

Gabriela Świtek

Heartfield im Zentralbüro für Kunstausstellungen (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych) in Warschau (1964)

In einem Tätigkeitsbericht des Zentralbüros für Kunstausstellungen in Warschau (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – CBWA, heute Nationale Kunstgalerie Zachęta¹), der für das polnische Ministerium für Kultur und Kunst erstellt wurde, findet sich folgende Notiz zu einem Künstler, der im Jahr 1964 in jener zu Zeiten der Volksrepublik Polen größten staatlichen Kunstgalerie seine Arbeiten ausstellte:

Autor – John Heartfield, 73-jährig, bürgerlicher Name Helmut Herzfeld, nahm ein englisches Pseudonym an, um seiner Internationalität und Anti-Kriegs-Haltung Ausdruck zu verleihen. Weltberühmter Satiriker, Graphiker, Bühnenbildner und Fotograf, Avantgardist und Experimentator, schuf in Zusammenarbeit mit J. [George, G. Ś.] Grosz zahlreiche Fotomontagen (1916), Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands, kämpft sein Leben lang gegen Krieg, politische Ungleichheit, soziale Unterdrückung, Faschismus.²

In dem Biogramm, das zu Berichtszwecken im Rahmen eines offiziellen Ausstellungsaustauschs zwischen der DDR und der VR Polen verfasst wurde, sind sowohl die verwendeten Formulierungen als auch die verschwiegenen Fakten besonders interessant. So wird über Heartfields Mitgliedschaft in der vorkriegszeitlichen Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) informiert. Verschwiegen wird hingegen die Ablehnung seiner Aufnahme in die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) der DDR im Jahr 1950. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil in London begegnete man John Heartfield als einem der „West-Emigranten“ mit Misstrauen³. Einer der Gründe für die Ablehnung seines Beitrittsantrags war der „formalistische“ Charakter seiner Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik, der schwer mit der Doktrin des sozialistischen Realismus in Einklang zu bringen war⁴. Erst 1956 wurde Heartfield in die Partei aufgenommen und zum Mitglied der Deutschen Akademie der Küns-

te in Ostberlin ernannt. Als Rehabilitierungsakt organisierte die Akademie im Jahr 1957 die Ausstellung *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*; ein Jahr später wurden die Arbeiten des Künstlers in Moskau ausgestellt⁵.

Während Heartfields Fotomontagen der 1920er und 1930er Jahre gegenwärtig neuen Interpretationen unterzogen werden⁶, steht die nachkriegszeitliche Rezeption nicht im Vordergrund jüngerer Untersuchungen, auch wenn auf die Bedeutung der Ausstellungen zur Popularisierung seiner Arbeiten in den 1960er Jahren sowie auf die Rolle, die der Bruder des Künstlers, Wieland Herzfelde, in diesem Prozess gespielt hat, hingewiesen wird⁷. Die vorliegenden Überlegungen zur Warschauer Ausstellung *Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda (NRD) [Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR)]*, die vom 7. bis 27. Februar 1964 im CBWA präsentiert wurde (Abb. 1), stellen keine Reinterpretation der einzelnen Werke dar, sondern gehen vielmehr der Spezifik ihrer Rezeption in einem der Länder hinter dem Eisernen Vorhang nach; die Warschauer Ausstellung gehört zu den interessantesten Beispielen des offiziellen deutsch-polnischen Kulturaustauschs in den 1960er Jahren.

Ausstellungen deutscher Kunst im Zentralbüro für Kunstausstellungen

Bis 1956 wurden die Richtlinien für den Austausch ausländischer Ausstellungen im Warschauer CBWA vom polnischen Komitee für kulturelle Zusammenarbeit mit dem Ausland (Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 1950–1956) festgelegt, in dem spezielle Abteilungen für die „Zusammenarbeit mit der UdSSR“, mit den „volksdemokratischen Staaten“ und mit „anderen Staaten“ zuständig waren⁸. Der Veranstaltungskalender ausländischer Ausstellungen, die das CBWA in der Warschauer Zentrale selbst sowie an anderen Orten veranstaltete, spiegelt die Spezifik



Abb. 1: *Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR) [Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda (NRD)],* Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (7. – 27. Februar 1964).



Abb. 2: *Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR) [Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda (NRD)],* Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (7.-27. Februar 1964).

der kulturellen Geopolitik der 1950er und 1960er Jahre wider. Die UdSSR, einige der damaligen Sowjetrepubliken im Einzelnen sowie alle europäischen Ostblockstaaten samt Jugoslawien hatten hier ihre Präsentationen: Rumänien (1952, 1955, 1958), Albanien (1953), Bulgarien (1953, 1954, 1956), die Tschechoslowakei (1954, 1967), Ungarn (1954), Jugoslawien (1957, 1959, 1961). Nicht immer handelte es sich dabei um moderne Malerei oder Plastik; auch Dokumentarfotografie, propagandistische Politsatire, Volkskunst, naive Kunst sowie Gebrauchskunst wurden ausgestellt.



Abb.3: Ausstellung junger bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik [Wystawa młodych artystów Niemieckiej Republiki Demokratycznej], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (7. Dezember 1965 – 2. Januar 1966).

Vor diesem Hintergrund überrascht die Tatsache, dass bis 1965 in der zentralen staatlichen Kunstgalerie Polens nicht eine einzige Sammelausstellung von DDR-Künstlern organisiert worden ist, deren Umfang den Präsentationen der Kunst anderer Ostblockstaaten vergleichbar gewesen wäre. Im Jahr 1951 fand eine Ausstellung von Käthe Kollwitz (1867–1945) statt und im Jahr 1955 eine von Otto Nagel (1894–1967), der ihren künstlerischen Nachlass geordnet und ihre posthume Ausstellung im CBWA kuratiert hatte⁹. In den 1960er Jahren fanden zwei weitere Einzelausstellungen von Künstlern aus der DDR statt. Im Jahr 1964 wurden John Heartfields Fotomontagen präsentiert (Abb. 2) und 1965 zeigte man Grafiken sowie Politsatiren von Herbert Sandberg, darunter den autobiographischen Zyklus *Der Weg* (1958–1965), den Aquatinta-Zyklus *Atom, Atom* (1957–1961) sowie politische Zeichnungen aus den Jahren 1945–1962¹⁰. Erst im Dezember 1965 präsentierte man im CBWA eine

Sammelausstellung junger bildender Künstler aus der DDR (Erich Enge, Karl-Heinz Jakob, Wolfgang Matheuer, Harald Metzkes, Dieter Tucholke, Max Uhlig, Wilfried Fitzenreiter, Wieland Förster), die – wie im Katalog unterstrichen wurde – „nach Jahren nicht allzu reger Ausstellungstätigkeit unserer Künstler in Polen“¹¹ organisiert worden war (Abb. 3).

Etwas anders stellt sich die Geschichte der Ausstellungen von Künstlern aus der Bundesrepublik Deutschland im CBWA dar. Bereits 1956 wurde in der Galerie Zachęta eine Ausstellung von Arbeiten bundesdeutscher Grafiker organisiert, die erste Ausstellung „westdeutscher“ Kunst, in deren Rahmen unter anderem Arbeiten von Otto Dix, Otto Eglau, Willi Geiger, Erich Heckel, Walter Herzger, Alfred Kubin, Max Körner, Otto Pankok, Hildegard Peters, Emy Roeder und Hermann Teuber präsentiert wurden¹². Während der Tauwetter-Periode wurde 1957 die Ausstellung *BRD-Plakat (Plakat NRF)* vorgestellt, die in Zusammenarbeit mit dem Bund Deutscher Gebrauchsgrafiker, vertreten durch Eberhard Hölscher, organisiert wurde¹³ (Abb. 4). Im Januar 1968 fand eine Ausstellung von Künstlern der linkspolitischen Künstlergruppe Tendenzen statt (darunter Heino Damnitz, Günther Knipp, Joachim Palm, Klaus Schröter, Guido Zingerl, Carlo Schelleman), die zum Umfeld Richard Hiepes gehörten, eines Kunsthistorikers, Galeristen und Redakteurs der Kunstzeitschrift *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst*¹⁴ (Abb. 5).

Fassen wir die Angaben aus dem Veranstaltungskalender zusammen: Präsentationen deutscher Kunst waren im Vergleich zur Anzahl der Ausstellungen so-



Abb. 4: BRD-Plakat [Plakat NRF], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (18. November – 5. Dezember 1957).



Abb. 5: Ausstellung der Gruppe Tendenzen aus München [Wystawa grupy Tendenzen z Monachium], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (2. – 28. Januar 1968).

wjetischer Kunst in den 1950er und 1960er Jahren kein häufiges Ereignis im Hauptgebäude des CBWA. Es gab lediglich vier Einzelausstellungen und eine Sammelausstellung von DDR-Künstlern sowie drei Sammelausstellungen von Künstlern aus der BRD. Im selben Zeitraum präsentierte man im CBWA zwölf Ausstellungen sowjetischer Kunst (darunter drei Einzelausstellungen), beginnend im Jahr 1951 (Abb. 6) bis hin zur umfassenden Übersichtsausstellung *Russische bildende Kunst vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (*Rosyjska sztuka plastyczna od XIII wieku do naszych dni*) (1969), in der altrussische Ikonen und Skulpturen, Gemälde und Plastiken des 18. und 19. Jahrhunderts (unter anderem Arbeiten von Iwan K. Aiwassowski und Ilja J. Repin), die Kunst der Jahrhundertwende (Kusma S. Petrow-Wodkin, Michail A. Wrubel) sowie sowjetische Kunst (Alexander A. Deineka, Sergei W. Gerassimow und andere) präsentiert wurden¹⁵. Hinzuzufügen sind zu dieser Statistik noch die Ausstellungen aus der Tschechoslowakei (dem dritten damals an Polen angrenzenden Staat); tschechische und slowakische Kunst wurde im CBWA lediglich zweimal präsentiert, dafür aber in großen Sammelausstellungen: *Tschechoslowakische bildende Kunst,*

Malerei, Grafik, Skulptur (*Czechosłowacka sztuka plastyczna, malarstwo, grafika, rzeźba*) (1954) sowie *Kämpfende Kunst* (*Sztuka walcząca*), eine Ausstellung zum 20. Jubiläum des Freundschaftsvertrages über gegenseitigen Beistand zwischen der VR Polen und der ČSSR (1967).

Zugleich ist zu beachten, dass eine Untersuchung des deutsch-polnischen Kulturaustauschs am Beispiel der Ausstellungen im CBWA keinen bilateralen Austausch betrifft, sondern die Präsentation von Kunst, die mit der politischen Geschichte von drei Staaten verwoben ist, die nach dem Zweiten Weltkrieg in neuen Grenzen entstanden sind. Aus diesem Grunde sollte ein besonderes Augenmerk nicht nur auf die Auswahl von Künstlern und Werken, sondern auch auf die Unterschiede in der Rhetorik der ausstellungsbegleitenden Texte gelegt werden. Während die Ausstellung *BRD-Plakat* (1957) als

ein Ausdruck des friedlichen Austauschs von Kulturgütern zum gegenseitigen Verständnis aller Künstler, deren gemeinsames Ziel das Streben nach dem höchsten künstlerischen Niveau ist,



Abb. 6: Ausstellung von Arbeiten bildender Künstler der Sowjetunion [Wystawa prac plastyków radzieckich], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (15. Oktober – 15. November 1951).

beitragen sollte¹⁶, diente die *Ausstellung junger bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik (Wystawa młodych plastyków Niemieckiej Republiki Demokratycznej)* (1965) „dem gegenseitigen Verständnis der Völker Polens und des neuen Deutschlands“¹⁷.

Heartfields polnischer Kontext

John Heartfields Ausstellung im CBWA wurde im Rahmen des offiziellen Kulturaustauschs organisiert (Abb. 7). Von Warschau aus wanderte sie im Zuge der Feierlichkeiten zur „Dekade der DDR-Kultur“ nach Krakau, wo sie vom 18. März bis 2. April 1964 im Pałac Sztuki (Kunstpalastr) präsentiert wurde¹⁸, weshalb auf der Einladung und im Ausstellungskatalog das Ministerium für Kultur und Kunst sowie der Bund Polnischer Bildender Künstler (Związek Polskich Artystów Plastyków) als Veranstalter genannt werden. Nach den Stationen in Polen reiste die Ausstellung in die Tschechoslowakei weiter¹⁹.

Im Rahmen der Ausstellung wurden 172 Arbeiten (Fotomontagen und Plakate) präsentiert: von einigen wenigen Frühwerken, über berühmte Fotomontagen der 1930er Jahre (zum Beispiel *Adolf, der Übermensch: schluckt Gold und redet Blech*, 17.8.1932), bis hin zu den Arbeiten der 1950er und 1960er Jahre

(zum Beispiel *Atomkrieg. Fordert: Verbot der Atomwaffen!*, Plakat, 1956). Laut Bericht des CBWA waren dies „Fotomontagen, meist aus den 1920er und 1930er Jahren, voller Ausdruckskraft und Dramatik, die ein politisches Dokument der deutschen Geschichte darstellen“, Bucheinbände (zum Beispiel Maxim Gorki, *Wie ein Mensch geboren ward*, Malik Verlag, 1930), Plakate sowie Fotografien von Theaterbühnenbildern (darunter das Bühnenbild zu *Die Illegalen. Drama aus der deutschen Widerstandsbewegung* von Günther Weisenborn, das 1961 in den Berliner Kammerspielen aufgeführt worden war)²⁰.

Die Zahlenangaben im *Jahrbuch des CBWA* zeigen, dass die Ausstellung sehr gut besucht war (6.320 Besucher während der dreiwöchigen Ausstellungszeit in Warschau, 2.263 in Krakau). Auch erschienen zahlreiche Rezensionen (etwa zwanzig in überregionalen polnischen Tageszeitungen und Zeitschriften mit literarischem und künstlerischem beziehungsweise branchenorientiertem Profil) sowie Kurzberichte in der landesweiten und lokalen Presse (circa 35)²¹. Zu den Rezensenten der Ausstellung gehörten neben anderen Urszula Czartoryska, eine Kunsthistorikerin, die sich vorrangig mit Fotografie befasste und mit der Redaktion der Warschauer Zeitschrift *Fotografia* und dem Kunstmuseum in Łódź verbunden war, sowie Stefan

Morawski, ein Philosoph und Ästhetikhistoriker, der aktiv am polnischen Kunstleben teilnahm. Im offiziellen Bericht heißt es: „Das Interesse der Presse an der Ausstellung war riesig. [...] In den Kritiken wurde John Heartfields Kunst sehr hoch bewertet“²².



Abb. 7: Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR) [Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfiel-da (NRD)], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (7. – 27. Februar 1964).

Die Einleitung zum Katalog verfassten Dr. Eberhard Bartke, der damalige Leiter der Abteilung „Bildende Kunst und Museen“ am Ministerium für Kultur der DDR, sowie Prof. Rudolf Bergander, seit 1961 Sekretär für bildende Kunst der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, Mitglied der KPD (seit 1928) sowie der „Asso“ (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands, seit 1929). Die Rhetorik des Einleitungstextes von Bartke und Bergander lässt keine Zweifel, dass Heartfields Ausstellung Teil der offiziellen bilateralen Beziehungen zwischen der DDR und der VR Polen, zwei „brüderlichen sozialistischen Nationen“, war:

*Wir sind überzeugt, dass [...] diese dem Schaffen eines klassischen Meisters der Fotomontage, John Heartfield, gewidmete Ausstellung, zu einer dauerhaften Befruchtung des Kulturaustauschs zwischen beiden Ländern beitragen wird. [...] Das Werk des furchtlosen Revolutionärs wird in der Volksrepublik Polen mit Genugtuung angenommen werden als ein Schaffen, das zum Kampf gegen die kapitalistische Ausbeutung des Menschen und die faschistische Barbarei aufruft.*²³

Die Ausstellung, deren Vernissage am 7. Februar stattfand, sollte den visuellen Auftakt „einer Periode von für die polnische Nation wichtigen Jubiläen“ darstellen, also des „20. Jahrestages des Juli-Manifests sowie des 25-jährigen Jubiläums des barbarischen Überfalls Hitlerdeutschlands auf Polen“²⁴. Es sei daran erinnert, dass in der VR Polen das Jubiläum der Verkündung des „Juli-Manifests“ als Staatsfeiertag begangen wurde, zum Gedenken an die Proklamation des Polnischen Komitees der Nationalen Befreiung (Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego) vom 22. Juli 1944, die die parlamentarische Macht des kommunistischen Landesnationalrats (Krajowa Rada Narodowa) legitimierte. Zugleich sollte gemäß der Rhetorik des Einleitungstextes im Ausstellungskatalog, der vier Jahre nach der Errichtung der Berliner Mauer (1961) und neun Jahre nach dem Beitritt der BRD zur NATO (1955) veröffentlicht wurde, Heartfields Kunst die Rolle einer visuellen Waffe zukommen, die „den Glauben an die humanistischen Kräfte der deutschen Nation“ „angesichts der westdeutschen Gefahr von Vergeltung und Militarismus“ stärken sollte²⁵.

Weitere Katalogtexte stammen von den polnischen Verfassern Ignacy Witz (1919–1971), einem Maler, Grafiker und Kunstkritiker, sowie Mieczysław Berman (1903–1975), einem Grafiker und Schöpfer von Fotomontagen sowie Polit-, Film- und Werbeplakaten. Beide begegneten Heartfield persönlich während seines Aufenthalts in Polen. Witz führt die polnischen Leser in die Biographie des Künstlers ein und unterstreicht seine internationalistische und pazifistische Haltung, indem er die Umstände von Helmut Herzfelds Annahme eines englischen Pseudonyms genauer beleuchtet. Er berichtet auch kurz über die Anfänge der Fotomontage, über Heartfields Arbeiten im Auftrag der KPD, seine Zwangsemigration nach Prag und London sowie über die Rückkehr des Künstlers im Jahre 1950 in seine „Heimat, die Deutsche Demokratische Republik“²⁶.

Bermans Text ist ein persönlicheres Zeugnis der Faszination des polnischen Künstlers für Heartfields Werk. Mit der Arbeit des deutschen Künstlers kam er in den 1930er Jahren in der Redaktion der alle zwei Wochen erscheinenden Zeitschrift *1930* erstmals in Berührung, die von Literaten aus dem Umkreis der Kommunistischen Partei Polens (Komunistyczna Par-

tia Polski) herausgegeben wurde (Berman debütierte darin als Grafiker)²⁷. Das Redaktionsteam hatte Zugang zum deutschsprachigen Wochenblatt *A-I-Z – Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, das zunächst in Berlin, ab 1933 in Prag erschien und aus dem unter anderem Heartfields Fotomontagen nachgedruckt wurden²⁸. Erst 1955 nahm Berman Briefkontakt zu Heartfield auf; er erwähnt auch, dass er den Künstler im Jahr 1957 zusammen mit seiner Frau in Warschau bei sich zu Gast hatte²⁹. Eine wichtige gemeinsame künstlerische Erfahrung war die Teilnahme Heartfields und Bermans an der Ausstellung *Im Kampf vereint* (Pavillon der Kunst, Unter den Linden, Berlin, 1961).

Die Erinnerungen Bermans – einer Schlüsselfigur für die Heartfield-Rezeption im polnischen Kunstleben – lassen in besonders prägnanter Weise die politischen Zickzack-Kurse dieser Rezeption erkennen. Die Exemplare der *A-I-Z* mit Heartfields Fotomontagen waren in der Zeit des Sanacja-Regimes³⁰ in den 1930er Jahren in Polen verboten³¹. Mehr als 30 Jahre später wurden die Arbeiten des Künstlers in einer großen Ausstellung in einer staatlichen Kunstgalerie präsentiert. Zudem organisierte das CBWA zweimal Präsentationen von Bermans Fotomontagen, Politsatiren und Plakaten (1961, 1966). Der im Katalog zur ersten der beiden Ausstellungen enthaltene Essay von Stefan Morawski, der Bermans Kunst in der Entwicklung der europäischen Fotomontage verortet, bildet zugleich eine Einführung in Heartfields Œuvre. Im Katalog zu Bermans Arbeiten finden sich auch Abbildungen von Fotomontagen des deutschen Künstlers: *Gespräch im Berliner Zoo* und *Berlin ruft zur Olympiade*³². Im Jahr der Heartfield-Ausstellung im CBWA erschien zudem das Buch *Fotomontagen von Mieczysław Berman (Fotomontaże Mieczysława Bermana)* von Ignacy Witz, in dem – vermutlich angesichts des durch die Ausstellung geweckten Interesses an der Arbeit des deutschen Künstlers – die persönliche Freundschaft sowie die Wertschätzung, die Berman dem „Meister der Fotomontage“ entgegenbrachte, besonders unterstrichen werden³³. Die Bedeutung dieser direkten künstlerischen Kontakte bestätigt schließlich ein kurzer Einleitungstext Heartfields im Katalog zur Ausstellung von Bermans Arbeiten aus den Jahren 1962–1966 (Berlin [Ost], 1966)³⁴.

„Leider aktuell“

In der heutigen Forschung zu Heartfield, die die Zeit seiner Rehabilitation nach 1956 mitberücksichtigt, wird oft unterstrichen, dass die KPD-Mitgliedschaft des Künstlers und sein politisches Engagement in der Zeit der Weimarer Republik von der Regierung der DDR bei der Konstruktion des Bildes „einer ununterbrochenen antifaschistischen und antikapitalistischen Tradition“ in Opposition zur BRD zu Propagandazwecken missbraucht wurden³⁵. Es wurde treffend bemerkt, dass Heartfield nach 1956 in gewisser Weise politisch und künstlerisch „mumifiziert“ wurde³⁶. Einerseits reiste er mit Ausstellungen durch Europa, in denen vorrangig Werke aus den 1930er Jahren präsentiert wurden. Andererseits beruhte die „Aktualität“ seiner politisch engagierten Kunst, die in der DDR entstand, gerade nicht auf einer Kritik an der zeitgenössischen Rhetorik des sozialistischen Staates. Dabei war es vor allem die Position eines Oppositionellen und wachsamem Beobachters der aktuellen politischen Ereignisse, die die Aussagekraft seiner Fotomontagen, zum Beispiel aus der Zeit der Reichstagswahlen in der Weimarer Republik, ausmachte.

Diese Argumente lassen sich um einige Fakten aus der Geschichte der polnischen Heartfield-Ausstellungen ergänzen. Der Künstler war tatsächlich bei den Vernissagen in Warschau und Krakau anwesend³⁷. Er wird auch als Ausstellungsgestalter und Autor des Ausstellungsplakats genannt³⁸. Informationen zum Ursprung des Ausstellungstitels *Leider aktuell* (*Niestety aktualne*) sind in dem von Heartfields jüngerem Bruder, Wieland Herzfelde, verfassten Katalogtext zu finden:

*Diese Variabilität ihres Einflusses, die Heartfields Arbeiten von der professionellen Graphik unterscheidet, verleiht ihnen ein Element beständiger Dauerhaftigkeit, konstanter Aktualität, die nur große Kunst aufweist. Um nicht falsch verstanden zu werden: es geht hier nicht darum, dass einige seiner Montagen **leider noch immer aktuell sind** [Hervorheb. G. Ś.], weil der Faschismus, Kolonialismus und Kapitalismus nicht überall der Vergangenheit angehören. Es geht hier eher um die Gefühle und Gedanken, die viele dieser Arbeiten hervorrufen.*³⁹

Interessanterweise wird Heartfields Aktualität hier nicht nur vom ideologischen Standpunkt aus erklärt, sondern auch – sogar vorrangig – auf Grundlage des universellen Potenzials „großer Kunst“.

Wielands Kommentar erschien im polnischen Heartfield-Katalog nicht nur aufgrund der künstlerischen Zusammenarbeit der beiden Brüder. Im Jahr 1962 war in Dresden die von Wieland verfasste Biographie *John Heartfield: Leben und Werk* erschienen, die sicherlich zur Festigung bestimmter Interpretationen seiner Werke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beigetragen hat. Was im Kontext unserer Reflexionen von Bedeutung ist: In den späteren Auflagen dieser Biographie ging der Autor ausführlicher auf die Ausstellungen der 1960er Jahre ein, die nach Polen, in die Tschechoslowakei, nach Ungarn, Italien, Schweden und Großbritannien (1964–1969) wanderten. Die polnische Ausstellung wird nur einmal erwähnt⁴⁰, ebenso wie die Kontakte Heartfields zu Berman⁴¹. Dennoch bildet die von Wieland verfasste Biographie eine wichtige Quelle zur Darstellung der Spezifik von Heartfields Ausstellung im CBWA.

Man findet darin nicht nur die Formulierung „leider noch immer aktuell“⁴², die zum Leitgedanken und Titel der Ausstellung wurde, sondern auch andere Konvergenzen. In der Biographie zitiert Wieland Herzfelde zahlreiche Aussagen von Schriftstellern und Kunstkritikern über Heartfield, die auch im Katalog zur Warschauer Ausstellung abgedruckt wurden. So zum Beispiel ein Zitat von Kurt Tucholsky („Wenn ich nicht Tucholsky wäre, möchte ich ein Buchumschlag im Malik-Verlag sein“)⁴³, eine Aussage der Schriftstellerin Anna Seghers⁴⁴ und einen Ausspruch von Sergej Tretjakow aus der ersten, 1936 in Moskau veröffentlichten Heartfield-Monographie („Seine Werke wurden Scharfschüsse [...]. Sie sind eine Geschichte der Kommunistischen Partei Deutschlands“)⁴⁵, aber auch ein Zitat von Adolf Behne aus dem Essay *Künstler des Proletariats* von 1931 („Die Fotomontage Heartfields: das ist Fotografie plus Dynamit“)⁴⁶.

Die Biographie, deren zweite Auflage (1971) bereits nach Heartfields Tod im Jahr 1968 erschienen ist, ist eine Quelle, die natürlich einer kritischen Lektüre unterzogen werden sollte, insbesondere angesichts der Tatsache, dass Wieland in der Zeit des Kalten Krieges die Präsentationsweise von Johns Werken fast allein

kontrollierte⁴⁷. Die Lektüre der Biographie bestätigt, dass diese einen Teil des Projekts der nachkriegszeitlichen „Aktualisierung“ Heartfields mit besonderer Berücksichtigung seiner Ausstellungen bildete. Davon zeugen die darin abgedruckten Ausschnitte aus den Katalogtexten und Rezensionen zur Ausstellung *John Heartfield und seine Fotomontagen* in der Deutschen Akademie der Künste (Berlin, 1957), von Meinungsäußerungen im Gästebuch seiner Ausstellung in Moskau (1958) oder auch ein Gedicht von Erich Fried zu Ehren Heartfields, das bei der Eröffnung der Londoner Ausstellung verlesen wurde (1969)⁴⁸. Die Klarheit der kriegsablehnenden und antifaschistischen Botschaft, der agitatorische Charakter, der revolutionäre Ton, die Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft sind Inhalte, die in den zitierten Texten immer wiederkehren. Angesichts dieses Narrativs könnte die polnische Heartfield-Ausstellung als eines von vielen Beispielen für die Rekontextualisierung seiner Arbeit, ihre Einbindung in die Nachkriegsmaschinerie der „kommunistischen Propaganda“ in einem Land hinter dem Eisernen Vorhang angesehen werden. Zugleich sollte man jedoch hinzufügen, dass die Warschauer Ausstellung einige Monate nach der Kuba-Krise (Oktober 1962) stattfand, dem seit dem Zweiten Weltkrieg schärfsten Kräfterennen zwischen den Atom-Supermächten, in dessen Folge Chruschtschow im Oktober 1964 gestürzt wurde. Auf der Suche nach einem politischen Hintergrund für die Interpretation von Phänomenen und Ereignissen im Bereich der visuellen Kultur betrachte ich politische Ereignisse nicht als Ursache und Kunstwerke oder Ausstellungen nicht als ihre unmittelbaren Folgen. Ich bin jedoch der Meinung, dass die Bedeutung solcher Arbeiten Heartfields wie *Atomkrieg. Fordert: Verbot der Atomwaffen!* (1956) nicht nur durch das begleitende offizielle „Propaganda“-Narrativ, sondern auch durch die historisch-politischen Umstände ihrer öffentlichen Betrachtung im Rahmen der Ausstellung ergänzt wird (Abb. 8).

Was tun mit dem (Neo)dadaismus?

Zwei Jahre nach der ersten Auflage der Biographie *John Heartfield. Leben und Werk, Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde* erschien 1964 in Köln das Buch *DaDa – Kunst und Antikunst* von Hans Rich-

ter, ein Abriss der Geschichte des Dadaismus aus der Perspektive eines seiner Akteure⁴⁹. Ergänzt sei, dass die polnische Übersetzung der Publikation erst 1986 veröffentlicht wurde und damals für polnische Kunstgeschichtsstudenten zum Standardwerk über den Dadaismus wurde⁵⁰, während die polnische Forschung zum Dadaismus (bis zum Ende des 20. Jahrhunderts) im Vergleich zur umfassenden ausländischen Literatur recht karg ausfiel.



Abb. 8: Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR) [Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfieldda (NRD)], Ausstellungsansicht, CBWA, Warschau (7. – 27. Februar 1964).

Richters Buch enthält eine Abbildung der *DaDa-Fotomontage* von 1920 (auch bekannt unter dem Titel *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr*, datiert ins Jahr 1919)⁵¹, einer Arbeit, die in der Liste der im Jahr 1964 in Warschau ausgestellten Werke als eine von vier Arbeiten aus den Jahren 1919–1920 (unter 172 Werken) aufgeführt wird. Im Katalog zur Warschauer Ausstellung trägt sie den Titel *DaDa-Collage*, wird auf 1919 datiert, Grosz und Heartfield zugeschrieben und ist mit folgendem zusätzlichen Kommentar versehen: „Eine Satire auf die Invasion der amerikanischen Unterhaltungsindustrie im besiegten Berlin“⁵². Ähnliche Erläuterungen begleiten im Ausstellungskatalog auch die übrigen in *Dada 3* (April 1920, Malik Verlag) publizierten Arbeiten: die *Dame im blauen Kleid* wird als eine „Satire auf den Expressionismus“ und *Der männliche Geist überschreitet die Schwelle zum Osten* als eine „Satire auf die Antibolschewistische Liga“ gedeutet.

Was tun mit Heartfields Dadaismus in einem Land hinter dem Eisernen Vorhang? Beachtenswert ist,

dass seit der Entstehung des CBWA im Jahr 1949 in dieser Galerie nie eine Dadaismus-Ausstellung organisiert worden ist, da sich dieser nicht in die Richtungen der von oben gesteuerten Kulturpolitik einfügte – weder während der Periode der Doktrin des sozialistischen Realismus noch in der Zeit der so genannten „kleinen Stabilisierung“, also einer gewissen Liberalisierung des Gesellschaftslebens in der VR Polen [in den Jahren 1956–1968 – Anm. d. Übersetz.]. Als staatliche Institution unterstand das CBWA direkt dem Ministerium für Kultur und Kunst, dem das Zentralkomitee der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza – PZPR) Empfehlungen zur Organisation von Kulturveranstaltungen übermittelte, darunter zur Thematik von Ausstellungen und der begleitenden Rezensionen in der Presse. Im April 1960 wurden die Richtlinien des Zentralkomitees der PZPR für den Bereich der bildenden Kunst erstellt, die auch die in staatlichen Institutionen organisierten Ausstellungen berücksichtigten. Man empfahl die Präsentation von

*realistischen, ideell und gesellschaftlich engagierten bzw. gegenständlichen Werken. Abstrakte bzw. halbabstrakte Werke sind als marginale Angelegenheit zu behandeln*⁵³.

Es wurde auch eine Vergrößerung der Anzahl an Ausstellungen von Gebrauchskunst sowie von Themenausstellungen beschlossen. Die polnische Kunsthistorikerin Anna Markowska kommt zu dem Schluss: „Es gab grundsätzlich keinen Platz für Duchamp hinter dem Eisernen Vorhang“⁵⁴. Es war nicht der Dada-Künstler Duchamp, sondern der kommunistisch gesinnte Picasso, der in den 1950er und 1960er Jahren im offiziellen polnischen Ausstellungsbetrieb vertreten war.

Heartfields 1964 im CBWA präsentierter Dadaismus musste daher dem marxistischen Geist entsprechend dargereicht werden, als eine revolutionäre Politsatire, ohne jedoch auf die tückische Faszination des Künstlers für die visuelle Kultur Amerikas aus der Zeit der Fotomontage *Dada-merika* (1919), einer Arbeit von Grosz und Heartfield, näher einzugehen. Während Richter in seiner Monographie über den Dadaismus unterstreicht, dass Heartfield „das ‘Amerikanische’ liebte und mit Genuß im Berlin der Kriegsjahre Englisch sprach“⁵⁵, betonte Wieland Herzfelde

im Katalog zur Warschauer Ausstellung, dass die dadaistischen Collagen von Heartfield und Grosz vor allem eine Kritik der Bourgeoisie darstellten:

Ein mehr oder weniger bewusster Kompositionsgrundsatz war die Visualisierung von Unordnung als Wesen des bürgerlichen Systems, und zwar in der Art und Weise, wie es sich Tag für Tag durch die Presse und Werbung auf die zeitgenössischen Menschen auswirkte. Dieses Prinzip erhielt bei den Dadaisten in Berlin programmatischen Charakter, wo der Krieg und die Ereignisse der Novemberrevolution in besonders drastischer Weise das abstoßende Gesicht der herrschenden Klasse mit ihrer Kultur und Kunst enthüllt hatten. Die dadaistischen Anti-Künstler waren bewusste Gegner des Expressionismus und der abstrakten Kunst: wenn sie Aufnahmen zerschnitten, taten sie es aus einem Mangel an Respekt; nichtsdestoweniger war die Verwendung von Fragmenten der Aufnahmen eine (wenn auch giftige) Befürwortung der Realität.⁵⁶

Für einen polnischen Kunstwissenschaftler, der sich mit der Ausstellungstätigkeit in der VR Polen befasst, klingt Wielands Interpretation des Dadaismus – als einer engagierten, „antiabstrakten“ und in gewisser Weise „realistischen“ Kunst – wie die oben zitierten Richtlinien des Zentralkomitees der PZPR im Bereich der bildenden Kunst von 1960. In einem ähnlichen Ton wie Wieland erläuterte auch Stefan Morawski den Dadaismus in seiner Rezension der Warschauer Ausstellung:

Der Dadaismus zeigte eine Welt ohne Verbindungen; Heartfield hingegen sucht und findet Beziehungen zwischen einzelnen Phänomenen. Der Dadaismus war ein passiver Protest; Heartfield, seit 1918 Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands, ist ein aktiver Pamphletist und Satiriker. Der Dadaismus vermied die Synthese, weil er ihr nicht traute; Heartfield schafft in seinen Fotomontagen eine bestimmte Vision der Realität. Er ist ein Synthetiker – seine Ästhetik ist die Ästhetik der nackten Tatsachen. [...] Heartfield – ein engagierter Künstler.⁵⁷

Morawski schafft also in konsequenter Weise eine Distanz zwischen Heartfields politischem Engagement und der „Passivität“ des Dadaismus. Er scheut zwar

nicht davor zurück, Heartfield als Dadaisten zu bezeichnen, doch versteht er die bereits erwähnte, 1964 im CBWA ausgestellte Arbeit *DaDa-Collage* (1919) – den Kommentaren im Katalog zufolge – als eine „Satire auf den Amerikanismus in Europa“⁵⁸.

Diese Interpretationen des Dadaismus wurden in Polen in demselben Jahr gelesen, als in Köln Richters Buch mit seinen Bemerkungen zum Neodadaismus der 1960er Jahre veröffentlicht wurde. Mit anderen Worten: Die Heartfield-Ausstellung wurde, ergänzt durch einen entsprechenden ideologischen Kommentar, in der zentralen polnischen Kunstgalerie zu einer Zeit ausgestellt, als man sich im Westen auf die Anfänge des Dadaismus besann. Der Dadaismus kehrte nach und nach auch ins polnische Kunstleben, vor allem in die Kunstkritik zurück. In der bahnbrechenden Ausstellung *The Art of Assemblage* (1961) im New Yorker Museum of Modern Art waren auch drei polnische Künstler vertreten (Bronisław Kierzkowski, Teresa Rudowicz, Marian Warzecha)⁵⁹. Pierre Restany, der Polen im Jahr 1960 als Mitglied der französischen Delegation zum 7. Internationalen Kongress der Kunstkritiker (AICA) besuchte, schrieb in der Zeitschrift *Przegląd Artystyczny* über das Schöpfen der in den späten 1950er Jahren tätigen Künstlergeneration aus den Quellen des Dadaismus:

Man hielt den Dadaismus für tot, begraben durch den europäischen Surrealismus und erneut ermordet durch den abstrakten amerikanischen Surrealismus von Gorky's Nachfolgern. [...] Angesichts des bildlichen Bankrotts des Surrealismus entdeckte eine gesamte neue Generation den Dadaismus wieder: die beeindruckenden Montagen Rauschenbergs, die „stars and stripes“, Zielscheiben und Nummern von Jasper Johns, die Graffiti von Twombly, Hains' Zäune, die zerrissenen Poster von Villeglé, die Poster-rückseiten von Rotello, die mathematischen Kompositionen Tinguelys, die assemblages von Müller und Stankiewicz, die Ergebnisse von Hiquilys Suche – all diese Ansätze hatten ihren Ursprung in einer gemeinsamen Wallfahrt zu den Quellen des Dadaismus [...].⁶⁰

Man kann davon ausgehen, dass Heartfields Anti-kriegsbotschaft nach der Kubakrise nicht an Relevanz in der Welt verloren hatte; eine etwas andere Frage

aber ist die nach der Bedeutung seiner nachkriegszeitlichen, von einem propagandistischen Narrativ begleiteten Ausstellungen angesichts der Neubewertung des Dadaismus in Kunstgeschichte und Kunstkritik. Ein Vergleich von Herzfelds Biographie mit Richters Geschichte oder auch der Versuch, die Heartfield-Ausstellung mit Bezug auf neodadaistische Tendenzen zu rekontextualisieren, führt zu den Unterschieden in der Rezeption des Dadaismus (einschließlich Heartfields Werk) auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs.

Im zitierten Text von Pierre Restany, in dem unter anderem die Quellen des Neodadaismus in der Kunst um 1960 analysiert werden, taucht Heartfields Name als einer der Hauptvertreter des Berliner Dadaismus nicht ein einziges Mal auf. Restany erinnert lediglich an die *collages* von Kurt Schwitters und an die *readymades* von Marcel Duchamp, unterstreicht dabei zugleich: „der Dadaismus bestätigte das Primat des Irrationellen in der Kunst und ordnete den bildlichen Ansatz einem individuellen lyrischen Abenteuer unter“⁶¹. Wie bereits betont, gab es in dem von oben gesteuerten Ausstellungsprogramm des CBWA keinen Platz für einen Dadaismus in der individuellen Version eines Duchamp. Aus ideologischen Gründen fand sich darin jedoch Platz für Heartfield, wobei einige seiner dadaistischen Arbeiten aus den Jahren 1919–1920 der Kategorie Politsatire mit antikapitalistischer, kriegsablehnender und antifaschistischer Aussage zugeordnet wurden.

Zur Frage nach der Rezeption von Heartfield im polnischen Kunstleben der Nachkriegszeit sei abschließend hinzugefügt, dass seine Ausstellung im Jahr 1964 in dem 2017 erschienenen Sammelband *Der dadaistische Impuls in der polnischen Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts* nicht einmal erwähnt wird. In dieser Publikation wird mehrfach die Meinung geäußert, dass „der Dadaismus in Polen als separate Strömung nicht existierte“⁶², oder auch, dass

*die polnische Kunst in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg nur selten einen Dialog mit dem Erbe des Dadaismus führte und ihre Aufmerksamkeit mehr auf den Surrealismus richtete*⁶³.

Ein gewisser Dialog wurde jedoch beispielsweise in der zitierten Rezension von Stefan Morawski geführt,

die eine kurze Analyse des europäischen Dadaismus der Zwischenkriegszeit enthält. Und obwohl Morawski letztlich die gesonderte Position von Heartfield unterstreicht, weist er dennoch darauf hin, dass er „aus der Avantgarde-Tradition, aus dem deutschen Dadaismus“⁶⁴ hervorgegangen ist. Er würdigt zugleich auch den Umbruchscharakter dieser Strömung:

*Der Dadaismus sah keinen Sinn und keine Notwendigkeit, die bisher betriebene Kunst fortzuführen. Daher waren Duchamps Urinal oder Picabias Tintenfass nicht nur Witze, um den stumpfsinnigen Bourgeois zu schockieren. Der Dadaismus war keine kreative Methode: er war eine anarchistische Weltanschauung eines Künstlers, dem eine gebrochene und chaotische Welt lieber war als eine vorgetäuscht rationale Welt.*⁶⁵

Die Heartfield-Ausstellung von 1964 bot die Gelegenheit, das Erbe des Dadaismus zu diskutieren. Am Beispiel von Morawskis Rezension lässt sich jedoch auch nachvollziehen, in welcher Weise in der Ära der VR Polen versucht wurde, die Bewertung von Avantgarde-Strömungen mit der offiziellen, kulturpolitischen Rhetorik in Einklang zu bringen.

Im Jahr 1962 wurde im Stedelijk Museum in Amsterdam die von dem Direktor Willem Sandberg und Ad Petersen konzipierte Ausstellung *Dylaby* eröffnet. *Dylaby*, das heißt *Dynamic Labyrinth*, bildete eine künstlerische Intervention im Galerieraum. Sechs Künstler – Daniel Spoerri, Per Olof Ultvedt, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Robert Rauschenberg und Jean Tinguely – errichteten eine Sequenz von Environments, die an dadaistische und surreale Ausstellungen erinnerten. Im Vergleich mit *Dylaby* – die von Bruce Altshuler zu denjenigen Ausstellungen gezählt wird, die „Kunstgeschichte machten“, wie der Untertitel seiner Anthologie verkündet⁶⁶ – könnte die Ausstellung des Berliner Dadaisten Heartfield im CBWA anachronistisch wirken, wenn wir sie den neodadaistischen Tendenzen der 1960er Jahre gegenüberstellen. Die Angst vor Anachronismus, also einer fehlerhaften Verortung von Ereignissen oder Artefakten in der Zeit, ist – nach Georges Didi-Huberman⁶⁷ – in der Disziplin der Kunstgeschichte allgegenwärtig. Eine der befriedigendsten beruflichen Errungenschaften bleibt die korrekte Verortung eines Kunstwerks beziehungsweise künstlerischen Œuvres auf dem Zeitstrahl. Dies be-

trifft nicht nur die richtige Datierung auf der Grundlage von erhaltenen Quellendokumenten, sondern auch den Versuch einer Interpretation und Bewertung von künstlerischen Phänomenen.

Didi-Huberman argumentiert, dass ein Werk anachronistisch, also „verspätet“ sein und im Widerspruch zum Zeitgeist stehen kann. Es kann aber auch „euchronisch“, das heißt gut in der Zeit verortet sein. In diesem Sinne stellt der historisch-künstlerische Anachronismus weiterhin einen Nachklang von Hegels Geschichtsphilosophie dar. Eine Herausforderung für den Kunsthistoriker ist es jedoch, die Folgen der Hegel'schen Falle zu erkennen, nämlich die Bildung eines Kanons von Werken, die ihre Epoche beispielhaft widerspiegeln oder ihrer Zeit voraus seien. Sowohl ein Werk als auch eine Ausstellung können anachronistisch erscheinen, dieser erste Eindruck sollte jedoch durch eine Hinterfragung des Referenzsystems, des Kalendariums sowie der Zeitachse, nach denen diese „Verspätung“ in der Kunstgeschichte beurteilt wird, verifiziert werden.

In der Geschichte der zu beiden Seiten des Eisernen Vorhangs organisierten Ausstellungen gibt es zahlreiche Beispiele „anachronistischer“ Diskrepanzen. Ausstellungen fanden zur selben Zeit statt, werden in der Kunstgeschichte jedoch unterschiedlichen Strömungen zugeschrieben: Als 1951 in New York die *Ninth Street Show*, die erste Ausstellung von Arbeiten abstrakter Expressionisten, organisiert wurde, präsentierte man im CBWA unter anderem die sowjetische Variante des „Sozialistischen Realismus“. Ziel der Gegenüberstellung der Ausstellung *Dylaby* mit der Warschauer Heartfield-Schau im Jahr 1964 ist nicht, den „euchronischen“ Ausstellungskanon westlicher Galerien und den „Anachronismus“ der Ausstellungspolitik des CBWA zu betonen, sondern vielmehr die Gründe für diese Diskrepanzen zu analysieren, der politischen, ideologischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Faktoren, die eine Neubewertung von Werken und Ausstellungen mitbestimmen. Gerade der Mangel an „Synchronisation“, das ungleichzeitige Auftreten von Phänomenen, die geopolitisch bedingten, zeitlichen Verschiebungen geben heute einen Impuls, die Kunstgeschichte neu zu schreiben. Aufgrund der ideologischen Verflechtung, aber auch des künstlerischen Ranges dieser Veranstaltung ist *Leider aktu-*

ell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR) in Warschau ein besonders aufschlussreicher Fall. An ihn sollte in Zeiten zahlreicher Revisionen der kunsthistorischen Epistemologie erinnert werden.

Aus dem Polnischen

von Agnieszka Lindenhayn-Fiedorowicz

Endnoten

1. Das Büro wurde 1949 gegründet und hatte seinen Sitz im 1900 von der *Gesellschaft zur Förderung der Schönen Künste* eröffneten Galeriebau, der so genannten Zachęta, wo auch die Ausstellungen gezeigt wurden – Anm. d. Red.
2. Zachęta – National Gallery of Art, Warschau, Abteilung Dokumentation, *Mappe Sztuka obca w Polsce, 1964 [Fremdländische Kunst in Polen, 1964]*, Typoskript, S. 58. Erarbeitet wurde der Beitrag im Rahmen des „Nationalen Programms zur Entwicklung von Geisteswissenschaften“ des polnischen Ministers für Wissenschaft und Hochschulwesen unter dem Titel *Geschichte der Ausstellungen in der Nationalen Kunstgalerie Zachęta – dem Zentralbüro für Kunstausstellungen in den Jahren 1949–1970* (Nr. 0086/NPRH3/H11/82/2014).
3. Vgl. Freya Mülhaupt, *Biografie*, in: *John Heartfield: Zeitausschnitte. Fotomontagen 1918–1938*, hg. v. Freya Mülhaupt u.a., Berlin 2009, S. 167.
4. Nancy Roth, *Heartfield's Collaboration*, in: *Oxford Art Journal*, Band 29 Heft 3, 2006, S. 414.
5. Mülhaupt 2009, *Biografie*, S. 169 (wie Anm. 3). Zu Heartfields Ausstellungen in der Nachkriegszeit siehe auch: Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk, Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde*, Dresden 1986, S. 8; 123–130; 342–351.
6. Vgl. Sabine T. Kriebel, *Revolutionary Beauty: The Radical Photomontages of John Heartfield*, Berkeley 2014.
7. Michael White, *John Heartfield. Berlin*, in: *The Burlington Magazine*, Band 151 Heft 1277, 2009, S. 569–571; Roth 2009, *Heartfield's Collaboration*, S. 414 (wie Anm. 4).
8. Vgl. Karolina Zychowicz, *The Exhibition-Organizing Activity of the Committee for Cultural Cooperation with Foreign Countries (1950–1956). Based on the Example of Selected Exhibitions at the Zachęta Central Bureau of Art Exhibitions*, in: *Ikonotheka*, Band 26, 2016, S. 63–94.
9. Vgl. Stanisław Welbel, *Käthe Kollwitz and Otto Nagel: Two Exhibitions of "Progressive Artists" at the Zachęta in the Framework*

- of Cultural Cooperation with the German Democratic Republic, in: ebd., S. 111–136.
10. Warschau, Zachęta, *Herbert Sandberg. Grafika i satyra (NRD) [Herbert Sandberg. Grafik und Satire (DDR)]*, hg. v. Ada Potocka, Warszawa 1965. Siehe auch: Andrzej Pieńkos, *Herbert Sandberg (NRD). Grafika i satyra [Herbert Sandberg (DDR). Grafik und Satire]*, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/herbert-sandberg> (30.10.2018).
 11. Karl-Heinz Kukla, *Młodzi artyści plastycy Niemieckiej Republiki Demokratycznej [Junge bildende Künstler der Deutschen Demokratischen Republik]*, in: Warschau, Zachęta, *Wystawa młodych artystów Niemieckiej Republiki Demokratycznej (malarstwo, grafika, rzeźba) [Ausstellung junger bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik (Malerei, Grafik, Skulptur)]*, hg. v. Ada Potocka, Warszawa 1965, unpag.
 12. Warschau, Zachęta, *Wystawa prac grafików z Niemieckiej Republiki Federalnej [Ausstellung der Arbeiten von Grafikern aus der Deutschen Bundesrepublik]*, hg. v. CBWA, Warszawa 1956. Siehe auch: Andrzej Pieńkos, *Wystawa prac grafików z Niemieckiej Republiki Federalnej [Ausstellung von Arbeiten grafischer Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland]*, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-prac-grafikow-niemieckiej-republiki-federalnej> (30.10.2018).
 13. Warschau, Zachęta, *Plakat NRF [BRD-Plakat]*, hg. v. CBWA, Warszawa 1957.
 14. Warschau, Zachęta, *Wystawa grupy Tendencje z Monachium. Malarstwo, rzeźba, grafika [Ausstellung der Gruppe Tendencje aus München. Malerei, Skulptur, Grafik]*, hg. v. Ada Potocka, Warszawa 1968. Andrzej Pieńkos, *Wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki grupy 'Tendencje' z Monachium [Ausstellung von Malereien, Skulpturen und Grafiken der Gruppe Tendencje aus München]*, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-grupy-tendencje-z-monachium> (30.10.2018).
 15. Warschau, Zachęta, *Rosyjska sztuka plastyczna od XIII wieku do naszych dni. Malarstwo, rzeźba [Russische bildende Kunst vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart]*, hg. v. Helena Szustakowska und Halina Zacharewicz, Warszawa 1969. Siehe auch: Iwona Luba, *Rosyjska sztuka plastyczna od XIII wieku do naszych dni. Malarstwo, rzeźba*, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/rosyjska-sztuka-plastyczna-od-xiii-wieku-do-naszych-dni> (30.10.2018).
 16. Eberhard Hölscher [Einleitung], in: Warschau 1957, *Plakat NRF*, unpag. (wie Anm. 13).
 17. Kukla 1965, *Młodzi artyści plastycy*, unpag. (wie Anm. 11).
 18. *Rocznik CBWA 1963, 1964 [Jahrbuch CBWA 1963, 1964]*, hg. v. Wanda Hackiewiczowa u.a., Warszawa 1964, S. 49.
 19. Zachęta 1964, *Sztuka obca*, S. 58 (wie Anm. 2).
 20. Ebd. Siehe auch: Warschau, Zachęta, *Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda (NRD) [Leider aktuell. Ausstellung von Fotomontagen John Heartfields (DDR)]*, Warszawa 1964.
 21. Hackiewiczowa u.a. 1964, *Rocznik CBWA*, S. 49–50 (wie Anm. 18).
 22. Zachęta 1964, *Sztuka obca*, S. 59 (wie Anm. 2).
 23. Eberhard Bartke und Rudolf Bergander, [Einleitung], in: Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 24. Ebd.
 25. Ebd.
 26. Ignacy Witz, in: Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 27. Mieczysław Berman, in: ebd.
 28. Piotr Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm [Roter Monteur. Mieczysław Berman: der Grafiker, der den polnischen Kommunismus entwarf]*, Kraków 2017, S. 21.
 29. Mieczysław Berman, in: Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 30. Eigenbezeichnung der autoritären Politik unter Józef Piłsudski ab 1926 – Anm. d. Red.
 31. Mieczysław Berman, in: Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 32. Stefan Morawski, in: *Satyra – plakat Mieczysława Bermana [Satire – ein Plakat von Mieczysław Berman]*, hg. v. CBWA, Warszawa 1961, S. 3–18.
 33. Ignacy Witz, *Fotomontaże Mieczysława Bermana [Fotomontagen von Mieczysław Berman]*, Warszawa 1964, S. IV.
 34. Berlin, Internationales Ausstellungszentrum am Bahnhof Friedrichstraße, *Mieczysław Berman, Warschau. Fotomontagen*, Berlin (Ost) 1966.
 35. Roth 2006, *Heartfield's Collaboration*, S. 414 (wie Anm. 4).
 36. Ebd.
 37. Zachęta 1964, *Sztuka obca*, S. 59 (wie Anm. 2).
 38. Hackiewiczowa u.a. 1964, *Rocznik CBWA*, S. 49 (wie Anm. 18).
 39. Wieland Herzfelde, *Sprawa Heartfielda [Der Fall Heartfield]*, in: Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 40. Herzfelde 1986, *John Heartfield*, S. 8 (wie Anm. 5).
 41. Ebd., S. 127.
 42. Ebd.
 43. Ebd., S. 133.
 44. Ebd., S. 354.
 45. Ebd., S. 331.
 46. Ebd., S. 324.
 47. White 2009, *John Heartfield*, S. 570 (wie Anm. 7).
 48. Herzfelde 1986, *John Heartfield*, S. 342–362 (wie Anm. 5).
 49. Hans Richter, *DaDa – Kunst und Antikunst*, Köln 1964.
 50. Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antyszuka [Dadaismus. Kunst und Antikunst]*, Nachwort: Werner Haftmann, übers. v. Jacek Buras, Warszawa 1986.
 51. Richter 1964, *DaDa*, Abb. 63 (wie Anm. 49); Richter 1986, *Dadaizm*, S. 209 (wie Anm. 50). Siehe auch den Katalog: Paris, Centre Pompidou, *Dada*, hg. v. Laurent Le Bon, Paris 2005, S. 479.
 52. Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 53. Anda Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki [Ministerium für Kultur und Kunst]* (Anhang), in: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960 [Künstlerisches Leben in Polen in den Jahren 1945–1960]*, hg. v. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1992, S. 234.
 54. Anna Markowska, *Zasadniczo nie było miejsca na Duchamp'a za żelazną kurtyną [Für Duchamp gab es grundsätzlich keinen Platz hinter dem Eisernen Vorhang]*, in: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej [Der dadaistische Impuls in der polnischen Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts]*, hg. v. Paulina Kurc-Maj und Paweł Polit, Łódź 2017, S. 220–236.
 55. Richter 1964, *DaDa*, S. 106–107 (wie Anm. 49).
 56. Warschau 1964, *Niestety aktualne*, unpag. (wie Anm. 20).
 57. Stefan Morawski, *Sumienie i talizman naszych czasów. Wystawa Johna Heartfielda w Zachęcie [Gewissen und Talisman unserer Zeit. John Heartfields Ausstellung in der Galerie Zachęta]*, in: *Przegląd Artystyczny*, Heft 4, 1964, S. 27.
 58. Ebd.
 59. Piotr Majewski, *Neodadaizm około 1960 roku – diagnoza Pierre'a Restany'ego i artyści polscy [Neodadaismus um 1960 – Pierre Restany's Diagnose und die polnischen Künstler]*, in: Kurc-Maj und Polit 2017, *Impuls dadaistyczny*, S. 239–249 (wie Anm. 54).
 60. Pierre Restany, *L'art moderne – langage international du lyrisme et de l'irrationnel [Moderne Kunst – die internationale Sprache der Lyrik und des Irrationellen]*, in: *Przegląd Artystyczny*, Heft 2–3, 1960, S. 22.
 61. Ebd.
 62. Przemysław Strożek, *Pierwsze głosy o dadaizmie na łamach krakowskiej prasy (1918–1921) [Erste Stimmen zum Dadaismus in der Krakauer Presse (1918–1921)]*, in: Kurc-Maj und Polit 2017, *Impuls dadaistyczny*, S. 36–37 (wie Anm. 54).
 63. Marcin Lachowski, *Einleitung*, in: ebd., S. 215.
 64. Morawski 1964, *Sumienie i talizman*, S. 27 (wie Anm. 57).
 65. Ebd.
 66. *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962–2002*, hg. v. Bruce Altshuler, London 2013, S. 25–36.
 67. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, S. 13. Siehe auch: Gabriela Świtek, *Przedmowa*, in: Iwona Luba, *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej w latach 1956–1969 [Die Avantgarde im CBWA. Ausstellungen von Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoska in den Jahren 1956–1969]*, Warszawa 2017, S. 8–9.

Abbildungen

Abb. 1-8 Fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Zusammenfassung

The paper explores some political and art-historical aspects of the exhibition *Unfortunately Still Current: John Heartfield's Photomontages (GDR)* shown in the Central Office for Art Exhibitions in Warsaw (February 1964). While Heartfield's works of the 1920s and the 1930s are still subject to new challenging interpretations, less analysed is their post-war reception including the travelling exhibitions of the 1960s. On the one hand, the Warsaw show was one of Heartfield's post-war exhibitions which travelled to Czechoslovakia, Hungary, Italy, Sweden or Great Britain. On the other hand, the presentation of his work in the Central Office for Art Exhibitions, the largest state gallery in the Polish People's Republic, was part of a geopolitically planned art exchange between Poland and other countries behind the Iron Curtain. What is discussed in this context are some differences between the exhibitions of contemporary art from the German Democratic Republic and the Federal Republic of Germany organized in Warsaw in the 1950s and the 1960s. The 1964 Warsaw exhibition rhetoric is confronted with some paragraphs of Wieland Herzfelde's biography of his brother *John Heartfield: Leben und Werk* (originally published in 1962 and reedited twice in the 1970s) as well as with Heartfield's reception in Poland due to his artistic contacts with Mieczysław Berman. The validity of Heartfield's exhibition is also discussed in relation to Dadaism's revival in the 1960s, marked with the publication of Hans Richter's *DaDa – Kunst und Anti-kunst* in 1964.

Autorin

Dr. habil. Gabriela Świtek, Leiterin des Fachgebiets Kunsttheorie am Kunsthistorischen Institut der Universität Warschau. Absolventin der University of Cambridge (PhD 1999, MPhil 1996) und der Central European University in Prag (1994). Publikationen u.a.: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje [Spiele der Kunst mit der Architektur. Moderne Affinitäten und zeitgenössische Integrationen]* (2013), *Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity* (2009), *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc* (Hg., 2009). Leiterin der Abteilung Dokumentation

zeitgenössischer Kunst in der Nationalen Kunstgalerie Zachęta. Kuratorin des polnischen Pavillons für die 10. Architekturbiennale in Venedig (2006). Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte und -philosophie, Methodologie der Kunstgeschichte und Ausstellungsgeschichte.

Titel

Gabriela Świtek, Heartfield im Zentralbüro für Kunstausstellungen (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych) in Warschau (1964), in: *Verflechtung und Abgrenzung. Polnisch-deutsche Perspektiven in der Kunstgeschichte seit 1945*, hg. v. Regina Wenninger und Annika Wienert, kunsttexte.de/ostblick, Nr. 4, 2018 (14 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.