

Enjott Schneider

Der Film als Mutter aller Künste: „Collage“ in der Postmoderne

Grundgedanke: Der Film, von den seriösen Künsten um 1900 noch wegen seiner Herkunft von Variété, Rummelplatz und Schaubude als Populärkultur verlacht, hat sich mit der Modellhaftigkeit seiner multimedialen Textur zunehmend als „Mutter aller Künste“ im 20. Jahrhundert erwiesen. Schon vor hundert Jahren hat der Film jene „Ästhetik des Zusammenmontierens von zeit- und raumübergreifenden Materialien“ ausgebildet, die erst heute im Kontext der postmodernen Verfügbarkeit von ästhetischem Material in ihrer Brisanz erkannt wurde. Neu an der Sprache des Films war jedoch nicht nur dieses Aufsprengen des Zeit/Raum-Kontinuums als Manifestation des nachbürgerlichen ‚fluiden Weltbilds‘ (...übrigens zeitgleich mit Einsteins Relativitätstheorie als wissenschaftlich begründete Auflösung des Zeit/Raum-Kontinuums und zeitgleich mit der Zerlegung des ‚Ich‘-Kontinuums in eine Vielzahl disparater Protagonisten durch die Pioniere der Psychoanalyse wie Freud, Adler und Jung), neu war durch den fotografischen Abbildungscharakter von Realität ein populäres Verflochtensein mit ‚Gesellschaft‘ und ‚Alltag‘: Der Film hatte schon immer abseits jeder Werkimmanenz (‚l’art pour l’art‘) jenes ‚Kunst ist alltäglicher Lebensvollzug‘ propagiert, welches für die ‚Pop Art‘-Bewegung der 60er Jahre und der nachfolgenden Pop-Kultur typisch war. Der Film ist gleich nach seinen Anfängen um 1900 ein Gesamtkunstwerk geworden, das nie im hermetischen Zirkel des Werkiternen und Strukturalen blieb, sondern mit seinem ‚Dokumentarismus‘ meist auf reale gesellschaftliche Fixierungen verwies.

In diesem Grundgedanken sind einige elementare Begriffe wie ‚fluides Weltbild‘, ‚Alltäglichkeit‘ von Kunst, ‚Postmoderne‘ oder ‚Montage‘ gebraucht worden, die nun inhaltlich zu schattieren und gegenseitig in Sinnbezug zu setzen sind. Zielpunkt ist dabei das Prinzip der ‚Collage‘, die als synchrones Übereinanderschichten ästhetischer Systeme aufgefasst und dargestellt wird. ‚Collage‘ – ein Schlüsselwort im Diskurs von ‚Postmoderne‘ – war nämlich seit eh die Essenz des auf dem Prinzip der Montage beruhenden Films. Seine übereinandermontierten Schichten von Bildern, Bewegung, Sprechtext, Schrifttext, Musik und Geräuschdesign laufen in diversen Beziehungsintensitäten ab (von direkter gegenseitiger Bezugnahme bis zu ‚autistischer‘ Isolation) und führen bei der Rezeption zu wahrnehmungspsychologisch disparaten Konditionierungen. Zu den ‚reinen Künsten‘ (Nur-Musik, Nur-Malerei, Nur-Fotografie, Nur-Bewegung/Tanz, Nur-Sprechtheater) stehen Film, Multimedia, Montage und Collage in einem kategorialen Gegensatz, der jedoch (wie schon von Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks vorgeahnt¹) eindeutig in die Zukunft – nunmehr des 21. Jahrhunderts - verweist.

1). Das ‚fluide Weltbild‘

In Analogie zur zunehmenden Verkomplifizierung der filmischen Textur (zunehmend schnellere Schnitte, mehrfache Bildüberblendungen, elliptische Erzählstrukturen, Schachtelungen flashbacks und flashforwards, Toncollagen aus Dialog, Sounddesign, Atmo sowie Musik) ist auch der Mensch im 20. Jahrhundert ‚flexibler‘ und ‚mobiler‘ geworden. Vor allem der Großstadtmensch, der ohne die korrigierende Regulationskraft natürlicher Kreisläufe völlig in massenmedial bestimmte Kulturstrukturen eingebettet ist, ist als ‚polyperspektivische Existenz‘ zu definieren: man denkt multilateral (...sieht 32 TV-

¹ Vergleiche hier meine Ausführungen : N.J. Schneider, *Der Film – Richard Wagners ‚Kunstwerk der Zukunft‘*, in: *Richard Wagner und....* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik München, Band IV), Regensburg (Gustav Bosse Verlag) 1983, S. 123-150

Programme), lebt in multikulturellem Ambiente, ernährt sich in internationaler Vielfalt, ist mobil in vielen Städten und Erdteilen „zu Hause“, die Massenmedien verwischen historische wie geographische Distanzen zum virtuellen Amalgam einer „Uni- bzw. Poly-Lokalität“ und „Uni- bzw. Poly-Temporalität“. Der moderne (westliche) Mensch hat sein Gehirn für ein wahrnehmungspsychologisch komplexes Funktionieren trainiert, das in dieser Form bislang unbekannt war. Typisch ist z.B. die polyperspektivische Situation beim Autofahren: man lenkt, kontrolliert sein „Cockpit“ (von Drehzahl bis Außentemperatur), hört Musik, genießt die Landschaft, führt ein Gespräch (mit Beifahrer oder per Handy), trinkt Coca Cola und achtet auf andere Verkehrsteilnehmer und Verkehrszeichen.

Von der „Schockapperzeption“ sprach Walter Benjamin in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Die Industriegesellschaft erfordert im Arbeitsprozess, sich immer härter „Schocks“ auszusetzen, und rational kontrolliert darauf zu reagieren. In seiner Freizeit konditioniert sich der Mensch für die Arbeitswelt. Mit der Massenindustrialisierung in den 20er Jahren ging zum Beispiel eine Mechanisierung der Ästhetik (in Musik, Tanz, Malerei und Film bestens erkennbar) parallel; in den 50er Jahren wurde an Flipperautomaten und ähnlichen Spielgeräten das millisekundenschnelle Reagieren für Fließbandproduktion eingeübt; seit den 90er Jahren wird mit Computer- und Videospielen, sowie mit der wahrnehmungsüberfordernden Trance- und Discomusik, für die Computertechnologie mit ihrer –zigfachen Beschleunigung der Normalzeit eintrainiert.

Ein fundamentaler Wandel hin zum solcherart ‚modernen‘ Menschen hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts stattgefunden. Man kann ihn als epochales Zusammentreffen von zwei Weltbildern bezeichnen: des „statischen Weltbildes“ des mechanistischen („Newtonschen“) Zeitalters und das „fluide Weltbild“ des Nach-Einsteinschen Zeitalters². Ästhetische Symbolik dieses Wandels nach 1900: in der Bildenden Kunst entfiel die Zentralperspektive, die seit Newton gültige Ausrichtung an nur einer Achse der Polyperspektivik etwa in Kubismus und abstrakter Malerei; in der Musik wich die harmonische Tonalität (funktionale Ausrichtung an einer Zentraltonart ebenfalls seit Newton) der Poly- bzw. Atonalität und die Taktrhythmik (Orientierung an starrer Metrik und festgelegter „Eins“-Achse einer schwebenden Rhythmik (Polymetrik, modale Rhythmik, Zeit-Collagen u.a.); im Film gibt es überhaupt keine festen Raum- und Zeitstrukturen mehr, sie werden mittels Kamera und Schneidetisch in Montage- und Collagetechnik virtuell hergestellt. Während die abstrakte (unperspektivische) Malerei und die atonale (unperspektivische) bzw. freimetrische Musik im 20. Jahrhundert nicht den erwarteten Eingang in das breite öffentliche Bewusstsein von Neuer Bildender Kunst und Neuer Musik fand (in quantitativen Prozentzahlen ausgedrückt also in ein Ghettodasein rückte³), wurde „Film“ zum dem Massenmedium, in dem der durchschnittliche Mensch das neue „fluide Weltbild“ ihm adäquat ausgedrückt vorfand.

Um den Gegensatz des „statisch-fluid“ inhaltlich weiter anzuschärfen: Im statischen Weltbild des mechanisierten (neuzeitlich-europäischen) Zeitalters nach 1600 (der verschwommene Beginn muß irgendwo mit den Säkularisierungstendenzen zwischen 1300 und 1500 gesucht werden) wurde ausgemessen, festgelegt, kartographiert, notiert, normiert und standardisiert. Begradigen, Normieren und Einbetonieren waren die Folgen. Indem man die Natur zur statischen Natur reduzierte, wurde sie berechen- und beherrschbar. In unserem von Rationalität und Wissenschaftsgläubigkeit geprägten Schulwesen wird diese mechanistische Auffassung der Welt noch heute tagtäglich eingeatmet. Gegenstück ist die Auffassung der Welt als Fluides, als sich ständig Wandelndes, als Bewegtes, „Veränderung“

² Vgl. hierzu von Enjott Schneider, *Die Kunst des Teilens. Zeit-Rhythmus-Zahl*, München (Piper-Verlag) 1991; Neuauflage des vergriffenen Buches als *Zeit-Rhythmus-Zahl. Ein Grundlagentext zu Kultur und Musik*, Norderstedt (BoD) 2003, jeweils S. 18f.

³ Das aktuelle Konzert- und Opernleben ist ja zu ca. 97% von musealen Tendenzen geprägt (man spielt Musik von 1400-1900 sowie deren ‚tonale‘ Ausläufer im 20. Jahrhundert), was für eine lebendige Kultur als hochgradiges Krankheitssymbol zu werten ist.

und „Wandlung“ ist das Gesetz des Lebens. Es gibt nichts Festes auf der Welt, - auch nicht bei „Eisen und Stahl“. Alles im Makrokosmos wie im Mikrokosmos bewegt und überlagert sich: Die Schöpfung- bereits in der atomaren Struktur modellhaft vorgegeben - ist eine Collage verschiedener in sich eigenständiger Bewegungen.⁴ Das fluide Weltbild – eine Wirklichkeit ohne feste Konturen und starre Körper, eine Wirklichkeit aus Fließendem, Vergänglichem, aus rhythmisch Bewegtem – hat in den neuen Naturwissenschaften eine solide Verankerung erfahren: Albert Einsteins Relativitätstheorie von 1905 bzw. 1916, Hermann Minkowskis „Raum-Zeit“-Begriff seiner berühmten Vorlesung von 1908 oder die Quantentheorie mit Heisenbergs Unschärferelation sind die Eckpfeiler der fluiden Auffassung von Wirklichkeit geworden. Sie zeigten, dass die Systembesessenheit und der Hang zu den erstarrten Architekturen des 19. Jahrhunderts hinfällig wurden und lieferten den naturwissenschaftlichen Grund zu den Umwälzungen in der Psychologie, in der Freud und Jung (ebenfalls nach 1900) das mechanistische Bild der Seele aufgaben und den Menschen als dynamisches Bündel von Trieben, Archetypen und Verdrängungen zeigten, zu den Umwälzungen der Bildenden Kunst, wo Maler wie Picasso und Kandinsky die einengende Perspektive des „Ich“ wieder aufgaben und eine der Relativitätstheorie vergleichbare Mehrdimensionalität etablierten. „Newton oder Einstein?“, das ist tatsächlich eine – in dieser Explizitheit wenig bewusste – Schlüsselfrage bei der Kategorisierung von Kunst im 20. Jahrhundert: „Schlagermusik von Heino“ oder „related soundmasses von Edgar Varèse“, „stampfende Marschmusik oder den Fluxus von Phil Glass“? Da viele Menschen nach wie vor im Bewusstsein des mechanistischen Weltbildes aufgewachsen sind, lehnen sie die Mehrdimensionalität eines Picasso oder Kandinsky immer noch vorschnell als „abstrakte Malerei“ ab. Die Mehrdimensionalität eines Schönberg, Berg oder Webern, in der nach 1900 statt des einen ich-bezogenen Grundtons viele Grundtonperspektiven collagiert wurden, kann vom starr klassifizierenden Bewusstsein des „reaktionären“ Ewig-Gestrigen nicht mehr nachvollzogen werden und wird dann mit jenem negativen „Atonalität“ bezeichnet. Umso erstaunlicher, dass dieses Menschen dennoch das in „Film“ und „Collage“ sich manifestierende fluide Weltbild in weit höherem Maße akzeptieren. Die Sprache von „Film“ und „Collage“ scheint dem durchschnittlichen Menschen eine ästhetische Textur anzubieten die es ihm erlaubt, auf die ansonsten vom „Ewig-Gestrigen“ eingeforderte Kontinuität von Zeit, Raum sowie festem „Ich“-Standpunkt zu verzichten. Dadurch kommt dem Film im 20. Jahrhundert eine Vorrangstellung und besondere ästhetische Positionierung zu. Ich denke, dass genau hier der Anreiz liegen muß, den Film als „Mutter aller Künste“ nicht nur zu akzeptieren, sondern vor allem ihn phänomenologisch zu analysieren... um Entscheidendes zu lernen.

2) „Alltäglichkeit“ contra „Künstlichkeit“

Der Film propagierte seit seinen Anfängen vor 1900 jenes „Kunst ist alltäglicher Lebensvollzug“, das für „Pop“ und „Pop Art“ (...mit ihren Suppendosen...) so typisch ist. „Realismus“ und „Alltagscharakter“ von Film sind deshalb bedeutsamer Brückenschlag zur aktuellen Postmoderne. Postmoderne Kunst ist auf der Ebene der Materialität – wie der Name sagt – primär nicht an Innovation interessiert, sondern bedient sich präexistenter Materialien. Innovation und eigentlich kreativer Akt ist die Art der Verknüpfung der Materialien, ihre

⁴ Diese fundamentale Bewusstseinsfolie von ästhetischen Formen wie „Film“ und „Collage“ kann hier nicht ausführlich dargestellt werden. Ich verweise per Fußnote auf den „Hylozismus“ der alten Philosophen wie Thales, Heraklit („alles fließt“) und der „primitiven“ Kulturreligionen. Im chinesischen Denken ist „Ch’i“ eine ätherhafte, chaotische Strukturierung der Welt, dessen Sinnbild das wirblige Muster des Jadesteins als stationäre Momentaufnahme des ewigen Dynamismus ist. Im buddhistischen Denken ist jeder Glaube an ein festes (auch an ein festes und unveränderliches) „Ich“ eine Illusion: Maya. Werden und Vergehen – so lehrt Buddhas erste Edle Wahrheit – ist das Wesen der Natur.

Deutung in neuen Kontexten. Mit Vorzug stammen die Materialien nicht aus ästhetischem, sondern aus alltäglichem Kontext. Authentizität durch Alltäglichkeit, Banalität, Funktionalität, Sperrmüllprovenienz. Der Film hatte solche Tendenzen vorgelebt, denn seine künstlerische Stringenz basiert wesentlich auf der fotografischen Echtheit, auf dem ‚quasi Dokumentarischen‘. Spielfilme in künstlichen Kulissen oder mit zu hohem Anteil an virtueller bzw. computergenerierter Visualität sind nach wie vor mit einem Makel behaftet.

Die Lust am Protest, den die „Pop“-Künstler durch Verwendung von Alltagsmaterialien erzeugten hatte, wesentliche Vorläufer in Surrealismus, Dadaismus mit den *objets trouvés*, Neo-Dada und *nouveau réalisme*. Duchamps, Picabia, Schwitters, Richter, Man Ray standen allesamt dem damals neuen Medium Film aufgeschlossen gegenüberstanden. Schwitters Merzbilder führten die Idee des Fremdmaterials z.B. konsequent weiter. *In ihnen versammeln sich meist Reste, Abfallprodukte unserer verplanten, bürokratisierten bürgerlichen Alltagskultur: Fahrscheine, Formulare, Gebrauchsanweisungen, Etikette, Lebensmittel- und Eintrittskarten, Anzeigen, Verpackungsmaterialien und Zeitungsausschnitte. Am Anfang steht das Sammeln.*⁵

Das Neue an der Popkultur der 60er Jahre bezüglich der Verbindung von Kunst und alltäglichem Lebensvollzug war die (im Vergleich zu Dadaismus und Surrealismus) unkritische Nähe zu Kapitalismus und seiner offenkundigsten Ideologie, - der „Werbung“. „Pop“ ist so gesehen die unmittelbare Kunstform der Konsumgesellschaft per se. Der „Pop“ von Andy Warhol oder Tom Wesselmann ist vor allem die Verarbeitung der großflächig mit Reklame durchsetzten Konsumwelt. Popkünstler entstammten meist der Werbebranche. Andy Warhol war Werbezeichner für Schuhe, James Rosenquist hatte Werbegraphik und Plakatmalerei erlernt, Roy Lichtenstein war Designer und Schaufensterdekorateur, Claus Oldenburg Illustriertenzeichner. Auch in den artverwandten Kunstströmungen der Folgezeit blieb die ambivalente Mischung aus Kunst- und Gebrauchswert der Produkte bestehen: *Die Objekte der Minimal Art haben große Ähnlichkeit mit dem sogenannten ‚guten Design‘ von Möbeln und Haushaltsgegenständen und mit den nüchternen Formen der ‚funktionalen‘ Architektur.*⁶

Auch hier ist die Modellfunktion des „Films“ wiederum erstaunlich. „Kinowerbung“ ist nicht nur als Environment von Bedeutung, sondern hat mit seiner knappen und knalligen Erzählstruktur längst die Ästhetik des Films beeinflusst, hat im filmtechnischen Know how immer wieder Maßstäbe gesetzt⁷. Viele prominente Filmemacher seit den 90er Jahren haben sich zunächst mit Werbefilmen ihre eigene temporeiche und verdichtete Filmsprache geschaffen, die dann in den Spielfilm Einzug hielt. Erstaunlich ist, dass die positive Bedeutung von ‚Werbung‘ für die Entwicklung neuer filmischer Texturen keine Erscheinung der jüngsten Jahre ist, sondern lange Tradition besitzt: selbst Avantgarde-Filmer machten zwischen autonomem Film und Werbefilm keinen Unterschied, z.B. Hans Richter in *Zweigroschenzauber* von 1928/29, Len Lyne in *Kaleidoscope* von 1935 (für Churchmann cigarette company), in *Birth of a Robot* von 1936 (für Shell Oil incorporated), in *Colour Flight* von 1938 (für Imperial Airways), bei Oskar Fischinger befinden sich unter seinen wichtigsten Werken zwei Werbefilme für Muratti Zigaretten (beide 1935), sein letzter erhaltener Film von 1952 war ein *Muntz TV Commercial*.

⁵ Michael Cornelius Zepter, *Vom ‚papier collé‘ zur Materialaktion. Anmerkungen zur Geschichte der Collage*, = Vorwort zum Ausstellungskatalog *Collage, Assemblagen, Objekte* in der Hahnenortburg Köln 1981

⁶ J.A. Walker, *Kunst seit Pop*, München-Zürich 1975, S. 30

⁷ Von befreundeten Kameramännern weiß ich, wie bei Dreharbeiten zur Zigarettenwerbung *Camel* z.B. hightec-Computerkameras für rasante Fahrten eingesetzt wurden, von denen jeder ‚normale‘ Filmproduzent nur träumen konnte.

3) „Postmoderne“

Im Montage- und Collageprinzip der „Postmoderne“ sind die vom Film herkommenden Einflüsse bedeutsam festzumachen. Deshalb sind hier – ohne den Anspruch einer vollständigen Darstellung – einige Inhalte soweit zu facettieren, damit die Bezugsmöglichkeiten „Collage“ und „Film“ verstehbar gemacht werden können.

Die Einführung des Begriffs „Postmoderne“ wird zwar auch von der Literaturtheorie akklamiert, ist aber vor allem 1978 durch den amerikanischen Architekturtheoretiker Charles Jencks geprägt worden.⁸ Prinzip der Postmoderne ist die stilistische Collage: Architekturstile wurden aus ihrem ursprünglichen historischen Bedeutungszusammenhang gelöst und neu kombiniert. Die Gefahr der Sinnentleerung und Beliebigkeit war damit prinzipiell gegeben. *In den 80er Jahren entstanden in Deutschland vor allem öffentliche Gebäude im postmodernen Allerlei-Design: Die Neue Pinakothek in München von v. Branca (1981), das Museum am Abteiberg in Mönchengladbach von Hollein (1982) und die Erweiterung der Staatsgalerie in Stuttgart von Stirling (1984).*⁹ Anders als die funktional kühle Moderne mit dem obersten Anspruch der Zweckmäßigkeit („form follows function“) war die Postmoderne lustbetonter und schätzte wieder das funktionslose Ornament, die Fassade, die Symbole, den Schmuck. Bauwerke der Postmoderne haben den Anspruch des Unverwechselbaren, Phantastischen und Überraschenden und wollen vor allem „Geschichten erzählen“ („form follows fiction“) ... die Nähe zu der auf Montage und Collage beruhenden Erzählstruktur des „Films“ ist unüberhörbar. Der Terminus „Collage“ begegnet einem sehr oft, - etwa 1978 in Colin Rows Idee von der „Collage City“ (Stadt aus ungleichen, widerstreitenden Elementen), die mehrfach eingeforderte „Collage“ aus alten und neuen Bauwerken (Gleichgewicht zwischen öffentlich-privat, Monument und Hintergrund), die Stadt als „Collage“ der vier Hauptfunktionen Wohnen, Arbeiten, Freizeit, Verkehr. „Collage“ ist das Mittel, um die Vielheit statt Einheit in der postmodernen Stadt zu erreichen.

In der Philosophie wird die „Postmoderne“ als Kernstück des fluiden Weltbildes gesehen, die sich betont von der „Moderne“ als Relikt der (u.a. auf Newton und Descartes gegründeten) mechanistischen Weltanschauung absetzen möchte. Das mechanistische Weltbild stellte Vernunft, Naturwissenschaft, zielorientiertes Denken (losgelöst von Religion und Traditionen) in den Vordergrund. Heilsbringer des mechanistischen Zeitalters und der „Moderne“ war der wissenschaftliche Fortschritt. Um 1900 – und vor allem aber nach dem Irrsinn des 1. Weltkrieges – bekam die „Moderne“ ihre ersten Kritiker z.B. Erik Satie¹⁰ oder Marcel Duchamps aus dem Lager der Dadaisten, die solchermaßen zu den Urgroßvätern der „Postmoderne“ wurden.

Der Übergang von der Moderne in die Postmoderne in den späten 70er Jahren verlief zeitgleich mit der weltweiten ökologischen Wende und dem Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften¹¹. Der Glaube an Fortschritt, an die messianischen Heilslehren des Abendlandes ging verloren. Es war tatsächlich eine Art „Ende der Geschichte“ erreicht. Der Mensch gliederte sich wieder bescheiden in den kosmologischen Mythos ein, in die Erfahrung des ewigen Augenblicks als kostbarstem Gut statt einer Glückserwartung in fortschrittlicheren

⁸ Charles Jencks, *The language of Post-Modern Architecture*, 1984; ders. *What ist Postmodernism?*, London, New York 1986

⁹ Eine informative Einführung findet sich auf der website des Kulturfördervereins Ruhrgebiet e.V. von Franz Wegener, *Das Ende der Geschichte: Die Postmoderne*, 2001

¹⁰ Erik Satie war als Komponist „der“ Vordenker der Postmoderne: Noch im 19. Jahrhundert schuf er beispielsweise das Stilamalgam des „Neogrec“ (Neo-Gregorianik), mit dessen modalen Diatonik und zeitlosem rhythmischen Kreisen er sich kategorial von der Chromatik und dem fortschrittsgerichteten Hinzielen zu einer erlösenden Tonika seiner Zeitgenossen absetzte.

¹¹ Ein diesbezügliches Kultbuch war von Fritjof Capra, *Das Tao der Physik. Die Konvergenz von westlicher Wissenschaft und östlicher Philosophie* (Bern-München-Wien (Scherz-Verlag), engl. Original *The Tao of Physics*, 1975.

Zeiten. Zyklisches Denken und Kreislauf der Natur ersetzen den Vektor der gerichteten Zeit. Dementsprechend sind Kreis und das Krumme/Runde, auch die Tendenz zu Begrünungen und alternativen Gartenentwürfen ein Stilstereotyp der postmodernen Architektur. Bereits Charles Jencks verwies auf die grün-alternativen, postfeministischen, ökumenischen und befreiungstheologischen Bewegungen, die in einem neuen Holismus parallel zum Etablieren postmodernen Denkens erstarkten. Während die „Moderne“ sich eher international etablierte (in Architektur wie z.B. in Musik) respektierte die „Postmoderne“ stets ihre lokalen und regionalen Wurzeln (wiederum in Architektur wie in Musik mit den vielfältigen lokalen „Ethno“-Ausprägungen deutlich erkennbar).

Kritische Stimmen erkannten jedoch auch bald, dass das neue Paradigma, das wieder den Menschen, seine Mythologie und Wertsysteme in den Vordergrund stellte, sehr schnell von der kapitalistischen Konsumkultur vereinnahmt wird und – so Fredrio Jameson – zu einer höllischen Maschinerie wird, die jede Idee aus ihrer historischen Einbettung herausreisst und in kontinuierlicher „Disneyfikation“ vor dem Hintergrund eines „globalen Hubba-Bubba-Dorfes“ trivialisiert.¹² Nur allzu leicht wird postmodernes Ideengut – in Analogie zur kommerzialisierten „New Age“-Bewegung - von konservativen Kräften vereinnahmt.¹³

4) Das Prinzip „Montage“

„Collage“ und „Montage“ werden vielfach synonym gehandhabt, etwa in dem grundlegenden Buch von Hanno Möbius¹⁴. Dennoch soll als Arbeitshypothese für die weiteren Ausführungen eine Differenzierung versucht werden, da sich im Gebrauch der beiden Begriffe¹⁵ doch eine bedenkenswerte Tendenz erkennen lässt.

Da der „Film“ – eben als die Mutter der Künste im 20. Jahrhundert - immer wieder als Prototyp des Prinzips „Montage“ herangezogen wurde, lässt sich hier die Begriffsdifferenzierung anschaulich vorführen: „Montage“ ist das ältere Prinzip und steht in einer festen handwerklichen Tradition. Im Film ist es auf den Filmschnitt (französisch: „montage“) als klar umrissenes Teilsegment der Filmproduktion beschränkt. „Collage“ ist demgegenüber der Film in seiner Ganzheit, - nämlich ein multimediales Schichtengebilde und aus bewegten Bildern (die „zusammenmontiert“ wurden), aus einer Dialogspur (die gleichfalls „zusammenmontiert“ wurde) und einer (ebenfalls „zusammenmontierten“) Musikspur. Die einzeln zusammenmontierten Spuren (Bilder, Sprache, Musik) bilden für sich je eine Einheit. Die Collage als Ganzes bleibt jedoch disparat und wird in seinen Teilen wahrnehmungspsychologisch als getrennte ästhetische Zeichensysteme bzw. sinnesmäßig verschiedenartig (Bild über das Auge, Musik über das Ohr) rezipiert. Versucht man von dieser Unterscheidungslinie ausgehend nun „Montage“ und „Collage“ gegenüberzustellen, so wäre folgende Skizzierung das Ergebnis:

Montage	Collage
1) Handwerklich professionell ausgeübt	1) Bisweilen eher zufällig, diletantisch entstanden (trial and error) ¹⁶

¹² Fredrio Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991

¹³ Vgl. hierzu Stefan Breuer, *Anatomie der Konservativen Revolution*, 1989; Armin Mohler, *Die konservative Revolution*, 1994,

¹⁴ Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München (Fink-Verlag) 2000, 498 S.

¹⁵ Weitere Begriffe wie z.B. die „bricolage“ etwa bei Joseph Beuys (vergleichbar den spielerischen Basteleien der Naturvölker mit allen erdenkbaren Materialien) werden nicht weiter verfolgt, um nicht für zusätzliche Verwirrung zu sorgen (dies wären verwandte Phänomene wie Assemblage, Objektkunst, ready made, Décollage)

¹⁶ M.C. Zepter, Vom ‚papier collé‘ zur Materialaktion a.a.0. bemerkt richtig: *Zudem scheint das Thema „Collage“ nicht nur beim Publikum mit Vorurteilen belastet. So hält sich z.B. hartnäckig die Vorstellung, bei*

2) Die Bestandteile sind im Endergebnis einer geschlossenen Werktextur aufgegangen.	2) Die Bestandteile bleiben im fertigen Werk disparat erkennbar „offenes Werk“
3) Kann eher konventionell (eindimensional) rezipiert werden	3) Muß polystilistisch (mehrdimensional) unter Einsatz von eigener Phantasie rezipiert werden. Kann normale Wahrnehmungsmöglichkeiten übersteigen ¹⁷
4) Kontrolliertes Ergebnis (geschlossenes Werk mit fest vorgegebener Verknüpfung, die vom Rezipienten nicht infragegestellt wird)	4) Teilweise unkontrolliertes Ergebnis (Rezipient bringt eigene Verknüpfungsmöglichkeiten ein)
5) Die montieren Einzelteile sind Bausteine ohne Einzelwert	5) Die collagierten Ebenen behalten ihre Eigenständigkeit
6) Das ältere Prinzip (zu Beginn des 20. Jh.)	6) Das jüngere Prinzip (etwa seit der Mitte des 20. Jh.)

Von „Montage“ ist meist die Rede, wenn innerhalb einer geschlossenen Kunstgattung gearbeitet wird (filmische Montage, literarische Montage, Theatermontage etc.). Vom Prinzip „Collage“ ist – vor allem in jüngerer Zeit - die Rede, wenn multimedial und Kunstgattungen überschreitend gearbeitet wird (z.B. eine Verbindung wie: Musik-Video-Sprache-Pantomimik).¹⁸ Innerhalb einer geschlossenen Kunstgattung sind bereits vor dem 20. Jahrhundert Vorformen der Montage nachzuweisen. So haben z.B. Pioniere der filmischen Montage wie Sergej Eisenstein und David Griffith Bezug auf literarische Montageformen bei Charles Dickens oder Gustave Flaubert genommen: Parallelhandlung, Gleichzeitigkeit, Fragmentarisierung, Beschleunigung von Erzählsträngen, abrupter Wechsel von Nah und Fern, von Groß auf Klein.¹⁹

5) Das Prinzip „Collage“

Der Terminus „Collage“ kommt aus dem Französischen²⁰ und bezeichnet - abgeleitet von „papiers collés“ (=geklebtes Papier) – zunächst einen rein technischen Vorgang. Abgesehen von den bei jeder Erfindung nachzuweisenden Vorläufern²¹ waren es Picasso und Braque, die 1912 zum ersten Mal Papierstücke in ihre Bilder klebten und damit eine Konfrontation unter-

der Collage handele es sich um eine „leichte Technik“, zu der vorzugsweise Leute greifen, die nicht richtig zeichnen können.

¹⁷

¹⁸ Folgende Literaturliste spiegelt die Anwendung des Montageprinzips auf je eine Kunstgattung wider: Bloch, Ernst (1977), *Montage, unmittelbar*, in: Bloch, Ernst (1977) *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M. (suhrkamp); Fritz, Horst (Hg.) (1993), *Montage in Theater und Film*, Tübingen/Basel (Francke); Greiner, Bernhard (1977), *Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg (Quelle & Meyer); Jürgens-Kirchhoff, Annegret (1978), *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Essay*, Lahn-Gießen (Anabas-Verlag); Leclercque, Johannes (1962), *Montage in der zeitgenössischen deutschen Lyrik*, Phil. Diss. (masch.) Wien; Seibel, Wolfgang (1988), *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*, Würzburg.

¹⁹ Nach einer Rezension von Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Geschichte und Theorie der Montage/Collage bis zum Ende der klassischen Moderne*, bei IASL online.

²⁰ Wegen der Herkunft aus dem Französischen kann bei dem synonymen Gebrauch von „Montage“ und „Collage“ auch festgestellt werden, dass „Montage“ vorzugsweise in den „technikbegeisterten“ Ländern wie Italien und Russland (siehe „Futurismus“ als Kult des Technischen) verwendet wird, „Collage“ in französisch orientierten Kulturkreisen.

²¹ Vgl. zu den Vorläufern das erste Kapitel bei: Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage*, Köln 1974

schiedlicher – disparater – Realitätsebenen in ihre Werke einbrachten. Ina-Maria Greverus *Der hybride Mensch und die Kultur der Collage* (Website „Vienna Think-Tank“ der Wiener Denk-Werkstatt) zitiert eine hervorragende Definition von Max Ernst: *Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufällig oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dafür ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.* Max Ernst hebt hier (wie in meiner obigen Begriffsdifferenzierung) das Moment des „Zufälligen“ hervor und die notwendige Eigenleistung des Rezipienten („der Funke Poesie“), wenn er die disparat verbleibenden Teile der Collage in einen Sinnzusammenhang zu bringen versucht. In der „Collage“ (wie sie von mir definitorisch verfolgt wird)²² prallen ästhetische Zeichensysteme oder „alltägliche“ Wirklichkeiten ungefiltert aufeinander. Einige typische Szenarien moderner Collagen seien hier angeführt:

- a) Beispielsweise das systematische „Zappen“ an Rundfunk- oder Fernsehgerät, wodurch nach dem Zufallsprinzip eine Klang- oder Videocollage entsteht²³
- b) Beispielsweise die *Européras* (1987) des Kunst-Trendsetters John Cage, wobei diverse Darsteller Arien aus populären Opern eigener Wahl singen und (mit computergesteuerter Zufallsoperation) eine Zeit-Collage entsteht: ein simultanes und diskontinuierliches Zeit-Raum-Theater.
- c) Bei einer Inszenierung von Wagners *Walküre* in der Stuttgarter Staatsoper lässt Regisseur Christof Nels den Wotan beim *Feuerzauber* rückblickend ein Video der von ihm verstoßenen Brünhilde anschauen: „Erinnerungshaltung im multimedialen Zeitalter: im virtuellen Raum“ (Jürgen Kanold in *NZfM* 5/99).
- d) Beim *Dienstag* aus seinem Zyklus *Licht* ließ Karlheinz Stockhausen bei seinem „Helikopter-Streichquartett“ reale Helikopter über dem Opernhaus kreisen, deren Klang und Videobilder mit den im Saal musizierenden Streicher zusammengemischt werden.
- e) Nam June Paik, koreanischer Musiker und Video-Künstler, stellte über Satellitenschaltung bei der Eröffnung der Olympischen Spiele in Seoul 1988 eine Collage von Gleichzeitigem her: Merce Cunningham (New York) tanzt zu Computerklängen des Komponisten David Tudor, dazu spielt Ryuichi Sakamoto in Tokyo das Stück *Chisagu No Hanaya* (mit drei traditionell gekleideten Japanerinnen als Interpretinnen). Beide Bild- und Tonkulturen werden von Nam June Paik dann elektronisch live zu einem Event zusammengeführt.²⁴

²² Die Literatur zum Thema „Collage“ ist beachtlich. Hier eine Auswahl wichtiger Titel: *I. Die Geschichte der Collage, II: Technik der Collage in der angewandten Kunst*. Ausstellung Kunstgewerbemuseum Zürich 1968; *Von der Collage zur Assemblage* (1968), Ausstellungskatalog Nürnberg (Institut für moderne Kunst); Heinrich Dreidoppel, *Die Collage als Struktur-, Denk- und Handlungsprinzip*, Textheft mit Diaserie, Köln (Vista-Verlag) 1975; Harriet Janis / Rudi Blesh, *Collage. Personalities, Concepts, Techniques*, Philadelphia, New York 1962; *Prinzip Collage*, hg.v. Institut für moderne Kunst Nürnberg (o.J.), *Prinzip Collage*, Neuwied/Berlin 1968; Uwe M. Schneede, *Malerei des Surrealismus*, Köln (Du Mont Schauberg) 1973, dort ab S. 13: *Prinzip surrealistischer Collage und surrealistischer Film*; Diane Waldmann, *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln (Du Mont) 1993; Herta Wescher, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* Köln (Du Mont) 1968; Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln (Du Mont) 1974/87;

²³ Hartmut Winkler, *Switching – Zapping. Ein Text zum Thema und ein laufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt (Verlag Jürgen Häusser) 1991

²⁴ Eine ähnliche Aktion unternahm ich am 12.10.1997 im ICC Berlin anlässlich der Feierlichkeiten zum 150-jährigen Jubiläum des Weltkonzerns Siemens: In meiner „Global Symphony“ (gemeinsam komponiert mit Martin Ernst, Köln) spielte das Orchester der Deutschen Oper Berlin live vor 5000 Menschen, während zeitgleich in allen Kontinenten (Tokyo, Sidney, Kapstadt, New York) Musiker – mit Kopfhörer verbunden – dazu musizierten und wir mit aufwendigen Bild- und Tonmischpulten auf vier riesigen Monitoren über dem Orchester hängend das Ganze zu einer globalen Collage zusammenfügten, - ein Event, der allen Beteiligten noch tagelang Grübeln über das Phänomen der Gleichzeitigkeit von Zeit und Raum verursachte.

Diese Auflistung soll in ihren Untertönen zeigen, das „Collage“ künstlerische Sachverhalte bezeichnet, die komplexer und wahrnehmungsmäßig reicher sind als die von „Montage“ bezeichneten künstlerischen Sachverhalte, dass betont „multimedial“ – also mit technischen Medien (Tonband, Kamera, Film, Video, Diaprojektion, Computer, Liveübertragung) – gearbeitet wird. Typischerweise wird ihres übergeordneten Stellenwerts bei der „Collage“ bevorzugt auch vom „Prinzip Collage“ gesprochen (vgl. Literaturhinweise in Fußnote 31). „Collage“ im modernen (über die Herkunft aus der Bildenden Kunst herausgehenden) Sinne muß als multimediale, interdisziplinäre und multiperspektivische Kommunikationsanordnung beschrieben werden, bei welcher der Künstler die in wechselseitige Kommunikation tretenden Kunstbestandteile zwar festlegt, den künstlerischen Prozess in der Detailausführung aber nicht kontrollieren kann. Insofern ist die moderne multimediale „Collage“ zum Typ des „offenen Kunstwerks“ (Umberto Eco) zu zählen. Die Wahrnehmungssensibilität und Phantasiebereitschaft des Rezipienten spielt dabei eine wesentliche Rolle, denn er hat – sozusagen als ein am kreativen Prozess Beteiligter – die Verknüpfung der bisweilen locker vorgegebenen Schichtungen der Collage definitiv vorzunehmen.

Kunstformen, die besonders zum Typ der modernen „Collage“ prädestiniert sind, sind jene, die mit dem Medium „Zeit“ operieren wie Film, Projektionen Musik, Tanz, Musiktheater, Ballett, Oper, Schauspiel, gesprochene Lyrik, gesprochener Dialog, Hörbuch, Hörspiel, Pantomimik. Sobald zwei oder mehrere solcher Ebenen künstlerischen Ausdrückens kombiniert werden, tritt das „Prinzip Collage“ erkennbar in Erscheinung. Oftmals wird dabei der Terminus „Collage“ gar nicht explizit auf die ästhetischen Produkte angewandt, - etwa bei Hörspiel, Hörbuch oder bei fast allen Formen modernen Musiktheaters (von Oper bis Ballett) mit ihrem Einbezug von Musik, Sprache, Gesang, szenischer Handlungsoptik, Optik des Bühnenbilds und Optik der visuellen Projektionen). Nicht angewandt wird der Terminus „Collage“ auch auf jene Kunstform, der sie inhaltlich ihre Herkunft und ihr Strukturierungsprinzip verdankt, - dem Film. Jeder moderne Film mit seinen immensen Schichtungen (das wird jedem Filmschaffenden spätestens in der Filmmischung immer wieder bewusst²⁵) ist von einer dem Laien nach wie vor unvorstellbaren Komplexität: da gibt es die optische Ebene, die in sich jedoch kategorial mindestens dreifach geschichtet ist (es verbinden sich der Bewegungsrhythmus des gespielten Bildinhalts, der Bewegungsrhythmus der Kamera und die Rhythmik des Filmschnitts²⁶), da gibt es die Ebene des gesprochenen Dialogs, die Ebene der Musik (auf meist über 48 Spuren produziert und mittlerweile auf sechs Lautsprecherkanälen räumlich dargeboten), die Ebene des Sounddesigns (inzwischen oft aus Schichtungen von bis zu 300 Layern von punktuellen Geräuschen, Atmos bis zu ausgefuchstesten Toncollagen bestehend). Bereits zu Beginn der 80er Jahre wurden bei der Filmmischung von „*Das Boot*“ (Regie: Wolfgang Petersen) 136 Tonspuren zu einer Toncollage zusammengefahren. Heute ist bei großen Hollywood-Produktionen ein Ausgangsmaterial von 300-400 Tonspuren die Regel. Der Terminus „Collage“ wurde im Herstellungsprozess von Filmen übrigens schon seit Jahrzehnten verwendet, wenn dort in der Tonabteilung stets von „Toncollagen“ die Rede war.

²⁵ Zur „Filmmischung“ vgl. N.J. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz (Schott-Verlag) 1997 und N.J. Schneider, *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (= kommunikation audiovisuell Band 13), München 1986 (2. Auflage 1991), Universitätsverlag Konstanz

²⁶ Diese Präzisierung stammt – nach wie vor unübertroffen – von dem französischen Filmemacher René Clair, die er 1925 in den Beilagen der Zeitschrift *Cinéma* veröffentlichte. Vgl. hierzu Rainer Fabich und N.J. Schneider, „*Cinéma*“ von Erik Satie. *Aspekte zu einer Filmmusikpartitur*, in: *Melos* 1986/Heft 3, S. 40-61