



. kunst · geschichte · gegenwart · kunst · geschichte · gegenwart · kunst · geschichte · gegen

verena krieger · gregor streim (hg.)

collage/montage

in kunst und literatur
von den 1960er jahren
bis heute

böhlau

kunst · geschichte · gegenwart
band
6

Verena Krieger, Gregor Streim (Hg.): Collage-Montage in Kunst und Literatur
von den 1960er Jahren bis heute

Collage/Montage in Kunst und Literatur
von den 1960er Jahren bis heute

Verena Krieger, Gregor Streim (Hg.): Collage-Montage in Kunst und Literatur
von den 1960er Jahren bis heute

kunst · geschichte · gegenwart
band
6

Verena Krieger, Gregor Streim (Hg.): Collage-Montage in Kunst und Literatur
von den 1960er Jahren bis heute

Collage/Montage in Kunst und Literatur von den 1960er Jahren bis heute

herausgegeben von
verena krieger
und gregor streim

BÖHLAU

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht,
Böhlau und V&R unipress

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen
Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Unter Verwendung von Katharina Gaenssler
,16 (MoMA) D 22/30' (2015/2016), einer Décollage der Fotoinstallation
,Bauhaus Staircase' (2015) am Museum of Modern Art, New York.
© Katharina Gaenssler

Korrekturat: Sebastian Schaffmeister, Köln
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Prime Rate Kft., Budapest
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52988-8

Inhalt

Verena Krieger/Gregor Streim Collage/Montage seit den 1960er Jahren Kontinuitäten und Transformationen in künstlerischer Praxis und ihrer Theoretisierung	7
Paola Bozzi Das Umkehren des Zirkels Zu Franz Mons Collagen	25
Gregor Streim Montage und konkrete Poesie Franz Mon	41
Sophie König Montage und Permutation Zu neuen Verfahren der Materialkonstellation bei Hans Magnus Enzensberger und Claude Simon	55
Reinhard M. Möller Serendipität und Collage/Montage in Walter Höllers <i>Die Leute von Serendip erkunden die Gifffabrik</i>	69
Steffen Andrae Eine Frage des Zusammenhangs Alexander Kluges Konzept der Montage	85
Heinz Hiebler Real-Fiction Montage und Demontage des Realen in den Hörspielen von Ferdinand Kriwet und Thomas von Steinaecker	97
Tanja Zimmermann Vom Pariser Puzzle zur transkulturellen Bricolage Das kalligrammatische Prinzip in Ulrike Ottingers multimedialem Œuvre	111
Annette Tietenberg Wohnzimmerkriege Martha Roslers Fotomontagenzyklus <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i>	131

6 Inhalt

Verena Krieger Montage als Form widerständiger Ästhetik heute Marcel Odenbach und Thomas Hirschhorn	151
Florian Flömer De/Face/Collage Zur Auflösung des Gesichts in den Collagen von John Stezaker	171
Katharina Gaenssler im Gespräch mit Verena Krieger „Jedes Foto wandert mehrfach durch mich hindurch“	185
Gudrun Heidemann Doing Memory Nora Krugs Collagen/Montagen ge- und erfundener NS-Geschichte(n) in <i>Heimat. Ein deutsches Familienalbum</i>	201
Rüdiger Singer Eichendorff trifft Avantgarde Collage/Montage in Nora Krugs Adaption des Männerchor-Klassikers <i>Der Jäger Abschied</i>	213
Karen van den Berg Gebastelte Weltverhältnisse Zur Komplizenschaft der Dinge in der aktivistischen Kunst	231
Autorinnen und Autoren	247
Abbildungsnachweis	251

collage/montage seit den 1960er jahren

kontinuitäten und transformationen in künstlerischer praxis und ihrer theoretisierung

verena krieger/gregor streim

Anders als in ihren Anfängen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, als Collage/Montage als künstlerisches und alltagsweltliches Phänomen unerhört neu, überraschend und provozierend wirkte, ist sie heute ubiquitär. Als gestalterisches Verfahren wird sie in allen Künsten (Literatur, bildende Kunst, Film, Theater, Tanz, Architektur) vollkommen selbstverständlich und in vielen Varianten eingesetzt und spielt zudem eine tragende Rolle in intermedialen Produktionen. Auch in der Populärkultur ist sie allgegenwärtig, wenn man etwa an Musikvideos und die kommerzielle Werbung denkt. Neue Reproduktionstechniken und vor allem Digitalität und Internet haben zahlreiche neue technische Möglichkeiten, Funktionen und gestalterische Spielarten hervorgebracht, deren aktuell verbreitetste wohl die Memes sind, bei denen Bilder, Texte und Bewegtbilder bearbeitet, invertiert und neu kombiniert im Internet verbreitet werden. So handelt es sich bei Collage/Montage heute um ein etabliertes, sich permanent neu konstituierendes und neue Genres hervorbringendes ästhetisches Verfahren, das über die künstlerische und kommerzielle Nutzung hinaus für jedefrau und jedermann leicht verfügbar ist.

Da sie heute so allgegenwärtig ist, fällt ihre Existenz oft gar nicht mehr als solche auf. Zugleich wird – anders als etwa in den 1970er Jahren – nur selten von Collage/Montage gesprochen. An die Stelle dieser Begriffe sind im Gegenwartsdiskurs neue, spezifischere Bezeichnungen getreten, wie Sampling, Found-Footage, Meme oder Post-dramatisches Theater. Gleichwohl scheinen die Begriffe Collage/Montage unverzichtbar zu sein, wenn es gilt, das auch diesen jüngeren Genres zugrunde liegende Prinzip zu fassen. Doch wie genau lassen sich die Begriffe Collage und Montage überhaupt definieren, zumal sie bereits seit ihrer Genese völlig unterschiedlich und auch widersprüchlich verwendet werden?

probleme der begrifflichkeit

Die Wissenschaft versucht, dieser wildwüchsigen Begriffsverwendung Herr zu werden, indem sie die Begriffe als *termini technici* auffasst, das heißt sie systematisch entlang produktions- oder werkästhetischer Kriterien definiert. So lässt sich in der bildenden Kunst die Assemblage, die aus dreidimensionalen Elementen zusammengefügt ist, von der zweidimensionalen Collage abgrenzen, und diese, da bei ihr materialiter mit Klebstoff gearbeitet wird, wiederum von der Fotomontage unterscheiden, bei der durch das Abfotografieren von Bild- und Textelementen ein neues Foto produziert wird, das materialiter eine homogene Einheit ist, dem aber auf der bildlichen Ebene

8 verena krieger/gregor streim

die Dispartheit der verwendeten Elemente dennoch anzusehen ist. Diese terminologischen Unterscheidungen im Bereich der bildenden Kunst sind aber auf literarische Werke nicht übertragbar. Daher wird in der Literaturwissenschaft Montage meist als Oberbegriff für alle Formen der literarischen Verarbeitung vorgefertigter Textmaterials verwendet, wobei eher Abgrenzungsprobleme zu Zitat und Paraphrase diskutiert werden. Als die „Sonderform“ der Collage bezeichnet man Werke, die ausschließlich aus Fremdmaterial zusammengesetzt sind (wie etwa Herta Müllers Collagegedichte).¹ Die Filmwissenschaft wiederum verwendet fast ausschließlich den Begriff der Montage und dies mit einem sehr weiten Bedeutungsspektrum: Er bezeichnet die basale Technik des Schneidens und Aneinanderfügens verschiedener Einstellungen, die meist im Dienst illusionistischer Kontinuität (Continuity Editing) steht, aber zugleich auch das konzeptuell diametral entgegengesetzte Verfahren der programmatisch auf ‚Kollision‘ abzielenden Montage in der Nachfolge Sergej Eisensteins.² Den Begriff der Collage verwendet man hingegen nur für Found-Footage-Filme, in denen vorgefundenes Filmmaterial verarbeitet ist.

Terminologische Differenzen gibt es aber nicht nur zwischen den Fachwissenschaften. Auch Künstler und Autorinnen verwenden die Begriffe auf ganz eigene, freie Weise und erfinden zudem immer wieder neue Bezeichnungen für ihre je besondere Art zu montieren/collagieren. So nannten die Dadaisten ihre Papierarbeiten mit ausgeschnittenen Bild- und Textelementen zunächst ‚Klebebilder‘ und dann ‚Fotomontagen‘, bis bald darauf der Begriff der Fotomontage durch John Heartfield eine neue, spezifischere Bedeutung erhielt. Um 1930 wurden Alfred Döblins Integration von Zeitungs- und Reklametexten in den Roman wie auch die Piscator-Bühne und Bertolt Brechts Episches Theater mit dem Begriff der Montage gefasst, während sich experimentelle Autoren in den 1960er Jahren den Begriff der Collage aneigneten. Hinzu kommen Begriffsneuschöpfungen wie – um nur einige Beispiele zu nennen – ‚Merz‘ (Kurt Schwitters), ‚Konterrelief‘ (Vladimir Tatlin), ‚Fotoplastik‘ (László Moholy-Nagy), ‚Konfrontage‘, ‚Chiasmage‘ und ‚Krumplage‘ (Jiří Kolář), ‚Cut-up‘ (William Burroughs), ‚Décollage‘ (Wolf Vostell) und ‚Ur-Collage‘ (Thomas Hirschhorn).

Die sachlich begründeten kategorialen Unterscheidungen der Fachwissenschaften können vor diesem Hintergrund keine normative Verbindlichkeit beanspruchen, sondern nur als analytische Hilfsmittel dienen. Daher verwenden wir Collage/Montage hier als tendenziell synonym gewordene Oberbegriffe für alle gestalterischen Verfahren in Kunst und Literatur, die auf der Fragmentierung, Dekontextualisierung und Neukombination vorgefundener visuellen und/oder textlichen Materials basieren. Der entscheidende Gesichtspunkt ist, dass die Heterogenität der Elemente wahrnehmbar

1 Vgl. Viktor Žmegač, Montage/Collage, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Tübingen 1994, S. 286–291, hier S. 289.

2 Als Kollisionsmontage bzw. Intellektuelle Montage bezeichnet Eisenstein die Kombination von Filmsequenzen gänzlich unterschiedlichen Inhalts, die bei den Rezipientinnen gedankliche Zusammenhänge evozieren. Ein berühmtes Beispiel ist sein Film *Stačka* (dt. Streik) (UdSSR 1925), in dem er die Darstellung von Massakern an Streikenden mit dokumentarischen Filmaufnahmen von Schlachtungen kombiniert und so eine schockierende Parallele erzeugt.

ist. Dies kann allerdings in sehr unterschiedlichem Maße geschehen – die Disparität der Elemente kann abgemildert oder auch zur krassen Diskrepanz gesteigert werden. Wird die Heterogenität der Elemente jedoch ganz verborgen, handelt es sich zwar technisch um Montagen oder Collagen, aber in ästhetischer Hinsicht sind es keine mehr. In diesem Sinne bezeichnen diese Begriffe nicht nur oder nicht primär ein gestalterisches Verfahren oder ein Genre, sondern ein ästhetisches Prinzip.

montagetheorien und kontroversen der 1930er Jahre

In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit künstlerischer und literarischer Collage/Montage steht bislang die frühe Phase der 1910er bis 1930er Jahre im Vordergrund – also die ‚heroische‘ Zeit der Collage, in der die Dadaisten Raoul Hausmann und Hannah Höch mit ihren Klebebildern begannen, Kurt Schwitters immer weiter ausufernde Materialassemblagen schuf, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* erschien, Max Ernst die Collage zum surrealistischen Leitmedium erhob und John Heartfield mit Fotomontagen die Nationalsozialisten bekämpfte,³ mit anderen Worten: als Collage/Montage ein Projekt der Avantgarden war. Zugleich war sie von Beginn an eine hochpolitische Kunstform, die provozierte, auf Widerstand und Ablehnung stieß und die primär von linksorientierten Künstlerinnen und Künstlern genutzt wurde. Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass die frühesten und bedeutendsten Theorien der Montage – tatsächlich sprechen diese ausschließlich von Montage – durchweg deren gesellschaftskritische Dimension ins Zentrum stellen. Ernst Bloch schreibt der modernen Zerstreuungskultur mit ihrer kaleidoskopartigen Aneinanderreihung von Disparatem selbst bereits einen Montagecharakter zu. Erst in der künstlerisch-experimentellen Montage gewinnt das Verfahren in seinen Augen ein kritisches Potenzial. Die kritische, ‚höhere‘ Form der Montage spiegelt nicht die in Teile zerfallene Oberfläche wider, sondern betont die Unterbrechung und baut die Bruchstücke „wider den gewohnten Zusammenhang“ in einen „anderen Raum“ ein;⁴ verwendet sie als „Material für dialektische Montage“.⁵

Die Zuschreibung einer besonderen rezeptionsästhetischen, die Wahrnehmung verändernden Funktion übernimmt Bloch dabei von Bertolt Brecht und Walter Benjamin. Brecht erklärt die „Trennung der Elemente“ zum Grundprinzip seines Epischen Theaters; das kontrastive und kommentierende Verhältnis von Sprache, Spiel, Bühnenbild und Musik soll die realistische Illusion zerstören, das Theater von einem dramatischen in ein zeigendes verwandeln und die Zuschauer in eine distanzierte und kritisch-reflektierende Haltung versetzen.⁶ Und Walter Benjamin sieht den Montage-Charakter

3 Vgl. Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

4 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt am Main 1985, S. 228.

5 Ebd., S. 249.

6 Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (1930), in: ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u. a., Bd. 24, Berlin u. a. 1991, S. 74–85, hier S. 79.

des Epischen Theaters im Prinzip der – als „Chock“⁷ erfahrenen – „Unterbrechung der Handlung“ begründet, wodurch einzelne Gesten bzw. gesellschaftliche Zustände aus zeitlich-dramatischen Zusammenhängen herausgelöst und für die Zuschauer als „Dialektik im Stillstand“ lesbar werden.⁸ Damit ermögliche die Montage den Rezipierenden die selbstständige „Entdeckung der Zustände“ und „zwingt“ sie zur eigenen Stellungnahme.⁹ Analog schreibt der Bauhaus-Meister László Moholy-Nagy über die Fotomontage bzw. von ihm so bezeichnete „fotoplastik“, sie vermöge „die durchdringung und verschmelzung der im leben nicht immer sichtbaren zusammenhänge“ zu visualisieren.¹⁰ Dadurch würde sie ein intelligentes und kritisches Neues Sehen einüben, sie sei „augen- und gehirngymnastik“.¹¹ Auch Günther Anders betont die erkenntnistheoretische Funktion der avantgardistischen Montage, die durch die entstellende Kombination von Wirklichkeitselementen „die wirkliche und dem unbewaffneten Auge unsichtbare Welt sichtbar“ mache.¹² Diese Konzeptualisierung von Collage/Montage als kritisch-emanzipatives Verfahren hat sich erfolgreich etabliert und wird bis heute fortgeschrieben.¹³

Bei näherer Betrachtung enthalten diese Theorien, die sich nur graduell unterscheiden, zwei verschiedene Aspekte: die Emanzipation der Rezipierenden, die eine verfeinerte Wahrnehmungsfähigkeit, ein intelligentes Neues Sehen einüben und zu selbstständigem Denken angeregt werden sollen, und die politische Aufklärung. Dass beide Aspekte keineswegs zwingend kongruieren, vielmehr in Gegensatz zueinander treten können, offenbart sich daran, wie die Idee einer politischen Aufklärung mittels Montage konkret ausbuchstabiert wird. So begründete der Theaterregisseur Erwin Piscator den von ihm ab Mitte der 1920er Jahre entwickelten neuen Typ des politischen Theaters, bei dem er dokumentarisches Film- und Fotomaterial zwischen Spielszenen einmontierte, damit, dass das durch die Montage ausgelöste Überraschungsmoment die „stärkste politisch-propagandistische Wirkung“ auf die Zuschauer habe.¹⁴

-
- 7 Walter Benjamin, Was ist episches Theater? [2] (1939), in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/2, Frankfurt am Main 1991, S. 532–539, hier S. 537.
 - 8 Walter Benjamin, Was ist episches Theater? [1] (1931), in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/2, Frankfurt am Main 1991, S. 519–531, hier S. 521 und 530.
 - 9 Walter Benjamin, Der Autor als Produzent (1934), in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/2, Frankfurt am Main 1991, S. 683–701, hier S. 698.
 - 10 László Moholy-Nagy, Fotografie ist Lichtgestaltung (1928), in: Krisztina Passuth, Moholy-Nagy, Dresden 1987, S. 319–323, hier S. 321.
 - 11 Ebd., S. 322.
 - 12 Günther Anders, Über Photomontage (1938), in: ders., Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, München 1993, S. 175–191, hier S. 176.
 - 13 Vgl. Klaus Honnef, Symbolische Form als anschauliches Erkenntnisprinzip. Ein Versuch zur Montage, in: John Heartfield, Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin, Köln 1991, S. 38–54; Handbuch der Kommunikationsguerilla, hg. von Autonome A. f. r. i. k.a Gruppe, Luther Blissett und Sonja Brünzels, Hamburg ca. 1997, S. 85 f; Georges Didi-Huberman, Was zwischen zwei Bildern passiert: Anachronie, Montage, Allegorie, ‚Pathos‘, in: Vergleichendes Sehen, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, München 2010, S. 537–572; ders., Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte 1, München 2011.
 - 14 Erwin Piscator, Das politische Theater, Berlin 1929, S. 70.

Er unterstellte die Ästhetik damit dem Ziel einer „Sichtbarmachung politischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge“. ¹⁵ In den sowjetischen Montage-theorien wird diese agitatorische Funktionalisierung noch deutlicher hervorgehoben, wenn Sergej Eisenstein den Montagefilm als eine „auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen bezeichnet“ ¹⁶ und Gustav Klucis für die Fotomontage als eine „schlagkräftige, lebendige Gestaltungsmethode“ wirbt, die als „eine neue Art der Agitationskunst“ und als „die Kunst des sozialistischen Aufbaus“ dienen könne. ¹⁷ Nach dem Kunsttheoretiker Sergej Tretjakow ist die Fotomontage gar die „Kunst der tagtäglichen unmittelbaren Beeinflussung der Millionen Menschen, die am Aufbau des Sozialismus arbeiten“, eine „wirkliche[n] Massenkunst“. ¹⁸ Bemerkenswerterweise wird hier in wahrnehmungstheoretischer Hinsicht exakt das Gegenteil von dem behauptet, was Brecht, Benjamin, Moholy-Nagy, Bloch und Anders annehmen: Anstatt eine kritisch-reflexive Wahrnehmung zu fördern, soll Montage psychologisch beeinflussen. Nicht um die kritische Bewusstseinsbildung des Einzelnen geht es, sondern um die Manipulation der Massen im staatlichen Interesse. Indem sie sich als ‚Ingenieure der Seele‘ im Sinne Stalins anboten, versuchten die Vertreter der Avantgarde ihr künstlerisches Verfahren in der Sowjetunion der 1930er Jahre zu legitimieren. ¹⁹ Dennoch wurden Collage- und Montageverfahren von der sowjetischen Kulturpolitik im Zuge der Abkehr vom avantgardistischen Proletkult seit den späten 1920er Jahren ausgegrenzt und nur noch insoweit akzeptiert, als sie verdeckt eingesetzt werden konnten, etwa bei der Elimination unliebsam gewordener KP-Funktionäre aus der stalinistischen Bildpropaganda. ²⁰

Daran offenbart sich der Kernpunkt des Konflikts um Collage/Montage im kunsttheoretischen Diskurs der 1930er Jahre, in dem sich deren Gegner auf die klassischen ästhetischen Kategorien von Schönheit, Proportion und ‚organischer‘ Einheit des Kunstwerks bezogen. Diese werden nicht allein von konservativer und reaktionärer Seite beschworen, sondern im Kontext des Expressionismusstreits auch von dem marxistischen Kunst- und Literaturtheoretiker Georg Lukács ideologisch verabsolutiert. Nach dem von Lukács und anderen ausformulierten und unter Stalin machtpolitisch zur Staatsdoktrin erhobenen Programm des Sozialistischen Realismus war es die Aufgabe der Kunst, die Wirklichkeit in ihrer „objektiven Totalität“ wiederzugeben und sie

15 Ebd.

16 Sergej Eisenstein, Die Montage der Filmattraktionen (1924), in: ders., Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth, Leipzig 1988, S. 17–45.

17 Gustav Klucis, Fotomontage als neue Art der Agitationskunst (1929), in: Gustav Klucis Retrospektive. Ausstellungskatalog Museum Fridericianum Kassel, Centro de Arte Reina Sofia Madrid, hg. v. Hubertus Gassner und Roland Nachtigäller, Stuttgart 1991, S. 308–311.

18 Sergej Tretjakow, John Heartfield montiert (Auszüge aus ders., Džon Chartfil'd (John Heartfield), Moskau 1936, in: Eckhardt Siepmann, Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte, Berlin 1977, S. 168–175, hier S. 175.

19 Klucis wie Tretjakow fielen 1937 bzw. 1938 den stalinistischen Säuberungen zum Opfer.

20 Vgl. Margarita Tupitsyn, Die abtretende Avantgarde: Sowjetische Bildwelten unter Stalin, in: Glaube Hoffnung Anpassung. Sowjetische Bilder 1928–1945, Ausst.-Kat. Folkwang-Museum Essen 1995, S. 12–33.

12 verena krieger/gregor streim

als „dialektische Einheit von Erscheinung und Wesen“ erkennbar zu machen.²¹ Dazu sei allein das geschlossene realistische Kunstwerk imstande. Da die Collage/Montage mit den durch sie hervorgerufenen Unterbrechungen und Irritationen gegen dieses kunsttheoretische Postulat verstößt, wird sie als ‚formalistisch‘ verworfen. Dieses Verdikt richtet sich auch gegen die gesellschaftskritischen Fotomontagen aus dem Kreis der Berliner Dadaisten und des Bauhauses. Die Verteidiger der avantgardistischen Kunstexperimente gegen den Formalismusvorwurf erklärten dagegen das ‚Nicht-Organische‘ zum eigentlich revolutionären Moment in der Kunst. So war der Konflikt um Collage/Montage in den 1930er Jahren wesentlich einer innerhalb des marxistisch orientierten Lagers.

Ungeachtet dieser Theoriedebatte waren Collage- und Montageverfahren in praktischer – das heißt in produktions- wie rezeptionsästhetischer – Hinsicht in den 1930er Jahren mit weit vielfältigeren Intentionen und Funktionen verbunden. Von Beginn an existierte Collage/Montage auch als bildreflexive Form (etwa bei den papiers collés der Kubisten),²² als Mittel zur Stimulierung und Evokation des Unbewussten (wie bei Max Ernst und anderen Surrealisten), als raffiniertes Verfahren zur Erzeugung von Fantasie- und Traumbildern (wie bei Herbert Bayer) und nicht zuletzt auch als avancierte Form kommerzieller Werbegrafik für moderne Maschinen und Gebrauchsgegenstände (wie bei Max Burchartz und Jan Tschichold). Collage/Montage war also nicht per se kritisch-aufklärerisch und diente auch keineswegs zwingend der Erhellung gesellschaftlicher Verhältnisse oder Propagierung kommunistischer Positionen. Es gab sogar ernsthafte Versuche, die Fotomontage propagandistisch für den Nationalsozialismus zu nutzen: Das NS-Organ *Illustrierter Beobachter* publizierte im Jahr 1932 antisemitische Hetzbilder, deren Gestaltungsweise von John Heartfield abgesehen – wenngleich qualitativ ungleich schwächer als dessen Fotomontagen – war. Nach der Machtübergabe an Hitler 1933 durfte die Redaktion diese Experimente allerdings nicht mehr fortsetzen.²³ Erfolglos blieb auch der Versuch des ehemaligen Bauhäuslers Herbert Bayer, im Jahr 1936 mit einer Propaganda-Fotomontage für Hitler bei den Nationalsozialisten zu reüssieren. Der sich durchsetzende kulturreaktionäre Flügel innerhalb der NSDAP lehnte ebenso wie der Stalin'sche Machtapparat Collage/Montage entweder grundsätzlich ab oder akzeptierte sie nur dann, wenn ihr Konstruktionsprinzip nicht wahrnehmbar war und sie sich zugunsten propagandistischer Erzählungen instrumentalisieren ließ (wie bei den avanciert montierten Propagandafilmen von Leni Riefenstahl).

21 Georg Lukács, Es geht um den Realismus (1938), in: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, hg. v. Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt am Main 1973, S. 192–230, hier S. 198 f.

22 Vgl. die Deutung von Clement Greenberg, Collage (1948), in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. von Karlheinz Lüdeking, Hamburg 2009, S. 156–162.

23 Vgl. Sabine T. Kriebel, Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield, Berkeley/Los Angeles/London 2014, S. 105–166.

collage-/montagetheorie in den 1960er und 1970er jahren

Weshalb der ausführliche Rückblick auf die frühe Phase von Collage/Montage und die daran geknüpfte Theoriedebatte der 1930er Jahre? Sie bleiben direkt und indirekt prägend für die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden künstlerischen und theoretischen Entwicklungen – jedoch unter neuen Vorzeichen und mit anderen Frontverläufen. Zwar ist die innermarxistische Kontroverse um Montage in den ‚realsozialistischen‘ Ländern bereits seit Mitte der 1930er Jahre machtpolitisch entschieden, doch nach 1945 und im Kontext des Kalten Kriegs erhält die Problematik der – angestrebten oder verworfenen – ‚Einheit‘ des Kunstwerks erneut Relevanz. Im Westen wurde der positive Rückbezug auf die nun ‚klassisch‘ gewordene moderne Kunst und Literatur ein wichtiges Element des demokratischen Neubeginns und zugleich ein Eckpfeiler der westlichen Position in der Blockkonfrontation. Moderne, im Nationalsozialismus, aber auch im sowjetischen Einflussbereich verworfene Autorinnen und Autoren wie Franz Kafka oder Gottfried Benn wurden wiederentdeckt, künstlerische Stilrichtungen wie Kubismus, Expressionismus und Abstraktion zum Gegenprogramm der ‚Freien Welt‘ gegen die staatliche Doktrin des Sozialistischen Realismus erhoben.²⁴ Damit wurde aber der Konflikt um das einheitliche im Gegensatz zum fragmentierten Kunstwerk zu einem innerwestlichen Konflikt, denn die – von den westlichen Alliierten geförderte – modernistische Tendenz kollidierte mit einer in der jungen Bundesrepublik gesellschaftlich vorherrschenden konservativ-restaurativen Haltung. Als exemplarisches Beispiel für das nachdrückliche Insistieren auf der organischen ‚Einheit‘ des Kunstwerks sei Hans Sedlmayrs breit rezipierte Klage über den *Verlust der Mitte* in der modernen Kunst genannt, den er als Folge der fehlenden Einheit von Form und Bedeutung diagnostiziert.²⁵ Collage und Assemblage werden von ihm als Manifestationen einer totalen Absage an jegliche Logik, Kunst und Ethik und letztlich an Gott angeprangert.²⁶ Aber auch dort, wo die programmatische Rehabilitierung der künstlerischen Moderne besonders entschieden betrieben wurde, in den frühen Documentas der 1950er/1960er Jahre, bezog man sich auf die konventionellen Gattungen Malerei und Skulptur und auf Tendenzen der Abstraktion, nicht aber auf die radikalen Experimente der Avantgarden.²⁷

Es blieb den Neoavantgarden vorbehalten, die nun historisch gewordenen Avantgarden wiederzuentdecken und an sie anzuknüpfen. Das künstlerische Rekurrieren auf Dada, Surrealismus und Konstruktivismus war in der Bundesrepublik der 1950er und 1960er Jahre ein Statement gegen den kulturellen Konservatismus der Adenauer-Ära. Collage/Montage spielte dabei zunächst implizit, bald auch explizit eine wichtige Rolle. Eine wachsende Anzahl von Künstlern und Autoren (wie zum Beispiel Franz Mon, Jiří

24 Vgl. Steffen Dengler, *Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland*, München/Paderborn 2010.

25 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948), Frankfurt am Main 1955.

26 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst* (1955), Köln 1985, S. 110.

27 Vgl. Documenta. Kunst und Politik, Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin, hg. v. Raphael Gross mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wirling, München 2021, S. 107–123.

Kolář, Robert Rauschenberg) brachten die Kombination disparaten und fragmentierten Materials in Textcollagen, Text-Bild-Collagen, Klang- und Hörspielcollagen, Fotocollagen, Fotomontagen sowie Materialassemblagen und Objektcollagen zur Anwendung und experimentierten mit immer neuen Verfahrensvarianten. Die radikalsten Formen entwickelte die Fluxusbewegung (wie etwa Wolf Vostell und Nam June Paik), indem sie performative Prozesse unter Integration von Geräuschen, Bewegung, Licht, vielfältigen Materialien und (Alltags-)Handlungen collageartig kombinierte und ganze Environments aus vorgefundenen Objekten gestaltete. Ebenso kam das Collageprinzip im Theater zum Einsatz (wie bei Tadeusz Kantor und Józef Szajna).

Die neuen künstlerischen Entwicklungen vor dem Hintergrund veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse erforderten auch neue theoretische Reflexionen. Einen Meilenstein stellte dabei die Nürnberger Tagung *Prinzip Collage* im Jahr 1968 dar, auf der sich progressive Literaten, Künstler, Kunsttheoretiker, Theaterleute und Ausstellungsmacher (tatsächlich ausschließlich Männer) trafen, um über das Wesen der Collage zu beraten. Wie aus dem Titel hervorgeht, dominiert nun der Begriff Collage und erstmals wird sie zum ‚Prinzip‘ erhoben. Wie Dietrich Mahlow einleitend feststellt, basiert dies auf der „Überlegung, dass hinter der Collage mehr steckt als eine bloße Technik“.²⁸ Worin dieses ‚Mehr‘ konkret besteht, wird im Kunst- und Literaturdiskurs der 1960er und 1970er allerdings sehr unterschiedlich definiert. Franz Mon sieht darin ein radikal neues Wahrnehmungsangebot zur Stimulierung der Imaginationskraft, was eine Befreiung aus gesellschaftlich bedingten Sprach- und Denkwängen ermöglichen kann. Indem Collage „die gegebene Realität transponiert, bringt sie mit dem Material der gegebenen eine ‚andere‘ Wirklichkeit hervor, die [...] probeweise neue, unvernutzte, möglicherweise nur momentan benutzbare Muster und Spielregeln entwirft“.²⁹ Die darin enthaltene wahrnehmungstheoretische Konzeption weist Analogien zu den frühen Konzepten einer Sensibilisierung der Wahrnehmung auf, ist dabei aber nicht explizit gesellschaftspolitisch ausgerichtet.³⁰

Im Zuge der emanzipatorischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre setzt in der Bundesrepublik aber auch eine breite Politisierung der Künste ein, die zu einem verstärkten Interesse an den politisch widerständigen Aspekten der frühen Collage- und Montagekunst führt. So werden zum Beispiel die Fotomontagen von John Heartfield wiederentdeckt und ausgestellt.³¹ Engagierte Künstlerinnen und Künstler wie Martha Rosler und Klaus Staeck greifen seine Verfahren auf.

28 Dietrich Mahlow, zum prinzip collage, in: prinzip collage, hg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Neuwied/Berlin 1968, S. 7–12, hier S. 8.

29 Franz Mon, arbeitsthesen zur tagung „prinzip collage“, in: prinzip collage, hg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Neuwied/Berlin 1968, S. 13f., hier S. 13; erweiterte Fassung: Colлагetexte und Sprachcollagen (1968), in: Franz Mon, Essays. Gesammelte Texte 1, Berlin 1994, S. 211–226.

30 Ähnliches gilt für die frühen Texte von Helmut Heißenbüttel *Reduzierte Sprache* (1955) und *Story contra Montage* (1966) sowie für die erste fachwissenschaftliche Publikation zur Collage von Herta Wescher *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart* (Köln 1968).

31 Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), Berlin: Ausstellung „John Heartfield“, 29. November 1969–11. Januar 1970.

Zugleich werden die Montagetheorien der 1930er Jahre – insbesondere die von Brecht, Benjamin und Eisenstein – erneut rezipiert. Einer der wichtigsten Künstler-Autoren, die in einer Linie mit den unorthodox-marxistischen Montagetheoretikern stehen, ist Alexander Kluge. Eng an Brecht orientiert, bestimmt er Montage als ein Verfahren im Dienst eines reflektierten Realismus.³² Zugleich grenzt er sich von Eisenstein ab, der Montage als Mittel der „Überredungskunst“ nutze, was er selbst dezidiert ablehnt.³³

Einen Höhepunkt der Montagetheorie nach dem Zweiten Weltkrieg, die in Kenntnis und kritischer Verarbeitung der Schriften der 1930er Jahre entsteht, stellt Adornos postum publizierte *Ästhetische Theorie* (1970) dar. Adorno behandelt die Montage darin im Kontext seiner Philosophie der modernen Kunst, die das inkommensurable, Sinn negierenden Kunstwerk zur Antithese zum scheinbar ‚ganzen‘, scheinhaften Sinn erzeugenden Kunstwerk erhebt. Damit verabsolutiert Adorno die Negation des Sinns zum eigentlichen Gehalt des modernen Kunstwerks. Collage/Montage ist hierfür qua ihrer Konstruktion repräsentativ: „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“³⁴ Adorno steigert dies aber auch zu einer politisch kritischen Funktion des Kunstwerks: „Kunst will ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestehen und deren Abschaffung inaugurieren.“³⁵

Diese Fortschreibung der unorthodox-marxistischen Montagetheorien der 1930er Jahre durch Adorno wird von Peter Bürger kritisch hinterfragt, der in seiner *Theorie der Avantgarde* (1974) auf empirische Gegenbelege wie die italienischen Futuristen verweist, die Montage/Collage in den Dienst des Faschismus stellten. Seiner Auffassung nach ist es „grundsätzlich [...] problematisch, einer Verfahrensweise eine feste Bedeutung zusprechen zu wollen“. Aber auch Bürger erkennt an, dass das Schockmoment, das der Montage innewohne, zumindest von der künstlerischen Intention her zum „Stimulans“ einer neuen Lebenspraxis werden könne.³⁶ Zu der Zeit, als Peter Bürger dies schreibt, im Jahr 1974, ist Collage/Montage längst von der Pop-Art adaptiert worden, von Robert Rauschenbergs ‚Combine Paintings‘ bis zu William Burroughs‘ und Rolf-Dieter Brinkmanns ‚Cut-up‘-Poesie. Sie hat Einzug gehalten in die Musik und in das Hörspiel, wo aufgrund der neuen Tonband- und Stereotechnik Ton- und Sprachmaterial neu kombinierbar geworden ist, und sie hat eine Erweiterung zum Happening

32 Alexander Kluge, Montage, Authentizität, Realismus, in: Klaus Eder/Alexander Kluge, Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München 1980, S. 97–101. Als Filmemacher spricht Kluge durchweg von Montage statt von Collage.

33 Alexander Kluge, Der Autor als Dompteur oder Gärtner, Rede zum Heinrich-Böll-Preis 1993, in: Alexander Kluge, Personen und Reden, Berlin 2012, S. 23–40, hier S. 25.

34 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1973, S. 232. Adorno recurriert in diesem Zusammenhang auch auf Benjamins Begriff des Schocks, aber er konstatiert auch das Problem, dass sich der Schockeffekt abstupfen und Montage weiterhin durch die Kulturindustrie (Hollywood-Film) angeeignet werden kann (vgl. ebd., S. 233 f).

35 Ebd., S. 232.

36 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974, S. 98–116.

erfahren, das Susan Sontag als „Kunst des radikalen Nebeneinanders“ definiert und in eine Traditionslinie mit Dada stellt.³⁷

collage/montage unter den vorzeichen von postmoderne und digitalisierung

Die Voraussetzungen eines Sprechens und Nachdenkens über Collage/Montage haben sich somit seit den 1960er Jahren grundlegend verändert und diese Entwicklung setzt sich bis heute fort. Die Kulturindustrie, als deren Widerpart Adorno Collage/Montage deutete, ist längst nicht mehr deren Anderes, sondern wohl das wichtigste Feld, in dem Collage/Montage zum Einsatz kommt, zumal Popkultur und Kunst ohnehin nicht mehr klar voneinander abgegrenzt werden können. Indem in der Ära der Postmoderne die dekontextualisierende Neukombination von Elementen als spielerisches Allroundverfahren zum vorherrschenden Prinzip avanciert, verliert sie das verstörende, provokante Potenzial, das Brecht und Benjamin in ihr gesehen hatten. Das von Susan Sontag konstatierte „radikale Nebeneinander“ steht dem „Anything goes“ (Paul Feyerabend) offenkundig näher als der schockerzeugenden Kollision.³⁸ Veränderte Wahrnehmungsgewohnheiten machen es möglich, die Koexistenz des Inkohärenten ästhetisch zu genießen.

Gleichwohl leben die politischen bzw. kulturevolutionären Intentionen, die historisch mit Montage verbunden wurden, unter neuen Vorzeichen fort. So setzen feministische Künstlerinnen wie etwa Valie Export und Annegret Soltau, Martha Rosler und Barbara Kruger seit den 1970er Jahren Collage/Montage ein, um patriarchale Geschlechterkonzepte zu dekonstruieren,³⁹ und die subkulturelle Popmusikszene der 1980/90er Jahre sieht im Sampling ein Mittel, tradierte Autorschaftskonzepte zu unterminieren.⁴⁰ Vor allem in den osteuropäischen Staaten unter den Bedingungen sich auflösender und neu formierender staatlicher Machtverhältnisse werden ästhetische Taktiken wie Montage, Collage, Parodie und Persiflage als ironisches Mittel künstlerisch-politischer Kritik eingesetzt.⁴¹ Darin liegt zum einen eine erkennbare Verschiebung der thematischen Stoßrichtung gegenüber der antikapitalistischen oder gegen den Nationalsozialismus gerichteten Tendenz früherer Collage-/Montagearbeiten. Zum anderen tritt mit der Dekonstruktion ein neuer Ansatz ironisch-kritischer Entlarvung an die Stelle der dialektischen Aufhebung. Weitere qualitative

37 Susan Sontag, *Happenings. Die Kunst des radikalen Nebeneinanders (1962)*, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main 1995, S. 309–321.

38 Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang – Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main 1976, S. 401, 409.

39 Vgl. Sigrid Schade, Jenny Holzer und Barbara Kruger. *Kunst, Politik und Öffentlichkeit in den USA der achtziger Jahre*, in: *Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann*, hg. v. Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 387–400.

40 Diedrich Diederichsen, *Sampling und Montage. Modelle anderer Autorschaften in der Kulturindustrie und ihre notwendige Nähe zum Diebstahl*, in: *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, hg. v. Anne-Kathrin Reulecke, Frankfurt am Main 2006, S. 390–405, insbes. S. 402–404.

41 Vgl. Anna Schober, *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009.

Neuerungen bestehen darin, dass in der Postmoderne das Modell der ziellosen, von Zufällen und Pragmatismus geleiteten Bricolage an Bedeutung gewonnen hat, wobei diskutabel ist, ob es sich um eine Spielart der Montage handelt oder um ein Gegenmodell.⁴² Das ‚Basteln‘ neuer Bild- und Dingwelten aus zivilisatorischem Abfall und einfachen Materialien, wie etwa in Thomas Hirschhorns *Altären* und *Monumenten*, zielt nicht auf Provokation und Schock ab, sondern ist vielmehr mit sozialen Konzepten wie Partizipation und Ermächtigung oder darüber hinausgehenden sozial-utopischen Ideen verbunden.

Neben den kulturellen Verschiebungen seit den 1970er Jahren wirken sich auch die technologischen und medialen Umbrüche tiefgreifend auf die künstlerisch-literarische Praxis im Feld der Collage/Montage aus. Die Montage war ja von ihrem Beginn an eng mit technischen und medientechnischen Entwicklungen (vor allem neuen fotografischen, Reproduktions- und Schnitttechniken) verknüpft und hat diese stets auch in ihren Verfahren gespiegelt. Die neuen Massenmedien Fernsehen und Rundfunk sowie elektronische Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahren wie VHS-Video und Stereophonie haben nicht nur neue Rezeptionsweisen zur Folge, sondern bringen auch neue Produktionsformen hervor. Es entstehen neue Genres wie die Hörspielcollage, und in der Videokunst wird mit neuen Montageverfahren wie dem Split-Screen experimentiert, um visuelle Kollisionen zu erzeugen. Der weit-aus größte, in seinen Dimensionen noch nicht zu überschauende Einschnitt in die Entwicklung der Collage/Montage ist aber die Digitaltechnologie, die das Montieren von visuellem, klanglichem und textuellem Material in einer neuen Quantität wie Qualität ermöglicht. Die Digitalisierung hat nicht nur die Rezeption von Montage grundlegend verändert, sondern in demselben Maße auch die Produktion, da die freie Kombination von Bild- Film-, Ton- und Textelementen mittels entsprechender Software, wie eingangs erwähnt, so einfach handhabbar geworden ist, dass sie potenziell für alle machbar ist und zudem via Internet potenziell maximale Reichweite erlangt. Durch die Digitalisierung wird weiterhin der für die bildenden Künste sehr bedeutsame Aspekt der Materialität des Montierten praktisch ausgeschaltet, und gleichzeitig ermöglicht sie es in zuvor unvorstellbarer Perfektion, den Montagecharakter zu verschleiern, was nicht nur in forensischer, sondern auch in kunsttheoretischer Hinsicht eine Herausforderung darstellt. Umgekehrt bedeutet es aber auch, dass, weil Kontraste im digitalen Raum nicht mehr durch die Einfügung realer Fundstücke in einen artifiziellen Kontext erzeugt werden können, solche Effekte auf andere Weise simuliert werden müssen. Dies gilt ebenso für den durch die Einfügung von Fundstücken erzeugten Eindruck des Authentischen, der sinnlichen Präsenz, mit dem die frühe Avantgarde den Werkcharakter von Kunst auf provozierende Weise infrage stellte. So entsteht ein gegenläufiger Effekt: Je unsichtbarer durch die Digitalisierung der Montagecharakter potenziell wird, desto mehr gewinnt Materialität gerade auch in den bildenden Künsten an Eigenwert und Bedeutung.

42 So Diederichsen 2006 (wie Anm. 40), S. 405; vgl. auch Frederic Jameson, Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, hg. v. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe Reinbek 1986, S. 45–102.

Angesichts der Aufhebung der materialen Dimension in digitalen Produktionen erscheint es wenig sinnvoll, hierfür den Begriff der Collage zu verwenden. Bemerkenswerterweise ist in der jüngeren theoretischen Reflexion jedoch ganz im Gegenteil eine Entgrenzung der Begriffsverwendung zu beobachten: So wird in dem Band zur Ausstellung *Manifesto Collage* (2012) der Collagebegriff so stark ausgeweitet, dass auch Phänomene wie das Sammeln von Objekten, Körperextensionen oder auch das ganze Internet darunter subsumiert werden.⁴³ Dabei wird der Aspekt der Materialität tendenziell ebenso ausgeblendet wie derjenige der Fragmentierung, und der Collagebegriff erhält einen eher metaphorischen Charakter. Ein ähnlich unspezifisches Verständnis von Collage setzt der dreibändige Katalog *The Age of Collage: Contemporary collage in modern art* (2013/2016/2020) voraus, der rund 140 Künstlerinnen und Künstler unterschiedlichster Tendenz und Technik ohne Differenzierung versammelt.⁴⁴ Der Begriff der Collage wird dabei übergreifend für alle kombinatorischen Verfahren in den bildenden Künsten vom Mittelalter bis zur digitalen Bildproduktion verwendet und das Collageverfahren zum bestimmenden Ansatz für das Kunstschaffen seit Beginn des 20. Jahrhunderts erklärt.⁴⁵

Weit weniger durch die Digitalisierung infrage gestellt werden Begriff und Konzept der Montage, da die Filmmontage seit jeher darauf basiert, durch das Aneinanderfügen von Einstellungen eine Art von Kontinuität zu erzeugen, und schon die frühen Fotomontagen Schnittkanten mittels Retusche unsichtbar gemacht haben. Nicht die materiale Differenz lässt die Montage als solche erkennbar werden, sondern die mehr oder minder drastisch oder subtil eingesetzte Sinnkollision. Gleichwohl hat auch der Montagebegriff in jüngerer Zeit eine deutliche Erweiterung erfahren, wenn Bernd Stiegler Montage allgemein als „Kulturtechnik“ bestimmt, die die jeweiligen Techniken und Regeln einer gegebenen Kultur einsetzen und höchst unterschiedliche, auch gegensätzliche Strategien verfolgen und epistemische Funktionen innehaben kann.⁴⁶ Seine Definition schließt auch vormoderne Kompilations- und Präsentationsverfahren – die bisher allenfalls als Vorformen von Collage/Montage betrachtet wurden⁴⁷ – in den Begriff der Montage ein. Solch ein weiter Montagebegriff steht den Auffassungen von Benjamin, Bloch und Brecht direkt entgegen, insofern er weder historisch spezifisch auf die Moderne bezogen wird noch die exponierte Montage im Unterschied zur verschleierte Montage ins Zentrum rückt. Eine solche Ausweitung des Begriffs hat jedoch den Nachteil einer gewissen Unbestimmtheit und analytischen Unschärfe. Jacques Rancière knüpft dagegen in seinen Reflexionen zu Collage/Montage an die

43 Christiane zu Salm (Hg.): *Manifesto Collage*. Über den Begriff der Collage im 21. Jahrhundert, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Berlinischen Galerie, Nürnberg 2012, S. 199 f., S. 42.

44 *The Age of Collage. Contemporary collage in modern art*, 3 Bände, Bd. 1 und 2 hg. v. Dennis Busch und Robert Klanten, Bd. 3 hg. von Robert Klanten und Lincoln Dexter, Berlin 2013, 2016 und 2020.

45 Francesca Gavin, A brief history of Collage, in: *The Age of Collage. Contemporary collage in modern art*, Bd. 3, hg. v. Robert Klanten und Lincoln Dexter, Berlin 2020, S. 4–11, hier S. 4.

46 Bernd Stiegler, Montage als Kulturtechnik, in: ders., *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009, S. 295–380.

47 So etwa bei Wescher 1968, S. 7–16, und Möbius 2000, S. 31–47.

klassischen Montagetheorien an und entwickelt diese in Reaktion auf die kulturellen Veränderungen seit der Postmoderne weiter. Er konstatiert, dass die „polemische“ Politik der Collage im Sinne eines „Aufeinanderpralls von Verschiedenartigem“ mit ihren leicht entschlüsselbaren Botschaften letztlich leerlaufe.⁴⁸ An die Stelle der „dialektischen Provokationen von gestern“ müssten neue Formen einer Politik der Collage treten, die durch eine „fließende Grenze zwischen der kritischen Provokation und der Unentscheidbarkeit ihres Sinns“ charakterisiert seien.⁴⁹ In der dem Ästhetischen konstitutiv eigenen Mehrsinnigkeit liege das eigentliche Potenzial einer Politik der Kunst. Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit auf Formen von Collage/Montage, die im Grenzbereich von Kollision und Ambiguität agieren, stellt eine implizite Reaktion auf die Auswirkungen der Digitalisierung ebenso wie auf die jüngeren ironischen Strategien künstlerischer Politik dar. Sie wird der Tatsache gerecht, dass unter den radikal veränderten Bedingungen digitaler Bild- und Textproduktion und ihrer Distribution im Internet das Spannungsfeld zwischen herausgestellten Kontrasten und verdeckten Montagen nicht nur bestehen bleibt, sondern sich immer weiter ausdifferenziert.

forschungsfragen

Collage/Montage in Kunst und Literatur der letzten Jahrzehnte und der Gegenwart stehen also einerseits in einer gut 100-jährigen Tradition, andererseits in grundlegend neuen kulturellen, politischen und technologischen Verhältnissen. Es gilt daher zu untersuchen, wie seit den 1960er Jahren das ästhetische Prinzip der Collage/Montage in diesem veränderten und sich stetig weiter verändernden gesellschaftlichen und medialen Umfeld künstlerisch-literarisch transformiert und theoretisch umgedeutet wird. Dies lässt sich auf drei große Fragenkomplexe konzentrieren:

Der erste Fragenkomplex bezieht sich darauf, wie technologische Neuerungen die künstlerischen Verfahren verändern. Wie reagieren Literatur und Künste auf die Herausforderung des Fernsehens, das in den 1960er Jahren mit seiner visuellen Allgegenwärtigkeit und Gleichzeitigkeit zum dominanten elektronischen Medium der Informationsvermittlung wird? Welche experimentellen Zugänge entwickeln Collage/Montage zu den neuen elektronischen Aufzeichnungs- und Wiedergabetechniken wie der Stereophonie, die es erstmals ermöglicht, verschiedene O-Töne simultan und sich überlagernd zu kombinieren? Und welche – ambivalenten – Konsequenzen für Collage/Montage hat die Digitalisierung, die einerseits zuvor ungeahnte experimentelle Möglichkeiten eröffnet, andererseits der Montage ihr spezifisches Wirkungspotenzial entzieht, da die Technik des Schneidens und Zusammenfügens kaum mehr Befremden zu erzeugen vermag?

Damit hängt der zweite Fragenkomplex zusammen, der sich auf die ästhetische Dimension bezieht: Was bedeutet es für die Konzeptualisierung von Montage/Collage, wenn durch Digitalität das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit neu definiert wird? In welcher Weise kann man im Bereich des Digitalen von vorgefundenem

48 Jacques Rancière, Probleme und Transformationen der kritischen Kunst, in: ders., Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2008, S. 57–73, hier S. 64f.

49 Ebd., S. 72.

„Material“ sprechen? Und kann in einer Medienkultur, in der Prozesse des Schneidens und Zusammensetzens bzw. des Sampelns ubiquitär geworden und in unsere Wahrnehmung eingegangen sind, mit diesem Mittel noch ein Schock erzeugt werden bzw. welche Rezeptionserfahrungen sind angesichts unserer grundlegend veränderten Wahrnehmung und Kommunikation an dessen Stelle getreten? Wie kann außerkünstlerische Wirklichkeit zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung werden, wenn dokumentarisches und nicht dokumentarisches Material, Fakt und Fiktion in digitalen Medien kaum mehr unterscheidbar sind?

Der dritte Fragenkomplex betrifft die Wirkungsintentionen, die Künstlerinnen und Autoren mit Collage- und Montageverfahren verbinden. Welche Bedeutung haben die früheren Avantgarden und die theoretischen Debatten der 1930er Jahren für die Akteurinnen und Akteure der letzten Jahrzehnte, inwiefern beziehen sie sich darauf? Kann Collage/Montage für Künstler und Autorinnen in einem seit den 1960er Jahren grundlegend veränderten Umfeld noch eine gesellschaftskritische Funktion haben? Wie kann eine kritische Montagekunst der Tatsache Rechnung tragen, dass die Verhandlung gesellschaftlicher und politischer Fragen in der Gegenwart entscheidend durch die Formate der Massenmedien bestimmt ist und kritische Reflexion darauf bezogen sein muss. Vermag Montage, nachdem der erweiterte Kunstbegriff sowie die Happening- und Fluxus-Bewegung die Erwartungen an gesellschaftlich engagierte Kunst grundlegend verändert haben, das Verfahren – in Form von Bricolage – ganz in eine soziale Praxis zu überführen?

die beiträge dieses bandes

Diese und weitere Fragen waren Gegenstand einer vom 22. bis 24. Februar 2023 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena veranstalteten interdisziplinären Tagung, auf die die Beiträge des vorliegenden Bandes zum größten Teil zurückgehen. Die Beiträgerinnen und Beiträger gehen diesen Fragen jeweils an konkreten Beispielen nach, die – der interdisziplinären Ausrichtung der Tagung entsprechend – sowohl aus dem Bereich der Literatur als auch dem der Bildkünste sowie des Films stammen. Da die Beispiele verschiedene Epochenabschnitte repräsentieren, lassen sich an ihnen zugleich charakteristische Tendenzen in der Aneignung von Collage- und Montageverfahren verfolgen. Die ersten Beiträge widmen sich den 1960er Jahren, als in Westdeutschland Collage/Montage zuerst im Bereich der experimentellen Kunst und Literatur neuentdeckt wurden, und zwar im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit Sprache und Kommunikation im Zeitalter der (noch analogen) Massenmedien einerseits und eines strukturalistisch geschärferten Sprachverständnisses andererseits.

Exemplarisch lässt sich das an dem Künstler und Autor Franz Mon verfolgen, der der durch massenmediale Reizüberflutung geprägten modernen Zivilisation selbst einen Collagecharakter zuschrieb. Künstlerisches Montieren und Collagieren begriff er als ein Verfahren, das diesen Collagecharakter erkennbar machen kann, indem es die kommunikative Funktion der Zeichenverwendung destruiert. Paola Bozzi führt dies an Mons Papiercollagen vor, in denen er aus Zeitungen ausgerissenes oder ausgeschnittenes Bild- und Textmaterial so kombiniert, dass die Rezipienten selbst die

Freiheit gewinnen, neue Zusammenhänge und Bedeutungen herzustellen. Und *Gregor Streim* weist nach, dass Mon auch die Konkrete Poesie, bei der kleinste, aus konventionellen semantischen und grammatischen Zusammenhängen herausgelöste sprachliche Einheiten zufällig-zielgerichtet neu zusammengesetzt werden, als Montage bzw. Montagebegriffen hat, die die Sprache und die Subjekte von zivilisatorischen Zwängen befreit. Anders als bei den geklebten Collagen gründet der Montagecharakter von Mons literarischen Texten jedoch nicht in der Verarbeitung dinglichen Fremdmaterials und einem tatsächlichen Zerschneiden und Kleben, sondern im kombinatorischen Prinzip der sprachlichen Zeichenverwendung. Montage wird im Bereich experimenteller Literatur so auch als textgenerierendes Verfahren genutzt.

Das gilt auch für Hans Magnus Enzensbergers und Claude Simons Experimente mit permutativ – im Fall von Enzensbergers ‚Poesie-Automaten‘ sogar automatisiert – generierten Texten in den 1960er und 1970er Jahren, die *Sophie König* untersucht. Obwohl beide Autoren kein fremdes Material, sondern selbst erstellte Textbausteine verarbeiten, knüpfen sie insofern an die avantgardistische Montageästhetik an, als ihre permutativ generierten Texte erkennbar aus vielen distinkten Einheiten zusammengesetzt sind. Da die Schnitte unsichtbar bleiben, provoziert das Verfahren keine Schockerfahrung, aber ein Nachdenken über Text und Autorschaft. Die Problematisierung dieses Verhältnisses erfolgt vor dem Hintergrund der mit dem Personal Computer möglich werdenden Mathematisierung und Digitalisierung von Schreibverfahren wie auch der mit dem Strukturalismus aufkommenden Intertextualitätstheorie, die den einzelnen Text (und Autor) als Schnittstelle zahlloser anderer Texte und Diskurse begreift.

Als eine semiotisch – oder postmodern – aktualisierte Collage- und Montageästhetik deutet *Reinhard Möller* Walter Höllers poetisches Konzept der ‚Serendipität‘. Höllers geht es ebenfalls nicht darum, durch die Verarbeitung von Fremdmaterial eine Verstörung hervorzurufen. Vielmehr bezeichnet er mit Serendipität eine freie, dem Zufall Raum gebenden Form der Wahrnehmung, die das Wahrgenommene keiner dem Subjekt heteronomen Logik unterwirft, sowie eine assoziative, scheinbar zufällige und zitathafte Auswahl und Anordnung dieser Beobachtungen. Wie Mon, Enzensberger und Simon versteht er Collage/Montage damit in erster Linie als Verfahren einer nicht intentionalen Erzeugung von Polysemie.

Anders als in der experimentellen Literatur wurden Montageverfahren im Film und Hörspiel am Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre mit einem dezidiert gesellschaftskritischen Interesse aufgegriffen. Der Filmemacher Alexander Kluge knüpft in den 1960er Jahren an Eisensteins Konzept der ‚intellektuellen Montage‘ an, die durch den Kontrast zweier Einstellungen beim Rezipienten ein neues Bild bzw. die Erkenntnis eines abstrakten gesellschaftlichen Zusammenhangs erzeugen will. Allerdings bleibt dieses ‚Dritte‘ bei Kluge, wie *Steffen Andrae* ausführt, oft uneindeutig. In dem Film *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) etwa dient der durch den filmischen Schnitt erzeugte Zusammenprall weniger der kritischen Entlarvung eines Zusammenhangs als der Erzeugung von Bedeutungsoffenheit.

Geradezu konstitutive Bedeutung hat das Prinzip der Montage heterogenen Fremdmaterials für das 1970 aufkommende Neue Hörspiel, in dem aufgrund neuer (analoger) Aufzeichnungstechniken authentische O-Töne verarbeitet und erstmals auch reine

O-Ton-Collagen realisiert werden. *Heinz Hiebler* fragt am Beispiel von Ferdinand Kriwet und Thomas von Steinaecker, in welcher Weise und mit welcher Intention Hörspielautoren Montageverfahren aufgreifen und welche Veränderungen sich beim Übergang vom Analogen zum Digitalen ergeben. Beide Autoren bzw. Mixed-Media-Künstler haben ein medienkritisches und medienpädagogisches Interesse. Während Kriwet mit der Collage heterogener O-Töne um 1970 aber noch die manipulativen Strategien der Massenmedien entlarven möchte, setzt von Steinaecker am Beginn des 21. Jahrhunderts die durch die Digitalisierung beförderte Ununterscheidbarkeit von Fakt und Fiktion in den Massenmedien bereits voraus und montiert fiktionales Material in einer O-Ton-Ästhetik, um herkömmliche realistische Darstellungskonventionen zu hinterfragen.

Eine Verunsicherung der Unterscheidung von Fakt und Fiktion will in einem anderen Kontext und mit anderen Mitteln auch Ulrike Ottinger mit ihren Collagen erreichen. *Tanja Zimmermann* kann zeigen, dass eine von Apollinaires Bildgedichten inspirierte Collage- und Montageästhetik Ottingers gesamtes Werk, die Filme ebenso wie die Assemblagen, bestimmt, und zwar in einer spezifisch intermedialen Ausprägung. Nach dem Prinzip der Bricolage kombiniert Ottinger Material aus verschiedenen Medien – Fotos, Berichte, Zeichnungen, (gefundene und selbst gebastelte) Objekte – so, dass die einzelnen Teile, in neue Kontexte versetzt, neue Bedeutungen erhalten. Dem Verfahren nach wie auch in der Bezugnahme auf ethnografische Forschung stehen Ottingers Collagen dabei in der Tradition des Surrealismus.

Besonders sichtbar und wirksam wurde die Neuaneignung der avantgardistischen Montageästhetik Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre im Bereich der Fotomontage und Fotocollage. Hier waren es zunächst politisch-engagierte Künstlerinnen und Künstler, die das agitatorische Potenzial dieser Ästhetik für ihre Zwecke zu nutzen versuchten. *Annette Tietenberg* führt das am Beispiel der amerikanischen Künstlerin Martha Rosler vor. Deren während des Vietnamkriegs entstandener Zyklus *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–72), für den sie Fotos von Kriegsoffizieren in Abbildungen amerikanischer Wohninterieurs hineinmontierte, steht deutlich erkennbar in der Tradition der Agitpropkunst John Heartfields. Auch hier zeigt sich jedoch, dass die Aussage offener ist und die Fotomontagen vor dem Hintergrund der medialen Präsenz des Kriegs auf den Fernsehbildschirmen eine neue, medienreflexive Tendenz erhalten. Noch deutlicher wird das an Roslers späteren, während des Irakkriegs entstandenen digitalen Fotocollagen, in denen sowohl die Schnitte im Material unsichtbar als auch die Grenzen zwischen Wohn- und Kriegsschauplatz aufgelöst werden.

Auf andere Weise knüpft der britische Künstler John Stezaker mit seiner Serie *Masks* in den 1980er Jahren an die avantgardistische – dadaistische und surrealistische – Montageästhetik an. Wie *Florian Flömer* vorführt, verfolgt Stezaker mit der Kollision von heterogenem Bildmaterial primär foto- und bildtheoretische Interessen. Stezakors ambivalent wirkende Kombinationen von Porträtfotos und Landschaftspostkarten mit geologischen oder vegetativen Bildmotiven provozieren keine gesellschaftskritische Erkenntnis, sondern eine Reflexion über konventionelle Vorstellungen von bildlicher Repräsentation.

Der Frage, ob und in welcher Weise die emanzipatorischen Potenziale, die ‚klassische‘ Montagetheoretiker wie Brecht, Benjamin und Bloch der Montage zuschrieben, noch für engagierte Künstler im 21. Jahrhundert aktuell sind, geht *Verena Krieger* in ihrem

Beitrag zu Marcel Odenbach und Thomas Hirschhorn nach. Wie Alexander Kluge und Martha Rosler greifen diese in ihren Fotocollagen das avantgardistische Konzept der Konfliktmontage auf, die durch visuelle Bipolarität bei den Rezipientinnen und Rezipienten die Erkenntnis eines Dritten bzw. eines Zusammenhangs hervorrufen will. Da beide Künstler die Bilder in ihren Collagen aber differenzierter – Odenbach durch den Kontrast von Mikro- und Metabild, Hirschhorn durch Farb- und Formassoziationen – zueinander in Beziehung setzen, wird die Bipolarität letzten Endes nicht in einem übergeordneten Sinn aufgelöst und stattdessen eine andauernde Spannung erzeugt. Das widerständige Moment ihrer Kunst liegt gerade in der Verweigerung der Auflösung von Widersprüchen bzw. einer „Dialektik im Stillstand“ (Benjamin) und damit jener ästhetischen Logik zeitgenössischer Kunst, der Jacques Rancière besonderes Potenzial einer „Politik der Kollage“ zuschreibt.

Auf andere Weise und mit einer politisch-didaktischen Tendenz werden Collageverfahren in der Gegenwart von der Grafikerin Nora Krug adaptiert. In ihrem erfolgreichen ‚Graphic-Memoir‘ *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (2018), mit dem sich Gudrun Heidemann befasst, geht Krug der Nazivergangenheit ihres Großvaters nach und thematisiert zugleich die kollektive Erinnerung an den Nationalsozialismus. Indem sie Familienfotos und anderes dokumentarisches Material in eine – grafische und sprachliche – autobiografische Narration einfügt, lenkt die Künstlerin die Aufmerksamkeit auf die Medien und den Konstruktionscharakter geschichtlichen Erinnerns. Die Rezeption wird dabei selbst zu einem ‚Doing Memory‘. Noch entschiedener nutzt Krug Collageverfahren in ihrer grafischen Auseinandersetzung mit der nationalistischen Rezeptionsgeschichte von Eichendorffs – von Mendelssohn-Bartholdy vertontem – Gedicht und Lied *Der Jäger Abschied*, die *Rüdiger Singer* behandelt. In dieser Arbeit collagiert sie die Verse des Liedes auf spielerische Weise mit bunten Zeichnungen, grafisch verfremdeten Schwarzweiß-Fotos und fotografierten aufgeklebten Objekten der visuellen Populärkultur. Ähnlich wie in surrealistischen Collagen werden diese verfremdeten Objekte als Ausdruck kollektiver Phantasmen lesbar.

Dass Verfahren von Collage und Montage, die schon immer darauf zielten, den Bereich autonomer Kunst hin zur sozialen Lebenswelt zu durchbrechen, auch für aktuelle aktivistische Kunstbewegungen von hohem Interesse sind, zeigt abschließend *Karen van den Berg* am Beispiel verschiedener Projekte, insbesondere des 1986 begonnenen Heidelberg Project in Detroit auf. Im Unterschied zu Collagekünstlern geht es solchen Initiativen nicht um die Sprengung der Einheit des Bildes oder eine ästhetisch vermittelte Erkenntnis, sondern um eine experimentelle und umfunktionierende Aneignung von (Alltags-)Materialien, also um Bricolage. Die Heterogenität des Materials akzentuiert hier die Unabgeschlossenheit eines Herstellungsprozesses und ermuntert – in der Tradition von Joseph Beuys – zu einem kollektiven Mit- und Selbermachen, bei dem Kunst und soziale Praxis miteinander verschmelzen.

Ergänzt werden die wissenschaftlichen Aufsätze durch ein Gespräch, das *Verena Krieger* im Rahmen der Tagung mit der international renommierten Künstlerin *Katharina Gaenssler* über deren architekturbezogene Fotocollagen geführt hat, und eine Bildstrecke mit diesen Arbeiten. Die Besonderheit von Gaensslers Arbeitsweise liegt darin, dass sie ihre Bildgegenstände – häufig Architekturen – im fotografischen

24 verena krieger/gregor streim

Prozess zu tausenden Einzelbildern fragmentiert und sie anschließend perspektivisch gebrochen in großformatigen Fotocollagen neu zusammensetzt. Indem sie ganze Räume füllen und umgestalten, gewinnen ihre Collagen selbst einen quasi-architektonischen Charakter. Dadurch treten zum einen die fotografierten und die für die Installation genutzten Räume in ein ambivalentes Wechselverhältnis. Zum anderem werden Räume intermedial mit anderen Kunstwerken in Beziehung gesetzt – etwa das Treppenhaus des MoMA mit Oskar Schlemmers *Bauhaustreppe* (1932) in Gaensslers New Yorker Installation aus dem Jahr 2016.

Wir danken Katharina Gaenssler für die Erlaubnis, eine Décollage aus der genannten Arbeit als Titelbild verwenden zu dürfen. Ein herzlicher Dank geht auch an Paulina Ebmeier, Selina Kusche und Ulrike Lade für ihre Unterstützung der Tagung und ihre Mitarbeit an der Redaktion dieses Bandes. Danken möchten wir auch den Studentinnen, die über unsere Lehrveranstaltung zu diesem Thema hinaus interessiert und aufmerksam an der Tagung teilgenommen haben. Nicht zuletzt danken wir der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Friedrich-Schiller-Universität Jena für einen Druckkostenzuschuss.

das umkehren des zirkels

zu franz mons collagen

paola bozzi

Die kritische Reflexion über Collage und Montage in der modernen Literatur ist in Deutschland ohne Franz Mon nicht zu denken.¹ Das Interesse von Feuilleton und Forschung gilt allerdings weniger seinen Collagen als den Leistungen, die Mon als Wegbereiter und Vertreter der Konkreten bzw. Visuellen Poesie für experimentelle Literatur vorweisen kann. Dabei war die Collage für ihn stets mehr als ein wichtiges Stilmittel: Sie war verbindendes künstlerisches Element und vor allem Prinzip.²

Zum „prinzip collage“ hat sich Dietrich Mahlow 1968 im Rahmen der gleichnamigen Tagung folgendermaßen geäußert:

betrachtet man aber die collage-technik näher, so stellt man fest, daß mit diesem wort sehr unterschiedliche tätigkeiten bezeichnet werden, nicht etwa nur das kleben (das wort ist von dem französischen verb ‚coller‘ abgeleitet), sondern auch das nageln, binden, schweißen, die fotomontage – kurz: jegliches zusammenbringen und zusammenfügen.³

Mahlow spricht eine abstraktere Idee von Collage an, wenn er Zusammenbringen und Zusammenfügen als deren Grundkonstitution bezeichnete. Er macht deutlich, dass nicht mehr nur flaches Bildmaterial – etwa Papier als eigentümlicher Werkstoff der Collage – eine Rolle spielt, sondern „stücke, die mit ihrer ganzen plastischen gegenständlichkeit im bild auftauchen“.⁴ Mahlow denkt die Collage weiter und beschreibt ihr Prinzip als „das etwas-anfangen-können mit allem und jedem und besonders mit dem der allgemeinen betrachtung entzogenen“.⁵ So abstrahiert, kann alles Collage sein: Nicht Schere, Leim und Kleber sind es, die Collagieren bedeuten, vielmehr stellt Collage etwas viel Umfassenderes bzw. ein epistemologisches Prinzip dar. Wenn in diesem Zusammenhang von Collage als Prinzip gesprochen wird, bezieht sich das auch auf dessen etymologische Herkunft.⁶ Das Substantiv Prinzip, welches im 18. Jahrhundert im allgemeinen Sprachgebrauch auftauchte, deutet auf Grundlage, Anfang, Ursprung

1 Ich danke Katja Löffelholz für die Bereitstellung der Bilddateien und Michael Lenz für wertvolle Hinweise bzw. Anregungen.

2 Vgl. Franz Mon, arbeitsthesen zur tagung „prinzip collage“, in: prinzip collage, hg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Neuwied/Berlin 1968, S. 13–41; auch in: ders., Gesammelte Texte 1. Essays, Berlin 1994, S. 209 f.

3 Dietrich Mahlow, zum prinzip collage, in: prinzip collage, hg. v. Institut für moderne Kunst Nürnberg, Neuwied/Berlin 1968, S. 7–12, hier S. 7.

4 Ebd., S. 8.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 11.