

John Heartfield und der Film

Angela Lammert (Kuratorin)

John Heartfields erster Biograf Sergej Tretjakow sprach mit Blick auf seine politischen Fotomontagen vom „Film als Küche der Fotomontage“ (1936). Die Idee der Film- und Mediensektion, ein Double-Screening mit dem Stummfilm *Streik* (Sergej Eisenstein, 1924) und dem Fotofilm *La Jetée* (Chris Marker, 1962) zu veranstalten, war als Angebot eines „Dialogs“ zur John-Heartfield-Ausstellung gedacht. Die Konfrontation beider Filme verweist auf Heartfields frühe Beschäftigung mit dem Trickfilm – einem bislang wenig bekannten Kapitel im Werk des Künstlers. Gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Goerge Grosz schnitt Heartfield satirisch überzeichnete Figurinen aus Karton aus, die er kombinierte und im Stop-Motion-Verfahren animierte. Er begann 1916 bei der Firma Greenbaum-Film in Berlin als Film-ausstatter zu arbeiten, später stand er mit George Grosz im Dienst der Obersten Heeresleitung. Hier diskutierten beide auf Vermittlung des Schriftstellers, Kunstmäzens und Diplomaten Harry Graf Kessler über neue Formen der Filmpropaganda. Geplant waren ein grotesker Puppenfilm über deutsche Soldaten sowie eine animierte Weltchronik, ähnlich dem Werbefilm *Das Gebot der Stunde* (1917) von Julius Pinschewer. Sogar von *Soldatenliedern* – einer Stummfilm-Groteske mit Schauspielern – war die Rede. Die Arbeit an dem heute verschollenen Animationsfilm *Sammy in Europa* (auch *Pierre in Saint Nazaire*) ist durch Dokumente überliefert, darunter ist ein Schreiben mit dem Briefkopf des Malik-Verlages. Von Grosz gezeichnete und auf Karton geklebte Figuren wurden mit beweglichen Gelenken ausgestattet, millimeterweise verschoben und abgefilmt. Daraus entwickelte sich die Trickfilmabteilung der UFA – mit Heartfield als ihrem ersten künstlerischen Direktor. 1919 realisierte er darüber hinaus mindestens sieben Lehr- und Kulturfilme. Eine kleine Sensation für die Heartfield-Ausstellung ist die Entdeckung des einzigen überlieferten Films *Hohlglasfabrikation* (1918/19) durch den Filmhistoriker Jeanpaul Goergen, in dem ein Arbeiter mit Werkzeugen posiert und Kinderarbeit zum Thema wird.

In seinen Fotomontagen greift John Heartfield Bildmotive von Sergej Eisenstein auf, der als Pionier der filmischen Montage gilt, und setzt sich mit dessen Montagetechnik auseinander. Ein Beispiel dafür ist sein Beitrag für Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929). Für das Cover der 1926 im Malik-Verlag veröffentlichten Publikation von F. Slang (eigentlich Fritz Oskar Hampel) zu Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) nutzte er ebenfalls ein Filmstill. Der von den

Filmhistorikern Ulrich Gregor und Naum Kleeman unternommenen Betrachtung von Eisensteins „Montage der Attraktionen“ im Zusammenhang von John Heartfields Fotomontagetechnik wird ein Text des Filmemachers Gusztáv Hámos über Chris Markers „Gedankenmontage“ in seinem Science-Fiction-Fotofilm *La Jetée*, der 36 Jahre später entstand, dialogisch gegenübergestellt. Marker, der während des Zweiten Weltkriegs in der französischen Resistance kämpfte und zusammen mit Alain Resnais *Les statues meurent aussi* (1953) einen der ersten antikolonialistischen Filme drehte, spricht im Unterschied zu Eisenstein von der „Montage der Resonanz“ im Film. Beide gehen von der Dialektik der Bilder aus. Wie hat sich der Begriff und die politische Funktion der Montage im Film verändert?

Empfehlung: Auf YouTube kann man den Film *Streik* ansehen. Die Musik stammt vom Alloy Orchestra, die digitale Fassung von International Corporation und Film Preservation Associates. Der Film *La Jetée* steht im Internet nur auszugsweise zur Verfügung.

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

Heartfield – Eisenstein. Ein Dialog

Naum Kleeman und Ulrich Gregor

I. Ein Ausdrucksmittel von neuer Bedeutung

John Heartfield war nicht der Erfinder der Montage in der Fotografie, genauso wenig wie Sergej Eisenstein die Montage im Film erfunden hat. Aber jeder von ihnen gab diesem Ausdrucksmittel eine neue Bedeutung und Dimension. Beide entwickelten mit den Mitteln der Montage in ihren Werken eine so lebendige und überzeugende Kraft, dass diese Technik häufig mit ihren Namen zuerst in Verbindung gebracht wird.

Heartfield widersetzte sich dezidiert der „glatten“ kommerziellen Fotomontage in Werbeplakaten und dem sentimental-piktoralen Stil von Henry Peach Robinson. Ausgangspunkt für ihn war vielmehr der Dadaismus mit seiner satirischen „Verfremdung“ der Dinge und der Verletzung der Alltagslogik. Antikriegspropaganda und antibürgerliche Manifeste waren sein Ziel, wie die eindrucksvollen Werke belegen.

In ähnlicher Weise lehnte Eisenstein bei der Inszenierung seiner epischen Filme sowohl die luxuriösen pseudohistorischen Produktionen Hollywoods als auch sentimentale Kammerstücke ab, die vor allem den Filmstars eine Bühne boten. Er stützte sich stattdessen auf die direkte Darstellung der Entwicklung sozialer Konflikte und auf das Bild der Masse aus individualisierten Typen.

Der Stil beider kennzeichnet ähnliche Merkmale: Fragmentierung realer Objekte und figurative Neuordnung dieser Fragmente, metaphorische Verwendung bei der Installation sowohl ganzer Objekte und Bilder wie auch ihrer Teile, zoomorphe Metaphern als Mittel zur satirischen Charakterisierung, aktiver emotionaler und intellektueller Einfluss auf die Wahrnehmung des Zuschauers.

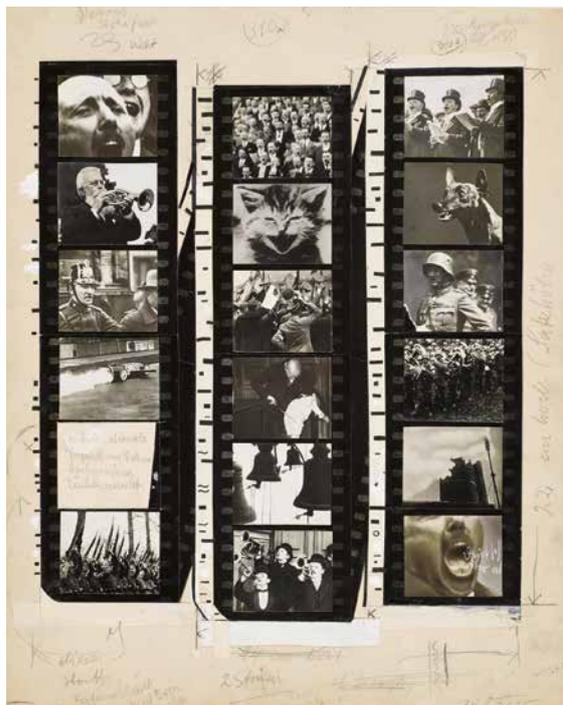
In ihrer persönlichen und künstlerischen Kommunikation kann man weniger eine gegenseitige Beeinflussung als vielmehr eine typologische Nähe und ein echtes freundschaftliches Bündnis erkennen.

Naum Kleeman, Filmhistoriker (Moskau)

II. Montage als verbindendes Element

John Heartfield und Sergej Eisenstein werden häufig miteinander in Verbindung gebracht und ihre Arbeiten im selben Diskurs verortet. Die beiden Künstler waren Zeitgenossen, sie gehörten verwandten künstlerischen und politischen Strömungen an und in ihrer künstlerischen Praxis existierten Gemeinsamkeiten der Methode sowie der Zielsetzung. Das verbindende Element ist die Technik der Montage – bei Heartfield, dem Grafiker und politischen Aktivist, als Praxis der Fotomontage und bei Eisenstein, dem Filmregisseur und Theoretiker, als Zentralbegriff einer neuartigen filmischen Erzähltechnik und expressiven Bildgestaltung.

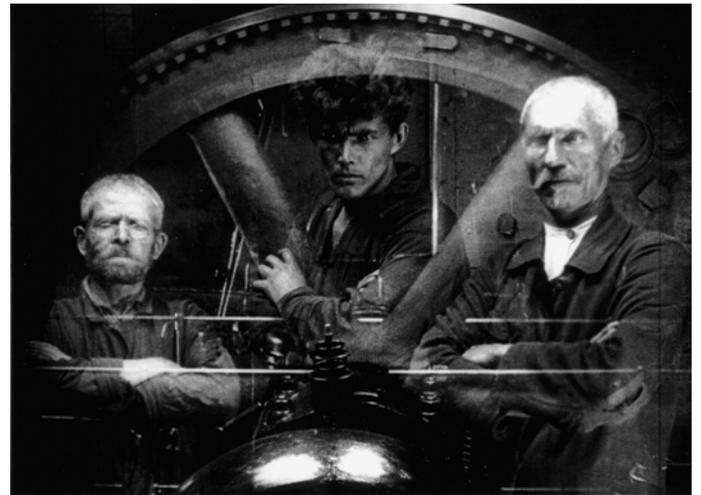
Eisenstein prägte den aus der Theaterpraxis hergeleiteten Begriff der „Montage der Attraktionen“. Er verstand unter „Attraktion“ „jedes aggressive theatralische Moment, jedes Element, das die Gedanken und Psyche des Zuschauers beeinflusst“. Mit



John Heartfield, *Deutscher Tonfilm*, Originalmontage, 1929 für *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky mit vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield ©The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin



Streik, 1924, Regie: Sergej Eisenstein, Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek



derartigen „mathematisch berechneten“ Attraktionen wollte er seine Zuschauer wachrütteln und sie auf den Weg der Erkenntnis führen. Zahlreiche Beispiele für diese Montagepraxis finden sich in Eisensteins Film *Streik (Statschka)* von 1924.

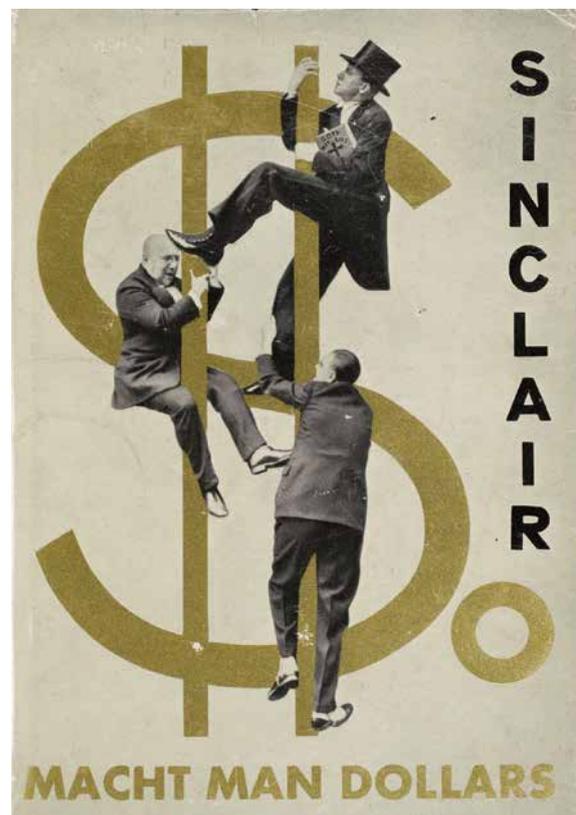
Heartfields künstlerische Verfahrensweise der Fotomontage ist auf ein ähnliches Prinzip zurückzuführen: Auch hier geht es darum, die Aussagekraft eines Bildes oder einer grafischen Darstellung aus dem Zusammenprall heterogener, scheinbar unvereinbarer Elemente zu entwickeln. Ihr Zusammentreffen in der Fotomontage, die durch einen Prozess der Manipulation des Materials zustande kommt, soll beim Betrachter ein schockartiges Erlebnis hervorrufen, das als Überraschung, aber auch als Provokation empfunden wird. Bei Eisenstein wie Heartfield dient die Montage der Auslösung von Erkenntnis. Sie ist ein Mittel zur Erzeugung von Emotionen, zum Nachdenken und möglicherweise zu einer veränderten Sichtweise sowie politischen Haltung. Im Unterschied zu Eisenstein entsteht die Montage bei Heartfield auf der zweidimensionalen Ebene als Grafik, Buchillustration oder Plakat. Bei Eisenstein ist Montage zwar auch im einzelnen Bild, dem sogenannten Bildkader, angelegt, vollzieht sich aber wesentlich in der zeitlichen Aufeinanderfolge.

In Heartfields Grafiken wird seine Affinität zum Medium des Films immer wieder erkennbar. Ihn interessierte der Film vornehmlich als Träger politischer Inhalte, die er attackierte oder parodierte. Besonders charakteristisch ist hier eine Fotomontage, die unter dem Titel *Deutscher Tonfilm* als Illustration in Kurt Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) erschienen ist.

In einer Abfolge einzelner Bildkader, montiert in der Art eines Filmstreifens, meint man einen Ausschnitt aus Walter Ruttmanns Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) zu erkennen. Das rhythmische Prinzip der Anordnung von Bildfolgen wird deutlich. Bei Ruttmann zielen sie allerdings weniger auf politische Aussagen als auf die Evokation eines „Großstadtrhythmus“. Bei Heartfield ist dagegen in der Montage von Einzelbildern deutlich

die politische Aussage als Grundprinzip der Anordnung erkennbar: Ihm geht es um die Karikatur des Alltags einer nationalistisch orchestrierten Gesellschaft.

In Eisensteins Filmen lässt die Montage sowohl im Einzelbild – in der Überlagerung, Doppelbelichtung, Überblendung – als auch in der Kollision von Motiven oder Bildsequenzen erkennen. Besonders eindringlich ist in einem Beispiel aus dem Film *Streik* die Kombination einer grafischen Struktur mit einem realistischen Bildinhalt. Die drei Arbeiter, die schon zu Beginn des Films auftauchen, verschränken langsam die Arme, während hinter ihnen der Umriss eines vorher rotierenden, nun aber



John Heartfield, *So macht man Dollars*, Upton Sinclair, Bucheinband, Malik-Verlag, Berlin, 1931 ©The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin



John Heartfield, *5 Finger hat die Hand. Mit 5 packst Du den Feind. Wählt Liste 5. Kommunistische Partei!*, 1928 ©The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin

stillstehenden Maschinenrads erkennbar ist. Dies ist eine suggestiv umgesetzte Bild-Metapher des Begriffs „Streik“.

Ähnliche Montagen im Einzelbild finden sich bei Eisenstein in der parodistischen Verbindung/Überblendung von Tierbildern mit den Porträts einzelner Spitzelfiguren im Film *Streik* – ein Verfahren, für das es auch bei Heartfield ganz ähnliche Beispiele gibt. Eisensteins Spitzelporträts verfremden sich besonders originell in *Streik* durch die Einbettung in eine grafische Struktur in der Sequenz. In kleinen Fenstern werden die Spitzelfiguren sichtbar, stehen neben- und untereinander, wie in einem Gemälde oder einer Buchillustration.

Die Einbeziehung von Schrift in Montagesequenzen ist sowohl bei Heartfield als auch bei Eisenstein interessant. In Eisensteins *Streik* verwandelt sich zu Beginn des Filmes der Buchstabe eines Zwischentitels in ein Bildmotiv; am Schluss folgen auf die Großaufnahme eines Gesichts zwei Zwischentitel „Erinnere Dich, Proletarier“. Für Heartfield ist die Kombination von Schrift und Bild die Grundlage der Gestaltung seiner grafischen Werke, in Illustrationen, Fotomontagen oder Plakaten (Beispiel Bucheinband Sinclair Lewis).

Auffällig sind Verwandtschaften einiger Bildmotive bei Heartfield und Eisenstein, wie das Motiv der erhobenen Hand. Es erscheint bei Heartfield in seinem Wahlplakat *Liste 5 (5 Finger hat die Hand. Mit 5 packst Du den Feind. Wählt Liste 5. Kommunistische Partei!)*, bei Eisenstein in der metaphorischen Sequenz vieler gleichzeitig erhobener Hände, wobei ein abgeschnittener Finger an einer Hand besonders auffällt.

Diese Sequenz der Hände, kontrastierend mit Szenen aus einem Schlachthof, leitet unmittelbar die große Sequenz der Repression einer Arbeiterdemonstration ein, die ein zentrales Beispiel der „Montage der Attraktionen“ ist. Diese berühmt gewordene Sequenz wurde mehrfach in anderen Filmen zitiert und nachgebildet: beispielsweise in Fernando Solanas argentinischem Agitationsfilm *Die Stunde der Hochöfen* (1968).

Ulrich Gregor, Filmkritiker und -historiker (Berlin)

III.

Zwei Überlegungen

Lieber Ulrich,

danke Dir für den Text über Heartfield und Eisenstein. Ich könnte zwei Überlegungen hinzufügen:

Erstens: Die Kombination von politischem Journalismus („Publizistik“) und bildlicher Poesie (oft surrealistisch) ist ein gemeinsames Merkmal von Heartfield in allen Epochen ebenso wie beim frühen Eisenstein. Beide spielen mit grotesken Metaphern, mit paradoxen Parallelen und Reimen, beide benutzen Verfremdungseffekte – ich bin sicher, der junge Brecht wurde von beiden beeinflusst.

Zweitens: Beide spielen mit der Größe der Objekte und mit unterschiedlichen Perspektiven – sie bauen mit Hilfe der Montage eine hypothetische Welt: Heartfield räumlich, Eisenstein in der Zeit.

Du fragst, ob Heartfield und Eisenstein sich getroffen haben. Ja, in Deutschland – 1929, zusammen mit Kurt Tucholsky, und Eisenstein hat von ihnen das Buch *Deutschland, Deutschland über alles* als Geschenk mit einer Widmung bekommen (es ist in seiner Bibliothek erhalten geblieben, die Fotomontage *Der deutsche Tonfilm* haben wir davon gescannt). Und Eisenstein hat sehr gut in der Filmhochschule WGIK über Heartfield gesprochen – leider sind die Stenogramme noch nicht veröffentlicht. Im Band 4 der sechsbändigen Ausgabe (das ist das Lehrbuch *Regie. L'art de la mise-en-scène*, 1934)* gibt es eine Gegenüberstellung von Heartfield und den Surrealisten: Eisenstein meint, die Methode sei ähnlich, die Ziele wären aber verschieden. Bei John Heartfield gehe es um satirische Bilder von der bürgerlichen Gesellschaft und bei den Surrealisten um die Tiefe und Dunkelheit des Unbewussten.

Naum Kleeman

IV.

Eine Schule der Bildenden Kunst. Eisenstein über Heartfield und den Surrealismus

Das Prinzip, reale Elemente aus dem Bestand der visuellen Reserven [...] zu kombinieren, wird zu einer Schule der bildenden Kunst. Der Surrealismus greift in seiner Bildpraxis teilweise darauf zurück. Dort ist es eher ein „freies Spiel der Fantasie“ [...] Es ist charakteristisch, dass ein und dasselbe formale Prinzip gleichzeitig wahnhaft, mystische, gegenstandslose Werke vom deklassierten [Teil des] Surrealismus, aber auch zielgerichtete politische Pamphlete-Fotomontagen von John Heartfield zum Ergebnis haben kann. In Heartfields Werken spiegelt sich die soziale Macht deutlich wider, wobei die allgemeine psychologische Voraussetzung für die Installation vorgefertigter Formen verwendet wird, um seine Klassenhaltung auszudrücken. [...] In Heartfields Händen wirkt die Fotomontage wie eine Barrikade.*

Sergej Eisenstein

*Sergej M. Eisenstein, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 4. Moskau 1966, S. 651

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

Zeitreise ist Gedankenmontage

Gusztáv Hámos

Intro

La Jetée (1962), deutscher Verleihtitel *Am Rande des Rollfelds*, ist ein französischer Science-Fiction-Kurzfilm. Nach dem dritten Weltkrieg wohnen die Überlebenden in den unterirdischen Galerien des Palais de Chaillot im postapokalyptischen Paris und Wissenschaftler experimentieren mit der Erforschung von Zeitreisen in der Hoffnung, dass Testpersonen in verschiedene Zeiten geschickt werden können – in die Vergangenheit oder Zukunft –, um Rettung für die Gegenwart zu finden.

Verdopplung

Chris Markers *La Jetée* beginnt mit einem fotografischen Kopierverfahren. Es zeigt den namenlosen Helden „doppelt“ – auf zwei Zeitebenen, die ineinander verwoben sind. Der Protagonist befindet sich an einem Ort im selben Moment „zweimal“: als Kind und gleichzeitig als erwachsener Mann.

Der ungarische Architekt, Poet und Filmmacher Miklós Erdély (1928–1986) zeigt sich in der Fotoserie *Időutazás* (*Zeitreise*, 1976) ebenfalls gleichzeitig in zwei Zeitebenen anwesend. Als Mann kniet er nieder zu seinem Selbst als Kind. In einer weiteren Schwarz-Weiß-Fotografie der Serie schaut er zu, wie er als Teenager mit seinem Vater Schach spielt. Dann klopft er sich als junger Mann auf seine rechte Schulter. Im vierten Bild schließlich scheint sich sein jüngeres Alter Ego wie berauscht zu amüsieren, während Erdély's Erwachsenenbild in das Ohr seines Ebenbildes eine Warnung über Rauschmittel flüstert. Erdély will

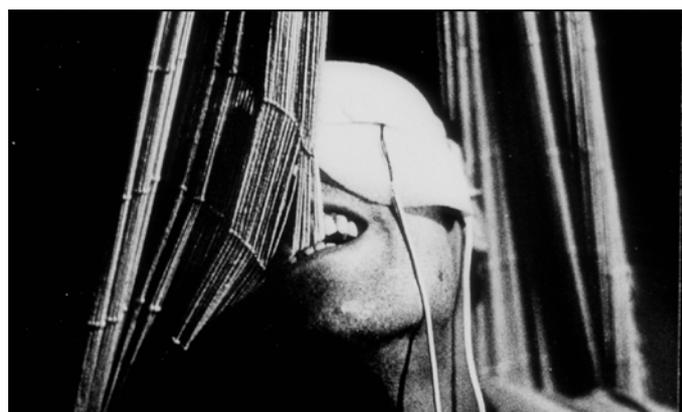
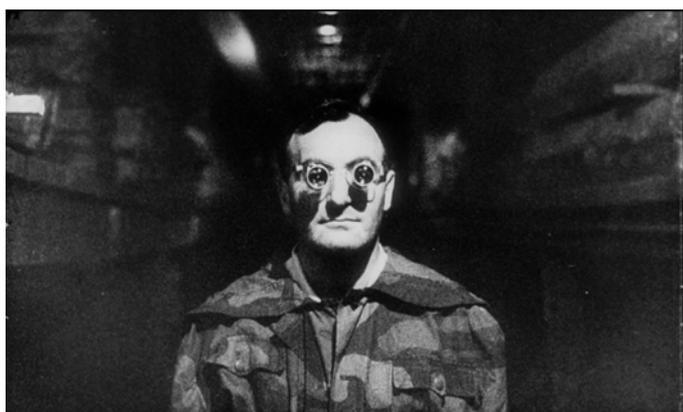
damit dem Theoretiker und Philosophen Roland Barthes widersprechen, indem er eine Fotomontage nach dem Prinzip „Es-ist-so-sicher-NICHT-gewesen“ schafft. Er widerspricht damit auch der Grundannahme über das Prinzip der Fotografie, dass sie eine Referenz der äußeren Wirklichkeit, der „realen“ Welt ist. Wir nehmen an, dass das fotografische Bild die Vergangenheit und ein „Es-ist-so-gewesen“ zeigt, aber im Grunde wissen wir, dass es nur ein Abbild von dagewesener Lichtreflexion ist.

Die Verdopplungsvision in Markers *La Jetée* erklärt sich aus der raum-zeitlichen Bedrängnis, die der Schriftsteller und Drehbuchautor Jean Cayrol als Mitglied der Résistance und Zwangsarbeiter in den Steinbrüchen der Konzentrationslager Mauthausen und Gusen erlebt und beschrieben hat: Wenn der Körper in einen psychischen und physischen Notstand gerät, muss sich der Geist vom Körper befreien, sich abspalten, um überleben zu können – und sich vervielfältigen, um nicht aufzuhören, zu existieren, wie Imre Kertész in *Fiasko* (1988) schreibt. Der Geist de-montiert sich vom Körper als seiner Herberge, um sich von physischen Zwängen zu befreien.

Zeitstau

La Jetée ist – bis auf eine Ausnahme – aus abgefilmten Schwarz-Weiß-Fotografien montiert, also in gedehnter Zeit.

„Film und Foto verhalten sich wie Feuer und Eis“, schrieb Peter Wollen. „Film ist ganz und gar Licht und Schatten, unablässige Bewegung, Übergang, Flackern, eine Quelle Bachelard'scher Träumerei wie die Flammen im Kamin. Die Fotografie



Stills aus *La Jetée*, 1962, Regie: Chris Marker © Argos Films

ist bewegungslos und eingefroren, sie hat die tieftemperierende Kraft, Objekte durch die Zeit hindurch ohne Zerfall zu bewahren.“ (Peter Wollen: „Feuer und Eis“, in Hubertus von Amelungen (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV*, München: Schirmer/Mosel 2000, S. 358) Tatsächlich aber bewahrt das Foto nur das Abbild, niemals das Objekt selbst. Peter Wollen schlussfolgert: „Das Feuer wird das Eis schmelzen, aber dann wird das geschmolzene Eis das Feuer löschen (wie in *Superman III*).“ (Ebd.)

Beispielhaft führt er in seinem Text „Feuer und Eis“ Chris Markers Film *La Jetée* an. „Die Aneinanderreihung von bewegungslosen Fotografien könne ebenso wie Bewegtbildder eine neuartige Erzählung schaffen“ (ebd.), wobei der Fotofilm mehr als der Film – der auch stumm funktionieren kann – auf die Tonspur angewiesen ist.

Fotofilm als Zeitreise-Werkzeug

Das Foto aus der Vergangenheit zeigt uns etwas, das in der Gegenwart nicht mehr so ist. Wir können anhand der fotografischen Abbildung die Zukunft des Vergangenen denken, aber auch die Vergangenheit des Vergangenen, die Gegenwart des Vergangenen und die Zukunft des Vergangenen. Alles gewesen, alles vergangen. Mit der Erfindung der Fotografie, die reflektiertes Licht von Körpern und Objekten zur Abbildung verdichtet, halten wir plötzlich einen Beweis von etwas Dagewesenem in der Hand. Durch die Erfindung des Films, der die Bewegung aus der Wirklichkeit in sukzessiven Phasenbildreihen ablichtet, führen wir uns das Dagewesene im Werden vor Augen. Wenn wir ein Foto in den kinematografischen Kontext stellen und den Beweis von etwas Dagewesenem im Prozess des Werdens vor uns sehen, wenn wir also einen Fotofilm wie *La Jetée* betrachten, begeben wir uns augenblicklich auf eine Zeitreise.

Zeitreise ist Gedankenmontage-Zeitgräberei

Chris Markers ultimativer Fotofilm hatte erstmals in eindringlicher Weise demonstriert, dass sich das Typische des Filmmediums nicht in der Darstellung von Bewegung erschöpft, sondern sich durch die Reorganisation von Zeit auszeichnet. Wir gewinnen eine neue Zeitrechnung des Kinos, basierend auf 24 Bildern pro Sekunde. Die Einzigartigkeit der einzigen Bewegtbilddersequenz in *La Jetée* (die Geliebte schlägt die Augen auf und blickt direkt zur Kamera, zu ihm und damit zu uns) lässt uns an den Unterschied zwischen Fotografien und Bewegtbildern der Kinematografie denken. Wir sehen das Bewegtbild im Kontext der gedanklichen Zwischenräume. Wir denken und empfinden zugleich.



Still aus *La Jetée*, 1962, Regie: Chris Marker © Argos Films

Fotofilm

Der Film stellt etwas Gewesenes dar. Wir begreifen paradoxerweise die Bewegtbildsequenz dennoch als Gegenwart, weil die Illusion der Bewegung sich gegenwärtig immer wieder aufs Neue im Jetzt herstellt. Der Film zeigt zwar etwas aus der Vergangenheit, aber der gegenwärtige Wahrnehmungsprozess lässt uns nicht an das Vergangene denken, sondern unsere Aufmerksamkeit gilt dem, was im Werden ist und der Zukunft. Was im Kino unseren Blick gegenwärtig fesselt und was uns wirklich interessiert, ist das Werden.

Im Kontext der flüchtigen Bilder des Films steht das Foto für Beständigkeit, obwohl wir es schon lange nicht mehr in unseren Händen halten. Wenn wir im Kino auf der Leinwand ein Foto sehen, denken wir einerseits die abgeschlossene Zukunft der Vergangenheit des Fotos und andererseits erwarten wir eine Zukunft der Gegenwart des Kinos. Das Foto im kinematografischen Kontext enthält alle Zeiten, die sich auf das Vergangene beziehen: die Vergangenheit des Vergangenen, die Gegenwart des Vergangenen und die Zukunft des Vergangenen. Und oben- und drein erwartet uns dort etwas, was noch im Werden ist.

Gusztáv Hámos, Filmemacher, Autor, Herausgeber (zusammen mit Katja Pratschke und Thomas Tode) des Buches *Viva Fotofilm. bewegt/unbewegt*, erschienen im Schüren-Verlag, Marburg 2010.

Nachtrag

Naum Kleeman

Im Gespräch mit Cornelia Klauß (Sekretär der Sektion Film- und Medienkunst) am 27. April 2020, antwortet Naum Kleeman auf die Frage, weshalb Sergej Eisenstein für die Gegenwart weiterhin interessant sei: „Eisenstein gehörte nie nur seiner Zeit an. Er hat über 3-D-Cinema nachgedacht und über den Stereofilm geschrieben. Zwar wusste er nicht, dass das Internet kommen würde, aber er erwähnte einmal, dass er ein ‚kugelförmiges‘ Buch schreiben möchte, um ‚reinzugehen‘ von allen Seiten. Alles sollte mit jeder Zelle verbunden sein. Das entspricht eigentlich unseren Webseiten.“

Sehr wichtig zu verstehen ist, dass Eisenstein kein ‚Stil‘ ist. Sein Stil gehört in seine Zeit, so wie er selbst als Künstler auch – das ist die Theorie des Films. Er wollte aber nicht einen individuellen Filmstil erklären, sondern vielmehr die Möglichkeiten der Filmsprache. Das ist gegenwärtig bei der Revolutionierung der Filmsprache durch das Digitale interessant. Eisenstein ist hier sehr nützlich. Jetzt können Filmemacher am Computer entdecken, dass Eisenstein sehr praktisch gedacht hatte und nicht nur theoretisch.“

Gusztáv Hámos

Im Vorspann des Films *Twelve Monkeys* aus dem Jahr 1995 verweist der Regisseur Terry Gilliam dezidiert auf den Film *La Jetée* als Grundlage für das Drehbuch. Einerseits bezieht sich Gilliam auf das Motiv der Zeitreise, andererseits gibt es Bezüge zur Ästhetik John Heartfields. Gilliams Anfänge liegen bei der Film- und Komikertruppe Monty Python, die sich auf die Tradition des Varietés, des Zirkus‘ und der Burleske berufen. Ob in *Twelve Monkeys* oder in Gilliams noch bekannterem Film *Brazil* (1985) – das Überzeichnete, durch die Optik ins Extrem Verzerrte, ist ebenso markant wie die Überfülle von Details in den Bildern, die im Hintergrund Zeichen setzen, Spuren legen und auf Referenzen verweisen. Die Nähe zur Collage ist unverkennbar.

Nach den inhaltlichen Bezügen beider Filme gefragt, antwortet Gusztáv Hámos:

„*La Jetée* ist die Inspirationsquelle für die Drehbuchautoren von *Twelve Monkeys* Janet und David Webb Peoples. Anstelle einer vom Atomkrieg verseuchten Erde wird ein tödliches Virus

in die Welt gesetzt, das fast die gesamte Menschheit auslöscht. Die Überlebenden hausen in Philadelphia untertage, genauso wie im Film *La Jetée* dargestellten Paris. Im Gegensatz zu dem namenlosen Helden in Chris Markers Film besitzt der Hauptdarsteller in Gilliams *Twelve Monkeys* einen Namen: James Cole, der im Jahr 2035 auf einem unterirdischen Gelände unter den Ruinen von Philadelphia gefangen gehalten wird. Ebenso wie in *La Jetée* wird der Held von einer Gruppe niederträchtiger Wissenschaftler auf eine Zeitreise geschickt. Das Ziel dieser Reise ist es nicht, Energie und Lebensmittel zu besorgen, sondern das ursprüngliche Virus zu finden, damit die Wissenschaftler ein Antiserum entwickeln können. Heute, in Zeiten des Coronavirus‘, gewinnt die Geschichte von *Twelve Monkeys* eine traurige Brisanz.“