

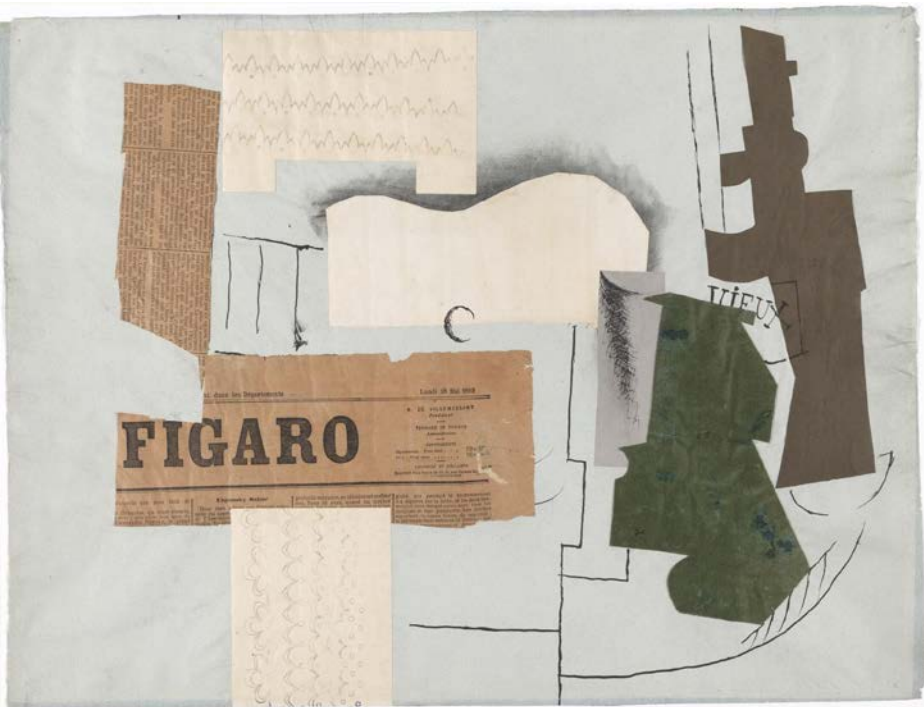


# Juxtaposition : Collage & Montage

Prof. Dr. Julia Gelshorn

Propädeutische Vorlesung FS 2023  
Thematische Vorlesung  
Mittwoch 13:15-15:00  
Raum MIS02 2029  
Beginn 22.02.2023

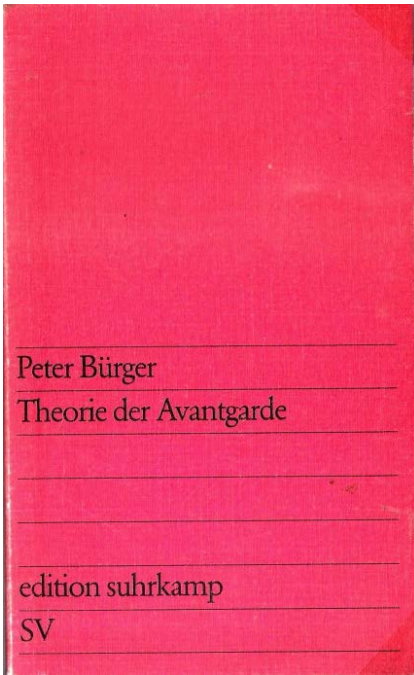
1. März 2023  
Papiers collés



Pablo Picasso, *Guitare, journal, verre et bouteille*, 1913



Pablo Picasso, *Guitare, Feuille musicale, verre*, 1912



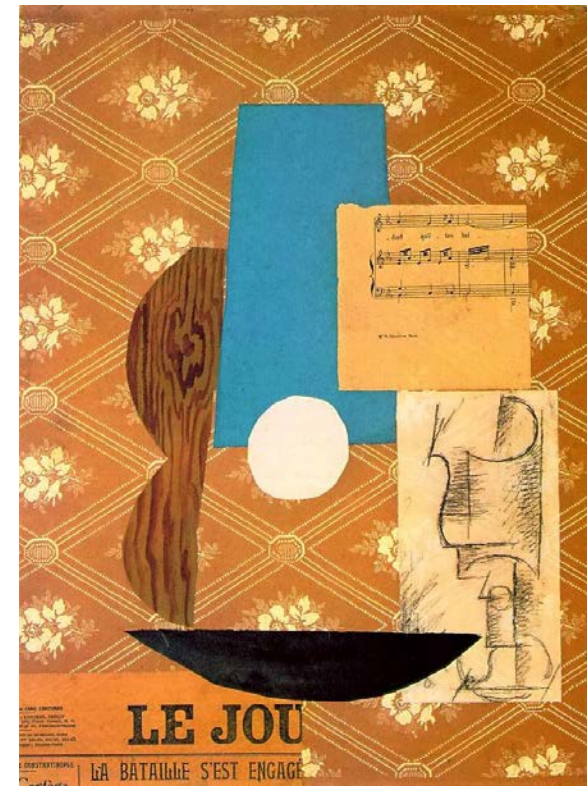
Peter Bürger  
Theorie der Avantgarde

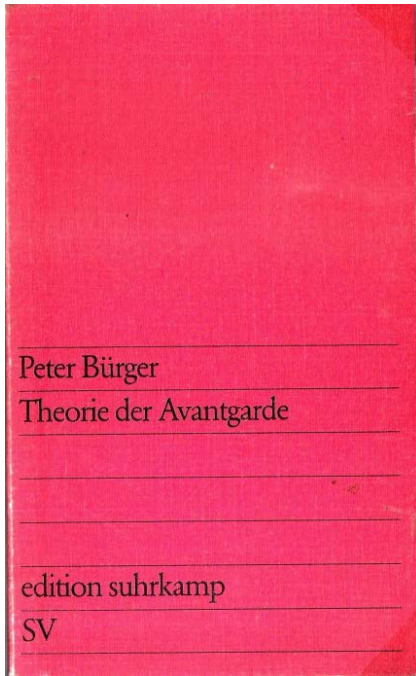
edition suhrkamp  
SV

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, Kap. 5: Montage

- Montage setzt die Fragmentierung der Wirklichkeit voraus
- Bildende Kunst, Literatur, Film: im Film = zunächst technisches Verfahren, in Malerei = künstlerisches Verfahren
- papiers collés von Picasso und Braque, Kontrast zweier Techniken: „Illusionismus“ des eingeklebten Realitätsfragments (ein Stück Tapete) und der „Abstraktion“ der kubistischen Technik, in der die dargestellten Gegenstände behandelt sind

Pablo Picasso  
*Guitare, partition et verre*  
1912





Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, Kap. 5: Montage

- Fotomontagen John Heartfields: klare politische Aussage (in Anlehnung an Emblem) und anti-ästhetisches Moment
- Fotomontage und Film: Montage wird in beiden Fällen unkenntlich oder schwer erkennbar gemacht
- Bezug auf Adorno: «Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäblich scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert» (*Ästhetische Theorie*)
- Politische Funktion? Adorno: «Kunst will ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestehen und deren Abschaffung inaugurieren.» (*Ästhetisch Theorie*)



DER SINN DES  
HITLERGRUSSES:

Motto:  
MILLIONEN  
STEHEN  
HINTER MIR!

**Kleiner Mann bittet um große Gaben**

Montage: JOHN HEARTFIELD



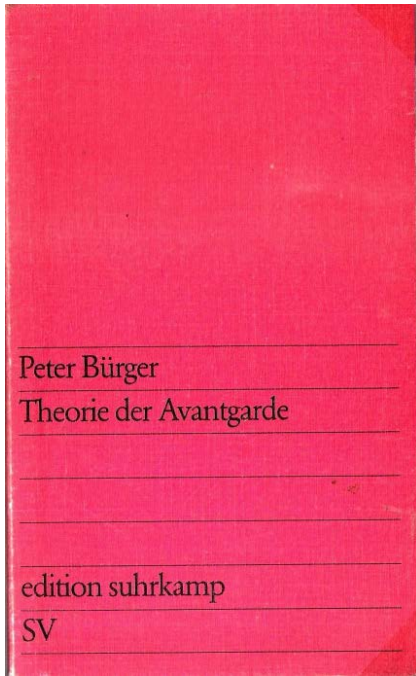
Röntgenaufnahme von JOHN HEARTFIELD

**ADOLF, DER ÜBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech**

675

John Heartfield, *Der Sinn des Hitlergrusses: Millionen stehen hinter mir*, 1932

John Heartfield, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 1932



Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, Kap. 5: Montage

- Adorno: «Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip» (Ästhetische Theorie)
- produktionsästhetisch: Negation der Synthesis, wirkungsästhetisch: Verzicht auf Versöhnung
- Organisches Kunstwerk: Einzelteile und Ganzes bilden dialektische Einheit
- Nicht-organisches Kunstwerk: Teile «emanzipieren» sich von einem übergeordneten Ganzen, Teile entbehren der Notwendigkeit
- Folgen für Rezeption: Versagung von Sinn (im Gesamteindruck und den Einzelteilen); Schockwirkung
- Entzug von Sinn weist auf Fragwürdigkeit der eigenen Lebenspraxis hin und die Notwendigkeit, diese zu verändern (Schock als Stimulans; Schock aber zugleich unspezifisch, nicht auf Dauer zu erzielen, konsumierbar)



John Heartfield und George Grosz, *Sonniges Land*, Grosz-Heartfield Montage, 1919 (Collage), verschollen



Kurt Schwitters, *Wenzel Kind Madonna mit Pferd*, 1921



Pablo Picasso, *Guitare, journal, verre et bouteille*, 1913



Pablo Picasso, *Guitare, Feuille musicale, verre*, 1912





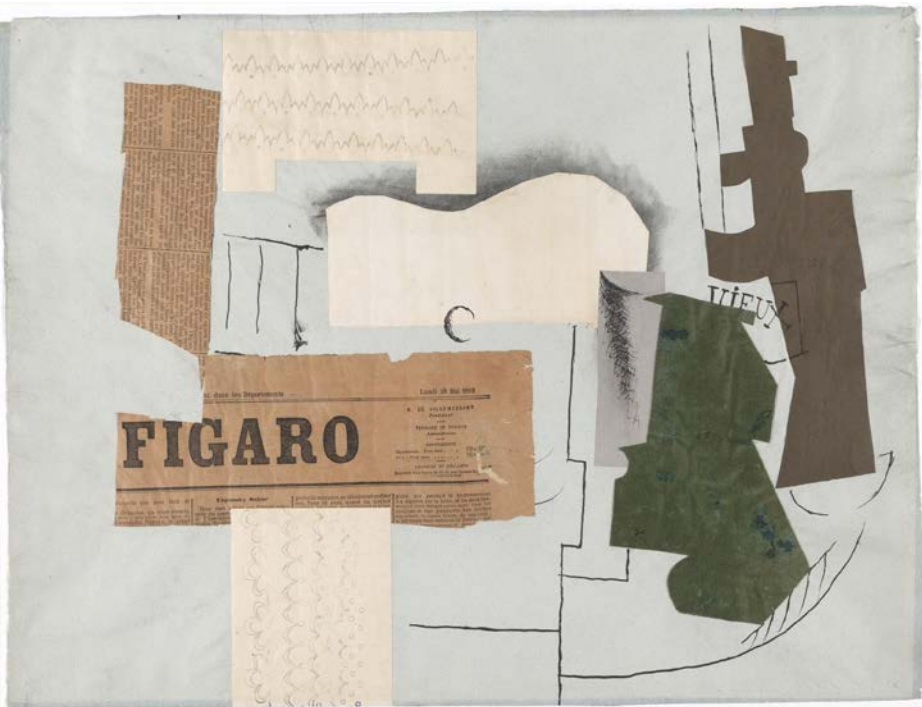
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

# Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913

« Sévèrement, il a interrogé l'univers. [...] Et, parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques, une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de journal quotidien, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannellure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets. [...]

Montjoie!, 18 mars 1913

L'objet réel ou en trompe-l'oeil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes de même que le cadre en marque les limites extérieures. »



Pablo Picasso, *Guitare, journal, verre et bouteille*,  
1913

«Collage as indecency, paradox and perplexity – as impurity by any other name. Collage as invention. Collage as simple *fact*. For most of the period covered by this book, the technique of pasted paper had a special and even profound part to play in the expression of modern sensibility: a sensibility attuned to matter in the modern city, matter under the regime of capital. This implies that we negotiate the fine line between understanding collage fragments as ‘flat, coloured, pictorial shapes.... Pieces of extraneous matter incorporated into the picture and emphasising its material existence’ (as some formalists say), and taking a more anthropological interest in the category of the discarded, the unwanted, the overlooked, as marks of modernity. We are pulled both ways.»

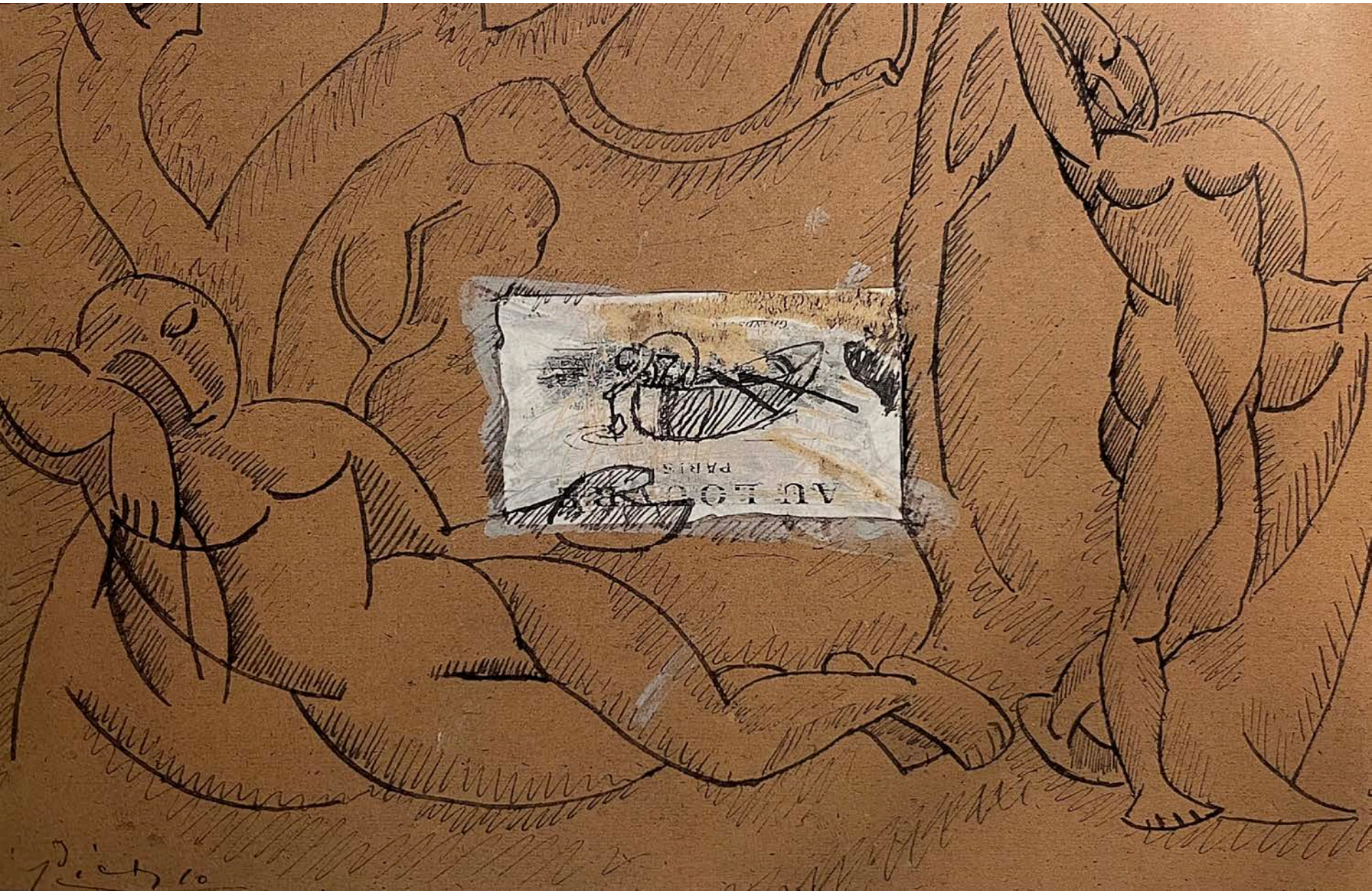
**Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, London 2004**



Eugène Atget, *Place Saint-André-des-Arts, Paris*, 1903-04

“In Atget’s Paris , even up until the 1930s, everyday material culture was rich in pieces of paper and their competitive juxtaposition; hence it was primarily through collage that the artist could maintain a relationship to commercial modernity that was philosophical and social in the broadest meaning of those ill-fated terms: sometimes satirical and parodic, but also reflective, aesthetic and above all experiential. And cutting and gluing belonged in this world as ordinary, domestic skills.

On yet another level, collage deliberately evoked the cognitive and technical standards of the child, the playful, or the mad – suggesting that anyone can shape material this way, that anyone can practice in the field of the fine arts.” (Taylor 2014, p. 9)



Pablo Picasso, *Le rêve*, 1908



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913

« Sévèrement, il a interrogé l'univers. [...] Et, parfois, il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques, une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de journal quotidien, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannelle d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité de ces objets.

Il n'est pas possible de deviner les possibilités, ni toutes les tendances d'un art aussi profond et aussi minutieux.

L'objet réel ou en trompe-l'oeil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes de même que le cadre en marque les limites extérieures. »

Montjoie!, 18 mars 1913



## Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913

« Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement.

Cet art est-il plus profond qu'élevé? Il ne se passe point de l'observation de la nature et agit sur nous aussi familièrement qu'elle-même.

[...]

La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation.  
Énorme flamme.»

Montjoie!, 18 mars 1913



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913

« Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation. Il en dénombre les éléments, les détails, avec une brutalité qui sait aussi être gracieuse. C'est un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel, et aussi afin de faciliter ses relations avec ses semblables. Ce dénombrement a la grandeur de l'épopée, et avec l'ordre éclatera le drame. On peut contester un système, une idée, une date, une ressemblance, mais je ne vois pas comment on pourrait contester la simple action du numérateur. Au point de vue plastique, on peut trouver que nous aurions pu nous passer de tant de vérité, mais cette vérité apparue, elle devient nécessaire. »

Montjoie!, 18 mars 1913



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

# Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso », *Montjoie!*, 14 mars 1913

« Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignent avec des marbres ou des bois de couleur. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales; sous la Révolution française, quelqu'un peignit avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales, ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols.

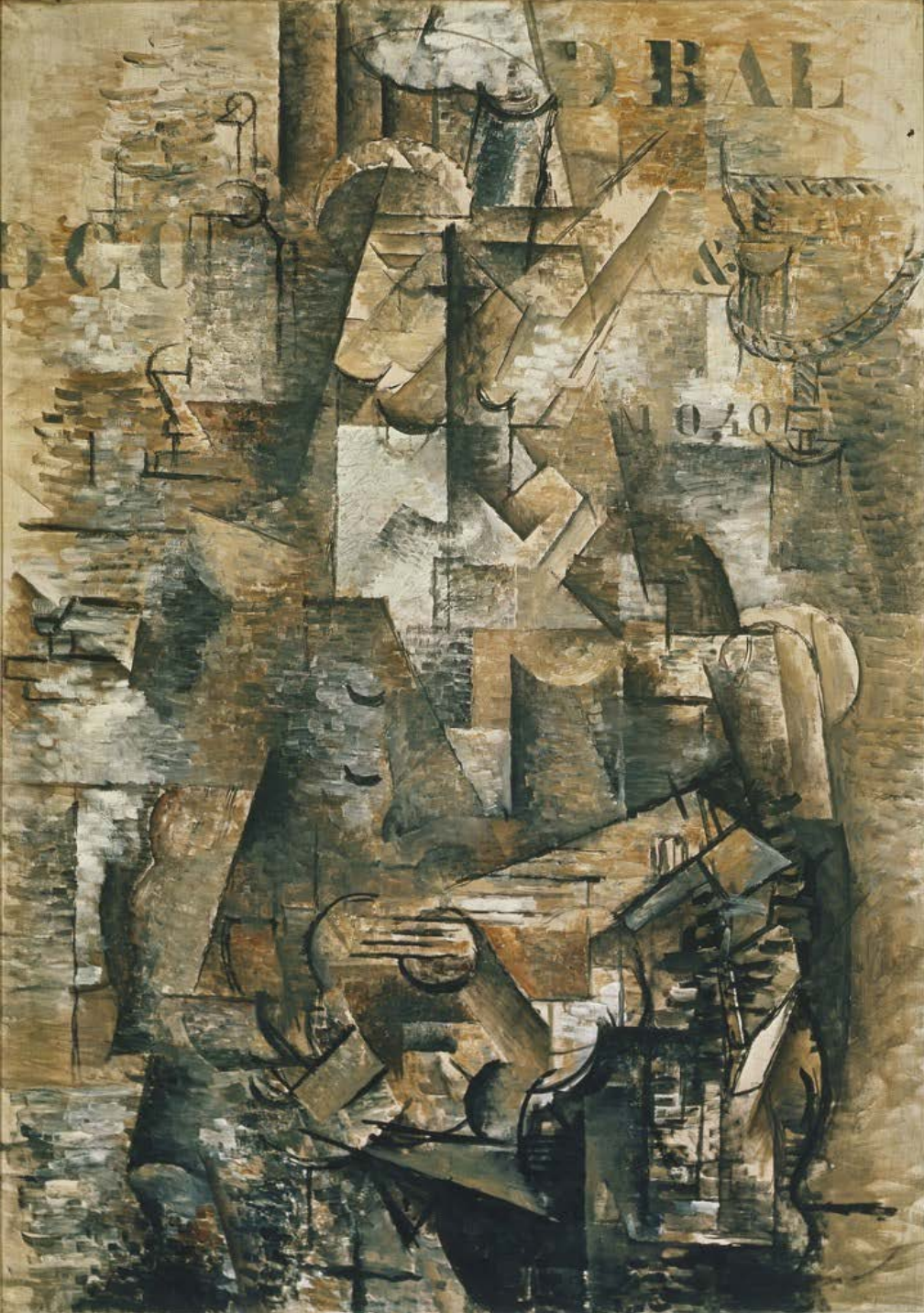
Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une oeuvre d'art.

Contrastes délicats, les lignes parallèles, un métier d'ouvrier, quelquefois l'objet même, parfois une indication, parfois une énumération qui s'individualise, moins de douceur que de grossièreté. On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter.

Peinture... Un art étonnant et dont la profondeur est sans limites. »

Montjoie!, 18 mars 1913





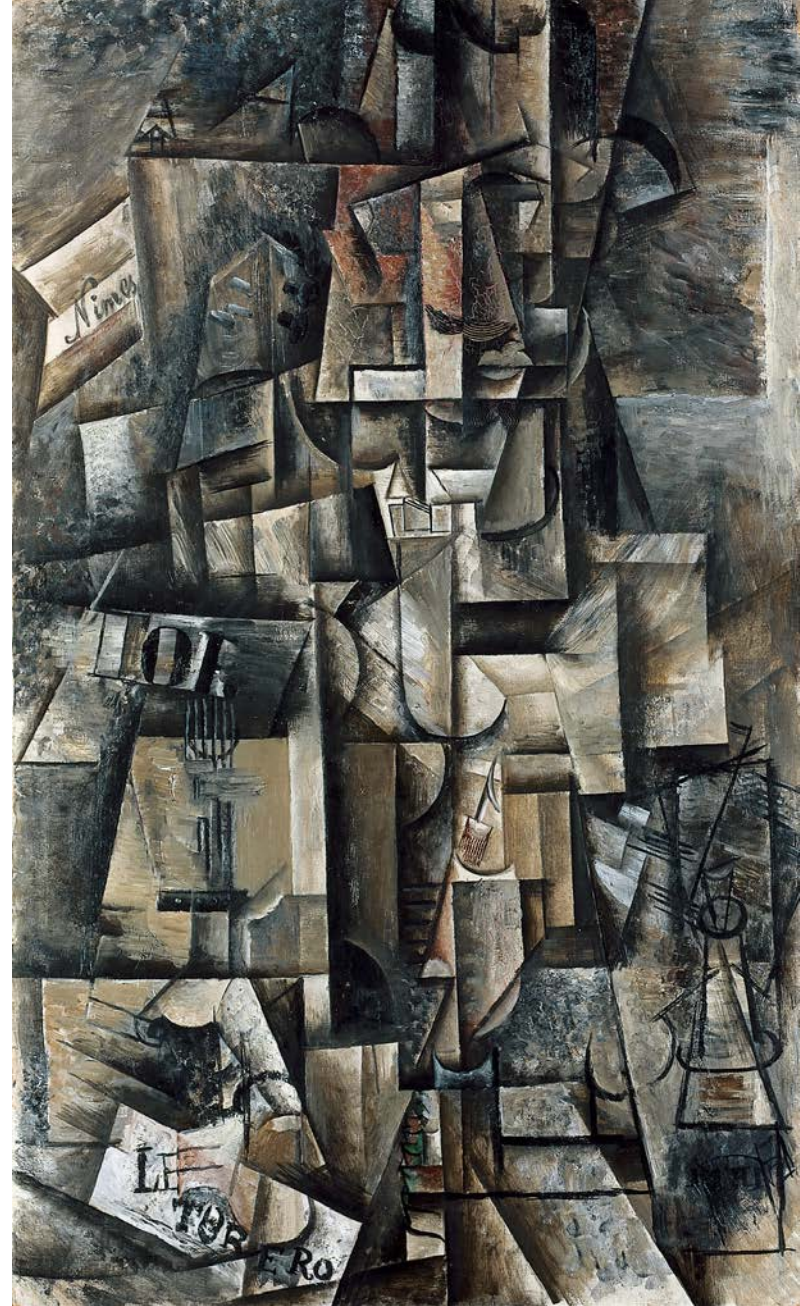
« C'étaient des formes où il n'y avait rien à déformer »

Georges Braque, cité dans Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», *Cahier d'Art*, 1954, p. 16

Georges Braque, *Le Portugais (L'Émigrant)*, 1911-1912



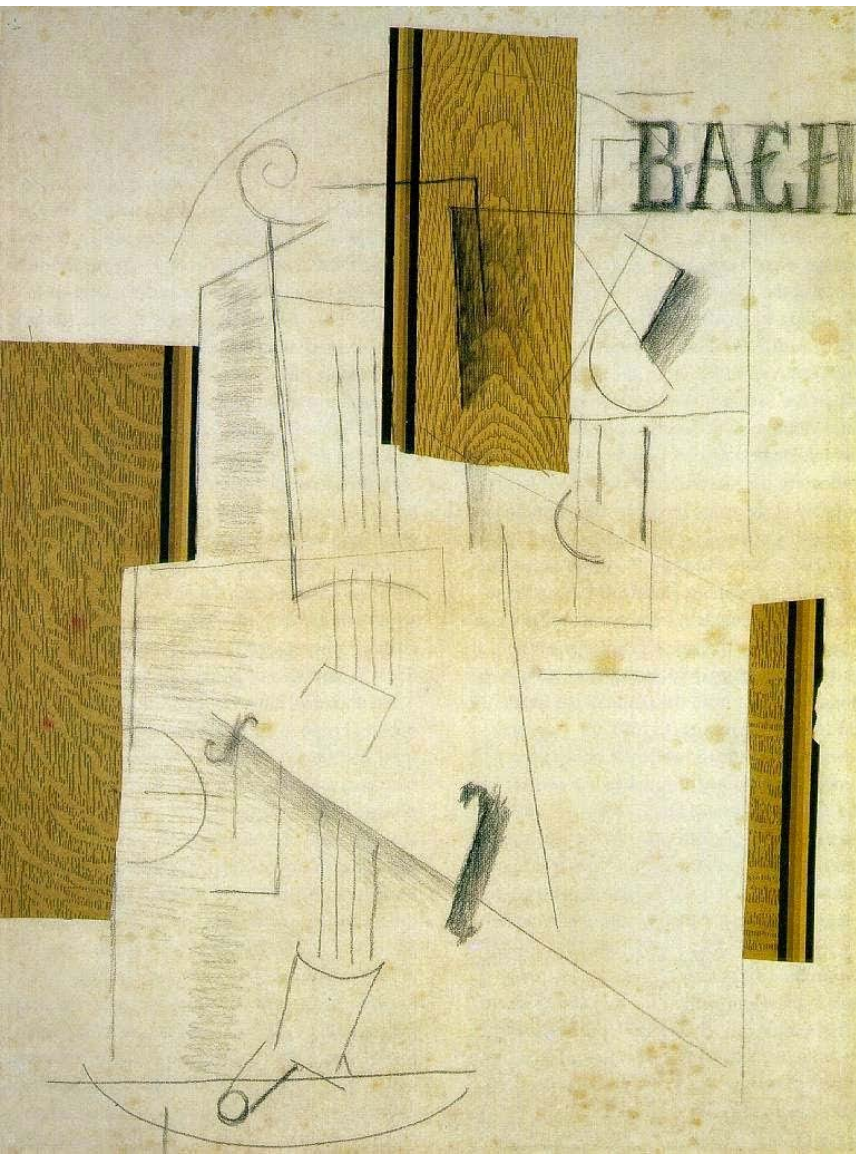
Pablo Picasso, *Violon, verres, pipe et ancre (Souvenir du Havre)* 1912



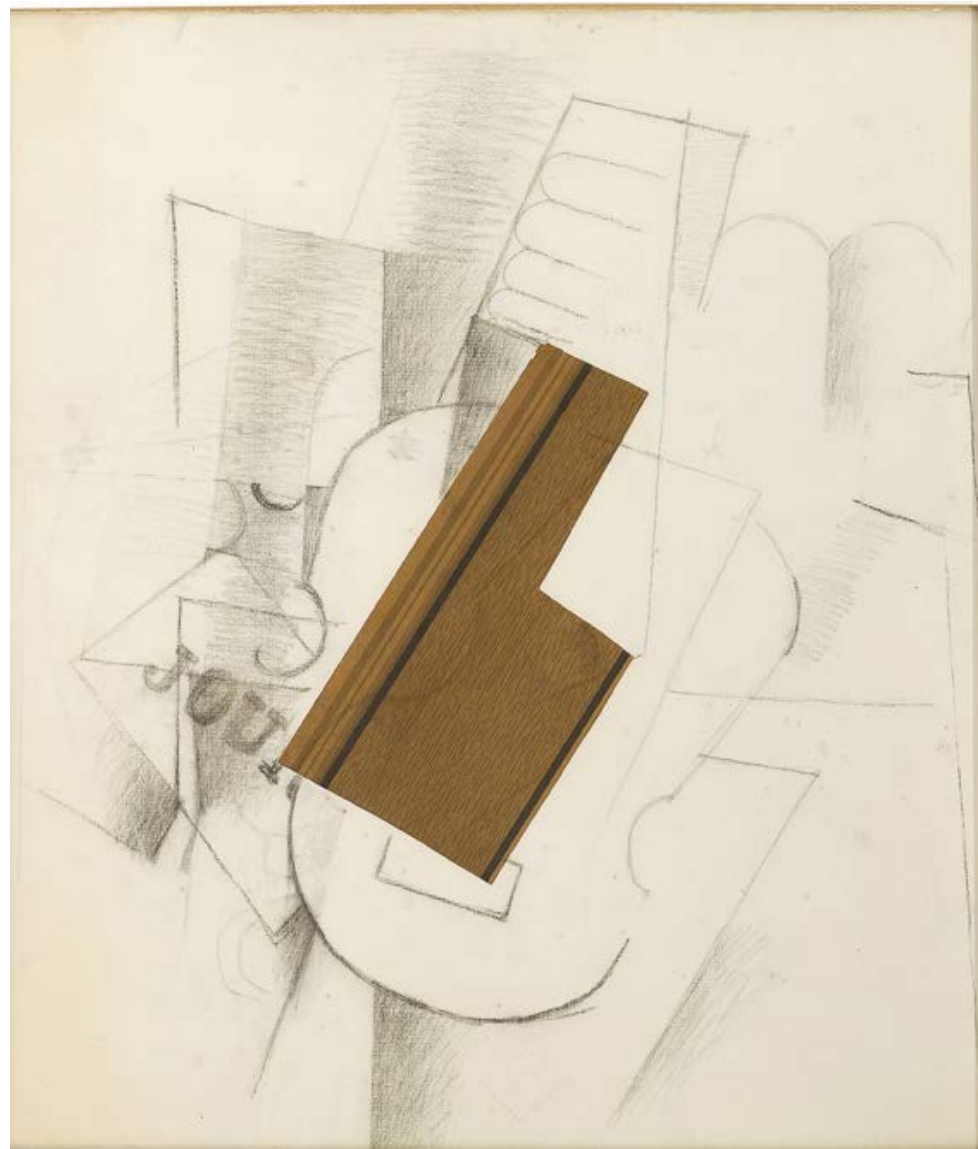
Pablo Picasso, *L'Aficionado*, 1912



Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912



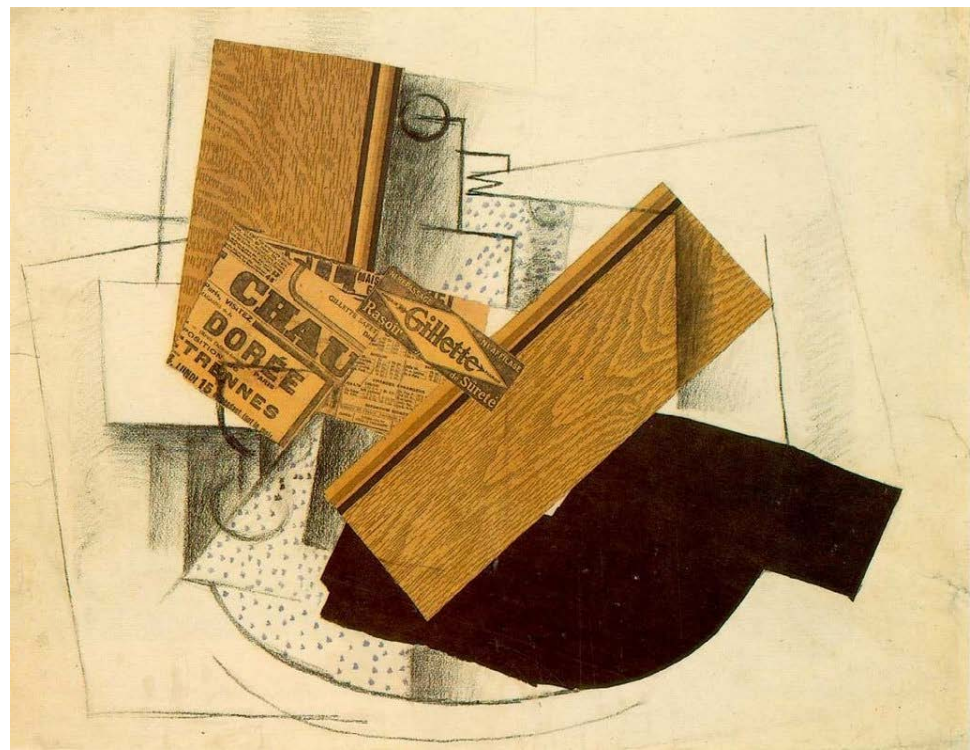
Georges Braque, *Violon Bach*, 1912



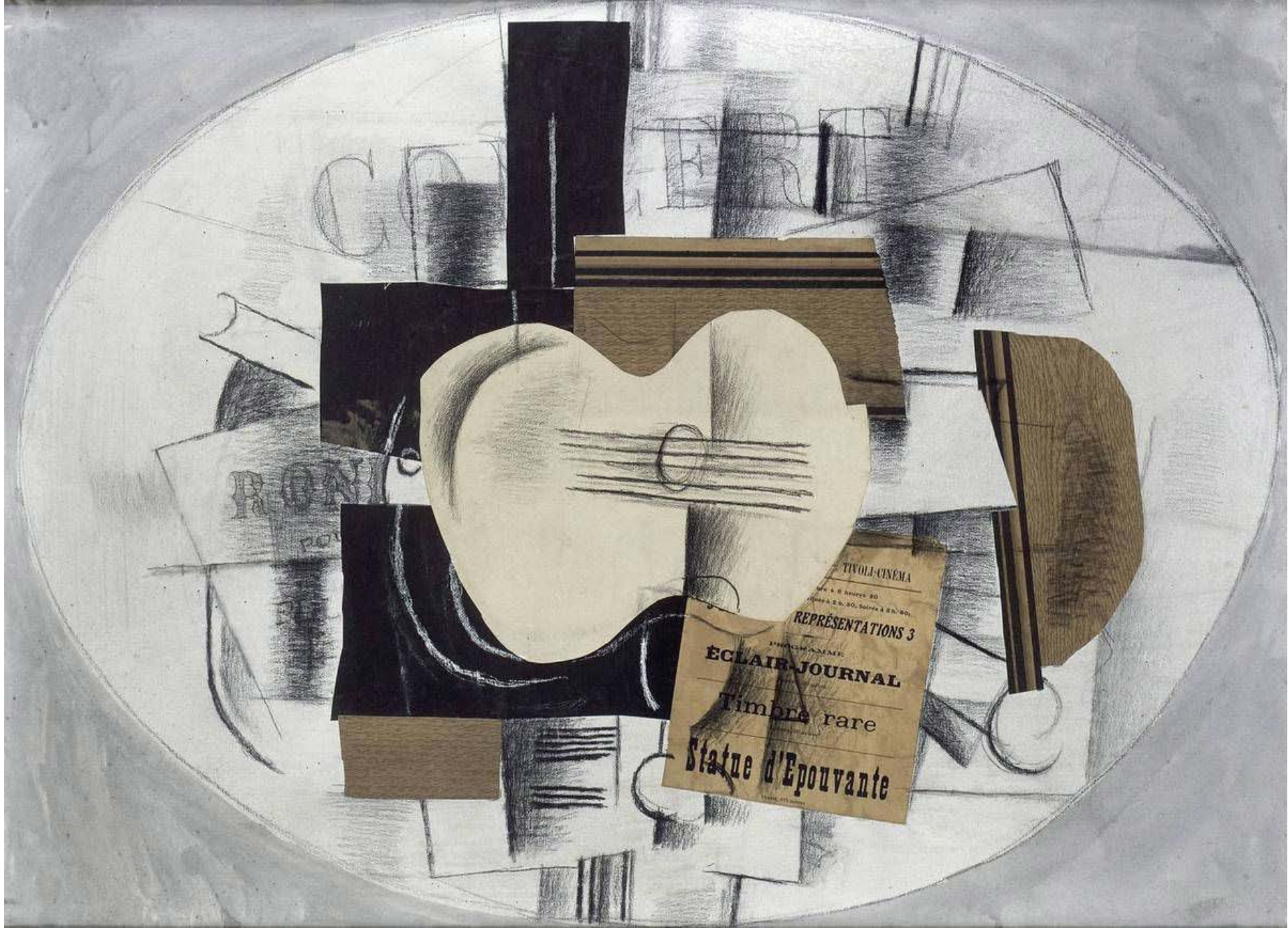
Georges Braque, *La Guitare*, 1912



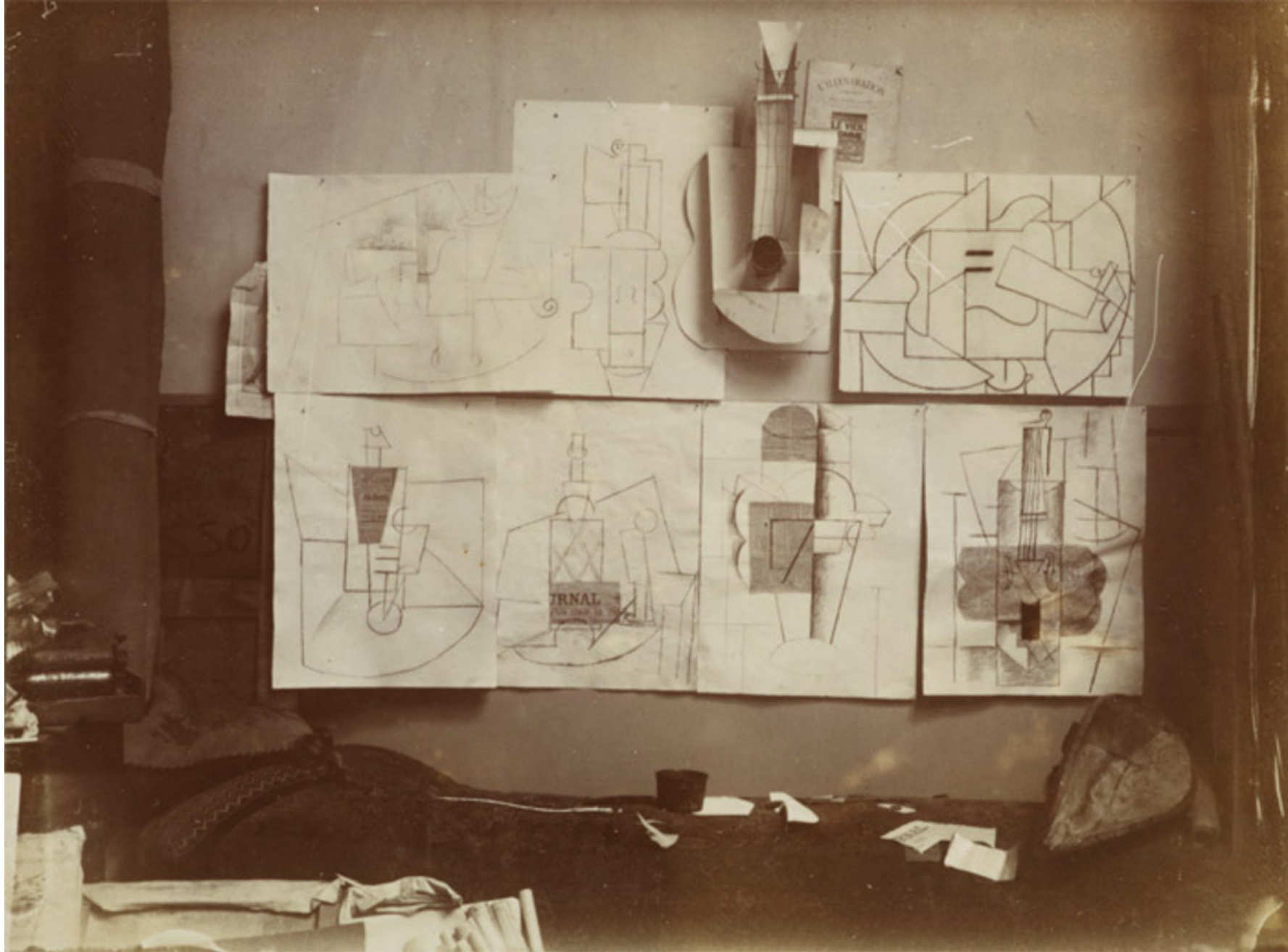
Georges Braque, *Guitare (Le Petit Éclaireur)*,  
1913



Georges Braque, *Nature morte sur la table*, 1914



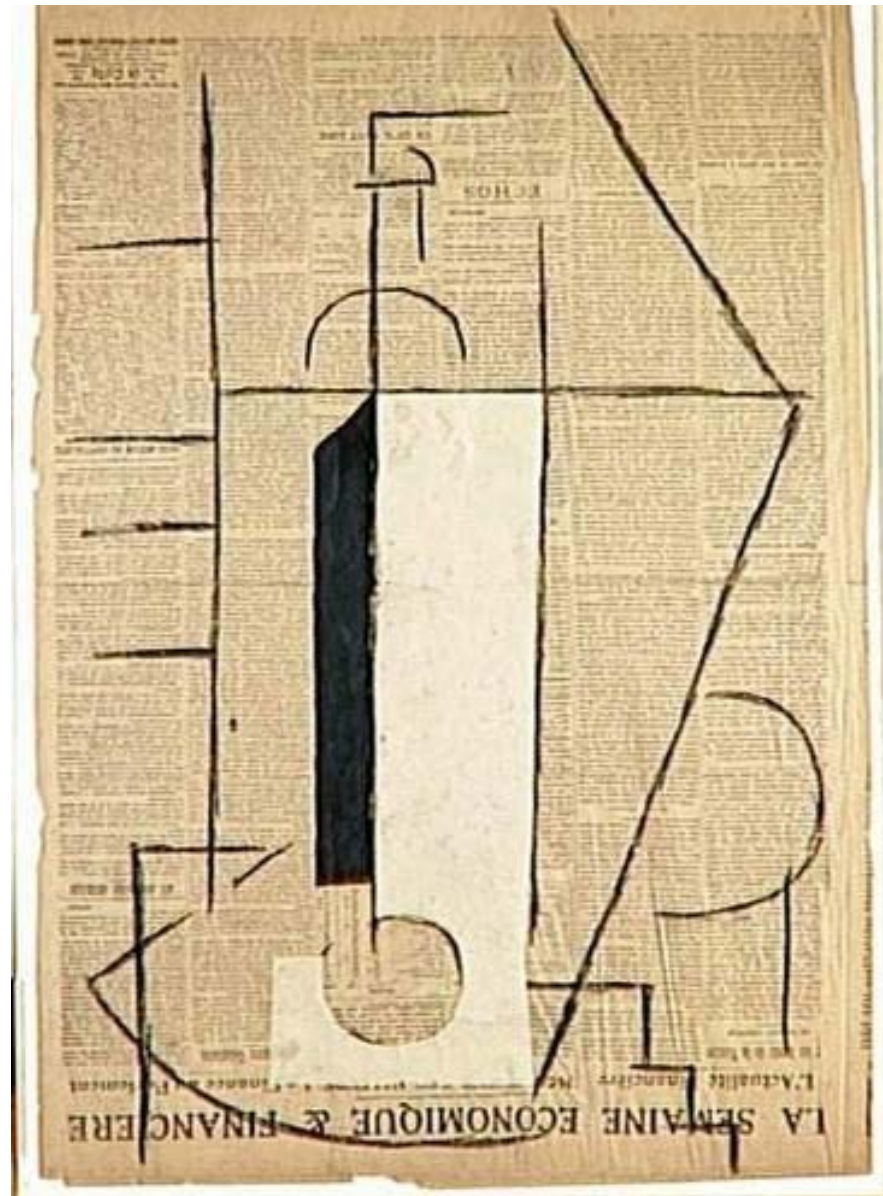
Georges Braque, *La Guitare Statue d'épouvante*, November 1913



Papiers collés in Picassos Atelier, Boulevard Raspail, Foto Nr. 2, Winter 1912

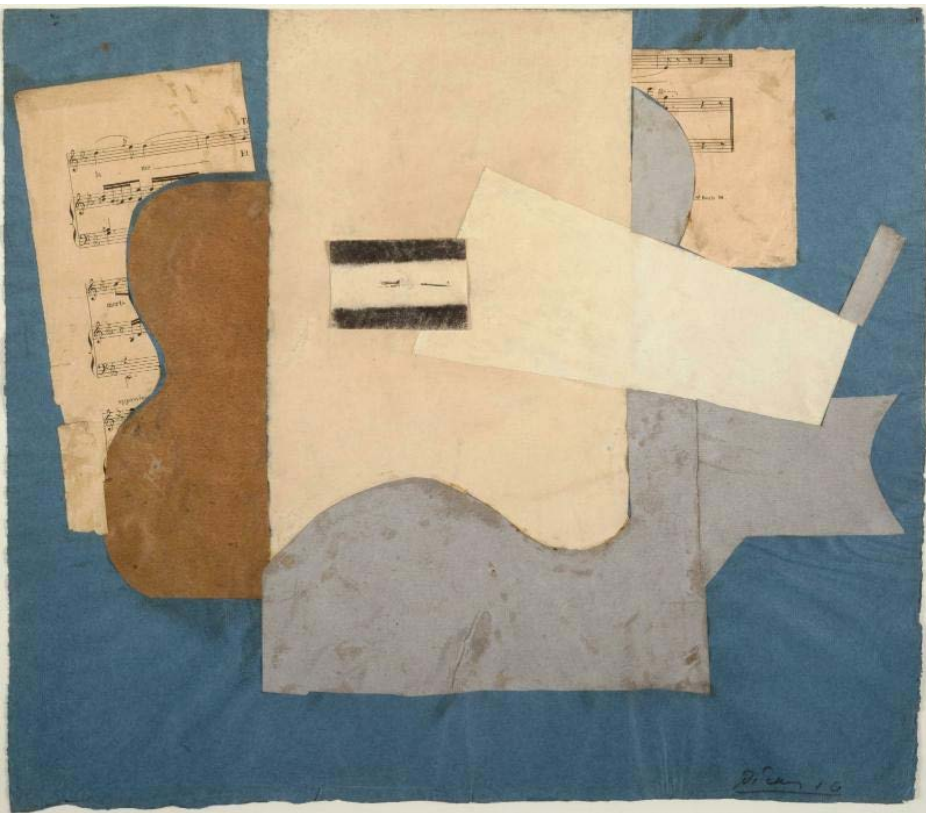


Pablo Picasso, *Bouteille, journal et verre sur une table*, 1912

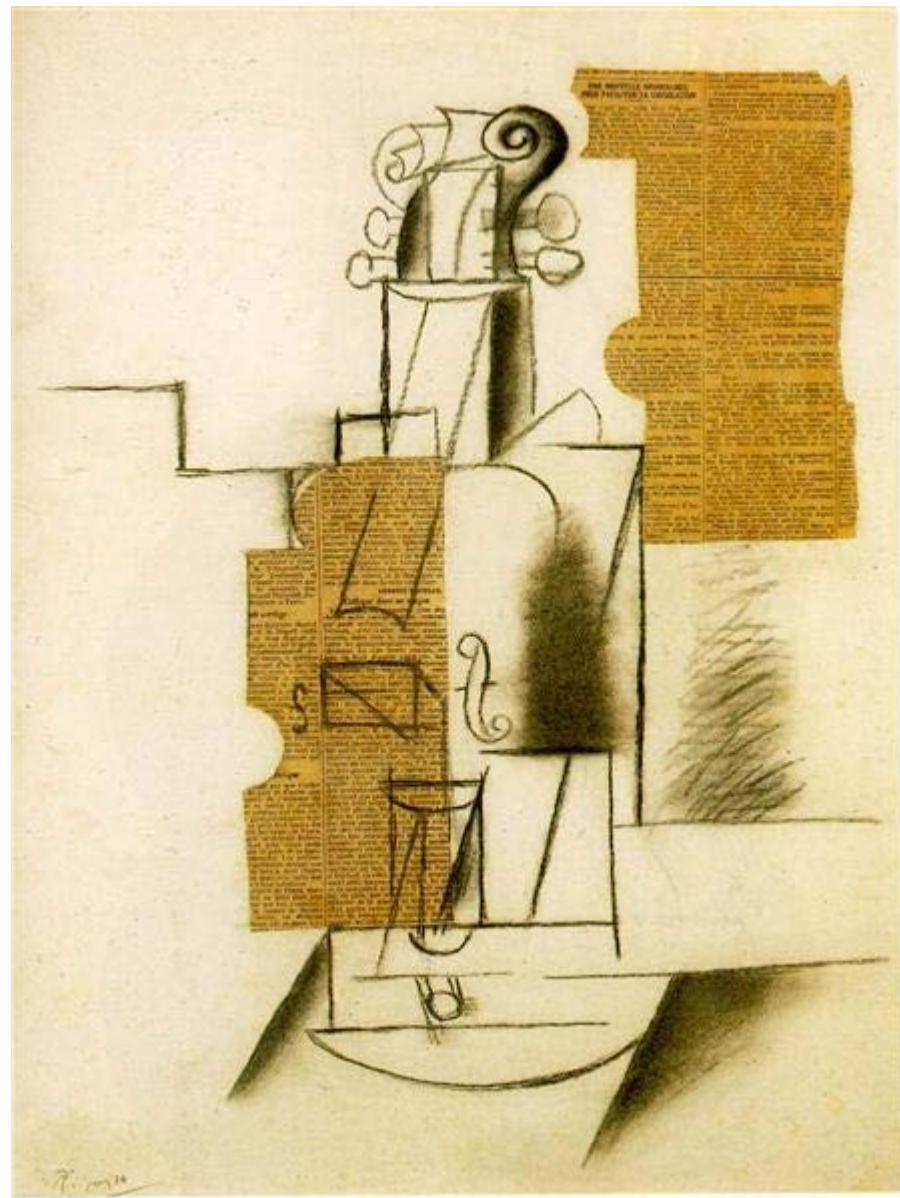


Pablo Picasso, *Bouteille sur une table*, 1912

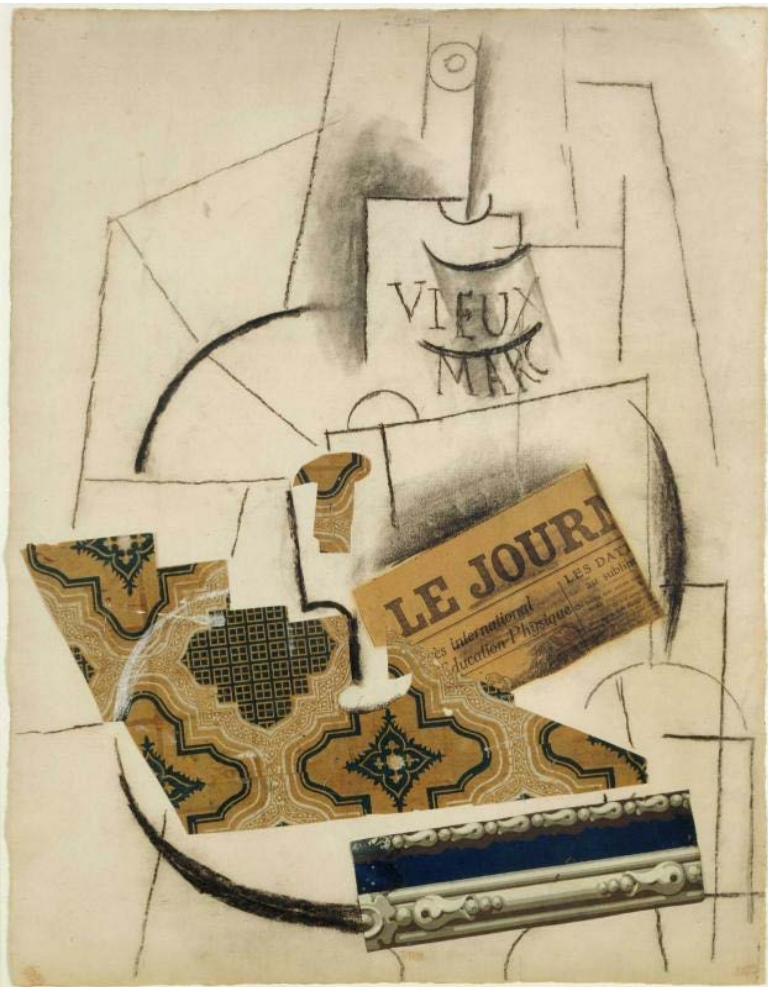




Pablo Picasso, *Feuille de musique et guitare*,  
1912



Pablo Picasso, *Violon*, 1912



Pablo Picasso, *La bouteille de vieux marc*,  
1913



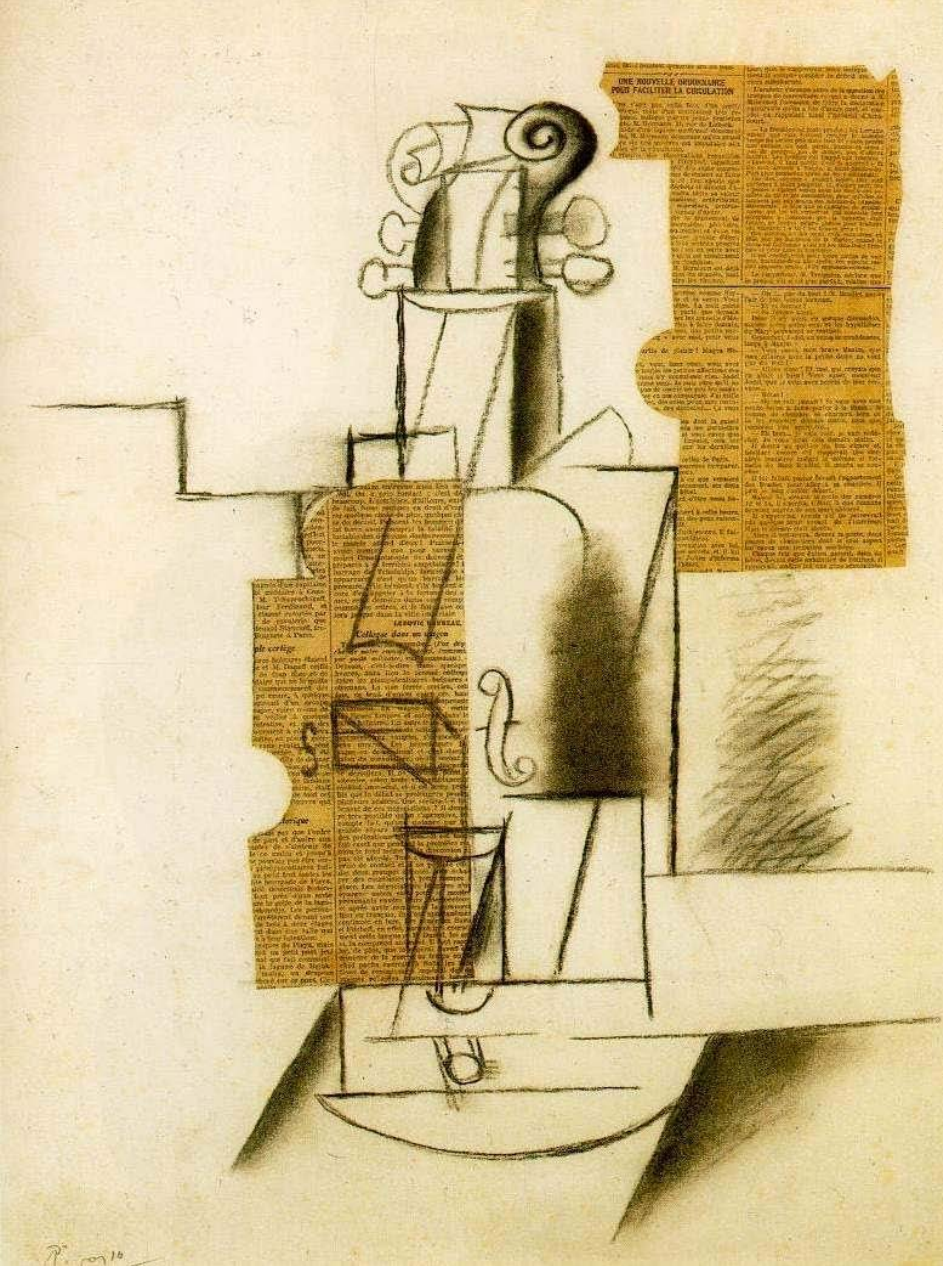
Pablo Picasso, *Guitare, verre, bouteille de vieux marc*, 1913



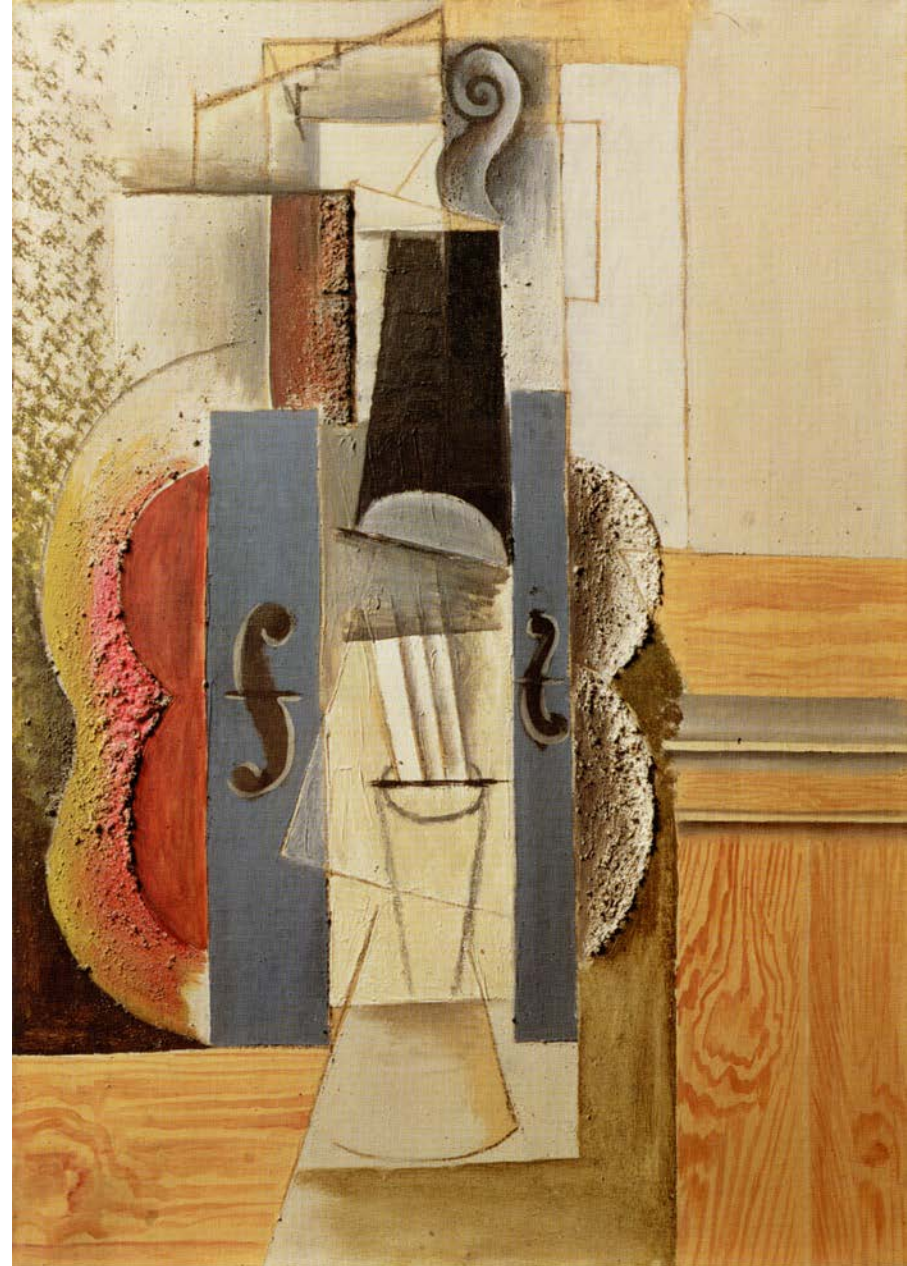
Pablo Picasso, *Tête à la pipe*, 1913



Pablo Picasso, *Tête de jeune fille*, 1913



Pablo Picasso, *Violon*, 1912



Pablo Picasso, *Violon accroché au mur*, 1912-1913





Pablo Picasso, *Guitare*, 1912



Pablo Picasso, *Guitare*, 1914



Pablo Picasso, *Guitare*, 1912

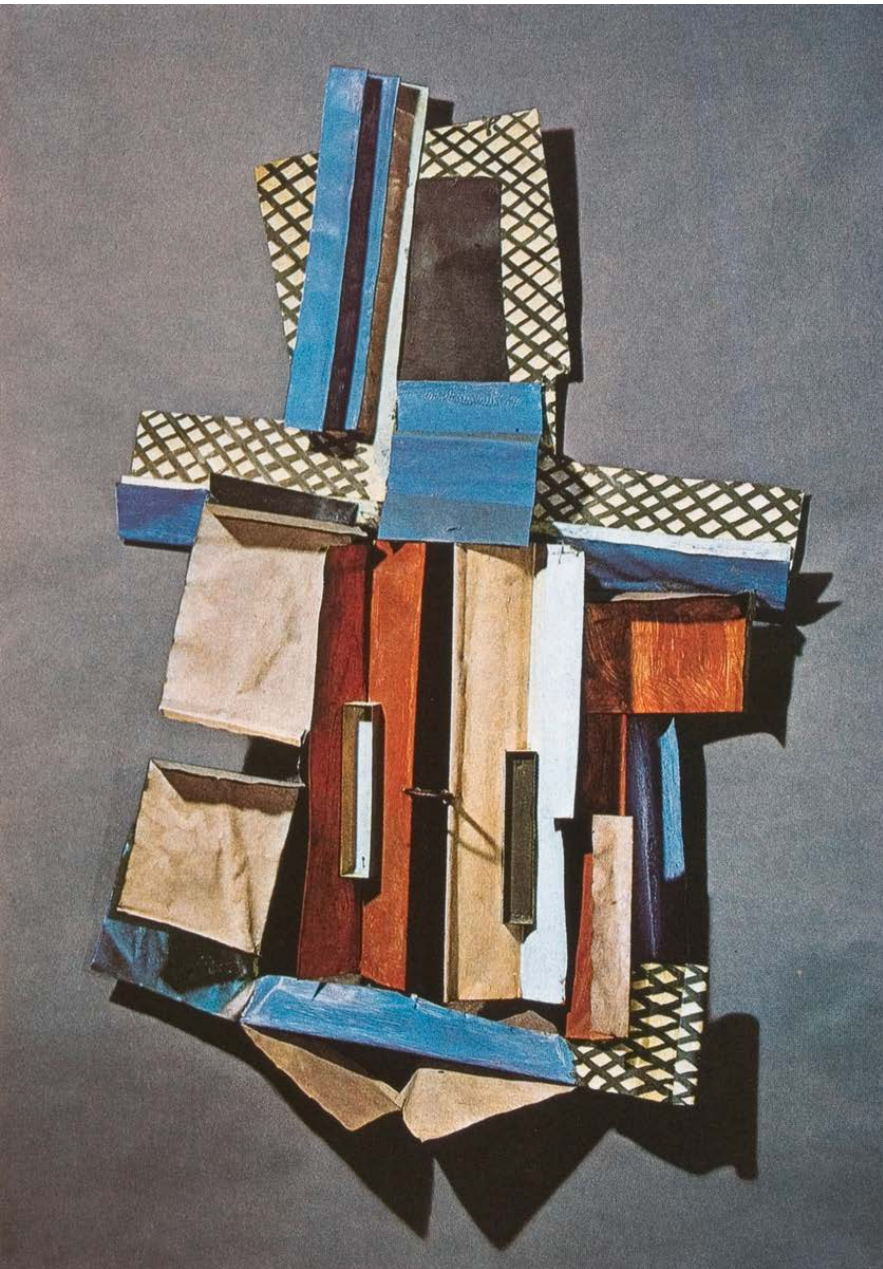


Grebo Maske, Elfenbeinküste



Pablo Picasso, *La salle à manger de l'artiste à Montrouge, 9 décembre 1917*

Grebo Maske, Elfenbeinküste

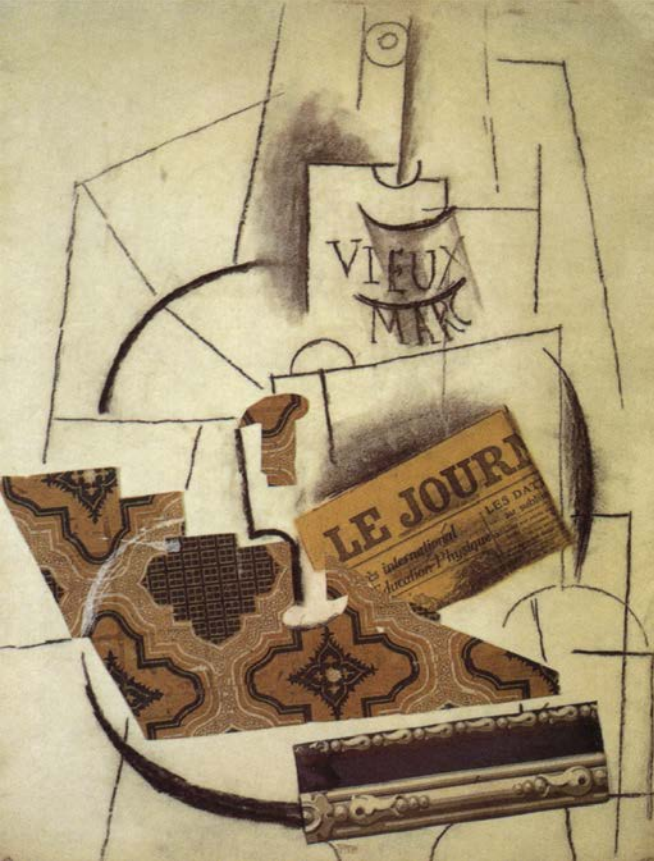


Pablo Picasso, *Violine*, 1914



Pablo Picasso, *Violine*, 1914





Pablo Picasso, *Bouteille de vieux marc*,  
1912

Rosalind Krauss, „Im Namen  
Picassos“, in: Die Originalität der  
Avantgarde und andere Mythen  
der Moderne, [engl.  
Originalausgabe 1985]

« Die verschiedenen Mittel zur Erzeugung der visuellen Illusion räumlicher Präsenz werden zum demonstrativen Sujet der Collage-Zeichen. Aber mit dem «Aufschreiben» dieser Präsenz sichern sie auch deren Abwesenheit. Die Collage bewerkstelligt somit die Repräsentation der Repräsentation. Das geht über die vom analytischen Kubismus betriebene Zerlegung der Illusion in ihre konstitutiven Elemente weit hinaus: Die Collage enthält diese Elemente nicht mehr, sie bezeichnet oder repräsentiert sie.

Die Collage kommt also zu einer Metasprache des Visuellen. Sie kann über Raum sprechen, ohne ihn zu verwenden; sie kann durch ständiges Übereinanderschichten von Grundflächen die Figur darstellen; sie kann unter dem Deckmantel des geschriebenen Textes von Licht und Schatten sprechen. Dieses Vermögen des «Sprechens über» verdankt sie dem Umstand, dass jedes Collage-Element als materieller Signifikant für ein Signifikat fungieren kann, das sein Gegenteil ist. Eine Gegenwart, deren Referent eine abwesende Bedeutung ist, bedeutungsvoll einzig in seiner Abwesenheit. Als ein System begründet die Collage ein Spiel der Differenzen, das von einem abwesenden Ursprung handelt, von dem es zugleich in Gang gehalten wird: der erzwungenen Abwesenheit der ursprünglichen Fläche durch die Überlagerung mit einer anderen, welche die erste auslöscht, um sie zu repräsentieren. Der formale Reichtum der Collage beruht auf dieser erzwungenen Verarmung des Grundes – eines Grundes, der gleichzeitig ergänzt und ersetzt wird. »