Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 30: Collaboration Sigmar Polke

Artikel: Sigmar Polke : von Schlangen, schlafenden Müttern und Schmetterlingen ohne Flügel : Polke liest Ernst = of snakes, sleeping mothers, and butterflies without wings : Polke reads Ernst

Autor: Wix, Gabriele / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GABRIELE WIX

Von Schlangen, schlafenden Müttern und Schmetterlingen ohne Flügel

POLKE LIEST ERNST

1929 veröffentlicht Max Ernst seinen ersten Roman in Paris, *La femme 100 têtes* (Die hundertköpfig kopflose Frau). Er ist sofort vergriffen. Zwei weitere sollen bis 1934 folgen, merkwürdige Bücher mit unsäglichen, bis ins feinste Detail ausgearbeiteten Illustrationen, in denen sich Welten vereinigen, die nichts voneinander wissen. Bildlegenden und Kapiteleinteilungen suggerieren eine narrative Struktur, die sich aber der traditionellen Vorstellung von einem Roman weitgehend entzieht.

Rund 50 Jahre später stöbert Sigmar Polke bei Zweitausendeins in Köln, findet dort Reprints von Ernsts Romanen und entdeckt sie für seine Malerei.

Ein Bild Polkes aus dem Max-Ernst-Zyklus in einer öffentlichen Sammlung setzt mich auf die Spur seiner Ernst-Rezeption, verwickelt mich in sein Spiel mit Kritik und Publikum.

Die grossformatige Arbeit von 1981 aus dem Bonner Kunstmuseum trägt keinen Titel, überflüssig, mit Max Ernsts Bildlegende zu konkurrieren, hinter deren schöner, aber deutlich verschlissener Diktion sich nur notdürftig der Zynismus eines Vergänglichkeitstopos verbirgt: *et les papillons se mettent à chanter* (und die schmetterlinge beginnen zu singen).[1] Der vordergündig so poetische Text kommentiert eine gespenstische Szene. Eine Gaslaterne im Vordergrund rechts wird von Insekten umschwärmt. Sie beleuchtet den Platz vor einem Beinhaus, in dessen Nischen halbbekleidete Skelette aufgehängt sind. Fasziniert von der Parallelität zwischen der Auslöschung der Insekten im Licht und dem unausweichlichen Geschick der Menschen verbindet Polke die stark vergrösserten Bildmotive mit Farbschlieren in zarten Pastelltönen, gebrochenem Grün und Rosa. Farbkleckse erscheinen wie zerplatzte, verlöschende Schmetterlinge und verstärken auf semantischer Ebene die – wie noch zu zeigen sein wird – so ohne weiteres gar nicht gegebene Beziehung zwischen Lampe und Totenhaus.

Jahre nach der Entstehung dieser Arbeit gibt Sigmar Polke in einem spontanen Telephongespräch eine so präzise und detaillierte Beschreibung von

GABRIELE WIX ist Kunstkritikerin und Lehrbeauftragte an der Universität Bonn.

SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1981,
Dispersion auf Leinwand, 200 x 190 cm / UNTITLED, 1981,
Acrylic on canvas, 78 3/4 x 74 7/8".
(STÄDTISCHES KUNSTMUSEUM BONN)

zwei weiteren, bis dahin nicht publizierten Ernst-Bildern und ihrer Quellen, dass sie aus immerhin mehreren hundert Vorlagen mühelos identifiziert werden können. Polkes Arbeiten dagegen sind weniger schnell greifbar.

Der Zufall spielt mir das zweite Bild, OHNE TITEL, von 1981 in die Hände, auf Dekostoff mit einem graphischen Dessin in Farben, die heute peinlich berühren. Ins Zentrum ist auf weisslichgrünem Grund ein Besteckkasten mit gekreuzten Löffeln vor aufgeklapptem Deckel gesetzt. Das Motiv stammt aus Max Ernsts 1934 erschienenem Roman *Une semaine de bonté* (Die weisse Woche). Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit. Dort steht der Besteckkasten auf der Strasse, stummer Zeuge einer Verfolgungsszene, bei der eine Frau mit Blütenkelch auf dem Kopf vor dem uniformierten, gewalttätigen Löwen von Belfort flieht. Die erzählerischen Elemente hat Polke getilgt, ohne durch Hinzufügen einer neuen, möglicherweise plausibleren Erklärung das Rätselhafte der Anwesenheit des Besteckkastens aufzuheben. Den Zitatcharakter des Motivs betont die aus Max Ernsts Illustration übernommene Schraffur links neben dem Kasten, die sich im Weiss des Bildgrundes verliert. Die Übernahme der Schraffur geht einher mit einem Bedeutungswechsel der Linien, die auf der Vorlage Strasse und Schattenwurf des Kleides der Frau darstellen, bei Polke aber als Schatten des Besteckkastens zu lesen sind.

Alle Recherchen zur dritten Arbeit aus dem Max-Ernst-Zyklus verlaufen im Sande, bis Polke bei einer späteren Begegnung versichert, das Bild gehe zur Retrospektive nach Amerika. Im November 1990 kommt dann tatsächlich eine Einladungskarte vom San Francisco Museum of Modern Art, der ersten Station seiner einjährigen Ausstellungstournee durch die USA. Sie zeigt eine farbige Reproduktion von SO SITZEN SIE RICHTIG (NACH GOYA), 1983, schon auf den ersten Blick unbestreitbar der Höhepunkt, und in der Verschränkung zweier Werkgruppen aus Polkes Œuvre – Goya und Max Ernst – ein Schlüsselbild.[2)]

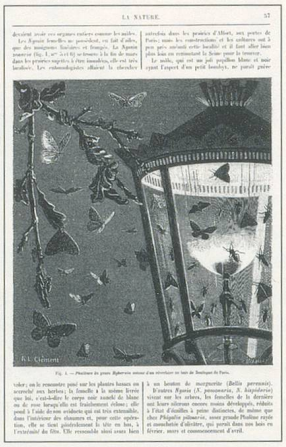
Wieder auf Dekostoff ein verwirrendes Ineinander von Figuren in wechselnden Farben, die ihre Identität verunklaren: bewegt, unbewegt, vor dem Bildraum, im Bildraum, traumhaft entrückt in vernebeltem Weiss und sich entziehendem Blau. Zwei verschiedene Vorlagen überlagern sich und sind durch ein Wechselspiel zwischen Zitat und Aussparung fast unentwirrbar ineinander verwoben, doppelt rätselhaft durch die scheinbar sinnwidrige Tilgung von wesentlichen Bildelementen und Betonung von nebensächlichen.

Eine Illustration, ebenfalls aus Max Ernsts *Semaine de bonté,* beherrscht den linken Bildteil: Durch eine heimlich leise geöffnete Tür windet sich eine Schlange auf dem Orientteppich eines Fin de siècle-Interieurs. Die Szene im Zimmer, in das die Tür führt, Zentrum von Max Ernsts Bild, macht Polke durch Übermalung unkenntlich. Über diese Vorlage ist SIE HABEN SCHON IHREN PLATZ projiziert, Blatt 26 aus Goyas Radierfolge *Los Caprichos* (1799).

MAX ERNST, und die schmetterlinge beginnen zu singen, aus:

La femme 100 têtes, Tafel 120 /

and the butterflies begin to sing, from: La femme 100 têtes, Plate 120.

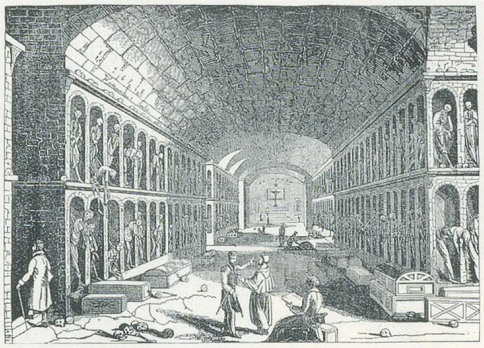


Aus / from: La nature, no. 969, 26-12-1891, p. 57.

Als Blickfang bleibt die Hand der jungen Frau am Türgriff. Zu ihr korrespondiert der ausgestreckte Arm eines Mannes aus Goyas Radierung, bei Polke in leuchtendem Rot, und in immer neuen Zitaten aus beiden Vorlagen verselbständigt sich das Motiv, drehen sich Hände im Dreierrhythmus wie der banale Rapport eines Dekostoffes.

In Adolphe d'Ennerys Roman *Martyre!* von 1886, den Max Ernst für seine Illustrationen benutzte, sucht die Frau einen Brief vor der schlafenden Mutter zu verbergen, ein Handlungszusammenhang, der aber für die *Semaine de Bonté* schon nicht mehr relevant ist. Bei Polke bleibt der Kopf der schlafenden Mutter rätselhaftes Bilddetail, da jeder situative Kontext fehlt. Die Frauen von Goya mit den spanischen Korbstühlen auf dem Kopf, groteske Erscheinungen,

Aus / from: Le magasin pittoresque, No. 1, 1833.

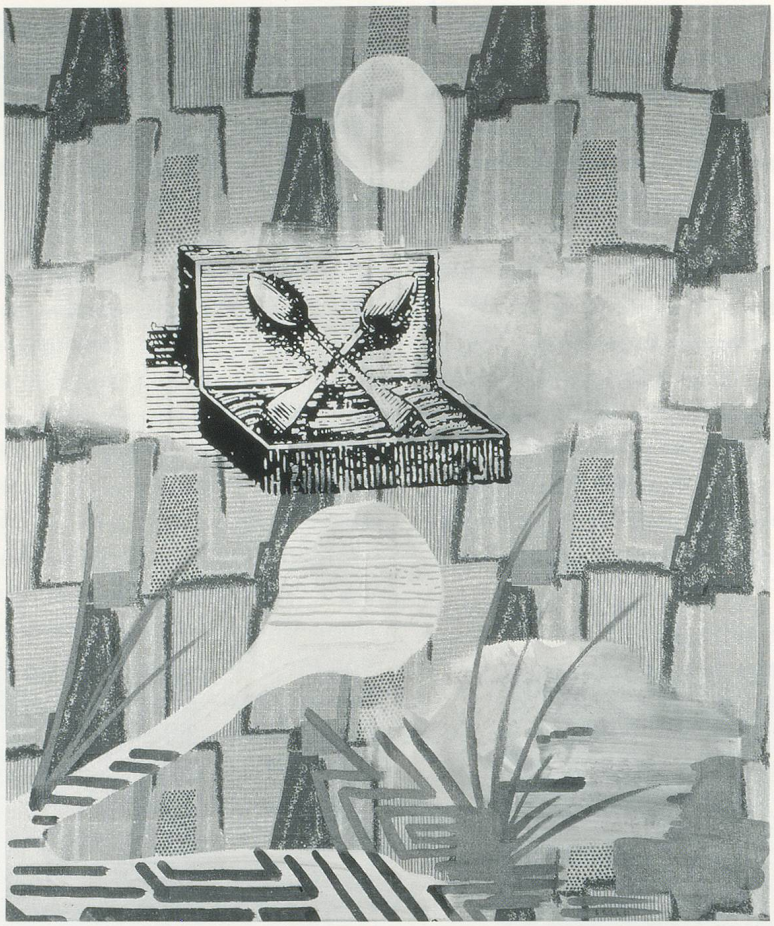


blass und überproportional gross, überschneiden sich mit Ernsts Zentralfigur und werden ihrerseits überwältigt vom aufdringlichen Muster des Stoffes, der im rechten Bildteil nicht übermalt ist, ein Meisterwerk der Collage.

Collage ist dann auch das Stichwort, das die ganze Geschichte kompliziert, aber auf den Punkt bringt. Was in Max Ernsts Büchern auch für den heutigen Betrachter wie einheitliche Zeichnungen oder Stiche aussieht, dem Leser sogar von Max Ernst in dem 1922 veröffentlichten schmalen Bändchen *Répétitions* ausdrücklich als «Dessins», Zeichnungen, vorgespiegelt wird, sind gedruckte Collagen, Klebebilder, in denen völlig disparate Motive aus trivialen Holzstichvorlagen des 19. Jahrhunderts so perfekt integriert sind, dass man selbst auf den Maquetten, heute als die Originalcollagen hoch bewertet, die Schnittstellen oft nur an den unterschiedlichen Papiertönen erkennt, die der Druck dann nivelliert. Im Original von *und die schmetterlinge beginnen zu singen* hebt sich deutlich das eingeklebte Totenhaus durch das chamois-farbene Papier ab.[3] Ein Blick auf Max Ernsts Quellen macht erst bewusst, dass die Verbindung zwischen den Motiven nicht von diesen selbst ausgeht, sondern im Kopf des Betrachters stattfindet.[4] Eine Selbstvernichtung der Insekten im Licht ist durch die Vorlage aus einer populärwissenschaftlichen Zeitschrift gar nicht gegeben, die Lampe aus dem Bois de Boulogne ist da vielmehr entomologisches Studienobjekt für den Einfluss des künstlichen Lichts auf das Verhalten der Insekten, hier das Zusammentreffen der männlichen Spanner mit dem flügellosen Weibchen, «les papillons sans ailes».[5] Erst die Kombination mit dem Ausschnitt aus einer Abbildung sizilianischer Katakomben übt den Interpretationssog aus, entzündet den Funken Phantasie.

Als die Semiotik Anfang des Jahrhunderts das Zeichen aus seiner wesenhaften Verbindung mit der Realität befreite und seine Arbitrarietät zur Grundlage des Denkens im 20. Jahrhundert machte, rief sie beinahe zwangsläufig das Prinzip Collage auf den Plan, die Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch.[6] Für Charles Baudelaire liegt die Faszination von Goyas *Caprichos* darin, dass er «das Unwahrscheinliche wahrscheinlich» gemacht habe, es sei «unmöglich, die Naht, den Schnittpunkt von Wirklichkeit und Phantasie zu erfassen».[7] Mit der Schere hat Max Ernst diese Metapher in ihre wörtliche Bedeutung zurückübertragen und dadurch eine künstlerische Methode bereitgestellt, mit der Polke virtuos spielt, wenn er die Collagen Max Ernsts dé-coll/agiert oder potenziert zu Collagen von Collagen.

Die Unbestimmtheit der Grenzlinie, «une frontière vague», von der Baudelaire bei Goya spricht, verbindet das Werk der drei Maler, die – mit aufklärerischem Impetus – das Abgründige, Unerklärliche im Wirklichen aufspüren. Wenn Goya damit das Tor zur Moderne aufstösst, schiebt Polke, ebenso wie Ernst, den Riegel vor eine wahllos ausufernde Verwandtschaft von allem mit allem. Ein gezielter Griff in die



SIGMAR POLKE, OHNE TITEL, 1981, Mischtechnik auf Dekostoff, 130 x 110 cm, UNTITLED, 1981, mixed media on fabric, 51 1/0 x 43 1/4". (PHOTO: SCHÖNEWALD UND BEUSE)

Zitatenkiste der Kunstgeschichte legt Bedeutungsschichten frei, die unbemerkt waren, vernichtet eine Wirklichkeit, die fraglos schien.
Im Ton apodiktischer Gewissheit behauptet Polke: «So sitzen Sie richtig» und meint das Gegenteil. Und damit liegen wir wahrscheinlich auch schon wieder falsch.

Und die Larven drehen sich im tollen raschen Tanze . . . – und ich taumle mitten im Kreise umher, schwindelnd von dem Anblicke und mich vergeblich bemühend, eine der Masken zu umarmen und ihr die Larve vom wahren Antlitze wegzureissen; aber sie tanzen und tanzen nur –

Bonaventura, NACHTWACHEN

1) Max Ernst, *La femme 100 têtes,* Editions du Carrefour, Paris 1929, Tafel 120; 1934 erschien der dritte Roman, *Une semaine de bonté,* Editions Jeanne Bucher, Paris; dt. Übersetzungen 1962 (1963) im Gerhardt-Verlag, Berlin; Reprints 1975 im Zweitausendeins Versand, Frankfurt.

2) Erstmals veröffentlicht im Ausstellungskatalog: *Sigmar Polke,* San Francisco Museum of Modern Art, 1990. Polke – Goya zuletzt bei J. Poetter: Goya, Die Alten 1982, in: *Sigmar Polke, Fotografien,* Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1990.

3) Farbige Abbildung in: *Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag,* Hrsg. W. Spies, München 1991.

4) Dok. 647 und 648 in: W. Spies, *Max Ernst, die Welt der Collagen,* Köln 1988. *La Nature* (969/1891) und *Le Magasin Pittoresque* (1/1833), aus denen die Vorlagen für Max Ernsts Collage stammen, stellte J. Pech zur Verfügung.

5) Untertitel des Aufsatzes in *La Nature.* Ernsts Rekurs auf Vorlagen geht offensichtlich über das reine Bildmaterial hinaus, vgl. seine Bildlegende: «et les papillons...» und den Romantitel: *La femme 100 têtes.*

6) Zu sprachtheoretischen Aspekten des Collagebegriffs vgl. G. Wix, «Vampir und Verbrechen», in: *Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher,* Museum Ludwig, Köln 1990.

7) Charles Baudelaire, «Einige ausländische Karikaturisten» (1857), zitiert nach der Übersetzung von Charles Andres in: *Charles Baudelaire, Aufsätze,* München 1960, S. 43, frz.: *Œuvres complètes Bd. 1, Paris 1923, S. 440.*

GABRIELE WIX

Of Snakes, Sleeping Mothers, and Butterflies without Wings

POLKE READS ERNST

MAX ERNST, une semaine de bonté, Tafel / plate 5.

In 1929 Max Ernst publishes his first novel in Paris, *La femme 100 têtes* (The Woman with 100 Headless Heads). It is immediately sold out. Two others follow by 1934, strange books with ineffable, minutely detailed illustrations in which worlds that know nothing of each other are united. Captions and chapter headings suggest a narrative structure but otherwise they have little in common with the traditional notion of a novel.

Some 50 years later, Sigmar Polke is browsing in Zweitausendeins, a bookstore in Cologne, where he discovers reprints of Ernst's novels. Their illustrations inspire a cycle of three works. One of them seen in a public collection draws my attention to Polke's involvement with Max Ernst and entangles me in his game with the critics and the public.

The large-format work of 1981 in the Bonn museum bears no title. After all, why compete with Max Ernst's caption whose beautiful but clearly threadbare diction only minimally conceals the cynicism of a topos of transience: *et les papillons se mettent à chanter* (and the butterflies begin to sing). [1] The text – so poetic on the surface – remarks on an eerie scene. In the right foreground insects are hovering around a gas lantern that illuminates the square in front of a charnel house where semi-nude skeletons are dangling in the niches.

Fascinated by the parallelism between the extinguishing of the insects and the inevitable fate of humanity, Polke has combined the greatly enlarged

GABRIELE WIX is an art critic and lectures at Bonn University.

pictorial motifs with streaks of broken green and pink pastels. Daubs of color look like crushed, dying butterflies, semantically reinforcing the relationship between lamp and charnel house, which, as we shall see, cannot be taken for granted.

In June 1990, years after the work was finished, Sigmar Polke, caught unprepared on the telephone, gave such a precise and detailed description of two previously unpublished pictures by Max Ernst and their sources that it was possible to identify them effortlessly, even among several hundred others. Polke's works, however, are more elusive.

The second picture, UNTITLED, 1981, is on printed fabric with a graphic design in a color scheme that today seems hopelessly outdated. Centered on a whitish, green ground is an open box of silverware containing a pair of crossed spoons. The motif stems from Max Ernst's novel, *Une semaine de bonté,* a picturebook of goodness, love, and humanity. There the box of silverware is on the street and bears mute witness to a chase in which a woman with a calyx on her head is fleeing from the violent lion of Belfort in uniform. Polke has deleted the narrative elements but does not neutralize the enigmatic presence of the silverware box by adding a new, possibly more plausible explanation for it. The appropriation of the motif is stressed by his adopting the hatched lines from Max Ernst's illustration, which fade into the white of the pictorial ground. But their meaning has changed: in Max Ernst's picture, they represent the street and the shadow cast by the woman's dress; in Polke's picture they become the shadow of the box.

All investigation into the third picture in the Max Ernst cycle come to naught until Polke at a later encounter assures me that the picture is going to America. And indeed, in November 1990, the San Francisco Museum of Modern Art, the first stop of Polke's year-long traveling exhibition in the United States, sends out an invitation that shows a color reproduction of SO SITZEN SIE RICHTIG (NACH GOYA), 1983 (This Is How You Sit Correctly [after Goya]). This picture is indisputably the climax of the cycle, and a keywork with its assimilation of two groups in Polke's oeuvre – Goya and Max Ernst. [2)]

Again on printed fabric, we see a bewildering mélange of figures in changing colors that obscure their identities: moving, immobile, in front of the picture space, inside it, dreamily distanced in misty white and receding blue. The two pictures overlap, almost inextricably interwoven in a pattern of citation and omission, the sense of mystery heightened by the seemingly absurd deletion of essential elements and the emphasis on secondary ones.

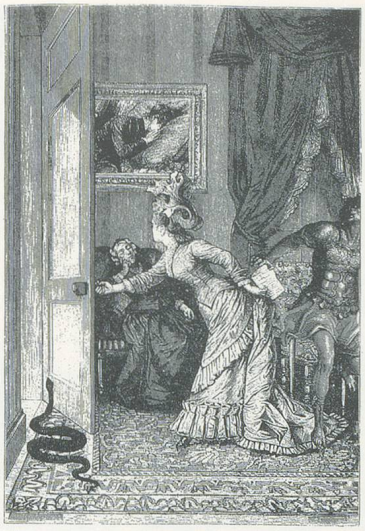
An illustration also from Max Ernst's *Semaine de bonté* dominates the left portion of the picture. At the secretly, softly opened door, a snake writhes on the oriental rug of a fin-de-siècle interior. The scene in the room to which the door leads, the center of Max Ernst's picture, has been overpainted by Polke. Projected onto this is THEY ALREADY HAVE THEIR SEATS, number 26 in Goya's series of etchings, *Los Caprichos* (1799).

The eye is arrested by the young woman's hand on the doorknob. Corresponding to it is the outstretched arm of a man in Goya's etching, painted a luminous red in Polke's picture. In several citations from both sources, the motif takes off on its own, the hands revolving in patterns of three like the banal repeat on a printed fabric.

In Adolphe d'Ennery's novel *Martyre!* of 1886, used by Max Ernst for his illustrations, the woman attempts to conceal a letter from her sleeping mother, but this narrative aspect is no longer relevant in *Une semaine de bonté*. Without the situative context, the sleeping mother's head in Polke's picture becomes an enigmatic detail. Goya's women, grotesque figures with Spanish wicker chairs on their heads, pale and disproportionately large, overlap Ernst's central figure and are in turn overwhelmed by the obtrusive pattern of the fabric that has not been overpainted on the right – a masterpiece of collage.

Collage is the clue to the entire piece and also the element that complicates it. In his little book, *Répétitions*, published in 1922, Max Ernst explicitly calls his illustrations *dessins* (drawings). Even viewers today would read them as uniform drawings or engravings although they are actually prints of collages, pasted pictures, in which utterly disparate motifs from trivial, 19th century woodcuts have been so perfectly integrated that even in the dummies, highly valued today as the original collages, the seams are often recognizable only by slight differ-

Aus / from:
Adolphe d'Ennery's Martyre!, 1886.



MAX ERNST, une semaine de bonté,
Tafel / plate 76.

Francisco Goya, aus / from:
Los caprichos, Sie haben schon ihren Platz /
They already have their seats, Tafel / plate 26.

ences in the tone of the paper, which do not show up in the print. In the original of *et les papillons se mettent à chanter*, the inserted charnel house clearly stands out from the rest of the picture because of the chamois-colored paper.[3]

One realizes on looking at Max Ernst's sources that the relationship between the motifs is not intrinsic but rather takes place in the mind of the beholder.[4] The illustration in a journal of popular science has nothing to do with the self-destruction of the insects in the light. Instead, the lamp on the Bois de Boulogne is used for entomological investigation into the influence of artificial light on insect behavior, in this case, the encounter between the male geometrid and the wingless female, LES PAPILLONS SANS AILES.[5] It takes the juxtaposition with a picture of Sicilian catacombs to start the ball of interpretation rolling, to ignite the imagination.

When semiotics released the sign from its substantial association with reality at the beginning of the century and posited its arbitrariness as the basis of 20th century thought, the principle of the collage was the compelling logical consequence, the meeting of the sewing machine and the umbrella on the dissecting table.[6] For Charles Baudelaire, the fascination of Goya's *Los Caprichos* lies in the fact that he has made the "improbable probable," that it is "impossible to grasp the seam, the line of intersection between reality and fantasy."[7] Max Ernst took the metaphor literally; his scissors carved out an artistic method that reaches virtuoso heights in Polke's repertoire when he dé-coll/ages Max Ernst's collages or intensifies them into collages of collages.

The indeterminacy of the dividing line, *une frontière vague*, to which Baudelaire refers when talking of Goya, unites the work of the three painters, who ferret out the unfathomable, the inexplicable in reality with enlightened impetus. If Goya thus opens the door to the modern age, Polke, like Ernst before him, shuts the bolt on the indiscriminate association of everything with everything.

A well-aimed thrust into art history's grab bag of citations uncovers layers of meaning that have gone unnoticed and shatters a reality that seemed unquestionable.

In a tone of apodictic certainty, Polke declares, "This Is How You Sit Correctly" and means the opposite. No matter what we do, he will not let us sit pretty.

(Translation: Catherine Schelbert)

SIGMAR POLKE, SO SITZEN SIE RICHTIG, 1983,
Acryl auf Dekostoff 200 x 190 cm /
THIS IS HOW YOU SIT CORRECTLY, 1983, acrylic on fabric, 78 3/4 x 74 7/8".

And the masks twirl in wild, tumultuous dance . . . – and I reel in the midst of their circle, giddy from the sight and endeavoring in vain to embrace one of them and snatch off the mask to discover its true countenance; but they only dance and dance –

Bonaventura, NIGHT WATCHES

1) Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Editions du Carrefour, Paris, 1929, plate 120. The third novel was published in 1934, *Une semaine de bonté*, Editions Jeanne Bucher, Paris. German translations, 1962 (1963), Gerhardt Verlag, Berlin; reprints, Zweitausendeins Versand, Frankfurt a. M., 1975.

2) First published in exhibition catalogue, *Sigmar Polke*, San Francisco Museum of Modern Art, 1990. On Polke – Goya, cf. J. Poetter, "Goya, Die Alten 1982" in: *Sigmar Polke, Fotografien*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1990.

3) Color reproduction in: *Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag*, W. Spies, ed., Munich, 1991.

4) Doc. 647 and 648 in: W. Spies, *Max Ernst, die Welt der Collagen*, Cologne, 1988. The source magazines, *La Nature* (969/1891) and *Le Magasin Pittoresque* (1/1833), used by Max Ernst for his collages, are courtesy of J. Pech.

5) Subtitle of the article in *La Nature*. Ernst's recourse to other sources obviously went beyond pure pictorial material, cf. his caption, "et les papillons . . .," and the title of his novel, *La femme 100 têtes*.

6) On linguistic aspects of the concept of the collage, see G. Wix, "Vampir und Verbrechen" in: *Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher*, Ludwig Museum, Cologne, 1990.

7) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, 1923, p. 440.