

Der lange Atem der Fotomontage

Sabine Kriebel

Die Totenglocken für die Fotomontage waren in den frühen 1930er Jahren schon zu hören, als John Heartfield seiner perfekt ausgearbeiteten, nahtlosen Technik der Bildgestaltung den letzten Schliff gab, um im Zeitalter mechanischer Vervielfältigung die Massen zu überzeugen. Eben jene mit einer komplexen Artillerie von Affekten verbundene Technik sollte seinen internationalen Ruhm begründen. Abwechselnd als Propaganda, populistische Karikatur, kommunistische Apologetik, formalistische Experimente oder Abklatsch bourgeoiser Werbung abgetan, war die Rezeption von Heartfields AIZ-Fotomontagen uneinheitlich, häufig auch ablehnend. Diese durchwachsene Reaktion verdeckte die innovativen Adaptionen, die Heartfield an einem Medium vornahm, dessen semiotische Kraft er im Kontext von Dada mitentwickelt hatte. Und wie bei der Dada-Montage sollte es Jahrzehnte dauern, bis die vielschichtigen Strategien von Heartfields AIZ-Bildern als raffinierte Bildgestaltung geschätzt wurden, die exakt an die Grenzen des technologisch Möglichen, des historischen Augenblicks und der Psyche des Zielpublikums angepasst war.¹

Die Fotomontage, die in technologischer Wandelbarkeit wurzelt, wird sich auch im digitalen Zeitalter weiterentwickeln – was sich gut belegen lässt, wenn man bedenkt, dass sie derzeit als Meme in Erscheinung tritt.² Wie der Künstler Raoul Hausmann bereits vor einem Jahrhundert beobachtete, lebt die Fotomontage aktiv von technologischer, sozialer und psychologischer Veränderung. Sie ist ebenso sehr eine Methode wie ein Medium. „Das Gebiet [...] der Fotomontage hat so viele Möglichkeiten, als sich Veränderungen des Milieus, seiner gesellschaftlichen Struktur und der aus ihr resultierenden psychologischen Überbauten ausweisen – und täglich ändert sich dieses Milieu.“³ Die Epistemologie des bildlichen Bruchs in der Dada-Montage mit den damit einhergehenden Topoi des Schocks, der Gewalt und des Zwischenraums ist in der digitalen Ökonomie einer Epistemologie der kaum sichtbaren Naht gewichen, in der nahezu Übergangslose Transformationen organische Metaphern hervorbringen. Die Fotomontage, die früher das aufwendige Produkt materiellen Ausschneidens und Einfügens war, ist heute das Ergebnis einer spurlosen Aneignung und Neukombination. Digitale Technologien machen es möglich, Bilder heimlich ihrer Quelle zu entwenden und einen Ableger des Bild-„Wirts“ zu produzieren, der an genmanipulierte Organismen erinnert, die nahtlos kombiniert und im Handumdrehen repliziert werden. Diese

Metaphern suggerieren eine biologische statt einer industriellen Rhetorik, wie sie einmal für die Montage des 20. Jahrhunderts typisch war. Außerdem erinnern sie an die Probleme der „organischen“ Repräsentation, die den Literaturtheoretiker Peter Bürger umtrieben. Wenngleich er zu Recht über einen falschen, durch homogene Bildkonstruktion ermöglichten Frieden beunruhigt war, weswegen er „inorganische“, rätselhafte Strukturen bevorzugt, habe ich andernorts die Auffassung vertreten, dass die *kognitiven* Widersprüche der scheinbar amalgamierten digitalen Fotomontage einen Ansatzpunkt für kritische Eingriffe bieten. Es ist durchaus möglich, sich die Diskurse der Illusion zunutze zu machen, die durch die unsichtbare, spurlose Neukombination genährt werden – sich also mit eben jenen Formen der falschen Kognition auseinanderzusetzen –, um Bilder zu generieren, die in unsere gegenwärtige Medienlandschaft wirkungsvoll intervenieren.

Diese Landschaft verlangt nach einer Kritik, die in den Codes der relevanten Medienplattformen versiert ist, um die technischen und ideologischen Strukturen offenzulegen, die ihre Logik organisieren. Ich trete hier nicht für eine Wiederbelebung der klassischen Fotomontage im Stil Heartfields ein, für die es derzeit mehrere kunstvolle Beispiele gibt. Mir geht es um die schweigsame prophetische Autorität der Geschichte, um nicht nur Prozesse in Gang zu setzen, sondern auch Ergebnisse zu schaffen, und zwar mittels einer immersiven Praxis, die sich so nachdrücklich wie bewusst in die heutigen technologischen Replikationssysteme einschreibt. Die breitere Kulturlandschaft, die Heartfields Interventionen förderte, war sich des kognitiven Potenzials der neuen Medien bewusst und hatte ihnen gegenüber eine entsprechend ambivalente Haltung. Dies waren die zum Zerreißen gespannten Nahtstellen des Fortschritts, die sich Heartfield zunutze machte. Möge seine Taktik ein Fanal für eine aktuelle kritische Intervention sein!

Die Fotomontage etwa kann sich problemlos bei der aktuellen Sensationsmacherei, der Selbstvermarktung, dem Narzissmus und der neoliberalen Monetarisierung bedienen, um deren Operationsmodi offenzulegen; und ebenso könnte in dieser Kultur der Lügen, alternativen Fakten, Fake News, Trolle und unsichtbaren virtuellen Geschwulste eine im Illusionismus und der anschließenden Aufdeckung geübte Praxis mit subversiven Eingriffen große Wirkung erzeugen. Eine effektive Kritik muss ihr Publikum kennen und wissen, wie sie Aufmerksamkeit in einer

Matrix von Bildern generiert, die schnell, allgegenwärtig und ephemere ist – und doch zugleich in einer Struktur verankert, die über ein unauslöschliches Gedächtnis verfügt. Subversion kann in einem Vokabular von Aufmerksamkeit, Sensibilität, Kontinuität Verbreitung und Archivierung der lokalen digitalen Umgebung prächtig gedeihen.

Um dem messianischen Anspruch gerecht zu werden, den die historische Fotomontage gegenüber dem digitalen Zeitalter erhebt, bedarf die zeitgenössische Montage einer selbstreflexiven Praxis, die oberflächlich-kosmetische Verschiebungen umgeht, um etwas Profunderes über die zugrundeliegenden Systeme zutage zu fördern. Wie ich in *Revolutionary Beauty* dargelegt habe, ist die Fotomontage am lebendigsten, wenn sie sich zwischen Pessimismus und Sehnsucht bewegt, in der Lücke, die sich auftut, wenn ein Hoffnungsschimmer dringend geboten scheint. „Dem Spiele der Fantasie sind“, wie unsere Weimarer Vorfahren euphorisch vermerkten, „auf diesem neuen Felde [der Fotomontage] kaum noch Grenzen gesetzt“.⁴ Die Bandbreite der Vorstellungen und Möglichkeiten, die durch das digitale Universum eröffnet werden, ist immens. Die Fotomontage war und ist keineswegs obsolet. Offensichtlich war sie es nicht in der späten Weimarer Republik, als ihre neuesten Funken in John Heartfields Händen Gestalt annahm – genauso wenig ist das im Jahr 2020 der Fall. Ihr gewaltiges analytisches und soziales Potenzial ist im Kontext der gigantischen technologischen Möglichkeiten und des sich wandelnden gesellschaftlichen Überbaus nach wie unzureichend erforscht.

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider

- 1 Vgl. hierzu Sabine T. Kriebel, *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*. Oakland 2014
- 2 Näheres dazu findet sich in Sabine Kriebel, Montage as Meme: Learning from the Radical Avant-Gardes, in: Elizabeth Otto und Deborah Ascher Barnstone (Hg.), *Art and Resistance in Germany*. London 2019, S. 135–150; sowie Sabine Kriebel, Sparks of Discomfiture: On the Promise of Photomontage (Or, Back to Suture) in: *History of Photography* 43/2 (2019) (Sonderausgabe „Is Photomontage Over?“ hrsg. von Sabine Kriebel und Andrés Zervigón), S. 221–226
- 3 Raoul Hausmann, *Photomontage*, ursprünglich veröffentlicht in *a bis* z, 2/16 (1931)
- 4 Curt Glaser, Vorwort, in: *Fotomontage*, Ausst.-Kat., Kunstgewerbemuseum Berlin 1931