

COLLAGE
oder Die geflickten Weltbilder
eine Bestandsaufnahme

Wer kennt sie nicht, die wunderschönen und verwirrenden Bilder der Dadaisten, Kubisten und Surrealisten, die nicht nur unsere Gewohnheiten im Umgang mit Bildern verändert haben, sondern auch unser gesamtes Weltbild, die durch die Einbeziehung der Assoziation ins Visuelle den Bildgedanke erweiterten und unsere Wahrnehmung durch kritische Befragung unserer Imagination und freches Aufrütteln unseres Bewusstseins neu formatierten.

Die „papiers collée“ waren zunächst ein Schock, eine Beleidigung der Kunst und eine Zumutung für den guten Geschmack, sie traten aber ausgesprochen rasch einen Siegeszug ohne Gleichen in sämtlichen Medien an, unterstützt durch Photographie und jungen Film.

Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte verlor das Bildnis durch einen gewaltsamen und künstlichen Eingriff seine angestammte Künstlichkeit.

Gemälde waren bis dato eingefrorenen und überdehnte Momente, an- und festgehaltene Posen, kontemplative Tafelwerke und künstliche Stilleben, die auf keine Weise unserer visuellen Wahrnehmung entsprachen. Sie zeigen in der Regel eine Ruhe und Unbeweglichkeit, die nirgendwo in unserem Sehen vorkommt.

Nur in Ausnahmesituationen können wir auf diese und ähnliche Weise sehen und betrachten, unter Drogen etwa, oder in gesundheitlichen Extremsituationen wie Schock, Intoxikation oder komatösen Zuständen.

Die zutiefst un-physiologischen Dokumente der Kunst etablierten eine besondere Welt neben der sozial verabredeten Realität, eine Sekundär-Welt, in der andere Gesetze galten, andere Tugenden zählten und ein anderes Wahrnehmungsverhalten inklusive entsprechender Reaktionsmuster eingeübt wurde, als es im Sinne einer allgemeinen Realitätstauglichkeit üblich und sinnvoll war und ist.

Die nämliche Rolle, die einer Parallelwelt, werden später die bewegten Bilder des Films, des Video und der digitalen Synthese übernehmen mit bereits erheblich vergrößerter medialer Unsicherheit und entsprechender Verwechslungsgefahr.

Dazwischen liegt die Periode, in der das Prinzip Collage dominiert, das weitreichende Konsequenzen für die mentale Verfasstheit, den „Zeitgeist“ und den kognitiven Stil des Geschichtsabschnitts zweite Hälfte XX.- erste Hälfte XXI. Jahrhunderts hat, also für die Epoche, die man mit zahlreichen Post-Formulierungen belegte.

Vor allem in der sogenannten „Wissensgesellschaft“ begann das Prinzip Collage eine merkwürdige Rolle zu spielen. Zuerst heimlich und unaufrichtig, sodann nach der Verbreitung der Netze und der zunehmenden Offenheit und allgemeinen Verfügbarkeit von Expertenwissen halb zugestanden, erwarb die Copy-Paste-Mentalität eine konkurrenzlose Macht, erschütterte die Überprüfbarkeit und die gesamte akademische Leistungsbeurteilung, das Urheberrecht und die sich anschließenden Verwertungsbestimmungen. Mit der Korruption des Originals brachen ganze Axiomsysteme der Wissenschaften und weite Bereiche traditionell europäischen Denkens ersatzlos zusammen. Das alles geschah aber keineswegs über Nacht, dramatisch, oder mit einem großen Knall, sondern schleichend und derart leise und langsam, dass es unmerklich wurde.

Bis einige spektakuläre und politisch brisante Plagiatsverfahren im akademischen Umfeld das Thema öffentlichkeitswirksam, aber nur vorübergehend zur schnell wieder versiegenden Debatte machte.

Radikale und systematische Kritik und Selbstbesinnung hätte das gesamte System mit seinen Werten, Normen, Richtlinien und heiligen Kühen gefährdet, also unterblieb solches und man tat so, als sei nichts Wesentliches geschehen, außer ein paar persönlichen Verfehlungen, die mit einem Bußgang als abgegolten galten. Man hätte den gesamten Kriterienkatalog der Beurteilung des Wissens und des Wissenserwerbs überarbeiten und auf neue, zeitgemäße Fundamente stellen müssen; das aber wäre eine Operation am wachen Organismus im laufenden Betrieb gewesen und wurde darum vorerst als undurchführbar erklärt.

Neben einem „atmosphärischen“ Unwohlsein imponiert in diesen Zusammenhängen zweierlei: anarchischer Wildwuchs und ängstliche Unsicherheit. Da gibt es auf der einen Seite diejenigen, die sich einen Teufel um überkommene akademische Gepflogenheiten scheren und auf der anderen diejenigen, die mit neuem Instrumentarium und entsprechenden neuen Schwierigkeiten versuchen, alten Konventionen gerecht zu werden. Beides ist selbstredend unbefriedigend und an beidem sollte gearbeitet werden.

Durch die Ausbreitung der Informationstechnologie ist ein Bewusstsein entstanden, welches, sobald es ernsthaft reflektiert den Eklektizismus der eigenen Bilder erkennt, erkennen muss, weil sich alle Originalität als geborgt und erworben darstellt und alle Reden und Einschätzungen von „einem Guss“, „in gerader Linie“, „geschlossener Form“, „einheitlichem Erscheinungsbild“, „genuin“ und „vollständig“ als Ideologieverdächtige Illusionen entlarven.

Die Streiche, die uns unsere Erinnerung spielt, indem es mehrfach Reproduziertes für Eigenes im Sinne von Selbst-Gedachtem hält, die zunehmende Unentscheidbarkeit zwischen Eigenem und Angeeignetem, zwischen direktem Augenzeugen-Wissen und vermitteltem „On-dit-Wissen“ und die prinzipielle Unkenntlichkeit unserer Wissensquellen legen es nahe, von einem großen, verwickelten eklektischen Knäuel auszugehen, der kaum entwirrt und in nachverfolgbare Fäden auseinandergelegt werden kann.

Jedes individuelle Weltbild ist eine einzigartige Collage und jeder vermeintlich wohl angelegte Nutzgarten des Wissens gleicht bei Lichte besehen einer wildwüchsigen Wiese, auf der der Wind alles Mögliche und Unmögliche zusammengeweht hat, das sich jetzt hier tummelt, interagiert und kreuzt.

Es wäre wünschenswert und zuträglich, wenn wir unseren Frieden mit Eklektizismus, Collage, Heterologie und Unordnung schließen könnten, denn das würde Gewalt, Besserwisserei, Pädagogik und Mission wenn auch nicht erübrigen, so doch stark zurückgehen lassen.

Wenn auch unsere kulturelle Erzogenheit, zusammen mit der begrenzten mentalen Kapazität und der sensuellen Trägheit anderes bevorzugt, wäre der Gebrauch eines intellektuellen Facettenauges darum von Vorteil, weil mit ihm die viele Schnitte in der Collage und die Brüche im Multiperspektivismus eines eklektischen

Kompositums mit einem Blick zu erfassen wären.

Das Verständnis der vielen heterologen Kontexte, aus denen eine durchschnittliche Collage besteht, braucht Zeit, der Überblick und die ausgelöste Emotion hingegen, sind vergleichsweise schnelle Ereignisse. Beim Betrachten von Collagen tritt meist ein eigenartiges mentales Flirren auf, als würden die durch die Schnitte entstandenen Kontextgrenzen oszillieren.

Die Meinung, dass sich ein „modernes“ Bewusstsein nicht mehr in den zur Verfügung stehenden Bildern und Darstellungskonventionen wiedergefunden hätte, und dieses dazu geführt habe, die „alten Weltbilder“ in ihren symptomatischen Reproduktionen zu zerschneiden, um aus den anders zusammengesetzten Teilen, neue entstehen zu lassen, verweist auf interessante, zusätzliche Verwerfungen, auch wenn sie etwas nachträglich und interpretiert erscheinen. Anders als bei künstlerischen Neuerungen und Revolutionen zuvor, ist die, die mit der Collage einherging in starkem Maße an die Reproduktion gebunden, an Drucksachen und papierene Artikel zum einmaligen Gebrauch wie etwa Billette, Programmzettel, Journale und Plakate. Das Original hatte sich schon damals weitgehend aus dem Alltag zurückgezogen, dh, das „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ war längst angebrochen und hatte bereits erste inflationäre Blüten getrieben als Hannah Höch und Raoul Hausmann begannen, ihre ersten dadaistischen Collagen herzustellen (1919/20)

Simultaneität, Multiperspektivismus und Pluralismus scheinen die gedanklichen Voraussetzungen der Collage zu sein, zu denen dann noch erhöhte Flexibilität im Wahrnehmungsverhalten, große Stilmischungstoleranz, eine gute kunsthistorische Allgemeinbildung, ein entwickeltes Symbolverständnis und die Bereitschaft kurzfristig mentale und sensuelle Überflutungen nicht nur hinzunehmen und zu ertragen, sondern ihnen sogar noch etwas abgewinnen zu können.

Ähnlich wie auf den historischen „Wimmelbildern“ eines Pieter Brueghel oder Hieronymus Bosch, man denke etwa an „die niederländischen Sprichwörter“, oder die „Kinderspiele“ Brueghels, oder an Boschs „Heuwagen“ oder den „Garten der Lüste“. Da tobt wie auf den ersten Collagen allerhand Unverstandenes, Groteskes und Dämonisiertes. Im einen Fall sind es die Lüste, Laster und Begierden mitsamt den entsprechenden Teufeln und Dämonen, im anderen ist es eine ausser Kontrolle geratene Technik, die mit ihren Automaten, Anlagen und Maschinen ihre Opfer in eine hässliche Sinnlosigkeit und Abhängigkeit treibt.

Man wird den Eindruck nicht los, als ängstigte sich da eine Künstlerseele vor kaum beschreibbaren Greueln, Plagen, Schmerzen und Foltern. Abgründiger Humor, beißender Spott und tabuloser Scharfsinn sind in beiden Darstellungen am Werk, wenn es darum geht, der *Conditio Humana* auf die Schliche und hinter die Heuchelei zu kommen. Bezeichnenderweise fehlt in beiden die Auflösung der dissonanten Reibung, wie sie in der klassischen Sonatensatzform sowie in der klassischen Tafelmalerei und Poesie üblich und trostreich ist.

Die Dissonanz, der Widerspruch, die latente Anklage bleiben erhalten und stecken uns wie ein splitternder Dorn im eigenen Fleisch.

Nichts in der Welt hält still, hat seinen angestammten Platz und rührt sich nicht vom Fleck. Auch wenn es so scheint, dass die alte Feldscheune noch nach Jahren da steht, wo sie immer stand, belehrt uns doch die Wissenschaft, dass sie mit großer Wahrscheinlichkeit $\frac{1}{2}$ bis 1 cm verschoben ist, der Plattentektonik und Kontinentaldrift wegen, da aber alles Übrige mit verschoben ist, sehen wir es nicht, weil unsere Wahrnehmung nur eine relative ist.

Dieser unter gigantischer und nicht vorstellbarer raum-zeitlicher Perspektive gesehene Sachverhalt, ist gleichwohl erschütternd, weil er unsere bewegte und unsichere Existenz zusätzlich noch auf einen schwimmenden Boden stellt und uns jegliche „sichere“ Orientierung unmöglich macht. „Man gebe mir einen festen Punkt im All und werde die Welt aus den Angeln heben“, soll der Legende nach Archimedes ausgerufen und damit gleichzeitig die Nicht-Existenz eines solchen Punktes beklagt haben. Aber das, was noch für klassische Mechanik, mit ihren Hebeln und Seilzügen plausibel erschien, gilt genauso für jegliche Referenz, für jeden Ankerplatz, jeden Nullpunkt, jedes Axiom und jede Leitwährung.

Messen ohne Nullpunkt ist genauso unmöglich wie Navigieren ohne Karte, Vergleichen ohne Tertium so vergeblich wie Argumentieren ohne Konvention., es sei denn, man einigte sich zuvor auf einen modus operandi, der den „archimedischen Punkt“ explizit ausspart.

Da alles einen Horizont zu haben scheint, ist auch jede Perspektive nur ein relative, eine die sich auf eben diesen Horizont bezieht, der sich mit jeder unserer Bewegungen mitbewegt. Alles Sehen ist demnach ein Sehen in Verhältnissen und mit dieser Einsicht auch in unserem Bewusstsein einmal ernst zu machen, ist eine lohnende Herausforderung. Da unser Urteilen wiederum von der Perspektive abhängt, unter der wir etwas betrachten, gerät das gesamte Unternehmen auf einer weiteren Ebene ins Schwimmen, die ihrerseits auf einer Vorgänger-Ebene schwimmt. Nirgend Halt, nichts Sicheres, nur scheinbare Stabilität, keine Zuflucht... ein strudelförmiger Regress mit Sogwirkung ist das bildhafte Resultat, das jedem aus seinen Träumen in der einen oder anderen Form bekannt sein dürfte.

Angst vor einer Auflösung in namenlose Relativitäten scheint sich zu einem Befund zu entwickeln, für den es zwar weder Krankheitsbegriff noch Namen gibt, der aber irgendwo zwischen Virtualität, Verlorenheit, imaginiertes Bewegung und Verlust der Selbstverständlichkeit angesiedelt ist.

Das „Normal Null“ des naiven Realismus entfaltet eine große beruhigende Kraft, indem es jene Schein-Stabilität herstellt, die auf Consens und Konvention beruht, und jenen Archimedischen Punkt suggeriert, auf dem man den Drehpunkt seines Hebels lagern kann.

Das NN der Geodäsie wurde erst im 19. Jahrhundert im Zuge der allgemeinen Normierung und Standardisierung vereinbart und war nur von nationaler Bedeutung und Verbindlichkeit, wie auch das deutsche „Hauptdreiecksnetz“ der Landvermesser, oder das Standardwerk der DIN-Norm, die allesamt weder Naturgesetze noch Teilaspekte der Realität waren und sind, sondern technoid-operable Verständigungen.

So wie alles einen Horizont hat, zeitigt auch alles einen Effekt, ob das nun beabsichtigt ist und gefällt oder nicht. Einen prominenten Effekt haben wir in der Erfahrung mit der Mathematik vor uns. In völlig unwegsamem Gelände, verschlossen, sumpfig und verdeckt kann ich dennoch die Lage eines Punktes ausmachen, in dem ich ihn mit Hilfe der Dreiecksgeometrie entweder graphisch ermittle, oder trigonometrisch errechne. Ich habe also zu zwei „wirklichen“ Punkten in Sinne von physisch-physikalisch, einen „unwirklichen“ dritten im Sinne von gedachtem-hypothetischem erschlossen. So weit so gut und interessant, in dem Augenblick aber, in dem ich diesen dritten, unwirklichen Punkt zum Eckpunkt eines weiteren Dreiecks mache, habe ich den naiven Realismus bereits verlassen und begeben mich auf einen Stelzen-Gang, einen Stelzen-Gang 1.Ordnung, der sich noch viele weitere Ordnungen anschließen sollen. Und irgendwann wird einem schwindlig, spätestens bei der n-ten Ordnung ahnt man die hohlen Gründe des hypothetischen Bodens auf dem man geht und steht und beginnt vom „strudelförmige Regressus ad infinitum“ zu träumen und sich zu ängstigen.

Als Apotropaia gegen diese wahrhaft irrationalen Ängste und Unsicherheiten galten schon seit jeher alle möglichen Künste, Rituale, Praktiken und Objekte.

Alle diese kulturhistorischen Relikte, gleichgültig ob sie aus hochentwickelten oder sogenannten primitiven Kulturen stammen, zeichnet eine erlesene Künstlichkeit und Kunstfertigkeit aus. Ob es sich um afrikanische Palmblattgeflechte, oder keltische Bronzen handelt, um ägyptisches Emaille oder Aztekische Goldarbeiten, alle diese Gegenstände des Abwehrzaubers unterscheiden sich auf dramatische Weise vom Naturgegebenen. Entweder in der Dimension, oder im Material, in der Pracht und Kostbarkeit, in Detailreichtum und Farbigkeit; der Zauber spiegelt sich vor allem in einer kostbaren Andersartigkeit.

Könnte nicht die Kunst in ihrer Frühzeit vergleichbare Funktionen erfüllt haben und auch bis heute weiterhin bruchlos erfüllen, nur dass sich das geändert hat, wovor man sich schützen möchte ?

Was wäre ein besserer Abwehrzauber gegen die ruhelose, unendliche Bewegung als ein Stillleben, gegen eine ständig wechselnde Perspektive als eine streng und kunstvoll vorgegebene ? Was schließlich wäre ein besseres Gegenmittel gegen die schwindelerregende Abstraktion und die beängstigende Indirektheit der Lebensvollzüge, als ein klares, ruhiges, vielleicht sogar beruhigendes Objekt ?

Kunst als Antidot ~ der Gedanke hat eine lange Tradition und man könnte es beinahe für üblich halten, die Kunst in einer Anti-Position zu irgendetwas zu sehen. Kunst als Widerpart der Natur und als deren Komplement, Kunst als Gegenstück zur Wahrheit, um diese erträglich zu machen, Kunst als Hort der Freiheit gegen alle Feinde derselben, Kunst als Therapeutikum gegen alle Krankheiten der Zivilisation, Kunst als Teil der Kultur gegen alle Barbarei. . . etc.

Ob es sich bei dieser Rolle um eine Spielart quasi-natürlicher Dialektik handelt, zugeschriebener, erkannter, oder hypothetisch geforderter Art, bleibt der Spekulation vorbehalten.

Die an keiner Stelle scharf konturierte Kunst scheint eine Projektionsfläche für beliebige Argumente zu bieten und es kann nachgerade billig werden, sie überhaupt

ins Feld zu führen, es sei denn man setzte sie in Beziehung zu ihrem großen Gegen- und Mitspieler, dem Erleben.

Sowohl in rezeptionsästhetischer Hinsicht, als auch in produktionsästhetischer Perspektive ist das ebenso unscharf konturierte Konzept des Erlebens dasjenige, an dem sich Kunst in allen ihren Erscheinungsformen messen lassen kann und muss. Diesem Messen geht ein Vergleichen voraus, das prädisponiert ist durch Gedächtnisleistungen und gefärbt wird durch eine emotionale Stellungnahme, um schließlich in einer Urteils-ähnlichen Bewertung zu münden.

Das Vergleichen ist wohlgermerkt nicht etwa ein Vergleichen mit der Realität (wer kennt die schon), sondern bestenfalls mit dem, oder besser noch, mit meinem Erleben. Das Resonanzmodell greift leider nicht ganz, es wäre auch zu schön, wenn unser Geist-Seele-Leib-Organismus so leicht in Mit-Schwingung versetzt werden könnte, wenn einfacher Bildervergleich ausreichen würde, um Kunst und Erleben in Beziehung zu setzen.

Was den Vergleich zu erschweren scheint, ist die Künstlichkeit, mit der die Kunst unserem Erleben unvermittelt gegenüber steht. Weder sehen wir so, wie die Kunst sieht, noch bewegen wir uns so, wie es das Ballett tut und unser Erleben ist bei weitem nicht so konzentriert und am „Wesentlichen“ interessiert wie Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film und Fotografie.

Die Kunst hat ganz offensichtlich sehr viel mehr mit der Faustwette zu tun, als uns das bekannt und lieb ist. Der transitorische Augenblick wird eingefroren, verortet, festgehalten, im Schnappschuss gebannt, der Raum des Geschehens wird eingeschränkt, seine Bedeutung durch die Perspektive festgelegt und vergrößert, die Zeit wird - außer in der Musik negiert - die Zerfranstheit wird gebündelt und in/aus einer metaphysischen Abstraktion wird ein Sinn destilliert und mitgeliefert, der im schlichten Erleben weder erkennbar noch thematisch ist. Ganz davon abgesehen, stört die raum-zeitliche Ausschnitthaftigkeit in der Kunst den Bezug zu unserem Erleben empfindlich, denn sie ersetzt unser „Mitten-Drinn-Sein“ durch einen Gegenüberposition, sie nimmt uns förmlich aus der Involviertheit heraus und macht uns zum distanzierten Betrachter. Auf diese Weise verwandelt sie unser urteilsloses „Verschluckt-Sein“ in der randlosen Situation in ein willkürlich geometrisch-temporäres Verhältnis.

Diese Künstlichkeit, dh. „Erlebensferne“ versuchten die Künstler des Collage-Zeitalters zu überwinden, indem sie die wahrnehmungslosen Saccaden, die minutiösen Augenbewegungen des Nach-Fokusierens sichtbar werden ließen. Das dadurch entstehende WirrWar von teils überlagerten, teil angeschnittenen und unvollständigen Bildern entspricht unserem wahrnehmenden Erleben in der Tat eher, als die Künstlichkeit eines Stilllebens. Eye-Tracking Experimente lassen erkennen, dass die Wahrnehmung eines unbeweglichen Gegenstandes, zB eines Gemäldes, keineswegs die Saccaden unserer Augen überflüssig macht, sie zappeln von der Aufmerksamkeitsdynamik gesteuert auf der Bildoberfläche herum und versuchen, ohne bewusstseinsfähig zu sein, diese zu lesen.

Man könnte also die Collage als ein „bildgebendes Verfahren“ verstehen, das nicht bewusstseinsfähige, physiologischen Vorgänge unseres Erlebens sichtbar macht.

„Es gibt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches ‘Erkennen‘; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsere ‚Objektivität‘ sein“ so Friedrich Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse“ „Zur Genealogie der Moral“ (1886/87)

Die 'Objektivität' von der Nietzsche hier in fragend-distanzierend-thematisierenden Anführungszeichen spricht, ist eine deutlich andere, als die Umgangssprachliche. Letztere ist eine nivellierende, vereinheitlichende und konventionalisierende, seine ist zwar relativierend, diversifizierend und individualisierend, aber gleichzeitig die dem Erkenntnisobjekt angemessene und seiner Bedeutungsvielfalt gerecht werdende. Das kommt vermutlich daher, dass er einem kumulativ-komprehensiven Erkenntnisbegriff folgt, der nur dann bereit ist, von Erkenntnis zu sprechen, wenn ein kritisches Minimum von Aspekten eingefangen und berücksichtigt ist. Das bedeutet, dass zugleich mit dem Perspektivismus ein Multiperspektivismus gegeben ist, der seinerseits eine Steigerung der besagten und besonderen 'Objektivität' garantiert; „je mehr Augen...wir uns einzusetzen wissen“

Ein kumulativ-komprehensiver Erkenntnisbegriff setzt die Vorstellung eines Kontinuums voraus, was im Zusammenhang mit Erkenntnis nicht selbstverständlich ist. Zumeist wird hier digital operiert und gedacht, dh. entweder es gibt eine Erkenntnis oder keine, eine irgendwie schwache Erkenntnis, unvollständige oder bruchstückhafte wird selten benannt, weil Erkenntnis selbst auf der Liste der positiven oder positiv besetzten Begriffe zu stehen scheint. Versucht man jedoch das Kontinuum zu denken, öffnet sich plötzlich ein Horizont von Zusammenhängen, die uns allen unausgesprochen vertraut sind. Das reicht von undeutlichen Ahnungen, über erste Vermutungen, unsichere Gedankenverbindungen, vage Hypothesen, vom Hören-Sagen Gewusstes, Extrapoliertes, Spekuliertes, Weitergedachtes, Erhofftes und Befürchtetes, Ergänztes, Zusammengereimtes, Gefolgertes, Erschlossenes, Erratenes ...etc.

Wenn wir unsere intellektuellen Gewohnheiten samt dem individuell entwickelten und zur Verfügung stehenden logischen Apparat aufrichtig überprüfen, werden wir feststellen wie groß der Teil der Mutmaßungen und perspektivischen Schlüsse ist, den wir durch eine aufwändige „Postproduction“ zu einer Erkenntnis machen.

Nietzsches moralischer Psychologismus, dem die Rückbindung erkenntnistheoretischer Fragen ans Individuum zu verdanken ist, verwandelt letztlich Erkenntnis in Interpretation, die man mit geringeren Schwierigkeiten mit anderen Interpretationen in Beziehung und Vergleich setzen kann. Behauptungen werden mithin vorsichtiger und die Erkenntnistheorie selbst wird probaliblistischer und das gesamte Unternehmen der Philosophie und Kritik menschlicher, weniger doktrinär und gewaltsam.

Selbst wenn man Nietzsches Auffassung der Kunst einmal beiseite lässt, kann man eine direkte Verbindung zwischen der Collage und dem Perspektivismus Nietzsche'scher Prägung herstellen.

Es sind die vielen Augen aus dem Zitat, welche die Brücke bauen, denn sie erzeugen ein multiples Bild mit vielen verschiedenen Perspektiven, die sich teilweise widersprechen, aufheben oder aber ein verstörendes „Imago irrationalis“ entstehen lassen, das wie ein Rebus erst entziffert werden muss.

Das geschieht zwar nicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte, Barock und Manierismus zeigen stellenweise ähnliche „Ver-Rücktheiten“, aber es ist als stilistisches Merkmal einzigartig, dass in den Collagen nicht nur Bilder in Bildern, sondern Bilder von Bildern und Interpretationen von Interpretationen vorgeführt werden. Die unvermittelte Juxtaposition von Bildern, Bildteilen oder Bildfetzen, eines der hervorstechenden Merkmale der Collage, erzeugt ein Informationsrauschen der besonderen Art.

Die unvollständigen, halb verdeckten, angeschnittenen, falsch zusammengesetzten und aus ihrem Kontext gerissenen Reproduktionen erzeugen nicht etwa nur, wie man vielleicht annehmen könnte, chaotische Höllenbilder, die man mit den Augen meidet, sondern verstörend interessante und neugierig machende Tableaus mit dutzenden visueller Fluchtpunkte, verwirrend vielen mentalen Perspektiven, emotionalen Berg- und Talfahrten, geschmacklichen Tabubrüchen, gewagten Provokationen und allem, was der Alltagslogik und der Sonntagsbeschaulichkeit den Krieg erklärt hat.

Die Wahrnehmungskonventionen sind auf den Kopf gestellt, Erwartungen werden dupliert, die Bildbehauptungen sind ungeheuerlich und über allem schwebt jenes sardonische Lachen, das zwischen Humor und Schmerz, zwischen Verzweiflung und Hohn, zwischen Zorn und burlesker Narretei flackert. Im ersten Eindruck feiert die Collage die Erbschaft, welche die Künstler antraten, als sie Teile des abgeschafften Hofnarrenamtes übernahmen und nun ihrerseits die Wahrheiten unter der Schellenkappe vertraten.

Die vielen Perspektiven dienen der Wahrheitssuche durch eine Vervielfachung der Standpunkte, sie sind ein starkes Gegenbild zur vertiefenden, monoperspektivischen Versenkung. Sie sind die Amplifikation zur Reduktion oder Diminution, oder wie es in der Rhetorik heißt das Ornament der demonstrativen Betonung zur Funktion der reinen Mitteilung.

In der Rhetorik des 17. und 18. Jahrhunderts taucht die Amplifikation verstärkt auf, da sich die Kunst der Rede vom Predigt-Ton emanzipiert hatte und nun zwischen der Katheder-, Bühnen-, Gerichts- und Volksrede ihren Ton suchte.

Der Multiperspektivismus war ein probates Mittel der nachdrücklichen Betonung und der gedächtnisförderlichen Wiederholung. Mit seiner Hilfe konnte man ohne zu langweilen eine ganze Weile über die nämliche Sache reden, unter verschiedenen Blickwinkeln einerseits und andererseits unter Berücksichtigung unterschiedlicher Aspekte, Hinsichten und Aussichten.

Auch Nietzsches Multiperspektivismus ist eine philosophisch-rhetorisch-künstlerische Methode und in diesem Verständnis wird sein kumulativ-komprehensiver Erkenntnisbegriff ein poetischer und seine „Objektivität“ eine emphatische.

Der Gegensatz Monoperspektivismus- Multiperspektivismus hat auch außerhalb der Rhetorik viele Entsprechungen, wie zB in den Formulierungen konzentrisch-

exzentrisch, Introversion-Extraversion, oder Deduktion- Induktion, Intension-Extension, Monotonie-Polyphonie, homogen-heterogen, Homologie-Heterologie...etc.

Meist sind es Raum-und Mengenkonzepte, die metaphorisch eingesetzt werden, um Enge und Weite auszudrücken, Viel und Wenig, umfassendes und facettenreiches Vorgehen und vereinzeldes und isolierendes Denken und Handeln.

Bezieht man diese Gegensatzpaare auf Wahrnehmung und Erkenntnis beginnen sich zwei Wahrnehmungs- und Erkenntnistypen herauszubilden, die sich auch in der Alltagsbeobachtung finden lassen. Sie entsprechen rätselhaften Prädispositionen im Wahrnehmen, Denken und Handeln und hinterlassen den Eindruck von zwei entgegengesetzten, ziemlich klar konturierten Typen.

Ohne jetzt „Lavatern“ zu wollen und entsprechenden Apophänien aufzusitzen, scheint der Typus, der von einem vorgängigen Chaos ausgeht, aus dem allmählich eine Ordnung entsteht, mit dem zu korrelieren, der zum Multiperspektivismus neigt, Heterologien erträgt, eine vergleichsweise polyphone Persönlichkeitsstruktur aufweist, an Konzentrationsstörungen leidet und an Harmonisierungen und Kompromissen interessiert ist.

Dem steht der Typus gegenüber der von einer prioritären Ordnung ausgeht, die sich langsam in Chaos auflöst, der vorzugsweise monoperspektivisch wahrnimmt, eher Homologes bevorzugt und unter Langeweile leidet und an der Durchsetzung des als wesentlich und richtig Erkannten interessiert ist.

Der erstgenannte Typus scheint davon auszugehen, dass Viel bereichert und verbessert, der letztgenannte, dass Viel eher stört und verunklart. Nietzsche, der einem „Mehr an verschiedenen Augen“ eine „größere Objektivität“ zutraut, gibt dafür ebenso wenig einen Grund an, wie Plato für die Unerkennbarkeit der ewigen Ideen. Man müsste mit Nietzsche folgern, dass durch das „je mehr Augen man sich einzusetzen weiß“ desto ausgeprägter die Art von Super-Objektivität ausfällt, was Nietzsche als frühen Theoretiker des Surrealismus erscheinen ließe, dem es gelingt, den gesteigerten Individualismus zu einem Surrealismus auszuweiten. Bezogen auf die Collage müsste das bedeuten, je mehr Weltbilder verwendet werden, je mehr Fluchtpunkte auftauchen, je gedrängter die Überschneidungen ausfallen und schließlich je verschiedener das zusammengeklebte Material ist und aussieht, desto welthaltiger wird das Bild, desto „objektiver“ die Darstellung.

Ganz so einfach geht aber die Gleichung nicht auf, denn da gibt es noch das Verhältnis vom Ganzen und seinen Teilen, die Details und ihre Integration, Themen und Allusionen und nicht zuletzt die vertrackte Dialektik in der Kunst.

Da die Collage eine subjektive Methode ist, mit objektiv Vorhandenem umzugehen, es in unverwechselbarer Weise auszuwählen und anzuordnen, kommt sie unserem Erleben sehr nahe, das sich auch immer aus beiden Elementen zusammensetzt, die durch das Collagieren in einen notwendigerweise individuellen Zusammenhang gebracht werden; zZ scheint die Collage in all ihren Erscheinungsformen, die allusionsreichste künstlerische Methode zu sein, konkurrenzlos in ihrer subjektiven Objektivität.

Die italienische Pasta mista, die Pate stand für den multifunktionalen Begriff „pasticco“ oder französisch „Pastiche“ ist eine sparsame, praktische und haushälterische Sache. Diese Art Reste-Essen ist zwar nicht besonders fein, aber eine Reihe von Gourmet-Erfindungen sind aus dem Zusammentreffen nicht beabsichtigter Geschmacksnuancen hervorgegangen, nicht zuletzt auch die Füllung der Königinpastete, das Ragoût fin.

Das „Pastiche“ hat sich eingebürgert als Bezeichnung für eine bestimmte Musikgattung, die aus verschiedenen Musikstücken, auch von verschiedenen Komponisten besteht. Im Deutschen ist sie als „Flick-Oper“ bekannt und war eine vor allem im 18. Jahrhundert beliebte Übung, ein Musiktheaterstück aus vielen prominenten Arien zusammzusetzen. Vivaldi und der Bachsohn Carl Philipp Emanuel waren wahre Virtuosen im Zusammenstellen solcher Publikumsstücke, bei denen den bekannten Arien andere Texte unterlegt wurden, oder Librettisten aufgefordert wurden, eine neue Handlung um einige Arien herum zu erfinden. Eine musikalische Collage im Wortsinne, hervorgegangen aus dem Quodlibet und der Parodie, worunter man bereits im Barock die Variation von Text und Instrumentierung verstand. So verfuhr Johann Sebastian Bach mit vielen seiner Choräle und Arien, die zB aus weltliche Kantaten stammten und in seinen großen geistlichen Werken mit anderem Text zu hören waren.

Wir würden heute entweder „Covern“ zu diesen Praktiken sagen, oder sofort Plagiat rufen, aber man muss sich das 17/ 18. Jahrhunderts, was das Hören von Musik betrifft, doch gänzlich verschieden von unseren alltäglichen Reproduktionen und der daraus resultierenden audio-visuellen Umweltbelastung vorstellen.

Das mehrfache Verwenden einer Melodie hatte seine Entsprechungen in der Bildenden Kunst, der Architektur und im Repertoire des Volkstheaters. Die Typologie eines Huldigungsgedichts, einer Oper, eines Repräsentationsbaus, oder einer Kommödie, eines Singspiels oder eines Schwanks wies zumeist das selbe mythologische Personal auf, oder die nämlichen Karikatur-Typen und unterschied sich häufig nur durch regionale Besonderheiten; und da die meisten Bilder an die Wände gemalt und nicht transportabel waren, konnte bedenkenlos übernommen und kopiert werden, denn die wenigsten Menschen hatten in ihrem Leben je die Chance, den Urheber einer Darstellungskonvention, oder auch nur sein Gemälde kennenzulernen.

Im Nach-Benjaminischen Zeitalter hatten sich nicht nur die Themen und Fragen der Kunstgeschichte verändert, sondern auch das gesamte Verständnis von Kunst, Kultur und Bildung. Die zunächst noch aufwändigen und teuren Reproduktionen wurden zuerst noch ehrfurchtsvoll gehandelt, bevor sie ihren Weg in illustrierte Zeitschriften und gedruckte Sammelwerke fanden, oder auf die Schallplatte und spätere Konservenformen. Die Vervielfältigung steigerte zunächst den Wert der Originale (natürlich nicht aller Originale) ins Unermessliche, bevor das Original auch als nicht-materielles Wert-Kriterium unterging. Die Reaktion der Künstler war derjenigen vergleichbar, mit der sie auf die Verbreitung der Photographie reagiert hatten, und

setzte sich zunächst aus Schmollen, nicht Wahrhaben Wollen und Übertreiben zusammen.

Als deutlichste und zugleich programmatischste Reaktion muss man wohl die von Duchamp überlieferte ansehen, der durch seine Absage an die „retinale Kunst“ eine folgenreiche Verschiebung einleitete, die allerdings jenseits aller Schulen-, Gruppen- und Stilbildung von statten ging. Was könnte „Nicht-retinale Kunst“ sein, wenn durch die Verneinung der Retina, der Sinn, auf den sich diese Kunst stützt, weggenommen wird? Visuelle Kunst ohne Gesichtssinn ist entweder blind oder zeigt sich auf anderen Ebenen, wie zB in der Auswahl, oder in einem bildhaften Symbolismus. Beidem geht Duchamp in seiner Kunst-Produktion nach, in seinen Readymades und rätselhaften Assemblagen, aber auch das nur nebenbei und man hat im Großen und Ganzen den Eindruck, dass Vieles in Gedanken und Verhalten mündet, in Spiel und Haltung, mit gelegentlicher Ablage in der Green Box. Eine andere nicht retinale Kunst, die auch von anderen betrieben wurde ist die Bildende Kunst jenseits der Malerei und Skulptur...und hier hat sich ein breites Feld, vom Aktionismus über den Konzeptualismus, vom sozialen Projekt bis zu medienpädagogischen Aktivitäten ausgebreitet. Die Collage nimmt hier eine Zwischenstellung ein, sie ist keine Nicht-retinale Kunst, auch wenn sie keine direkten Techniken, die zur Erzeugung von Originalen notwendig sind, einsetzt. Sie geht ähnlich wie das Pastiche von vorhandenem sekundärem Bildmaterial aus und erzeugt aus ihm ein neues Bild, das nur durch seine Kombinatorik noch als Werk im subjektiven Sinne verstanden werden kann. Es ist eine Kunst-Verdauungs-Kunst, welche Rezeptionsästhetik produktionsästhetisch behandelt und dem neuen, zeitgenössischen Volkssport, der digitalen Bildbearbeitung weit vorgreift, wobei Bearbeitung auch zum Überarbeiten, Verarbeiten, Aufarbeiten und Verwandeln werden kann. Die Collage fußt auf einer ausgedehnten Auseinandersetzung mit dem vervielfältigten Bild und Abbild, dem massenhaft reproduzierten, aus entlegenen Ecken stammenden, in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommenden, meist gedruckten Bild, sie ist mithin eine künstlerisch-praktische Seite der Bildwissenschaft, deren Ergebnisse wiederum Bilder sind, über die man streiten kann und soll.

Die Scrabbooks und Klebealben des 19.Jahrhunderts, die familiäre Beschäftigung an langen Winterabenden waren, stellten den noch unkünstlerischen Anfang dar, aus dem so aufregende und surrealistisch elaborierte Collagen-Romane wie „La Femme 100 têtes“, „Une Semaine des Bonté“ oder „Le Lion de Belford“ von Max Ernst werden sollten. Anders als die kubistischen und dadaistischen Collagen, die eher von der Typographie und Plakatkunst inspiriert waren, beziehen die Ernst'schen Collagen nicht nur ihr Material, sondern auch ihre Anregungen von den schwarz-weiß Illustrationen der Abenteuerromane und Trivialliteratur.

Der Kommerzialisismus hatte bereits die Schere zwischen „Hoher Kunst“ und Volks-, Trivial-, oder Gebrauchskunst geöffnet, als die Collagisten versuchten durch Implimentierung der Ironie in den Kunstbetrieb die aufgerissenen Gräben zu überbrücken. Sie klebten Abbildungen aus den ersten Warenhauskatalogen in dramatische Szenebilder aus Jules Verne hinein und ließen das Publikum über einen Papin'schen Dampfkochtopf im Dschungel staunen, auf den ein Held gerade sein Gewehr richtete.

Max Ernst verwendete beispielsweise Muster aus Häkelanleitungen, um den Maskenzauber aus ethnologischen Sammlungen zu parodieren, ihn aber auch gleichzeitig als Mentekel in die bürgerliche gute Stube zu transplantieren. Verfremdung, Ironie, das Grauen in harmloser Umgebung, schwarzer Humor, Überraschung, Verblüffung und gelindes Erschrecken zeichnen vor allem die surrealen Collagen aus, die kubistischen operieren hauptsächlich mit Sentimentalität und Dokumentation (Fahrkarten, Einladungskarten, Eintrittsbillets, Geschenkpapier, etc.) und die dadaistischen mit Parolen, Symbolen und dem Layout aus Agitprop und Volksaufklärung.

Alle Collagen leben jedoch vom Passen bzw. Nicht-Passen der ausgeschnittenen Details und jeder Collagist kennt die sonderbare Freude, die sich einstellt, wenn Teile zusammenpassen, die nicht zusammen gehören und einen ganz eigentümlichen Akkord ergeben, als Initiale einer Geschichte fungieren oder als lange gesuchtes Ausrufezeichen; wenn plötzlich ein Hintergrund so gut zur Figur des Vordergrunds passt, wie man es besser nicht hätte malen können und doch dieser Rest von Unwahrscheinlichkeit bleibt, der das Ganze im sprichwörtlich „Frag-würdigen“ belässt und es interessant und aufregend macht.

Da er an Kunst aus Kunst arbeitet, durchläuft der Collagist beim Entwurf eine Phase großer Materialschlachten und ist fortwährend mit einer Art Anprobe beschäftigt, die ihn durch tausend narrative Anfänge führt. Er zapft förmlich durch ein potentielles Programm, das die Materialsammlung verspricht und formuliert hunderte von Anfangssätzen, die permanent variiert werden, wenn nur ein kleines Detail des Gesamtbildes verschoben wird. Meist ist der Collagist dabei mit der gesamten Bilderwelt seines eigenen Gedächtnisses und dem Gedächtnis seines Kulturkreises konfrontiert, sämtliche Bildtypologien mitsamt den ikonologischen Besonderheiten, die gesamte Bilderlogik und die Erwartungen, die auftreten, wenn bestimmte Töne angeschlagen werden und Spuren gelegt sind, umstehen ihn, werden durch das Gemurmel seines Bildmaterials verstärkt und fordern in permanent zu inhaltlichen und kompositorischen Entscheidungen auf. Oft hilft das Prinzip Pasticco aus der Not, indem es den Zufall unter den Ausschnitten walten lässt, der nach langen Nebenschauplatz-Scharmützeln dem Ganzen eine plötzliche Wendung gibt und zur finalen Aussage führt, was in der Sprache der Collage so viel zum endgültigen „Festkleben“. Da jedes Collagieren mit dem Sammeln beginnt, ist es als Prozess ein Abbild des Lernens, Auswählens, Probierens und Konstruierens. Schon früh, dh. sogleich nachdem es gedruckte Abbildungen gab, hatte es Eingang in die Bildungspraxis und entsprechende pädagogische Bemühungen gefunden und reihte sich mühelos in das Schmetterlings-, Insekten- Steine- und Pflanzensammeln ein. Der große Vorzug des Sammelns von Collagematerial liegt allerdings darin, dass der Sammler sein Sammelgut nicht nur hortet und besitzt, sondern es weiterverarbeitet, indem er die Teile zu etwas Neuem zusammenfügt. Die Ausschnitte, farbigen Papiere, akustischen Samples, Holz- Metall- und Pappstücke trägt er bereits in ihrer Eigenschaft als zukünftige Teile eines noch nicht existierenden Ganzen zusammen und wird auf die Weise bereits als Sammler zum Entwerfer, womit eine besondere Haltung zur Mit- und Umwelt gestiftet und grundgelegt ist.

Nachdem der Multiperspektivismus für ein Aufbrechen des starren Blickwinkels gesorgt hatte, Wirklichkeiten im Plural zu existieren begannen und ein technisches Facettenauge hunderte von Bildern gleichzeitig lieferte, hatte es die herkömmliche Kunst schwer, das Erleben noch irgend realitätsnah abzubilden. Die Photographie hatte bereits das „Schnelle Bild“ ermöglicht, die Serien-Photographie hatte nach Muybridge die Zeit schließlich mit dem Bild verschwistert und eine Bewegungssimulation erkennen lassen, die überzeugte und begeisterte. Endlich gaben die Bilder etwas wieder, was wir aus unserem Erleben kannten, die Blätter am Baum bewegten sich im Wind und hingen nicht nur dekorativ in den Bildausschnitt, das Bild eines galoppierenden Pferdes zeigte nicht nur den Moment, sondern in vielen Momenten hintereinander, die Art, in der es sich bewegt. Diese Entwicklung revolutionierte unsere Wahrnehmung in ähnlichem Maße wie vordem die Mikro- und Makroskopie, die Künstler und Wissenschaftler gleichermaßen hin- und mitgerissen hatte, da sie das Sehen prinzipiell erweiterten. Das Aneinanderreihen von Bildern war zwar nicht neu, es war seit der Biblia pauperum und anderen bildlichen Erzählformen bekannt und als Bewegungssimulation und kurzzeitlicher Bilderspaß höchstens aus den Kinderspielen (Daumenkino und Drehbildchen), aber die seriöse Verbindung mit dem dokumentarischen Lichtbild eröffnete wirklich neue Aussichten. Film und Fotografie wurden als die Musen des XX^o Jahrhunderts angesehen und in der Tat veränderten beide die visuelle Seite der Kultur in einem Maße, das sich die bildenden Künstler nicht hatten vorstellen können. Die Collage war ein erster und bescheidener Versuch, mit den neuen Bildwelten fertig zu werden. Seit der Fotografie hatte die Kunst ihr Bildermonopol verloren und seitdem sich die technisch erzeugten Bilder auch noch bewegten, geriet ihre Attraktivität gänzlich ins Hintertreffen. Ein ruhiger, unveränderlicher Raum, in dem ruhige, unveränderliche Gemälde hingen, war zu einer Absonderlichkeit geworden, die mindestens nach extremen und absonderlichen Bildern verlangte. Raumsprengende, schreiende, erschreckende, virtuell dynamische Bilder waren die künstlerische Konsequenz; Collage und Decollage, Informel, unmögliche Objekte und sogar veritabler Schmutz beherrschten die Szene. Mit hunderten von ineinandergeschobenen Bildern versuchten einerseits die Futuristen Dynamik und Bewegung zu suggerieren, während die Kubisten noch etwas von alter Beschaulichkeit zu retten meinten. Nachdem Francis Galton den traditionellen Schönheitsbegriff der überkommenen Ästhetik durch seine Composite-Photographie schwer erschüttert hatte, konnte es kaum noch jemand künstlerisch verantworten, oder es damit bewenden lassen, einfach nur ein schönes Gesicht zu malen, ohne noch ein/zwei zusätzliche Gedanken über das Warum und Wieso aufzuwenden, oder in Details zu verstecken. Die Kunst war kompliziert geworden, benötigte bereits kurz nach der Jahrhundertwende Rechtfertigungen, so als sei sie eine teure Spezialforschung, die öffentliche Mittel verschlingt und einfordert. Das dynamisierte Weltbild, das fragmentierte Bewusstsein, das nicht mehr ganz bei sich selbst zu Hause war und begann nostalgisch zu werden, erzeugte ein zerissenes, disparates, heterologes, disharmonisches und polydimensionales Bild mit anderen

Worten: eine wahrhaftige Collage, in der nunmehr schillernden Bedeutung. Für den scharf beobachtenden Künstler wurden die Gesichter und Situationen durchsichtig, zeigten die dahinterliegenden Schichten aus Historie, Träumen, Wünschen und Wüsten. Die Handlungen verloren ihre Eindeutigkeit und tobten gleichzeitig auf vielen Ebenen der Begierden, Ängste und Wahnvorstellungen. Unter der Wohlanständigkeit der bürgerlichen Fassade sah man den Dreck, den üblen Gauner, die feile Dirne und das schmierige Profit-Gesindel und weder umsonst noch von Ungefähr sind die meisten der frühen Collagen sozialkritisch, anklagend und zutiefst unglücklich und böse.

Erst allmählich wurden sie romantischer, analytischer und subtiler, nachdem sich Krieg und Kriegsgeschrei gelegt hatten und die dadaistische Revolte ruhiger geworden war. Mit Max Ernst wurde die Collage schließlich zur Kunstform. Das, was zuvor ästhetischer Aufschrei war, trat nun in eine lyrische Phase, das Chaos wurde formal gebändigt und unter einen erzählerisch-illustrativen Gestus gebracht, den Max Ernst, surreal und deutlich an Lewis Carroll geschult, in seinen Collagenromanen vorführte.

Auch wenn die Collage auf diese Weise harmloser und märchenhaft-doppelbödig geworden war, hatte sie jedoch eines durchgesetzt, klar gemacht und als neues Betätigungsfeld der Kunst etabliert: die Kunst selbst und ihre Materialien. Aus dem Zitat, der Variation eines fremden Themas und der Allusion war ein selbstreferenzielles Material geworden, dessen Reproduktionen man einsetzen konnte, weiterverarbeiten, umdeuten, zerschneiden und anders zusammensetzen, verfremden, persiflieren, sogar lächerlich machen konnte, ohne die Kunst verlassen zu müssen. Busoni konnte kontrapunktisch komponieren wie Bach und Telemann, Ravel wie Couperin, Max Ernst konnte Bilder erschaffen wie einst der Heroe der Illustration Gustave Dorée, indem er dessen fulminante Bilder auseinanderschnitt, neu zusammensetzte, vielleicht noch eine Abbildung aus der Anatomie dazusetzte, um so, die durch Wahrnehmungsgewohnheit entstandene Bild-Autorität Dorees nutzend, eine surreale Sentenz zu formulieren. Da die Kunstgeschichte durch die Reproduktion zum Fundus geworden war, der beliebig zur Verfügung stand, wurde sie endgültig zum Hauptthema der Kunst, die sich nun auch erklärtermaßen mit sich selbst beschäftigte, was sie unter der Hand schon immer auch getan hatte. Musik und Literatur hatte darin schon eine etwas längere Übung, hier waren Rückgriffe, Verweise und Zitate schon zünftige Methoden der Produktion, was möglicherweise in der für Laien schwereren Erkennbarkeit begründet war.

Mit zunehmender medientechnischer Entwicklung wurde die Situation der Künstler leichter und schwerer zugleich, also präkerer, da das erwähnte fragmentierte Bewusstsein, sich nunmehr in ein granuliertes Bewusstsein verwandelte, dessen einzelne Grains völlig unanschaulich und nicht-sinnlich wurden, eine aus ihnen gebildete neue Struktur aber sehr wohl ein geist-und kunstfähiges Material ergeben konnte. Das bedeutete, dass eine elektronisch erzeugte und digital unterstützte „Feinstofflichkeit“ den Unterschied zwischen Alt und Neu, den Verweis, das Zitat, die Kopie und sogar das Plagiat überholt hat und zu einer neuen alles umarmenden Einheit zurückfand, die allerdings an Beliebigkeit und Unerheblichkeit grenzt.

Das Material der Künste, also Farbe, Beleuchtungslicht, Töne, Raumakustik, Klänge und Geräusche, Sprachen, Sätze und Grammatik, Geschichten, Handlungen, Ereignisse... etc. kann man bis zur Unkenntlichkeit zerkleinern und aus der gewonnenen Masse neue Figuren kneten, sie in eine neue Welt stellen, sie einen Schatten werfen und Töne von sich geben lassen, ohne sich etwas von lebenden Personen leihen oder abschauen zu müssen, also voll-synthetisch oder „kunststofflich“. Das geht aber nicht ohne viel Staub zu verursachen ab und Orientierung ist Magelware, ebenso Einfälle, Ideen, Entwürfe. Also müssen Kunst-Musik und Literaturgeschichte erneut herhalten und sich plündern lassen, um „Alles mitsamt dem Staub“ noch einmal mit den neuen „Knetfiguren“ aufzulegen und nachzuspielen. Alle klassischen Themen des Theaters, der Literatur, der Musik und Kunst werden endlos wiederholt, variiert und parodiert und wir haben uns derart an den Mischmasch aus Stilen und Zeiten gewöhnt, dass man mit Fug und Recht behaupten kann, dass wir ein Collagenleben führten.

Das beginnt bei der Wohnungseinrichtung und hört bei der Philosophie und Religion nicht auf. Man schlage eine der unzählig vielen illustrierten Zeitschriften auf und suche nach einer nicht-angeschnittenen Abbildung, man wird kaum eine finden, da das gesamte Layout, Design, Display, Shaping und Styling unter das Diktat der Collage geraten ist. Die unseren Alltag beherrschenden Medien leben von Überblendungen, Einblendungen, Unterbrechungen, Mixagen, Überlagerungen, Schnitten und anderen DJ-Künsten, die sich zu allgemeinen Kulturtechniken entwickelt haben, gerade so als hätte man keine Zeit, das alles unterzubringen, was gezeigt werden soll, worüber sich zu berichten lohnt.

Die Fülle drängt, die Formate platzen, Multitasking ist Alltag, fragmentiertes Bewusstsein ist das Resultat. Die angebliche Gleich-Wichtigkeit von Allem führt zwangsläufig zu einer Gleich-Gültigkeit, in des Wortes doppelter Bedeutung und ein fragmentiertes Bewusstsein kann sich nur noch auf einem hohen Spannungslevel in Betäubung und automatisierter Sucht ausruhen.

Regierungen sehen sich mittlerweile genötigt, in das Privatleben ihrer Bürger durch eine ethisch bedenkenswerte sogenannte „Netropolitik“ einzugreifen, die WHO streitet über Definitionen und auch in der International Classification of Diseases (ICD) ist man sich noch nicht einig, ob es ein eigenes Krankheitsbild gibt und geben soll. Erste Selbsttherapien sind zu beobachten, die durch Askese, alternative Lebensführung und Entschleunigung versuchen das fragmentierte und gehetzte Bewusstsein zu kurieren.

Die Kunst ist dazu übergegangen, Collagen in klassischer Technik und Manier zu malen, wie etwa die Neue Leipziger Schule u.a., was letztlich so viel bedeutet, wie dem doppelten Salto noch eine Drehung in entgegengesetzter Richtung hinzufügen. Die Computerszene antwortete mit dem kurzlebigen Modeprogramm des „Bildermosaiks“, in der ein Foto aus hunderten einzelnen Fotos mit entsprechend passender Helligkeitsverteilung der Pixel zusammengestellt wird, zB die Mona Lisa als Bildmatrix 500x800 einzelner Fotos.

Die einstmaligen wichtigen Grenzen zwischen trivialer und hoher Kultur, U- und E-Musik, Unterhaltungs- und Ernster Literatur sind aufgehoben und der freie Verkehr bringt das mit sich, was freier Verkehr eben so mit sich bringt.

Trotz aller Dramatik, die durch sie sichtbar gemacht und verstärkt wurde, hat der Reiz der Collage nicht aufgehört, Gemüter und Geister zu bewegen. Das mag u.a. daraus resultieren, dass ihre beiden Ausdrucksmöglichkeiten, zu zeigen was nicht passt und zu zeigen was und wie etwas passt, nebeneinander existieren und sie auf diese Weise zur dialektischen Kunstform schlechthin machen.

Da eine Collage immer mit Vorhandenem hantiert und ihre gestalterische Leistung in der Kombination besteht, anders als in der entwickelnden Handzeichnung etwa, hat sie es im Ausgangsfall immer mit mindestens zwei Dingen zu tun.

Ihre Hauptmethoden kann man mit den aus der Sprachwissenschaft und Grammatik stammenden „Adpositionen“ umschreiben, deren gebräuchlichste die Präpositionen sind. Alles das, was mit den lokalen Präpositionen „bei, auf, unter, über, neben, vor, hinter, an, um, zwischen, aus, in...etc“ beschrieben ist, wird in der Collage Thema, denn einfaches, unverändertes „Nebeneinander“ ergibt Katalog, Display oder Aufzählung, die zwar ihrerseits auch bereits erstaunlich und erhellend sein können, aber das präpositionale Arrangieren von Vorhandenem erzeugt in kürzester Zeit und auf kleinstem Raum eine viel größere, schier unendliche Anzahl von Verhältnissen, denen das denkende Auge nur mit Mühe nachkommen kann. Ob eine Krone über einem Kopf schwebt, auf einem Kopf sitzt, hinter einem Kopf hervorlugt, oder unter anderen Dingen neben dem Kopf liegt, sind vier verschiedene Geschichten, wobei noch völlig unbeachtet bleibt, ob die Krone in ihrer Größe überhaupt auf den Kopf passen könnte, wenn sie denn dem Kopf aufgesetzt würde.

Jedes „Legespiel“, welches der Collage vorausgeht ist als „Ludus praepositionalis“ dem wilden Assoziieren vergleichbar, inclusive Variation und Selektion, dem Durchprobieren des momentan Möglichen, dem gestalterisch-gedanklichen Brainstorming. Darin besteht u.a. der große Reiz der Collage, die ein Schnappschuss aus der unendlichen Gedankenverbindung ist, eine Momentaufnahme aus dem „Stream of Consciousness“.

Es ist im Übrigen auffallend, wie die „Stream of Consciousness-Technique“ in der Literatur, das freie und gelenkte Assoziieren in den psychotherapeutischen Sitzungen der frühen Tiefenpsychologen, die Spiele und Techniken der Surrealisten, mit denen sie die internalisierte Zensur, den Stilwillen und guten Geschmack wirkungslos machen wollten, die Diskussionen der Quantenphysik und Relativitätstheorie, das Ende der Tonalität in der Musik, Fraktale, Selbstähnlichkeit und Iteration in der Mathematik, Selbstorganisation und Indeterminiertheit in Systemtheorie und Wirtschaftswissenschaften, die endgültige Auflösung der ständischen Gesellschaftsordnung, Lebensreform, musische Bewegung und Gestalttheorie, Entwicklung der technischen Audio-Visuellen Medien mit dem Zeitalter der Collage zusammenfallen. Zu Beginn des XXsten Jahrhunderts scheinen viele Seismographen gleichzeitig die Schwankungen der Entwicklung aufgezeichnet zu haben und so kommen möglicherweise diese und andere Resonanzen zustande, eine Spielart der gegenseitigen Beeinflussung schwach gekoppelter Schwingungssysteme aus der klassischen Mechanik. (Lock-in-Effekt, oder Huygens Pendeluhren)

Dass die Collage sowohl als inoffizielles Zustandsbild als auch als bevorzugte Produktionsmethode bis heute virulent ist, zeigen eine Reihe von Beobachtungen aus dem zeitgenössischen Kulturleben.

2008 hat der Komponist und Aktionist Johannes Kreidler mit einer skurrilen Tat auf Mißstände aufmerksam gemacht, die den Bereich Copyright, Computerei, zeitgenössische Produktionsmethoden und künstlerische Formate betreffen.

Die Zitier- und Anmeldevorschriften der GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte), die sich auf Samples beziehen, machen es einem Komponisten, der diese Methoden verwendet, nahezu unmöglich zu arbeiten, sofern er diese Vorschriften wirklich ernst nimmt. Samples sind Tonschnipsel aus bereits existierender Musik, mit denen man genauso elektronisch collagieren kann, wie mit ausgeschnittenen Bildern. Kreidler hat nun für ein Musikstück, in dem er 70 200 Samples verwendete, 70 201 Anmeldungen ausgefüllt und diese Öffentlichkeits-wirksam mit einem LKW bei der GEMA abgeladen. Das Stück selbst heißt „Musik mit Musik“ und dauert 33 Sec.

Mit dieser symbolischen Aktion wurde ein alter Streit erneut entfacht und ein unlösbares Problem zum wiederholten mal in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt, das Thema „geistiges Eigentum“.

Im Zeitalter der Collage, zumal in der Epoche des Internet, ist das geistige Eigentum weder eindeutig zu definieren noch wirkungsvoll zu schützen, weil zwei einander ausschließende Werte um den Vorrang in der Bewertung buhlen, das geistige Eigentum eines Erfinders und die freie Verfügbarkeit von Information. Die Verwertungsgesellschaft GEMA schützt einerseits das Copyright der Komponisten und sorgt so für ihr wirtschaftliches Überleben und es beschneidet andererseits die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zeitgenössischen Komponierens durch nicht-zeitgemäße Vorschriften. Gleiches gilt sinngemäß auch für andere Verwertungsgesellschaften. Zu Zeiten des prominenten Promotors dieser Art Copyright-Schutzes, Richard Strauss gab es noch kein www und kein unentgeltliches „Herunterladen“ und elektronisches Weiterverarbeiten.

Das Urheberrecht hängt juristisch zwar nicht gänzlich in der Luft, aber doch zu einem großen Teil vom jeweiligen Ermessen ab. Die Verrechtlichung der Kulturproduktion inklusive Versicherungen, gehört jedenfalls zu den unappetitlichsten Kultur-hemmendsten und jegliche Begeisterung tötenden Erscheinungen des Kulturbetriebs. Das ist einer der Gründe für die Absehbarkeit und Langweile im momentanen kulturellen Zustand, keine Spontaneität, kein Wagnis, keine Überraschung, keine Entdeckungen... nur noch betriebswirtschaftlich kalkulierte und abgesicherte, mittel-mäßige, käufliche Unterhaltung, also das Gegenteil von Kultur.

Eine andere Beobachtung spricht ebenfalls von einer intellektuell nicht verdauten Collage, oder anders formuliert, von einem neuen Weltbild, das mit herkömmlichen Mitteln nicht mehr beschrieben werden kann. Sozial Media, gesellschaftspolitische Richtungen, religiöse Ausprägungen und Werte-Kanon scheinen mittlerweile allesamt von Tagesopportunitäten dominiert. Der „bewertungsfreie Selbstbedienungsladen“ charakterisiert unsere Haltung am besten. Was uns nicht gefällt, können wir sanktionsfrei liegen lassen und entsprechend sind heute zu besichtigenden Weltbilder Flickenteppe, die durch kurzlebige Moden, Hypes und Werbe-Headlines bestimmt

werden, keine Generalthemen oder übergeordneten Topoi mehr kennen und morgen anders aussehen. Die Collage ist daran sicherlich nicht schuld, sie ist nur das Spiegelbild der Situation, die sich verändert hat und weiter verändert.

Ein anderes Beobachtungsfeld sind social media und ihre Konjunktur, die nicht etwa zu einer Vergrößerung und Erweiterung der Collage, der Perspektive oder des Horizonts geführt hat, sondern im Gegenteil zur Verkleinerung auf das Poesiealbum-Format.

Gesellschaftspolitische Fragen sind auf ein Sammlung von unerheblichen Likes geschrumpft und Kunst ist zum kurzfristigen Event oder Flashmob verkommen, was nicht mehr allzu viel mit ihren ursprünglichen Intentionen zu tun hat, da sie bislang als eine der wenigen menschlichen Äußerungen galt, die wenig mit der Dimension Zeit verband. Man nahm im Gegenteil sogar ihre Entferntheit von der zeitabhängigen Mode als Kriterium für Ihre Qualität. Die Verfügbarkeit und Erreichbarkeit von allem scheint zu einem allumfassendem Desinteresse zu führen, das nur noch die enge, kleine eigene Welt ausnimmt, mit ein paar Freunden vielleicht, in der die Collage nur noch als possierliches Computerspielchen vorkommt.

Dass Entwicklungen immer ihre Gegenbewegungen mit sich führen, müsste eigentlich bekannt sein, aber immer wieder überrascht es aufs Neue, wenn solches wirklich eintritt und sichtbar wird. Die Zersplitterung der Collage protegiert monistische und holistische Tendenzen, der Internationalismus fördert den Chauvinismus, die ernsthafte und globale Umweltdiskussion führt zum Neo-Schrebergarten, der Pluralismus hat ein Erstarken faschistoiden Einheitsdenkens zur Folge . . . und so fort und es bleibt abzuwarten, wie die nächste Ebene aussieht, auf der sich diese Gegensätze zu einer neuen Einheit zusammenfinden werden.

Die Bilanz des Collagezeitalters weist aber nicht nur Verluste auf, die halb freiwillige halb unfreiwillige Steigerung der Mobilität ist, nimmt man den Tourismus einmal aus, eine Sache, die gute Konsequenzen haben wird. Die notwendig gewordene Harmonisierung der Studienabschlüsse ist eine dieser Konsequenzen, die geplante, wenn auch noch nicht realisierte Sozialkarte für Europa verspricht eine weitere solche zu werden. Ein Multi-Kulturalismus wäre wünschenswert, ist aber ein sensibel Ding, das mit größter Umsicht vorangetrieben werden muss, wenn man nicht nur den Verführungen der privatwirtschaftlichen Monopole und Kartelle erliegen will, im Sinne von : in Microsoft vereinigt, oder in United Food zusammengeschlossen. Das Collagezeitalter hat uns jene Aufregung hinterlassen, die uns noch immer umtreibt, sie hat den Horizont geöffnet zu einer poly-ikonischen Welt, zum Multiperspektivismus und zu den Geheimnissen der Gleichzeitigkeit. Die typischerweise überschätzten und dämonisierten Genforschungen und Neurowissenschaften konnten mittlerweile auf eine natürliche und realistische Wichtigkeit zurückgefahren werden. Das Spiel trat in einer neuen Bedeutung hervor, als förderungswürdiges, kreativitätssteigerndes Verhalten. Mit der Collage erlangten verwandte Konzepte wie Heterologie, Allusion, Synchretismus, Heuristik, Eklektizismus, Symbolismus, etc. einen neuen Diskurswert. Die synthetischen und hochtechnisierten Märchenproduktionen der Gegenwart sind ein guter Indikator für die Möglichkeiten, über die wir geistig und technisch verfügen und gebieten, um vielleicht doch noch etwas Gutes und Ansehnliches zustande zu bringen.

Die Collage in der bildenden Kunst, in der Musik und im Weltbild, in den Wissenschaften, den Werten und der Religion entspricht am ehesten dem, was in der eschatologischen Literatur „das Menschenwerk, welches ein Stückwerk ist“ genannt wird, es steht für den Flickenteppich, die Stümperei, die Unvollkommenheit und für das Gegenteil jenes „Ganzen, aus einem Guss“, das wir alle anstreben, weil wir dazu erzogen wurden. Warum wir dazu erzogen wurden, liegt auf der Hand, es ist das Ideal, der reziproke Wunsch und die Projektion, der nichts in der Realität entspricht. Interessant an der Collage ist und bleibt, ihre physiologische Abbildung unseres Erlebens, inklusive der Aufforderung die Bilder zusammensetzen, weiterzuverarbeiten und zu interpretieren, was letztlich dem naiven Realismus widerspricht und das Erleben als jenes komplexe Geschehen darstellt, das es ist.

Trotz ihrer großen Verdienste um die Collage hat die Deutsch-Französische Kunsthistorikerin Herta Wescher (Geschichte der Collage, Köln 1974) wenig zu einer Theorie der Collage beigetragen. Im Kapitel „Die Vorläufer“ ihres Standardwerks geht sie zwar auf Volkskunst, Kuriositäten aus Kunst- und Wunderkammern, Gelegenheitskunst von Schriftstellern (Andersen, Hugo, Aragon) und Trivia wie Stammbücher und Poesiealben ein, billigt aber allen diesen kulturhistorisch interessanten Erscheinungen keinerlei Einfluss auf die künstlerische Collage zu. Sie spricht von Nebenlinien und versäumt es, den gerade mit der Verwendung der Trivial- und Liebhaberkunst intendierten Verstoß gegen die bürgerliche Kunstauffassung und den „Guten Geschmack“ zu würdigen. Kann sie offensichtlich auch nicht, da ihre eigene Haltung und Argumentation genau dieser Auffassung entspricht. Sie berichtet und interpretiert ausschließlich Arbeiten von einzelnen Künstlern (Heroen) und weist Inhaltliches und Gestisches biographisch und kunst-immanent nach.

Interessanteres und Ergiebigeres ist da den neueren Auseinandersetzungen mit der Collage zu entnehmen, vor allem den Arbeiten über die Literarischen Collagen. Da ist u.a. *Jan Kuhlbrodt* zu nennen, der in seinen an Wittgensteins tractatus geschulden „Prolegomena einer Theorie der Collage“ unter 3.2 schreibt:

„...alle Theorien bleiben unerfüllt. So auch eine Theorie der Collage. Theorien müssen an der Gesamtdarstellung ihres Gegenstandes scheitern. Gestehen sie dieses Scheitern nicht ein, sind sie totalitär. (...) Wir sprechen über Gedachtes. Bislang zumindest, und da hilft auch Wittgenstein nichts. Oder gerade da hilft er. Dass es eine Hypothese sei, dass morgen die Sonne aufgehen wird, heißt auch, dass wir immer auf der anderen Seite leben. Auf der Seite des Ausschnitts.“ und unter 3.2.1

„Das Scheitern einer Theorie der Collage ist ihr Gelingen. Theorien die auf ihre Verwirklichung außerhalb der Theorie zielen, sind keine Theorien, sondern Ideologien oder ideologische Handlungsanweisung. Politik. Theorien sind als Theorie wirklich. Und so auch die Theorie der Collage als eine Theorie Kunst. In ihrer Wirklichkeit ist sie ein Scheitern. Sie erkennt in ihrer

momentanen Gestalt das Momentane, insofern ist sie melancholisch; auch weil sie weiß, dass die Bewegung und Veränderlichkeit endlich ist. Da ein Ende aber nicht abzusehen ist, ist die Theorie der Collage auch optimistisch.

Als Kunsttheorie ist die Theorie der Collage Gesellschaftstheorie. Sie endet mit der Kunst, die mit der Gesellschaft endet. Es gibt keine Kunst, ohne Gesellschaft. Es gibt keine Gesellschaft ohne Kunst.“

Und weil sie so schön und anregend sind, sollen hier einige der Thesen zur Theorie der Collage von Jan Kuhlbrodt unkommentiert als Abschluss übernommen werden:

„1. Alles ist Collage.

2. Zu unterscheiden wären der Begriff, der auf das Kunsthandwerk, die Technik zielt, von einem Begriff zum Erschließen des Ganzen.

3. Beide Begriffe heißen Collage.

4. Alle Begriffe sind Collage. Keiner ist aus sich selbst geboren und keiner findet in sich auch nur eine Mitte.

5. Begriffe borgen voneinander.

6. Auch die Kunst leiht ausschließlich, aber nicht nur von der Kunst.

7. Literatur leiht Sprache.

8. Was wir das Werk nennen, ist ein Quickshot.

9. Was das Kunsthandwerk betrifft, sei hier angemerkt, dass sich die Collage in ihm zu erkennen gibt, weil sie die Scham verliert, die ihr der Gedanke an Größe und Originalität aufgezwungen hat.

10. In der Collage weist das Werk sein Material als Fremdes aus, das Fremde wird sichtbar.

11. Alles Material aber ist fremdes, äußerliches, selbst die eigene Biografie.

12. Die Biografie des Autors muss, um Material zu sein, dem Autor eine fremde werden/sein.

13. Verfremdung ist also nicht nur ein Effekt, sondern eine/die Bedingung der Kunst.

14. Natürlich ist Ich ein Anderer. Aber auch die Anderen sind andere, Material wie ich.

15. Alle Türen sind offen.

16. Kunst macht aus fremden Material eigenes in dem Sinne, dass sie es im Werk einpasst, verdaut, aneignet. (In dem, was wir unter technischem Aspekt eine Collage nennen, wird also das sichtbar, was in der Kunst ohnehin geschieht.)

17. Kunst ist Produktion und Produktion ist Verwandlung des Fremden.

18. Alle Türen sind zu.

19. Im Prozess der Verwandlung, was der Prozess der Aneignung des Materials ist, verwischt der Künstler zuweilen die Spuren, indem er Übergänge schafft. Oder er macht sie sichtbar, indem er auf Übergänge verzichtet. Wie dem auch sei, die Grenzen bleiben bestehen, wenn sie auch nicht sichtbar sind.

20. Der Übergang ist die Spur der Spur.

21. Wenn uns etwas organisch erscheint, hat sich die Ideologie des Eigenen verwirklicht und wir sind uns selbst fremd geworden.

22. Alle Türen sind Türen.

...“

Zu den Vorläufern der Collage gehören zweifellos die „Scrab Books“, jene Klebealben aus den Zeiten, in denen gedrucktes Bildmaterial noch rar war, und das Jahr über gesammelt wurde. Weniger ist damit jene heutige, zweifelhafte Kinder- und Teenagermode gemeint, die nur noch mit käuflichem, fixfertigem Zierrat Bildhaftes zusammenklebt.

Die alten Scrab Books sind wahre, persönliche und unersetzliche Zeit- und Lebensabschnittsdokumente und ich möchte es nicht versäumen, Sie zum Fortsetzen dieser Tradition anzustiften.

Das Weltbild, und sei es auch nur ein zeitlich limitiertes, das wir das unsrige nennen, ist eine Collage ...