

Instrument der politischen Satire: Die Fotomontage in Frankreich 1930 bis 1940

**Monat der Fotografie 2004, Gropius-Bau Berlin
15. November 2004**

Ulrich Hägele

Als der Publizist Emmanuel Berl im Juli 1932 die Verlagsräume der Éditions Gallimard in der Rue Bottin im 7. Pariser Stadtbezirk betrat, hatte er ein Konzept für eine neue Zeitung mitgebracht, die der bekannte Verleger Gaston Gallimard mit ihm verwirklichen wollte: ein wöchentlich erscheinendes Blatt mit anspruchsvollen Texten zu politischen, kulturellen und literarischen Themen. Eine Zeitung, die zudem der Fotografie erste Priorität beimessen wollte. Mit Gründung der *Marianne* als *Grand Hebdomadaire*, so der Untertitel, wollte Gallimard hauptsächlich einigen auflagestarken konservativ-reaktionären Titeln wie *Candide* und *Gringoire* Paroli bieten.¹ Die simple, aber vielversprechende Strategie sah vor, dass verlagseigene Autor/innen, darunter so erfolgreiche Literaten wie André Gide, Colette und Antoine de Saint-Exupéry, regelmäßig für die Wochenzeitung exklusive Beiträge oder Vorabdrucke beisteuern sollten. Hierzu berief der Verleger neben Chefredakteur Emmanuel Berl auch den damals 31jährigen André Malraux.

Marianne erschien in einer Auflage von 200.000 Stück. Nimmt man heute eine der seltenen Originalausgaben von *Marianne* in die Hand, sticht sogleich die auffällige Illustration ins Auge. Als einzige der damals im großen Zeitungsformat erschienenen Blätter druckte *Marianne* auf der ersten Seite regelmäßig politische Fotomontagen. Mit diesen Bildern argumentierte *Marianne* von Beginn an gegen Rüstung, Krieg und Rassismus. Thematisiert wurde neben innenpolitischen und kulturellen Ereignissen vor allem der französische Blickwinkel auf die Politik Nazi-Deutschlands in Verkörperung Hitlers, Goebbels, Görings und Ribbentrops. Visuell verarbeitet wurden dabei allerdings des öfteren auch die Chefs der westlichen Demokratien Daladier, Roosevelt, Chamberlain sowie der sowjetische Staatschef Stalin² oder aber Persönlichkeiten aus dem kulturellen Spektrum, wie die Filmstars Charlie Chaplin und Marlene Dietrich (Abb. 1).³

In Paris gab es noch ein weiteres Blatt, das sowohl auf dem Titelbild als auch im redaktionellen Teil Fotomontagen abdruckte: Das war die Wochenzeitschrift "VU". Mein

¹ Überliefert ist in diesem Zusammenhang ein Ausspruch, den Gallimard gegenüber Emmanuel Berl geäußert haben soll: "J'ai besoin que vous me fassiez un hebdomadaire pour lutter contre 'Candide' et 'Gringoire'". Vgl. dazu Bernard Morlino, Emmanuel Berl. Les tribulations d'un pacifiste, Paris 1990, S. 118.

² *Marianne*, 22.11.1939, Nr. 370, S. 3; 13.12.1939, Nr. 373

³ *Marianne*, 2.1.1935, Nr. 115.

Vortrag konzentriert sich auf die Fotomontage in Frankreich und deren ikonographische Wurzeln. Die Bildbeispiele stammen aus den beiden genannten illustrierten Wochenzeitschriften "Marianne" und "VU", deren Archive seit der deutschen Besetzung als verschollen gelten. Doch zunächst möchte ich Ihnen den Entstehungsprozeß der politischen Fotomontage skizzieren. Es ist die Zeit nach 1918, als das Foto zum Tendenzbild wurde.

Vom Foto zum Tendenzbild

Seit den frühen 1920er Jahren galt die Fotomontage als Stilmittel der Groteske. Sie ermöglichte verblüffende Gegenüberstellungen und visuelle Absurditäten, die Widersprüche entlarven konnten. Ob Kunst, Politik oder Werbung: das eigentliche Terrain der Fotomontage war die Agitation. Für den französischen Ethnologen Michel Leiris stellte die Fotomontage eine Illustrationsform dar, die objektiv, aber zugleich paradox und illusorisch auf den Betrachter wirken könne. Wie ein Œuvre aus der klassischen Kunst, so schreibt Leiris 1939, folge eine Fotomontage präzisen gestalterischen Regeln. Dazu besitze sie zumeist eine gesellschaftlich-politische Funktion.⁴

Die Begründer der modernen Fotomontage und Fotocollage ihrerseits, die Dadaisten George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hanna Höch oder die Surrealisten Max Ernst sowie die Konstruktivisten El Lissitzky und Kurt Schwitters entwickelten zwar ein weiteres Genre innerhalb der modernen Kunst. Sie beriefen sich aber ebenso auf Vorläufer in der Malerei und hatten schon während des Ersten Weltkrieges begonnen, wie auch ihre französischen Kollegen Tistan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp und Paul Citroën, die von Braque und Picasso entwickelten Papier Collés mit dem Medium der Fotografie umzugestalten. Zunächst bestanden zwischen den Dadaisten in Berlin und Paris kaum Kontakte. In Deutschland stritten Raoul Hausmann und George Grosz darüber, wer sich denn nun als Urheber der Fotomontage nennen darf. Den Anstoß gegeben hatte wohl Kurt Tucholsky in seinem inzwischen berühmten Text aus dem Jahr 1912. Seine Forderung: die visuelle Konfrontation: "Wir brauchen viel mehr Fotografien", schreibt er, "eine Agitation kann gar nicht schlagfertiger geführt werden (...)" Und weiter: "Nichts beweist mehr, nichts peitscht mehr auf als diese Bilder...Mit Gegensätzen und Gegenüberstellungen. Und mit wenig Text."⁵ Grosz datierte die Erfindung der Fotomontage in das Jahr 1916, wobei er bereits 1915 mit Heartfield, wie er einmal schrieb, "interessante Photo-Klebe-Montage-Experimente"

⁴ Michel Leiris, *L'âge d'homme. Précédé de la littérature considérée comme taurochachie* (1939), Paris 1973, S. 20.

⁵ Kurt Tucholsky: *Mehr Fotografien!* [1912]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd.1, 1907-1924. Reinbek 1964, S. 21.

gemacht haben will, letzteres ist möglicherweise als eine bewußte Vordatierung anzusehen, die sich gegen den Dadaistenkollegen Raoul Hausmann richten sollte, der ebenfalls mit Fotoabbildungen, Schere und Klebstoff zu hantieren begonnen hatte. Grosz hierzu im Jahr 1928: "Als John Heartfield und ich 1916 in meinem Südender-Atelier an einem Maientage frühmorgens um fünf Uhr die Fotomontage erfanden, ahnten wir beide weder die großen Möglichkeiten noch den dornenvollen, aber erfolgreichen Weg, den diese Entdeckung nehmen sollte. Wie das im Leben so manchmal ist, wir waren auf eine Goldader gestoßen, ohne es zu wissen."⁶ Und in einem Brief aus dem Jahr 1929 an Franz Roh schrieb Grosz: "Das Wort 'Monteur' erfand ich für Heartfield, der dauernd in einem alten blauen Anzug auftrat und dessen Tätigkeit in unserer Gemeinschaft am meisten an montieren erinnerte."⁷ Jedenfalls führten die Äußerungen von Grosz zu einem erbitterten Streit um die Priorität bei der Erfindung der Fotomontage innerhalb des Berliner Dadaismus.

Der "Monteur-Dada" Heartfield selbst beteiligte sich an diesen amüsanten, aber letztlich unsinnigen Querelen kaum. Ebenso wenig kümmerte er sich um eine exakte Definition der Fotografie innerhalb der dadaistischen Collage und legte auch späterhin den Terminus "Fotomontage" stets sehr großzügig aus. Vor allem wichtig wurden für Heartfield die gemeinsam mit Grosz geschaffenen dadaistischen Fotocollagen der Jahre 1919/20. Sie wurden nicht aus der kubistischen Collage, sondern aus dem simultanistischen Klebebild des italienischen Futurismus entwickelt. Wie Tucholsky sah Heartfield die Bildgestaltung als Möglichkeit, politische Aussagen, Fakten oder Vorkommnisse zu überzeichnen, zu kommentieren oder zu ironisieren. Heartfield schrieb dazu rückblickend 1967 bescheiden und ohne verklärende Schnörkel: "Da ich fand, daß der Bleistift mir nicht mehr genügte, um gegen den Krieg Anklage zu erheben, habe ich begonnen, Photomontagen zu machen." Seine vielleicht bekanntesten Montagen aus den zwanziger Jahren entstanden eben in Zusammenarbeit mit Kurt Tucholsky. Tucholsky publizierte 1929 "Deutschland, Deutschland ueber alles". Das Buch trägt den Untertitel: "Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografien. Montiert von John Heartfield." Das Werk enthält rund hundert ironische bis polemisch-agitierende Texte zu politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Themen. Die Bilder stammen teils von Bildagenturen, teils sind es Schnappschüsse von Amateuren. Tucholsky bemerkt in seinem Vorwort "Die Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren", sein Buch wolle "versuchen, aus Zufallsbildern, aus gewollten Bildern, aus allerhand Photos

⁶ George Grosz: Über die Erfindung der Fotomontage. Aus: George Grosz: Randzeichnungen zum Thema. In: Programmheft 'Schulter an Schulter', Blätter der Piscatorbühne 'Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk', 1928, S. 8-9.

⁷ George Grosz: Aus einem Brief an Franz Roh, 1929. Aus: Franz Roh/Jan Tschichold: foto-auge. Stuttgart 1933, S. 33.

das 'Typische' herauszuholen (...). Aus allen Bildern zusammen wird sich dann Deutschland ergeben – ein Querschnitt durch Deutschland. Weil aber die offiziellen Bildwerke den Schnitt durch diesen Käse stets so legen, daß sich die Maden nicht getroffen fühlen, wollen wir es einmal anders machen. Was sich beim Schnitt krümmt –: das sind die Maden. Auch sie sind Deutschland."⁸ Der Schriftsteller erkannte Korrelation zwischen Bild und Text und versuchte, in manchmal fast spielerischer Weise beides miteinander zu verknüpfen. Sein Rezept: Gegenüberstellungen von Bildern, Konfrontation von Text und Bild, Bildausschnitte, Fotomontagen sowie agitatorische Bildlegenden. Ich habe Ihnen davon jeweils zwei Beispiele aus dem Band mitgebracht. Links, die geradezu visionäre, gereimte Polemik "Deutsche Richter von 1940" in vier Strophen, rechts eine Doppelseite aus dem Text mit der Überschrift "Statistik". Die links folgende Fotomontage "Tiere sehen dich an" besitzt außer der Unterschrift keinen weiteren Bezug zu einem Text. Die unbetitelte Montage rechts bezieht sich auf den Artikel "Deutscher Sport", der gegen die Vereinsmeier und Bürokraten zu Felde zieht.

Heartfield und Grosz hielten sich also für die Erfinder der Fotomontage. Dies stimmte natürlich keineswegs, denn das Medium der Fotomontage ist im Endeffekt genauso alt wie die Fotografie selbst, nur wurde der Begriff "Fotomontage" erst im 20. Jahrhundert geprägt, als Fotografien durch neue Druck- und Reproduktionsverfahren in breiter Form auch Eingang in die Massenmedien gefunden haben. Ja selbst der Ursprung der politischen Fotomontage liegt weit im 19. Jahrhundert. Dazu ein paar Beispiele. Sie sehen hier ein ironisches Witzbild aus dem Jahr 1864, eine Art fotografische Karikatur aus dem Album der Kaiserin Elisabeth: Auf die gezeichneten oder lithographierten Körper eines Brautpaares wurden die Köpfe von Politiker montiert: Links der österreichische Außenminister Fürst von Rechberg, rechts Otto von Bismarck. Österreich und Preußen hatten Dänemark ein Ultimatum gestellt, dem dann im April 1864 ein Krieg folgen sollte, den Dänemark verlor. Wie viele politische Fotomontagen trug auch diese prophetische Züge, denn kaum zwei Jahre darauf schloß Preußen 1866 einen geheimen Angriffspakt mit Italien, der sich gegen Österreich-Ungarn richtete.

Der Wegbereiter der Fotomontage im 19. Jahrhundert kam allerdings aus Frankreich. André Adolphe-Eugène Disdéri meldete 1863 sein Patent auf eine Mosaik-Karte an. Darunter verstand er ein Visitenkartenbild, das mehrere Portrait-Aufnahmen verschiedener Personen vereinte. Auf dem Patentamt hatte Disdéri Karten vorgelegt, die jeweils Tänzer und Tänzerinnen der Pariser Oper zeigten, oder Minister des Kabinetts oder einfach bekannte Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben Frankreichs. Für den Fotografen wurden die Mosaik-Karten ein riesen Geschäft. Er konnte mehrfach kassieren. Denn all diese Menschen

⁸ Kurt Tucholsky: Deutschland, Deutschland über alles. Berlin 1929, S. 12.

mußten ja in Disdéri's Atelier zunächst ein Portrait von sich anfertigen lassen. Für die Montagen öffnete sich dann die Ladenkassen ein zweites Mal. Zudem gab es bereits damals Sammler, die sich wie wild auf die Montagen der Tänzerinnen oder Persönlichkeiten stürzten. Auf einem Foto-Mosaik befanden sich nicht weniger als 320 Persönlichkeiten der französischen Haute Volé. Diese Art von Montage war eine Form des modernen Starschnitts: An einem einzigen Tag gingen bei Disdéri 70.000 Bestellungen ein.⁹ Noch begehrt war Disdéri's Rekord-Bild: Das war eine Mosaik-Karte mit tausend Portraits, die jeweils nur etwas mehr als die Größe eines Stecknadelkopfes hatten.

Eher in die Richtung der Fotokarikatur des Fürsten Bismarck gingen dagegen die Witz- und Spaßmontagen, die seit den 1880er und 1890er Jahren vor allem in Universitätsstädten gerne bei den ortsansässigen Fotografen bestellt wurden. Sie sehen hier zwei Beispiele des Fotografen Wilhelm Hornung aus Tübingen. Entstanden sind sie in der Zeit der Jahrhundertwende. Sie stammen aus dem Album einer studentischen Verbindung. Hierzu inszenierte der Fotograf Stilleben aus Spielzeug, Obst oder Zündhölzern und montierte darauf die bewußt unproportioniert gewählten und aus Fotoportraits geschnittenen Köpfe oder Figuren seiner Kunden. Ebenso verbreitet waren Fotomontagen, die Fotoarrangements von Einzelfiguren oder Figurengruppen vor einem lithographierten Hintergrund zeigten.¹⁰ Andere Fotografen versuchten sich, wie etwa Gustave Le Gray, an einer Form der künstlerischen Fotomontage, die jedoch nicht mit Schere und Klebstoff zusammengefügt, sondern gleich im Sandwich-Verfahren mit zwei Negativen doppelt auf Fotopapier belichtet wurde. Es entstanden so einige Meerszenen mit Segelschiffen, die zwar täuschend "echt" wirkten, jedoch unter realen Bedingungen kaum hätten realisiert werden können.

Ich möchte ihnen nun noch ein letztes Beispiel aus dem 19. Jahrhundert zeigen. Es stammt ebenfalls aus Frankreich: Es ist ein Karton des berühmten französischen Kriminologen Alphonse Bertillon. Der Chef der Pariser Polizei entwickelte ein noch heute gebräuchliches visuelles Verfahren für die erkennungsdienstliche Behandlung von Straftätern. Es stellt die Vorstufe des Überwachungsstaates dar, denn Bertillon ging von der Existenz eines bestimmbar und wiederkehrenden Typus von Individuen aus. Mit den Fotografien die den Delinquenten von vorne und von der Seite zeigten wollte man den Betreffenden Straftäter eine Identität verleihen und in als Wiederholungstäter entlarven. Weniger bekannt sind die Übersichtstafeln physiognomischer Züge, die Bertillon um 1895 als Hilfe für das Studium des

⁹ Vgl. Timm Starl: "Dem Unmöglichen ein sehr weites Feld". Kombinationsbilder und Kompositions fotografien als Anfänge der Fotomontage im 19. Jahrhundert. In: "Benütze Foto als Waffe". John Heartfield Fotomontagen. Frankfurt/Main 1989, S. 12-20, hier S. 15.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Hesse: Mit Gott für Kaiser, König und Vaterland. Krieg und Kriegsbild Tübingen 1870/71. Tübingen 1986, S. 35.

"sprechenden Portraits" zusammenmontierte. Hierbei wurden die Gesichter nicht mehr im Vollportrait abgebildet, sondern in einzelne Partien wie Nase, Augen, Stirn unterteilt und zu entsprechenden Gruppen zusammengefaßt. Einerseits stellte diese visuelle Segmentierung des Körpers eine Grundlage für die klinische Rasseforschung dar, die sich nach dem Ersten Weltkrieg vor allem in Deutschland etablierte. Andererseits ließen sich von diesen Bildern die französischen Surrealisten zu ihren grotesken Bildschöpfungen und Collagen inspirieren.

Wir haben nun einige Fotomontagen aus den zwanziger Jahren und aus dem 19. Jahrhundert kennengelernt. Wagen wir nun den Sprung in die dreißiger Jahre. Zu dieser Zeit beeinflussten sich die Illustrierten und des Genre Fotomontage gegenseitig. Der Hauptprotagonist in Europa hieß bekanntlich John Heartfield. Auf den Titelblättern der auflagenstarken deutschen *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* nahmen seine Werke Partei gegen den Faschismus. Dies bedeutet allerdings nicht, daß die Nazis keine Fotomontagen in ihren Illustrierten verwendeten. Gerade auf diesem Feld gaben sie sich in Grafik und Layout einen modernen Anstrich und die Fotomontage war ja eine Ausdrucksform der Moderne.

Karel Teige, tschechischer Fototheoretiker und selbst ein Meister der Fotomontage, charakterisierte im Jahr 1931 die Fotomontage als eine der "Grundsteine einer neuen Technik der Karikatur (...), wirkungsvolle Instrumente der revolutionären und politischen Satire". Sie imitiere und spiegle über das Moment der Illusion "die äußere Realität wider". Andererseits "will sie aktiv, tendenziös im neuen Leben wirken". Teige sieht den plakativen Wert der Fotomontage im Vergleich zur Fotografie als überlegen an. Die Fotomontage sei, so Teige, "eine wahrhaftigere Bildreportage"¹¹. Genau an diesem Credo orientierte sich der Macher von *Marianne*, Emmanuel Berl. Da sich mit einer einfachen Fotoabbildung der Anspruch eines politischen Magazins kaum verwirklichen ließ, besann man sich darauf, wie sich ein ehemaliges Redaktionsmitglied erinnerte, eigene Bilder herzustellen.¹²

Die Premiere von *Marianne* fand am 26. Oktober 1932 statt. Bis zur letzten Nummer im August 1940 wurden insgesamt 403 Ausgaben aufgelegt, in denen rund 250 Fotomontagen zu sehen waren. Die Montagen erschienen im wesentlichen in zwei Zeitabschnitten: zunächst von 1932 bis 1935, dann von 1938 bis 1940. Für 1936 und 1937, dem Jahr des Wechsels der Chefredaktion, sind nur neun Fotomontagen nachweisbar, wovon drei das politische Geschehen behandeln.¹³ Die meisten Fotomontagen (55) veröffentlichte *Marianne* im ersten Kriegsjahr 1939; allein 40 davon waren auf dem Titelblatt abgedruckt. Von August 1939 bis

¹¹ Karel Teige, Über die Fotomontage (1932), in: Fotogeschichte, Jg. 9, 1989, Heft 32, S. 61-70, hier S. 65.

¹² Janine Bouissounouse, La nuit d'Autun. Le temps des illusions, Paris 1977, S. 54.

¹³ Vgl. das Werksverzeichnis in: Ulrich Hägele, Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. Tübingen 1998, S. 373-384.

Juni 1940 erschien jede Woche mindestens eine Fotomontage. Nur zweimal während dieser Periode gab es keine Montage auf der ersten Seite zu sehen.¹⁴ Eine Annäherung fällt leichter, wenn man die Arbeiten einzelnen kompositorischen oder formalen Aspekten zuordnet. Dabei kristallisieren sich vier Gruppen heraus: Montagen, die an Collagen erinnern und wie Bühnenarrangements inszeniert wirken, Sport- und Spielszenen mit einmontierten politischen Köpfen, Montagen, die Standfotos von bekannten Filmen variieren, und schließlich in den Jahren 1939 und 1940 Fotomontagen mit Vorlagen aus der Kunstgeschichte bis zur Neuzeit oder Allegorien von Krieg und Tod.

Als richtungsweisend für *Marianne* erwies sich ebenso die Illustrierte "VU". Sie erschien seit im 'modernen' Magazinformat und im Kupfertiefdruck. Ihr Herausgeber Lucien Vogel war ein weiterer Pionier in Sachen Fotomontage. Der leidenschaftliche Fotograf schuf in seinem Blatt die Stelle eines Art Directors, dem die Gestaltung des Magazins oblag und engagierte hierzu den Fotografen Alexander Liberman. Zum Team gehörte auch der Graphiker Marcel Ichac. Beide entwarfen während der 1930er Jahre zahlreiche politische Fotomontagen, die zum Teil von Heartfield beeinflusst waren, in deren Farbigkeit aber auch eine eigenständige, plakative Gestaltungsform zum Ausdruck kam. Libermans Signatur "Photomontage d'Alexandre" wurde bald zum Aushängeschild des Magazins (Abb. 2). Konzentrieren werde ich mich nun auf die ironischen und allegorischen Fotomontagen aus "Marianne", denen ich dann Vergleichsbeispiele von "VU" oder anderen Zeitschriften gegenüberstelle. Da die Montagen heute ohne zeitgeschichtliche Infos kaum mehr verständlich wären, werde ich auch den Hintergrund in aller Kürze erläutern. Zunächst zur ironisierten Politik.

Ironisierte Politik

Sicherlich die stärkste Bildwirkung ging von der politischen Fotomontage aus. Die Ausgabe vom 22. Februar 1933 zierte eine Montage mit dem Titel "Le duo de Tristan et Isolde" (Abb. 3). Darin offeriert Hitler in Verkörperung Tristans seiner Isolde alias Winifred Wagner den Kelch mit dem Liebestrank. Zwischen Wolken schwebend, betrachtet Schwiegervater Richard Wagner aus dem Hintergrund die Szene.

In Paris wurde und wird bis heute der nationale Pathos Wagners stets kontrovers diskutiert. Gleichwohl sind die Opern in Frankreich, darunter vor allem "Tristan und Isolde", überaus populär. Vielen Franzosen waren auch die biographischen Verstrickungen der Familie geläufig. Winifred Wagner, die Witwe des 1930 gestorbenen Wagnersohnes Siegfried, hatte im gleichen Jahr die Leitung der Festspiele übernommen. Bekanntlich zeigte Hitler für die Musik

¹⁴ *Marianne*, 17.4.1940, Nr. 391; 22.5.1940, Nr. 396.

Wagners und die Bayreuther Festspiele eine besondere Vorliebe. Tristans und Isolde Beziehung nimmt am Ende einen tragischen Ausgang. Vielleicht sollte dies als ein Fingerzeig auf die tatsächlichen politischen Begebenheiten gedeutet werden: Hitler, seit wenigen Wochen in Deutschland an der Macht, schickte sich an, Politik und Kultur unter die nationalsozialistische Ideologie zu fassen. Die Fotomontage transportiert dies mit der angekündigten Hochzeit ironisierend als hintergründige Mahnung an das politische Tagesgeschehen. Eine weitere Frauenfigur thematisierte *Marianne* im Dezember 1933. Die Fotomontage zeigt "Marianne et Adolf" im Schlafzimmer (Abb. 4). Beide liegen in ihren durch ein Nachttischchen voneinander getrennten Betten. Während Marianne, mit phrygischer Mütze und Kokarde, in Richtung Hitler schmolzt, weist dieser lachend das Ansinnen seiner "Gattin" zurück. Offensichtlich mit Schreibarbeiten beschäftigt, hat er keine Lust auf Annäherung. Die Montage entstand in Zusammenhang mit Deutschlands Austritt aus dem Völkerbund im Oktober 1933. Gleichzeitig hatte Hitler seine Teilnahme an der Genfer Abrüstungskonferenz aufgekündigt. In der Tat waren damals ebenso die deutsch-französischen Gespräche zum Erliegen gekommen. Zu sehen ist eine aus dem 19. Jahrhundert bekannte Konstellation: Marianne, Verkörperung des revolutionären Frankreichs – ein Symbol, das ein hohes Identifikationspotential für sich verbuchen konnte – neben einer zweiten Figur, die sich mit der anderen Seite des Rheins in Beziehung setzen ließ. Freilich war nun Hitler an die Stelle des einstigen preußischen Pickelhaubenträgers oder der Regenten Wilhelm und Bismarck getreten.

Die Vorlage der Fotomontage wurde wahrscheinlich einem zeitgenössischen Film entnommen. Ikonographische Bezüge finden sich etwa in der erotischen Graphik der Renaissance, allerdings haben sich darin die Protagonisten zumeist zur symbolischen Kopulation in einem einzigen Bett eingefunden. Wie etwa im nächsten Bild rechts, einer französischen Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, auf der sich eine liebeslustige Frau ihrem lustlosen Mann nähert.¹⁵ Auch bei "Marianne" war mit der alltäglichen Situation sicherlich eine intime Anspielung intendiert. Ebenso ist der mißmutige und von Hitler abgewandte Gesichtsausdruck der Marianne sowie das Getrenntsein lesbar als Zeichen der gegenseitigen Verstimmung, könnte aber genauso eine ironische Anspielung sein auf das Verlangen der Frau nach einem stärkeren und fürsorglicheren Partner, als es die Person des Adolf Hitler repräsentierte.

Eine weitere szenische Adaption mit historischen Anklängen erschien im März 1933. In "Le grand char de la mi-carême" (übersetzt so viel wie "Der große Faschingswagen; Hitler wird von Pferden aus Pappe gezogen.") steht ein kostümierter Hitler als einziger Akteur auf

¹⁵ Vgl. Hans-Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Frankfurt/Main 1988, S. 181f.

einem hakenkreuzgeschmückten römischen Streitwagen (Abb. 5). Unverkennbar ist eine ikonographische Verbindung zu "Ben Hur" und "Quo Vadis", zweier Kinoschlager des Römergenres der 1920er und frühen 1930er Jahre. Die Fotomontage illustriert einen Artikel mit der Überschrift "Le sacré du printemps". Der ungenannte Autor beschreibt darin die sich abzeichnende Verfolgungspolitik des Nationalsozialismus und vergleicht sie mit dem biblischen Exodus der Juden in der Antike.

In den Jahren 1938/39 druckte *Marianne* eine ganze Reihe komisch-grotesker Montagen ab. Meist wirkt Hitler darin als Hauptakteur, während die anderen Politiker eine passive Zuschauerrolle einnehmen. Die Montage "Club de la Paix" stellt eine Kartenrunde dar. Sie ist mit den damals allgegenwärtigen, Köpfen bestückt, die man jedoch wiederum nicht unbedingt an einem Spieltisch erwarten würde. Im Oktober 1939, einen Monat nach Kriegsbeginn, ließ "Marianne" den deutschen Diktator vor ein Berliner Bierlokal montieren.¹⁶ Es ist die vielleicht bekannteste Montage der Zeitschrift. Sie wurde während des Krieges mehrfach von englischen Flugzeugen über deutschen Städten abgeworfen. An der Hauswand ist ein Schild mit der Aufschrift "Malergeschäft Adolf Hitler" angebracht (Abb. 7). Hitler, mit Farbeimer und in hellem Kittel, hat begonnen, die Hauswand anzupinseln: "Le monde vivrait encore en paix...si chacun faisait son métier." Die Montage griff motivisch eine Karikatur von H. P. Gassier auf, der Hitler einen Monat zuvor in *La Lumière* als "Le peintre en bâtiment" präsentiert hatte (Abb. 8). Demgegenüber hatte "VU" den Diktator im Mai 1939 eher noch eher akademisch betrachtet. Hitler sitzt im Kittel vor seiner Staffelei. Die Kunst will ihm offenbar aber nicht so recht gelingen. Die Montage spielt an auf Hitlers Freizeitbeschäftigung in den bayrischen Alpen. Doch noch einmal zurück zum Anstreichermotiv. Es stellt eine Mischung dar zwischen neuem Bildprogramm und einigen gängigen ikonographischen Bildmustern. So zählte das Bier als sinnfälliges Bildattribut der Deutschen bereits im 19. Jahrhundert zum gängigen Repertoire der französischen Karikaturisten. Diesmal weist es im Schriftzug über der Kneipe auf den Ort der deutschen Gemütlichkeit hin. Die gesamte Konstellation erhält allerdings erst in Bezug auf Hitlers bekannte Abstinenz ihre zweideutig-ironische Note.

Allegorien von Krieg und Tod

Nun zum zweiten Themenspektrum, den Allegorien von Krieg und Tod. Wie auch in den Montagen aus dem Genre des Sports wird hier ein wichtiges inhaltliches Merkmal der politischen Montage deutlich: Die Bilder lassen, wie John Heartfield schreibt, das "Vertraute

¹⁶ *Marianne*, 4. Oktober 1939, Nr. 363.

und Bekannte in neuen, zunächst fremd erscheinenden Zusammenhängen"¹⁷ wieder erkennbar werden. Ebenfalls deutlich wird ein zweites Kennzeichen der Fotomontage: Ich meine die "doppelte Ebene der Darstellung"¹⁸. Zum einen die fotografisch-bildliche, wie wir sie auch von unseren eigenen Amateuraufnahmen gewohnt sind; zum anderen werden diese "natürlichen" Bilder dann mit der Schere "deformiert" und künstlerisch ausgearbeitet zu neuen Bildern.

Zum besonderen Aushängeschild von *Marianne* gehörten seit 1938 Fotomontagen, die bekannte Kunstwerke als Vorlagen hatten. Hierbei wurden meist in einer Fotoreproduktion eines Motivs die Originalfiguren – oft nur die Köpfe – gegen Fotoportraits aktueller Politiker ausgetauscht oder zusätzliche Personen einmontiert und das Ganze mit einer Überschrift sowie einer Legende versehen. Hitler erscheint dabei sowohl als Einzelfigur als auch inmitten einer Gruppe von Politikern. Unter den Kunstadaptionen, die vor September 1939 erschienen sind, gibt es einige, die den deutschen Diktator, nicht wie in anderen Montagen üblich, dominant und tonangebend zeigen, sondern von der ranglichen Abstufung her im zweiten Glied stehend. "La leçon d'anatomie"¹⁹ stellt eine Variation des Meisterwerks von Rembrandt, "Die Anatomie des Dr. Tulp" (1632) dar (Abb. 9). Sie greift eine Karikatur zum selben Thema aus dem Jahr 1933 auf (Abb. 10). Die auf dem Seziertisch liegende Leiche aus der kunsthistorischen Vorlage ist in der Fotomontage mit "Europe" gekennzeichnet. Dr. Tulp (Daladier) macht sich an den Armsehnen des Körpers (Europa) zu schaffen und doziert vor den anwesenden Kollegen – unter ihnen Mussolini, Hitler, Chamberlain und Roosevelt. Komposition und Thematik der Montage kritisieren das Münchener Abkommen, mit dem in Europa die Kriegsgefahr zwar zunächst abgewendet werden konnte, mit dem aber gleichzeitig, nicht zuletzt im Einverständnis der Demokraten Chamberlain und Daladier, der Fortbestand eines mitteleuropäischen Landes den Machtansprüchen Hitlers geopfert worden war.

Die von Hitler ausgehende Gefahr thematisierten bereits vor dem Krieg einige kunstgeschichtliche Fotomontagen eindeutig und unzweifelhaft. "La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime" nach einer Vorlage von Pierre Gauthiez Prud'hon schildert ihn als auf frischer Tat ertappten Raubmörder (Abb. 11).²⁰ Die Flucht wird dem Täter allerdings nicht gelingen, denn rächende Geister, die über der Szenerie schweben, sind schon unterwegs und werden für eine gerechte Strafe sorgen. Prud'hons Gemälde, 1808 für den Pariser Justizpalast zur Abschreckung für ein großes Publikum entstanden, war seit 1826 im Louvre zu sehen. Die

¹⁷ John Heartfield, *Schnitte entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen*. Eine Dokumentation hrsg. und kommentiert von Roland Herz, Mitarbeit Gertrud Heartfield, Dresden 1981, S. 358.

¹⁸ Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ein Essay, Gießen 1978, S. 159.

¹⁹ *Marianne*, 2. November 1939, Nr. 315.

²⁰ *Marianne*, 5. April 1939, Nr. 337.

Redaktion von *Marianne* dürfte von einem gewissen Bekanntheitsgrad des Motivs bei der Leserschaft ausgegangen sein.

In einer Adaption des Gemäldes "Der Krieg" von Franz von Stuck, die zudem noch eine Variation der Fotomontage von John Heartfield aus dem Jahr 1933 zum gleichen Thema darstellt,²¹ ist Hitler schließlich ganz Abbild und Inbegriff des Krieges geworden und reitet nicht nur wie bei Heartfield als Sozius auf dem Pferd mit (Abb. 12, 13). Es ist nicht verwunderlich, daß *Marianne* sich bisweilen eng an Heartfields Montagen orientierte, denn seine Arbeiten waren in Frankreich überaus populär. Das "Maison de la Culture" richtete 1935 in Paris eine erste Retrospektive seiner Werke aus.²² Mit entsprechenden Untertiteln für den französischen Markt verständlich gemacht, erschienen seine Montagen hauptsächlich im kommunistischen Magazin *Regards*.

Eine weitere Fotomontage, der ein Gemälde Franz von Stucks zugrunde liegt, erschien im Mai 1940.²³ Stucks "Sinnbild der Sünde, der Sinnlichkeit und des Lasters" setzt Herrschaft in Bezug zu Erotik und Gewalt (Abb. 14). Die Fotomontage überträgt die Allegorie des Gemäldes aus dem Jahr 1894 auf Hitler, indem sie an die Stelle des Kopfes der lasziven und symbolisch aufgeladenen Frauengestalt ein Portrait des Diktators plaziert. Einige Tage zuvor hatte Hitlers Wehrmacht Norwegen geschlagen und schickte sich an, auch im Westen einen Eroberungskrieg zu führen. Hitlers Kriegserfolge blieben für viele rätselhaft. Die Montage richtet sich danach und versieht den Diktator mit dämonenhaften Zügen – Hitler, der Wolf im Schafspelz. Ähnlich geheimnisvoll präsentiert sich "Stalins Lächeln" – unter den Fotomontagen in *Marianne* eines der wenigen Portraits des sowjetischen Machthabers (Abb. 15).²⁴ Allerdings sei dahin gestellt, welche Vorlage dabei Pate stand: Leonardos Original aus dem Louvre oder aber die berühmte Mona Lisa mit Bärtchen, ein Ready-made von Marcel Duchamp, dessen Entstehung sich 1939 zum zwanzigsten Mal jährte.

"Marianne" zeigte den Diktator mehrfach in Angesicht des Todes. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges hält Hitler einen Totenkopf in Händen und ist mit ihm in die Shakespearsche Zwiesprache getreten. Heartfields Einfluß ist insbesondere in einer Fotomontage ersichtlich, die "Marianne" im März 1940 veröffentlichte.²⁵ Hier hat sich der Kopf Hitlers bereits vollkommen in einen Totenschädel verwandelt. Lediglich die charakteristische Frisur und das Bärtchen sind auf dem blanken Knochen zurückgeblieben. Das

²¹ John Heartfield, Der Krieg. In: AIZ (Prag) 27. Juli 1933, S. 499.

²² Vgl. Michois, L'exposition John Heartfield à la Maison du Culture de l' A.E.A.R., 12 rue Navarin. In: Monde, 3. 5. 1935, S. 5.

²³ *Marianne*, 8. 5. 1940, Nr. 394.

²⁴ *Marianne*, 22. 11. 1939, Nr. 370.

²⁵ "L'Epouventail des neutres". *Marianne*, 6. März 1940, Titel.

Pendant von Heartfield, "Das Gesicht des Faschismus", stammt aus dem Jahr 1928. Über das Mussolini-Zitat "Ich werde in den nächsten 15 Jahren das Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wiedererkennt" mutiert eine Hälfte des Duce-Gesichts zu einem Totenkopf. Eine noch direktere Vorlage lieferte Erwin Blumenfeld. Das Beispiel stammt aus dem "Photography Year Book 1936/37" (S. 210).

Im 19. Jahrhundert hatten die französischen Karikaturisten Schädel und Gerippe noch nicht ausschließlich in Kontext zu einer einzigen Person gesetzt – der Tod war mit dem Erfinder des Zündnadelgewehrs genauso verknüpfbar wie mit den preußischen Ulanen, mit Wilhelm oder Bismarck. In den dreißiger Jahren nun versahen die französischen Illustrierten hauptsächlich Adolf Hitler mit den Attributen des Todes. Bereits 1934 veröffentlichte "VU" eine Fotomontage, die Hitlers Antlitz halb als Totenkopf und halb als Mensch darstellt. Dieses sichtbare Metamorphose liegt wie eine Maske über dem Mädchen und einem uniformierten Jungen. Sie halten sich an Händen und werden von hinten von einem SA-Mann dirigiert.

Angesichts der sich abzeichnenden nazistischen Weltherrschaft präsentierten die französischen Zeitungen Fotomontagen Ende der dreißiger Jahre ein Bildmotiv das ebenfalls bereits im 19. Jahrhundert zum gängigen Repertoire der Zeichner gehört hatte: den bedrohten Globus. Für die neueren Abbildungen stand indessen wiederum eine Montage von John Heartfield Pate: "Les nazi jouent avec le feu", die 1935 in "Regards" abgedruckt worden war. In einer Variante des Motivs mit dem Titel "Où il y a des Allemands, là est l'Allemagne!" hat der Diktator die Erde mit prankenartig geformten Händen in den Klammergriff genommen. Europa und die UdSSR sind bereits von der Landkarte verschwunden. Häufig wurde die Welt auch flach als Landkarte präsentiert. Im Februar 1939, als sich Hitlers Konflikt mit der Tschechoslowakei abzuzeichnen begann, veröffentlichte "Marianne" eine Montage ohne Titel: Vor der Weltkarte befindet sich eine Waage. In der linken Schale haben sich Daladier und Chamberlain eingefunden, in der rechten Hitler und Mussolini. Uncle Sam alias Roosevelt wirft sein Gewicht für die Demokratie in die Waagschale, die sich daraufhin senkt. In einem weiteren Beispiel aus "VU" kniet Mussolini in kariertem Anzug allein vor einer am Boden ausgebreiteten Karte von Frankreich. Diese Fotomontage sollte den Plan des Diktators illustrieren, einen Teil vom östlichen Nizza und Korsika unter italienischen Einfluß zu bringen. Kurz nach Kriegsbeginn wird die Welt im September 1939 von einem weiteren Todessymbol bedroht: Der vor schwarzem Hintergrund stehende Hitler versucht, dem vor ihm liegenden Globus eine überdimensionale Pickelhaube überzustülpen. Dieses Requisit war wie kein anderes in der französischen öffentlichen Meinung mit dem bösen kriegerischen Deutschen verknüpft. Während die Weltkugel und -scheibe in der christlichen Ikonographie

innerhalb der Salvator mundi-Darstellungen als Herrschafts- und Siegeszeichen bekannt war, erfolgte im 19. Jahrhundert und verstärkt in den 1930er Jahren eine Profanisierung des Motivs. Über Beigaben der mit Tod verknüpfbaren Attribute Feuer, Stahlhelm, Kanone etc. versinnbildlichte die Weltkugel die Bedrohung der Menschheit durch einen weltweit geführten Krieg. Ihre sicherlich spektakulärste Darstellung erfuhr die Weltkugel 1940 in Form des großen Ballons an der Seite von Charlie Chaplin in dem Film "The Great Dictator". Als Bildmotiv sollte sie bis zum Ende der freien Presse präsent bleiben. So veröffentlichte "Marianne" in einer ihrer letzten Ausgaben eine Montage mit dem Titel "La belle équipe": Goebbels, Göring und Hitler haben sich weiße Malerkittel angezogen; über eine Weltkartenwand der nördlichen Hemisphäre kleistern sie weiße Tapetenbahnen mit Hakenkreuzen und der wiederkehrenden Inschrift "Deutschland über ALLES".

Mit Beginn des Krieges haben die Fotomontagen mit kunstgeschichtlichen Vorlagen kaum noch eine Beziehung zur Tagespolitik. Hitler wird Hauptfigur und Hauptakteur. So zieht er in "La parabole des aveugles" seine Bundesgenossen Goebbels, Göring, von Ribbentrop und Stalin ins Verderben²⁶ - frei nach Breugels Gleichnis, in dem die innere Blindheit ein größeres Verbrechen darstellt als die Blindheit der Augen.²⁷ Immer häufiger wird Hitler in kunstgeschichtliche Vorlagen montiert, die Einzelpersonen zum Thema haben. Die demokratischen Protagonisten, aber auch die faschistischen sind nur noch Randfiguren: Hitler kämpft allein mit der übermächtigen Schlange des Laokoon, neben ihm seine "Söhne" Außenminister von Ribbentrop und Göring.²⁸ Die Vorlage hierzu stammt aus der hellenistischen Antike. Vermutlich geht die Geschichte auf ein verlorenes Drama von Sophokles zurück: Apollon hatte die Schlange zur Strafe dafür geschickt, daß Laokoon trotz des Verbotes des Gottes geheiratet und Kinder gezeugt hat. Seit der Renaissance wurde die Laokoongruppe sehr häufig von Bildhauern, Malern, aber auch Karikaturisten kopiert. Tizian etwa kreierte einen "Affenlaokoon" und auch der bereits erwähnte Tübinger Fotograf Wilhelm Hornung hatte den Laokoon in Varianten als Fotomontagen in seinem Programm.

Hitler tritt zudem auch an die Stelle des Gorillas, der bei Emmanuel Frémiets Gipsskulptur von 1887 eine junge Frau mit sich zieht – Hitler als "La bête humaine", Prototyp eines primitiven Lüstlings, der sich alles Schwachen – hier markiert als "La Paix" – auf animalische Weise bemächtigt (Abb. 16).²⁹ Auf Frémiets Original indes gibt es eine Applikation, die darauf hindeutet, daß der als unbesiegbare erscheinende wilde Gorilla bereits

²⁶ Marianne, 3. Januar 1940, Nr. 376.

²⁷ Vgl. Fritz Grossmann, Breugel, die Gemälde, Köln 1955, Abb. 147.

²⁸ Marianne, 20. September 1939, Nr. 361.

²⁹ Marianne, 27. September 1939, Nr. 362.

beim Antritt verloren hat: Der Affe ist angeschlagen und am Rücken von einem Speer getroffen worden. Deshalb ließe sich die Fotomontage ebenso dahingehend interpretieren, als folge, ähnlich wie in der Geschichte vom "King Kong", für "La Paix" (blonde Frau) in der Folge doch noch eine Rettung. Hitler wäre besiegt. Das dies jedoch erst nach fünf Jahren Wirklichkeit werden sollte, dürfte weder der Fotomonteur noch der Leser geahnt haben.

Die graphische Umsetzung der Fotomontagen in *Marianne* entspricht ausnahmslos der Illustrationstechnik traditioneller Magazine. Zentriert auf die Titelseite gesetzt und mit einem Rahmen versehen, tragen sie des öfteren eine kurze, manchmal ins Bild montierte Überschrift sowie eine zumeist längere Bildlegende. Die Fotomontagen illustrieren entweder die Leitartikel, oder "sprechen" zum Teil textautonom für sich. Dagegen variierten andere französische Blätter wie etwa *Détective* und *Le Journal de la femme* oder Illustrierte wie *Vu* und *Regards*, ihr zum Teil ebenfalls durch Fotomontagen geprägtes Layout wesentlich stärker. Diese Zeitschriften erschienen im Kupfertiefdruck, hatten besseres Papier als es bei "Marianne" der Fall war und hatten deshalb auch in gestalterischer Hinsicht wesentlich mehr Möglichkeiten. Die Montagen in "VU" sind bisweilen durchaus dadaistisch angelegt, wie Sie etwa hier sehen. Der explodierende Eiffelturm war Teil eines Artikels, der 1932 die Auswirkungen eines möglichen Krieges auf die französische Hauptstadt zu beschreiben versuchte. Außer auf den Titelseiten oder und im redaktionellen Teil, verwendete "VU" die Fotomontage manchmal wie eine Kollage, wobei die Übergänge zwischen Text und Bild fließend werden – wiederum eines der Markenzeichen des Dadaismus und Surrealismus. Demgegenüber wirken die Fotomontagen aus "Marianne" allegorisch-streng. Dennoch wurden sie letztlich zu einem Markenzeichen. Dies mag sicherlich auch an manchen häufig verwendeten Motiven gelegen haben: Die Protagonisten lachen, feiern, spielen Karten oder treiben Sport. Eben diese harmlosen Nebensächlichkeiten jedoch kennzeichnen die Bilder wiederum als klassische Fotomontagen, ein visuelles Mittelding zwischen der Fotografie und dem Kinofilm. Stärker als die Arbeiten von John Heartfield orientierten sich die Fotomontagen der *Marianne* an kunstgeschichtlichen Vorlagen. Wie wir gesehen haben, erinnern sie auch an jene karikierenden Montagen, die vor dem Ersten Weltkrieg für Reservisten, Schüler und Studenten angefertigt wurden. Im Vergleich zu Heartfields Arbeiten aus der *AIZ* wirken die Beispiele aus *Marianne* eher kritisch-ironisierend und spielerisch denn dialektisch-ausgefeilt und propagandistisch entlarvend. Dennoch bezogen sie in ihrer prägnanten Art eine klare Stellung gegen Krieg und Faschismus – ja übten darüber hinaus auch Kritik an den westlichen Demokraten, die sich Hitler und Mussolini gegenüber oftmals viel zu lethargisch gezeigt hatten. Noch heute können die Fotomontagen verblüffende Irritationen wecken. Es sind Bilder,

derer sich die mit ihr arbeitenden Publizisten gerne bedienten, und die mit ihren Absurditäten, Widersprüchen und Symbolen die von Sergej Tretjakow beschriebene "Kultur des Paradoxen"³⁰ prägten. In ihrer Schlichtheit bergen sie gleichzeitig jedoch ein hohes Maß an historischer Finesse. Abschließend nun noch ein paar Worte zum Schicksal der französischen Fotomontagen.

Verschollene Bilder, vergessene Autoren

Unbekannt ist bislang, wo sich der größte Teil der Originalfotomontagen heute befindet. Weder Gallimard, der frühere Verlag von *Marianne*, noch andere Pariser Archive besitzen Unterlagen aus den damaligen Redaktionen. Emmanuel Berl, der Chefredakteur von "Marianne", erzählte 1976 in einem Interview mit dem "Nouvel Observateur", die Deutschen hätten Teile seines Archivs beschlagnahmt.³¹ Ebenfalls bislang nicht geklärt werden konnte der Verbleib der Originalmontagen von "VU". Ihr Art-Director Alexander Liberman emigrierte 1937 nach New York und war lange Zeit künstlerischer Chef der Modezeitschrift "Vogue". Liberman konzentrierte sich seit den fünfziger Jahren mehr und mehr auf seine bildhauerischen Fähigkeiten, schuf einige bedeutende abstrakte Skulpturen. Er starb 2000 in New York.

Rätselhaft wie der Verbleib der Originale gestaltet sich die Frage nach der Urheberschaft der allesamt unsigned publizierten Fotomontagen in der Zeitschrift "Marianne". Rund 20 Arbeiten tauchten in den siebziger Jahren auf einem Pariser Flohmarkt auf, allerdings befanden sich darunter nur wenige Originalmontagen. Immerhin war nun der Name des möglichen Autors bekannt: Auf einem rückseitigen Stempel stand Marinus Jacob Kjeldgaard. Kjeldgaard wurde 1884 in Kopenhagen geboren, studierte dort an der Kunstakademie und reiste 1906 nach Berlin, um dort als bei einer Firma für Lichtreklame zu arbeiten. 1909 dann übersiedelte Kjeldgaard nach Paris. Dort kopierte er im Louvre Gemälde für einen Kunsthändler in Kopenhagen, was wiederum möglicherweise sein späteres Faible für Vorlagen aus der Kunstgeschichte erklärt. In den zwanziger Jahren arbeitete Kjeldgaard als Statist am Theater und er war Pariser Korrespondent für einige südamerikanischen Tageszeitungen. Nach dem Krieg arbeitete weiter als Graphiker und entwarf Buchumschläge. Er starb 1964 und bekam auf dem Friedhof in Creteil ein Armengrab, das längst aufgelöst ist. Seit seinem Weggang 1906 war Kjeldgaard nie mehr in Dänemark gewesen. Er hatte auch keine Hinterbliebenen, und wahrscheinlich wanderte sein Nachlaß bei der Räumung seiner Wohnung auf der Ile de la Cité achtlos auf den Müll – eine damals sowohl in Frankreich als auch in

³⁰ Sergej Tretjakow, John Heartfield montiert (1936). In: John Heartfield 1981, S. 291-315, hier S. 296.

³¹ Vgl. Interview in Le Nouvel Observateur, 11. 10. 1976, S. 108. Auch eine Konservatorin der Bibliothèque Nationale äußerte sich dem Verfasser gegenüber in dieser Hinsicht.

Deutschland durchaus übliche Praxis im Umgang mit fotografischen und künstlerischen Nachlässen von vermeintlich 'unbekannten' Autoren. 2002 schließlich fand ein Pariser Fotogalerist rund dreißig weitere Fotomontagen bei einem Trödler. Den gesamten Bestand, also rund 50 Montagen, kaufte das 2003 Nationalmuseum in Florenz, fast ein Happy End also.

Ich komme zum Schluß: Das Bildmedium der politischen Fotomontage erreichte in Frankreich während der 1930er Jahre seine höchste Popularität. Für das visuelle Medium sah schließlich die Weltausstellung 1937 eine eigene Abteilung vor und Alexander Liberman bekam dort bei dem künstlerischen Wettbewerb die Goldmedaille verliehen.³² Mit dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris, im Juni 1940, war jedoch die große Ära der französischen Illustrierten und damit auch die der Fotomontage, abrupt beendet. Sämtliche linksorientierten Blätter, darunter auch *Marianne*, mußten ihr Erscheinen einstellen. Die Nazis plünderten Archive und Redaktionsbüros und verbrannten kritische Bilder. Die übrige französische Presse hatte, gleichgeschaltet und auf Linie gebracht, für Vichy und den Faschismus zu berichten. Dabei arrangierten sich unter anderen auch Redakteure und Fotografen mit den neuen Machthabern – eine Tatsache, die in Frankreich später verdrängt wurde. Die kritische Aufarbeitung der 1930er Jahre und der Besatzungszeit war lange Zeit wenig gefragt. Möglicherweise ist dies mit ein Grund, weshalb nach dem Krieg auch die Fotomontagen von "Marianne" und "VU" in Vergessenheit geraten sind. Aber vielleicht fristen ja noch irgendwo auf einem Dachboden ein paar Kisten mit Fotografien und Montagen ihr Dornröschendasein.

³² Vgl. Philippe Diolé, Un Art Nouveau: Le Photomontage. In: Vendredi, 21. 5. 1937, S. 3.