

Judith Prokasky

„Besser als 100 gesprochene Worte“

Bilder im Kampf gegen den Faschismus 1918–1933

Deutschland 1918: Weltkrieg, Niederlage, revolutionäre Unruhen und Ausrufung der Republik hatten die Gesellschaft erschüttert, aber zugleich die Hoffnung auf einen positiven Wandel geweckt: auf die Entmachtung alter Eliten und die Begründung einer gerechteren Gesellschaftsordnung. In diesem Prozess schrieben sich die Künstler eine wichtige Rolle zu, hatte doch das »Politisierungserlebnis« 1914–1918¹ ihre Selbstwahrnehmung verändert und ihnen ihre gesellschaftliche Verantwortung bewusst gemacht. Kunst, so sahen es nun viele Künstler, müsse Aufklärung und Veränderung bewirken – eine Entscheidung, die sich meist mit einer politischen Orientierung nach Links² verband.

Dabei fragt sich, ob und wie linksgerichtete Künstler dabei die vom Nationalsozialismus ausgehende Gefahr vorhergesehen und dargestellt haben. Richard Hiepe war 1980 zu der Überzeugung gekommen, es gehöre »zu den überraschendsten Phänomenen in der Geschichte der modernen Kunst, mit welcher Schärfe und in welche Tiefe bildende Künstler in Deutschland den aufkommenden Faschismus von seinen ersten Anfängen [...] bis zum Staatsstreich 1933 sezierten und brandmarkten«. Die Kunst habe sich damit »an die Spitze der gesellschaftlichen Erkenntnis und Wirklichkeitserfahrung« gestellt.³ Die Vorstellung vom Künstler als Prophet wird jedoch, wie nachfolgend erläutert wird, der historischen Situation nicht gerecht: Zwar haben Künstler während der Weimarer Republik mit ihren Werken immer wieder Kritik an der Bedrohung von Rechts geübt, aber ihre Kunst entsprang dabei weniger genialer Vision oder präziser Analyse als häufiger ideologisch begründeten Denkmustern und Überzeugungen, die es zu erkennen gilt.⁴

Kunst im Dienst linker Ideale

Ob gemäßigt oder extrem, ob mit oder ohne Parteibuch, ob Sozialdemokraten, Anarchisten, Kommunisten oder intellektuelle Außenseiter: Die linksgerichte-

ten Künstler der Nachkriegszeit stimmten darin überein, dass Kunst gesellschaftlich und politisch wirken müsse. Die Lösung sahen sie in der Abkehr von der als bürgerlich diskreditierten »reinen« Kunst und der Institution Museum sowie in der Hinwendung zu einer »Gebrauchskunst«⁵ und neuen Formen der Öffentlichkeit. Damit grenzten sie sich sowohl von der akademischen »Hochkunst« als auch von der künstlerischen Avantgarde ab, die eine mehrdeutige oder individuell verschlüsselte, auf ästhetische Autonomie zielende Kunst vertrat. Sie strebten nach leichter Verständlichkeit und breiter Rezeption, um auch ein Publikum jenseits des Bürgertums zu erreichen.

Eine ebenso lockere wie zentrale Gruppe innerhalb dieser Bewegung bildeten die Dadaisten, die sich zuerst 1916/17 in Zürich gruppiert, dann 1918 in Berlin manifestiert hatten. Ihre Protagonisten, darunter George Grosz und John Heartfield, hatten sich unter dem Eindruck des Krieges zum Ziel gesetzt, tradierte Normen und Konventionen mit einer die Alltagserfahrung integrierenden Anti-Kunst zu durchbrechen. Häufig als Bürgerschreck belächelt, waren es doch die Dadaisten, die mit ihren provozierenden Angriffen auf Militarismus und Nationalismus zu den Wegbereitern kritischer Kunst gehörten. Mit ähnlicher Absicht, wenn auch weniger ironisch verspielt, wurden nach dem Krieg viele andere Künstlergruppen gegründet. 1918 entstand in Berlin nach dem Vorbild der revolutionären Arbeiter- und Soldatenräte der Arbeitsrat für Kunst, der unter der Leitung von Walter Gropius, Cesar Klein und Adolf Behne bis 1921 existierte. Seine Mitglieder forderten eine von staatlichem Einfluss befreite, anti-elitäre und experimentelle Kunstproduktion: »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.«⁶ Die ebenfalls 1918 in Berlin gegründete und bis 1933 tätige Novembergruppe, deren Name programmatisch auf die Novemberrevolution verwies, verfolgte ähnliche Absichten: eine Liberalisierung des Kunstbetriebes und »engste Vermi-

schung von Volk und Kunst« unter Einbezug aller »Revolutionäre des Geistes« ohne doktrinaire künstlerische Vorgaben.⁷

Doch schon kurz darauf kam es zu einem entscheidenden Bruch: Nach der blutigen Niederschlagung des »Spartakusaufstandes« durch Regierungstruppen im Januar 1919 und dem Versagen der SPD-Regierung angesichts des rechtsextremen »Kapp-Lüttwitz-Putsches« im März 1920 distanzieren sich viele Linke von der Republik und riefen nach radikalerer Veränderung. Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter und andere Mitglieder warfen der Novembergruppe vor, dass diese die Idee der »proletarischen Revolution« verrate, indem sie mit Bürgertum und Regierung kollaboriere. Die Kunst müsse hingegen »in Ablehnung dieser Ästhetik und Gesellschaft eine Überwindung der Individualität zu Gunsten eines neuen Menschentypus«⁸ suchen. Aus dem Kreis dieser Novembergruppen-Oppositionellen ging die von 1924 bis circa 1927 bestehende Rote Gruppe hervor, deren Vorstand Grosz, Schlichter und John Heartfield bildeten. Sie vertrat die Überzeugung, dass sich die Künstler ganz in den Dienst des Klassenkampfes zu stellen hätten: mit Zeichenkursen für Arbeiter, die Gestaltung von Propaganda-Abenden und Wanderausstellungen oder mit Bildmaterial für Betriebszeitungen.⁹ Die meisten ihrer Mitglieder traten später der KPD-nahen Künstlervereinigung ASSO bei.

Nach den heftigen Auseinandersetzungen der Gründungszeit konnte sich die Weimarer Republik um 1924 ansatzweise etablieren. Es begann eine kurze Phase der Stabilisierung, in der die Hoffnung der Kommunisten auf eine baldige Revolution nach russischem Muster in die Ferne rückte. Die Kommunistische Partei realisierte daher, dass sie zunächst andere Wege würde gehen müssen, um das proletarische Bewusstsein der Arbeiterschaft zu wecken. Mit Blick auf das Vorbild Sowjetunion wurde – unter anderem auf dem X. Parteitag 1925 – der verstärkte Einsatz künstlerischer Mittel diskutiert. Im Folgejahr gründete die Partei ein zentrales Atelier für Bildpropaganda im Rahmen ihrer Agitpropabteilung. Mitarbeiter dieses Ateliers initiierten wiederum Anfang 1928 die Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD, genannt ASSO). Sie richtete ihre Zentrale ebenfalls im Haus der KPD ein und koordinierte bald

deutschlandweit mehrere Ortsgruppen. Ihr Manifest verkündete: »Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrott System!«¹⁰ In diesem Kampf sollten sich die Künstler der Vorgabe unterordnen, dass jegliche künstlerische Äußerung »stilistisch wie inhaltlich den Bedürfnissen der Arbeiterschaft angepasst« werden müsse.¹¹ Formale Experimente und komplexe Botschaften waren demnach zu vermeiden. Am besten schien dem »proletarischen Kampf« mit der realistischen Darstellung von Arbeiterelend und Unterdrückung gedient.

Natürlich gab es immer auch Gegner die kommunistischen Kunstdoktrin, linke Künstlergruppen wie beispielsweise die 1918 begründete Kölner Gruppe progressiver Künstler um Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle und Gerd Arntz. Sie vertraten die aus Sicht der KPD bedenklich »anarchistische« Haltung, dass sich eine revolutionäre Kunst nicht primär durch Inhalte, sondern in einer progressiven Formensprache ausdrücke. Diese Gruppen besaßen jedoch weit weniger Gewicht, zumal die KPD die Bildkünste immer geschickter für ihre Agitation nutzte. Sowohl die einflussreichsten Künstlervereinigungen als auch die aufgabenstärksten Propagandaorgane dieser Zeit waren der KPD zumindest ideologisch, wenn nicht sogar direkt organisatorisch verbunden.

Medienvielfalt der kommunistischen Agitation

Es ist für die Aufbruchstimmung dieser Zeit und die Offenheit des neuen Kunstbegriffes bezeichnend, dass viele ihrer Akteure nicht auf einen gradlinigen akademischen Lebenslauf zurückblickten: Sie stammten häufig aus kleinen Verhältnissen, hatten zunächst eine Lehre gemacht, an Kunstgewerbeschulen gelernt, als Gebrauchskünstler, Pressezeichner oder Illustratoren gearbeitet, wie beispielsweise Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Griebel oder John Heartfield. Entsprechend gering waren ihre Berührungspunkte vor massenhaft produzierten Auflagen. So publizierten sie ihre Bilder in Zeitungen und Illustrierten, als preiswerte Broschüren, auf Plakaten oder Postkarten. Auf vielfältige Weise durchdrangen sie mit ihren Bildern Öffentlichkeit und Alltag: auf Demonstrationen, in Aushängen, Schaufenstern und Verkaufsräumen, im

Theater oder bei Partei- und Vereinstreffen. Eine wichtige Rolle spielten dabei Bildmedien, die von der kommunistischen Partei unmittelbar oder mittelbar geleitet wurden oder ihr verbunden waren. Die KPD setzte seit Mitte der 1920er Jahre intensiv Bilder für ihre Propaganda ein, nachdem sich auch bei der Parteiführung die Erkenntnis durchgesetzt hatte: »Die Wirkung eines Bildes war besser als 100 gesprochene Worte.«¹² Damit war die KPD eine Ausnahmeerscheinung in der Weimarer Republik, deren politische Kultur sehr lange durch das Wort geprägt wurde.¹³ Berechtigterweise hat daher Klaus Petersen in seiner Studie zur politischen Zensur der Weimarer Zeit konstatiert: »Unter den politischen Parteien haben zuerst die Kommunisten die Möglichkeiten im Modernisierungsprozeß der Öffentlichkeit in der Form einer breit gefächerten Agitationskultur zu nutzen gewußt.«¹⁴ So publizierte die KPD im eigenen Verlag unter anderem die Parteizeitung *Die Rote Fahne* und die Satirezeitung *Der Knüppel* (1924–1927), unterhielt – wie bereits erwähnt – eine eigene Agitpropabteilung und beherbergte in ihrer Zentrale die Künstlervereinigung ASSO.

Darüber hinaus verfügte sie mit der Internationalen Arbeiterhilfe praktisch über einen ganzen Medienkonzern. Die IAH, ursprünglich von Lenin anlässlich der Hungerkatastrophe 1921 in Sowjetrußland initiiert, war von Willi Münzenberg – ab 1924 Mitglied im Zentralkomitee der KPD – zu einem vielfältigen Unternehmen ausgebaut worden. Dazu gehörten Filmproduktionen, eine Buchgemeinschaft, der Neue Deutsche Verlag mit seinen auflagenstarken Zeitschriftentiteln *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (A-I-Z)*, *Eulenspiegel* und *Roter Pfeffer*, sowie die sogenannte Künstlerhilfe, die Veranstaltungen organisierte und Publikationen herausgab. Die zahlreichen Zeitschriftentitel verweisen bereits darauf, dass die Kommunisten besonderes Gewicht auf die illustrierte Presse legten – war sie doch vergleichsweise preiswert zu produzieren und zudem das ideale Medium, um das Zielpublikum Arbeiterschaft zu erreichen. Während die Abbildungen auch weniger gebildete Leser unmittelbar ansprachen, dienten beigefügte Titel, Bildunterschriften und kurze Texte der Erläuterung, erschlossen weitere Bedeutungsebenen, zeigten Gegensätze auf oder spitzten die propagandistische Botschaft wirkungsvoll zu.¹⁵ Diese enge Einbindung der Bilder in einen textlichen

Zusammenhang mochte überdies Wünschen konservativer Parteigenossen entsprochen haben, die der Vieldeutigkeit und Eigendynamik der Bilder misstrauten, hatten sich doch Bilder wie Künstler in den Dienst der Parteiziele zu stellen.

Diese gut organisierte kommunistische Bildagitation entwickelte sich mit neuen Publikationsideen und Bildstrategien rasch zur Konkurrenz für die altehrwürdigen Flaggschiffe der sozialdemokratischen Illustriertenkultur, die einst die politische Ikonografie der Linken geprägt hatten – wie der 1879 gegründete *Wahre Jacob*, der 1882 erstmals erschienene *Süddeutsche Postillon* und der ab 1896 publizierte *Simplicissimus*.¹⁶ Besonders erfolgreich wirkte die *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, die 1921 unter dem Titel *Sowjetrußland im Bild. Die illustrierte Zeitung* gegründet worden war und zeitweise in einer Auflagenhöhe von 500 000 Heften erschien.¹⁷ Damit war sie die zweitgrößte deutsche Illustrierte nach der politisch gemäßigten, bürgerlich-liberalen *Berliner Illustrierten* aus dem Ullstein Verlag, die etwa zur selben Zeit eine Auflage von knapp zwei Millionen erzielte. Die *A-I-Z* war weder Satirezeitschrift noch Parteizeitung, sondern sprach mit unideologischem Tonfall, breiter Themenwahl und über fünfzigprozentigem Fotoanteil vor allem Arbeiterhaushalte an. Ein Schwerpunkt lag auf der Sportberichterstattung; hinzu kamen Reportagen über politische Themen, fremde Länder, Ingenieursbauten und Sexualaufklärung, eine Schach- und Rätsecke, die Kulturseite »Kunst/Bühne/Film«, eine Seite mit Haushaltstipps, Fortsetzungsromane, Preisausschreiben und ab 1930 sogar eine Rubrik für Kinder. Gestaltung und Bildsprache waren sachlich-klar und, wie bei den Illustrierten anderer Verlagshäuser, frei von künstlerischen Avantgardismen.

Die berühmten Fotomontagen John Heartfields, mit denen die *A-I-Z* heute assoziiert wird, waren also für den Stil der Zeitschrift nicht typisch, sondern stachen als Solitäre heraus. Nachdem die künstlerische Avantgarde in Deutschland schon seit vielen Jahren mit Fotomontagen arbeitete, war es Heartfield, der diese Technik unter dem Eindruck sowjetischer Vorbilder als spektakuläres Novum in den journalistischen Kontext einführte.¹⁸ Mit wachsender Souveränität kombinierte er Ausschnitte aus Pressebildern, eigens inszenierte Fotos, Illustrationen und Texte, um wie mit dem

Brennglas die vordringliche politische Botschaft in der Vielfalt der Berichte, Meldungen und Rubriken der A-I-Z auf den Punkt zu bringen. Dabei entwickelte er eine Bildsprache, die bewusst mit bekannten Motiven, Stereotypen und Mustern spielte. Ein typisches Beispiel ist das Blatt *Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen*, das am 24. April 1932 anlässlich des 15. Jahrestages der russischen Antikriegsdemonstrationen von 1917 erschien. Obwohl die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg den Hintergrund der Darstellung bildet, geht ihre Stoßrichtung gegen die aktuelle nationale und internationale Politik. Heartfield zeigt eine Hyäne, Inbegriff des verschlagenen Aasfressers, auf einem mit Toten bedeckten Schlachtfeld. Die Hyäne, die den Betrachter mit aggressiv aufgerissenem Maul herausfordernd anzublicken scheint, ist durch Zylinder und Orden, dessen »Pour le Profit«-Inscription ironisch auf den militärischen Orden »Pour le Mérite« anspielt, als Verkörperung des »Kapitalisten« gekennzeichnet. Die Bildunterschrift fasst die Bildaussage noch einmal in Worte: dass Kriege letztlich nur ein Mittel des »Kapitalismus« seien, Macht zu erhalten und Profit zu erzielen. Keine Rolle als Kriegsfaktoren spielen aus dieser Sicht übersteigter Patriotismus und Nationalismus – widerspräche dies doch der Vision einer alle Länder übergreifenden kommunistischen Internationalen.

Freund- und Feindbilder der kommunistischen Ikonografie

Angesichts der umfangreichen Forschung zur nationalsozialistischen Bildpropaganda ist das Fehlen einer grundlegenden Studie zur politischen Ikonografie der Weimarer Republik auffällig und schmerzlich. Allerdings gibt es bereits zahlreiche Publikationen zu Einzelaspekten, die reiches Bildmaterial bieten.¹⁹ Die Sichtung dieser Bilder erweist, dass sich die linke Bildproduktion eines Repertoires sozialer Typen bediente, das sich trotz vielfacher ideologischer Abgrenzungen und politischer Umbrüche wenig wandelte.²⁰ Für diese auffällige Schematisierung mögen unterschiedliche Gründe gesprochen haben: Zunächst erleichterte die kopier- und variierebare Formelhaftigkeit der Bilder ihre Produktion und Verbreitung,²¹ zugleich unterstützten gut verständliche Identifikationsfiguren

und Feindbilder – Bürgertum, Kapital, Kirche und Militär – ihre agitatorische Wirkungskraft.²²

Frauen treten in diesen Bildern nur als drei Stereotype auf: die Arbeiterfrau mit Schwangerschaftsbauch und/oder Kind an der Hand, dazu die reiche Bürgerfrau als Kontrastfigur sowie die Prostituierte als Attribut des bigotten Bürgers. Das Repertoire an Männerfiguren ist größer und differenzierter: Man findet einerseits den Typus des ausgemergelten Arbeiters, der häufig als Opfer von Militär und Justiz, als resignierter Arbeitsloser oder verzweifelter Selbstmörder dargestellt wird, andererseits den Typus des starken und selbstbewussten Arbeiters, oft mit Fahne in der Hand oder im gemeinsamen Marschschritt mit Genossen. Das Spektrum der negativ konnotierten Männertypen umfasst den deutschnationalen Spießbürger mit Kneifer und Kaiser-Wilhelm-Bart, den brutalen Militär, den elitären Monokelträger, den bigotten Kirchenmann, den kaltschnäuzigen Juristen, den blasierten Parlamentarier, den korrupten Journalisten, den dümmlichen Korpsstudenten, den Polizisten mit Knüppel und nicht zuletzt den dickbäuchigen Kapitalisten mit Frack, Zylinder und Zigarre. Nicht diesem Freund-Feind-Schema zuzuordnen ist der Typ des Kriegskrüppels, der ebenso wie die Prostituierte dazu dient, die desolaten gesellschaftlichen Zustände zu illustrieren.

Am häufigsten findet sich dieses Typenvokabular in der agitatorischen Publizistik, doch auch in der Malerei gibt es zahlreiche Beispiele, sei es bei Otto Dix oder George Grosz²³. Eine ähnlich charakteristische Konstellation zeigt Otto Griebel in seinem Aquarell *Marzipan-Kriegsgedenkblatt* von 1922 (siehe Abb. 1).



Abb. 1 Otto Griebel: *Marzipan-Kriegsgedenkblatt*, 1922.

Diese Darstellungen zeugen von der Distanz der Künstler gegenüber einer Republik, die in ihren Augen die Idee der Revolution verraten und die Machtstrukturen der Kaiserzeit statt zu zerschlagen nur um Geschäftemacher, Opportunisten und Zuträger bereichert hatte. Aus dieser Perspektive wirkten die Vertreter aller Parteien, ob nun SPD oder NSDAP, nahezu unterschiedslos wie »Hampelmänner« der Bourgeoisie. Dementsprechend traten die Nationalsozialisten in Darstellungen der 1920er Jahre noch nicht als neuer, eigener Typus auf. Vielmehr erschienen sie als eine Facette des international erstarkenden Faschismus oder wurden unter Rückgriff auf das bereits bestehende Negativtypen-Repertoire allein durch Hinzufügung eines Hakenkreuzes als Nationalsozialisten gekennzeichnet. Ein Beispiel für diese Praxis ist Grosz' Gemälde *Stützen der Gesellschaft* von 1926, das der Künstler bereits 1921 als Karikatur unter dem Titel *Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!* vorformuliert hatte.²⁴ Auf beiden Darstellungen wird der Mann im Vordergrund durch Attribute wie Monokel, Schmissse und Paragrafen als ehemaliger Offizier, »Paragrafenreiter« und Mitglied einer schlagenden Verbindung charakterisiert. Auf der Karikatur noch ohne Parteizugehörigkeit, zeigt Grosz ihn fünf Jahre später in der gemalten Fassung mit Hakenkreuz-Krawattennadel. Wo er nicht als Spießbürger oder Repräsentant der alten Eliten auftritt, da erscheint der Anhänger des Nationalsozialismus zunächst meist als Militär, so beispielsweise in den Karikaturen der im KPD-nahen Malik-Verlag erscheinenden Satire-Zeitschrift *Die Pleite*: George Grosz kennzeichnet hier den ältlichen, monokeltragenden Offizier oder Freikorps-Mann, Georg Scholz den elitär-effeminierten Offizier und John Heartfield den primitiven Reichswehrsoldaten mit dem Hakenkreuz-Symbol. Ebenso häufig wird der Nationalsozialist als Geschäftemacher oder Kapitalist mit den typischen Insignien Frack, Zylinder und Bauch dargestellt.²⁵ So kombiniert Heartfield in seinen Fotocollagen für die *A-I-Z* das Hakenkreuz mit dem Industriellen-Zylinder oder stellt Nationalsozialisten und Demokraten als gemeinschaftliche Handlanger des »Kapitalismus« dar. Attribute wie Zylinder, Monokel, Schmissse, Pickelhaut, Stahlhelm, Bierseidel, Verbindungsfarben und Hakenkreuz erschienen offensichtlich bis zu einem ge-

wissen Grade austauschbar und frei kombinierbar. Aus dieser Warte wurde der Nationalsozialismus nur als ein Merkmal gesellschaftlicher Zerrüttung wahrgenommen, repräsentiert durch Beamtentum, Justiz, Militär und Industrie. Diese Beobachtung traf durchaus zu, denn tatsächlich rekrutierten sich Mitglieder und Wähler der NSDAP aus diesen überwiegend republikshemmenden oder -feindlichen Gruppierungen. Zugleich vernachlässigte dieses Bild allerdings, dass die NSDAP große Anziehungskraft gerade auf junge Menschen quer durch alle sozialen Schichten bis hin zur Arbeiterschaft ausübte.²⁶ So waren die Nationalsozialisten keineswegs die Tölpel, Spießbürger und kaiserzeitlichen Relikte, als die sie von linken und linksextremen Künstlern gerne dargestellt wurden (so beispielsweise auch im sozialdemokratischen *Wahren Jacob*, wie die Karikatur von Hermann Groth zeigt, siehe (Abb.2),

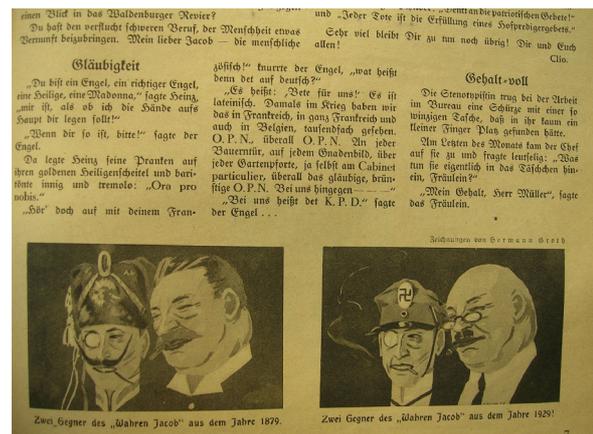


Abb.2 Hermann Groth: Zwei Gegner des »Wahren Jacob«, 1929

sondern bildeten zunehmend eine sozial dynamische und moderne, in ihren politischen Ideen eigenständige und immer besser organisierte Bewegung von gefährlicher Attraktivität.

Erst 1930 ist ein plötzlicher und deutlicher Bruch in der Darstellung zu verzeichnen:²⁷ Waren Nationalsozialisten bis dahin zumeist als hässlich-plumpe, fast lächerliche Gestalten aufgetreten und nicht deutlich von anderen rechtsextremen Stereotypen zu unterscheiden gewesen, so treten sie nun erstmals in eigener Physiognomie auf, nämlich als SA-Männer in Uniform, mit Kappen und Stiefeln. Die Bilder vermitteln nun auch Bedrohlichkeit, zeigen die Dargestellten häufig mit Pistole, Dolch oder Schlagring bewaffnet.

Dieser ikonografische Wandel mag mit dem Einzug der NSDAP in den Thüringischen Landtag im Januar 1930 und dem Beginn der Präsidialkabinette unter Heinrich Brüning zusammenhängen, die den endgültigen Niedergang der Republik einläuteten. Doch entscheidender für die veränderte Wahrnehmung der Nationalsozialisten war vermutlich, dass diese nun immer stärker und provozierender in der Öffentlichkeit auftraten und sich zunehmend blutige Straßen- und Saalschlachten mit Kommunisten lieferten. Zu dieser Zeit begann die *A-I-Z* regelmäßig vom »Hakenkreuz-Terror« sowie schweren und tödlichen Angriffen von SA- und Stahlhelm-Männern auf Arbeiter zu berichten. So wurde das Bild des Nationalsozialisten um eine neue, wichtige Facette reicher, die nun auch seine Aggressivität und Gewalttätigkeit wiedergab. Doch auch diese Darstellung verkannte, dass die Nationalsozialisten – ob nun Parteimitglieder oder Sympathisanten – längst ein Teil der Gesellschaft geworden waren: Die stereotype Uniformierung der NS-Figuren lenkte davon ab, dass fast jeder Mann auf der Straße – auch der »kleine Mann« und der Arbeiter – Nationalsozialist sein konnte.

Auf der anderen Seite veränderte sich um 1930 auch die Typisierung des Arbeiters: Auf Drängen der Partei stellten die Künstler immer weniger elende, verhärmte Proletariestypen dar, sondern zunehmend starke, selbstbewusste Arbeiter. Das Kämpferische spielte nun ebenso wie im Alltag auch in der Ikonografie eine immer größere Rolle. Symptomatisch für diesen Wandel ist eine Äußerung des kommunistischen Schriftstellers Alexander Graf Stenbock-Fermor, der zu dieser Zeit einen Trauerzug für zwei Opfer von NS-Schlägern beschrieb: »Aber es sind nicht die Proletarier, die Käthe Kollwitz zeichnete, müde, verzweifelnde und zu Boden gedrückte Menschen. Es sind leidenschaftliche Kämpfer, Soldaten der Revolution.«²⁸ Auch die Darstellung der Kleidung änderte sich: Arbeiter wurden jetzt häufiger in betont »proletarischer« Bekleidung mit Schirmmütze und offenem Kragen oder – parallel zum zunehmend uniformierten Auftreten der Nationalsozialisten – in der Uniform des Rotfrontkämpferbundes dargestellt. Richard Hiepe hat diese Tendenz mit dem Stichwort »Rote Riesen und faschistische Zwerge«²⁹ auf den Punkt gebracht: Ein typisches Motiv – beispielsweise in Karikaturen oder auf Wahlplakaten –

war nun der überdimensionierte »Proletarier«, der miniaturisierte Vertreter der anderen Parteien und alten Eliten verlacht, vertreibt oder zerschmettert. Das dargestellte Kräfteverhältnis suggerierte einen baldigen Sieg der Arbeiterklasse, ein Moment, das häufig auch mit einem Faust- oder Hammerschlag oder einer dynamisch flatternden Fahne versinnbildlicht wurde.

Vision oder Agitation?

Zahllose Studien haben mittlerweile differenziert, welche unterschiedlichen Faktoren zum Scheitern der Weimarer Republik beigetragen haben: vor allem das Fehlen einer demokratischen Tradition, die Last des Versailler Vertrages, das Ausbleiben einer Industrie- und Agrarreform, das autoritäre Denken von Beamtentum, Justiz und Militär, die Folgen der Weltwirtschaftskrise, der weitverbreitete Kulturpessimismus, der beherrschende Nationalismus und die generelle Wahrnehmung der Republik als ungeliebter Kompromiss. Gegen diese Kräfte ließ sich mit den Mitteln der Kunst kaum ankommen, und so ist der antinationalsozialistische Bildpropaganda schwerlich ein Versagen vorzuwerfen: De facto haben kommunistische Künstler zwischen 1918 und 1933 immer wieder klare und scharfe Kritik an Gesellschaft und Politik ihrer Zeit geübt. Problematisch war jedoch die Stoßrichtung ihrer Bilder. Denn die Überzeugung, dass das Versagen der Weimarer Republik mit dem »bürgerlich-kapitalistischen« System zu begründen sei, verstellte den Blick auf die nationalsozialistische Gefahr. Der Untergang der Republik war nach marxistischer Logik zwangsläufig, der »Faschismus« nur ein Versuch der »Bourgeoisie«, den Untergang hinauszuzögern.

In der Fixierung auf einen Faschismusbegriff, der nicht nur alle faschistischen Bewegungen, sondern auch die SPD und andere demokratische Parteien, den Völkerbund in Genf und letztlich alle nicht-sozialistischen Länder einbezog, übersah man die Eigentümlichkeit des Nationalsozialismus.³⁰ Kaum ein Künstler erkannte, wie diese Bewegung schon lange vor der Machtübernahme die Gesellschaft durchdrungen hatte. Die Ergebnisse der Reichstagswahl vom Juli 1932, aus der die KPD als drittstärkste Partei hervorging, beförderten zudem eine verhängnisvolle Siegesgewissheit, die im Bild vom »Riesen Proletariat« ihren Ausdruck

fand. Diese für die kommunistische Agitation so charakteristische Typisierung behinderte eine differenzierte Analyse. Es ist bezeichnend, dass die meisten der berühmten antinationalsozialistischen Collagen von John Heartfield, die von ihren Interpreten häufig zu hellsichtigen Visionen stilisiert werden, erst ab 1933 in der Emigration entstanden, als das »Dritte Reich« längst Realität war.

Endnoten

1. Vgl. Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Kunst gegen den Krieg im Anti-Kriegsjahr 1924, in: Dülffer, Jost/Krumeich, Gerd (Hg.): Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918, Essen 2002, S. 287–310.
2. Der Terminus »links« bezeichnet im Kontext dieses Beitrages eine allgemein gesellschafts- und kapitalismuskritische, anti-militaristische und anti-nationalistische Position unterschiedlicher ideologischer Ausprägung. Auch bei der Erörterung dezidiert kommunistischer Positionen steht außer Frage, dass nicht jedes Parteimitglied mit der Kunstdoktrin der KPD konform ging und nicht jeder Künstler, der sich als Kommunist empfand, unbedingt der Partei angehörte.
3. Hiepe, Richard: Zu den antifaschistischen Positionen in der deutschen Kunst bis 1933, in: Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933–1945, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe/Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main/Kunstverein München 1980, Berlin 1980, S. 8–32, hier: S. 9.
4. Siehe v.a. die beiden Quellensammlungen Schmidt, Diether (Hg.): Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 1: Manifeste, Manifeste, 1905–1933, Dresden 1965; Schneede, Uwe M. (Hg.): Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik. 3., erw. Aufl. Köln 1986 [zuerst 1979, 1. und 2. Aufl. unter dem Titel »Die zwanziger Jahre«].
5. Auch im Bereich der Literatur wurden nun »Gebrauchslyrik« und »Gebrauchsprosa« propagiert: Gedichte, Lieder, Glossen, Erzählungen, Reportagen und Satiren mit dem Vorteil »rascher Produzier- und vor allem Rezipierbarkeit«. Vgl. Fähnders 1998, S. 258; Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983.
6. Manifest des Arbeitsrats für Kunst, Flugblatt, Mai 1919, zit. n. Schneede (Hg.) 1986, s. Anm. 4, S. 72.
7. Rundschreiben des Arbeitsausschusses der Novembergruppe vom 13. Dezember 1918, zit. n. Schneede (Hg.) 1986, s. Anm. 4, S. 100 f.
8. Offener Brief an die Novembergruppe, unterzeichnet von Otto Dix, George Grosz, Hannah Höch u.a., veröffentlicht in: Der Gegner, Nr. 8–9, 1920/21, zit. n. Schneede (Hg.) 1986, s. Anm. 4, S. 108.
9. Manifest der Roten Gruppe, veröffentlicht in: Die Rote Fahne, Nr. 57, 1924, vgl. Schneede (Hg.) 1986, s. Anm. 4, S. 114f.
10. Zit. n. Schmidt (Hg.) 1965, s. Anm. 4, S. 385.
11. Zit. n. Schmidt (Hg.) 1965, s. Anm. 4, S. 388.
12. So hatte *Die Rote Fahne* schon 1921 anlässlich einer Veranstaltung mit Grosz-Lichtbildern begeistert resümiert, zit. n. Bavaj, Riccardo: Von Links gegen Weimar. Linkes antiparlamentarisches Denken in der Weimarer Republik, Bonn 2005, S. 286.
13. So hat Thomas Mergel resümiert, die politische Kultur der Weimarer Republik sei eine »Kultur der sprachlastigen, häufig pädagogischen politischen Kommunikation, die rational sein wollte und dies absichtlich gegen die schnelle, visuelle und damit allzu oberflächliche, außerpolitische Kommunikation tat«. Vgl. Mergel, Thomas: Propaganda in der Kultur des Schauens. Visuelle Politik in der Weimarer Republik, in: Hardtwig, Wolfgang (Hg.): Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933, München 2007, S. 531–559, hier: S. 550. Diese Feststellung trifft allerdings für die KPD ab Mitte der 1920er Jahre sowie SPD und NSDAP in den späten Jahren der Weimarer Republik nicht zu.
14. Die »ideologische Geschlossenheit, kulturelle Breite und organisatorische Stetigkeit« ihrer Propagandatätigkeit habe die aller anderen Parteien, bis 1933 auch die der Nationalsozialisten, weit übertroffen. Petersen, Klaus: Zensur in der Weimarer Republik, Stuttgart/Weimar 1995, S. 95.
15. Zu diesem Aspekt siehe auch die These Olbrichs zur »emblematischen« Verfahrensweise von John Heartfield. Olbrich, Harald: Proletarische Kunst im Werden, Berlin 1986, S. 251f.
16. Vgl. Simmons, Sherwin: Picture as Weapon in the German Mass Media, 1914–1930, in: Hagelstein Marquardt, Virginia (Hg.): Art and Journals on the Political Front, 1910–1940, Gainesville u.a. 1997, S. 142–182. Bei allen Unterschieden gab es auch Gemeinsamkeiten und Überschneidungen, beispielsweise zeichneten Künstler wie Hans Baluschek, Albert Birkle, Karl Holtz, Erich Weisert oder Heinrich Zille sowohl für kommunistische wie auch für SPD-nahe Illustrierte.
17. Die Zeitschrift wurde seit 1922 unter dem Titel *Sichel und Hammer* fortgeführt, 1925 in *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* und 1927 in *A-I-Z* umbenannt. Friedrich Pfäfflin gibt die Auflagenhöhe für das

- Jahr 1927 mit 220 000 und für 1931 mit 500000 Exemplaren an (Pfäfflin, Friedrich: Die Fotomontagen John Heartfields in der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« [1930–1936] und in der »Volks-Illustrierte« [1936–1938], in: Heartfield, John: Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938, durchgesehene u. erg. Ausg., Frankfurt am Main 1982, S. 107–111, S. 108). Doch Sondernummern erschienen durchaus mit 850 000 Exemplaren. Ausführlicher zur Geschichte der A-I-Z sowie der kommunistischen Satierepublikationen *Der Knüppel*, *Der Eulenspiegel* und *Roter Pfeffer* vgl. Surmann, Rolf: Die Münzenberg-Legende. Zur Publizistik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung. 1921–1933, Köln 1983.
18. Nach ersten, noch stark typografisch geprägten Experimenten für Publikationen des Malik-Verlages, erschienen seine ersten komplexeren Fotomontagen 1926/27 in der Zeitschrift *Der Knüppel*. Ab 1930 war Heartfield Mitarbeiter der *A-I-Z*, für die er auch noch im Prager Exil und nach ihrer Umbenennung in *AIZ* sowie später in *Die Volks-Illustrierte* arbeitete.
 19. Zit. n. Zwischen den Kriegen. Druckgraphische Zyklen von Kollwitz, Dix, Pechstein, Masereel u. a., Ausst.-Kat. Käthe-Kollwitz Museum, West-Berlin 1989, West-Berlin 1989, S. 55.
 20. Vgl. v. a. Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, West-Berlin 1977, West-Berlin 1977, Die Kunst den Massen. Verbreitung von Kunst 1919–1933, hg. v. Dirk Rose, Ausst.-Kat. Ladengalerie West-Berlin 1977, West-Berlin 1977, Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933–1945, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe/Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main/Kunstverein München 1980, Berlin 1980 sowie Olbrich 1986 (s. Anm. 15). Weitere wichtige Quellen für die nachfolgenden Überlegungen waren Flacke, Monika (Hg.): Künstler zwischen Klassenkampf, Widerstand und Anpassung. Von der Weimarer Republik zur DDR. Die Sammlung, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007 [Elektronische Ressource] sowie die erwähnten zeitgenössischen Zeitschriften.
 21. Die folgenden Ausführungen beziehen sich primär auf Publikationen der KPD und Organen, die der KPD nahe standen. Die Ikonografie der SPD – beispielsweise im *Wahren Jacob* – weist allerdings ganz ähnliche Typen auf, allein dass hier bis etwa 1932 der mit den Nationalsozialisten paktierende Kommunist als Feindbild gezeichnet wird.
 22. So konstatiert Olbrich 1986, s. Anm. 15, S. 265: »Gerade bei den Vorlagezeichnungen für die Betriebszeitungen [...] und bei den Transparent-Ensembles ist an ihre bewegliche Weiterverwendung, an die Möglichkeit der Vervielfältigung, Abwandlung und Kombination gedacht«.
 23. Zur Typisierung bei Grosz vgl. u. a. Neugebauer von der Schulenburg, Rosamunde Gräfin: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen »Gott mit uns«, »Ecce homo und Hintergrund«, [Diss. Heidelberg Univ. 1990] Berlin 1993, S. 88f.
 24. Die Karikatur erschien in dem vom Malik-Verlag publizierten Band *Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen* von George Grosz. Vgl. Dückers, Alexander: Der Zeichner George Grosz, in: George Grosz. Berlin – New York, hg. v. Peter-Klaus Schuster in Zusammenarb. mit Helen Adkins, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Staatsgalerie Stuttgart 1994/95, Berlin 1995, S. 157–165, hier: S. 164f.
 25. Wo der Nationalsozialist als Kapitalist gezeichnet wird, ist gelegentlich auch das Klischee vom jüdisch-kapitalistischen Ausbeuter nicht weit. So zeigt beispielsweise eine Karikatur, wie ein Kirchenmann und ein dicklicher Jude in trauriger Zweisamkeit das eiserne Pflänzchen des Nationalsozialismus mit ihrem Geld begießen. Griffel, L.: Zwei Rassen und ein Interesse, in: Die Pleite, Heft 10/11, Juni 1924, o. S. Zur antisemitisch gefärbten Propaganda der Kommunisten vgl. a. Fischer, Conan: *The German Communists and the Rise of Nazism*, London 1991, S. 58–69.
 26. Das durchschnittliche Alter der NSDAP-Mitglieder zwischen 1925 und 1932 betrug knapp 29 Jahre, 1932 um die 30 Jahre. Siehe: Falter, Jürgen W.: Die Jungmitglieder der NSDAP zwischen 1925 und 1933. Ein demographisches und soziales Profil, in: Krabbe, Wolfgang R. (Hg.): *Politische Jugend in der Weimarer Republik*, Bochum 1993, S. 202–221, hier: S. 205.
 27. Dieses Phänomen betrifft nicht nur die kommunistische Bildpropaganda. Die deutliche Veränderung der Wahrnehmung und Darstellung von Nationalsozialisten ist 1930 in vielen Medien spürbar, als Beispiele seien Erich Kästners Roman *Fabian* von 1931 und die Karikaturen in der SPD-nahen Satirezeitschrift *Der Wahre Jacob* – vor allem von Willi Steinert und Willibald Krain – genannt.
 28. Stenbock-Fermor, Alexander Graf: *Deutschland von unten. Reise durch die proletarische Provinz*, Stuttgart 1931, S. 160.
 29. Hiepe, Richard: Zu den antifaschistischen Positionen in der deutschen Kunst bis 1933, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe/Frankfurt am Main/München 1980, s. Anm. 3, S. 8–32, hier: S. 22 f. Zu diesem Aspekt siehe auch Olbrich 1986, s. Anm. 15, S. 165. Zum Wandel der proletarischen Symbolik vgl. Korff, Gottfried: *Rote Fahnen und geballte Faust. Zur Symbolik der Arbeiterbewegung der Weimarer Republik*, in: Petzina, Dietmar (Hg.): *Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung*, Essen 1986, S. 27–60, 131–134.
 30. So ist auch für den Bereich der politischen Ikonografie Peukerts Urteil zuzustimmen, dass die KPD »eine inflationäre Anwendung des Faschismusbegriffes [vertrat], die den wirklichen Feind, die NSDAP, zeitweilig in den Hintergrund treten ließ«. Peukert, Detlev J.K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Moderne*, Frankfurt am Main 1987, S. 263. Hermann Weber hat gegen diesen Vorwurf eingewandt, dass die KPD unter Führung der von Josef Stalin beeinflussten Komintern keine Alternative gehabt habe: »[S]ie mußte an der Strategie des »Hauptstoßes« gegen die Sozialdemokratie ebenso festhalten wie an der Unterschätzung der NSDAP«. Weber, Hermann: *John Heartfields politische Fotomontagen und die Auseinandersetzungen von SPD und KPD in der Weimarer Republik*, in: John Heartfield, Idee u. Konzeption v. Peter Pachnicke/Klaus Honnef, mit Textbeitr. v. Helen Adkins, Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin/Rheinisches Landesmuseum, Bonn/Kunsthalle Tübingen/Sprengel Museum, Hannover 1991/92, Köln 1991, S. 357–365, hier: S. 365; vgl. Kadritze, Nils: *Arbeiterbewegung und Faschismus. Warum die faschistische Einheitsfront nicht zustande kam*, in: Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, West-Berlin 1977, West-Berlin 1977, S. 25–34.

Abbildungen

Abb. 1: Otto Griebel: *Marzipan-Kriegsgedenkblatt*, 1922, Bleistift, aquarelliert, 43,8 x 50,3 cm
 Berlin, Deutsches Historisches Museum
 © Matthias Griebel
 Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Museums

Abb. 2: Hermann Groth: *Zwei Gegner des »Wahren Jacob«*, 1929, Aus der Zeitschrift *Der Wahre Jacob*, Nr. 1, 5.1.1929

Zusammenfassung

Der Erste Weltkrieg war für viele Künstler ein »Politisierungserlebnis«, das ihnen ihre gesellschaftliche Verantwortung bewusst machte. Die Nachkriegsjahre sahen die Gründung zahlreicher linksgerichteter Künstlergruppen, die sich eine Kunst zum Ziel gesetzt hatten, die im Dienste des Klassenkampfes wirken sollte. Ob und wie diese Künstler den Faschismus schon früh als Gefahr erkannten, ist eine in der Literatur häufig gestellte Frage. Eine zentrale Rolle hierbei spielte die KPD, die nach sowjetischem Vorbild eine für Weimarer Verhältnisse ungewöhnlich vielfältige und fortschrittliche Bildpropaganda betrieb. Sie bot einerseits eine breite Palette von Publikationsmöglichkeiten, aber förderte andererseits auch bestimmte Feindbilder. Kommunistische Künstler zeichneten Faschisten lange stereotyp als Vertreter kaiserzeitlicher Eliten, Kapitalisten, brutale Militärs oder Spießgesellen der verhassten SPD-Regierung. Hiervon zeugen beispielsweise die Fotocollagen John Heartfields für die populäre KPD-Zeitschrift *A-I-Z* oder die Karikaturen von George Grosz in dem KPD-nahen Satireblatt *Die Pleite*. Dabei verkannte diese Ikonografie, dass die Nationalsozialisten längst eine moderne, immer besser organisierte Bewegung von gefährlicher Attraktivität bildete.

Dieser Text ist die leicht gekürzte und überarbeitete Fassung eines Katalogessays im Rahmen der Ausstellung »Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945« im Deutschen Historischen Museum, Berlin, 19. November 2008 bis 22. Februar 2009. Siehe auch: <http://www.dhm.de/ausstellungen/kassandra/index.html>.

Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik in Bonn, Berlin und Paris, Promotion an der Universität Köln über die bildmediale Rezeption des Pariser Commune-Aufstandes, seit 2001 freie Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt kunst- und kulturhistorische Ausstellungen (Wallraf-Richartz-Museum Köln, Jüdisches Museum Berlin, Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Deutsches Historisches Museum u. a.), zahlreiche Publikationen zu politischer Ikonografie sowie Film- und Mediengeschichte

Titel

Judith Prokasky, »Besser als 100 gesprochene Worte« *Bilder im Kampf gegen den Faschismus 1918–1933*, in: *kunsttexte.de*,

Nr. 1, 2009 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.