

MONTAGE ODER FAKE NEWS?

AKADEMIE DER KÜNSTE

Virtuelles Programm zur Ausstellung „John Heartfield. Fotografie plus Dynamit“ in der Akademie der Künste, Berlin vom 2.6. bis 23.8.2020

Politische Fotomontage „Eine weltweite Errungenschaft“¹

Margarita Tupitsyn

Während er den Schwarzmeerraum bereiste, um Fotomaterial für sein nächstes Plakat zu sammeln, schrieb der Fotomontage-Künstler Gustav Klutsis an seine Frau und Kollegin Valentina Kulagina: „Das Wichtigste ist, dass es eine Gelegenheit gab, mit [John] Heartfield, [Arkadi] Schaichet, [Max] Alpert zu sprechen.“² Auf einer Fotografie aus Klutsis' Archiv ist diese sehr kameradschaftlich anmutende Begegnung festgehalten. (Abb. 1) Heartfield und Klutsis, beides eingefleischte Kommunisten und Pioniere der politischen Fotomontage in ihrem Land, sitzen nebeneinander, Klutsis hat seinen Arm um Heartfield gelegt. Letzterer, der damals für die kommunistische Wochenschrift *AIZ* tätig war, hatte den Auftrag erhalten, die Septemberausgabe 1931 der Zeitschrift *USSR im Bau* zu gestalten. Diese 1930 gegründete mehrsprachige Publikation widmete sich der Berichterstattung über den raschen Wiederaufbau des Landes. Die Aufnahme zeigt Heartfield in ungewöhnlich gelöster Stimmung: Sein Entwurf für die Titelseite, der von *USSR im Bau* gedruckt wurde und aus einem über die Moskauer Stadtlandschaft gelegten Leninporträt besteht, weist keines der Merkmale von Heartfields berühmtem galligen Sarkasmus auf. (Abb. 2) Das lässt vermuten, dass er in das kommunistische Land kam, um eine Weile von der äußerst negativen Haltung Abstand zu nehmen, die seine Fotomontagen für die *AIZ* kennzeichnete. Heartfields Expedition

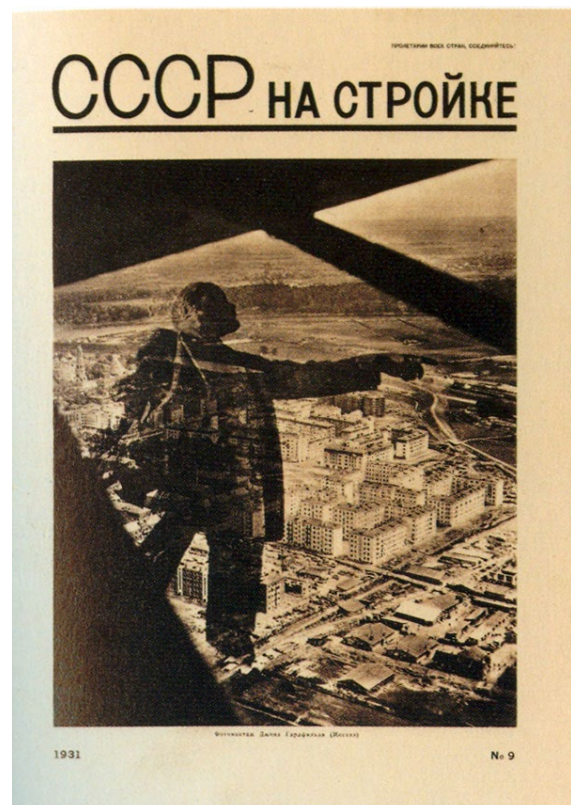


1 – Arkadi Schaichet, von links nach rechts: Gustav Klutsis, John Heartfield, Fjodor Bogorodski, Wassili Elkin, Sergei Sinkin und Max Alpert in Batumi (an der Schwarzmeerküste, jetzt Georgien), 1931, Archiv von Margarita Tupitsyn

mit Alpert und Schaichet, den Protagonisten der Avantgardepraktiken in den Massenmedien, sowie der Arm, den er in der Fotografie um den konservativen realistischen Malers Fjodor Bogorodski legt, zeugen davon, dass er lokalen soziokulturellen Verwerfungen keine Beachtung schenkte.

Sowjetische Amtsträger boten Heartfield eine Ausstellung in Moskau an. Kulagina, das russische Pendant zu Hannah Höch, besuchte die Eröffnung am 22. November und kommentierte sie in ihrem Tagebuch: (Abb. 3)

„BF³ ist sehr verstimmt, dass unser Team nicht zur Eröffnung kam. Er sagt, das sei politisch nicht korrekt, ein Fehler usw. Und was ist mit Heartfield, der keine gemeinsame Ausstellung mit uns wollte – war das korrekt? Er beharrte



2 – John Heartfield, Titelseite für die Zeitschrift *USSR im Bau* 9 (1931)
© The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin

auf einer Einzelausstellung, und er bekam sie. Wir traten ihm unser Recht ab – und es ist offenkundig, dass es keinen Spaß macht einen Mann zu ehren, der seine Genossen so behandelt, wie ein Eroberer seine Kolonien behandeln würde.“⁴

Kulagina betont hier einen Konflikt zwischen individuellen und kollektiven Zielen und stellt die Frage, ob die massenmedial tätigen Künstlerinnen und Künstler in der Lage sind, ihre individuelle Urheberschaft zurückzustellen, um sich der gemeinsamen Arbeit am Ziel der Massenagitation zu widmen. Mag sie auch beabsichtigt haben, in dieser Hinsicht zwischen Heartfield und den sowjetischen Vertreterinnen und Vertretern der politischen Fotomontage zu unterscheiden, so beweisen doch die ikonischen Werke Heartfields und Klutsis' das Gegenteil. Das 1929 entstandene Selbstbildnis des Ersteren, der mit einer Schere seinen Feind enthauptet, und Klutsis' emblematisches Plakat *Lasst uns den Plan der großen Projekte erfüllen* (1930) mit seiner das Proletariat führenden Hand als zentralem Motiv zeugen von dem Wunsch, die Identität in Kunstwerken, die für ein großes und anonymes Publikum geschaffen wurden, zu bewahren. (Abb. 4, 5) Es lohnt sich zur Kenntnis zu nehmen, dass beide Künstler die Verfremdungstechnik anwenden, die sie von Dada und vom Russischen Formalismus lernten.



3 – John Heartfield, Installationsansicht von John Heartfields Einzelausstellung, Moskau 1931, Archiv von Margarita Tupitsyn

Heartfields Weigerung, zusammen mit den Fotomontage-Künstlern auszustellen, denen er sich auf dem Foto zugesellt hatte, legt die Vermutung nahe, dass seine Bereitschaft zur Zusammenarbeit bei der Septemerausgabe von *USSR im Bau* ein Kompromiss in puncto Urheberschaft war. Er verließ die Sowjetunion gerade noch rechtzeitig, denn im Sommer 1932 erklärte Kulagina: „Die Fotomontage wird von allen Seiten angegriffen.“⁵ Ein Jahr später, als Heartfield nach Hitlers Machtergreifung gezwungen war, Berlin in Richtung Prag zu verlassen, verschlechterte sich auch die Situation in Moskau. „Ich sagte ihnen, [...] dass sie wohl eher Papier-Kleber benötigten, keine Künstler“,⁶ erklärte Kulagina wütend in ihrem Tagebuch. „ihnen“ bezieht sich hier auf die Redaktionsmitglieder der Staatsverlage, die in der Zwischenzeit die Zensur der Fotomontage-Entwürfe intensiviert hatten. Kulaginas negative Verwendung des Begriffs „Kleber“ untergrub das strukturelle Fundament des Mediums. Wenn der Schnitt jetzt von der Zensur vorgenommen wird, dann war der Klebstoff, der das spezifische Modell einer sozialen Ordnung zusammenhält, ebenfalls ruiniert.

Angesichts dieses Paradigmenwechsels der politischen Fotomontage erschien die Malerei, die noch ein Jahrzehnt zuvor als überholt bezeichnet worden war, als rettende Kraft am Horizont. „Die Künstler beginnen wirklich damit, gerne Dinge zu machen, die so bleiben werden, wie sie gemacht wurden; in dieser Hinsicht erfüllt die Malerei die in sie gesetzten Erwartungen“,⁷ schloss Kulagina naiverweise, als sich die Regierung anschickte, dem Stil des Sozialistischen Realismus eine Monopolstellung einzuräumen. So wie Klutsis Kulagina in den 1920ern



4 – John Heartfield, *Selbstporträt*, 1929 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Akademie der Künste, Berlin

überzeugt hatte, von der Malerei zur Fotomontage zu wechseln, war Kulagina jetzt entschlossen, „Gustav zu überreden, mit der Malerei zu beginnen“, indem sie seine Arbeit in den Massenmedien als „Verschwendung seines immensen Talents“ bezeichnete.⁸ Angesichts der Tatsache, dass sowohl Heartfield als auch Klutskis ihrer entschiedenen Loyalität gegenüber der politischen Fotomontage zum Opfer fielen, war Kulaginas Urteil ungerecht.⁹ Es war aber auch unrichtig, denn die Tatsache, dass sich die Zensur auf dieses Medium konzentrierten, bestätigte nur dessen historische Bedeutung. Es eignete sich sowohl für Künstlerinnen und Künstler, die politische Manipulationen aufdecken wollten, als auch für solche, die utopische Strukturen auf den Begriff brachten.

Vielleicht ist es dieses dialektische Potenzial der politischen Fotomontage, das ihr im virtuellen Raum entgegenwirkte, wo sie eine bloße operationelle, immaterielle Technik wurde, die sich in den Dienst einer Vielzahl von Agenden und Ideologien stellen ließ. Das Schicksal einer solchen ursprünglich durchaus wirkungsvollen und radikalen Kunstform findet einen Widerhall in Klutskis' Warnung, die dieser im Jahr nach Heartfields Russlandbesuch in der Publikation der Oktobergruppe aussprach: „Es ist dringend geboten, weiterhin die zahlreichen Epigonen und Scharlatane zu bekämpfen, die diese Methode vulgarisieren und sie benutzen, um den jetzt schon überholten Techniken ihrer Machwerke einen jugendlichen Anstrich zu verleihen.“¹⁰

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider



5 – Gustav Klutskis, *Lasst uns den Plan der großen Projekte erfüllen*, 1930, Archiv von Margarita Tupitsyn

- 1 Der Titel ist entnommen aus Gustav Klutskis, *A Worldwide Achievement*, nachgedruckt in: Margarita Tupitsyn, *Gustav Klutskis and Valentina Kulagina, Photography and Montage After Constructivism*. New York 2004, fortan Tupitsyn 2004, S. 241–243
- 2 Gustav Klutskis' Brief an Valentina Kulagina, 3. September 1931, in: Tupitsyn 2004, Vgl. Anm. 1, S. 193
- 3 Boris Fjodorowitsch Malkin war der Direktor des Staatsverlags der Schönen Künste (IZOGIZ).
- 4 Valentina Kulaginas Tagebuch, 23. November 1931 in: Tupitsyn 2004, vgl. Anm. 1, S. 201
- 5 Ebd., 26. August 1932, S. 205
- 6 Ebd., undatierter Eintrag, 1933, S. 206
- 7 Ebd., 24. Februar 1932, S. 201
- 8 Ebd.
- 9 Paradoxerweise wurde Klutskis, ein Kommunist, am 17. Januar 1938 festgenommen. Er wurde angeklagt, Mitglied der lettischen faschistisch-nationalistischen Organisation zu sein und am 11. Februar 1938 zum Tod durch Erschießen verurteilt.
- 10 Gustav Klutskis, *The Photomontage as a New Kind of Agitation Art*, in: Tupitsyn 2004, vgl. Anm. 1, S. 240. Ursprünglich veröffentlicht als *Fotomontazh kak novyi vid agitatsionnogo iskusstva*, in: *Izofront: Klassowaia bor'ba na fronte prostranstvennykh iskusstv. Sbornik statei ob'edineniia Oktiabr'*. Leningrad 1931, S. 119–133