

# MONTAGE ODER FAKE NEWS?

AKADEMIE DER KÜNSTE

Virtuelles Programm zur Ausstellung „John Heartfield. Fotografie plus Dynamit“ in der Akademie der Künste, Berlin vom 2.6. bis 23.8.2020

## „Die Kamera ist wie eine Schere.“

Im Kontext des John Heartfield-Projektes der Akademie der Künste in Berlin beschäftigen wir uns einerseits mit dem „Montage“-Prinzip in unterschiedlichen Kunstformen und diskutieren, welche neuen visuellen Formen sich in den digitalen Bildflüssen herausbilden. Auf der anderen Seite fragen wir nach der Rolle von Bildern des Krieges in der unmittelbaren Gegenwart.

Christian Marclay im Gespräch mit Angela Lammert

Angela Lammert 2019 habe ich auf der Biennale von Venedig Ihre Videoarbeit *48 War Movies* gesehen und war begeistert. Ihre Montagetechnik, formale Kraft und Verwendung von Klang beschäftigen mich – und in Zusammenhang damit die Frage nach dem Verhältnis und den Unterschieden zwischen akustischer und visueller Montage.

Christian Marclays Klang lässt sich viel leichter mischen. Weil er keine Grenzen kennt, lässt er sich auf eine Weise übereinanderschichten, wie das bei Bildern nicht möglich ist. Bei Fotografien und bewegten Bildern ist die Montage immer sichtbar. Beim Film ist der Schnitt sichtbar, er ist Teil des Bearbeitungsprozesses und der finalen Ästhetik der Montage. Bilder werden auf linearere Weise gelesen, eins nach dem anderen. Der Schnitt ist unvermeidlich, während der Klang immer eine Mischung vieler Quellen, eine Polyphonie zeitgleich stattfindender Ereignisse ist. Wenn man Musik spielt, kommen die unterschiedlichsten Instrumente zusammen, aber sie ergeben einen einheitlichen Klang. Außerdem ist Musik sehr abstrakt. Und man kann die Interpretation von Bildern mit Musik verändern. Bei der Fotomontage ist die Collage nicht abstrakt, sie besteht aus Bildern realer Dinge, man kann die Schnitte und Nähte nicht verbergen. Das macht sie so wirkungsvoll: Man erkennt sie wegen der Fotografie als etwas Wirkliches, doch zugleich wegen der unwirklichen Kombinationen auch als etwas Fiktives.

AL In gewisser Hinsicht empfand ich Ihre Arbeit *48 War Movies* (2019) als eine Art „Anti-Clock“ im Vergleich zu Ihrer Video-Installation *The Clock* (2010) und ebenso als eine Fortsetzung und Verdichtung dieser Arbeit.

CM Die zwei Werke sind sehr unterschiedlich, aber eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen dürfte darin bestehen, dass beide Filme sind, die sich an einer Struktur orientieren. Diese Struktur bestimmt den Inhalt. *48 War Movies* bezieht Klang und Bild ein, aber man kann Ersteren Zweiterem nicht zuordnen, da die Bildspur aufgrund ihres fragmentierten Charakters nicht identifizierbar ist. Das Bild wird abstrakt

und die Überlagerung der 48 Tonspuren erzeugt eine Kakophonie. Man hat also ein abstrahiertes Bild und einen Klang, der sogar noch abstrakter ist. Es gibt keine Möglichkeit, die Filme zu identifizieren und die Handlung dem Klang zuzuordnen. Der Soundtrack illustriert nicht: Es gibt keine Synchronisation und keinen identifizierbaren diegetischen Klang. Das Publikum ist orientierungslos, weswegen mir schnell klar wurde, dass ich bei der Installation ein Tonssystem benötige, das dieses Durcheinander ausgleicht und den Eindruck vermittelt, als käme der Klang aus der Mitte der Projektion, um den Betrachtenden klarzumachen, dass alle Töne – Musik, Dialoge, Klangeffekte – mit den Filmen zusammenhängen und nicht aus einer zusätzlichen Quelle stammen. Beim traditionellen Film werden die Klänge erst in der Postproduktion zusammengeführt, um ein realistischeres und umfassenderes Raumgefühl zu vermitteln. Die Illusion synchronen Klangs lässt sich sehr leicht erzeugen. Sieht man etwa eine zuschlagende Tür, kann der zugeordnete Klangeffekt von allem Möglichen erzeugt werden. Sogar wenn jemand auf einen Schreibtisch haut, würde man es als das Zuschlagen einer Tür interpretieren, solange es zur Bewegung der Tür passt. Es muss noch nicht einmal realistisch sein, damit man es glaubt. Doch bei *48 War Movies* gibt es keine solche audiovisuelle Verbindung. Das ist sehr irritierend. Daher musste ich intensiv mit den Lautsprechern in der Installation arbeiten, um die fehlende visuelle Identifikation auszugleichen. Ich benutzte nur einen leichten Stereoeffekt. Surround- oder übertriebene Stereoklänge konnte ich nicht einsetzen, da das Publikum nicht verstanden hätten, warum ein aus der Rückseite des Raums kommender Klang mit dem abstrahierten Bild zusammenhängt. Es ist eine seltsame Erfahrung. Wir alle sehen uns Filme unter sehr dürftigen Bedingungen an, etwa auf unseren kleinen Computerbildschirmen, mit einem winzigen eingebauten Lautsprecher. Trotzdem glauben wir, dass der Ton vom Bild kommt, auch wenn dem nicht so ist, denn wir bilden uns ein, sehen zu können, dass die Handlung den Klang erzeugt.

AL Was Sie über Abstraktion im Verhältnis zum Film und zum Raum im Mittelpunkt des Bildes sagen, wo der Klang auftaucht, aber das Bild abwesend ist, bringt mich zum Rhythmus als starke und unbewusst wirkende Beziehung zwischen Klang und Bild. Vor allem in *48 War Movies*, aber auch in *The Clock* erinnert die Frequenz an den Herzschlag und dessen Aussetzen, was der Arbeit ein Flimmern des Grauens verleiht oder auch ein Gefühl des Erstickens vermittelt, eines Rätsels ohne Lösung, ohne geschichtliche Narration. Ist Ihre Form des Editings eine Reaktion auf die Kultur des Musikvideos, bei dem die Bilder dem Rhythmus des Klangs folgen und bei der Bearbeitung viele dieser schnellen, sprunghaften Schnitte zum Einsatz kommen?

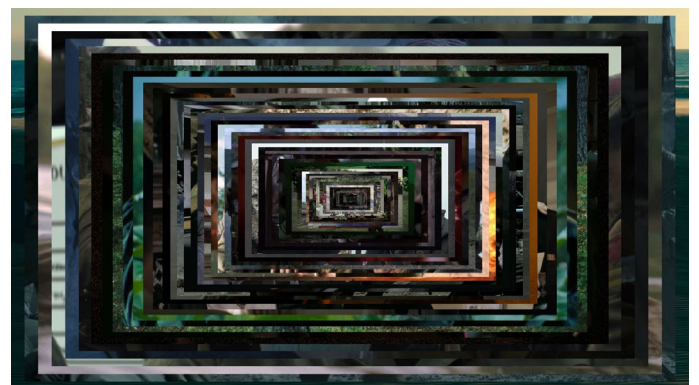
CM In rhythmischer Hinsicht unterscheiden sich die Werke. *48 War Movies* hat eigentlich keinen Rhythmus, außer vielleicht visuell mit seiner konzentrischen Geometrie. *The Clock* wiederholt den Tagesrhythmus, alle 24 Stunden, nahtlos in einer immer gleichen Endlosschleife. Jeden Tag um 15 Uhr sieht man dasselbe Filmmaterial, aber das, was sich ändert sind die Leute, die es sich ansehen: Ihr Leben ändert sich jeden Tag. Eine Ähnlichkeit besteht darin, dass beide Videos keinen Anfang und kein Ende haben. Man kann in jedem Moment einsteigen, es spielt keine Rolle, wann man beginnt, und man kann jederzeit aufhören. *48 War Movies* war nicht so arbeitsintensiv wie *The Clock*, denn es hat eine ganz einfache Struktur: die Überlagerung von 48 Kriegsfilmen ohne Schnitt. Ich habe lediglich den Vor- und den Abspann weggelassen, damit man die Filme nicht durch den Text identifizieren kann. Ich möchte nicht, dass die Leute die Filme erkennen. Das ist nicht notwendig, da es sich um jeden beliebigen Kriegsfilm handeln kann. Und da die einzelnen Filme unterschiedlich lang sind, verändert sich ihre Beziehung zueinander ständig, da die Loops zu unterschiedlichen Zeiten in endlosen Permutationen immer wieder von vorn beginnen. So hatte ich das jedenfalls beabsichtigt, doch in Wirklichkeit ist das technisch heute noch nicht möglich. Mein Computer ist nicht schnell genug, um das *ad infinitum* zu machen. Daher musste ich eine zwölfstündige Videoversion mit einem kontinuierlichen Loop herstellen. Tatsächlich merkt das niemand. Doch in konzeptioneller Hinsicht ist es mir sehr wichtig, und letztlich werde ich eine Dauerinstallation daraus machen, bei der sich die Beziehung zwischen den Filmen permanent verschiebt und verändert und nie zweimal die gleiche Konstellation abgespielt wird.

Es unterscheidet sich also sehr von *The Clock*, wo alles seine Ordnung hat und ich drei Jahre für den Schnitt gebraucht habe. Es war nicht leicht, all diese Bearbeitungspunkte und -brücken zwischen Tausenden von unzusammenhängenden Szenen zu finden und für 24 Stunden die Illusion der Kontinuität zu erzeugen. Die Musik spielt bei dieser Illusion eine wichtige Rolle und erlaubt es, Szenen

aus verschiedenen Filmen miteinander zu verbinden und auf diese Weise dazu beizutragen, einen traditionell anmutenden Bildfluss zu erzeugen. Wie gesagt: Klang hat diese fließende Qualität, die das Bild nicht hat. Und in den meisten Filmen ist Musik dazu da, die Gefühle zu manipulieren. Sie ist etwas Künstliches und wird später hinzugefügt, um die Einzelteile zu einer Szene zu verschmelzen.

AL Meine Frage hinsichtlich der unterschiedlichen Länge der Fragmente gilt dem Rhythmus: Sind diese unterschiedlichen Längen ein Element des Rhythmus? Sie haben häufig sehr kurze Filmclips so angeordnet, dass sie Raum wie Zeit verdichten, und sie präzise, auch elegant aneinander montiert. Bei *48 War Movies* benutzen Sie die gesamte Länge der Filme, um immer wieder neue Zufallskombinationen des geloopen Bildes zu erzeugen. Ist die von Ihnen erwähnte Kakophonie Ausdruck einer Bedrohung? Fragen Sie mit diesem nie endenden Loop, der auch für die nie endende Kontinuität des Krieges steht, nach seiner Darstellung im Hollywoodkino und einer Gegenhaltung dazu?

CM *48 War Movies* richtet sich eindeutig gegen Krieg und gegen Hollywood. *The Clock* hingegen ist kein Protestvideo, sondern eher eine Feier Hollywoods. Der Bearbeitungsprozess wurde von zwei Dingen bestimmt: der Rigidität der Echtzeit und der emotionalen Struktur der Szenen. Ich musste die Zeit einhalten, doch das gefundene Filmmaterial bestimmte auch die Struktur. Sie wurde von dem begrenzt, was ich fand. Das gefundene Material spielt in meinem Werk immer eine zentrale Rolle: meine Musik, meine



Christian Marclay, *48 War Movies* (Auszug), 2019, Ein-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Stereoton, endloser Loop, Dimensionen variabel. Steven Probert © Christian Marclay. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Collagen, ob analog oder digital. Der aleatorische Charakter dessen, was ich finde, bestimmt, was ich damit machen kann. Selbst wenn ich einen Plan habe, bin ich mir nie sicher, ob nicht etwas, das mir zwischendurch über den Weg läuft, meine Richtung ändern wird. Ich weiß wirklich nie, wie das Endergebnis aussehen wird. Das, was ich finde, legt eine Richtung, eine Vorgehensweise nahe. Ich versuche, diesen Ansatz in allen meinen Werken zu verfolgen.

Man spürt das auch in John Heartfields Werk, denn einige seiner stärksten Bilder sind Fotomontagen, die aus unterschiedlichen fotografischen Quellen zusammengesetzt sind. Nicht nur gefundenes Material, denn manchmal fotografierte er ja auch seine Motive. Aber es gibt immer diesen magischen Augenblick, wenn man zwei Bilder miteinander kombiniert und etwas Unerwartetes zum Vorschein kommt. Die von ihm verwendeten Kriegsbilder hat er gefunden; sie stammen aus Bibliotheken oder Zeitschriften. Doch wenn eine neue Bedeutung aus einem unerwarteten Nebeneinander hervorgeht, dann spielt da immer auch der Zufall eine Rolle, was häufig zu wenig gewürdigt wird. Der Montageprozess betrifft nicht nur die vorhandenen Bilder, sondern auch ihre unterschiedlichen Maßstäbe, die Reproduktionsqualität, ob sie in Farbe oder Schwarzweiß gedruckt sind. Der Maßstab ist eine interessante Sache, wenn man Collagen macht, denn jedes Bild ist in einem anderen Maßstab gedruckt. So kann etwa ein Gesicht zu groß sein und nicht genau auf einen kleinen Körper passen, oder vielleicht benötigt man auch ein kleines Gesicht auf einem großen Körper, um das auszudrücken, was man sagen will. Diese Skalensprünge kommen in Heartfields Fotomontagen häufig vor. Und das ist ein Teil der Produktion – ein schöpferischer Prozess, der den Zufall einbezieht. Man weiß nie, was geschehen wird, bis man die Teile zusammenfügt.

AL Könnte man behaupten, dass die unterschiedlichen Formate der einzelnen Bestandteile, die für eine Fotomontage verwendet werden, der unterschiedlichen Länge der Filme entsprechen, die in *48 War Movies* verwendet werden? Im Vergleich zu *The Clock*, das durch die zeitliche Abfolge von Filmfragmenten gekennzeichnet ist, erzeugt die simultane Überlagerung oder Übereinanderschichtung der verschiedenen Filme in *48 War Movies* in seiner Verschmelzung auch einen „Mischeffekt“.

CM Dieser Mischeffekt ist bei bewegten Bildern nichts Natürliches. Ja, man kann Mehrfachbelichtungen machen, zwei oder drei Schichten miteinander mischen und überblenden, aber im Kino benutzt man das, um einen Traum, Rückblenden oder etwas Irrationales zum Ausdruck zu bringen. Die Struktur von *48 War Movies* hat also mehr mit der altmodischen Collage unter Verwendung der Schere zu tun als mit dem Mischpult. Jede Filmschicht verbirgt einen Teil derjenigen, die sich darunter befindet. Sie überschneiden

einander in einem immer weiter abnehmenden Maßstab, verdecken einander teilweise, schneiden die Mitte weg. Man kann lediglich den äußeren Rand der Filme sehen, ich zeige nicht die Mitte, wo sich die Haupthandlung abspielt. Normalerweise konzentrieren wir uns so sehr auf die zentrale Handlung, dass wir den Rändern wenig Beachtung schenken. Naturgemäß neigen wir dazu, auf die Dinge zu achten, die sich unmittelbar vor uns befinden, und nicht auf die an der Peripherie.

Die Kamera ist wie eine Schere. Sie schneidet, rahmt, beschneidet die Wirklichkeit. Das, was weggeschnitten wurde, zeigt sie uns nicht. Deshalb habe ich die Fotografie und die Art, wie sie die Welt in eine rechteckige Form einzwängt, immer als ein etwas gewalttätiges Medium empfunden. Die Kamera isoliert und rahmt das, was sie sieht. Auf den Rand schauen ist also fast so, als würde man darüber hinausschauen. Dieser Grenzbereich ist, was mich interessiert; es ist ein Raum des Übergangs. Deshalb sehe ich mir gerne im Flugzeug Filme ohne Ton an, weil ich mich dabei nicht auf die Handlung in der Mitte des Bildschirms konzentriere. Ich kann meine Augen schweifen lassen und Dinge an den Rändern bemerken, weil mir der Ton nicht vorschreibt, worauf ich meine Aufmerksamkeit zu lenken habe. Die Stille erlaubt es meinen Augen, ohne feste Verankerung herumzuwandern.

AL In Bezug auf Walt Disneys Film *Fantasia*, für den Oscar Fischinger einige der ersten Zeichnungen machte, behauptete der Dramatiker Heiner Müller einmal, er hasse die Art, wie die Animation zu einer Illustration der Musik werde, und dass man den Ton, die Musik nie mehr ohne die Bilder hören können.<sup>1</sup>

CM Ohne Ton kann ich mein eigenes Narrativ erzeugen. Bei *48 War Movies* kann man sich nie mit den Schauspielerinnen und Schauspielern oder gar der Handlung identifizieren. Vor allem die Hauptfiguren sind unsichtbar, da sie im Mittelpunkt des Bildes stehen. Möglicherweise sieht man am Rand einige Gesichter, aber meistens sind es Komparsen, niemals die Stars. Deshalb kann man sich nicht in den Helden oder die Heldin hineinversetzen. Und viele Kriegsfilme sind Geschichten über Heroismus und ein persönliches Opfer für jemanden oder für ein Land. Häufig romantisieren die Filme den Krieg und dienen Propagandazwecken. Bei *48 War Movies* geht es nicht um Helden; es ist kein Platz für ein Narrativ oder irgendeine Mythologie. Es ist kein Platz für Identifizierung. Der Krieg wird abstrakt.

AL Sie haben häufig davon gesprochen, dass Sie die Auswahl der Filme selbst getroffen hätten, aber in Absprache mit Ihrem Assistenten, da sich jeder Kriegsfilm eigne. Sie verlassen sich bei diesem Prozess oft darauf, Dinge zufällig zu entdecken. Stimmt das? Wie kommt die Auswahl des Materials zustande?





Christian Marclay, *Scream (Shaking Red)*, 2019, farbiger  
Holzschnitt auf Saunders Waterford 190 g/m<sup>2</sup>  
Heißdruckpapier, 228,5 x 121,5 cm © Christian Marclay.  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

**CM** Bei der Produktion von *48 War Movies* war es ein bisschen so, als würde man eine minimalistische Skulptur machen, indem man eine Skizze an eine Fabrik schickt. Ich begann mit der formalen Idee einer zielscheibenartigen Struktur von übereinandergelagerten Filmen, die sich gegenseitig aufheben, indem sie sich in abnehmendem Maßstab konzentrisch überlappen. Es gab keine emotionale Bindung an irgendeinen dieser Filme, und die meisten davon habe ich nicht einmal gesehen. Das ist kein Genre, das mir zusagt. Die Auswahl war extrem pragmatisch: Ich wollte DVDs mit der höchsten Auflösung, die es auf dem Markt gibt, sodass ich ausschließlich Filme verwendet habe, die als Blu-ray Disc erhältlich waren. Ich wollte eine gleichbleibende Bildqualität und das 16:9 Breitbildformat. Und dann bemaß sich die Zahl der Filme letztlich danach, wie viele davon ich unterbringen konnte, da ich wollte, dass der letzte Film – der ganz in der Mitte – so klein ist, dass man ihn nicht erkennen kann. Dieser Film ist der einzige unbeschnittene, sodass man das ganze Bild sieht. Dann musste ich eine Reihenfolge festlegen, die ebenfalls von der Auflösungsqualität bestimmt wurde, sprich ältere Filme versus neuere. Die Filme sind also in der chronologischen Ordnung ihrer Herstellung geschichtet, unabgänglich davon, zu welcher Zeit sie spielen. Der jüngste ist der größte am äußersten Rand. Am wichtigsten ist die Qualität der Auflösung bei den größeren Filmen, den sichtbarsten. Je kleiner die Filme werden, desto weniger sieht man von dem Bild,

und die Auflösung ist entsprechend weniger relevant. Im Übrigen spielt die Reihenfolge keine wirkliche Rolle, da man sie eigentlich nicht sehen kann. Und schließlich wollte ich, dass es alles Farbfilme waren, damit es einheitlicher wirkte. Das zusammengesetzte Bild ist sehr dicht und aktiv, es gibt durch die unterschiedlichen Handlungen, die Kameraschwenks und die Schnitte unglaublich viel Bewegung. Das Ganze sieht aus wie ein riesiges Kaleidoskop oder ein abstraktes Buntglasfenster, das sich ständig ändert. Und alle 48 Soundtracks überlagern einander, sodass infolge dieser Dichte ständig irgendwelche Schlachtgeräusche, Schreie, Maschinengewehre und Explosionen zu hören sind, die die ruhigeren Teile überdecken. Die Dialoge sind unverständlich, und die Musik nicht identifizierbar. Eine Liebesgeschichte, die sich mitten im Krieg abspielt, wird ausgelöscht.

**AL** Es war interessant, in einem anderen Ausstellungsraum in Venedig Ihre Holzschnitte zu betrachten. Ich habe mir Gedanken über die Farben dieser riesigen Drucke gemacht. Sie haben eben darüber gesprochen, dass Sie Farbe und Linien verwenden, um etwas zu vereinheitlichen. Ich sehe diese Elemente auch in dieser abstrakten Videomontage. Sehen Sie eine Beziehung zwischen den Klangwellen und den Linien in Ihren Holzschnitten? Oder auch zwischen Comicheften und Edvard Munchs *Der Schrei*? Oder haben Sie die Holzschnitte auch ausgestellt, um



Christian Marclay, *Scream (Flaming Shards)*, 2019, farbiger  
Holzschnitt auf Saunders Waterford 190 g/m<sup>2</sup>  
Heißdruckpapier, 183 x 116,5 cm © Christian Marclay.  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

zu zeigen, dass Sie nicht nur Video- und Klangkünstler sind? Welche Konzepte lagen diesen sehr unterschiedlichen Präsentationen in verschiedenen Ausstellungsräumen zugrunde?

CM Ralph Rugoff, der Kurator, wollte, dass alle in den Arsenalen präsentierten Künstlerinnen und Künstler im Zentralen Pavillon ein weiteres Werk zeigten, um die Vielfalt der Materialien und Ansätze vorzuführen, die wir heute benutzen. Wir müssen uns nicht auf ein bestimmtes Medium beschränken, und ich mache das ganz sicher nicht. Die Herstellung von Holzschnitten und der Verweis auf Munch fühlten sich für mich richtig an. Die Holzschnitte unterscheiden sich sehr von den *48 War Movies*, aber beide Werke spiegeln die Furcht und Angst, die wir alle derzeit erleben angesichts der Aushöhlung der Demokratie, des Aufstiegs autoritärer Herrscher und der Schäden unserer Umwelt. Es ist interessant, dass Sie die Farbe in den Holzschnitten als ein Mittel der Vereinheitlichung der Einzelteile hervorheben. Farben spielen unterschiedliche Rollen; manchmal vereinheitlichen sie die Fragmente der Bildwelt von Comicheften und manchmal differenzieren sie sie, indem sie den Bruch betonen. Als Druckstöcke benutzte ich große Sperrholzplatten, die ich wegen ihrer Maserung gewählt habe. Der schreiende Mund wird gewissermaßen durch die Muster der Holzmaserung oder der Jahresringe verstärkt, die manchmal wie Klangwellen aussehen oder der Art und Weise ähneln, wie wir Klang normalerweise visuell darstellen. Ich war immer ein Fan von Edvard Munchs Holzschnitten und davon, wie er seinen Werkstoff hervorhebt, die Unvollkommenheiten des Holzstocks, und ihn expressiv benutzt. In seiner berühmten Schwarzweiß-Lithografie *Der Schrei* entströmen dem Mund in einem Welleneffekt echoartige, fast konzentrische Linien und verleihen dem unsichtbaren Klang eine visuelle und dynamische Präsenz. Holz wächst sehr langsam, und die Holzringe sind die jährlichen Marker dieses Wachstums. Die Linien im Holz sind Spuren verstreichender Zeit. Klang ist das Gegenteil: Er ist schnell und flüchtig. Er existiert nur in der Gegenwart, dauert nur Bruchteile einer Sekunde. Mir gefällt diese Diskrepanz zwischen dem langsamen Wachstum eines Baums und der Geschwindigkeit des Klangs sehr.

AL Wie haben Sie diese großen Holzschnitte erstellt? Woher stammen die Motive?

CM Ich habe zunächst kleine Collagen mit Fragmenten schreiender Köpfe gemacht, die ich in Comicheften und japanischen Mangas fand. Sie wurden vergrößert und mit einer computergesteuerten Schneidemaschine in das Sperrholz geschnitten. Auch dabei geht es wieder ganz stark um die Beziehung zwischen den verschiedenen Fragmenten, den Punkten, wo die Linien aufeinandertreffen und sich miteinander verbinden, um die Illusion eines einheitlichen Ganzen zu vermitteln. Heute verlieren wir mit Pho-

toshop oder anderer digitaler Bearbeitungssoftware diesen groben Rand; die Bearbeitung wird geglättet, um die Nahtstelle zu verbergen, und das Ganze mutiert zu einem visuellen Trick. Es geht mehr darum, jemanden zu übertölpeln, statt kritisch zu agieren und wirklich zu zeigen, wie die Dinge gemacht sind. Ich versuche immer, diese Nahtstellen zu respektieren und eine Umgangsform dafür zu finden: die passende Brücke zwischen unzusammenhängenden Dingen zu errichten sowie das richtige Spannungsverhältnis zwischen einer einheitlichen Illusion und einer offenkundigen Bearbeitung auszutarieren; es dem Publikum zu ermöglichen, den Prozess zu verstehen und sich mit ihm zu identifizieren. Heute ist es wirklich schwierig, einen Fake als solchen zu erkennen. Immer mehr digitale Werkzeuge werden dazu eingesetzt, uns etwas vorzumachen, und wir können nicht mehr unterscheiden, was wirklich und was vorgetäuscht ist. Deshalb ist es mir so wichtig, die Nahtstellen, die Schnitte, das Konstrukt zu zeigen. Alles um uns herum hängt von diesen Verbindungspunkten, diesen Grenzen ab, wo eine Sache endet und etwas anderes beginnt. Es sind die Stellen, wo die Straße auf den Gehweg, der Boden auf die Wand, die Wand auf das Gemälde trifft und sogar die Schnitte zwischen den einzelnen Szenen in einem Film. Wir erkennen in diesen Verbindungen einen Sinn, und es spielt keine Rolle, wie sie zustandekommen, zufällig oder absichtlich. Diese aufeinandertreffenden Ränder sind überall und werden ständig interpretiert und entschärft.

AL Es ist extrem schade, dass Sie die Heartfield-Ausstellung in Berlin nicht besuchen können, denn in London wird es eine völlig andere Ausstellung sein, weil viele der Originalmontagen dort nicht zu sehen sein werden. Selbst für mich, die ich mich so lange mit Heartfield beschäftigt habe, war es sensationell, die haptische Qualität an den Wänden zu sehen, den „Widerstand des Materials“ in den Originalmontagen. Die Berliner Ausstellung macht den Produktionsprozess sichtbar – vom Vorlagenmaterial über die geklebten und retuschierten Originalmontagen sowie die fotografischen Zwischenschritte bis hin zu den nicht verwendeten Bildersammlungen.

CM Unmittelbar vor dem Coronavirus-Lockdown habe ich in der Royal Academy eine interessante Picasso-Ausstellung zu seiner Verwendung von Papier gesehen, nicht nur seine kubistischen Collagen, sondern auch viele Experimente, von Kritzeleien bis zu Skulpturen.<sup>2</sup> Es gab dort viele Werke, die man noch nicht so oft gesehen hat, weil sie nicht unbedingt als fertige Werke oder vollendete Meisterwerke gelten. Die weniger wichtigen Werke sagen so viel über die Erkundungen, das Zögern, das Scheitern. Es ist spannend und inspirierend zu sehen, welche Unmittelbarkeit und welcher Erfindungsreichtum das Papier Picasso ermöglichte. Man sieht, wie kreativ er mit jedem Stück Papier umging, das er vor sich hatte, egal ob es eine Serviette oder eine

Zeitung war. Dieses Phänomen findet sich auch bei Heartfield, denn obwohl seine Fotomontagen sehr sorgfältig konstruiert sind, spürt man eine der Collage eigene Verspielt-heit. Es passieren Dinge, die man nicht hätte voraussagen können, da man es mit existierenden Bildern zu tun hat; das beginnt nicht zwangsläufig mit der Vorstellungskraft, sondern dem physischen Akt der Kombination existenter Fragmente. Wenn man mit Cut-Outs spielt, gibt es häufig diese Momente, in denen man zufällig etwas entdeckt. Künstler wie Picasso und Heartfield waren in der Lage, diese unerwarteten Verwandlungen zu sehen und auf sie zu reagieren. Es sind nicht nur ihre Fertigkeiten als Zeichner, Maler oder Fotograf, sondern es ist auch ihre Fähigkeit zu sehen, was da ist, auf das gefundene Material zu hören und damit zu arbeiten.

AL Ziehen Sie es vor, sich des Konzepts der Collage im Gegensatz zum Konzept der Montage zu bedienen? Sie sprechen viel über Collage, doch bei vielen Kritikerinnen und Kritikern ist eher von Montage die Rede.

CM Für mich hat Montage mehr mit dem Kino zu tun. Collage ist der umfassendere Begriff. Wenn man zwei Dinge zusammenzwingt, werden sie eine – zwei- oder dreidimensionale – Collage. Die physische Qualität der Collage spricht mich an; vielleicht ist es eine Reaktion auf die Nichtgreifbarkeit des Digitalen. Momentan, in Zeiten des Social Distancing, benutze ich meine digitalen Werkzeuge vor allem, um mit Menschen zu kommunizieren, wie wir dies gerade tun, und diese Technologie wird eine Rettungsleine, die mich mit der Welt verbindet. Aber für meine derzeitige Arbeit neige ich dazu, mich vom Computer fernzuhalten, und bin zu unaufwendigen Collagen zurückgekehrt, für die ich Papier, Schere und Klebstoff verwende.

AL Ich habe eine sehr persönliche Frage. In einem Artikel von Daniel Zalewski spricht er über Ihren „Collagisteninstinkt“, den Sie schon früh entwickelt haben, teilweise weil der Sprachenmix bei Ihnen zu Hause, während Sie aufwuchsen, Sie dazu brachte, der Sprache zu misstrauen und sich lieber auf Bilder zu verlassen. Und im Gymnasium hatten Sie einen Lehrer, der Sie ermutigt hat, auf großen Büchern mit Tapetenmustern zu zeichnen.<sup>3</sup>

CM Tatsächlich war das schon in der Grundschule. Es hat so viel Spaß gemacht, auf diesen Tapetenmustern zu malen. Ich erinnere mich noch an das große Vergnügen, das mir diese Erfahrung bereitet hat. Die Oberflächen hatten bereits verschiedene Texturen und waren mit Motiven bedruckt. Ich bin mir sicher, dass mich alle diese Dinge beeinflussen haben, und merkwürdigerweise treten mir im Rückblick und mit zunehmendem Alter bei der Kunstproduktion bestimmte

Muster immer stärker ins Bewusstsein. Ich muss auf etwas reagieren, das es bereits gibt. Vielleicht bin ich eher ein Beobachter als ein Neuerer. Meine Rolle besteht darin, Kunst mit dem zu machen, was mich umgibt, was ich sehe und erlebe.

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider

- 1 Heiner Müller, zit. in: Babak A. Ebrahimian, *The Cinematic Theater*. Lanham 2004
- 2 Ausstellung „Picasso and Paper“ in der Royal Academy of Arts, London (25. Januar – 2. August 2020)
- 3 Daniel Zalewski, The Hours: How Christian Marclay Created the Ultimate Digital Mosaic, in: *The New Yorker* (5.3.2010)