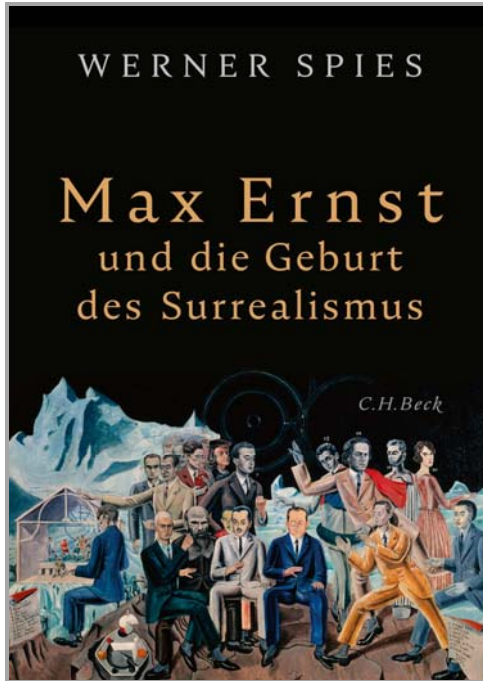


Unverkäufliche Leseprobe



Werner Spies
Max Ernst
und die Geburt des Surrealismus

2019. 224 S., mit 47 Farbabbildungen
ISBN 978-3-406-73521-9

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/26568308>

© Verlag C.H.Beck oHG, München

für Jürgen Wilhelm

«Das Ganze erscheint zwar sinnlos,
aber in seiner Art abgeschlossen.»

Kafka (*Die Sorge des Hausvaters*)

Inhalt

Einleitung:

Die Menschen werden nichts davon wissen

13

Mit Beckett bei Max Ernst

17

Die Epiphanie – Der Blick in das Schaufenster _____	19
Der Aufstand gegen das Zuviel _____	22
Becketts Blätter der Schere _____	24

Leimbereitung aus Knochen

27

Lessing, <i>Der Sandmann</i> , <i>Metropolis</i> und «Das Unheimliche» _____	27
Strahlentierchen und Schnitte durch Adern _____	30

Duchamps viszeraler Kubismus _____	31
<i>Kunstformen der Natur</i> , medizinisches Reimlexikon ____	33
Im Sprechzimmer Sigmund Freuds – André Bretons Illusion _____	36
Lessings Klage und Max Ernsts Kritik am «Schöpfungsmythos» _____	39
Zwischen Kunst und Literatur _____	42
Im Unterholz der Illustrationen _____	44
Das Veraltete, Außerkursgesetzte _____	47
«Geschmack-lose» Bildquellen _____	48
Kombinatorik von Reproduktion _____	49

Max Ernst und die Totalcollage

53

<i>Der Sängerkrieg in Tirol</i> _____	53
Von der Collage zum Gemälde – Die Verwendung des Episkops _____	56
Collage und «meisterhafte Strichführung» _____	58
Totalcollage und «Diathermie-Behandlung» _____	62
«Schützengrabenkrankheiten» und klaustrophobe Kriegsbilder _____	67

«Mephistophelische Bilder»

71

Dilettantismus als Strategie – «Der Weg ins Freie» _____	71
Gala und Paul Eluard bei Max Ernst in Köln _____	73
<i>Elefant Celebes</i> und Picassos Entwürfe für Monumentalskulpturen _____	76
<i>Seestück</i> , Sandwüste Dalís und Thomas Coles <i>Pokal des Riesen</i> _____	79
«Augenvokale» Galas – Elektrokardiogramm einer Passion _____	82
Verkehrte Welt und Betäubung der Realität _____	86
<i>Die Sorge des Hausvaters</i> , Kafka, Labyrinth und Dripping _____	89
Stricknadel, <i>L'autoritaire</i> , Nessusgewand, Deianira _____	92
Gegen die Obduktion von Collagen _____	96
Studium und psychopathologische Kunst _____	98

Die heilige Cäcilie

101

«Das Glück des Bösen und das Unglück der Tugend» _____	101
Steinerne Augäpfel und Klimts <i>Fritza Riedler</i> _____	104
Fluchtpunkt des Unerklärlichen _____	106

Das Bombardement der Kathedrale von Reims – das Ende des Kubismus _____	109
--	-----

Oedipus Rex

113

Das Bild und der datierte Hühnerfuß _____	116
Ein Zaubertrick – die magnetische Nuss _____	119
Brieftauben und Verweigerung der Fingerfertigkeit ____	123
Blindheit, Schärfung des Blicks – E.T.A. Hoffmann, Buñuel _____	125
«Darwinfinken» und Fluchtweg aus der Erinnerung ____	130

Das Jahr `55, sehr sanftes Erdbeben

133

Engerling und durchwühlte Erde, Erdbeben und Magnetfelder _____	133
Apokalyptische Vision und Claude Lévi-Strauss ____	138

Ubu Imperator

143

Castor und Pollution

147

Die Menschen werden nichts davon wissen

155

Hand – Geste der *Venus Pudica* _____ 157

Die schwankende Frau

161

Öl auf Wogen: Die Vorlagen aus «La Nature»

161

Previtalis *Fortuna* und die flatterhafte Frau _____ 166

Härte des Metalls, Überschärfe _____ 170

Ungemalte Bilder _____ 173

Rendezvous der Freunde

177

Raffaels *Disputà* und der Taubstummlehrer

Philipp Ernst _____ 180

Warteschlange vor dem Parnass _____ 186

Max Ernst auf dem Schoß von Dostojewski _____ 188

Fürst Myschkins Schock vor einem Schaufenster am Bahnhof von Zarskoje-Selo _____	190
De Chirico als Säule – die Gesten Arps und Bretons _	192
Possenspiel und Erhabenheit _____	193

Convulvulus Convulvulus

195

Schluss: Das Konzept der «konvulsivischen Schönheit»

203

Dank

207

Anhang

Anmerkungen _____	211
Bildnachweis _____	218
Register _____	219

Einleitung

Die Menschen werden nichts davon wissen

Dieses Buch versucht, sich dem Werk Max Ernsts auf neue Weise zu nähern: durch die GroÙeinstellung auf Bilder, die nach der Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg entstanden sind. Die Stimmung in den Werken unterscheidet sich von allem, was damals in den Ateliers dominiert. Es sind keineswegs stilistische Merkmale, welche die Arbeiten dieser Jahre charakterisieren. Es geht dem Künstler um Inhalte, die eine systematische Verwirrung und die Absage an Kausalität hervorbringen. Die Auseinandersetzung mit Kubismus, Futurismus und Expressionismus spielt dabei so gut wie keine Rolle mehr. Im Vordergrund stehen bei Max Ernst Anspielungen auf Naturwissenschaft, Kunstgeschichte und Literatur. Emblematische Arbeiten wie *Elefant Celebes*, *Oedipus Rex* oder *Leimbereitung aus Knochen* leben von der Ambivalenz, die Mario Praz in *Liebe, Tod und Teufel* als «schwarze Romantik» beschrieben hat. Angesichts

der Zusammenstöße und Bildentgleisungen kann man von einem leidenschaftlichen Totentanz der Dingwelt sprechen. Die Bilder suchen die Nähe zum Grotesken und Outrierten. Das belegen nicht zuletzt die Anspielungen auf die Lektüre von E.T.A. Hoffmann, de Sade oder Baudelaire. Mit der Gratwanderung zwischen Eros und Thanatos leistet Max Ernst einen unverwechselbaren, in der Historie abgesicherten Kommentar zur eigenen Zeit. Dazu hat sich der Künstler immer wieder geäußert. Das Unerwartete, das in Denken und Werk in den Vordergrund rückt, lebt vom Schock, der beim Aufeinandertreffen einander fremder Realitäten zustande kommt.

Der Hinweis auf das Treffen von Max Ernst mit Samuel Beckett dient als Einstieg in unsere Beschäftigung mit den Bildern. Denn offensichtlich darf man das Werk Max Ernsts als malerisches Äquivalent zu Szenen Kafkas oder Becketts verstehen. So betrachtet, scheinen *Der Kreisel* von Kafka und Max Ernsts *Ubu Imperator* zusammenzugehören. Im Übrigen sind beide, Text und Bild, fast gleichzeitig entstanden. Hier und dort quälen den Betrachter Konstellationen, die dunkel bleiben wollen.

Im Blick auf ausgewählte Arbeiten werden die unterschiedlichen Verfahren vorgestellt, zu denen Max Ernst greift. Der Künstler gelangt auf diese Weise – und das ist die These des Buches – zu einer grundsätzlichen Störung der Malerei, die man derjenigen

von Marcel Duchamp zur Seite stellen kann. Dem Readymade Duchamps antwortet Max Ernst mit der Erfindung der Collage, mit der «Totalcollage». Hinter der Übung, bestehende Illustrationen zu kombinieren und auf diese Weise ungesehene Bilder hervorzu- bringen, steckt die konzeptuelle Entscheidung, auf alles Hand- gemachte zu verzichten und das Werk aus der Transplantation kunstfremder Elemente aufzubauen. Der Hinweis auf die Paral- lelaktion, die ihn mit Duchamp verbindet, gestattet einen neuen Zugang zu Max Ernst. Wir begegnen dabei Arbeiten, die nicht al- lein an der Schwelle der surrealistischen Bildwelt stehen, sondern ohne die es, wie André Breton aus der Rückschau festgestellt hat, überhaupt keine surrealistische Malerei gegeben hätte.

Mit Beckett bei Max Ernst

Auf die Frage, was ihn nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil im Paris der Fünfzigerjahre am stärksten beeindruckt habe, antwortete Max Ernst: «Warten auf Godot». In seinen Augen war das Stück von Beckett zur berühmtesten Parabel der Zeit, zu einem «Faust» der alleingelassenen Welt geworden. Ein grausames Ritual spielt sich ab. Der Autor betreibt eine gnadenlose Abrechnung mit den weltanschaulichen Apologien der Fünfzigerjahre, die unter dem Schutz des Absurden Trost und Sicherheit suchten. Die Antwort Max Ernsts war eine Aufforderung, für ein Treffen zwischen Beckett und Max Ernst zu sorgen. Am Donnerstag, 29. September 1966, verabredeten wir uns am frühen Nachmittag in der Bar des *Pont Royal* und zogen zusammen um die Ecke, in die Rue de Lille, um Max Ernst in seiner Wohnung zu besuchen. Ein köstlicher Dialog, der mit dem Klischee vom asketischen Dichter spielte, eröff-

nete die Begegnung. Max Ernst bedauerte, dass er keinen Stuhl habe, der für Sam hart genug sei und dieser antwortete: «Max, gib mir deinen weichsten Sessel.»

Beckett war sich sicher, die Surrealisten hätten sich gegen Joyce gestellt, ihn für einen durch und durch bourgeoisen Schriftsteller gehalten. Auch die «écriture automatique», wie sie im Kreis um Breton betrieben wurde, war für Beckett ein Streitpunkt. Auf sie bezogen hatte er die Surrealisten in einem Gespräch mit dem holländischen Maler Bram van Velde als «obscurantistes charmants» apostrophiert. Denn Beckett selbst hält in seinen überwachen Texten alles unter Kontrolle. Die Nähe zu Descartes fordert ihn auf, die Virtualitäten körperlichen und psychischen Verhaltens seriell, emotionslos durchzuspielen und abzufragen. Die Beschäftigung mit dem Okkasionalismus eines Geulincx steckt aus diesem Grunde hinter zahlreichen Szenen in den Romanen und Stücken, die slapstickartig einen Sprung zwischen Kopf und Körper sichtbar machen. Zur Suche nach Kontrolle passt nicht zuletzt auch Becketts Wechsel in die französische Sprache. Dabei verschwinden die Assoziationen mit der Kindheit, der gewissermaßen distanzierte Umgang mit der Sprache sorgt dafür, dass die Homophonie von Wörtern bewusst verwendet wird. Beide, Max Ernst und Beckett, erinnerten sich bei dem Gespräch an die Zusammenarbeit mit der

Zeitschrift «Transition» von Maria und Eugene Jolas, die surrealistische Texte in der englischen Übersetzung Becketts brachte, und an die Freundschaft, die beide mit Duchamp verband.

Die Epiphanie – Der Blick in das Schaufenster

Es gab, wie im Laufe des Gesprächs deutlich wurde, eine Beziehung zwischen Max Ernst und Beckett, die alles überragte: Die Indienststellung der Epiphanie. Das blitzartige Erleben beeindruckte beide bei Proust und Joyce. Proust gründete sein Werk auf den «moment privilégié». Und auch Joyce hat die krampfartige Verdichtung des Unscheinbaren und Übersehenen als Ausgangspunkt seiner Leidenschaft genommen. In *Stephen Hero* entwickelte er das Konzept der «epiphanies». Joyce schreibt über den Schock Stephens: «Unter Epiphanie verstand er eine plötzliche geistige Offenbarung, die die Vulgarität der Sprache und der Geste durchbricht... Alles ist solcher Epiphanie fähig. Zum Beispiel die Uhr des Hafengebäudes. Die Epiphanie ist der Moment, wo die Wirklichkeit des Dings einen plötzlich wie eine Offenbarung überfällt.»¹

Von de Chirico, Breton, Aragon oder Magritte sind uns vergleichbare ekstatische Begegnungen überliefert. Auch kennen wir sie aus der Lektüre Dostojewskis, dem Max Ernst nicht von ungefähr im Gruppenporträt *Au rendez-vous des amis* auf den Knien sitzt. Die blitzartige Erleuchtung gehört zu dem, was Max Ernst 1919 zur Collage, zur Kombination von Unverbundenem aufforderte. Berühmt ist die Schilderung seiner Begegnung, die er an einem Regentag in Köln beim Blick in ein Schaufenster macht. Die Seiten eines Katalogs, der anthropologische, mikroskopische, psychologische, mineralogische und paläontologische Abbildungen zeigt, ziehen ihn an und verwirren ihn. Und er fährt in seiner Schilderung fort: «Ich fand dort so weit voneinander entfernte Figurenelemente vereint, dass die Absurdität dieser Ansammlung eine plötzliche Intensivierung der visionären Fähigkeiten in mir verursachte.» Unübersehbar beschäftigt sich Max Ernst in den Bildern aus frühen Jahren, die vor der Einberufung zum Militär entstehen, mit dem Futurismus. Die Simultaneität, die für die Gruppe um Marinetti das Hauptthema der Texte und Bilder abgibt, spiegelt das Anschwellen von Information wider, das zu Beginn des Jahrhunderts die Konzentration auf das isolierbare Erlebnis und das begrenzte Leben aufzuweichen beginnt. Eine beispiellose, neuartige Akzeptanz der Welt, aller Dinge tritt uns entgegen. Doch in der Begegnung mit

dem Futurismus erlebt Max Ernst nicht nur die Abhängigkeit vom Zeitgeist, vom Kult der Schnelligkeit und von den neuen Kommunikationsmöglichkeiten, sondern auch einen melancholischen Hinweis auf den Verlust des unverwechselbaren, fixierbaren Augenblicks.

Nach der Rückkehr aus dem Krieg verschwindet jeder Einfluss durch den Umkreis Marinettis. Zwar dient die Flut von Informationen als Basis für seine Arbeit, doch die bedrückende Gleichzeitigkeit der disparaten Informationen zwingt, auf diese Nötigung zu reagieren. Das zeigt nicht zuletzt der Blick in das Schaufenster, den man das Erweckungserlebnis des Künstlers nennen kann. Dieser Text, richtiggehend die Kosmologie einer ungeschauten poetischen Welt, kündigt an, dass hinter der Auswahl des Materials für die Collagen ein enzyklopädischer Hunger steckt, der an die Sammellust Goethes oder an Walter Benjamins Botanisieren auf der Straße und in Bibliotheken denken lässt, ihn andererseits auch auffordert, eine Schneise durch den Dschungel visueller Übersättigung zu schlagen. Sicher, Max Ernsts Bericht stammt aus späteren Jahren, aus einer Zeit, in der er sich innerhalb der surrealistischen Bewegung theoretisch abzusichern sucht. Aber das Erlebnis, auf das sich die Schilderung bezieht, hat sehr wohl mit der Verwirrung zu tun, die das Übermaß an Bildern im Schaufenster

ter der Lehrmittelanstalt im Betrachter hervorruft und das ihre Rettung in der kombinatorischen Verwendung der reproduzierten Welt entdeckt.

Der Aufstand gegen das Zuviel

Der Bericht zeigt, wie der Erzähler den Ansturm von Informationen kanalisiert. Mit einem vielfältigen, «blickverwirrenden» Material hat er sich auseinanderzusetzen. Das Isolierbar-Erblickte wird im Aufstand gegen das Zuviel, das es umgibt, von seiner ursprünglichen Bedeutung befreit und für eine subjektive Verwendung verfügbar. Zustände kommt dieser Zustand, wenn wir dem Text folgen, durch den simultanen Blick auf Illustrationen, die verschiedensten Wissensgebieten angehören. Die Eindrücke überlagern sich, die Grenzen zwischen den Gegenständen werden unsicher, ja sie verschwinden. Eine stochastische Welt entsteht, die die Mappe *Histoire Naturelle* (1926) eindrucksvoll mit ihrem Entwurf einer parallelen Natur illustriert. Max Ernst möchte, das zeigt sein Kommentar, frei über die zahllosen, ihrem Sinn entfremdeten Informa-

tionen verfügen. Letztlich geht es um ein tief romantisches Erleben, um eines, das nichts ausgrenzt und zu immer erneut frischen Assoziationen bereit ist. Ein Satz aus den *Neuen Fragmenten* von Novalis veranschaulicht das Vorgehen: «Jedes Willkürliche, Zufällige, Individuelle kann unser Weltorgan werden. Ein Gesicht, ein Stern, eine Gegend, ein alter Baum usw. kann Epoche in unserm Innern machen – Dies ist der große Realismus des Fetischdienstes.»² Man kann die Beschreibung der Betroffenheit vor dem Schaufenster in Köln mit der Epiphanie, mit der aufblitzenden Erkenntnis in den Schriften und Bildern de Chiricos oder in Bretons *Nadja* vergleichen. Der Hinweis auf die Magie des Plötzlichen steht seit 1966 bei meiner Beschäftigung mit Max Ernst im Mittelpunkt. Dank der Fähigkeit, Fremdheiten miteinander zu verbinden, entstand ein Werk, das eine unverwechselbare emotionale Logik entwickelte.

Von solchen Erlebnissen und Erkenntnissen war im langen Gespräch mit Beckett bei Max Ernst die Rede. In Erinnerung an das denkwürdige Zusammentreffen in der Rue de Lille veröffentlichten beide die bibliophile Publikation *Aus einem aufgegebenen Werk*. Die dreisprachige Ausgabe des Beckett'schen Fragments begleitete Max Ernst mit den Farbvarianten einer Radierung, die den Leser in ein vegetabilisches Dickicht führt. Es blieb nicht die einzige Begegnung zwischen Max Ernst und Beckett.

Becketts Blätter der Schere

Als ich während der Olympiade von 1972 in den Münchner Kammerspielen zusammen mit Peter Schamoni Texte und Szenen von Max Ernst unter dem Titel *Endlose Tage bereiten sich vor* auf die Bühne brachte, sandte mir Beckett für das Programmheft eine der bündigsten Formulierungen, die Max Ernsts Arbeitsweise zu umreißen vermag: «Ich grüße eingehend und ohne Floskeln den Unruhestifter, diesen produktiven Baumeister des NEINS.» (Je salue longtemps et sans phrases le fauteur de ce NON bâtisseur.)

Beckett setzte das mit Majuskeln geschriebene «Nein» zwischen die konträren Begriffe «Unruhestifter» und «Baumeister». Diese scheinen die zwei Blätter der Schere zu symbolisieren, die als Instrument der Collage dient. Und was könnte das gesamte Werk von Max Ernst, seine Bildpoetik schärfer definieren als der Hinweis auf das Schneiden, das Zerstückeln. Doch Collage beschränkt sich keineswegs auf den Umgang mit Papier, Schere und Kleister. Max Ernsts Vorgehen entwickelt ein umfangreiches Arsenal der Augentäuschung. Dazu gehören Vergrößerungen von Montagen aus fotografischem Material und die Korrektur von bestehenden Illustrationen durch Übermalung, durch Wegnahme

von Details oder dank Ergänzungen. Zur Vielfalt seiner Techniken hat der Künstler einen eingängigen Merkspruch geliefert: «Auch wenn es die Federn sind, die das Gefieder bilden, so ist es doch nicht der Klebstoff [frz. colle], der die Collage bildet.»³ Man kann aus dem Satz auch eine autobiographische Anspielung herauslesen. Die «plumes» lassen an das Federkleid denken, hinter dem sich Max Ernsts Alter Ego, der Vogelobre Hornebom verbirgt. Die ersten eigenständigen Arbeiten zeigen, dass Max Ernst auf das neuartige Verfahren angewiesen ist. Er erweitert und verfeinert das «NON bâtisseur», von dem Beckett spricht. Mithilfe der Collage kann er sich völlig neu ausdrücken. Louis Aragon charakterisiert die Meisterschaft Max Ernsts, an die Stelle des konventionellen künstlerischen Malens und Zeichnens das Zitat zu setzen. Er verwendet dafür die Formel von der «personnalité du choix», von der Persönlichkeit, die das bereits Bestehende verwendet, aus ihm eine Auswahl trifft. Den Begriff hatte erstmals Breton 1922 gebraucht, um die Rolle zu erläutern, die die Kombinatorik aus existierenden Objekten im künstlerischen Prozess übernehmen kann. Dahinter steht die Vertrautheit mit den Readymades Marcel Duchamps. Und Duchamp gilt Breton als Stifterfigur dieser neuen künstlerischen Strategie, die die Verknüpfung von Objekten und Gedanken über den Umgang mit Leinwand und Ölfarben stellt.

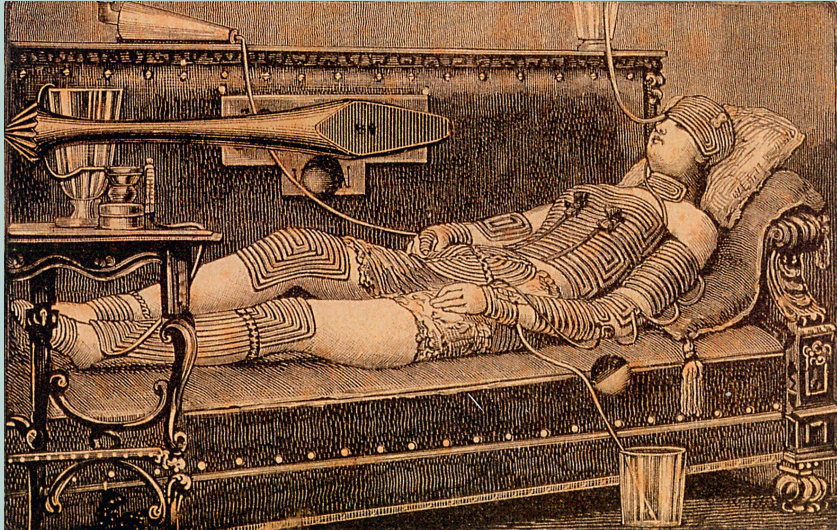


Abb. 1 Max Ernst, *Leimbereitung aus Knochen*, 1921, Privatsammlung

Leimbereitung aus Knochen

**Lessing, *Der Sandmann, Metropolis*
und «Das Unheimliche»**

Die Abhängigkeit von Hilfsmitteln, in die sich Max Ernst begibt, kann man mit einem Bekenntnis von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* vergleichen. Hier lesen wir: «Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen.»¹ Max Ernsts abgründige Arbeit *Leimbereitung aus Knochen* könnte als Illustration der Selbstzweifel Lessings erhalten. Sie zeigt eine liegende Frau, deren Körper an ein dichtes Röhrensystem angeschlossen ist und von Saugnäpfen angezapft wird. Die Augen hält sie offen, sie scheint die Prozedur bei vollem

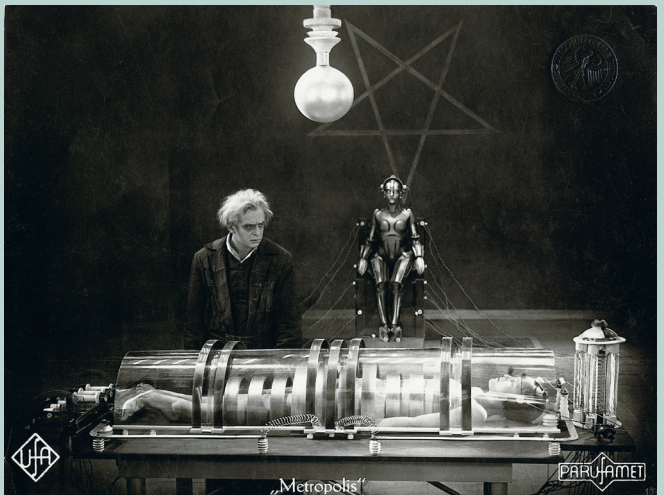
Bewusstsein über sich ergehen zu lassen. Der Titel verrät, dass dem Körper mithilfe von Schläuchen Flüssigkeiten entnommen werden, die – und hier wird das Blatt zu einem Manifest der Arbeitsweise von Max Ernst – als Rohstoff für die Fabrikation von Collage dienen. Hinter dem Blatt steckt eine erschreckende Vorstellung, die nicht von ungefähr in die Entstehungszeit von Sigmund Freuds Schrift *Das Unheimliche* fällt. Das hervorstechende literarische Exempel, das Freud in seiner Studie anführt, E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* mit Olympia, Nathaniel und Coppelius gehört zu den Texten, die Max Ernst zeitlebens nicht losließen. Die Wirkung der Collage *Leimbereitung aus Knochen* ist deshalb so stark, weil Gewohntes und Plausibles eine haarsträubende Fremdheit hervorbringen. Es geht um den manipulierten Körper. Man assoziiert Aufbahrung, Anatomie, denkt an die Fabrikation eines künstlichen Menschen, an den Operationstisch in Mary Shelleys *Frankenstein*, an *L'inhumaine* von Marcel l'Herbier oder an Fritz Langs Film *Metropolis*, der einige Jahre nach der Collage *Leimbereitung* entstanden ist. Dahinter steckt möglicherweise auch die Kenntnis von Raoul Hausmanns Assemblage *Mechanischer Kopf – Der Geist unserer Zeit* (Abb.2). Dies und anderes lassen sich mit der Darstellung Max Ernsts in Verbindung bringen.

In *Metropolis* gelingt es dem Erfinder Rotwang, sein verkabel-

Abb. 2 Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit – Mechanischer Kopf*, 1919, Centre Pompidou, Paris



Abb. 3 Szene aus Fritz Lang: *Metropolis*, 1927



tes Kunstgeschöpf zum Leben zu erwecken (Abb.3). Man kann zum Vergleich ein Still aus dem Film neben *Leimbereitung* setzen.

Strahlentierchen und Schnitte durch Adern

In dem Selbstporträt *Max Ernst*, das das «Junge Rheinland» 1921 veröffentlicht, spielt der Künstler auf zentrale Elemente in *Leimbereitung aus Knochen* an und schreibt über die eigene Arbeit: «Seine Farbgebung ist manchmal durchlocht und manchmal röhrenförmig».² Diese Äußerung lässt sich nicht nur auf *Leimbereitung aus Knochen* beziehen. Die Verwendung von Mikrostrukturen begleitet von früh auf das Werk. In Max Ernsts Bildern entdecken wir regelmäßig anatomische Details, Teile von Gewebe und Adern, die aus dem Boden wachsen. Vergrößerung von Zellen, Strahlentierchen, Rippen von Pflanzen, Geäder und Schnitte durch Venen und Arterien: das Feld der Biologie tritt in die Bilder ein und vermengt die figürlichen Darstellungen mit physiologischen Attributen. Auf all dies verweist *Leimbereitung aus Knochen*. Hinter der Präsenz des Körperlichen steckt möglicherweise eine erste Auseinanderset-

zung mit dem Werk von Marcel Duchamp. Denn kurz nach Ende des Krieges hatte Katherine Dreier auf einer Reise aus den USA in Köln Station gemacht und Max Ernst und Johannes Baargeld, die damit beschäftigt waren, eine Dada-Ausstellung aufzubauen, von der Strategie ihres Freundes Duchamp, von dessen Werken und Readymades berichtet.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de