

# Inhalt

Vorbemerkung und Vorworte  
Zur Ausstellung

## I Collage – Verwendung des generellen Begriffs

Mehrdeutige Infragestellung. Collage als formales Mittel und Instrument eines ›Kulturputsches‹ . . . . .	11
Der <i>Bastelwert</i> von Vorformen; Collage als historisch bestimmbare ästhetische Kategorie . . . . .	12
Cézanne – die Zurückweisung des Bildkontinuums . . . . .	14
Der Abbau des Ikonographischen als Bedingung des ›papier collé‹ der Kubisten . . . . .	14
Abgrenzung des kubistischen ›papier collé‹ von der Collage	15
Fehlende semantische Signifikanz – semantische Signifikanz	17
Collage als Oberbegriff für das Werk von Max Ernst . . . . .	18
Ausgangspunkt und Aufgabe des Buches . . . . .	19
Ästhetik der Verfügbarkeit: Widerspruch als Grenze zur generellen Kombinatorik . . . . .	20
Ästhetische Profanation; wachsende Rezeptionswilligkeit	22
Auswahl als Einspruch gegen Kontingenz und ›schlechte Unendlichkeit‹ in den Werken . . . . .	23
Die Frage nach dem Ausgangskontext der Collage-Elemente	24
<i>Der Autonomiebegriff der Collage</i> . . . . .	24
<i>Die Aura des Entrissenseins</i> . . . . .	25
<i>Die Suche nach dem verlorenen Kontext</i> . . . . .	26
<i>Konsequenzen für die Methodik; der ›instrumentale Charakter‹ der Beschäftigung mit dem Ausgangsmaterial</i>	26

## II Max Ernst vor der Collage

Max Ernsts Schilderung vom Entstehen der Collage. Die Kategorie des ›Plötzlichen‹, der ›révélation‹, der ›Epiphanie‹	29
Das Frühwerk. Die Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus . . . . .	30
Kunsthistorisches Studium, Bild-Sezieren als Voraussetzungen der Collage . . . . .	31
November 1918: Rückkehr aus dem Krieg. Zeichnungen mit apparaturhaft-technischem Inhalt . . . . .	33
1919–1921: Dada im apathischen Köln – die Reaktionen im Spiegel der damaligen Presse. ›Der Ventilator‹ . . . . .	34
September 1919: Besuch bei Klee in München, Entdeckung de Chiricos . . . . .	35

## III Max Ernst und Dada in Köln

November 1919: Die Ausstellung im Kunstverein, das ›Bulletin D‹ . . . . .	37
Auseinandersetzung mit dem ›Kulturverständnis‹, Phantome des ›Un-Besitzes‹ . . . . .	38

Der instrumentale (nicht fundamentale) Nihilismus Dadas	39
Zur Prioritätsfrage von Collage. Das erkennbare Isolieren der Außenwelt von Außenwelt . . . . .	40
Die Klischeedrucke – Resultat der Verarbeitung typographischen Materials . . . . .	41
Der serielle Arbeitsvorgang als Widerspruch gegen eine generelle Kombinationsfähigkeit . . . . .	43
Durchreibearbeiten. Das ›sinn-lose‹ Kalligramm . . . . .	46
Die Auseinandersetzung mit dem Heterokliton. (Die Koppelung eines gegenständlichen Disparaten) . . . . .	48
Zufall als initiatorische Technik . . . . .	51
Der Erwartungshorizont des ›Zufälligen‹ . . . . .	51
Halluzination und ›künstlich gestaltete Verwirrung‹ . . . . .	53
Seherwartung der Zeit und Kritik der Sichtbarkeit; Rimbaud und Leonardo als Bezugspunkte für Collage und Frottage . . . . .	54
Anamorphose der entfremdeten Realität . . . . .	55
Die ›Übermalungen‹ . . . . .	56
›C'est le chapeau qui fait l'homme‹ (der hut macht den mann)	58
›Un peu malade le cheval‹ – Verfremdende Umstellung, Vexierbilder . . . . .	59
Die komplementäre Funktion von Bild und Titel . . . . .	61
Bildkoppelung und Wortkoppelung . . . . .	63
Die ›Fatagaga‹-Werke. Möglichkeiten und Grenzen der Gemeinschaftsarbeit . . . . .	64
Photographie: das Werk als Reproduktion seiner selbst . . . . .	66
Collagen als ›Maquettes‹. Verstecken des Arbeitsprozesses	68
Max Ernsts Umgang mit photographischem Material und die Berliner Photocollage . . . . .	69
Bildintegration und Collage als Pathosformel . . . . .	70
Photographie als Tarnkappe und Phototeile als Collage- Elemente. ›Photographiken‹ . . . . .	72
Max Ernsts Verarbeitung von photographischem Material. Das plausible Gesamtbild . . . . .	73
Umstellung als Kompositionsmittel . . . . .	74
Widerspruch als Faktor der Auswahl . . . . .	75
Hinwendung zum ›Außerkursgesetzten‹ . . . . .	76

#### IV Paris und Max Ernst

Frühjahr 1920: ›Die Schammade‹. Kontakte zu Zürich und Paris . . . . .	79
Mai 1921: ›Au Sans Pareil‹. – Max Ernsts erste Ausstellung in Paris . . . . .	81
Zitieren als neue ästhetische Praxis . . . . .	81
›Ecriture automatique‹ – Mißverständnis eines undifferenzierten Begriffs . . . . .	83
Bretons Definition zweier Geschwindigkeiten, ›Voreinstellung‹, der rhetorische Raster . . . . .	84
Bretons ›Ut pictura poesis‹. Lautréamonts Bildstrategie. Ein Vergleich mit Max Ernst . . . . .	85
Integration und Eigen-Sinn . . . . .	88

Sommer 1921: ›Dada au grand air – Der Sängerkrieg in Tirol‹. Erste, für den Druck bestimmte Collage . . . . .	88
Letzte Dada-Aktivitäten in Köln . . . . .	90
Tzaras Projekt ›Dadaglobe‹. Stilistische Einheitlichkeit als Funktion der Konstanz verwendeten Materials.	
Kontinuierliches Formdenken . . . . .	91
›Totalcollage‹ – die Illusion des genuinen Bildes. Abhängigkeit von billigen Reproduktionstechniken (Strichätzung)	93
Ausgangsmaterial ohne ästhetische Resonanz. Die Holzstichwelt des 19. Jahrhunderts. Das obsolet gewordene Medium . . . . .	93
Stilwollen und patternhafte Kleinteiligkeit des Ausgangsmaterials. ›Ausschneidbare‹ Elemente. Kaschieren der Schnittstellen . . . . .	94
Beschränkung auf ein Medium (Tonholzstich) als Beschränkung auf eine ›niedrige‹ Welt. Die ›enzyklopädische‹ Visualisierung im 19. Jahrhundert . . . . .	96
Orbis Pictus, Inventar, Ware, ›objet‹. Im ›Flaneur‹ verdämmert die Aufklärung . . . . .	98
Max Ernst setzt polemisch den Holzstich der expressionistischen Begeisterung für den Holzschnitt entgegen . . . . .	99
Thesaurus – tabula rasa: Historismus und Verwendung des ›Unhistorischen‹ . . . . .	100
Das Inventar: Schisma zwischen Kunstwelt und erstmals breit und verfügbar visualisierter Erscheinungswelt . . . . .	102

## V Collagen und Bilder

Herbst 1921–Frühjahr 1922: ›Répétitions‹ und ›Les malheurs des immortels‹. Die Frage des Formats der Collagen . . . . .	105
›Synthetische‹ und ›analytische‹ Collagen . . . . .	105
Blick auf das Ausgangsmaterial . . . . .	106
Graphische Spannung als Ergebnis der Texturmischung in den Collagen . . . . .	107
Die Poetisierung der handwerklichen Mirakel. Das Zweckfreie . . . . .	108
Winter 1921/1922: Die Zusammenarbeit zwischen Max Ernst und Paul Eluard . . . . .	109
Die Verankerung der Einzelcollage im Gesamtwerk . . . . .	111
Blendung und ›Das innere Gesicht‹ . . . . .	112
›Verkehrte Welt‹ . . . . .	113
Collage und Zeichnungen, Bilder. Drei Grundmuster der Beziehung . . . . .	114
Herbst 1921: Rückverwandlung der Collage in Malerei	114
Zeichnerische Umarbeitung von Collagematerial . . . . .	116
Die ›gepausten Collagen‹ . . . . .	118
Einwirkung des Collagematerials auf die Malweise und die Bildkomposition . . . . .	118
›Oedipus Rex‹ . . . . .	119
›La femme chancelante‹ . . . . .	121
›Der Flüchtling‹, ›Die Vögel können nicht verschwinden‹, ›Castor und Pollution‹ – eine ›argonautische‹ Motivkette . . . . .	123
Das Bild – Bedingung des großen Formats . . . . .	123
1922: Übersiedlung nach Paris . . . . .	124
1925: Die Frottage als Konsequenz der Collage. Die ersten Jahre in Paris (1922–1929) . . . . .	124
1929: Rückkehr zur Collage aus Holzstichmaterial . . . . .	127

Farbtafeln . . . . .	129
----------------------	-----

## VI Die Collageromane

Erzählstruktur der Roman-Feuilletons als Ausgangspunkt	171
Bretons ›Nadja‹. Koppelung von Text und Bilddokument.	
Die Struktur des Inchoativen . . . . .	172
Die Projektion ins Objekthafte. Rehabilitationen und Entdeckungen der Surrealisten . . . . .	173
Abgrenzung zum literarischen Surrealismus. Heraklit, Walter Paters Perfektion des Moments, das ›Veraltete‹, das ›objet trouvé‹ . . . . .	174
Max Ernsts Kritik des ›objet trouvé‹ . . . . .	176
Topographie und Räume in den Collageromanen . . . . .	177
Die Beziehung zum ›roman noir‹, zur Rhetorik des Horrors	178
Die ›instrumentale‹ Verwendung des Unbewußten . . . . .	179
Die ›Traumdeutung‹ als ›legenda aurea‹. Der ›überwachte‹ Effekt des ›Traums‹ bei Max Ernst . . . . .	181
Der ›nicht-ikonographische Inhalt‹ . . . . .	182
Widerspruch als Möglichkeit von Erkenntnis . . . . .	183
Die Abschaffung des Oedipus. Wittgensteins ›Das Rätsel gibt es nicht‹ . . . . .	183
Surrealistischer Minnesang, Mantodea, Vampir: ›La femme 100 têtes‹ . . . . .	185
Der ›heilige Zustand‹ Hysterie. Die Imagination physischer Freiheit . . . . .	188
Sinneswahrnehmungen und Imagination . . . . .	189
›Unbefleckte Empfängnis‹: Die Ästhetik des ›überspringenden Funkens‹ . . . . .	190
Das Spiel mit ikonographischen Topoi . . . . .	191
Die weiße Silhouette – als erscheinungshafter Kontrast. Echo-Wirkung von Formen . . . . .	192
›Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel‹. Vom verramschten Satanismus zur Bildblasphemie . . . . .	193
›Une semaine de bonté‹ . . . . .	194
Die fünf Farben der Einzelhefte – Rimbauds fünf ›Farben der Vokale‹ . . . . .	195
Das bestehende Werk als Bedingung der Auswahl . . . . .	196
Raymond Roussels ›Comment j'ai écrit certains de mes livres‹. Max Ernsts Äquivalent: die ›Versprachlichung‹. Strukturpattern als Homonyme . . . . .	196
Die Erweiterung des Ausgangsmaterials . . . . .	199
Die erkennbare Einheitlichkeit der kleinen Collage-Suiten. Verankerung der Einzelblätter im Werk . . . . .	200
Das nichtbenutzbare Material. Verwendung von neutralen Details. Verfremdendes Umstellen . . . . .	201
Wiederholung von Formen als Bedingung stilistischer Unverkennbarkeit . . . . .	202
Neuformulierung früherer Collagen . . . . .	203

## VII Die ästhetische Selbstdarstellung

Loplop – der Künstler in der dritten Person . . . . .	205
Die ›großgeschriebene‹ Hand . . . . .	206
›Cadavre exquis‹: die anthropomorphe Stereotypie . . . . .	207
Von der Staffelei-Allegorie zum Kolporteur der ›Mixed Media‹ . . . . .	208
›Bild im Bild‹ als Wunscherfüllung . . . . .	209
Ariadnefaden und Dripping . . . . .	210
Zur Frage ›Rehabilitierung des Materials‹. Struktur als Gren- ze gegenüber widerspruchsfreier Hinnahme des Inventars	211
<b>Anmerkungen</b> . . . . .	<b>213</b>

Anhang. Dokumentation . . . . .	255
Ia Unveröffentlichte Texte von Max Ernst der Kölner Zeit	255
Ib Unveröffentlichte Briefe Max Ernsts an Tristan Tzara	256
II Zeitungskritiken, in denen von Max Ernst und Dada Köln die Rede ist . . . . .	259
III Beiträge aus der Zeitschrift ›Der Ventilator‹, Köln, an denen Max Ernst mitgearbeitet hat . . . . .	247

Abbildungen 56–757 . . . . .	249
Ausgewählte Literatur . . . . .	490
Abbildungsverzeichnis . . . . .	492
Register . . . . .	500
Photonachweis . . . . .	504
Verzeichnis der ausgestellten Werke . . . . .	505