

# Max Heinrich Ernst Heine

## Zur Rezeption Heinrich Heines in einer Collage von Max Ernst

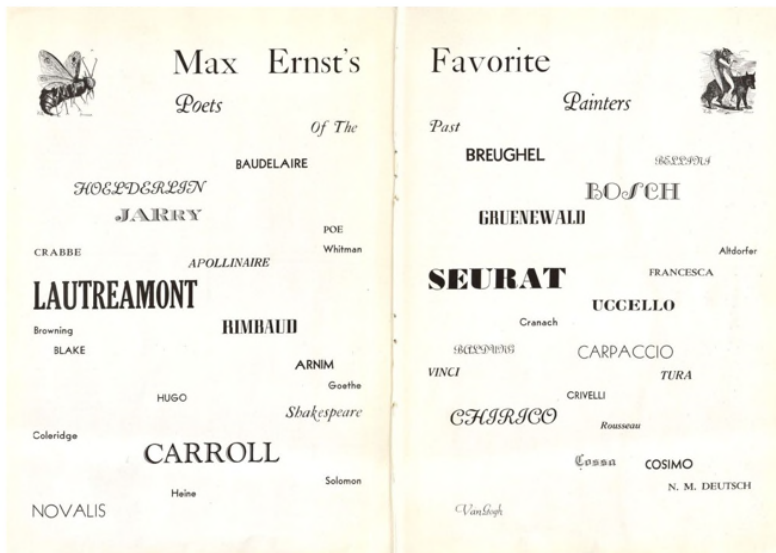
Von Joachim Rickes

Das Werk Heinrich Heines ist wie seine Person immer wieder Gegenstand der Malerei oder der bildenden Kunst geworden. Das belegen die zahlreichen Heine-Denkmäler u.a. in Düsseldorf, Berlin und Hamburg aus den Händen von Georg Kolbe, Bert Gerresheim, Waldemar Grizmek und Waldemar Otto. Gleiches gilt für die vielen Heine-Porträts u.a. von Wilhelm Hensel, Moritz Daniel Oppenheim, Samuel Diez und Gottlieb Gassen. Ebenso haben verschiedene seiner Texte das Interesse wie die Kreativität von Künstlern und Künstlerinnen geweckt. Zu nennen sind Max Liebermanns Lithographien zu *Der Rabbi von Bacherach*, aber auch die Auseinandersetzungen mit Heine bei Hanne Darboven, Arnulf Rainer und nicht zuletzt bei Gerhard Richter.<sup>1</sup> Kaum beachtet worden ist dagegen bislang die künstlerische Rezeption des Düsseldorfer Dichters im Werk eines anderen Rheinländers, der wie Heine Weltruhm erlangt hat: Max Ernst.

Über Ernsts Sicht auf Heine ist nur wenig bekannt. Der Brühler Maler und Bildhauer hat literarische Werke verschiedenster Autoren illustriert, u.a. von Lewis Carroll, Friedrich Hölderlin und Franz Kafka. Heine gehört nicht dazu. Es gibt auch nur spärliche Äußerungen von Ernst über Heinrich Heine und sein Werk. Umso mehr überrascht der Name „Heine“ in einer Collage aus dem Jahr 1942, die den Titel trägt: *Max Ernst 's Favorite Poets (and) Painters Of The Past*. Im Folgenden wird in einer genauen Analyse des genannten Kunstwerks unter literaturwissenschaftlicher Perspektive der Frage nachgegangen, wie diese unerwartete Nennung Heinrich Heines zu deuten ist. Ausgehend von einer Betrachtung der Gesamtcollage (I.) wird dabei zunächst Ernsts Bezug zu Heines Dichtung (II.) und anschließend der zeitgeschichtliche Kontext seiner Erwähnung in der Collage betrachtet (III.). Knappe Schlussbemerkungen und ein Postscriptum deuten weiterführende Perspektiven an (IV.)

---

1 Vgl. dazu: Kruse, Joseph Anton, „Heine und die Folgen“, Stuttgart 2016, S. 122-124. S. zu Gerhard Richters Heine-Rezeption die aufschlussreiche Darstellung in: Kruse, Joseph Anton, „Richters ‚Wald‘ und Heines ‚Waldung‘. Wie ein Dichter in die Textlegenden eines Künstlerbuchs gerät. Mit fünf Abbildungen“ In: Maurer, Benedikt (Hg.), „Das Heute hat Geschichte. Forschungen zur Geschichte Düsseldorfs, des Rheinlandes und darüber hinaus. Festschrift für Clemens von Looz-Corswarem zum 65. Geburtstag“, Essen, 2012, S. 515-534.



## I. Favorite Poets (and) Painters: Zur Struktur der Collage

Max Ernst's *Favorite Poets (and) Painters Of The Past*<sup>2</sup> führt jeweils zwanzig Maler bzw. Dichter an, deren typographisch eigenwillig gestaltete Namen auf einem Blatt gesetzt sind – links die Poeten, rechts die Maler.<sup>3</sup> Die einzelnen Namen werden in verschiedensten Schriftarten und -größen präsentiert – Seurat und Lautréamont z.B. auffällig groß, van Gogh und Goethe dagegen vergleichsweise klein.<sup>4</sup> Die räumliche Anordnung der Namen folgt weder horizontal noch vertikal einem erkennbaren Ordnungsprinzip, sie wirkt im Gegenteil bewusst unchronologisch und diffus.

Wirft man zunächst einen Blick auf die „Favorite Painters“, so sticht die Konzentration auf zwei bestimmte Epochen ins Auge. Max Ernst schätzt Maler des späten Mittelalters und der Renaissance in besonderem Maße und verfügt hier über exzellente Kenntnisse. Neben großen Namen wie Bosch, Altdorfer, Cranach und Gruenewald werden auch wenig bekannte, kunsthistorisch jedoch einflussreiche Maler wie Tura, Cossa, Crivelli und N.(ikolaus) M.(anuel) Deutsch aufgeführt. Demgegenüber sind Maler aus späteren Jahrhunderten deutlich in der Minderzahl.

2 Zuerst erschienen in: „View: Max Ernst Number“, Nr. 1 (April 1942), New York, S. 14f.

3 Darüber hinaus sind am oberen linken bzw. rechten Rand der Collage zwei Bildelemente bzw. Vignetten zu finden. Diese stammen aus dem „Dictionnaire Infernal“ von Jacques Auguste Simon Collin de Plancy von 1863; vgl. dazu: Stokes, Charlotte, „Magus in New York: Max Ernst 1942.“ In: „Odyssey“ 5, Dezember 1982, S. 36-44.

4 Spies hat auf die dadaistische Tradition dieser Ausgestaltung hingewiesen, vgl. Spies, Werner, „Vox Angelica. Max Ernst und die Surrealisten in Amerika“, München 2014, S. 244.

Bei den „Favorite Poets“ fällt zuerst die Beschränkung auf drei Nationalliteraturen auf: Genannt werden ausschließlich englisch-, französisch- und deutschsprachige Autoren.<sup>5</sup> Die Auswahl des zeitlebens unermüdlich lesenden Max Ernst<sup>6</sup> beschränkt sich offenbar auf Schriftsteller in jenen Sprachen, die er selbst beherrscht. Autoren bzw. Texte aus anderen Sprachen bleiben (mit einer Ausnahme) unerwähnt.

Analog zu den „Painters“ sticht bei den „Poets“ die Konzentration auf eine bestimmte Epoche ins Auge. Dies verdeutlicht bereits der Blick auf die englischsprachige Literatur, die in beträchtlicher Anzahl und Prominenz vertreten ist: Poe, Whitman, Crabbe, Browning, Blake, Coleridge, Shakespeare, Carroll und Solomon.<sup>7</sup> In der anglo-amerikanischen Literatur liegt Ernsts Vorliebe erkennbar auf der Vorromantik und Romantik. Hier sind neben den beiden Amerikanern Edgar Allan Poe und Walt Whitman ebenso die englischen Autoren William Blake, Robert Browning<sup>8</sup>, Samuel Taylor Coleridge und George Crabbe zu nennen. Außerhalb dieses Schwerpunktbereichs werden nur William Shakespeare als Vertreter des „Elisabethan Age“ und der von Max Ernst vielfach illustrierte Lewis Carroll als ein Vorläufer des Surrealismus genannt.

Die sechs Namen aus der französischen Literatur weisen in die gleichen Richtung: Charles Baudelaire, Victor Hugo und Arthur Rimbaud sind renommierte Vertreter der Romantik, wie der Comte de Lautréamont, Alfred Jarry und Guillaume Apollinaire gelten sie aber ebenso als Vorläufer und Wegbereiter surrealistischer Malerei und Literatur. Die beiden letztgenannten Autoren sind zugleich die gegenwartsnächsten unter den „Favorite Poets (...) Of The Past“: Alfred Jarry lebte von 1873 bis 1907, Guillaume Apollinaire von 1880 bis 1918.

Die deutschsprachige Literatur ist in Max Ernsts Collage mit fünf Namen numerisch am schwächsten vertreten: Hölderlin, Arnim, Goethe, Heine und Novalis. Auch hier tritt an Arnim<sup>9</sup>, Novalis und Heine eine besondere Wertschätzung der romantischen Dichtung hervor. Allerdings ist dieser Eindruck unter literarhistorischer Sicht in zweifacher Weise zu differenzieren. Zum einen wird Ernsts Vorliebe für die europäische Romantik durch Hölderlin und Goethe kontrastiert, zwei – in unterschiedlicher Weise – gegen- bzw. antiromantische Schriftsteller. Zum anderen verdient der Name Heinrich Heine besondere Beachtung, weil er einerseits für die Romantik steht, andererseits aber über diese Epoche hinausweist. Heine selbst hat auf seine Charakterisierung als ‚entlaufener Romantiker‘ hingewiesen.<sup>10</sup> Diese Kennzeichnung entspricht seiner literarischen Entwicklung, die ihn

---

5 Unter den Malern sind dagegen Künstler auch aus verschiedenen anderen Ländern Europas vertreten.

6 „Kenner seiner Person rühmten (Max Ernst) als einen der belesensten Künstler seiner Zeit.“ Trier, Eduard, „Max Ernsts ‚Vater Rhein‘ und seine Quellen“. In: Trier, Eduard, „Schriften zu Max Ernst“, Köln 1993, S. 94f. Vgl. auch: Tanning, Dorothea, „Worlds in Miniature: Max Ernst and his Books“. New York (Yale University) 1983, S. 2ff.

7 „Solomon“ steht vermutlich für die englische Übersetzung des alttestamentarischen Buchs Salomon, das Max Ernst ganz besonders schätzte.

8 Der Name „Browning“ könnte allerdings neben Robert auch auf Elisabeth (Barrett) Browning verweisen.

9 Analog zum Ehepaar Browning wäre der Name „Arnim“ neben Achim ebenso auf Bettina von Arnim zu beziehen.

10 „Ein geistreicher Franzose [...] nannte mich einst einen romantique défroqué (...). (Die Benennung) ist treffend.“ Heine, Heinrich, „Geständnisse“. In: Heine, Heinrich, „Historisch-Kritische

von einem Hauptvertreter romantischer Natur- und Liebeslyrik zu einem der schärfsten Kritiker insbesondere der politischen Romantik werden ließ.<sup>11</sup> Die Frage, inwieweit beide Seiten des Düsseldorfer Dichters bei Max Ernst Interesse fanden, verdient eine genauere Betrachtung.

## II. Diesseits und jenseits der Romantik: Max Ernsts Sicht auf Heine

In einem Rückblick auf seine Bonner Studienzeit hat Max Ernst die folgende Erinnerung festgehalten:

Während der nach Hagedorn duftenden Nächte wanderten wir über die bewaldeten Höhen um Bonn in Begleitung junger rheinischer Mädchen, wie sie Heine und Apollinaire zu ihren herrlichen Gedichten inspiriert haben (...).<sup>12</sup>

Stellt dieses Zitat Heinrich Heine in den Zusammenhang der romantischen Lyrik, so wird an dem folgenden Hinweis deutlich, dass Max Ernst ebenso den politischen Schriftsteller Heine wahrnahm und schätzte.<sup>13</sup> Eduard Trier, enger persönlicher Freund von Ernst und sein erster Biograph, merkt zu der hier untersuchten Collage an: „Heinrich Heine (...) tritt in der typographischen Rangordnung zurück, aber Heines spöttische Verse in ‚Deutschland ein Wintermärchen‘ wird Ernst besonders geschätzt haben.“<sup>14</sup> Trier trifft diese Feststellung in seiner Untersuchung der literarischen Quellen von Max Ernsts Gemälde *Vater Rhein* aus dem Jahr 1953. Dabei verweist er auf eine entsprechende Episode aus Heines Versdichtung *Deutschland – ein Wintermärchen*, in der die anti-französischen Querelen um den Rhein als deutschen Fluss satirisch aufs Korn genommen werden:

Darin beschwert sich der „Vater Rhein“ bei dem Düsseldorfer Heine über das „dumme Lied“ des Bonners Nikolaus Becker (...): sein politisches Rheinlied „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“ (...), das 1840 in ganz Deutschland mit rauschendem Beifall begrüßt worden war, habe ihn so sehr erbost, dass er Lust habe, sich in sich selbst zu ersäufen.<sup>15</sup>

Das Interesse an dieser Seite des Heine'schen Werkes spiegelt zugleich Ernsts eigene politische Bewusstheit – ein Aspekt, der häufig vom Klischee des traumorientierten Surrealisten überlagert wird.<sup>16</sup> Ernst hat sich allerdings stets gegen eine solche Verkürzung gewehrt. In seinem Aufsatz *Was ist Surrealismus?* von 1934 betont er die Bedeutung der Auseinandersetzung mit der Realität:

---

Gesamtausgabe“ (Düsseldorfer Heine Ausgabe), hg. v. Windfuhr, Manfred, Bd. 15 „Geständnisse Memoiren Kleine Schriften“, bearbeitet von Heinemann, Gerd, Hamburg 1992, S. 13.

11 Vgl. dazu: Hosfeld, Rolf, „Heinrich Heine. Die Erfindung des europäischen Intellektuellen“, München 2014, S. 291ff.

12 Ernst, Max, zitiert nach: Russell, John „Max Ernst. Leben und Werk“, Köln 1966, S. 29.

13 Dies ist nicht als Selbstverständlichkeit anzusehen. Im Gegenteil belegt die Geschichte der Heine-Rezeption, dass häufig nur eine Dimension des Gesamtwerks rezipiert und die andere vernachlässigt wird.

14 Trier, S. 95f.

15 Ibid.

16 Vgl. dazu: Derenthal, Ludger, „Max Ernst and Politics“. In: Spies, Werner, Rewald, Sabine (Hg.), „Max Ernst: A Retrospective“, New Haven 2005, S. 21-35.

Wenn man (...) von den Surrealisten sagt, sie seien Maler einer stets wandelbaren Traumwirklichkeit, so darf das nicht etwa heißen, daß sie ihre Träume abmalen (das wäre deskriptiver, naiver Naturalismus), oder daß sich ein jeder aus Traumelementen seine eigene kleine Welt aufbaue, um sich in ihr gütlich oder boshaft zu gebärden (das wäre ‚Flucht aus der Zeit‘), sondern daß sie sich auf dem physikalisch und psychisch durchaus realen (‚surrealen‘), wenn auch noch wenig bestimmten Grenzgebiet von Innen- und Außenwelt frei, kühn und selbstverständlich bewegen, einregistrieren, was sie dort sehen und erleben, und eingreifen, wo ihnen ihre revolutionären Instinkte dazu raten (...).<sup>17</sup>

Der Ablehnung einer bloßen Rekonstruktion von Traumwelten korrespondiert die Betonung der Realitätsnähe des Künstlers und seiner „revolutionären Instinkte“. Dies deutet darauf hin, dass Max Ernsts Vorliebe für Heinrich Heine keineswegs nur dem Romantiker gilt, sondern ebenso dem politisch engagierten „Zeitschriftsteller“.<sup>18</sup> Diese Perspektive kann einen zusätzlichen Fingerzeig für die Aufnahme Heines in die ‚Favorite Poets‘ liefern.

### III. Heine und Ernst: Künstler, Exilanten, Hassobjekte

Bei allen Überlegungen zu den zwanzig aufgeführten Namen ist zu berücksichtigen, dass es sich bei *Max Ernsts Favorite Poets (and) Painters Of The Past* um eine wohlkalkulierte Darlegung seiner literarischen und künstlerischen Vorlieben handelt.<sup>19</sup> Neben zu erwartenden Namen enthält die Auswahl auch Überraschungen, sie verblüfft durch Lücken und wirft Fragen auf. So fehlen Maler, die Max Ernst nachweislich hoch geschätzt hat, neben Dürer und Raffael insbesondere Caspar David Friedrich. Nicht vertreten sind bewunderte Schriftsteller wie Kafka oder Dostojewski, dem Ernst zwei Jahrzehnte zuvor in seinem Gemälde *Das Rendezvous der Freunde* quasi ein Denkmal gesetzt hat.<sup>20</sup> Nicht ausschließlich, aber auch strategisch motiviert erscheint die Aufnahme von Poe und Whitman, die erkennbar auf das amerikanische Publikum zielen. Zu den Überraschungen zählt der Name Heine, der – wie dargelegt – in Max Ernsts künstlerischem Werk sowie seinen Schriften bis dahin (und später) kaum Spuren hinterlassen hat. Für seine Aufnahme dürften jenseits der literarischen Wertschätzung auch andere Gründe eine Rolle gespielt haben.

Max Ernsts Collage von 1942 steht, wie Werner Spies gezeigt hat, in verschiedensten zeitgeschichtlichen Bezügen. Dazu gehört vor allem die ambivalente Amerika-Erfahrung. Spies sieht in dem Werk „(e)inen scharfen Angriff auf Tabula rasa und Geschichtsferne,

---

17 Ernst, Max, „Was ist Surrealismus?“. In: Gallissaires, Peter (Hg.), „Max Ernst. Schnabelmax und Nachtigall. Texte und Bilder“, Hamburg 2006, S. 81f.

18 Höhn, Gerhard (Hg.), „Heine-Handbuch, Zeit – Person – Werk“, Stuttgart 2004, S. 2ff.

19 Im Hinblick auf die vertretenen bzw. nicht vertretenen Maler spricht Gaethgens von „an astonishing selection“, vgl. Gaethgens, Thomas, „Max Ernst and the Great Masters“. In : Spies et al. (Hg.), „Max Ernst – A Retrospective“, New York 2005, S. 39.

20 In diesem großformatigen Bild aus dem Jahr 1922 sitzt Max Ernst im Kreis der Surrealisten quasi auf dem Schoß von Dostojewski – ein Zeichen besonderer Verbundenheit. Aufschlussreich für die bereits im Dadaismus zu registrierende Auseinandersetzung mit Vorgängern in Kunst und Literatur ist die unter dem Titel „Liquidation“ stehende Auflistung/Bewertung von 191 Namen (darunter auch Heinrich Heine) in der Zeitschrift „Littérature“ 18, Paris 1921, S. 1-7 und 24. Vgl. dazu: Baker, Simon, „Surrealism, History and Revolution“, Bern et al. 2007, S. 124ff

die bald die selbstbewusste amerikanische Szene bestimmen sollte (...).<sup>21</sup> Zugleich stellt er die in das Kunstwerk eingegangene Exilperspektive heraus: „Das Kalligramm ‚Max Ernst’s Favorite Poets / Painters Of The Past‘ führt auf schmerzliche Weise den Verlust vor, unter dem (Ernst) und viele europäische Emigranten leiden.“<sup>22</sup>

Der Blick zurück auf das 1942 weithin von NS-Deutschland beherrschte Europa kann als ein zusätzliches Motiv für die Einbeziehung des Düsseldorfer Schriftstellers gesehen werden. Im Namen „Heine“ klingt nicht nur die gemeinsame Erfahrung von politischer Verfolgung und Exil an. Heinrich Heine flüchtete 1831 aus Angst vor einer Verhaftung von Hamburg über Frankfurt am Main nach Paris, wo er bis zu seinem Tode 1856 wiederholt Gegenstand preußischer Auslieferungsersuche blieb. Max Ernst, der ab 1922 (aus freien Stücken) in Paris lebte, konnte sich im Jahr 1941 nur durch eine abenteuerliche Flucht aus Südfrankreich über Spanien und Portugal in die USA retten.<sup>23</sup> Vor allem verbindet Heine und Ernst, dass sie für die Nationalsozialisten in besonderer Weise Hassobjekte darstellten. Ihre Werke standen für alles, was deren völkisches Kunstkonzept ablehnte oder – wie es der NS-Jargon ausdrückte – ausmerzen wollte. Dieser Vernichtungswille zeigte sich gegenüber beiden Künstlern an hervorgehobenen symbolischen Handlungen: Die Bücher des einen wurden in Deutschland 1933 öffentlich verbrannt, ein Gemälde des anderen (*Die schöne Gärtnerin*) ab 1937 in Ausstellungen als ‚entartete Kunst‘ an den Pranger gestellt.<sup>24</sup> Indem Max Ernst den Namen „Heine“ in seine Collage aufnimmt, rückt er diesen aktuellen Bezug ins Bewusstsein und stellt zugleich die NS-Ideologie bloß.

#### IV. Schlussbemerkungen

Die Beschäftigung mit dem Namen Heine in Max Ernsts Collage macht auf die Rätzelstruktur des Kunstwerkes insgesamt aufmerksam. Das ästhetisch hochkalkulierte Tableau der Lieblingsdichter und -maler wirft eine ganze Reihe von Fragen auf. Durch die Anordnung der Namen, ihre jeweilige Größe und die unterschiedlichen Typographien

---

21 Spies, Werner, „Emigration – Verlust und Eroberung“. In: „Max Ernst – Retrospektive“, hrsg. v. Spies; Werner und Drost, Julia, Wien 2013, S. 23. Vgl. auch: Pech, Jürgen, „Max Ernst à New York – Oscillations et tableaux-programmes“, in: Derenthal, Ludger, Pech, Jürgen, „Max Ernst“, Paris 1992, S. 199-211.

22 Spies, „Emigration“, S. 23.

23 Ernst, der als deutscher Staatsbürger in Saint-Martin d’Ardèche lebte, wurde Ende 1939 mit Ausbruch des Krieges zunächst in Largentière und später in Les Milles bei Aix-en-Provence interniert. Als die Gefahr stieg, in deutsche Hände zu fallen, wurden Ernst und andere anti-nazistische Gefangene vom Kommandanten entlassen. Ein Zug sollte sie nach Bayonne in Südwestfrankreich bringen, um per Schiff nach Nordafrika auszureisen. Aufgrund eines grotesken Missverständnisses scheiterte dieser Plan, Ernst gelang dann mit Hilfe einer amerikanischen Organisation die Flucht in die USA. Dort wurde er bei der Einreise in New York als feindlicher Ausländer sofort festgenommen und zunächst wiederum interniert. Vgl. dazu die Schilderung von Orths, Markus, „Max“, München 2017, S. 394ff.

24 Ernst hat sich im Exil zur Ausstellung „Entartete Kunst“ geäußert, vgl. „(...) in der New Yorker Zeit reagierte (Max Ernst) gegen den nazistischen Bildersturm, dem ‚La belle jardiniere‘ zum Opfer gefallen war. Auf eine Reproduktion des Bildes, die er in ein Album einklebte, setzte er als Provenienz hinzu: *Museum of Degenerate Art. Berlin.*“ Spies, „Vox Angelica“, S. 327 (Herv. JR).

scheinen verschiedene Spuren gelegt zu sein, die aber nur selten zu plausiblen Erklärungen, sondern zumeist wiederum zu neuen Fragen führen.<sup>25</sup> Dies gilt sowohl unter literarischer als auch unter kunsthistorischer Perspektive, die in verschiedener Hinsicht sogar verschränkt sind. Auch hierfür bietet die Behandlung Heines ein Beispiel. Einerseits tritt sein vergleichsweise klein wiedergegebener Namen, wie Trier angemerkt hat, „in der typographischen Rangordnung zurück“.<sup>26</sup> Andererseits fällt bei genauer Betrachtung auf, dass der Name Heine in identischer Type und Größe präsentiert wird wie eine ganze Reihe anderer „Favorite Poets (and) Painters“. Bei den Schriftstellern handelt es sich um Goethe, Whitman, Coleridge, Browning und Solomon, bei den Malern um Altdorfer und Cranach. Die Überlegung, was diese Schriftsteller und Maler verbindet und inwiefern sie sich von den anderen Künstlern in der Collage unterscheiden, ist eine jener weiterführenden Fragen, die Max Ernsts inspirierendes Werk immer aufs Neue auslöst.

Postscriptum:

Eine anregende Deutungsperspektive zur Struktur der Collage, die von kunsthistorisch versierter Seite beigesteuert wurde, soll abschließend skizziert werden: Die Collage lässt mittig eine vertikale Linie erkennen, die die Dichter und die Maler streng auf die beiden Hälften der Kalligraphie verteilt. Mit Blick auf diese Linie lässt sich das Blatt als ein Diptychon lesen, das in der frühneuzeitlichen Malerei häufig für Doppelportraits verwendet wurde. Unter dieser Prämisse könnte Max Ernsts Kalligraphie als (freilich rein textliches) Doppel-Gruppenportrait verstanden werden. Bei solchen gemalten Doppelportraits war die vom Betrachter aus linke Hälfte stets dem Ehemann vorbehalten (Ausnahme: ein Bild der Muttergottes auf dieser Seite): Es handelt sich nämlich um die heraldisch rechte und damit die vornehmere Seite. Unter dieser Voraussetzung würde Max Ernst die vornehmere Seite den Schriftstellern zuweisen<sup>27</sup> – eine bemerkenswerte und gerade mit Blick auf seine eigenen literarischen Ambitionen aufschlussreiche Perspektive.<sup>28</sup>

Anmerkung:

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die leicht erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der unter dem Titel „Der Name ‚Heine‘- Zur Rezeption Heinrich Heines in einer Collage von Max Ernst“ in „Wirkendes Wort“ 2 (2020), S. 205-211 erschienen ist.

---

25 Insofern erscheint es zu undifferenziert, von der Annahme auszugehen: „Max Ernst (...) *revealed his literary and artistic sources*, most notably in ‚Max Ernst Favorite Painters (and) Poets Of The Past‘.“ McAra, Catriona, „A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning’s Chasm“, New York 2017, S. 20. (Herv. JR) Vielmehr sollte immer Ernsts Freude am Spielerischen, an der Mystifikation und insbesondere am Legen falscher Spuren mitbedacht werden.

26 Vgl. Trier, S. 95. Auch hier ist allerdings zu fragen, ob die Größe der Wiedergabe tatsächlich Schlussfolgerungen auf die Bedeutung bzw. Wertschätzung der einzelnen Namen zulässt.

27 Für diese Hinweise danke ich Prof. Dr. Bernd Lindemann.

28 Vgl. dazu: Wix, Gabriele (Hg.), „„tunke den Finger ins Tintenmeer“ – Max Ernst und das Buch“, Köln 2019, insbesondere die Einführung: Wix, Gabriele, „Max Ernsts übersehenes literarisches Werk“, S. 13 ff.