KUNST-, MUSIK- UND THEATER-WISSENSCHAFT

Montage – Collage – Musik

Hans Emons

Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Hans Emons Montage – Collage – Musik

Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 6

Hans Emons

Montage – Collage – Musik

Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Juan Gris: *Mann im Café*, 1914.
Öl und Klebebild, New York.

ISBN 978-3-86596-207-2
ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2009. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Druck: KN Digital Printforce GmbH, Stuttgart.

www.frank-timme.de

Inhalt

Vorwort 7

1 Montage – Zitat – Collage in Film, Kunst, Literatur und Musik 10
1.1 Montage 11
1.2 Zitat 27
1.3 Collage 36

2 Futuristische Collage und Akustische Kunst
2.1 Revolution der Maler: Russolo und die futuristische Geräuschkunst 55
2.2 Klang-, Sprach- und Geräuschmontagen in Film, Musik und Hörspiel: Dziga Vertov, Alexander Mossolov, Walter Ruttmann, Filippo Tommaso Marinetti 61
2.3 Musique concrète und elektroakustische Kunst 74
2.4 Exkurs 1: Stadtschaften (Paris – Amsterdam – New York) 80
2.5 Klangcollage als Double des Wirklichen: musique anecdotique 87

3 Äußere und innere Wirklichkeitsebenen in Montage und Collage
3.1 Wirklichkeitssplitter als Bild-Zeichen, Bilder als stummer Klang: Kubistische *papiers collés* und Musik 97
3.2 Befragte und ent-deckte Wirklichkeiten in Montage & Collage und die Aneignung von Öffentlichkeit in der Musik als Zeit-Zeichen 101
3.3 Exkurs 2: Charles Edward Ives 110

4 Musik über Musik
4.1 Pluralistisches Komponieren und Collage: Bernd Alois Zimmermann 123
4.2 Nicht-Collage, Metacollage: Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel 135
4.3 Tilgung, Verwischung, Übermalung: Lukas Foss, Arvo Pärt, Helmut Lachenmann 141
4.4 Exkurs 3: Décollage 146
4.5 Re-Komposition und ReVision: Luciano Berio, Dieter Schnebel 151

5 Zusammenfassung 165

6 Bildnachweise 175

7 Namensregister 177

Vorwort

Als Verfahren und als Produkt ist die Montage in den unterschiedlichen Kunstformen zu einem unaufhebbaren Faktum geworden; als ästhetische Kategorie, die nicht mehr auf Natur, sondern auf Technik gründet, definiert sie geradezu den Beginn der künstlerischen Moderne.
Ähnlich verhält es sich mit dem auf der Montage als seinem „konstruktiven Unterbau“[a] fußenden Prinzip Collage zumindest im Bereich der bildenden Kunst. Seine allgemeine Akzeptanz zeigt sich nicht zuletzt in der Vielzahl von Angeboten, Anleitungen und Anregungen, mit deren Assistenz ein vordem exklusiv künstlerisches Konzept zu einer neuen Kulturtechnik popularisiert wird – Hilfen, deren pädagogischer Nutzen und deren Wert für eine allgemeine ästhetische Erziehung in keiner Weise kleingeredet werden sollen.[b]
In Musik und Literatur – die ihre eigenen Montageformen teils schon zur Zeit der kubistischen Revolution, teils erst in den 20er Jahren ausprägen – ist die Collage vornehmlich ein Phänomen der 60er und 70er Jahre. Es darf als inzwischen weitgehend aufgearbeitet gelten, scheint aber noch nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit rezipiert zu werden wie in der bildenden Kunst, obwohl auch in der Musik populäre Namen und Gruppen wie Frank Zappa, The Beatles, Einstürzende Neubauten und Cross-Over-Musiker wie John Zorn den artifiziellen Anspruch der Collage für viele vertrauter gemacht haben. Von ihnen wird in diesem Text so wenig die Rede sein wie von der Verwertungskultur des *Sampling* im HipHop oder in der New Rave-Szene, wo die Verwendung von Zitaten und Zitatfragmenten als Trigger gang und gäbe ist – ein Feld, das einer eigenen Darstellung bedürfte.

Angesichts der Gemeinsamkeiten, die künstlerische Verfahren und ästhetische Prinzipien wie Montage und Collage etwa zwischen Malerei und Musik stiften, ist es erstaunlich, daß in den einschlägigen Publikationen, die sich den Beziehungen zwischen Kunst und Musik vor allem in der Moderne widmen, das Stichwort Collage nicht zu finden ist.[c] Die Gründe für diese Aussparung des eigentlich Naheliegenden können in der Konzentration auf Stilparallelen liegen, die bei einer Kunstform versagt, die in nahezu allen Stilen der Moderne zuhause ist, ohne selbst einen einheitlichen Stil ausgebildet zu haben, oder in der Akzentuierung der in der Moderne sich verändernden Wahrnehmungskategorien von Raum und Zeit ; sie können in der Fixierung auf thematische Gemeinsamkeiten

liegen oder schlicht in der Einschätzung der Collage als bloße Technik, die zudem noch „so leicht durchführbar ist“, wie Zofia Lissa mutmaßte, die vor allem der musikalischen Collage recht skeptisch gegenüberstand.[d]
Für die Musikcollagen der 60er und 70er Jahre ist es dabei letzlich eine Frage des Standpunkts, ob man den Anlaß für ihre Entstehung in der Notwendigkeit sieht, der sich abzeichnenden Spracharmut eines rigoros seriellen Komponierens durch die Erweiterung des musikalischen Materials um bereits komponierte Antefacta zu begegnen, oder ob man ihn, wie Lissa, einmal als „Endergebnis der Dominanz des musikalischen Geschichtsbewußtseins im Schaffen unserer Zeit“[e], ein andermal als „Symptom des Überdrusses am Geschichtsbewußtsein und unserer Zivilisation“[f] verstanden wissen will.
Sicher scheint aber, daß die Integration von Resten oder Abbildern des Wirklichen in die Bildwelt oder von bereits besetzten Materialien in die Komposition Zusammenhänge wachruft, die sich nicht mehr „zwischen den einzelnen Faktoren der Konstruktion des Werkes abspielen, sondern auch Kontexte zwischen verschiedenen musikalischen (man darf ergänzen: und nichtmusikalischen) Denksystemen sind.“[g]
Dieser neue Typ einer „internen Polemik“ (Lissa) innerhalb des Kunstwerks hat, zusammen mit der veränderten Rolle des künstlerischen Subjekts, das Verständnis und das Selbstverständnis von Kunst nachhaltig verändert.

Die folgenden Seiten konzentrieren sich – nach einem Versuch, den Knoten der Begriffstrias „Montage, Zitat, Collage“ wenn nicht zu lösen, so doch zumindest zu lockern – zunächst auf die Strukturen, die sich aus der Kunstrevolution in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ergeben, und auf ihre Konsequenzen für die Musik.
Die etwa gleichzeitige Erfindung der Collage in Kubismus und Futurismus tendiert dabei von Beginn an zur Grenzüberschreitung, die im Kubismus zu einer virtuellen Vereinigung von Bild und Klang, im Futurismus zu einer ebensolchen von Bild und Geräusch wird; deren musikalische Spuren führen über Russolos *arte dei rumori* zur *musique concrète* und zur *Akustischen Kunst* der Gegenwart.

Ungleich schwieriger scheint es, das unterschiedliche Gewicht, das die Fragmente und Bilder des Wirklichen in der kubistischen und surrealistischen Collage besitzen, im Hinblick auf seine Bedeutung für die Musik genauer zu bestimmen. Vor allem der Typus der von Max Ernst entdeckten Collage verwandelt Sinneinheiten der äußeren Wirklichkeit durch spezifische bildnerische Konstel-

lationen in Bereiche, die sich der traditionellen Logik – also den Sätzen von der Identität, vom Widerspruch, vom ausgeschlossenen Dritten und vom zureichenden Grund – entziehen: in die inneren Wirklichkeiten archetypischer Traum-, Angst- und Wunschbilder oder in noch unerprobte Möglichkeitsformen des Realen, in Optionen des Wirklichen.
Dabei zeigt sich – und zwar in deutlichem Unterschied zu den kubistischen *papiers collés*, deren Realien in erster Linie ein formaler Funktionswert innerhalb des autonomen Bildraums zukommt –, daß die Kopplung disparater Sinn-Informationen, wie sie die Surrealisten erfanden, wesentlich an konkrete Bild-Inhalte gebunden bleibt und sich deshalb von einer primär inhaltlosen Kunst wie der Musik nur schwer assimilieren läßt. Die Aneignung des Wirklichen geschieht in einer Musik, die die sonore Vielfalt der Welt nicht nur verdoppeln möchte, eher indirekt – durch ihre Liaison mit den musikalischen Ausprägungen von Zeitgeist und Öffentlichkeit – und führt letzlich zur Auseinandersetzung mit ihren eigenen Strukturen und ihrer eigenen Geschichte: Komponieren wird zu einem in vielfältigen und fantasievollen Modellen vorgestellten Reflektieren über Musik. Die „Collage wie wir sie heute auffassen“ (so sagte es Louis Aragon vor über 40 Jahren), ist darum, so sehr sie auch die gesamte bildende Kunst inzwischen bestimmt, in der Musik eher die Ausnahme.

Die drei Exkurse ergänzen den Bereich der Collage um den in Kunst und Musik gleichermaßen vertretenen Typus der Décollage und machen außerdem auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem kompositorischen Denken des Amerikaners Charles Ives und dem europäischen Collageprinzip aufmerksam. Darüber hinaus verdeutlichen sie die unterschiedlichen Formen der Wirklichkeitsaneignung, wie sie die Verfahren von Montage und Collage zwischen den beiden Polen der „Absoluten“ und der Akustischen Kunst betreiben, am Beispiel eines Themas, das zu den zentralen Topoi der Moderne gehört und kaum zufällig auch am Beginn einer – wenn auch noch so rudimentären – *musica futurista* steht: der Großstadt.

1 Montage – Zitat – Collage in Film, Kunst, Literatur und Musik

Die Begriffe Montage, Zitat und Collage sind einerseits eng miteinander verbunden, andererseits wenig eindeutig; hinzukommt, daß sie in den verschiedenen Künsten ein unterschiedliches Gewicht besitzen und über unterschiedlich lange Traditionen verfügen.
So hat das literarische Zitat eine überaus lange Geschichte. Das musikalische dagegen – als bewußt plazierter Bedeutungsträger und nicht als bloßes Ausgangsmaterial verstanden – taucht wohl zum ersten Mal im Finale des *Don Giovanni* auf, wenn Leporello Mozarts Selbstzitat (die *Figaro*-Arie „Non piu andrai") im Reigen der beiden anderen, den Kollegen Martini und Sarti huldigenden Zitate „äußerst bekannt" vorkommt; in der Malerei wiederum ist das Bildzitat – nicht die Kopie als Studienobjekt – weitgehend eine Erfindung des 19. Jahrhunderts.

Formal elegante Definitionen wie die, nach der die Collage allein eine Montage von Zitaten sei und die problematische Begriffstrias sich auch als Produkt, Technik und Material darstellen lasse, sind zweifellos auf manche der literarischen Erzeugnisse mit Erfolg anwendbar, klären aber darüber hinaus ebensoviel, wie sie offen lassen. So kann etwa die Montage – oft mit der Collage gleichgesetzt – durchaus als eigenständige und in allen Künsten vertretene ästhetische Kategorie angesehen werden. Das Phänomen der Collage schließlich ist aus der Geschichte der bildenden Kunst schlechterdings nicht mehr wegzudenken, auch wenn der Begriff alles andere als trennscharf ist: er wird auf die *papiers collés* der Kubisten ebenso angewendet wie auf die von ihnen prinzipiell unterschiedenen Collagen Max Ernsts; in der literarischen und musikalischen Produktion scheint er vorwiegend die 60er und frühen 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu bestimmen.
Übereinstimmung mag darin bestehen, „daß die mit den Begriffen Montage und Collage bezeichneten literarischen (und gesamtkünstlerischen) Verfahrensweisen zu den ausgeprägtesten Stilmitteln der modernen Literatur / Kunst zählen."[1] Weil sich diese Stilmittel im ständigen Dialog der Künste miteinander entwikkelten, scheint – neben dem Versuch einer in manchen Fällen allerdings kaum möglichen Begriffsabgrenzung – ein „interdisziplinäres" Vorgehen bei ihrer Darstellung unumgänglich.

1.1 Montage

Anmerkungen zum Begriff der Montage können den Film nicht aussparen: das neue Medium, in welchem sich Kunst und Technik bei Aufnahme, Entwicklung und Schnitt des Materials arbeitsteilig verbinden, erscheint als die Montagekunst par excellence, von deren Prinzipien die traditionellen Künste, vorab die Literatur, nur profitieren konnten. Die positive Resonanz des Kinos in der Literatur scheint diese – gleichwohl fragwürdige – Perspektive zu bestätigen: allein im Jahre 1913 erschienen Alfred Döblins Plädoyer für einen *Kinostil* und für *Tatsachenphantasie* im Roman, Kurt Pinthus' *Kinobuch* und Georg Lukáczs *Frühe Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*; für die 20er Jahre ist Döblins Rezension (1928) des *Ulysses* bezeichnend (die Joyces Werk in einer Literatur verortet, in deren *Rayon* das Kino eingedrungen sei), aber auch John Dos Passos' Hinweis auf die Vorbildfunktion von David Griffiths *Birth of a Nation* (1915) für manche Passagen seines Romans *Manhattan Transfer*.[2]
Unbestritten ist auch, daß die Parallelisierung des Mordes an Mieze mit den sachlich beschriebenen Tötungstechniken des Schlachthofs in Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) der entsprechenden Parallelmontage in Sergej Eisensteins *Streik* nachgebildet ist, auch wenn deutliche Unterschiede bestehen bleiben: was in *Streik* als bitterer Kommentar und filmische Metapher erscheint, ist bei Döblin der Moment der schicksalhaften Verknotung zweier seit langem vorbereiteter und den gesamten Roman durchziehender Motive bzw. Erzählstränge.

Von einem nachhaltigen Einfluß des Films auf die Montagekonzeptionen der anderen Künste kann nur bedingt gesprochen werden. Döblins „Kinostil" bezog sich 1913 in erster Linie auf den Tempo-, Perspektiven- und Ereignisreichtum jener Lichtspielpiècen, deren inhaltliche Wahllosigkeit der Expressionist Jakob von Hoddis bereits 1911 mit seinem Gedicht „Kinematograph" – Schlußstück des Zyklus' „Varieté" – karikiert hatte. Kurt Pinthus' *Kinobuch* vereinigte die „Kinostücke" 15 namhafter Expressionisten allein in der Absicht, auf Dauer eine literarische Aufbesserung des Drehbuchs zu erreichen.[3] Georg Lukácz skizzierte in seinen frühen *Gedanken* zwar die Ansätze einer materialen, von der Theaterkunst unabhängigen Filmästhetik, wenn er dem Kino „größte Lebendigkeit ohne eine innere dritte Dimension, suggestive Verknüpfung durch bloße Folge, strenge, naturgebundene Wirklichkeit und äußerste Phantastik" attestierte[4]; seine Anmerkungen zum Schnitt, den er allein als trennendes, nicht auch als verbindendes Vehikel der Filmsprache verstand, führten aber noch zu keiner Theorie

der Montage. Zur Montage führt der Schnitt als unvermeidliches Spezifikum des Films, sobald er von technischen Notwendigkeiten und von seiner Funktion als bloßer Effekt entlastet und in ästhetischer Absicht verwendet wird. Als mehr oder minder radikaler Eingriff in das Raum-Zeit-Kontinuum unserer natürlichen Wahrnehmung und zugleich als Kopula verschiedener Ereignisse wurde er erstmals in der Schule von Brighton von G. A. Smith entdeckt, systematisch aber erst von David Griffith eingesetzt, der den Zusammenschnitt von Halbtotale und Großaufnahme, vor allem aber die Parallelmontage als Kopplung entfernter, aber zeitgleich ablaufender Aktionen zu einer der zentralen Sprachfiguren des Films machte: zunächst in *The Lonedale Operator* (1911), dann vor allem in der letzten Episode von *Intolerance* (1916).

Das unmittelbare Vorbild seiner Parallelmontage sah Griffith freilich nicht in der Filmgeschichte, sondern in der Erzählkunst des viktorianischen Romans, speziell in der von Charles Dickens. Und die angeblich filminspirierte Konzeption des *Ulysses* ließe sich konterkarieren mit Äußerungen Eisensteins, der in diesem Roman – der „Bibel des neuen Films“[5] – bereits verwirklicht fand, was er selbst mit seiner neuen Kinematographie erst einlösen wollte, und der in seiner Autobiographie die Montagetheorie des akustisch-optischen Kontrapunkts mit einer intensiven Lektüre vor allem des Sirenenkapitels aus dem *Ulysses* (und den Erläuterungen von Stuart Gilbert) im Herbst 1930 zusammenbrachte.[6]

Wenn schließlich in den 20er Jahren trotz der Filmkunstwerke von Friedrich Murnau, Fritz Lang, Abel Gance, G.W. Pabst und anderen die „Russenfilme“ Pudowkins und Eisensteins im Westen als Sensation empfunden wurden, dann heißt das für eine Theorie der literarischen Montage, daß zentrale, mit Montagetechniken operierende Romane der Epoche lange fertiggestellt waren, bevor die Montage als filmische Kunstform überhaupt rezipiert werden konnte: Eisensteins frühester Film (*Streik*) erschien 1924, sein für die filmische Montage konstitutiver Aufsatz zur *Dramaturgie der Film-Form* erst 1929. Literaturwissenschaftliche Kommentare, die einen zwingenden Einfluß der filmischen Montage auf die literarische Produktion vor allem der 20er Jahre konstatieren,[7] unterliegen damit, nach Hanno Möbius, einer Fehleinschätzung: sie „*überschätzen* den Einfluß der filmischen Montage auf Literatur, weil sie den literarischen Anteil an der filmischen Montage *unterschätzten*.“[8]

Nicht anders verhält es sich im Bereich der Kunst und der Musik. Wie immer man den generellen Einfluß der Siebenten Kunst auf Malerei und Tonkunst beurteilen mag: die Entdeckung und Entwicklung eigenständiger *Montagetechniken* im Futurismus und Kubismus sowie in der musikalischen Kompositions-

technik geschah zu einer Zeit, als vom Film als einer Kunstform – geschweige denn als Montagekunst – noch kaum die Rede sein konnte.

*

Nach Viktor Žmegač darf als „gesichert" gelten, „daß Montage (als *Verfahren* und als *Ergebnis*) untrennbar mit dem Gebrauch von ‚Fertigteilen' verknüpft ist"[9], also mit präexistenten Materialien, die zu Segmenten einer neuen Textur werden. Je nach dem Maß ihrer Integration in den literarischen Text sei dabei von „verdeckter" und von „offener" Montage zu sprechen.
Nun hat ein Autor wie Thomas Mann, der den Montagebegriff häufig für seine Arbeitsweise in Anspruch nahm und gelegentlich als eine „Art von höherem Abschreiben" ironisierte,[10] die Herkunftsspuren seiner Fremdtexte stets sorgsam verwischt, die Identität seiner musikalischen und bildnerischen Vorlagen selten mehr als nur angedeutet und die unglaubliche Fülle der Antefacta in sein Werk derart bruchlos integriert, daß bei ihm (aber nicht nur bei ihm[11]) die „verdeckte Montage" eher ins Apriori der Erzählerkompetenz zu fallen scheint.[12] Der Begriff der „*demonstrativen* (offenen, irritierenden)" Montage wiederum verhält sich wenig trennscharf gegenüber dem der Collage und ist womöglich für die Literaturwissenschaft ergiebiger als für bildende Kunst und Musik. Offener für deren Belange scheint die Definition von Volker Klotz, nach der das Prinzip der Montage „nicht auf Natur, sondern auf Technik" beruhe.[13] Mit der Fundierung der Montage auf Technik wird in der Kunst das bislang meist verborgene Moment ihrer Fabrikation nach außen gekehrt. Die nüchterne Analogie zu Produktionsprozessen der Industrie, wie sie in den frühesten Definitionen des Montagebegriffs festgehalten ist,[14] versteht sich zugleich als kritische Opposition gegen die Mimesis von Natur und gegen den oft nur „erschlichenen"[15] Schein des Organischen Kunstwerks.

Die Montage als Verfahren einer nichtorganizistischen Ästhetik löst sich von der Vorstellung der *Kritik der Urteilskraft*, Kunst sei nur schön, „sofern sie zugleich Natur zu sein scheint", und müsse „als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist."[16]
Das organische Kunstwerk – so heißt es in Peter Bürgers „Theorie der Avantgarde" – „sucht die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen. Das Gegenteil gilt für das avantgardistische Werk: Es gibt sich als künstliches Gebil-

de, als Artefakt zu erkennen. Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten“.[17]

Dieses Grundprinzip, das in der Malerei ansatzweise bei Cézanne, deutlich und unumkehrbar dann seit dem Kubismus das seit der Renaissance verbindliche Darstellungssystem des einheitlichen und zentralperspektivisch geordneten Bildraums kassierte (und neben seinem Dasein als Produktionsmittel auch als Instrument der Analyse und Re-Vision des scheinbar Vertrauten taugt[18]), hat sich in der Moderne nach und nach aller Kunstformen bemächtigt.

Als prononciert auf Technik statt auf der Mimesis des natürlich Gegebenen gründendes Verfahren und damit zugleich als zivile Kritik an einer „pontifikal auftretenden Kunst“[19] bestimmt das Montageprinzip bis heute das gesamte Terrain der Bildenden Kunst.

Die *papiers collés* der Kubisten, Futuristen, Kubofuturisten, die gesamte Welt der Collage und Décollage seit dem Surrealismus, die Fotomontagen von John Heartfield und George Grosz (beide verstanden sich selbst weniger als Künstler, denn als „Monteure“) und die der russischen Konstruktivisten, das Materialbild seit Kurt Schwitters, die Assemblagen vom MERZbau bis Arman, die *combines* Rauschenbergs, die Installationen von Dali oder Kienholz – sie alle sind ohne den ihnen vorgängigen Begriff der Montage nicht denkbar.

*

Nahezu zeitgleich mit den Bildexplosionen der italienischen Futuristen entwarf Filippo Tommaso Marinetti in seinem *Technischen Manifest zur futuristischen Literatur* (1912) das Modell einer Sprache, die lediglich Substantive und Infinitive aneinander koppelt. Sprachmontage entsteht hier durch Demontage des vermeintlich Überflüssigen: des Adverbs („diese alte Schnalle, die ein Wort an das andere bindet“), des Adjektivs („da das Adjektiv seinem Wesen nach nuancierend ist, ist es mit unserer dynamischen Vision unvereinbar“), der Konjunktion, der „leblosen“ traditionellen Zeichensetzung. „Man muß das Verb im Infinitiv gebrauchen, damit es sich elastisch dem Substantiv anpaßt, und es nicht dem *Ich* des Schriftstellers unterordnen, der beobachtet oder erfindet. (…) Jedes Substantiv muß sein Doppel haben, d.h. jedem Substantiv muß ohne Bindewort das Substantiv folgen, dem es durch Analogie verbunden ist. (…) Da die Fluggeschwindigkeit unsere Kenntnis der Welt vervielfacht hat, wird die Wahrnehmung durch Analogien immer natürlicher für den Menschen. Man muß folglich die Redewendungen *wie*, *gleich*, *so wie*, *ähnlich* unterdrücken. Besser noch sollte man direkt

den Gegenstand mit dem von ihm heraufbeschworenen Bild verschmelzen und so das Bild mit einem einzigen, essentiellen Wort in Verkürzung wiedergeben.“[20]

Dem *dinamismo* solcher Sprachtelegramme folgten die *parole in libertà* – aus der vereinheitlichenden Typographie entlassene Wortbotschaften, deren semantische Informationen durch optophonetische ergänzt und verstärkt werden. Eine späte Konsequenz dieser *befreiten Worte*, von der Dada-Bewegung allerdings in eine andere Richtung gelenkt, ist die Befreiung der Buchstaben aus dem Käfig von Wort und Sinn: hierher gehören Raoul Hausmanns auf die schiere Materialität unzusammenhängender Lettern reduzierte Buchstabengedichte (1918), von denen Kurt Schwitters wiederum eines als Ausgangsmaterial für den ersten Satz seiner *Ursonate* (1922/32) übernahm.
Nach einem quasi musikalischen Modell – ähnlich dem, das bei Strawinsky die traditionelle motivische Arbeit ablöst – konstruiert Gertrude Stein seit den 10er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ihre eigenartigen Sprachlandschaften, bei denen sie minimale Varianten eines heterogenen Ausgangsmaterials (*As a Wife Has a Cow. A love Story*) wiederholt, vertauscht, verkürzt, mit neuen Wörtern und Wortgruppen kombiniert, fragmentiert und wiederum neu mischt, so daß ein von Schnitt, Montage und Permutation bestimmtes und weitgehend statisches Sprachagglomerat an die Stelle einer logisch fortschreitenden Sinnvermittlung tritt.
Von der Idee der Montage geprägt sind auch die großen Romane der 20er Jahre, deren Schauplatz jeweils die Metropole bildet – als Ort der Verheißung und des Verhängnisses einer der zentralen Topoi der Moderne. Im strikten Sinne sind *Ulysses* (1922) von James Joyce und *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos zwar keine Montageromane. Im *Ulysses*, der sein Konstruktionskonzept – die Projektion der Odyssee auf die täglichen und nächtlichen Streifzüge Leopold Blooms durch Dublin – eher verhüllt als ausstellt, so daß sich in diesen Rahmen die Realien aus Thoms *Dublin Directory* von 1904 und die *faits divers* aus der Londoner und der *Irish Times* umso leichter einfügen lassen,[21] können die Vielfalt der Stile, Perspektiven und Klangbilder, die Mehrdeutigkeit der Wortfindungen und Sprachspiele noch auf den *stream of consciousness* eines weitgehend identischen Bewußtseins bezogen werden; im *Manhattan Transfer* bleiben die eingesprengten Inserts – Liedtexte, Schlagzeilen, die erste Seite der Amerikanischen Enzyklopädie – erzählerisch motiviert und fügen sich (wie in der Kreuzung von Sonnenuntergang und Börsennachrichten, Ladenschlußhektik und den Headlines der Boulevardblätter) nur ausnahmsweise zur Montage zusammen. Montierend dagegen verfährt die *USA-Trilogie* (1930–36),[22] in der die

Entwicklung der Episoden und die Darstellung der Charaktere von den – auch typographisch sich abhebenden – Dokumentarblöcken der „Weltwochenschau“ (*Newsreel*), von Schlagzeilen, Schlagertexten und Reportagen, von Kurzbiographien prominenter Zeitgenossen und von den außerauktorialen Kommentaren des „Kamera-Auges“ (*Camera Eye*) jäh abgelöst werden.
Der eigentliche Montageroman der 20er Jahre ist indessen *Berlin Alexanderplatz* (1929) von Alfred Döblin. In Döblins Rezension des *Ulysses* (den er schätzte, obwohl er „inhaltlich und ideell nicht das mindeste mit Joyce zu tun“ haben wollte[23]) spielt die Kapitulation des Individuellen vor der Macht der simultanen Großstadtereignisse eine zentrale Rolle[24], die auch vor der Autoreninstanz nicht halt macht. Die Dominanz des sich immer wieder einmischenden Autors – Žmegač spricht von einem „transzendentalen“ Erzähler – ist eine eher scheinbare; sie bleibt eine, wenn auch prägnante, Stimme im Chor eines anonymen Kollektivs, in dem auch transpersonale Wesen und Personifikationen wie der Rosenthaler Platz vertreten sind. Diese Stimmen sprechen im Berliner Dialekt und im Predigtton, sind Redensarten und Sprichwörter ebenso wie Zeitungsberichte und Reklametexte, zitieren Bibelworte und die Tötungstechniken des Schlachthofs, präsentieren Liedverse und das Streckennetz der S-Bahn, ahmen die Arbeitsgeräusche des Tiefbaus und den Moritatenton nach, sind Volkslied und Statistik. „Die Vielzahl der sprachlichen Fremdmaterialien entzieht auch dem Erzähler bewußt einen Teil seiner Autorenschaft. Im Sinn einer Soziologie der Montage wird ein Teilbereich des Erzählens von medialen Fremdtexten ersetzt.“[25]
Deren verstörende Vielstimmigkeit „ordnet sich zu einem funkelnden, zuckenden Bildstreifen, zu dem Wortfilm ‚*Berlin Alexanderplatz*‘“, wie Herbert Ihering in seiner Rezension des Romans notierte. „Alles, was unterhalb des Bewußtseins bleibt, alles, was von außen das Bewußtsein kaum ritzt, alles ist für Döblin wichtig, um die Einwirkung auf einen Menschen zu zeigen, um den ungleichen Kampf der Kräfte abzustecken. Eine Piscatoraufführung als Roman.“[26]

Bezeichnend für Iherings Rezension ist nicht nur der Hinweis auf die Nähe zur filmischen Montage – Walter Ruttmanns Film *Berlin. Die Symphonie einer Großstadt* war zwei Jahre zuvor erschienen –, sondern auch der auf die inzwischen selbstverständliche Anwesenheit des Montagegedankens im theatralischen Raum, wie sie neben der Piscatorbühne auch die Bühnenexperimente des Bauhauses und Brechts Episches Theater beanspruchten.
Während sich das Bauhaus eher der Synthetisierung der Künste zum „Totaltheater“ (Gropius) unter den Vorzeichen der Abstraktion und, in den Balletten

Oskar Schlemmers und Kurt Schmids, der technomorphen Gestaltung von Bild und Bewegung verschrieb, beginnt „die Geschichte des epischen, montierenden Theaters in Deutschland“[27] 1924 mit Erwin Piscators Inszenierung des „Bilderbogens“ *Fahnen* von Alfons Paquet, in der die Geschlossenheit des theatralischen Geschehens zusätzlich durch projizierte Fotos, Texte und Kommentare (in späteren Produktionen auch durch dokumentarisches Filmmaterial, Ansprachen, Zeitungsberichte, Spruchbänder und Chansons) aufgebrochen wurde. Auf Piscators politische Revuen, aber auch auf Meyerholds und Eisensteins Arbeiten am Moskauer Proletkult-Theater konnte Bert Brecht zurückgreifen, als er die „nichtaristotelische Dramaturgie“ seines Epischen Theaters entwarf, in dem die Einfühlung ins Bühnengeschehen von Lernprozessen unterbrochen wird, die von der Montage der nun radikal getrennten Elemente des theatralischen Kunstwerks ausgelöst werden sollten: von der Diskontinuität eines durch Songs und Chöre unterbrochenen Handlungsverlaufs, von der Illusionsverweigerung durch Transparente, Kommentare und eine als Bühne sichtbare Präsentationsform, vor allem von der Trennung zwischen Schauspieler und Rolle. Den anfangs verwendeten Begriff der Montage hat Brecht, als dieser Terminus im Stalinismus tabuisiert wurde, später durch den von Viktor Sklovsky übernommenen Begriff der Verfremdung (*ostranenie*) ersetzt.

Das Montageprinzip – im Stalinismus wie im Faschismus mit ähnlichen „Argumenten“ (*formalistisch*, *zersetzend*, *entartet*, *volksfremd*) verfemt – konnte sich literarisch erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg, dann aber umso reicher entfalten. Die Grundzüge des Epischen Theaters sind in Peter Weiss’ *Marat / Sade* von 1964 weiterhin gegenwärtig, werden aber ausgeweitet auf das Konzept eines totalen Theaters, das als Montageelemente zugleich auch – ähnlich wie Rolf Hochhuths *Stellvertreter* (1963) und Heinar Kipphardts *Oppenheimer* (1964) – historisch authentische Materialien für die Reden und Dialoge der Hauptpersonen verwendet. Sein „Oratorium in 11 Gesängen“ *Die Ermittlung* (1965) ist gar, unter dem bloßen Aspekt der Montage betrachtet, die szenische Dokumentation der Frankfurter Auschwitz-Prozesse von 1963–1965. Vergleichbar verfährt Hans Magnus Enzensberger, wenn er im *Verhör von Habana* (1970) ausschließlich anhand der gerafften und verdichteten Vernehmungsprotokolle der nach der gescheiterten Invasion (1961) verhafteten Exilkubaner das Gesicht der Konterrevolution sich selbst entlarven läßt.
Während die mit Wirklichkeitssegmenten oder zeitgeschichtlichen Materialien operierenden Romane der BRD in den 50er und 60er Jahren – Wolfgang Koep-

pens *Tauben im Gras* (1951) über einen Tag im amerikanisch besetzten München, Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* (1964/68) über den „organisatorischen Aufbau" des Untergangs der 6. Armee vor Stalingrad, Hubert Fichtes *Palette* (1968) mit ihrem Staccato von Satzfragmenten, lexikalischen Schlagworten und verstümmelten Nachrufen – an Modelle anknüpfen konnten, wie sie in den letzten Jahren der Weimarer Republik Alfred Döblin und Edlef Koeppen (*Heeresbericht*, 1930) vorgelegt hatten, fehlen solche Modelle, von einigen Gedichten Erich Kästners vielleicht abgesehen, in der deutschsprachigen Lyrik. Hier ist es vor allem die Ästhetik des späten Gottfried Benn, die – jenseits der großen Tradition nominalistischer Poetik bei Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé – durch ihr Insistieren auf dem Gedicht als einem im Laboratorium der Worte entwickelten Fabrikat zur Schmiede der modernen Lyrik wurde.
Benns Verständnis von Poesie als *Kunstprodukt*[28] und Ergebnis avancierter *Montagekunst*[29] bildet die Voraussetzung für so unterschiedliche Produkte wie Ingeborg Bachmanns *Reklame* (1957), H. M. Enzensbergers Gedichtband *Die Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer* (1957), Gerhard Rühms *Dokumentarische Sonette* (1969) oder manche Gedichte von Ulla Hahn aus den 80er Jahren.

Ingeborg Bachmanns berühmtes Gedicht legt mit seiner Montagestruktur die Machart des lyrischen Gebildes offen, versteht es im Wortsinne als *Text*, als Gewebe aus Kette und Schuß, dessen Fäden aus denkbar verschiedenen Sphären stammen: die zusammenhängend formulierte Reflexion über die Unvermeidbarkeit des Endens wird stets wieder durchschossen vom Zwangsoptimismus der Werbesprache und dem Lärm der Unterhaltungsindustrie als allgegenwärtigen Verdrängungsinstanzen. Enzensbergers frühe Gedichtzyklen wiederum sind geradezu ein Kompendium artistischer Montage, die – neben der Verwendung nahezu sämtlicher Sprachebenen – alle Parameter des Gedichts vom Wort über Vers und Strophe bis zum Gesamtaufbau bestimmt. Gerhards Rühms *Dokumentarische Sonette* als Poesie des Konkreten binden 14 zentrale (die Mondlandung der *Apollo*) und nebensächliche Ereignisse (ein Setzfehler im *Sylter Tageblatt*), an 14 aufeinander folgenden Tagen der regionalen und überregionalen Presse entnommen, in einer alle Unterschiede nivellierenden und die manische Aufgeregtheit medialer Berichterstattung karikierenden Sprachform zu einem veritablen Sonettenkranz zusammen. Bei Ulla Hahn bilden die Sollbruchstellen einmontierter Zitate aus Literatur und Alltagspoesie zunächst eine Art distanzstiftender „Notwehr" gegenüber der Spontaneität des Gefühlsausdrucks und dem Gestus schierer Innerlichkeit (*Der Himmel*, *Im Märzen*, *Ars poetica*), verändern