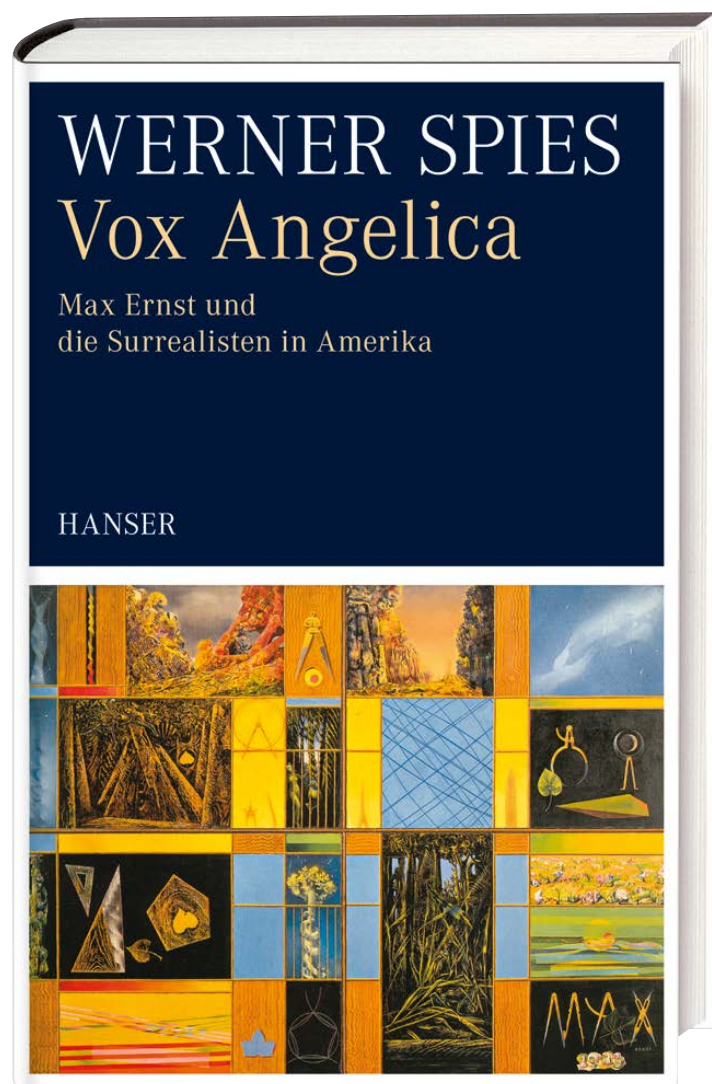


Leseprobe aus:

Werner Spies

Vox Angelica Max Ernst und die Surrealisten in Amerika



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf  
[www.hanser-literaturverlage.de](http://www.hanser-literaturverlage.de)

© Carl Hanser Verlag München 2014

HANSER





Werner Spies

# Vox Angelica

Max Ernst und  
die Surrealisten in Amerika

Carl Hanser Verlag

1 2 3 4 5 18 17 16 15 14

ISBN 978-3-446-24498-6

© Carl Hanser Verlag München 2014

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Satz für Satz. Barbara Reischmann, Leutkirch

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany



**MIX**  
Papier aus verantwortungsvollen Quellen  
**FSC® C006701**

*Für Daniel Filipacchi*



Während ich den Großteil der folgenden Seiten niederschrieb,  
lebte ich einsam, weit entfernt von jeder Nachbarschaft,  
am Rande des Waldensees in den Wäldern von Concord, Massachusetts.  
Ich ernährte mich von meiner Hände Arbeit  
und wohnte in einem Haus, das ich mir selbst gebaut hatte.  
Ich verbrachte in dieser Gegend zwei Jahre und zwei Monate.  
Jetzt nehme ich wieder am zivilisierten Leben teil.

Henry David Thoreau, *Walden*





## Inhalt

Begegnung mit einer fremden Welt . . . . .	13
Die Emigration von Wissenschaft und Kunst . . . . .	22
Der surrealistische Überfall auf Amerika . . . . .	28
Reaktionen auf Max Ernst und sein Werk . . . . .	32
Konfrontation mit den Werken . . . . .	41
Die Popularität des Surrealistischen, die Exzentrik Dalís . . . . .	47
Der Durchbruch der surrealistischen Bildstrategie und der Einfluss auf die Werbung . . . . .	52
Weitere Übernahmen aus der surrealistischen Bildsprache . . . . .	59
Max Ernsts erste Arbeiten in New York . . . . .	64
<i>L'Europe après la pluie II</i> und <i>La planète affolée</i> . . . . .	68
Die Legitimation surrealistischer Kunst – Mondrian in der Kritik . . .	78
Azur, Sternbilder, Planetenbahnen . . . . .	88
»First Papers of Surrealism« . . . . .	93
Die monumentalisierte »écriture automatique« . . . . .	101
Konservendose und Pendel . . . . .	103
Prioritätenstreit . . . . .	107
»Oszillation« . . . . .	115
Zwirnknäuel, Parzen – eine thematische Assoziationskette . . . . .	118
Hordenbilder, Bindfäden und neue Vorlagen: Das <i>Dictionnaire infernal</i> von Collin de Plancy . . . . .	130

»Buer« und <i>Lange du foyer</i> . . . . .	140
Beschäftigung mit weiterem Abbildungsmaterial . . . . .	147
Illustrationen für die Zeitschrift <i>VVV</i> . . . . .	159
Im »Camp des Milles« – die Feile des Ausbrechers . . . . .	161
Die entscheidende Begegnung: <i>Design in Nature</i> . . . . .	168
Mikroskopische »Kunstformen der Natur« . . . . .	173
»Locomotion in Man« – eine programmatische Collage . . . . .	178
»Action Painting« – Evokation der amerikanischen Pionierzeit . . . . .	181
Außerkünstlerische Quellen . . . . .	184
Die »Standortfrage« des Materials . . . . .	187
Kontinuität und Differenz und der Umgang mit mikroskopischen Welten . . . . .	191
Hinweis auf Pflanzliches und mikrochirurgische Verarbeitung . . . . .	196
<i>Vox Angelica</i> – Das Hauptwerk der europäischen Malerei im Exil . . . . .	213
»Gedächtnis und Erinnern« – Exil und »Wanderlust« . . . . .	218
Planetarischer Anspruch des Surrealismus . . . . .	223
Manifest der Vielseitigkeit . . . . .	227
»Selbstschöpfung« – »Selbstvernichtung« (Friedrich Schlegel) . . . . .	232
Galeriebilder, »Prodromus« und Runges <i>Der Große Morgen</i> . . . . .	235
»New Yorker Alben«, Ausschnitte, Abgeschnittenes . . . . .	240
»Bild im Bild«, »Max Ernst's Favorite Poets / Painters Of The Past« . . . . .	243
Manifest der Collage – Erinnerungsarbeit gegen Remake . . . . .	247
»Gedächtnistheater« und Kunstkammer . . . . .	252
Die verlorene Geschichte . . . . .	255

Kunstschränke und Kunstkammern .....	258
Die Spielzeugwelt .....	264
Le Corbusiers »Innovation suitcase« und Duchamps <i>Boîte-en-valise</i> .....	267
Der Ort des Malens .....	270
Hausbau und <i>Capricorn</i> .....	277
Zahlenmystik, »Engelskonzert« und Einsamkeit .....	281
Vorbereitende und begleitende Bilder .....	286
<i>Vox Angelica</i> und Strawinsky .....	290
Vorarbeiten für <i>Vox Angelica</i> .....	294
Vogelbilder, Spiralen, »Zip« .....	301
Weitere Motive in <i>Vox Angelica</i> .....	305
Leibniz, die Monadologie .....	310
She-Kay-Ah-Ranch, Einsamkeit, Thoreaus <i>Walden</i> .....	317
Arche Noah, Sintflut-Retabel und Inventar .....	326
»Les Américains n'aiment pas être redevable à l'Europe« .....	333
Anhang	
Anmerkungen .....	338
Abbildungsnachweise .....	371
Copyrightnachweise .....	380
Dank .....	382



## Begegnung mit einer fremden Welt

Max Ernst in Amerika – das heißt mehr als eine zusätzliche stilistische Phase im Werk. Hinter dem, was in den Jahren des Exils entsteht, steckt das Wissen um die tödliche Bedrohung der Welt durch den nationalsozialistischen Terror. Die Beschäftigung mit dieser Zeit soll sich bei Max Ernst auf das große Bild *Vox Angelica*, Requiem und rettende Arche Noah in einem, zubewegen. Und so vielperspektivisch wie sich uns *Vox Angelica* offeriert, muss auch die Annäherung an dieses überwältigende, vor jeder fixen Betrachtung fliehende Gemälde im zweiten Teil dieses Buches sein. Max Ernst beendet es wenige Wochen nach einem anderen imponierenden Werk, nach *Day and Night*. Das Wort »Nacht« besitzt für den Surrealismus ein emotionales Gewicht. Es verweist bei Max Ernst aber auch auf die Arbeitswut, die hilft, die Lähmung durch den Wegzug aus Europa wenigstens ein wenig zu mildern. Bewusst oder unbewusst greift der Künstler nach der Devise »jour et nuit«, die Balzac in *Le père Goriot* dem fiebrigen Rastinac in den Mund legt und die der Autor der *Comédie humaine* in sein eigenes Wappen eingravieren ließ. Das Programm, das hinter *Vox Angelica* steckt, kann man einem Kommentar entnehmen, mit dem Max Ernst 1944 die erste Abbildung in einer New Yorker Publikation begleitet: »»Night and Day, of The Pleasures of Painting«: Dem Herzschlag der Erde lauschen. Sich der Angst hingeben, die die Kometen und das Ungewisse im Menschen hervorrufen. Die Sonne nach freiem Willen aufgehen lassen. Die Scheinwerfer vom Hirn der Nacht entzünden.«<sup>1</sup> Im Exil erhält das Wort »Nacht« einen bösen Klang. Exil und Nacht, dahinter bricht das auf, was dem neuen, nicht gewünschten Leben Max Ernsts sein schwarzes Licht zuwirft. Der Hinweis auf den Kometen und das Unbekannte deutet etwas Fatales an, das von der schlimmen Botschaft der Zeit überschattet wird. Darauf passt das Zitat, das Breton im *Dictionnaire abrégé du surréalisme* einige Jahre zuvor bei seiner Definition des Wortes »nuit« verwendete: »Schmutzige Nacht, Nacht der Blumen, Nacht der Schreie, berauschte Nacht, taube Nacht, deren Hand ein abstoßender Drache ist, gehalten von allseitigen Fäden, schwarzen, schändlichen Fäden.«<sup>2</sup>

Im letzten Augenblick konnte Max Ernst den Lagern des Regimes von Vichy und den deutschen Häschern entkommen. Wie viele andere Künstler und Intellektuelle verdankt er die Rettung dem Emergency Rescue Committee und in erster Linie dem Einsatz von Varian Fry.<sup>3</sup> Bereits vor dem Ausbruch des Kriegs war Max Ernst, der seit 1922 ununterbrochen in Frankreich lebte, als »Angehöriger des Deutschen Reiches« interniert worden. Die groteske und unerträgliche Situation kommentierte er nach seiner Ankunft in New York in einem Gespräch mit Robert Motherwell. »Ich erinnere mich daran, wie er ironisch bemerkte, im einen Jahr sei er in Paris noch im Rahmen einer Ausstellung unter einem Titel wie ›Meister der École de Paris‹ ausgestellt worden und im nächsten (zu Kriegsbeginn) als nominaler deutscher Staatsbürger in ein französisches Konzentrationslager gebracht worden.«<sup>4</sup> Am 5. September 1939 schreibt Ernst in einem Brief an Joë Bousquet über die drohende Internierung: »Nächsten Freitag muss ich aufbrechen zum ›Centre de Rassemblement pour les Étrangers‹ in Largentière (Ardèche), und natürlich weiß ich nicht, was mich erwartet [...]. Glaubst Du, Du könntest etwas für mich tun?«<sup>5</sup> Zunächst wird er sechs Wochen im Lager von Largentière festgehalten.<sup>6</sup> Dann wird er nach »Des Milles« bei Aix-en-Provence verlegt.<sup>7</sup> Auf einer Postkarte, die auf den 27. Oktober 1939 datiert ist und die Adresse »Camp de les Milles, (B. J. Rh.), les Milles (p. Aix en Provence)« trägt, schreibt er seinem Sohn Jimmy, der sich damals bereits seit einigen Jahren in New York aufhält: »Ich werde hier gefangengehalten. Mit Deinen exzellenten Kontakten könntest Du mir (zu meiner Befreiung) helfen. Tu etwas. Sprich mit einflussreichen Leuten.«<sup>8</sup> Paul Éluard erwirkt dank einer Nachricht an Albert Sarraut kurz vor Weihnachten vorübergehend die Freilassung seines Freundes. »Monsieur le Président, da Sie stets ein Liebhaber und ein Verfechter selbst der umstrittensten Kunst und Künstler waren, erlaube ich mir, mich direkt an Sie zu wenden. Einer der verehrungswürdigsten oder zumindest respektabelsten Künstler der Pariser Schule, Max Ernst, ist seit Kriegsbeginn in Frankreich interniert. Obgleich er sein Land, ohne die Absicht zurückzukehren, vor nun mehr als zwanzig Jahren verlassen hat. Er war der erste deutsche Künstler, dessen Kunst in einem Pariser Salon ausgestellt wurde. Er ist fünfzig Jahre alt. Ein einfacher Mann, stolz, loyal und einer meiner engsten Freunde. Wenn Sie ihn kennen würden, wüssten Sie gleich, dass seine Internierung weder richtig noch gerecht ist. Er besitzt ein kleines Haus in

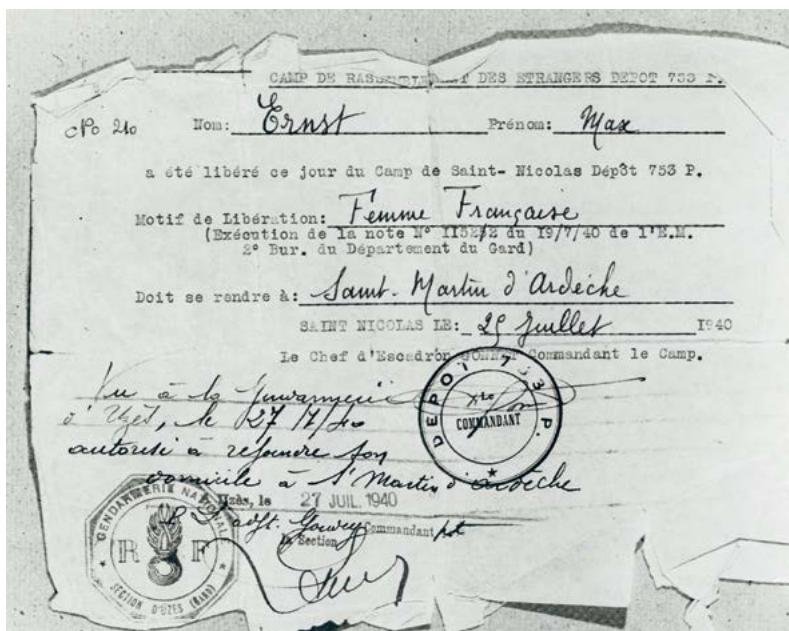
Max Ernst und  
Leonora Carrington  
in St. Martin d'Ardèche 1939  
(Foto: Lee Miller)



St. Martin d'Ardèche, das er mit eigenen Händen erbaut und eingerichtet hat (die nächste Ausgabe der *Cahiers d'Art* wird Fotografien davon abdrucken). Auf dass man ihn heimkehren lasse.«<sup>9</sup>

Für den großen Wohnraum des Hauses in St. Martin d'Ardèche hatte Max Ernst, im Wissen um die nahende Gefahr, das monumentale Bild *Un peu de calme* (*Ein wenig Ruhe*) gemalt, einen undurchdringlichen Wald, ganz als ob er sich in diesen zu flüchten hoffte. Nach Kriegsausbruch wird er erneut aus »Les Alliberts«, wo er mit Leonora Carrington lebt, nach »Des Milles«<sup>10</sup> und dann nach »Saint-Nicolas« bei Nîmes<sup>11</sup> verbracht. Er flieht aus diesem Lager, wird wieder festgenommen und entkommt nochmals zu dem Zeitpunkt, da endlich die Entlassungspapiere eintreffen. Das Emergency Rescue Office hatte ihm in der Zwischenzeit auf Bitten von Varian Fry, Margaret Barr und Sohn Jimmy ein Visum für die USA besorgt. Die Ausreise war von Max Ernst am 27. Februar 1941 in einem Schreiben an den Préfet de l'Ardèche in Privas beantragt worden.<sup>12</sup> Unter dem Passus »Begründung der Reise« in der »Demande de Visa« entdecken wir den handschriftlichen ironischen Eintrag: »Geschäftsreise, insbesondere um durch Ausstellungen in New York (The Museum of Modern Art) und Chicago (Art Club) meine finanzielle Situation wiederherzustellen.«<sup>13</sup> Selbst in einer so dramatischen Situation kann Max Ernst nicht auf das Wesentliche seines





Entlassungspapiere aus dem Lager »Saint-Nicolas« bei Nîmes (1940)

Verhaltens verzichten, auf die aufwiegelnde Koppelung auseinanderliegender Begriffe. Auch in diesem prekären Moment spielt er mit der Verkürzung, die Freud als Mittel der Witzeslust beschreibt, der »Ersparung des Gedankenwegs durch das technische Mittel des Witzes«<sup>14</sup>. In der Autobiographie *Wahrheitgewebe und Lügengewebe*<sup>15</sup>, in der dieses Gesetz der Verkürzung eine durchgängige Anwendung findet, tauchen nur lakonische Bemerkungen über die Wochen auf, die der Abreise vorausgehen.

Max Ernst trifft in Marseille in der Villa Air-Bel – dem Wartesaal der Surrealisten – André Breton, Jacqueline Lamba, Wifredo Lam, Oscar Dominguez, Victor Brauner, Jacques Hérold und André Masson.<sup>16</sup> Für die Mitglieder der Gruppe um Breton war die Situation prekärer als für andere Intellektuelle. Dies unterstreicht Breton in seinen *Entretiens*: »[...] die Situation einiger Surrealisten war unter dem Vichy-Regime mehr als kritisch und in jedem Fall nicht vergleichbar mit der anderer Intellektueller [...]«<sup>17</sup> In Marseille trifft er außerdem auf Peggy Guggenheim, die er kurz nach der

Max Ernsts Ankunft  
auf dem La-Guardia-Flughafen,  
New York 1941  
(Foto: Jimmy Ernst)



Flucht in die USA heiraten wird. Unter der Überschrift »Freiheit, geliebte Freiheit« schreibt er: »Am 14. Juli 1941 kommt Max Ernst zusammen mit Peggy Guggenheim in New York am La-Guardia-Flughafen an, wo ihn sein Sohn Jimmy mit den Onslow-Fords in den Vereinigten Staaten willkommen heißt. Kaum aus dem Flugzeug gestiegen, wird er von den Einwanderungsbehörden festgesetzt und (»er untersteht dem Gesetz des Deutschen Reiches«) in Ellis Island interniert.<sup>18</sup> Schöne Aussicht auf die Freiheitsstatue. Nach drei Tagen befreit, reist Max Ernst mehrere Wochen durch die Vereinigten Staaten: New Orleans, Arizona, New Mexico, Kalifornien. Er entscheidet sich für New York und versucht, sich anzufreunden. [...] Er bleibt während des ganzen Aufenthalts in den USA deutscher Staatsbürger.«<sup>19</sup> Hervorzuheben in dieser Schilderung ist der Hinweis, er versuche sich »anzufreunden«. In einem Brief vom 22. Januar 1941 war von einer gewissen Zurückhaltung gegenüber der Ausreise in die Vereinigten Staaten die Rede: »Ich breche mit ›Gemischte[n] Gefühle[n]‹ auf, da ich von diesem Land ein nicht allzu verführerisches Bild habe.«<sup>20</sup>

Die ungewohnte Umgebung verwirrt Max Ernst ebenso wie manch andere Europäer, die ins amerikanische Exil kommen. Breton beispielsweise umgeht die Frage nach den neuen Eindrücken in Amerika, die ihm Charles Henri Ford für die Zeitschrift *View* stellt, mit einem spöttischen Exkurs über die Flora und die Schmetterlinge am Hudson. Ford stellt, offenkundig

im Einverständnis mit Breton, folgende Frage: »Mehr als von New York ziehen Sie es wohl vor, uns von der New Yorker Umgebung zu erzählen [...].« Wenn man weiß, wie wenig sich Breton zuvor aus dem gemacht hatte, was sich nicht vor dem Hintergrund des städtischen Lebens, in diesem Fall Paris, abspielte, enthält diese Reaktion eine vernichtende Kritik. Bretons Antwort ist bezeichnend für die Ablehnung der Vereinigten Staaten: »Zumal habe ich begonnen, mich mit den Geheimnissen der amerikanischen Schmetterlinge vertraut zu machen.«<sup>21</sup> Bemerkenswert, was Claude Lévi-Strauss aus der Rückschau über seine Begegnung mit New York geschrieben hat.<sup>22</sup> Seine Reaktion verweist auf die Entdeckerfreude des Ethnologen. Lévi-Strauss, der auch 1941, im Mai, in New York eintrifft, lernt dort rasch Max Ernst kennen. Beide verpassten – und sie bedauerten es sehr –, im Unterschied zu Robert Matta, um wenige Wochen die offensichtlich bedeutendste Ausstellung des Jahres, »Indian Art of the United States«. Vor allem die Eskimo-Masken beeindruckten Matta. Diese Schau im Museum of Modern Art<sup>23</sup>, die die Exponate in einer spektakulären Szenographie präsentierte, hatte wenige Wochen zuvor, am 27. April, ihre Tore geschlossen.<sup>24</sup>

Max Ernst und Lévi-Strauss freunden sich an und besuchen regelmäßig in Begleitung von Breton Galerien, um ethnologische Objekte zu erstehen. Für Max Ernst brachte dies die Wiederbegegnung mit einer Welt, die ihn und die Surrealisten seit den zwanziger Jahren beschäftigt hatte. Vor allem ozeanische Bildwerke und Arbeiten der Indianer waren regelmäßig in der Pariser »Galérie Surréaliste« zu sehen gewesen.<sup>25</sup> Das war keineswegs selbstverständlich, schrieb doch Meyer Schapiro in einer Entgegnung auf Barrs *Cubism and Abstract Art* (1936), in dem er auf die Bedeutung der Rolle außereuropäischer Bildnerie für Matisse und Picasso überaus kritisch einging: »Eine Abwertung der Geschichte, der zivilisierten Gesellschaft und der äußeren Natur sind der Hintergrund dieser neuen Begeisterung für primitive Kunstformen.«<sup>26</sup> Er steht hier in der Nachfolge von Sigmund Freud, der aus anthropologischer Perspektive eine Überlegenheit der westlichen Kunst behauptet hatte. Deshalb finden wir in seiner umfangreichen Sammlung auch keine Beispiele primitiver oder psychopathologischer Arbeiten. Im Mittelpunkt stehen in New York die Expeditionen zu Julius Carlebach, der seinen Laden für »Antiques and Art Objects«, im Haus 943, Third Avenue führt. Er bietet dort Arbeiten zum Verkauf, die George Heye, Konservator am »Museum of the American Indian«, dem überreichen Fundus des

Museums entnommen hatte.<sup>27</sup> Auf der Ausstellung »First Papers of Surrealism«<sup>28</sup> werden bereits im Herbst 1942 einige Objekte aus den noch jungen Sammlungen von Max Ernst, Claude Lévi-Strauss und André Breton gezeigt. Die Quelle Carlebach ist offensichtlich so ergiebig, dass Breton, Duchamp und Max Ernst, die Herausgeber der Zeitschrift *VVV*, dem Geschäft von Carlebach in der Doppelnummer 2–3 eine ganzseitige Annonce für »Africa America Oceania – Antiques and Art Objects« einräumen. Carlebach, der 1936 aus Berlin nach New York emigriert war, erwies sich, wie Max Ernst berichtete, als kenntnisreicher Gesprächspartner. Seit seiner Arbeit mit den Sammlungen für Völkerkunde in Lübeck hatte Carlebach begonnen, sich früh auf Ethnographica zu spezialisieren. Sein Studium der Kunstgeschichte und Völkerkunde konnte er mit dem Handel solcher Objekte finanzieren.

Die Hinweise, die Lévi-Strauss in dem Text »New York post et préfiguratif« gibt, gelten auch für Max Ernsts Begegnung mit dieser Stadt.<sup>29</sup> Sein Bericht ist für eine europäische »sophistication« im Umgang mit New York bezeichnend. Das Gespür für die Brechungen, die der New Yorker Dekor auf Schritt und Tritt bereithält, findet in der surrealistischen Faszination für das Heteroklote der Objektwelt ein Gegenstück. Die Schilderung offenbart das ganze Ausmaß an gewollter Fremdheit, wenn wir die Vorstellung vom ziellosen Flaneur, wie wir ihn aus Aragons *Le paysan de Paris* oder aus Bretons *Nadja* kennen, auf den Gang durch ein New York übertragen, bei dem die verschiedensten Residuen von Lebensformen und sozialen Verhaltensweisen vor Augen treten. Gemeinsam mit den Surrealisten praktizierte Lévi-Strauss das Prinzip der Zufallsbegegnungen, die Epiphanien hervorrufen, indem sie mit einem Schlag den Zeitbegriff und die Kausalität außer Kurs setzen: »[...] ich ließ mich vom Zufall treiben in diesen geometrischen Straßen, deren Erscheinungsbild sich auf unerwartete Weise von einem Block zum nächsten veränderte: eben noch ärmlich, dann bürgerlich oder kleinstädtisch, und in den meisten Fällen chaotisch. Mit Sicherheit war New York nicht die ultramoderne Metropole, die ich erwartet hatte, sondern ein riesiges Durcheinander aus Horizontalen und Vertikalen, zurückführbar vielmehr auf eine spontane Erhebung der städtischen Landschaft als auf die wohlüberlegte Planung ihrer Erbauer [...].«<sup>30</sup>

Der Wanderer durch Manhattan kommt zu Einsichten, die die Gewissheiten des Europäers ins Wanken bringen. Lévi-Strauss fasst die Erfahrung

in den Satz: »New York sollte mich lehren, dass der Begriff vom Schönen seltsamen Wandlungen unterworfen sein kann.«<sup>31</sup> Und er setzt hinzu: »Der Kitsch, die Retro-Mode, die wir hier für den letzten Schrei halten, vermitteln und verbreiten sich in New York durch die Kraft der Dinge [...].«<sup>32</sup> Auch die Erfahrung, die man im Umgang mit den dortigen Museen machen muss, verwirrt und inspiriert zugleich: »Im Allgemeinen verblüffen die amerikanischen Museen den europäischen Besucher durch eine paradoxe Gegebenheit. Sie wurden sehr viel später als die unseren erbaut, aber anstatt ihnen zu schaden, hat dieser zeitliche Abstand ihnen vielmehr erlaubt, uns in vielerlei Hinsicht zu überholen.«<sup>33</sup> Hinter dieser Neugierde, die den Blick der Emigranten auf Seltenes und Unerklärliches fokussiert, steckt der Wunsch, in einer Umgebung, die als kalt und sachlich empfunden wird, einen Mythos aufzuspüren. In der Ausstellung »First Papers of Surrealism« illustriert der Katalog in seiner Zusammenstellung der Exponate den von Breton formulierten Leitgedanken: »Zum Fortbestehen bestimmter Mythen und einiger anderer Mythen, die im Begriff sind zu wachsen oder zu entstehen.«<sup>34</sup>

Die Suche nach einem Mythos begleitet als Leitmotiv Leben und Werk der Surrealisten. Auch hinter Max Ernsts Wegzug nach Sedona, Arizona, in die Nähe der Ansiedlungen der Indianerstämme, steckt der Wille, sich in einer solchen Fremdheit zu verlieren. Bezeichnend, dass Bretons Aufsatz »The Legendary Life of Max Ernst. Preceded by a Brief Discussion on the Need for a New Myth«<sup>35</sup>, der 1942 im April in der Max Ernst gewidmeten Sondernummer von *View* erscheint<sup>36</sup>, diesen Beweggrund unterstreicht. Schon die erste Nummer von *VVV*<sup>37</sup>, dem Publikationsorgan der Surrealisten, das zwischen 1942 und 1944 in New York erschien, hatte das Bedürfnis, einen Mythos zu schaffen, geradezu in den Mittelpunkt gestellt.<sup>38</sup> Es ist kein ungefährlicher Appell. Dies offenbart eine Rezension, mit der sich die Zeitschrift *New Masses* 1936 gegen Julien Levys Buch *Surrealism* wendet: Die Ablehnung des Rationalismus müsse vom marxistischen Standpunkt her gesehen in die Nähe faschistischer Ideologie führen. Einen weiteren scharfen Angriff formuliert im folgenden Jahr Oliver Larkin in einer Rezension, die sich mit dem von Herbert Read edierten Sammelband *Surrealism* auseinandersetzt. Larkin wirft hier dem Surrealismus vor, sich von der Realität entfernt zu haben.<sup>39</sup> Und schließlich darf man eine der leidenschaftlichsten Diskussionen nicht unerwähnt lassen, die in der amerikanischen Zeit in

den Reihen der Surrealisten ausgetragen werden. In dem Aufsatz »Vers un nouveau mythe« setzen sich Patrick Waldberg, Isabelle Waldberg, Robert Lebel und Georges Duthuit scharf und kritisch mit der Forderung Bretons nach einem neuen Mythos auseinander.<sup>40</sup> Eine Abbildung, die dem Text beigegeben ist, präsentiert ein Porträt von Nietzsche, das ihn 1868 in Uniform und mit Degen zeigt. Und eine Fotografie vom Besuch Hitlers im Nietzsche-Haus in Weimar dient dieser Attacke gegen den Mythos als stärkstes Argument.<sup>41</sup>

## Die Emigration von Wissenschaft und Kunst

Die Emigration trieb in den Jahren vor und während des Zweiten Weltkriegs neben ungezählten Musikern, Schriftstellern, Filmemachern und Wissenschaftlern auch viele Maler und Bildhauer in die USA.<sup>42</sup> Die Umwälzungen, die deren Ankunft auslöste, waren unerhört. Sie betrafen so gut wie alle Gebiete des intellektuellen Lebens. Unter dem Titel »First Fruits of Exile – What Recent Emigré Artists Have Done in America« schreibt *Art News* 1942: »In weniger als einem Jahrzehnt ist Amerika zum Schauplatz der größten intellektuellen und künstlerischen Migration seit dem Fall von Konstantinopel geworden.«<sup>43</sup> Pavel Tchelitchev, Eugène Berman – die Bühnenbildner der »Ballets Russes« –, Feininger, Grosz, Kisling, Archipenko, Ozenfant, Héliou gehören zu den Ersten, die in den Vereinigten Staaten eintreffen. Dazu kommen bald Chagall, Léger und Mondrian. Ein pluralistisches Bild der europäischen Avantgarde tritt auf diese Weise vor Augen. So gut wie alle Stile und Richtungen, die auf dem alten Kontinent vorherrschten, lassen sich jetzt vor Ort studieren. Der Surrealismus ist mit Ernst, Man Ray, Masson, Dalí, Tanguy, Lam und Matta besonders stark vertreten. Die Anwesenheit von Breton, Ernst und Duchamp verleiht der surrealistischen Kolonie auch ihre Legitimation als Gruppe. Darüber hinaus sorgen diese berühmten Namen für Aufmerksamkeit. Diane Waldman urteilt, »von allen sich im New Yorker Exil befindenden Künstlern hatten die Surrealisten den größten Einfluss«.<sup>44</sup>

Das Interesse am Surrealismus hatte sicher auch damit zu tun, dass die amerikanische Kunst sich zu Beginn des Krieges von ihren früheren Themen abzuwenden beginnt. Regionalismus und sozialer Realismus, die ihre große Stunde während der dreißiger Jahre hatten, in denen sich Amerika seiner selbst versicherte, treten in den Hintergrund. Angriffe auf lokale Sujets häufen sich. Ihr Überhang wird als ideologische Gefahr empfunden. So warnte der Illustrator und Autor Lynd Ward: »eben so wie der nationalistische Anklang in Deutschland mit dem Aufstieg des Faschismus einherging, so wird ein nationalistischer Anklang hierzulande unweigerlich einer



Gruppenfoto der Exilés vor dem Kamin im Guggenheim-Triplex, New York 1942;  
hinten: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet  
Mondrian; mittlere Reihe: Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger,  
Berenice Abbot; vorne: Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler,  
Kurt Seligmann (Foto: Hermann Landshoff)

vergleichbaren politischen Bewegung in die Hände spielen«<sup>45</sup>. Das »Museum of Non-Objective Painting«, das Hilla Rebay 1939 mit der Ausstellung »Art of Tomorrow« eröffnet, macht mit Kandinsky, Léger, Klee, Moholy-Nagy und Gris bekannt. Auf die Begeisterung, die diese Künstler hervorrufen, kann sich John Graham stützen. Die Gruppenausstellung, die er 1942 in der McMillan Gallery in New York organisierte, war für das Selbstbewusstsein dieser Generation der amerikanischen abstrakten Expressionisten entscheidend. Grahams Rolle als Mentor lässt sich mit der eines Hans Hof-





Gruppenporträt der Exilkünstler, New York 1942; vorderste Reihe, von links: Matta Echaurren, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger; hinten: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Eugène Berman; dahinter stehend: Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann  
(Foto: George Platt Lynes)

mann vergleichen. Beide können auf die Geschichte verweisen, die das »Museum of Non-Objective Painting« vor Augen führt. Grahams einflussreiches Buch *System and Dialectics of Art*<sup>46</sup> war für die Konstitution der Gruppe um Jackson Pollock, Willem de Kooning, Lee Krasner, Arshile Gorky und Barnett Newman bestimmend. Die Beobachtung, dass die Surrealisten und eine Reihe von Emigranten zumindest zu Beginn der vierziger Jahre in New York gemeinsam auftraten, forderte die amerikanischen Künstler dazu auf, es gleichfalls mit einem kollektiven Zusammenschluss zu versuchen. Wie stark der Wunsch nach einer intersubjektiven Aktion

war, betont sicher am eindrucksvollsten die Reprise einer Fotografie, die 1942 anlässlich der Ausstellung »Artists in Exile« in der Galerie Pierre Matisse entstanden war. So variiert die Aufnahme der Maler der New York School, die 1951 von den Mitgliedern der Generation um Pollock, Newman, Rothko, Baziot, de Kooning, Gottlieb, Still oder Motherwell gemacht wird, unübersehbar die Choreographie des legendären Gruppenporträts der Emigranten.

Zeitschriften wie *View*, *VVV* oder *Dyn* liefern eine Bühne für das, was in den Ateliers der europäischen Emigranten entsteht. Exzeptionelle, überraschende Werke erscheinen in den Publikationen. Nehmen wir nur *L'œil du silence (Das Auge der Stille)*<sup>47</sup>, das Max Ernst in New York malt. Der Hinweis auf das Sehen, auf die Stille im Auge des Orkans, lässt sich als apotropäischer Gestus gegenüber einem bösen Blick verstehen, der im Bild aus vielen, mit Augen besetzten Quadern dringt. Man entdeckt in den Texten und Illustrationen ein subtiles Gewebe surrealistischer Assoziationen. Kurt Seligmanns Aufsatz »The Evil Eye«, den die Redaktion von *VVV* in die erste Nummer einrückt, erklärt die Funktion von Masken, die Rolle des Gorgonenhaupts, die den gefährlichen Zauber abwehren sollen. Die Unheimlichkeit der Landschaft, das Grün, die denkende Substanz, die wir hinter dem Spiegel des Sees vermuten dürfen, nimmt die Imagination der Science-Fiction von Stanislaw Lems *Solaris* oder Ray Bradburys *The Martian Chronicles* voraus. Die Nachwirkungen dieses Transfers aus Europa waren in jeder Hinsicht außergewöhnlich.<sup>48</sup> Auf die Herausforderung durch die Neuankömmlinge wird das amerikanische Publikum rasch aufmerksam.<sup>49</sup> David Hare kommentiert, die Anwesenheit der Europäer habe überhaupt erst dazu geführt, den Berufsstand des bildenden Künstlers im Lande hoffähig zu machen<sup>50</sup>, Nicolas Calas hebt bereits im März 1942 den Beitrag der Europäer hervor.<sup>51</sup> Und James Thrall Soby beschreibt in *Town and Country* im Dezember 1936 in seiner Besprechung der Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism« die Situation mit folgenden Sätzen: »Die Tage, wo ein ausländischer Künstler, der in Amerika berühmt werden wollte, zuerst in seinem Heimatland sterben musste, sind vorüber. Wir haben uns daran gewöhnt, große internationale Maler durch unsere Straßen gehen zu sehen, ebenso wie daran, dass diese Männer nicht bloß zu Besuch hier sind, sondern um zu arbeiten.«<sup>52</sup> Regelmäßig begegnen wir der Bezeichnung »Surrealists in Exile«. Die Gruppe wird geschlossen präsentiert.



Max Ernst, *L'œil du silence* (1943/44),  
Mildred Lane Kemper Art Museum, Saint Louis

Die Tatsache, dass die Arbeiten dieser Künstler in Deutschland verfemt waren, führt dazu, dass dem Standort New York nun eine wichtige Rolle für den Surrealismus zufällt. Dies unterstreicht ein Hinweis im Magazin *Time*, der 1942 voller Genugtuung diesen spektakulären Transfer nach Manhattan festhält: »Weil die Hexen, die Zauberer und die Kreisel des Surrealismus unter den schwachköpfigen Nazis als ›degeneriert‹ verdammt wurden, dachten viele Leute – wenn sie überhaupt darüber nachdachten –, dass die Invasion der Nazis in Frankreich den Untergang des Surrealismus bedeuten würde. Davon kann keine Rede sein. Der Surrealismus ist lediglich nach Manhattan umgezogen. Letzte Woche zeigten die Galerien auf der 57. Straße mehr surrealistische Kunst, als Manhattan seit vielen Jahren gesehen hat.«<sup>53</sup> An Vertrautheit, an Aufmerksamkeit für die europäische Avantgarde fehlt es in New York keineswegs. Doch die Emigration verändert das Verhältnis von Grund auf. Nun kann sich die Erfahrung auf den persönlichen Umgang mit den europäischen Künstlern berufen. David

Hare erklärt mit dieser physischen Erfahrung den Umschwung, zu dem es in der Beziehung zwischen Europäern und Amerikanern kommt: »Die amerikanischen Künstler waren bereits vertraut mit den Werken, den Ideen und den Entwicklungen, die in Europa stattgefunden hatten. Der europäische Künstler in seinem Alltag, als sich bewegendes sprechendes Wesen, hingegen war ihnen fremd.«<sup>54</sup>

## Der surrealistische Überfall auf Amerika

In alle Bereiche dringt Surrealistisches ein. 1936 meldet die Novembernummer von *Harper's Bazaar*: »Eines ist sicher, diesen Winter werden Sie keinen einsamen Ort finden, an dem Sie dem Surrealismus entkommen können. Die Geschäfte stürzen sich wie wahnsinnig auf das Thema. Modeschöpfer, Werbekünstler, Fotografen, Kurzgeschichten in *Saturday Evening Post*, Surrealismus allerorten.«<sup>55</sup>

Ein Blick auf die Rezeption des Surrealismus in den USA zeigt, dass eine aufmerksame und kritische oder enthusiastische Auseinandersetzung mit der Gruppe um Breton in Gang kam. Dokumente belegen vor allem das Interesse an Salvador Dalí und Max Ernst. Man darf dabei nicht übersehen, dass in Frankreich in den dreißiger Jahren die Beschäftigung mit moderner Kunst und besonders mit dem Surrealismus häufig in gehässige, xenophobe Angriffe übergegangen war. In diesem Zusammenhang fallen auch Begriffe wie »degeneriert«, die dem Wortschatz der nationalsozialistischen Hetze gegen die Modernität entnommen werden. Die Zeitschrift *Minotaure* ging diesen Angriffen 1939 in Aufsätzen wie »Le nationalisme dans l'art« und »La rédaction« nach.<sup>56</sup> Diese greifen mit mehreren Belegen die Zeitschrift *Beaux-Arts* und deren Direktor Georges Wildenstein wegen ihrer Kampagne gegen die künstlerische Freiheit an. Die erste amerikanische Ausstellung, die die Bewegung vorstellte, wurde im November 1931 vom Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford unter dem Titel »Newer Super-Realism« organisiert.<sup>57</sup> Julien Levy diente als entscheidender, enthusiastischer Mittler zwischen den Künstlern und dem Museum. Dessen Direktor, A. Everett Austin, Jr., kündigte die Schau, die ausschließlich Europäer zeigte, mit den Worten an: »Diese Bilder sind schick. Sie sind unterhaltsam. Sie sind die Kunst der Stunde. Wir sollten sie nicht mit zu viel Ernst betrachten. Wir müssen nicht zwingend erwarten, dass sie bedeutsam sind. [...] Wir können über sie lachen. Einige von ihnen sind düster und beängstigend, aber so ist der Boulevard. [...] Aufsehenerregend, ja, denn letztendlich muss sich die Malerei unserer Zeit mit dem Kino und der Klatschpresse

vergleichen lassen.« Julien Levy war auch derjenige, der sich von Anfang an am nachdrücklichsten für Max Ernst einsetzte. Die Ausstellung in Hartford diente als Ouvertüre zu dem entscheidenden Ereignis, das 1936 in der Presse groß angekündigt wird, zur überwältigenden Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art: »Die Surrealisten frohlocken darüber, dass dies ihr Jahr in ganz Amerika ist.«<sup>58</sup> Den Startschuss macht Max Ernst mit seiner Ausstellung in den Julien Levy Galleries (das Kriegsvokabular stammt von Mr. Levy, es zeigt, wie kämpferisch er den Surrealismus begreift).«<sup>59</sup> In allen Reaktionen wird deutlich, dass es sich keineswegs nur um Bilder und Skulpturen handelt. Das Surreale, die Auflehnung gegen das Behäbige, Akzeptable beginnt in den Augen der Gegner alles zu versuchen. Soby gehört zu den ersten, die auf Elemente des Surrealistischen im amerikanischen Film hinweisen: »Amerikas Affinität zum Surrealismus ist noch offensichtlicher: Seit langem haben die Surrealisten ihre Leidenschaft für die frühen Filme von Chaplin, Keaton und Harold Lloyd eingestanden. [...] In gewisser Weise sind die Surrealisten einem poetischen Amerikanismus näher gekommen als irgendeine französische Generation, seit die frühen Romantiker Poe in ihr Herz geschlossen haben.«<sup>60</sup> Der Autor präsentiert den surrealistischen Geist als den überragenden Beitrag der Zeit. In seinem Buch *After Picasso* lesen wir: »Surrealismus ist eine erregende und wahrscheinlich bedeutende Phase der Malerei. Er ist vielleicht kühner als alles, was das 19. Jahrhundert hervorbrachte, auch wenn er dieselbe selbstbewusste Beschäftigung mit der Suche nach dem Diabolischen einführt, die das 19. Jahrhundert so stark bestimmte.«<sup>61</sup> Soby hebt dabei die Rolle Max Ernsts hervor. Über ihn merkt er an: »Von den Künstlern, die seit langem mit der surrealistischen Bewegung verbunden werden, ist Max Ernst vielleicht der bedeutendste.«<sup>62</sup> Die Tatsache, dass Max Ernst Dada und Surrealismus, Revolte und Transgression verbindet, sorgt dafür, dass sein Werk mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet wird. Über die Ausstellung »Fantastic Art, Dada, Surrealism« im Museum of Modern Art schreibt *Time*: »In seiner Lust, der Welt ins Gesicht zu spucken, hat der Dadaist Max Ernst dieses Mal mit etwas experimentiert, das er Collage nennt: phantastische Bilder, entstanden aus Schnipseln alter Stiche, die er neu zusammensetzt zu geschäftigen Frauen mit Löwenköpfen, Mördern mit Engelsflügeln, befremdlichen Bäumen, die aus dem Rücken von Pferden wachsen.«<sup>63</sup>

Zahlreiche weitere Belege für die Hochschätzung der Arbeiten Max Ernsts lassen sich anführen. Soby stellt Max Ernsts Beitrag Dalí gegenüber und urteilt: »Seine [Dalís] Thematik bleibt beschränkt und sein Erfindungsgeist ist längst nicht so vielseitig wie der Max Ernsts.« Auch Charmion van Wiegand schmälert die Rolle Dalís: »Salvador Dalí, der katalanische Maler, der nun in den Vereinigten Staaten lebt, hat für seine Bilder die stärkste öffentliche Reklame gefunden, aber eigentlich hat er nur wenig zu den surrealistischen Entdeckungen beigesteuert.«<sup>64</sup> Eine Äußerung von Charls Duits geht ebenfalls in diese Richtung: »Ich weiß, warum ich dem Surrealismus misstrauere: wegen Dalí, den ich noch zu euch zähle und von dem ich denke, dass er eine hassenswerte Person ist, krank, und außerdem wegen Rimbaud.«<sup>65</sup> Und schließlich schreibt Wolfgang Paalen 1942 im ersten Heft der Zeitschrift *Dyn*, die er im mexikanischen Coyoacán herausgibt: »Es ist schwer zu verstehen, warum Dalí in Amerika so überbewertet werden konnte, auf Kosten von Max Ernst, dem unschätzbaren Erfinder – und von Joan Miró, Yves Tanguy, André Masson und den anderen bedeutenden Malern, die gerade genug Realismus gebrauchten, um authentische Werke zu schaffen. Was den *ausschließlichen* Gebrauch von realistisch-repräsentativen Bildern angeht: Dalí verwendet diese ohne Ausnahme.«<sup>66</sup> Zahlreiche Artikel stellen Dalí vor. *Time* widmet ihm 1936 sogar die Titelseite und hebt hervor, wie viel der Surrealismus dem Katalanen verdankt: »Ohne Salvador Dalí, den stattlichen zweiunddreißigjährigen Katalanen mit der sanften Stimme und dem scharfgeschnittenen Schauspielertyp, hätte der Surrealismus niemals die Aufmerksamkeit erreicht, die er heute in Amerika genießt.«<sup>67</sup> Dieses Urteil stimmt mit dem überein, was Soby trotz seiner Kritik an Dalí über dessen immense öffentliche Wirkung eingesteht: »Mit Salvador Dalí hat der Surrealismus nicht nur ihren ersten hausgemachten Künstler von weltweiter Bedeutung hervorgebracht, sondern auch einen der anziehendsten Pole für die moderne Werbung. Dalí gebührt der Verdienst darum, dass der Surrealismus in Amerika solch einen Bekanntheitsgrad erreichen konnte.«<sup>68</sup> Auch Klaus Mann bewundert die Cleverness Dalís, der im Unterschied zu den anderen Surrealisten früh erkannt habe, dass der Auftritt in den USA völlig neue Möglichkeiten eröffnete. Dank dem Umstand, dass in diesem Lande die surrealistischen Tricks noch unbekannt waren. Doch zu Beginn der vierziger Jahre überwiegt die Zurückhaltung gegenüber Dalí. Sie erklärt sich aus seiner politischen Hal-

tung. Sie führt zu einer ikonographischen Ausnüchterung, die das Exzentrische bei Dalí nicht mehr ertragen kann. Auch Peggy Guggenheim wendet sich gegen den Künstler. Sie schließt ihn aus ihrer Gesellschaft aus. In der New Yorker Presse ist 1942 darüber zu lesen: »Zu ihrer surrealistischen Party ist ein sehr berühmter Künstler der Bewegung ausdrücklich nicht eingeladen. Es ist Salvador Dalí, den Boss Breton vor einigen Jahren wegen seiner Hingabe an ›billige Werbung‹ ausgelesen hatte.«<sup>69</sup> Die drei Exponate Dalís, die Guggenheims Katalog »Art of This Century« aufführt, waren alle vor dem Jahr 1932 entstanden.



## Reaktionen auf Max Ernst und sein Werk

Bereits in den dreißiger Jahren war in der amerikanischen Presse immer wieder über das Werk von Max Ernst zu lesen gewesen. Doch dessen erste Einzelausstellungen nach der Ankunft in Amerika sind überhaupt nicht erfolgreich. Dies notierte der Künstler schonungslos in einem Heft, das Daten für die *Notice biographique* zusammenstellt: »Ausstellungen in New York, Chicago und New Orleans, alle drei für den Ofen.« Er ergänzt den Hinweis durch eine Fußnote, die das Wort »Ofen« (»four«) erläutert, und ironisiert auf diese Weise die pedantische Begriffsbestimmung, die Breton im surrealistischen Manifest in einer Anmerkung zum Wort »surréalisme« liefert: »Four n.m. Misserfolg, Niederlage, besonders in Bezug auf Theater, Literatur und Kunst. Soweit der Petit Larousse. Feindliche oder keine Presse, widerwilliges Publikum, keinerlei Absatz usw. Der Petit Larousse verschweigt indes, dass vieles ›für den Ofen‹ zum Lohn die Begeisterung von Schriftstellern, Pataphysikern und anderen Komplizen des Künstlers hervorruft.«<sup>70</sup>

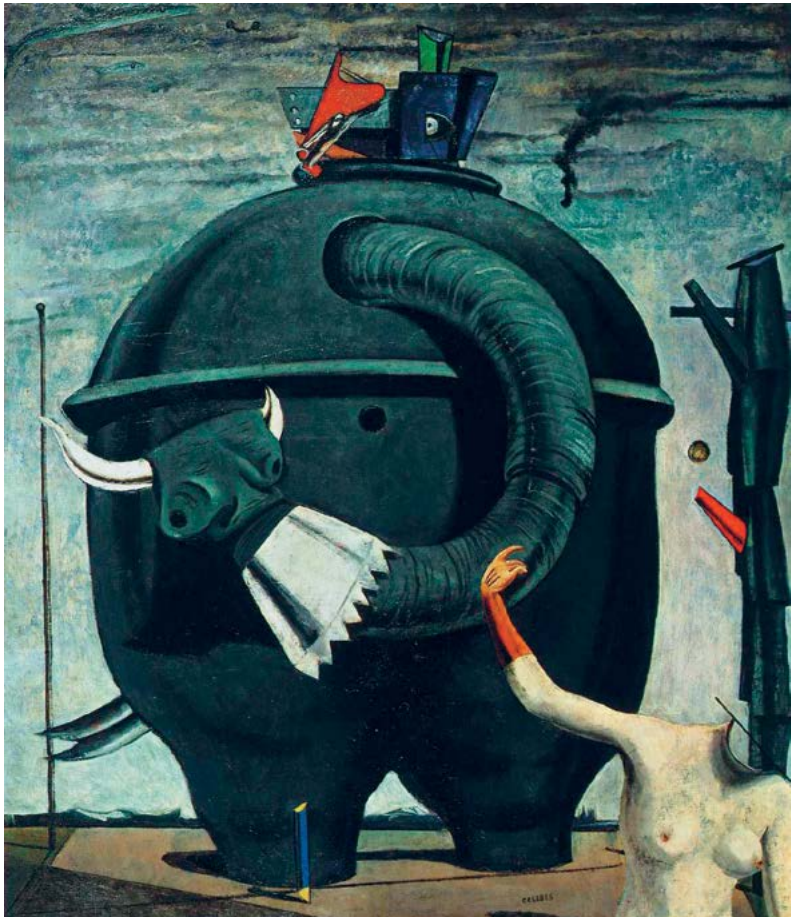
Nach der Ankunft in New York bringt ihn vor allem die Verbindung mit Peggy Guggenheim in die Schlagzeilen. In zahlreichen Artikeln, die Max Ernst erwähnen, begegnen wir Hinweisen auf den Erfinder der Collage. Bezeichnend, dass ein amerikanischer Bewunderer, Joseph Cornell, in der Max-Ernst-Sondernummer von *View* eine Hommage in Form von Collagen publiziert. Er nennt die Zusammenstellung »Story without a name – for Max Ernst« und führt narrative, dramatische Motive vor, die vom agitatorischen Duktus her gesehen in die Nähe von *La femme 100 têtes*<sup>71</sup> führen. Einige Motive lassen sich in diesem Buch verfolgen. Doch das Bildmaterial, das Cornell verarbeitet, entstammt ausschließlich amerikanischen Publikationen. Der Titel »Story without a name« lässt vermuten, dass Cornell mit dem letzten großen Collageroman *Une semaine de bonté*<sup>72</sup> vertraut ist, den Max Ernst 1934 ohne Bildunterschriften publizieren ließ. Die Erwähnungen der Collagen Max Ernsts zeigen, dass man augenscheinlich weiß, dass dessen Form von Collage nicht allein durch technische Hinweise definiert werden kann. Der Künstler selbst hat früh unmissverständlich darauf hin-



Joseph Cornell, »Story without a name – for Max Ernst« (View, April 1942)

gewiesen und das Besondere seines Vorgehens in den amüsanten Merkvers gekleidet: »Sind es auch die Federn, die das Gefieder machen, so ist es nicht der Kleber, der die Collage zusammenhält.« Diese Definition beschreibt einen Umgang mit der Realität, der allgemein akzeptierte Gewissheiten entgleisen lässt. Das Weggeworfene, Übersehene wird einem Recycling unterworfen. Dahinter steckt auch ein ethisches Prinzip: Nichts soll verloren-

gehen. Es ist das, was Goethe bei Herder bewundert, nämlich die Gabe, »den Kehrlicht der Historie zur lebenden Pflanze umzupalingenesieren«<sup>73</sup>. Das Metatechnische steht immer im Vordergrund. Lewis Mumford charakterisiert Max Ernst 1936 in *The New Yorker* als »einen der mächtigsten und einfallsreichsten der europäischen Surrealisten«<sup>74</sup>. Und Paul Rosenfeld hebt ein Jahr später in *The New Republic* neben Klee und Miró in erster Linie das Werk Max Ernsts hervor: »Da ist Ernst mit seiner individuellen giftigen Farbsprache, seinen kleinen *fleurs du mal* [...]«<sup>75</sup> Zur selben Zeit schreibt der *Philadelphia Inquirer* vom »Hohepriester Max Ernst«<sup>76</sup>. Im Ranking Rosenfelds folgt auf Max Ernst erst mit deutlichem Abstand Dalí. In einer Rezension, die *Art Front* im Januar 1937 publiziert, greift Charmion van Wiegand nachweislich erstmals zu dem Vergleich Picasso – Max Ernst, den William Rubin in seiner Geschichte von Dada und Surrealismus<sup>77</sup> wieder verwenden sollte. Sie schreibt: »In gewissem Sinne ist Max Ernst der bedeutendste [dieser Künstler]; seine Beziehung zum Surrealismus lässt sich mit der Picassos zum Kubismus vergleichen. Ernst, der vom Dadaismus herkommt, vereint in seinem Werk alle Phasen der surrealistischen Entwicklung. Erfindungsreich hat er eine besondere Fähigkeit, Texturen zu entdecken, vor allem die Texturen der Zergliederung. Bei ihm findet man verblüffende und bestürzende Kontraste, die von verdummenden Chromo-Illustrationen zu schöpferischen Konzeptionen reichen, die ihren Platz neben denen eines Picasso haben. In diesem Sinne spiegelt Ernst wahrscheinlich am genauesten die Widersprüche der äußeren Welt wider. Seine Vision nimmt einen apokalyptischen Aspekt an, in dem die Gegenstände nicht länger den Gesetzen einer starren Zeit oder eines starren Raumes folgen, sondern wie von selbst in unwirkliche Bezüge geraten, so wie es im subjektiven Drama des Unbewussten oder in unserem Traumleben geschieht.«<sup>78</sup> Bei aller Aufmerksamkeit, die ihm Ausstellungen, Ankäufe durch das Museum of Modern Art und der Einsatz des Galeristen Julien Levy sichern, bleibt Max Ernst für die Autoren ein schwieriger Künstler, dessen Intellektualität und Anspruch interpretatorischer Kombinatorik das Publikum überfordern. Nicolas Calas schreibt 1942 gewissermaßen zur Begrüßung in der Max Ernst gewidmeten Sondernummer von *View* unter dem Titel »And Her Body Became Enormous, Luminous and Splendid«: »Leser, wenn du die Schwelle zu Max Ernsts Welt überquert hast, lasse alle Gedanken an die Außenwelt fahren; nimm deinen Mut zusammen, denn mit



Max Ernst, *Der Elefant von Celebes* (1921), Tate Modern, London

jedem Schritt tun sich neue Gefahren auf; diesen Weg wirst du alleine beschreiten müssen, denn was dir hier geschenkt wird, ist ein Traum, und du solltest verstehen, ihn anzunehmen.«<sup>79</sup> Der Hinweis Sawins, in der amerikanischen Szene sei kaum ein Künstler bereit und fähig gewesen, diese ungewohnte Imagination im Werk der Surrealisten zu erkennen, lässt sich nicht übersehen.<sup>80</sup> Doch gleichzeitig ging vom Surrealismus und seiner Verweigerung eindeutiger Antworten eine ungemeine Sogwirkung aus.



Walt und  
Roy Disney,  
*The Wolf Pacifier*  
(*New York*  
*Herald Tribune*,  
Dezember 1936)

Die Provokation führte nach und nach dazu, sich genauer mit den Bildern und Texten auseinanderzusetzen.

Und dabei konnte die Nähe zu marginalen Formen, zu amerikanischer Volkskunst, Film und Comic als Referenz dienen. Jahre bevor Max Ernst den Wettbewerb um eine Darstellung der »Versuchung des heiligen Antonius« für Hollywood, für Albert Lewins Film *The Private Affairs of Bel Ami* gewinnen konnte, begegnen wir in der Presse einer Begriffsbestimmung surrealistischer Phantastik, die sich auf Max Ernsts frühes Bild *Elephant Celebes* (*Der Elefant von Celebes*) stützen möchte. Es ist nicht uninteressant, dass dabei in einer Besprechung, die Alfred Barrs Präsentation »Fantastic Art, Dada, Surrealism« gilt, Walt Disney als Missing Link für die Beschäftigung mit der Imagination Max Ernsts eingeführt wird: »[...] der große gemeinsame Nenner der Phantastik ist der der Grausamkeit eigene Sadismus. Vor Jahrhunderten war er präsent in der ›Versuchung des heiligen Antonius‹. Heute ist er es in Disneys ›Wolf Pacifier‹.«<sup>81</sup>

Eine der Ausstellungen, die 1938 in Chicago in der Federal Art Gallery die Bilanz eines genuin amerikanischen Beitrags zum Surrealismus vorzustellen versucht, findet in den Augen der *Chicago Daily News* keine Gnade. In seiner Besprechung kritisiert Clarence Joseph Bulliet die prinzipielle Schwäche aller amerikanischen Nachahmer des Surrealismus. Er meint, diese hätten ebenso wenig wie die Imitatoren der Kubisten und der Expressionisten zu einer eigenen Sprache gefunden. In kaum einer Besprechung von Ausstellungen amerikanischer Künstler, die sich dem Surrealismus an-



Maxfield Parrish, *Reveries* (1913),  
National Museum of American Illustration, Newport

zupassen suchen, kann etwas aus der Geschichte der amerikanischen Kunst als Paradigma ausgemacht werden. Allein der Name von Maxfield Parrish wird einmal erwähnt, sicher wegen der irisierenden und schwülen Farbigkeit, die im Werk des »American Golden Age Illustrator«, in dessen Bildern *Daybreak*, *Cinderella*, *Fountain of Pirene* oder *Ecstasy* vorherrscht.<sup>82</sup> Lediglich drei Maler der Ausstellung in Chicago entkommen dem Vorwurf unerträglicher Hörigkeit: Joseph Stella, Reino Farrugio und Louis Guglielmi. Und diese drei, hebt der Rezensent hervor, seien italienischer Herkunft. Robert Motherwell, der nachhaltig vom Werk Max Ernsts beeindruckt war, begründet die Schwierigkeiten, die das amerikanische Publikum im Umgang mit dem Surrealismus hat, in dem Vorwort zu der von ihm edierten Publikation *Max Ernst: Beyond Painting*: »Seine [Max Ernsts] Kunst beruht auf dem Sinn für die Verworfenheit des Vergangenen. Nichts erscheint einem Amerikaner fremder [...]. Solche Bilder wie Schwarze Messen, grausame Nonnen, Eindringlinge aus dem Osten können in den meisten von

uns keine Erregung hervorbringen [...]. Bewusst die Vergangenheit aufzugeben, macht das Wesen der amerikanischen Kreativität aus.«<sup>83</sup>

Übersehen wir nicht, Motherwell schreibt dies 1948, zu einer Zeit, da sich die selbstbewusste New Yorker Schule längst polemisch gegen den Beitrag der europäischen Emigranten aufgelehnt hatte. Dies passt nicht zuletzt auf das letzte spektakuläre Bild, das Max Ernst in Amerika ausführt, *La tentation de Saint Antoine* (*Die Versuchung des heiligen Antonius*). Es entstand für einen Wettbewerb, den die »Bel Ami International Art Competition« für den Film *The Private Affairs of Bel Ami* nach Maupassants Novelle *Bel Ami* ausgerichtet hatte. Elf Künstler beteiligten sich daran. Neben Max Ernst, der den ersten, mit 3000 Dollar dotierten Preis gewann, Ivan Le Lorraine Albright, Eugene Berman, Leonora Carrington, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Louis Gugliemi, Horace Pippin, Stanley Spencer, Dorothea Tanning und Abraham Rattner. Die Jury, die den Preis vergab, setzte sich aus Marcel Duchamp, Alfred H. Barr und Sidney Janis zusammen. Max Ernst begleitete seine Einsendung mit folgendem Kommentar: »Durch die stehenden Wasser seiner dunklen Seele nach Hilfe und Licht schreiend, erhält der heilige Antonius das Echo seiner eigenen Angst zur Antwort: das Gelächter der aus seinen eigenen Halluzinationen geborenen Ungeheuer.« In seinem Text »Introduction to Six American Artists«, der die neue amerikanische Malerei von solchen thematischen Subtilitäten absetzen wollte, notiert Harold Rosenberg im Frühjahr 1947: »Keiner dieser Maler lässt auch nur das mindeste Gefühl für die eigene Vergangenheit aufkommen. Noch weniger für das, was vielleicht noch unerklärlicher wirkt, für die Vergangenheit der Malerei, für eine Tradition.«<sup>84</sup> Der Hinweis »bewusst die Vergangenheit aufzugeben« wird zum Kampfwort, das den amerikanischen Beitrag – den Aufstand gegen »den Nachteil der Historie« – zu charakterisieren hat.