

Hanne Bergius

Der groteske Tod – Erscheinungsformen und Motive bei Heartfield

Hanne Bergius: Der groteske Tod
– Erscheinungsformen und
Motive bei Heartfield, in: Kat.
Klaus Honnef/ Peter Pachnicke
(eds.): John Heartfield, Köln:
DuMont 1991, S. 56–65. ISBN
3-7701-2588-6

Todeserfahrung und apokalyptische Phantasie waren die zentralen Themen des Expressionismus. Der Tod überschattete das Leben, heilstheologische Erwartungen wurden negiert: »Gott ist tot«, bemerkte Hugo Ball 1917, »eine Welt brach zusammen . . . Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. Kirchen sind Luftschlösser geworden . . . Das Christentum bekam einen Stoß.«¹ Zerstörung, Umbruch, Einsturz, Katastrophe, Mord und Selbstmord entluden sich in konvulsivischen expressionistischen Darstellungen, in denen Untergang und Neubeginn oftmals dicht beieinander lagen. Die Themen wurden meist auf die großen bedeutenden Komplexe der Zeit, auf Großstadt und Krieg, bezogen. In der ›Neuen Jugend‹, der literarischen und künstlerischen Zeitschrift, die Heartfield gestaltete und zusammen mit seinem Bruder Wieland Herzfelde 1916/17 herausgab, veröffentlichten die beiden groteske Todesdarstellungen von James Ensor und George Grosz und lyrisch-expressionistische Todesvisionen einer zerfallenden Welt.

Die Katastrophe war seit dem Ersten Weltkrieg nicht nur ein Apriori des Denkens², sondern sprengte auch die herkömmliche Wahrnehmung und Darstellungsform. Durch die industrielle Entwicklung war seit dem 19. Jahrhundert eine tödliche Maschinerie in Gang gesetzt worden, die ihre destruktive Energie im Ersten Weltkrieg entlud. In das Räderwerk gerieten nicht nur Werte und Ideale der Kultur; der Mensch selbst wurde darin zermalmt. Diese Erfahrung veranlaßte Heartfield zeit seines Lebens, die Gefahr des Todes als Bestimmungsgrund seines politischen Kampfes zu betrachten, sie im gesellschaftlichen Tatbestand zu konkretisieren und auf historische Gegebenheiten zu beziehen.

Der unerträgliche Widerspruch lag für Heartfield darin, daß der Mensch selbst gesellschaftliche Bedingungen schuf, die zu seiner Zerstörung führten. Die Wahrnehmung wurde in seinen Montagen nicht durch Katastrophenbilder überfordert oder ins Dämonische gesteigert, sondern setzte Kräfte der Reflexion und Rebellion frei. Während im Expressionismus Todesdarstellungen noch vielfach apokalyptische Dimensionen erhielten, säkularisierte sie Heartfield. Die Gefahr des Todes hörte auf viele Namen: Erster Weltkrieg, Spartakistenverfolgung, Terror, Inflation, Faschismus, Kommunistenhetze, Weltwirtschaftskrise, Rüstungswahn, Judenverfolgung, Arbeitslosigkeit, Manipulation der Medien. Die Kehrseite dieses Unterganges, den Heartfield auch als Zusammenbruch des Kapitalismus prognostizierte, war die Utopie von einer Erlösung der Menschen durch den Kommunismus. Doch die Montagen grotesker Todesdarstellungen zeigen, daß Heartfield nicht nur argumentativ mit dem Kopf montierte, um die Schuldigen dingfest zu machen, sondern daß seine Arbeit unauflöslich mit Schrecken, mit Angst und Verzweiflung verschlungen war. So ist auch die Erscheinung und der Schrei des Dada-Apachen vielschichtig im Zusammenhang der grotesken Todesmontagen zu verstehen.

Der Schrei des Dada-Apachen

»John Heartfield, der große Häuptling, wurde im Jahre 1888 in New Orleans geboren, wo sein Vater, der ›weiße Bär‹, seit Jahrzehnten sein Wigwam aufgeschlagen hatte. Die Mutter des besagten Heartfield ist die bekannte Lady Nocker Boccer . . .« So stellte sich ›unser John‹, der erst 1891 geboren wurde und einer der jüngsten Berliner Dadaisten war, auf einem Druckbogen des ›Dadaco‹, des dadaistischen ›Weltatlases‹, 1920 dar (Kat.-Abb. 12).³ Heartfield war – wie die Berliner Dadaisten Grosz, Schlichter und Dix – vom verwegenen Pathos und der gesteigerten Vitalkraft des Dada-Apachen fasziniert, dessen Lebenslust seinen

Widerstand gegen die Todeskräfte seiner Zeit mobilisierte. Er bot der »gesamten brutalen Realität« die Stirn und setzte im Hier und Jetzt seiner Zeit die Kunst als »geistigen Pistolenschuß« (Tzara) ein. Das dadaistische »Abenteuer« Kunst wurde geradezu vom Einbruch todbringender Mächte in den überkommenen Lebensraum herausgefordert. Im »Ja zum gigantischen Weltenunsinn« (Grosz) polte der Dada-Apache den Sturz aus allen traditionellen Sicherungen und Gegebenheiten vehement in einen Aufbruch ins Unbekannte um.⁴

Die »schreienden« dadaistischen Fotoporträts von Heartfield und Hausmann steigerten das abenteuerliche Pathos der Dada-Streiter (Abb. S. 261). Heartfield unterstrich seinen Schrei durch geballte Fäuste oder indem er, ihn verstärkend, seine Hände an den Mund hielt. »Nieder die Kunst!« und »Nieder die bürgerliche Kultur« oder »Dada ist gross und John Heartfield ist sein Prophet« waren die Dada-Sentenzen zu diesen Fotografien, oder, programmatischer auf die Fotomontage bezogen: »Dereinst wird die Photographie die Malkunst verdrängen und ersetzen« – ein Zitat von dem belgischen Maler Anton Wiertz (1806–1865).

Schockierend wirkte Heartfields Schrei auch auf den Dada-Manifestationen, berichtete Hannah Höch. Wenn Grosz beispielsweise endlos »atemberaubende, erschwindelte Erlebnisse« vor dem Publikum erzählte, indem er die Sätze abbrach und an anderer Stelle wiederaufnahm, so daß die Zuhörer unruhig wurden, dann »griff plötzlich John Heartfield ein, indem er einen markerschütternden Ton ausstieß – einen Urwaldschrei«.⁵ Der explosiven Dynamik und Entladung vernichtender Gewalt im Ersten Weltkrieg schleuderte Heartfield seinen vitalen Einsatz entgegen. Es lag daher in dem auf den gefährlichen Augenblick zugespitzten Ausdruck nicht nur die futuristische »Liebe zum Wagnis, zur Gefahr, . . . zur noch nicht erreichten Höhe und zum noch nicht sondierten Abgrund«⁶, sondern auch eine bannende, ja beschwörende Kraft entfesselter menschlicher Energie. In Heartfields Schrei äußerte sich Dadas produktive Destruktion affektiv-haßvoll. Sie wurde geradezu stimuliert von seinem cholertischen Temperament: »Heartfield war immer rasch, seine Reaktionen so spontan, daß sie ihn übermannten, er war mager und sehr klein, und wenn ihm etwas einfiel, sprang er in die Höhe. Er sagte seine Sätze heftig, als fiel er einen mit seinem Sprung an, er summte dann zornig wie eine Wespe um einen herum. (. . .) Er konnte nur aggressiv lernen, und ich glaube, es ließe sich zeigen, daß das auch das Geheimnis seiner Montagen ist. Er brachte zusammen, er konfrontierte, woran er erst hochgesprungen war, und die Spannung dieser Sprünge ist in seinen Montagen erhalten. (. . .) Er lernte nur von dem, was er als Angriff empfand, und um etwas Neues zu erfahren, mußte er's für einen Angriff halten (. . .) John mußte es wütend schütteln, um es halten zu können, ohne es zu entkräften.«⁷

Die Wut Heartfields war *eine* Komponente seines Hasses; die andere war hintergründiger. Sie offenbarte sich als Verzweiflung und Angst. Der Schrei war auch eine ohnmächtig-mächtige Reaktion der »Lebensangst« (Franz Jung). Sie führte Heartfield jedoch nicht in die Abgründe des expressionistischen »Weltschmerzes«, sondern war hellhörig und wach und forderte ihn zu seiner Strategie der ironischen Abwehr heraus. Seine Kunst sollte zur Waffe werden, und wie Grosz' Zeichenfeder Säbel und Schwert zugleich war, wurde die Schere für Heartfield ein Instrument, mit dem er das Leben »freischnitt« (Benjamin).

Die grauenerregenden Auswirkungen der zutiefst erfahrenen Bedrohungen und Zerstörungen des Menschen- und Weltbildes versuchte er durch komische Komponenten des grotesken Gestaltungsverfahrens zugleich zu distanzieren und zu prognostizieren. Dieses Spannungsverhältnis aus Grauen und Lachen entwuchs seinem dadaistisch zwiespältigen Zustand zwischen Engagement und

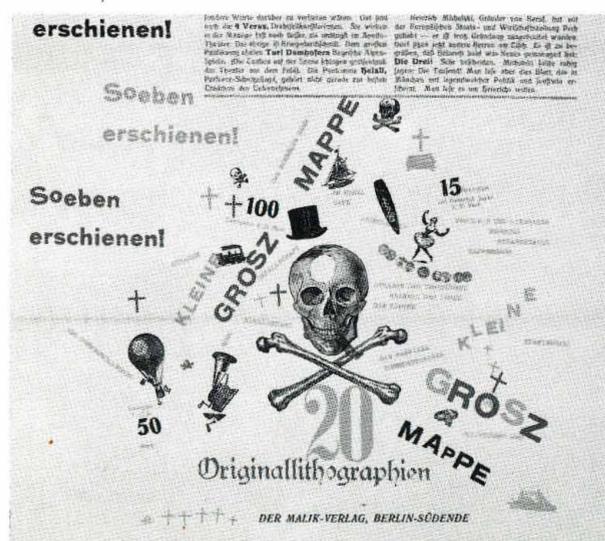
Distanz, zwischen Betroffenheit und Spiel. Regeldurchbrechung und Normenverletzung des Traditionell-Ästhetischen, Verzerrung von Proportionen und Dimensionen, verfremdende Gegenüberstellung unterschiedlicher Bildebenen, überraschende Koppelung vor allem von Bild und Text, Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen, Disparaten und Unvereinbaren, Bildsprache der Verwandlung und gegenständlichen Vertauschung charakterisierten Heartfields Montageverfahren, deckten sozial- und kulturkritisch gesellschaftliche Mißstände auf und durchbrachen ideologisch geschürte Illusionen. Mischformen bestimmten Heartfields groteskes Gestaltungsprinzip. Die schlechte, grotesk gesteigerte Wirklichkeit sollte zeigen, daß die Gesellschaft »reif zur Komödie« geworden war; im Umkehrschluß sollte eine künftige, kommunistische Wirklichkeit aufscheinen. Mit dem grotesken Montageverfahren, das Heartfield wie alle Berliner Dadaisten als das »einzige reinliche künstlerische Hilfsmittel«⁸ im Klassenkampf betrachtete, beabsichtigte er über die Kritik hinaus lebenserneuernde Kräfte aus Kultur, Politik und Gesellschaft wachzurütteln und erstarrte Bewußtseinszustände zu sprengen. Denn die Notwendigkeit einer proletarischen Revolution wurde für ihn im Laufe der zwanziger Jahre immer dringlicher.

Groteske Motive des Todes: Totenkopf und Skelett

Schon in der ersten Montage Heartfields aus Klischees und Akzidenzmaterial, der Reklame zur »Kleinen Grosz-Mappe« in der »Neuen Jugend« vom Juni 1917, erscheint der Tod als zentrales groteskes Motiv. Um das Klischee eines Totenkopfes mit gekreuzten Knochen, einem Emblem für Gift, schwirren die Titel der gesellschaftskritischen Zeichnungen von Grosz, die das Leben als makabre »Buffonade und Totenmesse zugleich« (Hugo Ball) übersteigern und demaskieren: »Krawall der Irren«, »Hinrichtung«, »Strasse«, »Kirche«, »Vorstadthäuser«, »Fräulein und Liebhaber«, »Spaziergang«, »Gesellschaft«, »Mord«. Disparat zwischen dieses groteske Titel-Panoptikum wurden Klischees gesetzt: eine Tänzerin, ein Grammophon, ein Ballon, ein Sarg mit Knochen, ein Schiff und viele Totenkreuze. Deren eschatologische Bedeutung ist hier durch die musterartige Reduktion und Zerstreung ins Spielerische gewendet. Der Totenkopf mit Zylinder erinnert an Grosz' Verkleidung als Tod auf einer Dada-Soiree, mit der er der Gesellschaft als ihr eigenes Spiegelbild zynisch entgegentrat. Etwas Totentänzerisches steckt in dieser Montage – ein groteskes Ineins von Tod und Spiel, von Schrecken und Lebenslust, etwas von dem bösen Spiel einer verkehrten Welt. Der Tod wurde hier von Heartfield gleichgesetzt mit dem Teufel und degradierte das Leben als unsinniges »Kabarett zum Menschen«. »Der Antichrist kam wieder, er trägt Konfektion«⁹, heißt es 1917 im »Gesang an die Welt« von Grosz. Darüber hinaus könnte auch vermutet werden, daß Heartfield in der Todes-Teufelsallegorie mit Zylinder Wilhelm II. als Repräsentanten der tödlichen machtpolitischen Gewalt sah. Als sich 1917 abzeichnete, daß der Krieg verlorenging, kam die Rede auf, daß der Kaiser die Krone mit dem Zylinder tauschen müsse.

In dieser Montage wird deutlich, daß das Groteske zwar mit neuen künstlerischen Formen und Mitteln der Darstellung provozierte, daß es sich aber zugleich von traditionellen Grotesk-Vorstellungen einer »Civitas Diaboli« anregen ließ. Doch während die mittelalterlichen Untergangsschrecken und Katastrophen in ein christliches Weltbild eingebunden waren, Gegenbilder zur himmlischen »Civitas Dei« darstellten und der Tod zur Seligkeit des Jenseits führte, schien die Präsenz des Todes in dem zeitgenössischen Kaleidoskop von

John Heartfield, Anzeige für die »Kleine Grosz-Mappe«. »Neue Jugend«, Juni 1917, S. 4 (Detail; vgl. Kat.-Abb. 5d)

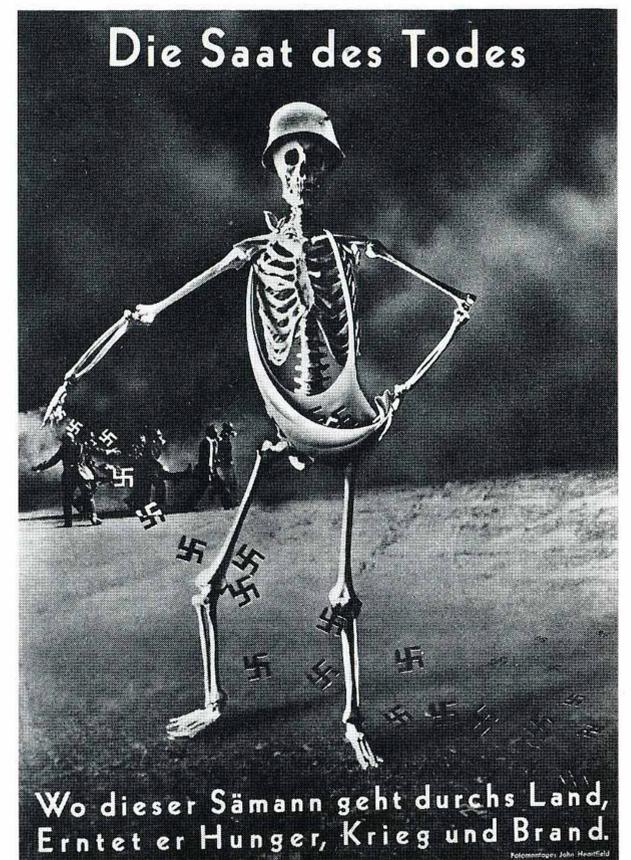


Vernichtungen allgegenwärtig und allein in seiner Bedeutung als ›Stachel der Hölle‹, der Angst und Schrecken einflößt, weiterzuwirken.

Im Laufe der Jahre radikalisierte Heartfield die grotesken Motive des Todes durch eine gesteigerte Spannung aus Grauen und distanzierendem Zynismus. Betrachten wir die Montage ›Nach zehn Jahren: Väter und Söhne‹ (1924; Abb. S. 36–37): Heartfield verzerrt das Abbild des Todes dämonisch-phantastisch in einer perspektivisch überdimensionalen Reihung und grellen Beleuchtung von Totenskeletten. Ihre beängstigende und aggressive Dimension wird in konkrete politische Bezüge eingebunden. Der Schatten der Väter fällt auf die aufmarschierenden, zu Soldaten hergerichteten Jungen, deren Paradeschritt der Wilhelmische Gesinnungsmilitarismus anfeuert. Sie verkörpern zugleich eine zweite Generation, die ins Ungewisse aufbricht, ja dem General Litzmann (1850–1936) als Repräsentanten der Machtpolitik und des Gesinnungsmilitarismus des Ersten Weltkrieges zu folgen scheint. Durch die schockierende Konfrontation der unterschiedlichen Bildebenen, die vor allem von dem Gegensatz zwischen Tod und Leben bestimmt werden, erhält die Fotomontage nicht nur grotesk-satirische, sondern auch grotesk-phantastische Dimensionen, die über die kritisierten Verhältnisse hinaus durch die Überdimensionalität der Totengerippe an existentielle Lebensängste rührt, die hier wohl kaum gebannt werden.

Totenkopf und Totengerippe werden von Heartfield im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre wiederholt in Zusammenhang mit der tödlichen Gefahr des Faschismus gebracht, so zum Beispiel in der Fotomontage ›Das Gesicht des Faschismus‹ vom Juli 1928. Es schockiert den Betrachter durch das groteske Ineinander von organischen Gesichtsteilen wie Augen, Ohren, Stirn und Kopf mit den grauerregenden Totenschädelpartien des knöchernen Nasenbeins und des zähnefletschenden Gebisses. In diesen synchronen Zügen von Leben und Tod erkennen wir Mussolini, dessen stechende Augen besonders bedrohlich wirken. Die Montage war das Titelbild zur von der KPD herausgegebenen Schrift ›Italien in Ketten‹ (1928; Kat.-Abb. 57). Die Unterschrift im Erstdruck lautete: »Ich werde in den nächsten 15 Jahren das Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wiedererkennt.« Durch das Toten-Gesicht wird der reale Zynismus der Phrase entlarvt, die destruktiven Mächte des Faschismus offensichtlich gemacht. Rechts in der Montage sehen wir Tote; die groteske Physiognomie des Todes dient daher nicht nur der satirischen Diffamierung Mussolinis, sondern auch der Entlarvung seiner mörderischen Strategien.

Die Zusammenhänge der faschistischen Ideologie mit kriegerischen Macht- und Mordinteressen demaskiert auch der Tod als Sämann in der Fotomontage ›Die Saat des Todes‹ von 1937. Auf dem wüsten Terrain einer finsternen natur- und menschenleeren Landschaft sät das Skelett des Todes, den Soldatenhelm auf dem Kopf, Hakenkreuze. Der Text zur Montage: »Wo dieser Sämann geht durchs Land, Erntet er Hunger, Krieg und Brand.« Der Tod war der faschistischen Ideologie eingeschrieben. Durch ihren Toteskult wurde das individuelle Leben gänzlich entwertet, das Subjekt dem nationalen Kollektiv rituell untergeordnet und über sein Geschick machtpolitisch verfügt. Im Hintergrund sehen wir Männer mit Gasmaske in den Krieg ziehen. Angesichts der Kriegsgefahr und der rituell legitimierten Todesverfahren des Nationalsozialismus trat der Tod hier als Mahner auf, der die menschenverachtenden faschistischen Strategien denunzieren und so seinerseits das Leben schützen sollte. Durch die Allegorie des Todes aktivieren diese Montagen Erkenntnisprozesse, die aufrütteln und zum Kampf gegen den Faschismus verpflichten sollen.



John Heartfield, ›Die Saat des Todes‹. ›Volks-Illustrierte‹ (VI, Prag), 14. 4. 1937, S. 237

Todesopfer

Neben dieser, einer langen ikonographischen Tradition verpflichteten Allegorisierung des Todes nutzte Heartfield dessen schockierende Wirkung auch durch die Verfremdung politischer Todesopfer, die durch institutionalisierte Machtinstrumente der Gesellschaft diffamiert und getötet wurden. ›Brudergrüsse der S.P.D.‹ (1927) schockiert zunächst durch die Fotografie des getöteten Liebknecht im Bildzentrum, der neben Rosa Luxemburg die Leitfigur des spartakistischen Aufstandes im Januar 1919 gewesen war.¹⁰ Das Hotel ›Eden‹, dessen Giebel als Fotozitat oben in der Montage erscheint, bezeichnet den verhängnisvollen Ort, an dem die beiden Revolutionäre vom Militär verhaftet wurden. Rechts und links erinnern Fotografien von getöteten Spartakisten an die blutige Niederschlagung vieler kommunistischer Aktionen in den Monaten Januar bis März 1919. Spuren von Gewalt zeigt auch die durchlöcherterte Fassade oben rechts, und schießendes Militär demonstriert die Bedrohung durch politische Gewalt. Dem Grauen, das diese Fotografien angesichts der gewaltsamen Tode auslösen, wird die ohnmächtige Dimension genommen; es wird stattdessen in ein erkennendes und aktives Wahrnehmen umgesetzt. Die Fotos werden durch die Schicht der Zeitungszitate verfremdet, Zeugnisse der Pressekampagne gegen die Spartakisten in den Jahren 1918 bis 1923 (in der Montage mit roten Zahlen dokumentiert). Heartfield läßt beim Betrachter keinen Zweifel aufkommen, daß Blut am ›Vorwärts‹ haftet, das nun rot auf die Zeitungskommentare tropft. Mit Blut schien auch der Titel der Montage geschrieben worden zu sein; seine Doppeldeutigkeit wirkt angesichts der abgebildeten Gewalttaten zynisch: Die ›Brudergrüsse‹ werden als Hetze entlarvt. In den hier montierten Pressekommentaren waren die Spartakisten durchweg als Kriminelle diffamiert worden. Der Bolschewismus wird in einem Beitrag des ›Vorwärts‹ als »willkürliche Gewaltherrschaft einer Clique«, als »Diktatur der Arbeitsunwilligen, der Faulenzer« propagandistisch ausgegrenzt. Diesem Zitat vom 24. Dezember 1918 hat Heartfield einen rotgedruckten Kommentar beigefügt, dessen Farbe nun mit der der kommunistischen Bewegung identisch ist: ›Volltreffer der Konterrevolutionäre‹ und ›Mordzentrale der Scheidemänner‹. Das Rot demonstriert, daß aus dem Blut der Opfer das Rot des Widerstandes hervorging. In roten Buchstaben druckte Heartfield daher auch am unteren rechten Bildrand einen größeren Kommentar zu der Hetzkampagne des ›Vorwärts‹. Dieser endet: »Und sie [die Arbeiterschaft] weiß, wessen Bruder Grüße es waren, die sich wie ein Pesthauch von Verleumdung, Gemeinheit und Lüge über das politische Leben der Arbeiterklasse gelegt haben. [...] Umsonst schreien die Mörder: ›Mord!‹ Das Blut der Erschlagenen schreit lauter.«

Der Kommentar ist propagandistisch und weckt Rachegefühle, welche die Montage in ihrer distanziert aufklärenden Art nicht bewirkt. In dieser Arbeit, im Januar 1927 vom ›Knüppel‹, der satirischen KPD-Zeitschrift, veröffentlicht, ist die Betroffenheit des politischen Kämpfers Heartfield abzulesen. Das Groteske lag für ihn als Grauerregendes und Lächerlich-Verzerrtes in der politischen »Lüge der bürgerlichen Presse«.

Unter den zahlreichen Montagen Heartfields, die politische Todesopfer grotesk verfremden, sensibilisiert ›Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!‹ im Schockverfahren für die bedrohten politischen Lebensmöglichkeiten um 1930. Weltwirtschaftskrise und aufkommender Faschismus überschatteten das Leben derart, daß es zu einem Dasein zu vertoten drohte, dessen Sinn allein darin bestand, zerstört zu werden. Eine von Heartfield selbst fotografierte, von ihrer Schwangerschaft und ihren ärmlichen Lebensumständen gebeugte Proletarierfrau beeindruckt den

John Heartfield, ›Brudergrüsse der S.P.D.‹. ›Der Knüppel‹, Nr. 1, 1927



Betrachter.¹¹ Sie sitzt ihm frontal zugewandt in einem Kleid, das zu eng für ihren wachsenden Leib erscheint. Um ihren schwangeren Bauch hat sie teilnahmslos ihre Hände gelegt. Ihr trauriger, passiver Gesichtsausdruck und ihre geduckte Haltung offenbaren ihre bedrückende Situation. Im oberen Drittel der Montage, in Höhe ihres Kopfes, schockiert das Foto eines getöteten Soldaten. Das keimende Leben in ihrem Bauch wird durch das zerstörte Leben ins Groteske gesteigert. Wenn schon die schwangere Frau zeigte, daß das zu gebärende Kind unter schweren Bedingungen heranwachsen sollte, dann verwehrt die Montage mit dem Bild des Gefallenen gänzlich die Hoffnung auf ein menschenwürdiges Leben. Makaber und zynisch zugleich wirkt der Kommentar: Hier wird von »Menschenmaterial« gesprochen, die Frau zur »Zwangslieferantin« degradiert – Begriffe, die die drohende Verwandlung des einzelnen in einen entwürdigten Massenartikel bezeichnen. Erwerbslos oder Soldat zu sein schien dieser Entwürdigung zu entsprechen. 1930 gab es 4,4 Millionen Arbeitslose.

In einem Vergleich mit der Fotomontage »Die Mutter« (1930) von Hannah Höch, der dieselbe Fotografie der schwangeren Proletarierfrau von Heartfield zugrunde lag, soll die unterschiedliche Handhabung der grotesken Todesmotivik gezeigt werden.

Hannah Höch geht von der Deformation der Frau aus; der Hintergrund der Montage ist in hellen Rot-Braun-Tönen aquarelliert. Sie durchschneidet den Körper an der Linie, die sich durch die Ärmel und den Verlauf der Kleiderfalten in Brusthöhe ergab. Dieser auf Armstümpfe und Brüste verstümmelte Leib erhielt eine überdimensionale Kopf-Montage. Von dem traurigen Gesicht der Proletarierfrau ist nur noch ihre lethargische Mundpartie zu erkennen. Das übrige Gesicht ist hinter einer metallbeschlagenen, fremdländischen, ovalen Maske verborgen, die in zweifacher Hinsicht wie ein Panzer wirkt: Sie scheint das Leben und die Gedanken dieser Frau zu verkapseln und auch keine Einwirkungen an sie heranzulassen, ja Gefahren geradezu abzuwehren. Die maskenhafte Unheimlichkeit wird durch die Stellung und unterschiedliche Größe der Augenzitate grotesk ins Leblose gesteigert. Der Blick dieser Augen ist erstarrt und verzerrt zugleich. Die hell schimmernde metallene Visage steht im Gegensatz zu den weichen, ungeschützten Formen des Körpers.

Während Heartfield mit der Montage der Proletarierfrau das sinnlose Schicksal werdenden Lebens unter den Bedingungen seiner Zeit herausstellte, ist die Wirkung der Montage von Hannah Höch vielschichtiger. Es liegt in der grotesken Verfremdung der Frau eine tiefe, weniger greifbare Betroffenheit, für die persönliche Erlebnisse ebenso Anlaß gewesen sein können wie die so oft von Hannah Höch geübte Kritik an der festgefühten Rolle der Frau als »Mutter«. Ist es der Mythos der »Mutter« als Lebensspenderin und Lebenshalterin, vor allem die faschistische Propaganda von der heldengebärenden Frau, die sie deformieren und zu einem stumpfen, handlungsunfähigen Wesen herabsetzen? Eher starrt aus dieser »Mutter« die grauenerregende Fratze des Todes, der alles Leben unterdrückt und verstümmelt. Nicht das aktuelle zeithistorische Geschehen, das Leben tötet, steht hier im Vordergrund der Aussage, sondern die Deformation der Frau und ihre Verurteilung zu Passivität und Unterordnung.

Tiere als Todesboten

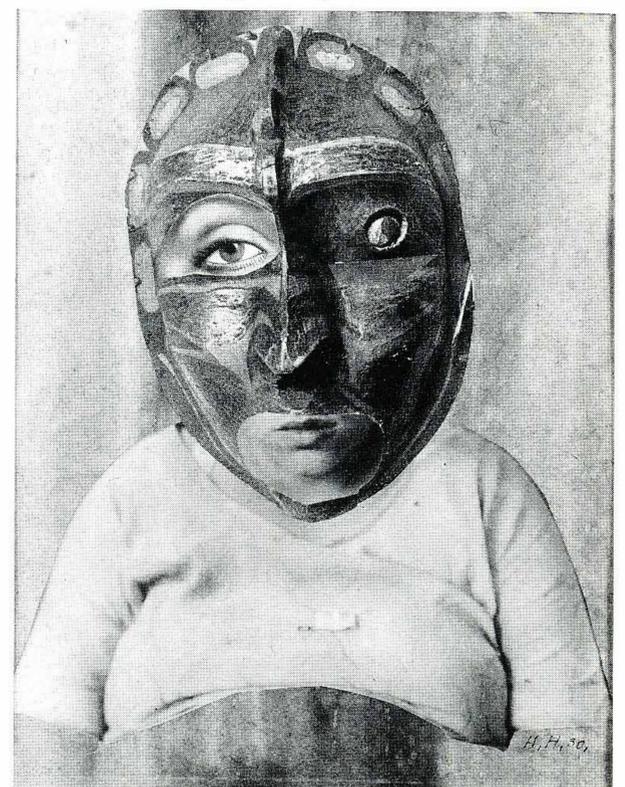
Eine ganz andere Wirkung von bedrohlicher Todesahnung erreichte Heartfield durch groteske Tiermontagen und Mensch-Tier-Vergleiche. Geier, Löwe,



Zwangslieferantin von Menschenmaterial! Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!

John Heartfield, »Zwangslieferantin von Menschenmaterial«. »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (AIZ, Berlin), Nr. 10, 1930, S. 183

Hannah Höch, »Die Mutter«. Fotomontage, 1930. Paris, Centre Georges Pompidou



Katze, Wolf, Raubfisch, Hyäne, Kröte und Schlange stellten böse Mächte dar. Heartfield transponierte die politische Lebensgefahr in die irrationale Wirkung der Tiere.

In der aggressiven Gestalt einer Hyäne läßt Heartfield das ›Kapital‹ 1932 auftreten (Kat.-Abb. S. 366–367). Attribute wie Zylinder und der Orden ›Pour le Profit‹ setzen das Raubtiergebaren gleich mit der rücksichtslosen kapitalistischen Profitgier, die Kriege zum Anlaß nimmt, um die Profitrate zu steigern. Gleich einem dämonischen Todesgott zieht die Hyäne über das Leichenfeld. Dessen bedrohliche Macht bannt und bricht Heartfield durch den zynischen Bildkommentar: ›Krieg und Leichen – immer noch Hoffnung der Reichen‹.

Als ›Stimme aus dem Sumpf‹ montierte Heartfield eine fette Kröte, hinter der das Hakenkreuz als Sonnensymbol leuchtet. »Dreitausend Jahre konsequenter Inzucht beweisen die Überlegenheit meiner Rasse!« steht unter dieser Montage aus dem Jahre 1936. Nach Wieland Herzfelde bezog sich die Aussage auf die Sympathie japanischer Rassisten mit den europäischen. Möglicherweise aktivierte Heartfield gezielt die mittelalterliche Bedeutung der Kröte, samt ihren Konnotationen als Teufels- und Hexentier mit dem Laster und den unheimlichen Abgründen des Todes und der Hölle. Die ekelerregende, häßliche Erscheinung der Kröte verkehrt grotesk die Propaganda von einer gesunden und starken, einer schönen und auserwählten nationalen Rasse und spiegelt das wahre Gesicht der rassistischen Ideologie als das eines bösen mächtigen Ungeheuers. Und wie es im Mittelalter den ›Fürsten der Welt‹ auf seiner Rückseite zusammen mit Schlangen aufzehrte, so stellte es als faschistische Allegorie die tödliche Schattenseite der Welt dar.

Das bildsatirische Motiv ›Große Fische fressen kleine Fische‹¹², das bereits von Pieter Bruegel dem Älteren 1556 gezeichnet worden war und seither viele Fassungen erhielt, aktualisierte Heartfield in der Montage zum großen Wahlgewinn der Nationalsozialisten 1930. Der Bildkommentar zur Montage: ›»Und den Fisch hab ich gewählt!« – 6 Millionen Naziwähler: Futter für ein großes Maul‹. Die Montage reagiert auf den Machtgewinn der NSDAP, die 1930 mit sechs Millionen Stimmen zweitstärkste Fraktion im Reichstag wurde. Den Sinngehalt von Bruegels Zeichnung bezog Heartfield auf die Zeitumstände. Nach Gerd Unverfehrt ist die Darstellung als eine »Allegorie auf die allen Menschen innewohnende Habgier zu entschlüsseln, die zu Unglück und Untergang führt«.¹³ Heartfield illustrierte mit den sich fressenden Fischen den kapitalistischen Darwinismus: Der große Haifisch mit Dollarzeichen auf dem Rücken und dem Zylinder mit Hakenkreuz frißt den kleineren mit der Aufschrift ›Mit Gott für Hitler und Kapital‹. Wie eng die Wirtschaft und der Faschismus zusammenhängen, erwies sich im Jahr 1931, als deutsche Industrielle – Thyssen, Kirdorf, Schröder und andere – beschlossen, Hitler zu unterstützen. Um die Wirkung des Haifisches zu steigern, nutzte Heartfield die Unbegrenztheit des Raumes und die Kombination von Foto, Kommentar und innerbildlicher Schrift, die sich gegenseitig bedingten und auslegten.

Gerade im Rückgriff auf die Tiermotivik als grotesker Allegorie des Todes zeigte Heartfield ein Prinzip satirischer Gestaltung, das auf die Aussagekraft älterer Vorbilder zurückgeht.

John Heartfield, ›Stimme aus dem Sumpf‹. AIZ (Prag), 1. 3. 1936, S. 179

STIMME AUS DEM SUMPF



„Dreitausend Jahre konsequenter Inzucht beweisen die Überlegenheit meiner Rasse!“

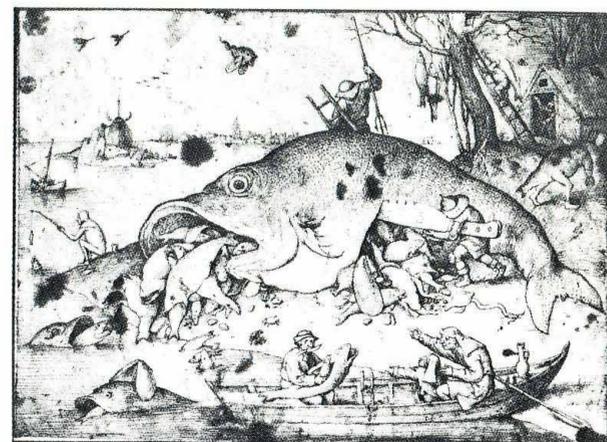
Das Rad

Als modernes groteskes Todesmotiv erscheint das Rad in den Dada-Montagen von Heartfield und Grosz. Es könnte geradezu das Zeichen des ›Grosz-Heartfield-Concerns‹ sein. Auch dieses Motiv hat eine tiefere Bedeutung und ist der

Darstellung des Todes als Chronos zuzurechnen. Üblicherweise durch seine Attribute Stundenglas und Flügel gekennzeichnet, erschien er in der Renaissance oftmals auf einem Wagen. Sein Erscheinen evozierte die Vorstellung von grausamer Schnelligkeit. Das Rad, meist isoliertes Element in den Montagen, gehörte als Gegenstand, der ein gefährliches Eigenleben entwickeln konnte, zum festen Vokabular des Dada-Grotesken.

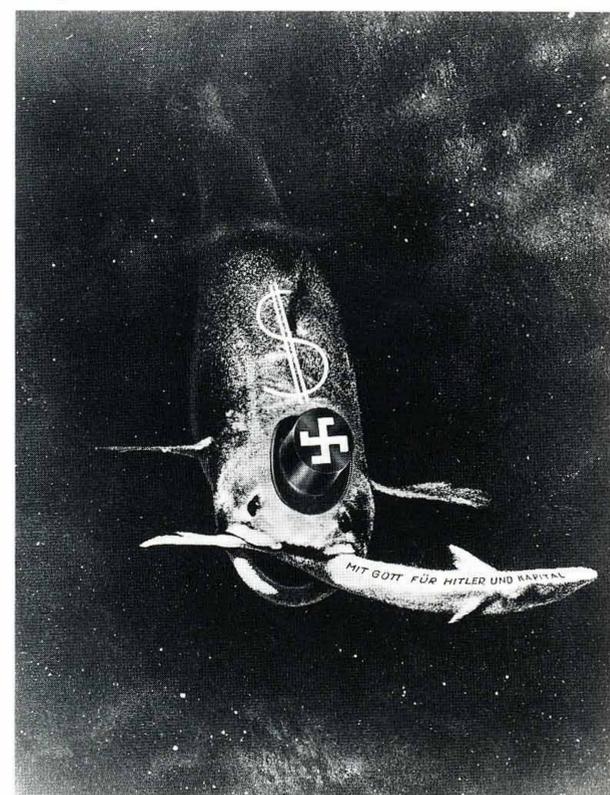
Mit dem unvermittelten Auftauchen des Rades in den dadaistischen Montagen verband Heartfield sein modernes Lebensgefühl der Angst, Faszination und Ironie. Der Dadaist sah sich einerseits rasendem Fortschritt ausgesetzt und zum anderen mit den Trümmern der Kultur konfrontiert. Der Kulturuntergang schien sich in einer Bewegung ohne Mittelpunkt scheinbar dynamisch zu vollziehen – als zerstörerische Hetero-Mobilität, die über alles hinwegging und in der sich das Leben selbst zu richten begann. Besonders deutlich wird dies in ›Universal City, 12 Uhr 5 mittags‹ (Kat.-Abb. 3). Neben dem Rad trat ›The Kady‹ als Schriftzitat auf. Im Bann der Rotation war dem Menschen Erkenntnis, ja Selbsterkenntnis verwehrt. Er war einer chaotisch gewordenen, kontingenten, von rasender Rotation heimgesuchten Welt ausgesetzt, der er sich weder entziehen noch sie bändigen konnte. In dem Titel ›Das Pneuma umreist die Welt‹ (vgl. die Version Kat.-Abb. 6a) spielte Heartfield auf diese gewaltige mechanische Kraft an, indem er sich einmal ironisch auf das ›Pneuma‹ als den lebensspendenden Atem des Göttlichen und der Lebenskraft aus der gnostischen Philosophie bezog und zum anderen durch das Stammwort ›Pneu‹ das konkrete Rad evozierte. ›Die Bewegung geht weiter‹¹⁴ scheint das fatalistische Motto der Montagen zu sein, dem ein groteskes – weil tragikomisches – Element innewohnt. In der »Gleichgültigkeit gegen Glück und Tod, Freude und Elend«¹⁵ brachte sich der Tod immer wieder in Erinnerung, seine Kräfte in der Bewegung regenerierend. In den Dada-Montagen von Heartfield und Grosz vergegenwärtigt das städtische Dynamo-Getriebe des Rades den »systematisch arbeitenden Tod, der das Leben vortäuscht« (Ball)¹⁶, der einen weiten, unabgesicherten Raum eröffnet und gleich einer naturgewaltigen Macht Grenzen sprengt und das Subjekt mit Identitätsverlust bedroht. ›Total‹ wird in ›Das Pneuma umreist die Welt‹ zitiert: Die Industrialisierung schien alles zu erfassen. Es gab keinen Raum mehr, in den sich das Individuum zurückziehen konnte. In ›Universal City‹ wird jene ungeschützte Selbstbehauptung im gewalttätigen Motor der Dinge gezeigt, in dem großen, indifferenten Getriebe, welches das Berlin der zwanziger Jahre war: »Geringer Eindruck der Revolution auf das großstädtische Leben«, notierte Harry Graf Kessler. »Dieses Leben ist so elementar, daß selbst eine weltgeschichtliche Revolution wie die jetzige wesentliche Störungen darin nicht verursacht. Das Babylonische, unermeßlich Tiefe, Chaotische und Gewaltige von Berlin ist mir erst durch die Revolution klargeworden, als sich zeigte, daß diese ungeheure Bewegung in dem noch viel ungeheureren Hin und Her von Berlin nur kleine örtliche Störungen verursachte, wie wenn ein Elefant einen Stich mit einem Taschenmesser bekommt. Er schüttelt sich, aber er schreitet weiter, als ob nichts geschehen wäre.«¹⁷

Die rotierenden Elemente konnotierten neben ihrer abstrakten dynamischen Schnelligkeit die permanente Bewegung der Warenzirkulation. Der Mobilität von verkehrstechnischen und kommunikativen Mitteln entsprach die Zirkulation, die der beständige Umschlag der Waren in der Stadt erforderte. Die kumulative Verdichtung in den Montagen kündigte die Vielheit der Waren an, zu der die ehemals vertrauten Dinge wurden. Die Zirkulation bestimmte den Verkehr der Menschen, der den sozialen Kontakt ersetzte. In dem überdimensionalen Erscheinen der Räder verband sich bedrohlich die Macht der Technik mit der des Kapitals. Dieses Motiv faszinierte die Dadaisten in demselben Maße, wie es



Pieter Bruegel d. Ä., ›Große Fische fressen kleine Fische‹. Federzeichnung, 1556. Wien, Albertina

John Heartfield, ›6 Millionen Naziwähler: Futter für ein großes Maul‹. AIZ (Berlin), Nr. 40, 1930, S. 783



sie abstieß, weil in ihm jene groteske Mischung aus Tod und Leben, Schein und Wirklichkeit lag.

Wandte Heartfield nach seiner Dada-Zeit das Rad zunächst nicht mehr als groteskes Motiv an, so interessierte es ihn 1934 wieder – in seiner Bedeutung als mittelalterliches Marterinstrument, das er mit dem Hakenkreuz gleichsetzte (Kat.-Abb. 101). Der im Mittelalter zur Folter Verurteilte wurde aufs Rad geflochten, um sein Rückgrat und seine Glieder zu brechen. Heartfield greift dieses Motiv auf, indem er einen nackten toten Menschen mit einem Lendenschurz – gleich einem leidenden Christus am Kreuz – in das Hakenkreuz hängt. Der Mensch scheint diesem Rad der Geschichte ohnmächtig ausgeliefert: ›Wie im Mittelalter – so im Dritten Reich‹, besagte der Kommentar. Der Widerstand liegt hier im Sichtbarmachen derartiger historischer Zusammenhänge.

Die grotesken Erscheinungsformen und Motive des politischen Todes wirkten mit einer bedrohlichen Spannung aus Grauen und Lachen deshalb so stark, weil es eben die zeitgenössische Welt war, deren Verlässlichkeit sich als Trug und Schein erwies. Die grotesken Motive arbeiteten mit aller Konsequenz illusionsdurchbrechend. Heartfields zynisches Gelächter eröffnete Einsichten in die abgründigen Auswirkungen der Machtpolitik und setzte zugleich Kräfte des Widerstandes frei. Die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung, einer proletarischen Revolution, stand für Heartfield im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit. Und obwohl viele der Montagen gezielt politische Aufklärung leisten, den verantwortungslosen Mißbrauch gesellschaftlicher Macht offenlegen, so ist doch auch an den Erscheinungsformen der grotesken Todesmotive festzustellen, daß sie bei aller Gesellschaftskritik einen Rest undeutbar lassen – denn Heartfield gehörte nicht zu den alles erklärenden »Planstellendenkern« und »Fahrkartenzwickern des Weltgeistes«.¹⁸

- 1 Hugo Ball, ›Kandinsky‹, in: ders., ›Der Künstler und die Zeitkrankheit‹, hrg. v. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M. 1984, S. 41.
- 2 Vgl. Karl Heinz Bohrer, ›Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk‹, München 1978.
- 3 Druckbogen des ›Dadaco‹ (1920), Reprint, Mailand/Rom 1970.
- 4 Vgl. Hanne Bergius, ›Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen‹, Gießen 1989, Kapitel ›Dadas Lachen hat Zukunft‹.
- 5 Hannah Höch, ›Erinnerungen an DADA. Ein Vortrag 1966‹, in: Katalog ›Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde‹, Berlin 1989, S. 204.
- 6 Giovanni Papini, ›Warum ich Futurist bin‹, in: Christa Baumgarth, ›Geschichte des Futurismus‹, Reinbek 1966, S. 236.
- 7 Elias Canetti, ›Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931‹, Frankfurt a.M. 1982, S. 252–253.
- 8 Raoul Hausmann, ›Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus‹, in: ders., ›Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933‹, hrg. v. Michael Erlhoff, Bd. I, München 1982, S. 110.
- 9 George Grosz, ›Gedichte und Gesänge‹, in: ders., ›Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder Rhythmen und Gesänge 1915–1918‹, hrg. v. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig 1981, S. 22.
- 10 Vgl. Hanne Bergius, ›Das Groteske als Realitätskritik: Dix, Grosz, Höch, Heartfield‹, in: ›Funkkolleg Moderne Kunst‹, Studienbegleitbrief 8, Weinheim/Basel 1990, S. 20f.
- 11 Abgebildet in: Eckhard Siepmann, ›Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung‹, Berlin 1977, S. 276.
- 12 Vgl. Gerd Unverfehrt, ›Große Fische fressen kleine Fische. Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs‹, in: Gerhard Langemeyer u. a. (Hrg.), ›Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe‹, München 1984, S. 403.
- 13 Ebd., S. 407.
- 14 George Grosz, ›Gesang der Goldgräber‹, in: ders., ›Pass auf! Hier kommt Grosz‹ (wie Anm. 9), S. 54.
- 15 Richard Huelsenbeck, ›en avant dada. Die Geschichte des Dadaismus‹, Hannover/Leipzig 1920, S. 33.
- 16 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit‹, Luzern 1946, S. 4.
- 17 Harry Graf Kessler, ›Tagebücher 1918 bis 1937‹, hrg. v. Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt a. M. 1982, S. 108.
- 18 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, ›Zwei Randbemerkungen zum Thema Weltuntergang‹, in: Katalog ›Ihn zu bedenken. Texte und Bilder zu den Frankfurter Festen '84‹, hrg. v. Dieter Rexroth, Frankfurt 1984, S. 34.

John Heartfield, 1931

...unter dem Einfluß des imperialistischen Krieges 1914–1918 stürzten die Stützpfeiler der bourgeoisen Kultur und Moral einer nach dem anderen ein. Die Künstler vermochten nicht mehr mit den Ereignissen Schritt zu halten. Der Zeichenstift erwies sich als zu langsam: die von der Bourgeoisie-Presse verbreiteten Lügen überholten ihn. Die revolutionären Künstler konnten mit diesem Tempo nicht schritthalten, sie blieben zurück und schafften es nicht, alle Etappen des proletarischen Kampfes festzuhalten.

Aus: Sergei Tretjakow/Solomon Telingater, ›John Heartfield. Eine Monografie‹, Moskau 1936 (russ.); deutsche Übersetzung von Manfred Schreyer in: Eckhard Siepmann, ›Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung‹, Berlin 1977, S. 169. – © 1977 by Elefanten Press, Berlin, und Eckhard Siepmann.

Hanne Bergius, 1989

Als gemeinsamen anarchischen Impuls ihrer Revolte sprengten die Dadaisten ihr Lachen in die vom ersten Weltkrieg erschütterte Gesellschaft. Das Lachen wurde das »Lieblingswerkzeug« der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla, das sie subversiv als Instrument der Skepsis, der Sinnstörung und Umwertung mit allen Konsequenzen der Moderne einsetzten. Das dadaistische Lachen nahm viele Gestalten an: Ironie, Humor in unterschiedlicher Schattierung, Zynismus und Sarkasmus. (...) Das »wahnwitzige Simultankonzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten« steigerte sich zu einem dionysischen Rausch – »zur Heiligkeit des Sinnlosen« und zum »Jubel des orphischen Unsinnns«. Der Dadaist feierte auf diese Weise ein neugewonnenes Schöpfertum und setzte Dada an den ›Anfang‹. Er wagte sich weit aufs offene ›Meer‹ der Ironie. (...)

In stetem Unterwegs-Sein und in permanentem Rollenspiel überlistete der Dadaist lachend seine Wurzellosigkeit und kehrte die Last der Desorientierung in eine Entlastung um. Er ergriff die Flucht nach vorn. Den Sinnverlust verwandelte er in einen Sinnverzicht.

Aus: Hanne Bergius, ›Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen‹, Werkbund-Archiv 19, Gießen 1989, S. 9, 15. – © 1989 by Anabas-Verlag, Gießen.