

Aber wie notwendig ist dann das allumfassende Wort „Early Modern Catholicism“ wirklich? Und wie möchte man damit überzeugend die Rekatholisierung der Kunst Antwerpens von der gleichzeitigen päpstlichen Kunstpolitik in Rom unterscheiden, die andere Bedingungen vorfand als die Kirche der habsburgischen Niederlande? Wenn geschichtswissenschaftliche Begrifflichkeit nach Universaltermini wie „Konfessionalisierung“ oder „Early Modern Catholicism“ strebt, also eher nach Subsumierung als nach Differenzierung der Phänomene, drängt sich der Vergleich auf zwischen Riesentankern und kleinen, wendigen Schnellboten. Das betrifft freilich nicht nur O'Malleys „Early Modern Catholicism“, ist vielmehr in der Debatte seit langem angelegt. Und keineswegs schmälert es O'Malleys Verdienst, die verschlungenen Wege der Begriffsdebatte selten klar und überaus feinfühlig dargelegt zu haben.

O'Malleys Hauptverdienst liegt wohl weniger in seiner zusätzlichen Worterschöpfung als vielmehr in dem Faktum, daß er mit seiner überaus klaren und gelungenen Beschreibung einer Begriffsdebatte zur fächerübergreifenden Sensibilisierung für Wert und Gefahren historischer Terminologie beigetragen hat.

CHRISTOPH JOBST
Kunsthistorisches Institut
Universität Zürich

Clement Greenberg: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken; hrsg. von Karlheinz Lüdeking; aus dem Amerikanischen übersetzt von Christoph Hollender (*Fundus-Bücher*, 133); Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1997; 484 S.; ISBN 3-364-00355-6; geb., DM 39,-

Clement Greenberg (1909–1994) begleitete als Kritiker die amerikanische Kunst in einer Zeit, als sie mit dem abstrakten Expressionismus Weltgeltung erlangte. Die Sicherheit seines Urteils manifestierte sich, als er 1947 als Erster in Jackson Pollock den wichtigsten amerikanischen Künstler seiner Zeit erkannte (S. 117, 133). Ein Jahr später stellte er fest, „daß sich das Zentrum der westlichen Kunst [...] in die Vereinigten Staaten verlagert hat“ (S. 147). Durch seine kritischen Schriften trug er nicht nur zur Akzeptanz und zum Verständnis der modernen Kunst in der Öffentlichkeit bei, sondern wirkte er auch auf die entstehende Kunst selbst ein. Dadurch wurde er, wie der Herausgeber Karlheinz Lüdeking schreibt, „der einflußreichste Kunstkritiker des 20. Jahrhunderts“ (S. 9).

Der Band versammelt, wenn auch nicht gerade „die Essenz der Moderne“, so doch jedenfalls die Essenz von Greenbergs Schriften zur modernen Kunst, chronologisch geordnet nach Entstehungsdaten (1939–81). Aus der Fülle von Buch- und Ausstellungsrezensionen, die in der amerikanischen Gesamtausgabe enthalten sind, wurde nur eine kleine Anzahl aufgenommen¹. Die Übersetzung ist fast durchweg

1 CLEMENT GREENBERG: *The Collected Essays and Criticism*; Hrsg. JOHN O'BRIAN; bislang 4 Bde.

vorzüglich. Einleitung, Bibliographie und Register runden den Band, der auf gutem Papier schön gedruckt ist, zu einer gelungenen Publikation ab². Einzig bedauert man, daß diese Texte erst mit so großer Verspätung in deutscher Sprache erscheinen. Das Verdienst der Herausgeber, auch der Reihe der Fundus-Bücher, wird dadurch nicht geschmälert.

Es ist eine gewichtige Publikation. Greenberg ist zwar seit langem nur noch via negationis einflußreich, da Theoretiker und Kritiker der Postmoderne gegen ihn Stellung nehmen. Aber auch unabhängig davon sind seine Schriften lesenswert. Sie enthalten in nuce einen Beitrag zu einer Theorie der Kunst der klassischen Moderne von Manet bis Pollock, – der „modernistischen“ Kunst, wie Greenberg sagt. Um diesen Beitrag zu würdigen, muß man sich freilich auch die Grenzen dieser Arbeiten bewußt machen.

Die Aufgabe des Kritikers liegt in der aktuellen Kunstpraxis. Demzufolge trifft man in dem Band auch auf Urteile, die sich in der Rückschau als zeitgebunden und inadäquat erweisen. Der Leser wird durch Geistesgegenwart und Scharfsichtigkeit der Analysen gefesselt, muß sich aber vor suggestiven Vereinfachungen in Acht nehmen. Die Schriften sind kein homogenes Ganzes, sondern spiegeln eine jahrzehntelange Entwicklung.

Als Kritiker interessiert sich Greenberg vorrangig für Fragen der künstlerischen Form und gibt auf Schritt und Tritt Werturteile über die künstlerische Qualität der Werke ab. Darin unterscheidet sich seine Arbeit von der heutigen deutschen Kunstwissenschaft, die ja solche Werturteile, jedenfalls als Thema, weithin ausschließt³. Die modernistische Kunst eignete sich offenbar aufgrund ihrer Formalität besonders als Gegenstand der Kunstkritik, während sie aus demselben Grund bis heute in Deutschland relativ wenig zum Gegenstand der kunsthistorischen Forschung geworden ist.

Der Kanon der von Greenberg akzeptierten Künstler und Kunstrichtungen ist restriktiv. Surrealismus und Expressionismus, Futurismus, Dadaismus oder Neue Sachlichkeit gehören nicht dazu. Das zentrale Geschehen der modernen Kunst ist für Greenberg die Entwicklung von Manet und dem Impressionismus über Cézanne, Matisse, den Kubismus und Mondrian bis hin zum abstrakten Expressionismus (dem Pollock zugehört) und den Malern der Post Painterly Abstraction, und in der Plastik von Brancusi bis zu David Smith. Die Entwicklung der modernen Kunst mündet, in Greenbergs Sicht, zwangsläufig in die Abstraktion (S. 79). Er sieht die Malerei des abstrakten Expressionismus in der Linie des Kubismus. In der Kunst seit Mitte der

[den Zeitraum 1939–1969 umfassend]; Chicago und London: University of Chicago Press 1986–1993.

- 2 Die Ironie der Einbandabbildung erschließt sich dem Leser ohne Kommentar nicht. Der Kritiker ist als Anführer der ‚Truppen‘ amerikanischer Künstler dargestellt, wie er die ‚Kapitulation‘ der französischen Schule, mit Picasso an der Spitze, entgegennimmt (s. ARTHUR C. DANTO: *Mark Tansey: Visions and Revisions*; New York 1992, S. 50 f., 20 f., 136). Der Band wird dadurch unverdientermaßen zu einer bloßen Insiderangelegenheit abgestempelt. Auch der Titel des Bandes wird nicht erläutert und erscheint, unter der Abbildung, als Ironie.
- 3 Zum Verhältnis des Faches Kunstgeschichte zur Kunstkritik s. MARCEL BAUMGARTNER: *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*; Köln 1998, S. 85–89. Baumgartner spricht von einer „Abschottung der Kunstgeschichte gegen die Kunstkritik“ (S. 87, Anm. 40).

60er Jahre konstatiert er eine Veränderung im Begriff der Avantgarde. In vier späten Texten von 1971–81 begründet er seine Ablehnung der damaligen Gegenwartskunst. Durch Pop, Konzept und Minimal Art, und seit Duchamp zur Leitfigur erhoben wurde, sei die Avantgarde zu ihrer eigenen Idee, Neuheit zum Selbstzweck geworden (S. 387).

Die Unverständlichkeit der modernen Kunst für das breite Publikum verteidigt Greenberg 1939, indem er auf deren Gegenstellung gegen den gleichzeitigen „Kitsch“ hinweist, d. h. gegen eine populäre und kommerzielle Bildproduktion, die für den Konsum durch die Massen der Industriegesellschaft bestimmt ist. Er sieht jene Hermetik motiviert durch die Intention, die ästhetische Qualität der hohen Kunst der Tradition zu wahren, auch um den Preis des Verlustes der Allgemeinverständlichkeit (S. 37). Diese Erklärung ist freilich allzu äußerlich und formalistisch. Sie wird der von Greenberg geschilderten Krise aller Bedeutungen in der Kultur der Moderne (S. 30) kaum gerecht⁴. Wie immer die Hermetik der modernen Kunst auch begründet sein mag – nach Greenbergs Überzeugung ist sie durch die geschichtliche Situation erzwungen. Ein moderner Maler, der in seiner Kunst verständlich schildern wollte, müsste „dafür [...] seine Ambition und seine Qualität aufgeben“ (S. 342).

Im Zentrum von Greenbergs Verständnis der modernistischen Malerei steht der Begriff des Mediums. Das Medium der Malerei besteht, seiner buchstäblichen Natur nach, „in Konfigurationen von Pigmenten auf einer ebenen Fläche“ (S. 165). Es ist dennoch, seinem Wesen nach, nicht nur das Mittel, sondern zugleich das Element der Tätigkeit des Malers. „Die realistische oder naturalistische Kunst pflegte das Medium zu verleugnen“ (S. 267). In der modernen Malerei dagegen werden „die einschränkenden Bedingungen, die das Medium der Malerei definieren – die plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente – [...] offen anerkannt“ (S. 267). Man sehe „ein modernistisches Gemälde zuerst als Bild“, bevor man sehe, was auf ihm dargestellt sei (S. 269). Mit dem Gedanken des Mediums verknüpfen sich viele Fragen, zum Beispiel, wie sich die Malerei der Tradition und der Moderne in ihrem Verhalten zum Medium unterscheiden. Denn in der Kunst der alten Meister wurden die „einschränkenden Bedingungen“ des Mediums nicht, wie Greenberg glaubt, „als negative Faktoren behandelt“ (S. 268)⁵. In der modernen Kunst geschieht die Anerkennung des Mediums offenbar in einer neuen, ausdrücklicheren Weise.

Die abstrakte oder stark abstrahierende moderne Kunst schließt das Sujet als „Literatur“, d. h. als Verweis auf etwas außerhalb der Malerei Liegendes, ganz oder weitgehend aus⁶. Doch ist sie deswegen nicht, wie Greenberg behauptet, „l'art pour l'art“ (S. 33) oder „Selbstzweck“ (S. 438, 440). „Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kan-

4 In seinen späten Schriften verkürzt Greenberg diese Krise auf eine „Krise der Qualitätsmaßstäbe“ (S. 435), eine „Bedrohung der ästhetischen Werte“ (S. 439).

5 LEO STEINBERG: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*; London u. a. 1972, S. 68–77, setzt sich kritisch mit Greenbergs Verständnis der Kunst der alten Meister auseinander.

6 Darin unterscheidet sie sich von der Photographie, die nach Greenberg sogar „literarisch“ sein sollte (S. 113, 336).

dinsky, Brancusi, auch Klee, Matisse und Cézanne beziehen ihre hauptsächlichste Inspiration aus dem Medium, in dem sie arbeiten. Das Aufregende ihrer Kunst liegt vor allem in ihrer ausschließlichen Beschäftigung mit dem Finden und Ordnen von Räumen, Flächen, Formen, Farben etc.“ (S. 35). Diese Darstellung ist einseitig. Cézanne etwa nannte als Hauptinspirationsquelle seiner Kunst „die starke Empfindung der Natur“ und bezeichnete die Kenntnis der Mittel lediglich als „nicht weniger wesentlich“⁷. Von vielen in dem Zitat genannten Malern und Bildhauern könnten Äußerungen angeführt werden, die einen mehr als nur formalen Gehalt der Kunstwerke benennen, sei es als „Empfindung“ (Matisse), ‚Magie‘ (Picasso), „Poesie“ (Braque), „Geist, innerer Klang“ (Kandinsky), Teilhabe an einem „Unveränderlichen“, „Universellen“, einer „reinen Realität“ (Mondrian) oder an der „Schöpfung als Genesis“ (Klee)⁸. Die von Greenberg erkannte „Unterordnung“ (S. 4) des Künstlers unter das Medium, die „Hingabe an das Medium“ (S. 87) findet in der modernen Kunst gleichzeitig mit der Bemühung statt, einen nichtabbildbaren, nicht gegenständlich faßbaren Gehalt im Kunstwerk zu vergegenwärtigen. Die Prädominanz der Form gegenüber den Inhalten schließt in der modernen Kunst einen Gehalt keineswegs aus. Am Beispiel Pollocks schreibt Rosalind Krauss über den abstrakten Künstler: „His greatest fear is that he may be making *mere* abstraction, abstraction uninformed by a subject, contentless abstraction for which the term (...) is *decoration*“⁹.

Der Gehalt eines Werkes der modernen Kunst liegt für Greenberg nicht in Ikonographie und Gegenständlichkeit, die angedeutet sein können, sondern in der Form selbst. „Der Inhalt sollte sich [...] vollständig in der Form auflösen [...]“ (S. 33). Im Gelingen der Umsetzung eines Motivs, einer Empfindung in „bildnerische Werte“ (S. 46) (*plastic values*) sieht der Kritiker ein entscheidendes Kriterium der Beurteilung moderner Kunst. Maler, die neben einer abstrahierenden und formalisierten Bildsprache zusätzlich z. B. abbildhafte oder emotionale Elemente als tragende Werte ins Bild bringen, um den Betrachter unmittelbar anzusprechen, erreichen nicht die Ebene der modernen Kunst. Das macht Greenberg in aufschlußreichen kurzen Kritiken zu Rouault (1945) und Tamayo (1947) klar.

Da Greenberg das Hauptcharakteristikum der modernen Kunst in der selbstkritischen Besinnung der Künste auf ihr spezifisches Medium und in der fortschreitenden Ausscheidung alles Unspezifischen erblickt (S. 267), betont er einseitig die Fläche in der Malerei (S. 165; 258) und unterschätzt deren Plastizität (S. 270). Zwar wird in der modernen Malerei, etwa Cézannes und des Kubismus, Plastizität durch ausdrücklich flächige Mittel und nicht durch eine illusionistische Negation der Fläche

7 PAUL CÉZANNE: *Correspondance*; Hrsg. JOHN REWALD; Paris 1978, S. 298.

8 WALTER HESS: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*; erw. Neuaufl., bearb. von D. RAHN; Reinbek 1988, dort S. 53 (Matisse), S. 91 (Braque), S. 133 (Klee), S. 138 (Kandinsky), S. 156, 158 (Mondrian). Picasso: *Propos sur l'art*; Hrsg. M.-L. BERNADAC und A. MICHAEL; Paris 1998, S. 138 („*exorcisme*“). Für Brancusi s. DIETER RAHN: *Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*; Freiburg 1993, S. 241–251.

9 ROSALIND KRAUSS: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*; Cambridge Mass. u. a. 1985, S. 237.

erreicht, aber das heißt nicht, daß eine pure, unplastische Flächigkeit das Telos dieser Malerei wäre (S. 271).

Aufgrund einer materialistischen und positivistischen Einstellung tendiert Greenberg dazu, das Medium der Malerei auf die physischen Gegebenheiten der Bildoberfläche und der Farbe auf der Fläche zu reduzieren (obwohl er gelegentlich erklärt, daß in jedem gelungenen Bild die physischen Eigenschaften des Mediums „sich selbst transzendieren“, S. 251). Cézanne etwa lenke durch eine spezifische Pinseltechnik „die Aufmerksamkeit auf die physische Bildfläche“ und schaffe mit dieser Malweise eine „neue, kraftvolle Art von bildlicher Spannung“ zwischen Fläche und Tiefe, „ein nicht enden wollendes Vibrieren“ zwischen Fläche und Tiefe (S. 180)¹⁰. Auch in den Aufsätzen über die kubistische Collage dominiert das Thema von Tiefe und Fläche. Damit räumt Greenberg den innerbildlichen Beziehungen, den Form- und Farbbeziehungen in der Fläche, zu wenig Gewicht ein. Seine früher formulierte Einsicht, „daß Kunst nicht Materie, sondern ein Beziehungsgefüge ist, daß sie primär in Beziehungen besteht“ (S. 95) (that art is relations, not matter, and that it exists primarily by virtue of relations), kann man dem entgegenhalten. Er versäumt es auch, zwischen der physischen Bildoberfläche und der erfundenen, virtuellen Bildebene zu unterscheiden. Diese kann durch Beziehungen von Ebenen und Plänen im Bild etabliert werden¹¹. Ein endloses „Vibrieren“ wäre eine wenig kontrollierbare Bewegung. Das Beispiel Cézannes zeigt, daß es möglich ist, den Tiefenzug eines Bildraumes in klar definierte Flächenbeziehungen zu übersetzen, Tiefenspannung durch Flächen- spannungen zu realisieren.

Beziehungen sind ein entscheidendes Merkmal derjenigen Kunst, die Greenberg als moderne Kunst akzeptiert. Minimal Art, die eine nicht-relationale Kunst sein wollte, lehnt er ab (S. 367)¹². Durch das Beziehungswesen „transzendiert“ Kunst die Materie, denn Beziehungen in der Malerei sind weder nur physisch noch nur geistig. Sie werden vom Vollzug der Wahrnehmung umfaßt. Daher konnte der Begriff der Wahrnehmung *als* des Mediums der Malerei dem Greenbergschen Positivismus entgegengehalten werden¹³.

Ein kurzer Text „Über das Betrachten von Bildern“ legt die Überzeugung dar, „daß die ‚volle Bedeutung‘ [eines Bildes] – d. h. das Bild als ästhetische Tatsache – sich [...] am vollständigsten im ersten, noch frischen Blick enthüllt“ (S. 105). Bei vielen

10 Hier trifft die Übersetzung einmal daneben: „from front to back and back to front“, damit sind nicht Vorder- und Hintergrund, sondern Fläche und Tiefe gemeint, wie aus analogen Formulierungen an anderen Stellen hervorgeht, vgl. „Oszillation“ (S. 208 und 356); „ein konstantes Hin und Her zwischen Oberfläche und Tiefe“ (S. 294). Schon FRITZ NOVOTNY hatte in Cézannes Malerei ein „rätselhaftes Fluktuieren zwischen Bildraum und Bildfläche“ festgestellt, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26, 1932, S. 281; ähnlich auch KURT BADT: *Die Kunst Cézannes*; München 1956, S. 128.

11 BRIDGET RILEY: *Dialogues on Art*; Hrsg. R. KUDIELKA; London 1995, S. 59.

12 Zum nicht-relationalen Charakter der Minimal-Art s. MICHAEL FRIED: *Kunst und Objekthaftigkeit* (1967), in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*; hrsg. von G. STEMMRICH; Dresden u. a. 1995, S. 334–374, dort S. 335, 346 und passim.

13 BRIDGET RILEY: *Perception Is the Medium* (1966), in: DIES.: *The Eye's Mind: Collected Writings 1965–1999*; Hrsg. R. KUDIELKA; London 1999, S. 66 ff. Hierzu s. die Einleitung des Herausgebers S. 14f.

Gemälden und Skulpturen liege die „Höchstwirkung [...] in dem unmittelbaren Schock ihres Anblicks“ (S. 106). Diese Formulierung mag in manchen Fällen und insbesondere für das Sehen des Kritikers zutreffen, kann aber den Sachverhalt nicht erschöpfen. Denn die Beziehungsgefüge moderner Bilder erschließen sich nur einem einläßlichen Betrachten. Solche Bilder können im langen Sehen wachsen. In der Zeitlichkeit des Bildbetrachtens hatte Greenberg selbst einen Unterschied der modernen Malerei zum Kitsch gesehen. Dieser kann auf Anhub erlebt und passiv genossen werden. Ein kubistisches Bild von Picasso dagegen verlangt eine aktive Beteiligung des Betrachters zur Wahrnehmung des Zusammenspiels der bildnerischen Faktoren (S. 46 f.)¹⁴.

Der Aufsatz „Zu einem neuen Laokoon“ führt aus, daß die bildenden Künste in der Moderne die Ausrichtung auf die Literatur aufgeben, um sich statt dessen an der Musik zu orientieren. Greenbergs Begriff der Musik erweist sich dabei als unzulänglich. Musik ist ihm zufolge „eine Kunst, die abstrakt ist, weil sie fast nichts anderes ist als nur sinnlich“ (S. 71). „Der Schwerpunkt mußte daher“ auch in der bildenden Kunst „auf das Physische, das Sensorische gelegt werden“, um die gleiche „Reinheit und Autonomie“ wie in der Musik zu erreichen (S. 70). In Wahrheit ist Musik keine nur sinnliche, sondern eine auch in hohem Maße intellektuelle Kunst. Die abendländische geschichtliche Musik ist durch eine „beständige Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis“ bestimmt¹⁵. Und moderne Malerei läßt sich, seit Cézanne und dem Neimpressionismus, in vielen Fällen gerade darin mit der Musik vergleichen, daß irreduzible Elemente des künstlerischen Materials und deren Beziehungen zueinander theoretisch reflektiert werden. Gewiß geschieht diese Reflexion nicht überall ausdrücklich. Aber in weiten Bereichen thematisiert die moderne Malerei das Medium nicht nur, wie Greenberg erkannt hat, sondern ist, analog zur Musik, zu einer theoretischen Kunst geworden¹⁶. Aufgrund dieses neuen Ansatzes haben Fragen der künstlerischen Logik in der modernen Kunst einen neuartigen Stellenwert.

Problematisch ist Greenbergs historistisches Entwicklungsdenken. Die apodiktischen Werturteile, die ‚Papst Clement‘, wie er auch genannt wurde (S. 9), im Namen einer Logik der Entwicklung fällt, erhielten ihren Nachdruck durch die Verbindung von Kunsturteil mit historischer Argumentation. In der Tat läßt sich die moderne Kunst im Ganzen als ein Entwicklungszusammenhang betrachten, in dem das künstlerisch Wertvolle jeweils auch historisch neu war (S. 386, 397, 403). Nur indem sie in diesen Entwicklungszusammenhang eintraten, konnten Künstler große Kunst schaffen (S. 386 f.). Aber wenn Kunst sich auch historisch entwickelt, geht sie doch nicht in

14 Zum Begriff des handelnden Sehens im Kubismus s. DIETER JÄHNIG: Realisation (Zum Kubismus von Georges Braque), in: DERS.: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte; Köln 1975, S. 197–218, dort S. 213. In Greenbergs Gegenüberstellung von Picasso und Repin (46) ist das Moment der Zeitlichkeit nur implizit enthalten. Später schrieb Greenberg ganz traditionell, in den bildenden Künsten komme „dem Zeitfaktor keine Bedeutung“ zu (450).

15 CARL DAHLHAUS: Artikel ‚Theorie der Musik‘, in: Riemann Musiklexikon. Sachteil; Mainz 1967, S. 954.

16 W. J. T. MITCHELL: Ut Pictura Theoria: Abstract Art and the Repression of Language, in: *Critical Inquiry* 15, 1988–89, S. 348–371.

dieser Entwicklung auf. Kein Kunstwerk läßt sich allein durch den historischen Entwicklungszusammenhang, durch den es bedingt ist, begreifen. Kein künstlerisches Œuvre entwickelt sich ‚zwangsläufig‘ aus dem historisch Vorhergehenden oder ist bloß ‚Vorläufer‘ des historisch Folgenden. Und das entwicklungsgeschichtlich Legitime ist nicht *eo ipso* künstlerisch wertvoll. Aufgrund seiner Fixierung auf eine bestimmte Entwicklungslinie unterschätzt Greenberg Seitenlinien wie den Surrealismus oder Einzelfiguren wie Paul Klee.

Als zeitgenössische Künstler sich zur Verteidigung ihres Schaffens auf Greenbergs historisch argumentierende Kunstkritik beriefen, war dieser plötzlich mit „unerwünschten Folgen“ seiner Arbeit konfrontiert (wie der Herausgeber S. 20 schreibt). Er zog sich daraufhin auf die Frage der „Qualität des jeweiligen konkreten Werkes“ (ebd.) als alleinigen Maßstab seiner Arbeit zurück. Zu dieser Änderung seiner Position wurde er offenbar dadurch gedrängt, daß seine Anschauungen mit den neuen Tendenzen der damaligen Avantgarde nicht mehr in Einklang standen.

BERTRAM SCHMIDT

Berlin

Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933; München: Wilhelm Fink 2000; 498 S., ill.; ISBN 3-7705-3524-3; € 72,60

Montage und Collage gelten als paradigmatische Darstellungsformen der Moderne; dennoch sind sie bisher im System der Künste zueinander nur wenig erforscht worden. Da die Begriffsbestimmungen von Montage in den einzelnen Disziplinen und den verschiedenen Gesellschaftssystemen unterschiedlich sind, stellt der Autor zunächst die gemeinsamen Kriterien vor, welche die Grenzen der Künste überwinden.

Die vorliegende Studie stellt den umfassenden Versuch dar, die Entwicklung der Montage intermedial und interdisziplinär in ihrer historischen und systematischen Komplexität darzustellen und theoretisch zu begründen. Die formalen Besonderheiten der Montage und Collage werden in ihren jeweiligen Entstehungszusammenhängen aufgezeigt und die theoretische Reflexion in eigenen Kapiteln fortlaufend entwickelt. Dadurch werden die Geschichte der Montage mit Blick auf ihre Konzeption und Funktionsweise vorgestellt und die Herausbildung spezifischer Verfahrensweisen in historischer Perspektive analysiert. Ein Schwerpunkt der Darstellung ist die Grenzüberschreitung zwischen den Künsten und die Beziehung dieser gestalterischen Technik zum nicht-künstlerischen Alltag. Ausgehend von der literarischen Montage gibt der Literatur- und Medienwissenschaftler Möbius einen Überblick für die Nachbarkünste, um den Transfer der Montage nachvollziehbar werden zu lassen. Das geschärfte Bewußtsein von Gleichzeitigkeit war ein Hauptmotiv für die Öffnung der Künste. Durch die Industrialisierung und ihre Folgen – besonders in den Großstädten – wurde die Gleichzeitigkeit von Vorgängen zu einem sozialen Faktum. Die Künste und besonders die Literatur wurden herausgefordert, denn in