »er«, »der kleine Max«, der »Knabe«, »Strolch«, »Sohn« und später »Jüngling«. Die autobiografische Technik erinnert damit an die Verfahrensweise in Jean Pauls *Selberlebensbeschreibung*, einer 1826 herausgegebenen Autobiografie mit dem Untertitel *Die Wahrheit aus Jean Paul's Leben*. Diese Schrift ist auch als ein Werk zu lesen, das die kurz zuvor erschienene Goethe'sche Autobiografie bereits durch die Wahl des Untertitels karikiert. Auch Jean Paul spricht von sich selbst durchgehend mit verschiedenen Namen im Anklang an die verschiedenen Rollen und Positionen, die er im Leben besetzte, und macht hierdurch deutlich, dass eine basale autobiografische Selbstreferenz nicht möglich ist. Das eigentlich erzählende Ich ist keine naturwüchsig gegebene Referenz, sondern das Erzählen muss sich seine eigene Referenz immer erst schaffen.⁴⁴ Vergleichbar

kreiert sich auch Max Ernst als Erstgeborener, als Sohn, als kleiner Junge, als großer Junge, schließlich als Künstler beständig selbst.

Eine weitere Parallele zwischen Jean Paul und Max Ernst besteht in dem – bedingten – Verzicht auf sukzessives, lineares Erzählen. Die Gattung Autobiografie erfordert eine vermeintliche Orientierung an der von der Wirklichkeit vorgegebenen Abfolge vergangener Handlungen und Ereignisse.⁴⁵ Jean Paul verzichtet jedoch genau auf das »Erzählen« als Mittel zur Weitergabe von Information; statt dessen nutzt er das Medium Sprache zur Metaphorisierung und zur Entdeckung einer neuen Ebene der Erkenntnis und der Wahrnehmung. Ähnlich verfährt Max Ernst, wenn er seine Autobiografie in Notizenform verfasst, Fakten sehr kurz und ohne narrative Ausschmückungen darstellt und an anderer Stelle mit längeren assoziativen Reflexionen, beispielsweise über den Wald oder Erinnerungen an den Tod des Vogels und die Geburt der Schwester, arbeitet.

Der stilistische Kunstgriff der dritten Person, der nur von Zeit zu Zeit apostrophisch durchbrochen, ansonsten aber konsequent durchgehalten wird, erzeugt Distanz. Der Erzähler – das Ich – geht auf Distanz zu seiner eigenen Person und damit auch seiner eigenen Vergangenheit. Das Ich scheint sich am Rande zu entdecken, durch die Kombination verschiedenster Erinnerungen, die in den Kindheitsjahren in einer zunächst zufällig anmutenden Ordnung aneinandergereiht werden. Die Kombination von verschiedenen Elementen erzeugt keine klare lineare und offenbare Sinnstiftung.

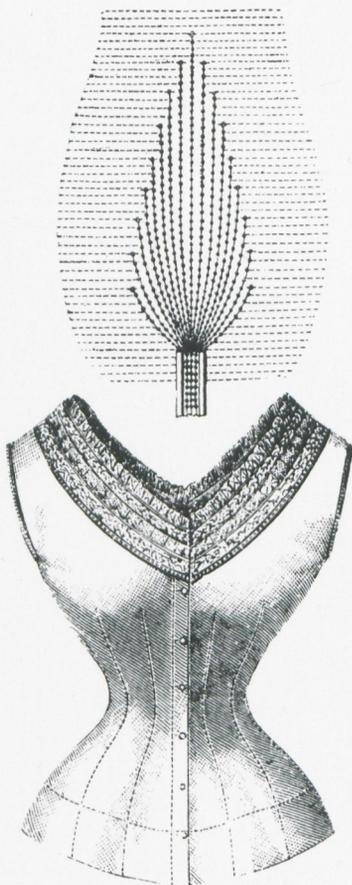
Aber nur auf den ersten Blick, denn in Wirklichkeit wird größte Kohärenz erzeugt, die sich gerade durch die Kombination konstruiert. Das literarische Verfahren des Autors entspricht seinen Strategien in der Kunst. Zur Max-Ernst-Ausstellung 1935 in Paris versendet der Künstler als Einladung ein zerteiltes Porträtfoto, dessen Teile so angeordnet sind, dass sie den Eindruck eines zerbrochenen Spiegelbildes vermitteln. Zwischen die einzelnen Fragmente sind handschriftlich Titel der ausgestellten Bilder eingefügt. Sie zerstören also zunächst die Einheit des Gesichts, um in einem zweiten Schritt eine neue Einheit zwischen Künstler und Werk herzustellen.⁴⁶ Durchaus vergleichbar setzt sich die Autobiografie des Künstlers aus einer Vielzahl von Fragmenten zusammen, die ein scheinbar außenstehender Dritter zusammenstellt. Das »Ich am Rande« gleicht dem Blick des Außenstehenden auf sein eigenes Werk. Werner Spies spricht daher vom »Künstler in der dritten Person.«⁴⁷

Der literarische Kunstgriff der dritten Person verhält sich kongruent zur kunsttheoretischen Position, die der Künstler vertritt.⁴⁸ In dem Text *Was ist Surrealismus* aus dem Jahre 1934 bekennt sich Max Ernst – zumindest vorübergehend – zum Surrealismus und schließt sich der von André Breton formulierten Definition des Künstlers an, der die Kraft des psychischen Automatismus und des Unbewussten als aktives Element im Schöpfungsprozess eines Kunstwerkes hervorhebt. Ernst betont im Anschluss an Breton die »passive Rolle des ›Autors‹ im Mechanismus der poetischen Inspiration.«⁴⁹ Ernsts Erklärung der Collage-Technik weist Ähnlichkeiten mit Lautréamonts Bild des

zufälligen Zusammentreffens von einem Regenschirm und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch auf: »Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.«⁵⁰ Der Künstler wird damit zum ausführenden Medium, zum Erfüllungsgehilfen seines eigenen Kunstwerkes, er wird zum Betrachter desselben und der Verantwortung für seine eigene Schöpfung gewissermaßen enthoben. Im Ausstellungskatalog *Art of this century* veröffentlicht Ernst 1942 den Text *Inspiration to order* von 1932, worin er über den Künstler schreibt: »This ›author‹ is disclosed as being a mere spectator of the birth of the work, for either indifferently or in the greatest excitement, he merely watches it undergo to the excessive phases of its development.«⁵¹

Künstlergenie versus Selbstkonstitution

Mit dieser Haltung wendet sich Ernst von der Vorstellung des Künstlers als Schöpfer und vom Mythos der Begabung des Künstlers ab, die das 19. Jahrhundert stark geprägt hatten. Der Künstler ist bei Ernst für das Zustandekommen des Kunstwerkes nur noch mittelbar verantwortlich: »Aus ist's [...] mit der alten Auffassung vom ›Talent‹, aus [...] mit der Heldenverhimmelung.«⁵² Max Ernst sucht das »Rätsel des Künstlers« aufzulösen und die in Künstlerbiografien des 19. Jahrhunderts verbreitete Annahme zu entkräften, dass »besondere [...] Fähigkeiten und Veranlagungen erforderlich seien, um [...] [ein] Kunstwerk zu schaffen und [...] dem Schöpfer des Kunstwerks ein besonderer [...] Platz einzuräumen« wäre.⁵³ Als Gegenreaktion auf die tradierte Verehrung des Künstlers als Helden weist Max Ernst die Vorstellung vom göttlichen Genie des Künstlers radikal zurück und verlangt statt dessen, »daß man mit dem alten Mythos des ex-nihilo schöpferischen Künstlers aufräume.«⁵⁴ Seit dem 18. Jahrhundert hatte die Kunst im Zuge der Säkularisierung als Reaktion darauf einen quasi religiösen, einen sakral-mythischen Charakter angenommen. Hegels Begriff der »Kunstreligion« steht für diese Entwicklung und den sozialen und öffentlichen Rang, den der Künstler in der Moderne als Schöpfer erwerben konnte.⁵⁵ Nietzsche beobachtete 1878 in *Menschliches, allzu Menschliches*: »Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen. Sie übernimmt eine Menge durch die Religion erzeugter Gefühle und Stimmungen, legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, so daß sie die Erhebung und Begeisterung mitzuteilen vermag, was sie vordem noch nicht konnte.«⁵⁶ Seit dem 18. Jahrhundert hatte sich der Künstlermythos in Deutschland vor allem um die Person Albrecht Dürers ausgebildet, dem ein wahrer »Cultus des Genius« zugebilligt wurde. Ende des 19. Jahrhunderts avancierten der bildende Künstler und der Musiker in besonderer Weise zu Trägern des wachsenden Künstlerkultes, auf die magische und sakrale Fähigkeiten projiziert wurden. Es ist nun der Künstler, der das außerhalb der bürgerlichen und zivilisatorischen Rationalität liegende, für den normal Sterblichen unerreichbare Ingenium des



Schöpfers verkörpert. In *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre der Philosophen* antwortet Max Ernst auf die Frage nach der Verbindung seines Werkes mit dem Wort Schöpfung: »Allerdings, der Ausdruck künstlerische Schöpfung, religiös angewendet, als ob es sich um eine Mission handelte, die der Künstler zu erfüllen hat, und als ob ihm diese Mission wie einem Priester aufgetragen sei und dieser Gott GOTT oder der Künstler selbst sei, und daß diese Mission ihn über den Alltagsmenschen hinaushebe – nein, davon will ich nichts hören.«⁵⁷

Wie zum Beweis und zur Bekräftigung der Anti-Genialität seiner selbst hört Max Ernst daher nicht auf, seinen eigenen Schaffensprozess zu erklären und zu versuchen, ihn dadurch scheinbar zu entmystifizieren. Ernst schreibt über seine ersten Collagen: »An einem Regentag in Köln erregte der Katalog einer Lehrmittelanstalt meine Aufmerksamkeit. Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, bōtanische, anatomische, mineralogische, paläonthologische und so fort, Elemente von so verschiedener Natur, daß die Absurdität ihrer Ansammlung blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte, Halluzinationen hervorrief, den dargestellten Gegenständen neue, schnell wachsende Bedeutungen gab. Ich fühlte mein ›Sehvermögen‹ plötzlich so gesteigert, daß ich die neuentstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah. Um diesen festzulegen, genügte ein wenig Farbe oder ein paar Linien, ein Horizont [...] So war meine Halluzination fixiert.«⁵⁸ In diesem Paragraphen verfällt Ernst in die bei ihm selten benutzte erste Person. Der Wechsel in die subjektive Perspektive steigert die Intensität der Darstellung des Erlebnisses, an dem der Künstler sonst nur indirekt, nur mittelbar beteiligt scheint. Der Weg zur Erfindung der Frottage-Technik wird dann ganz im Passiv beschrieben, so dass es geradezu den Anschein hat, als wolle sich Max Ernst von der aktiven Rolle des Erfinders distanzieren, wenn er schreibt: »Er verbringt die Ferien am Meer in der Bretagne. Dort kommt ihm eine Erleuchtung beim Anblick des hölzernen Fußbodens. Die Frottage-Technik ist gefunden. [...] Frottage ist nichts anderes als ein technisches Mittel, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes so zu steigern, daß Visionen sich automatisch einstellen, ein Mittel, sich seiner Blindheit zu entledigen.«⁵⁹

Ausgehend von der Freud'schen Grundannahme, dass die Kindheit die determinierende Phase für die weitere Entwicklung der Persönlichkeit darstellt, dienen sämtliche Kindheitsassoziationen dazu, das spätere Selbst des Künstlers zu konstruieren. So geht auch die Erfindung der Frottage-Technik auf ein Kindheitserlebnis zurück. Die »banale Fieberhalluzination« des Knaben, der auf seinem Mahagonischrank plötzlich die unwahrscheinlichsten Formationen entdeckt, »tauchte plötzlich wieder auf in M.s Gedächtnis etwa 30 Jahre später (am 10. August 1925), als er, an einem Regentag, allein in einem kleinen Gasthof am Meeresstrand, den hölzernen, von vielem ›Schrubben‹ ausgeleierten Fußboden anglotzt und bemerkt, daß die Maserungen sich ›in Bewegung setzten‹ (etwa wie die Linien auf dem (Imitation-) Mahagoni-Brett seiner Kindheit).«⁶⁰ Die Technik des Dripping wird von ihm im Jahre 1942 dann schlichtweg zum »Kinderspiel« erklärt: »Bindet eine leere Konservendose

an eine Schnur von ein oder zwei Meter Länge, bohrt ein kleines Loch in den Boden, füllt die Dose mit flüssiger Farbe. Laßt die Dose am Ende der Schnur über eine flachliegende Leinwand hin- und herschwingen, leitet die Dose durch Bewegungen der Hände, Arme, der Schulter und des ganzen Körpers. Auf diese Weise tröpfeln überraschende Linien auf die Leinwand. Das Spiel der Gedankenverbindungen kann dann beginnen.«⁶¹

Warum dieses ständige Zurücktreten hinter die eigene Person und die ständige Nivellierung der eigenen Leistung? Thomas W. Gaehtgens zufolge entspringt es zunächst »durchaus einem Gefühl der Ehrlichkeit sich selbst« gegenüber, das auf der vehementen Ablehnung des »Märchens vom Schöpfertum des Künstlers« beruht.⁶² Jedoch weist Thomas W. Gaehtgens zugleich auf den theoretischen Rückhalt hin, den die Definition des Surrealismus dem Künstler für seine Distanzierung vom eigenen Werk lieferte. Klar stellt er heraus, dass »die Methode seines Arbeitens immer ein kalkulierter Zufall« war.⁶³ Der fortwährende Rekurs auf die dritte Person, das Vogelphantom Loplop, die zeit seines Lebens anhaltende Reflexion über den eigenen Schaffensprozess, die Niederschrift in der Autobiografie, all dies sind nichts anderes als stilistische Kunstgriffe, um einen eigenen, persönlichen Schöpfermythos neu zu begründen.

Die Autobiografie ist schließlich und gerade bei Max Ernst nicht nur ein Produkt individueller Erinnerungsprozesse. Das retrospektive Vergegenwärtigen unterliegt sozialen Konstruktionen vom eigenen Selbst. So betrifft eine Vielzahl der Überlegungen beim autobiografischen Entäußern den Adressaten. Ihm gilt letztlich die Auswahl der zu beschreibenden Ereignisse, Handlungen, Fakten des sich beschreibenden Selbst. Weiß sich der Schreiber im Focus der öffentlichen Aufmerksamkeit, richtet er die Auswahl der gelebten Momente auf diese potentielle und vielschichtige Lesergemeinschaft aus. Max Ernst war sich des Schreibens für ein Publikum nicht nur sehr bewusst, er schrieb sogar ausdrücklich an ein Publikum, das seine Ausstellungen besuchte.

Die fortwährende Dekonstruktion des künstlerischen Elements durch die Erläuterung des technischen Vorgehens und die Distanzierung vom eigenen Subjekt durch die Zwischenschaltung der dritten Person ist letztlich eine Taktik der Verschleierung, eine Strategie der Verhüllung und der Mystifizierung. In dem Text *Paßbild* benennt der Künstler diese Strategie der Verwirrung explizit und erklärt, bewusst ein nicht fassbares Bild seiner Persönlichkeit entwerfen zu wollen. Dieses »Nicht-Fassbare« findet eine Entsprechung in seiner Kunst: »Was ihnen [d.h. den Frauen] vor allem unangenehm, ja unerträglich ist; es gelingt ihnen nur mit Mühe, seine [d.h. Max Ernsts] ›Identität‹ in den (scheinbaren) flagranten Widersprüchen aufzufinden, die zwischen seinem spontanen Verhalten und dem, was ihm sein bewußtes Denken zudiktiert, bestehen. [...] Dennoch, aus beiden Haltungen, die dem Anschein nach widersprüchlich, im Grunde jedoch aber nur konflikthaft sind, und die man bei Max Ernst in fast allen Bereichen feststellt, resultiert jedesmal, wenn er mit Wirklichem konfrontiert wird, eine einzige. Und diese Verbindung kommt eben auf dieselbe Art

zustande, wie man zwei voneinander getrennte Realitäten auf eine Ebene, die ihnen offensichtlich nicht angemessen ist, sich einander überläßt, was man in der Alltagssprache Collage nennt: es kommt zu einem Energieaustausch, der gerade durch diese (gewaltsame) Annäherung provoziert wird.«⁶⁴

Max Ernst nährt durch sein ständiges Sich-Zurücknehmen im Grunde seinen eigenen Mythos und ein eigenes modernes Künstlerbild, dessen Parallelen zu Marcel Duchamp bereits verschiedentlich aufgezeigt wurden.⁶⁵ Hatte Marcel Duchamp mit Rose Sélavy sein Alter ego kreiert, das fortan für ihn signierte, setzte Max Ernst in ähnlicher Weise seinen Loplop an die Stelle des Künstlers. Man darf sich von der Konstruiertheit dieses Verfahrens nicht täuschen lassen. Es ist ebenso künstlich wie gewollt und operiert mit ähnlichen Strategien der Verwirrung wie die Autobiografie in der dritten Person.

Am Ende bleibt festzuhalten, dass trotz aller immer wieder von Max Ernst vorgetragenen Vorbehalte gegen die Idealisierung des Künstlers seine autobiografischen Schriften und Selbstzeugnisse dazu dienen, ein eigenes Künstler-Idealbild zu generieren. Max Ernsts autobiografisches Anliegen ist daher so betrachtet gar nicht so weit vom Goetheschen entfernt, das ja letztlich auch in dem Versuch besteht, das »innere Leben nach einem Idealmuster des eigenen Ichs« zu rekonstruieren.⁶⁶



Anmerkungen

- 1 Monika Steinhauser, *Max Ernst Dadamax*, München / Zürich 1979, S. 10; 5.
- 2 *Max Ernst*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich, Köln 1962. Die erste Fassung der *Biographischen Notizen* war bereits im Jahre 1959 in französischer Sprache mit dem Titel *Notice biographique rédigée par l'artiste in Max Ernst*, Ausst.-Kat., Musée national d'art moderne, Paris 1959 erschienen. Im Jahre 1961 erschienen sie in englischer Sprache in *Max Ernst: Museum of Modern Art*, New York; The Art Institute of Chicago; New York 1961. Eine große Auswahl der Schriften Max Ernsts wurden im Jahre 1970 veröffentlicht: Max Ernst, *Ecritures*, Paris 1970. Die *Biographischen Notizen* wurden in den folgenden Katalogen immer wieder abgedruckt. Die angegebenen Seitenzahlen in der vorliegende Studie beziehen sich auf folgende Ausgabe: *Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Ausst.-Kat., hg. von Werner Spies, München 1991.
- 3 Max Ernst, »Max Ernst«, in: *Das junge Rheinland*, 2. Heft, Düsseldorf, 2. November 1921.
- 4 *Cahiers d'Art*, Nr. 6–7, 11. Jg., 1936.
- 5 *View*, Nr. 1, 2. April 1942.
- 6 *L'Œil*, Nr. 16, April 1956.
- 7 S. die Autobiografien: Hans Arp, *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich 1995 [1959]; Man Ray, *Autoportrait (Selfportrait)*, [New York 1963], Paris 1964.
- 8 George Grosz, *Eintrittsbillet zu meinem Gehirnzyklus. Erinnerungen, Schriften, Briefe*, Leipzig/Weimar 1988, S. 75.
- 9 Die Verfasserin dankt Helmut Leppien für das wohlwollende und aufmerksame Interesse, das er der vorliegende Studie entgegenbracht hat. Helmut Leppien weist z. B. darauf hin, dass Ernst einige Verleihungen unerwähnt lässt (Stefan-Lochner-Medaille, 1961; Lichtwark-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg, 1970).
- 10 Eindrücke über Max Ernst und sein privates Leben sind eher aus den Autobiografien seines Sohnes Jimmy Ernst bzw. den Erinnerungen seiner ersten Frau Luise Straus-Ernst oder der vierten Frau Dorothea Tanning zu gewinnen. Vgl. Jimmy Ernst, *A Not-So-Still Life*, New York 1984, Luise Straus-Ernst, *Nomadengut*, Hannover, 2000; Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and her World*, New York/London 2000. Verwiesen sei der Vollständigkeit halber auch auf die Erinnerungen von Peggy Guggenheim, seiner dritten Frau, von denen sich Max Ernst allerdings in den *Biographischen Notizen* deutlich distanzierte: Peggy Guggenheim, *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*, London 1979.
- 11 Werner Spies, *Max Ernst, Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 2003, S. 190.
- 12 Vgl. Eduard Trier, »Was Max Ernst studiert hat«, in: *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922*, Ausst.-Kat., hg. von Wulf Herzogenrath, Köln 1980, S. 63–68.
- 13 Vgl. ebd., S. 64.
- 14 Karin von Maur, »Max Ernst und die Romantik – Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision«, in: *Max Ernst*, München 1991, S. 348.
- 15 Siehe zu diesem Thema Werner Spies, *Max Ernst – Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin*, Köln 2000, S. 34–37. Vgl. auch: Klemens Dieckhöfer, »Max Ernst und seine Begegnung mit Medizin und Psychologie«, in: *Max Ernst in Köln*. Köln 1980, S. 70.
- 16 *Biographische Notizen*, S. 286.
- 17 Beinecke Library, Collection of manuscripts, YCAL MSS 101, Katherine S. Dreier Papers, Box 102, folder 2507, Max Ernst, 1926–28, Yale University. Die Verfasserin dankt Sophie Collombat für ihre sorgfältigen Recherchen.
- 18 *Biographische Notizen*, S. 286.
- 19 Die Literatur zur Autobiografie ist umfangreich. Siehe auch: Günter Niggel (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989; Klaus-Detlef Müller, »Zum Formen- und Funktionswandel der Autobiographie«, in: *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, hg. von Hans-Friedrich Wessels, Königstein i. Ts. 1984, S. 137–160; Jürgen Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Tübingen 1988.
- 20 Zitiert aus dem zeitweilig digital veröffentlichten Essay »Autobiographisches Entäußern« von Franziska Uhlig.
- 21 Harald Schnur, »Identität und autobiographische Darstellung in Goethes »Dichtung und Wahrheit««, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Jg. 1990, Tübingen 1990, S. 28.
- 22 Vgl. Bettina Knauer, »Kombinatorik, Digression und Inszenierung als Schreibweisen vom Ich. Jean Pauls und Joseph von Eichendorffs autobiographische Entwürfe«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, N. F., 1997, S. 187.
- 23 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Frankfurt 1975, S. 15.
- 24 *Biographische Notizen*, S. 281.
- 25 Max Ernst, »Souvenirs rhénans«, in: *L'Œil*, Nr. 16, April 1956, S. 9.
- 26 *Biographische Notizen*, S. 281.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Günter de Bruyn, *Das erzählte ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*, Frankfurt a. M. 1995, S. 35.
- 29 Johann Wolfgang Goethe, Vorwort zu *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, S. 11.
- 30 Vgl. Friedrich Nietzsche, »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn«, in: G. Colli/M. Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke; Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, München 1980; Bd. 1, S. 873 ff.
- 31 *L'Œil*, Nr. 16, April 1956, S. 9.
- 32 Eduard Trier, »Max Ernsts Waldeslust«, in: E. T., *Schriften zu Max Ernst* (hg. von Jürgen Pech im Auftrag der Stadt Brühl), Köln 1993, S. 31, in: Ernst-Gerhard Güse, »Entzücken und Bedrückung. Max Ernsts Gemälde »Forêt et Soleil, 1927«, in: *Max Ernst. Forêt et Soleil*, Saarland Museum Saarbrücken, hg. von der Kulturstiftung der Länder, Berlin/Saarbrücken 1998, S. 9.
- 33 Max Ernsts Studienfreund Karl Otten führte den Künstler nach seiner Rückkehr aus Wien in Freuds Texte *Traumdeutung* und *Der Witz und seine Bedeutung zum Unterbewußten* ein. Siehe Charlotte Stokes, »Surrealist persona: Max Ernst's Loplop, superior of birds«, in: *The Art Journal*, 1983, S. 225. Vgl. auch Werner Spies, *Max Ernst. Collagen*, Köln 1988, S. 49; John Russell, *Max Ernst. Leben und Werk*, Köln, 1966, S. 14; Heusinger von Waldegg, »Max Ernst und die rheinische Kunstszenen«, in: *Max Ernst in Köln*, S. 98.
- 34 *Biographische Notizen*, S. 282.
- 35 Zum Themenkomplex des Waldes im Werk von Max Ernst siehe *Max Ernst. Forêt et Soleil*, Saarland Museum Saarbrücken, hg. von der Kulturstiftung der Länder, Berlin/Saarbrücken 1998. Siehe auch: Helmut Leppien, *Max Ernst, Der Große Wald*, Stuttgart 1967 (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 121; Reclams Universalbibliothek).
- 36 *Biographische Notizen*, S. 282.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 *Biographische Notizen*, S. 283.
- 40 *Biographische Notizen*, S. 186.
- 41 Ebd., S. 285.
- 42 Vgl. Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Köln, 1998, S. 109.
- 43 Vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, zit. in: Philippe Lejeune, »Der autobiographische Pakt«, in: Niggel (Hg.), *Die Autobiographie*, S. 217f.
- 44 Vgl. Ralf Simon, »II. Konjunktural-Biographie und Selberlebensbeschreibung. Jean Pauls inszenierte Autobiographik«, in: *JPG* 29, 1994, S. 133.
- 45 Vgl. Lehmann, *Bekennen, erzählen, berichten*, Tübingen 1988, S. 168.
- 46 Held hat die Rezeption der Jean Paul'schen Technik in der Kunst Max Ernsts aufgezeigt. Die Anwendung des gleichen Verfahrens lässt sich auch in den autobiografischen Schriften beobachten. Vgl. Gerd Held, »Das gewendete Selbst. Autobiographie und katoptrische Poetik bei Jean Paul«, in: Friedl Friedrich (Hg.), *Dies & Das. Wie Sprache die vielfältigsten Gesichter macht*, Offenbach 1995, S. 119.
- 47 Spies, *Max Ernst. Loplop*, S. 107.
- 48 Vgl. zum Folgenden auch Thomas W. Gaehtgens, »Das »Märchen vom Schöpferum des Künstlers«. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop«, in: *Max Ernst – Retrospektive*, Ausst.-Kat. hg. von Werner Spies, München 1979.
- 49 *Max Ernst*, Ausst.-Kat., Stuttgart 1970, S. 49.
- 50 *Biographische Notizen*, S. 291.
- 51 Max Ernst, »Inspiration to order«, 1932, in: *Art of this Century. Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910 to 1942*, hg. von Peggy Guggenheim, New York 1942.
- 52 Max Ernst, »Was ist Surrealismus?«, in: *Max Ernst. Gemälde, Plastiken, Collagen, Frottagen, Bücher*, Ausst.-Kat., Stuttgart 1970, S. 49.
- 53 Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1980 [1934], S. 21.
- 54 Max Ernst, *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre der Philosophen*, Köln 1970, o. P.
- 55 Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1998, S. 280 ff.
- 56 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, allzu Menschliches. Ein Buch für freie Geister*, Bd. I., 1876–1878, 4. Hauptstück: *Aus der Seele der Künstler und der Schriftsteller*, zit. nach Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, München 1923, S. 150.
- 57 Ernst, *Die Nacktheit der Frau*, Köln 1970, o. P.
- 58 *Biographische Notizen*, S. 290.
- 59 Ebd. S. 300.
- 60 Ebd., S. 284.
- 61 *Biographische Notizen*, S. 322.
- 62 Gaehtgens, »Das »Märchen vom Schöpferum des Künstlers«, S. 68.
- 63 Ebd., S. 77.
- 64 *Biographische Notizen*, S. 314.
- 65 S. hierzu Spies, *Loplop*, S. 109 und Gaehtgens, »Das »Märchen vom Schöpferum des Künstlers«, S. 77.
- 66 Jacques Voisine, »Vom religiösen Bekenntnis zur Autobiographie, 1760–1820«, in: Niggel (Hg.), *Die Autobiographie*, S. 412.