

Angriff auf die erzählerische Ordnung - Die Collagenromane Max Ernsts

Holger Lund

Zusammenfassung

Gegenstand der Dissertation

Die Werke Max Ernsts (1891-1976) gehören zu den innovativsten und folgenreichsten des 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Ausstellungen dokumentieren ihren kunsthistorischen Rang und das große öffentliche Interesse an ihnen. Zu den beliebten Ausstellungsobjekten zählen stets die drei Collagenromane, *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930) und *Une Semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934), die zeitlich Max Ernsts surrealistischer Phase zuzuordnen sind.

Die Collagenromane sind gebunden und in Kapitel gegliedert. Ihre Seiten bestehen jeweils aus einer bildlichen Collage, unter der sich ein Text befindet. Bei dem dritten Collagenroman sind solche Texte nicht vorhanden. Als Collagematerial dienten illustrative Holzstiche aus Zeitschriften, Katalogen und Romanen des 19. Jahrhunderts.

Daß die einzelnen Seiten der Collagenromane in Ausstellungen geradezu eine magnetische Wirkung entfalten, hängt mit der Ausstellungspraxis zusammen: herausgelöst aus ihrem sequentiellen Zusammenhang wirken die Seiten besonders geheimnisvoll. Wohl enthalten sie bekannte Elemente, doch was verblüfft, ist deren Kombination: Die Seiten erscheinen als bizarre Metaphern für etwas, das sich nicht benennen läßt. Die Geheimnisse zu lüften, so weit dies möglich ist, allein zu zeigen, daß dies möglich ist, gehört zu den Grundzielen der Arbeit. Die Collagenromane verlieren dadurch nicht an Reiz, im Gegenteil. Die sequentiell orientierte Betrachtung, der sie in dieser Arbeit unterzogen werden, ermöglicht ein neuartiges Verständnis der Collagenromane und beweist, daß sie noch erheblich mehr bergen und bieten, als bisher gedacht - was ihren Rang als Faszinosa bestätigt.

Voraussetzungen: Rezeptionsgeschichte und Forschungslage

Kennzeichnend für die Collagenromane ist der Eindruck der Inkohärenz, den die Bilder, die Texte, die Bild-Text-Beziehungen und die Abfolge der Seiten hervorrufen. Dieser Eindruck entsteht durch die Anwendung bestimmter Verfahren, die sich unter den gemeinsamen Verfahrensmerkmalen 'Kombination von Disparatem' und 'Konstruktion von Ambivalenz' zusammenfassen lassen.

Was den ersten reflektierenden Würdigungen aus den Reihen der Surrealisten noch als Tugend erschien, nämlich die Aufhebung der cartesianischen Ordnung, bewirkt durch die

besagten Verfahren, irritierte die nachfolgenden Wissenschaftler. Auf jeden Fall die Kunsthistoriker. Bei ihnen herrscht die Ansicht vor, daß die Collagenromane nicht analysierbar und interpretierbar seien. Insbesondere bei Werner Spies ist im Zusammenhang mit der Collage von „Rätselhaftigkeit“¹ und „hermetischer Präsenz“², ja sogar von „Sinnanarchie“³ die Rede. Spies hält die Werke Max Ernsts, mithin auch die Collagenromane, deshalb für „unausdeutbar“⁴ und „unerklärlich“⁵ - jeweils im Sinne von 'nicht analysierbar' und 'nicht interpretierbar' - und möchte sie am liebsten wie Werke abstrakter Kunst behandelt wissen⁶, möchte sie also formalisieren, um zu ihrer komplexen, oftmals perfiden Ikonographie Abstand zu wahren.

Darüber hinaus hat seine Ansicht ihre Gründe. Einer ist der Eindruck von Inkohärenz, den die Collagenromane, besonders bei einzelbildlicher Betrachtung, hervorrufen. Ein weiterer Grund sind Max Ernsts eigene Äußerungen über die Collage und die Collagenromane, die gegenüber Analyse und Interpretation abschirmen, weil sie vollständige Inkohärenz suggerieren. „Qui dit collage, dit l'irrationnel“⁷ - diesen Ausspruch Max Ernsts nahmen viele Forscher im Glauben an die Künstlerautorität für bare Münze und als Maxime. Daß Max Ernst behauptet, „sans choix“⁸ die Seiten der Collagenromane aneinandergereiht zu haben, daß er von „völlig absurder Verwendung“⁹ des Collagenmaterials spricht und den Collagenromanen „widersinnige Irrationalität“¹⁰ bescheinigt, hat zudem hinsichtlich Analyse und Interpretation kaum ermutigend gewirkt.

Die Literaturwissenschaftler hingegen ignorierten im Grunde bisher die Collagenromane, und das, obwohl die Texte darin wichtige Funktionen erfüllen, und obwohl Max Ernst die Texte der *Femme 100 têtes* mehrmals getrennt von den Bildern einer Veröffentlichung für würdig befand. Offenbar scheute man sich, den Bereich der Kunstgeschichte zu betreten, dem man die Collagenromane zurechnete. Wenn sich Literaturwissenschaftler einmal *en passant* mit den Collagenromanen befassen, dann so, wie

¹ Spies, Werner, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Kat. der Ausst. 'Max Ernst, die Welt der Collage', Kunsthalle Tübingen, 17.09.1988-27.11.1988, Köln, ³1988, S.93.

² Ebd., S.19.

³ Ebd.. Aber schon vor Spies wurden ähnliche Ansichten vertreten, vgl. Kästner, Erhart, „Das Malerbuch unserer Zeit (Miró, Picasso, Max Ernst, Wols, Chagall, Henri Laurens). Ein Vortrag.“, in: *Philobiblon*, Jg.VIII, März 1962, S.30; Fischer, Lothar, *Max Ernst in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, 1969, S.55; Hubert, Renée Riese, „The Fabulous Fiction of Two Surrealist Artists: Giorgio de Chirico and Max Ernst“, in: *New Literary History*, Vol.IV, No.1, Autumn 1972, S.160. Spies folgen dann: Gaehtgens, Thomas W., „Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 22/1, Bonn, 1977, S.174; Maurer, Evan M., „Images of Dream and Desire: The Prints and Collage Novels of Max Ernst“, in: Rainwater, Robert (Hrsg.), *Max Ernst. Beyond Surrealism. A Retrospective of the Artist's Books and Prints*, New York/Oxford, 1986, S.73; Bauer, Gerd, „Wie liest man einen Collagenroman? Zu Max Ernsts 'La femme 100 têtes'“, in: Schmidt, Katharina (Hrsg.), *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke*, Kat. der Ausst. Kunstmuseum Bonn, 26.01.-02.04.1989, Bonn, 1989, S.69f; Saine, Uta Margarete, „The Collage in Cubist, Dada, and Surrealist Art and Literature: Toward an Interdisciplinary Aesthetic“, in: *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, I, 1989, S. 343; Lang, Lothar, *Surrealismus und Buchkunst*, Leipzig, 1992, S.25.

⁴ Spies, ³1988, S.19.

⁵ Spies, Werner, „Immer der Abweichung verdächtig. Interview von Heinz Norbert Jocks mit Werner Spies“, in: *Kunstforum*, Bd.115, Sept./Okt. 1991, S.394.

⁶ Vgl. Spies, ³1988, S.19.

⁷ Max Ernst, „Au-delà de la peinture“ (1937), in: ders., *Écritures*, Paris, 1970, S.264.

⁸ Ebd., S.265.

⁹ Zit. in: Brusberg, Dieter (Hrsg.), *Hommage an Max Ernst. 'Les labyrinthes ne sont pas faits pour les chiens'. Bilder und Blätter 1920 bis 1939*, Brusberg Dokumente 25, Berlin, 1990, S.38.

¹⁰ Ebd., S.46.

es eigentlich Kunsthistoriker tun, das heißt, die Texte ignorierend. Weil die Texte angeblich nur eine „lose Beziehung“¹¹ zu den Bildern unterhalten, oder weil das Bild-Text-Verhältnis als „mysterious“¹² eingestuft wird, nehmen Kunsthistoriker von der Beschäftigung mit den Texten Abstand. Ihre Untersuchungen beschäftigen sich dafür, materialreich, mit der Suche nach den Vorlagen der Collagen, weniger mit diesen selbst, und wenn, dann bleiben sie einzel**bildlich** orientiert.

Dennoch leistete die Kunstgeschichte wertvolle Grundlagenarbeit, namentlich Werner Spies mit seiner Publikation *Max Ernst: Collagen. Inventar und Widerspruch*, 1974. Spies befaßt sich hier mit grundsätzlichen Fragen, welche die Collage als ästhetische Konstruktion betreffen. Die von ihm mehrfach angekündigte¹³ Publikation zu den Collagenromanen ist bisher allerdings noch nicht erschienen.

Was fehlt, ist eine sequentiell orientierte, analysierende und interpretierende Untersuchung der drei Collagenromane, die sie miteinander vergleicht und zudem ihren historischen Ort innerhalb der Traditionen sequentieller Darstellung bestimmt. Genau dies leistet die Dissertation.

Ziele und Vorgehensweise

Merkmale und Besonderheiten der Collagenromane zu bestimmen, ist das Ziel der Dissertation. Dazu werden vor allem zwei Wege beschritten. Zum einen gilt es herauszufinden, *was* in den Collagenromanen dargestellt wird, und *wie* dargestellt wird. Die ikonographische Analyse der Bilder und die semantische Analyse der Texte dienen, ineinandergreifend¹⁴, ersterem, die Analyse der Darstellungsweise dient letzterem. Methodisches Kernstück ist die sequentiell orientierte Untersuchung der Collagenromane. Erstmals gerät dadurch ins Blickfeld, was zuvor, bei einzelbildlich orientierten Untersuchungen, notwendigerweise unbehandelt bleiben mußte: die Beziehungen *zwischen* Seiten.

Zum anderen, als zweiter Weg also, soll das Verhältnis der Collagenromane sowohl zu bildlichen und zu literarischen Traditionen als auch zu solchen der sequentiellen Darstellung untersucht werden. Ziel ist es dabei, die Besonderheiten und die historische Position der Collagenromane zu profilieren, um so ihren Status innerhalb der Traditionen bestimmen zu können.

Die Dissertation läßt sich daher grob in zwei Teile gliedern, einen analytischen (Kap. 2.) und einen historischen (Kap. 4. und 5.). Der Abrundung dienen die Untersuchungen zu druck- und buchtechnischen Aspekten (Kap. 3.) und zur Traumdarstellung (Kap. 6.).

¹¹ Leffin, Gudrun, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst: ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, 1988, S.94.

¹² Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the Book*, Berkley/Los Angeles/ London, 1988, S.25.

¹³ Zuletzt: Spies, Werner, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Kat. der Ausst. 'Max Ernst, die Welt der Collage', Kunsthalle Tübingen, 17.09.1988-27.11.1988, Köln, ³1988, S.9 und S.127.

¹⁴ Um dem Bild-Text-Charakter des Untersuchungsobjektes gerecht zu werden, ist es notwendig, interdisziplinär vorzugehen. Eine derartige Untersuchung fand in der Forschung bisher noch nicht statt.

Darüber hinaus ergänzt die Dissertation den *Œuvre*-Katalog¹⁵. Dort sind die Abbildungen der geklebten Collagen unkommentiert. Die Skizzen des Dargestellten können als Minimalkommentar genutzt werden, solcherart zumindest ansatzweise das Defizit behebend, das dem *Œuvre*-Katalog anhaftet.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die analytische Beschäftigung mit den Collagenromanen erbrachte vier zentrale Ergebnisse. Diese haben eine Neubewertung der Collagenromane insgesamt und einzelner Aspekte derselben zur Folge.¹⁶

1. *Die Darstellungsweise ist sequentiell.* Die Entdeckung der Sequentialität der Collagenromane ist entscheidend für ihr Verständnis, weil die Seiten durch sequentielle Kohärenz und nicht „lediglich durch das Prinzip der Absurdität“¹⁷ miteinander verbunden sind. Sogar der erzählerische Sequenzmodus, jener Modus also, der am kohärentesten ist, weil bei ihm die Abfolge der Seiten motiviert ist, gelangt in allen drei Collagenromanen zur Anwendung. Die Entdeckung der Sequentialität der Collagenromane ist zudem entscheidend für die Wahl des adäquaten historischen Bezugsfeldes: zu diesem gehören die Traditionen sequentieller Darstellung.

Induktiv ließ sich an den Collagenromanen eine Sequenztheorie erarbeiten, die, erstmals, mehrere Sequenzmodi und verschiedene Sequenzkonstruktionen unterscheidet. Vier verschiedene Sequenzmodi gelangen in den Collagenromanen zum Einsatz: der erzählerische Modus, der zyklische, der assoziative und der lyrische. Letzterer existiert ausschließlich in textueller Form, so daß er stets von einer bildlichen Sequenz begleitet wird, die in einem der drei anderen Modi gehalten ist. Die lyrische Sequenz ist daher immer Komponente einer Doppelsequenz. Diese und die Quersequenz, bei der Seiten sequentielle Verbindungen eingehen, die vom linearsequentiellen Strang abzweigen, gehören zu den komplexen Sequenzkonstruktionen, die in den Collagenromanen häufiger anzutreffen sind.

Die an den Collagenromanen erarbeitete Sequenztheorie hat sich zudem als nützlich und folgenreich erwiesen für das Verständnis komplexer graphischer Folgen, beispielsweise von Callot, Goya, Klinger, Redon oder Masereel, aber auch für das Verständnis surrealistischer Filme. Die Sequentialität dieser graphischen Folgen und diejenige der surrealistischen Filme wird mit Hilfe der Sequenztheorie differenziert analysierbar und interpretierbar, denn erstmals läßt sich nun fassen, worum es sich handelt: um Objekte, bei denen verschiedene Sequenzmodi kombiniert sind. Diese Eigenschaft teilen sie mit den Collagenromanen.

¹⁵ Spies, Werner, (Hrsg.), *Max Ernst. Werke 1925-1929*, bearb. v. Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Houston, Tex./Köln, 1976, und Spies, Werner (Hrsg.), *Max Ernst. Werke 1929 - 1938*, bearb. von Werner Spies, Sigrid u. Günter Metken, Houston, Tex./Köln, 1979.

¹⁶ Vgl. dazu die Analysenbilanz (2.4.) der Dissertation.

¹⁷ Fischer, 1969, S.55. Ähnlich äußert sich Lang, der von einem „logisch nicht erklärbaren, sprunghaften Text- und Bildablauf“ spricht (Lang, 1992, S.29).

Auch der Titel der Dissertation, *Angriff auf die erzählerische Ordnung*, hat nicht zuletzt mit der Sequentialität der Collagenromane zu tun, denn sie gehen, gerade im Bereich der Sequentialität, radikaler gegen das Erzählerische vor als die zeitgenössischen surrealistischen Romane und Filme. Dazu nutzen die Collagenromane, mehr noch als die surrealistischen Filme, die Kombination verschiedener Sequenzmodi.

2. *Die Collagenromane sind analysierbar und interpretierbar.* Schlicht und unsensationell mutet dieses Ergebnis an, und dennoch ist es zentral und von erheblicher Bedeutung. Es fußt auf dem ersten Ergebnis, auf jenem der sequentiellen Kohärenz also. Doch nicht nur sequentielle Kohärenz ist vorhanden, es gibt weitere Arten von Kohärenz. Insgesamt sind die Beziehungen zwischen den Bildern, den Texten, zwischen Bild und Text sowie zwischen den Seiten wesentlich kohärenter, als jemals vermutet.

Zentral und von erheblicher Bedeutung ist dieses Ergebnis deshalb, weil es die Ansicht, welche die kunsthistorische Forschung vertritt, makuliert. Dort herrscht die Ansicht vor, daß die Collagenromane nicht analysierbar und interpretierbar seien. Demgegenüber zeigt der analytische Teil der Arbeit, daß sich die Collagenromane sehr wohl analysieren und interpretieren lassen, vorausgesetzt, die einzelbildliche Betrachtungsweise, bei welcher die jeweiligen Seiten außerordentlich inkohärent, geheimnisvoll oder unverständlich wirken, wird zugunsten einer sequentiell orientierten Betrachtungsweise aufgegeben. Dann lassen sich die Collagenromane erschließen und die in ihnen dargestellten Welten erfassen. Das Geheimnisvolle, das diesen Welten anhaftet, schwindet dadurch nicht zur Gänze, vielmehr wird es erkennbar als Teil einer Strategie der Romantisierung, insofern die poetisch wirksame, auf Inkohärenzeffekten beruhende Geheimnisbildung einen Schnittpunkt von romantischer und surrealistischer Ästhetik darstellt.

3. *Die Bilder sind bedeutsam.*

4. *Die Texte sind bedeutsam.* Beide Ergebnisse mögen zunächst noch schlichter und unsensationeller anmuten als das vorangehende, und dennoch sind auch sie zentral. Sie stehen miteinander in Zusammenhang und werden daher auch gemeinsam besprochen. *Die Bilder sind bedeutsam* meint: Sie sind keine Illustrationen, wie von der Forschung recht einmütig behauptet, sondern mehr als solche. *Die Texte sind bedeutsam* meint: Sie sind nicht vernachlässigbare Anhängsel der Bilder, sondern mehr als das. Gerichtet gegen das Forschungsparadox, das darin gipfelt, daß die Texte, von denen die Bilder als Illustrationen abhängig sein müßten, ignoriert werden, werden in dieser Arbeit die Funktionen der Bilder, der Texte und der Bild-Text-Beziehungen stets berücksichtigt. Diese Funktionen lassen sich bestimmen, und auf ihnen aufbauend kann der Status der Bilder, der Texte und der Bild-Text-Beziehungen jeweils neu definiert werden. Entscheidend ist dabei die Erkenntnis der Komplementarität von Bild und Text, sie bildet den Ausgangspunkt für den analytischen und interpretierenden Umgang mit Bild und Text.

Die Beschäftigung mit den Collagenromanen unter historischer Perspektive erbrachte ein zentrales Ergebnis. Historisch gesehen, beziehen sich die Collagenromane vorrangig auf drei Traditionen: auf diejenige der Collage, auf diejenige des Romans und auf diejenige der sequentiellen Darstellung. Entscheidend ist dabei jeweils die Frage der Sequentialität. Durch ihre sequentielle Anordnung unterscheiden sich die Collagen der Collagenromane von den isolierten, autonomen Collagen, wie sie zuvor innerhalb der Gattung 'Collage' realisiert worden sind. Wie die Sequentialität der Collagenromane geartet ist - mehrere Sequenzmodi und verschiedene Sequenzkonstruktionen werden genutzt -, hat hingegen im Widerspiel mit der Tradition des Romans und mit einer bestimmten Tradition der sequentiellen Darstellung, der Bildergeschichte, zu tun, mit der Tradition des Erzählens also.

Schon zu Beginn der surrealistischen Bewegung, im ersten surrealistischen Manifest, gilt den Surrealisten das Erzählen, insbesondere das realistische Erzählen, als suspekt, weil es auf der Ordnung aufbaut, sie enthält und letztlich bestätigt, gegen welche die Surrealisten antreten: die cartesianische, rationalistische Ordnung der Dinge und Ereignisse. Deshalb ist das realistische Erzählen bei den Surrealisten verpönt, mehr noch, Ziel ihrer Angriffe. Und genau hierin liegt die besondere Leistung der Collagenromane: Weit mehr als die surrealistischen Romane und Filme zersetzen und zerstören sie das Erzählerische. Das geschieht hauptsächlich auf dem Wege der Sequentialität. Wohl sind erzählerische Sequenzen vorhanden, wodurch die Collagenromane sich in bestimmte Traditionen des Erzählens (Roman, Bildergeschichte) eingliedern. Gegen den erzählerischen Sequenzmodus, ihn zersetzend und zerstörend, kommen die anderen Sequenzmodi zum Einsatz. Auf diese Weise wird gegen die besagten Traditionen des Erzählens opponiert. Max Ernst nutzt dabei eine Art der Sequentialität, wie sie am ehesten bei Goyas *Caprichos* zu finden ist. Max Ernst dürfte das destruktive Potential der *Caprichos* hinsichtlich des Erzählerischen erkannt und für seine surrealistische Zielsetzung, den Angriff auf das Erzählerische, genutzt haben.

Wie sehr und wie erfolgreich Max Ernst mit den Collagenromanen das Erzählen angreift, belegt nicht zuletzt die Forschungsgeschichte - die erzählerischen Sequenzen in den Collagenromanen sind bislang unbemerkt geblieben. Das zeigt zugleich, daß mit den Collagenromanen ein Endpunkt erreicht ist: Weiter läßt sich der Kampf gegen das Erzählen nicht treiben, soll der Kampf selbst noch erkennbar sein.