

Fotogenität, filmische Montage, Fake, Fortschritt?

Alexander Schwarz

Visuelle Rhetorik, Kombinatorik und Faktur stehen bei der Analyse der Fotomontagen John Heartfields meist im Vordergrund. Presse- und Agenturfotos, Zeitungen und Illustrierte – Heartfield hat sich vieler Materialien bedient. Doch auf welcher ikonografischen Basis und wegen welcher bildlichen Potenziale hat er seine *found footage* ausgewählt und kombiniert? Semiotisch gesehen führt die Aufladung visueller Dinge durch technische Abbildung zu ikonischen Objekten und zur spezifischen Ausdrucksform der Fotografie. Vor etwa 100 Jahren hat man versucht, den Unterschied zwischen banalen und besonders aufgeladenen Bildern mit dem Begriff Fotogenität zu fassen.



1 – Bucheinband zu James Thomas (Hg.), *Illustrierte Geschichte des Bürgerkrieges in Rußland 1917-1921*. Berlin 1929 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin

Filmische Überwindung des Fotogenen

Louis Delluc's *Photogénie* (1920) löste in den frühen 1920er Jahren eine Debatte über die neue ästhetische Kategorie aus,¹ die reine technische Abbildbarkeit oder Attraktion von gefälligen Strukturen, Gesichtern oder Körpern gezielt mit Bedeutung auflädt. Junge sowjetische Regisseure und Filmkritiker stellten diesen eher auf die Oberfläche zielenden Phänomenen einen tiefergehenden, filmisch geprägten Fotogenitätsbegriff entgegen. Leo Mur vertrat die Meinung, visuelle Objekte ließen sich „fotogen“ machen, wenn sie aus entsprechender Perspektive oder mit passender Ausleuchtung aufgenommen würden. Alles hänge vom Geschmack und den bio-sozialen Voraussetzungen der Betrachtenden ab. „Wer Ananas liebt, für den wird die Aufnahme von Schwarzbrot ‚unfotogen‘ sein.“²

Für Boris Ejchenbaum erzeugte erst die Projektion der Einzelbilder als Filmstreifen das ästhetische Objekt. Die Illusion des filmischen, raum-zeitlichen Kontinuums entstehe aus der Dynamik der statischen „Einzel-Einstellungen“, deren fotogene Expressivität dem Filmschöpfer als Auswahlkriterium und -methode diene. Die Auswahl stelle eine Dekontextuierung dar und ermögliche ein „Neu-Sehen“.³ Nach Juri Tynjanow gerät die mimetische Fotogenität des Einzelbildes durch die Bildung einer Film-Syntax in einen Kontext, dem sie sich nicht entziehen kann, und wird zu einem mit Bedeutung aufgeladenen Zeichen. Durch Hervorhebung würden die Elemente der sichtbaren Welt im Film nicht bloß präsentiert, sondern auf der Basis semantischer Korrelation transformiert.⁴

Dsiga Wertow hingegen vertrat einen radikalen faktografischen Ansatz der „Gemachtheit“ jedes Filmdokuments und arbeitete an der Zerstörung automatisierter Wahrnehmung. In seinem Film *Tschelowek s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) ist eine mehrfach gestaffelte Szene zu sehen, mit der er die Auflösung der kinematografischen Illusion anschaulich vorführt: Auf der realen Kinoleinwand wird so die Situation einer Kinosaals mit Leinwand projiziert, auf der ein Film mit einem Motorradfahrer gezeigt wird, der mit einer auf dem Motorrad montierten Kamera die nächstfolgende Einstellung dreht. Hier wird eine Bloßlegung der Verfahren erzeugt, die Sergej Eisenstein wieder-

rum keineswegs teilen konnte. Für Eisenstein dienten Licht, Blickwinkel, Kadrierung und dergleichen dazu, den Gegenstand nicht nur abzubilden, sondern ihn unter gedanklichen und emotionalen Aspekten zu erschließen.⁵ Er vertrat die Auffassung, dass die fotografische Abbildung dessen Abstraktionsgrad erhöhe. Die Montage würde eher Assoziationen und weniger reale Erscheinungen koppeln. Der Konflikt des Zusammenpralls sei die Methode der Wahl, die nicht nur ein mimetisches, sondern auch ein intellektuelles Kino schaffen könne.⁶

Offenbaren, Bloßlegen, Formen

Expressive Fotogenität, Kontextbildung, Faktur der Abbildung, Transformation, Konflikt, Montage zur Bildung intellektueller Mehrwerte – auch Heartfield wandte diese Konzepte in seinen Fotomontagen an, die sich kategorisch von Bewegtbildern unterscheiden. Schon 1922 hatte er begonnen, Filmstills, Selffotos oder Kino-Werbematerial zu verarbeiten, die ihm „filmähnliche Narrationen“⁷ ermöglichten. Dazu gehört die „kinematografische Verdichtung“⁸ einer Handlung in einem einzelnen Standbild: ein sich umarmendes Paar, „das sich unmittelbar erschloss, das Abenteuer und Liebe versprach und prototypische Charakterköpfe des amerikanischen Kinos zeigte“.⁹ Oder das Luftbild der Schlachthöfe von Chicago, das an einen filmtypischen *establishing shot*¹⁰ erinnert. Heartfield nutzte auch die Filmstar-Persona, zum Beispiel ein *close up* von Gloria Swanson oder das expressive Standbild einer Frau in Panik aus dem sowjetischen Film *Buchta smerti* (*Die Todesbarke*, 1926).¹¹ Er integrierte klassische Filmgenrebilder in seine Fotomontagen, wie das Standbild aus Eisensteins *Oktjabr*¹² (Abb. 1) oder ein Filmstill aus Arnold Fancks *Der heilige Berg* (1926) mit Leni Riefenstahl als Tänzerin Diotima, das von Heartfield für einen Bucheinband geplant war.¹³ (Abb. 2)

Heartfield reiste 1931 ein knappes Jahr durch die Sowjetunion, arbeitete dort an einer Zeitschrift mit, hielt Vorträge und zeigte seine Werke in einer Ausstellung. Seine Arbeit für die Verlage und Zeitschriften des Münzenberg-Konzerns fand in der Sowjetunion Beachtung, gepaart mit Nachahmung. Arbeiten aus der Abteilung für Filmplakate des von Münzenberg gegründeten deutsch-russischen Filmstudios Meschrabpom-Film (1921–1936) zeigen den Einfluss von Heartfields Montagetechnik unter Verwendung von Fotos oder Filmstills. (Abb. 3 und 4) Es ergeben sich Analogien des Verfahrens einer exemplarischen Heartfield-Montage und Eisensteins „intellektueller Montage“ bei *Oktjabr*: „Offenbarung der Widersprüche, Bloßlegen, Enthüllen, den richtigen intellektuellen Begriff schmieden, die richtige Anschauung formen. [...] ‚Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech.‘ [...] Aus der Sinnlichkeit der einzelnen Montage-teile ‚erblüht‘ eine intellektuelle These [...]“¹⁴ Sie geht auch aus dem montierten Plakat hervor. (Abb. 5)

Krise der Authentizität

In der Fotomontage kann die Faktur durch Retusche und Reproduktionsschritte weitgehend verschleiert werden. Heute könnte man annehmen, sie würde als veraltete Medientechnik von der Bildfläche verschwunden sein. Tatsächlich ist die De-/Konstruktion durch den Einsatz von Fotomanipulationen, Fotofiltern in sozialen Medien, Compositing in Filmen, der Echtzeit-Erstellung von Sendungen in virtueller Realität zur massenhaften Beschäftigung und zum Geschäftszweig geworden. In Deep-fakes, bei denen mit großem Softwareaufwand Gesichter und Stimmen in Filmen unmerklich austauscht werden,¹⁵ wird die Fotomontage wieder zum Mittel der Agitation. Heartfields Arbeiten werden gelegentlich als „Fake-Fotos“ diskutiert, obwohl sie ihre Wirkung gerade aus der Offenlegung des Eingriffes und des Konflikts gezogen haben.¹⁶ Er strebte danach, einer als falsch oder unvollständig empfundenen Bilderwelt eine eigene entgegengestellten.¹⁷ Heute erleben wir eine ethische und ontologische Krise der Authentizität von Bildern, in der „falsch“ oder „gemacht“ keine Eigenschaften sind, die ohne Weiteres objektiv erkennbar wären. Fakes werden der Bilderwelt nicht entgegengestellt, sondern hinzugefügt. Sie unterlaufen das Vertrauen, das Betrachtende bisher „Abbildern“ entgegenbringen oder deren kritische Abweichung von der Realität sie bei Montagen erkennen konnten. Dieser Vertrauensbruch kann zum gesellschaftlichen Problem werden, wenn sich in einer visuell orientierten Welt nichts mehr bildlich eindeutig beweisen oder widerlegen lässt und Fotogenität, Faktografie oder Abstraktion keinen verbindlichen Erkenntnisgewinn mehr erlauben.



2 – Andruck für den Bucheinband zu Mynona, Graue Magie – *Ein Zukunftsroman* (nicht verwendet) © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin. Heartfield verwendete ein Still aus dem Film *Der heilige Berg*, 1926, von Arnold Fanck. Im Hintergrund des Entwurfes ist Leni Riefenstahl als Tänzerin Diotima zu sehen.



3 – Plakat zu *Mat* (UdSSR 1926, dt. Verleihtitel: *Die Mutter*, Regie: Wsewolod Pudowkin), Künstler: Sergej Koslowski (Russische Staatsbibliothek, Moskau)



4 – Plakat zu *Pozelui Meri* Pikford (UdSSR 1927, dt. VT: *Moskau glaubt den Tränen nicht*, Regie: Sergej Komarow), Künstler: Semjon Semjonow (Russische Staatsbibliothek, Moskau)



5 – Plakat zu *Oktjabr* (UdSSR 1928, dt. VT: *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*), Künstler unbekannt (Russische Staatsbibliothek, Moskau)

- 1 Louis Delluc, *Photogénie*. Paris 1920
- 2 Leo Mur, Fotogenija, in: *Kinoschurnal A.R.K.*, Nr. 6/7 (Juni–Juli) 1925, S. 3–6, hier S. 6
- 3 Vgl. Boris Ejchenbaum, Problemy kino-stilistiki, in: Boris Ejchenbaum (Hg.), *Poetika kino*. Moskau/Leningrad 1927, S. 13–52, hier S. 48f., fortan Ejchenbaum 1927
- 4 Juri Tynjanow, Ob osnovach kino [Über die Grundlagen des Films], in: Ejchenbaum 1927, vgl. Anm. 3, S. 55–85
- 5 Vgl. Sergej Eisenstein, Warum ich Regisseur wurde [1944], in: Naum Klejman und Valentina Korschunowa (Hg.), *Sergej Eisenstein. Yo. Ich selbst. Memoiren*, Bd. 1. Wien/Berlin 1984, S. 56–80
- 6 Vgl. etwa Sergej Eisenstein, Tschetertoe ismerenie w kino [Die vierte Dimension im Film], 1929. Dt. in: Oksana Bulgakov und Dietmar Hochmuth (Hg.), *Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln 1988, S. 90–108
- 7 Andrés Mario Zervigón, Die Buchumschläge John Heartfields, in: Freya Mülhaupt (Hg.) *John Heartfield. Zeitausschnitte. Fotomontagen 1918–1939 aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste*, Berlin. Berlin 2009, S. 46–63, hier S. 63, fortan Zervigón 2009
- 8 Zervigón 2009, vgl. Anm. 7, S. 60. – Umschlag zu *Upton Sinclair: Der Liebe Pilgerfahrt*. Malik-Verlag, Berlin 1928
- 9 Zervigón 2009, vgl. Anm. 7, S. 54
- 10 Umschlag zu Sinclairs *Der Sumpf*. Malik-Verlag, Berlin 1926
- 11 Für den Umschlag zu Otto Rühle, *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte*. Neuer deutscher Verlag, Berlin 1929, hatte es Heartfield der Zeitschrift *Das neue Russland*, 1928, Heft 374, S. 49 entnommen. Vgl. Lux Rettej (Hg.), *John Heartfield. Buchgestaltung und Fotomontage. Eine Sammlung*. Berlin o. J. [2014], S. 86, fortan Rettej 2014 – Der Regisseur des Films war Abram Room.
- 12 Dt. Verleihtitel: *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, 1928 für: James Thomas, *Illustrierte Geschichte des Bürgerkriegs in Russland 1917–1921*. Neuer deutscher Verlag, Berlin 1929. Siehe Originalmontage JH 1098 unter: <https://heartfield.adk.de/node/3345> bzw. den Bucheinband JH 924 unter <https://heartfield.adk.de/node/1956>.
- 13 JH 3055 unter <https://heartfield.adk.de/node/4034>, für: Mynonas, *Graue Magie. Ein Zukunftsroman*. Der Entwurf wurde nicht verwendet.
- 14 Fred Gehler und Ullrich Kasten: Die Küche der Fotomontage. Werkstattnotizen 1978, in: Roland März (Hg.), *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen*. Dresden 1981, S. 547–553, hier S. 552. Gehler und Kasten haben diese Beobachtungen anlässlich ihres Heartfield-Dokumentarfilms festgehalten.
- 15 Vgl. z. B. Fabian A. Scherschel, *Deepfakes: Neuronale Netzwerke erschaffen Fake-Porn und Hitler-Parodien*. <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Deepfakes-Neuronale-Netzwerke-erschaffen-Fake-Porn-und-Hitler-Parodien-3951035.html>, zuletzt 1.6.2020
- 16 Vgl. Vera Chiquet, *Fake Fotos. John Heartfields Fotomontage in populären Illustrierten*. Bielefeld 2018
- 17 Vgl. Rettej 2014, vg. Anm. 11, S. 160