

DIE ENTSTEHUNG DES GENRES: RODENBACH, BRETON, TUCHOLSKY/HEARTFIELD UND BRECHT

Symbole und Chiffren: Die Fotos in Georges Rodenbachs »Bruges-la-Morte« (1892) und André Bretons »Nadja« (1928/1962)

Georges Rodenbach: »Bruges-la-Morte«

Der Roman »Bruges-la-Morte« (B)¹ des belgischen Wahlparisers Georges Rodenbach (1855-1898) ist nicht nur der erste, sondern auch einer der wichtigsten literarischen Foto-Texte der Literaturgeschichte: Nachdem der Roman vom 4. bis 14. Februar 1892 im *Figaro* – noch ohne Fotos – vorabgedruckt wurde, arbeitete ihn Rodenbach vor der Publikation bei *Flammarion* im Juni desselben Jahres noch einmal um und fügte ihm 35 einseitig bedruckte Foto-tafeln hinzu, bei denen es sich um Postkarten der Pariser Fotostudios J. Lévy und Co. sowie Neurdin Frères handelt. Was den Roman aber neben seinem frühen Publikationsdatum zum herausragenden Beispiel in der Gattung der Foto-Texte macht, das ist vor allem die Art und Weise, wie Rodenbach hier – anders etwa als bei den wenig später erschienenen Foto-Texten »Totote« von Gyps (1897), »L'Amoureuse Trinité« von Michel Guédy (1897) oder »Mariage manqué« von Jules Claretie (1894)² – den Einsatz der Fotografien konsequent dem Bauprinzip des Textes unterordnet und aus dem damals noch relativ jungen Medium Metaphern und Symbole entwickelt, die auch noch in gegenwärtigen literarischen Foto-Texten, wie z.B. denen W.G. Sebalds, Verwendung finden. »Bruges-la-Morte« stellt somit auch das Paradigma einer frühen Verschränkung von Fotografie und Poetologie dar.

*

Rodenbach selbst hat der Buchfassung seines Romans eine Vorbemerkung vorangestellt, in der er den Abdruck der Fotos mit der Wichtigkeit des Motivs der titelgebenden Stadt rechtfertigt. Brügge wird hier »als eine Hauptperson« vorgestellt, »die Rat gibt, warnt, zum Handeln veranlaßt«. Und

-
- 1 Da keine deutsche Ausgabe vorliegt, die alle 35 Abbildungen enthält, beziehe ich mich, wenn ich über die Reproduktionen spreche, auf: Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion 1998 (= B 2)
 - 2 Dazu: Hubertus von Amelnunx: *Quand la photographie se fit lectrice: le livre illustré par la photographie au XIXème siècle*, in: *Romantisme*, Bd. 15, Nr. 47 (1985), S. 92-96; sowie B. Stiegler: *Philologie des Auges*, S. 290-316

»da die Bauwerke Brügges an den entscheidenden Wendepunkten mitwirken, ist es von Bedeutung, sie hier, zwischen die Seiten eingefügt, auch wiederzugeben: Kaimauern, leere Straßen, alte Bürgerhäuser, Grachten, Beginenhof, Kirchen, religiöse Goldschmiedekunst, Belfort, damit jene, die uns lesen, ebenso die Gegenwärtigkeit und den Einfluß der Stadt ertragen, die Ansteckung von den benachbarten Kanälen nachempfinden, selbst den Schatten der hohen Türme, der über dem Text liegt, verspüren.« (B 7)

Inwieweit die Fotos, bei denen es sich bis auf drei Ausnahmen³ um Stadtansichten handelt, für das Buch eine handlungsentscheidende Rolle spielen, läßt sich demnach erst feststellen, wenn die Bedeutung des Motivs der Stadt für den Roman selbst geklärt ist.

*

»Bruges-la-Morte« ist ein Roman der Spiegelungen, in dem letzten Endes alles durch den »Zauber der Ähnlichkeit« (B 34) miteinander verbunden zu sein scheint. So wird der Witwer Hugues Viane fünf Jahre nach dem Tod seiner Frau mit zwei Zeichensystemen konfrontiert, die sich zwar beide auf die Verstorbene als »Original« beziehen, dabei jedoch unterschiedliche Konnotationen besitzen.

Auf der einen Seite stehen *symbolische* und *indexikalische* Substitutionsfiguren, die indirekt eine Verbindung mit der Toten herstellen: Als »tote Stadt« wird Brügge nicht nur zum Symbol für die Tote, sondern mit ihr gleichgesetzt: »Der toten Frau mußte eine tote Stadt entsprechen. [...] Brügge war seine [Vianes] Tote. Und seine Tote war Brügge.« (B 17) Wie bei dem bernsteinfarbenen Haarzopf der Toten, der »nach wie vor *sie* war« (B 12), handelt es sich bei den anderen von Viane in einem gesonderten Raum wie »Reliquien« (B 23) aufbewahrten Gegenständen, die für ihn eine unmittelbare Manifestation der Toten evozieren, um *Spuren*, also indexikalische Zeichen: Viane

»schien, als ruhten ihre Finger überall auf diesem Mobiliar, auf den Sofas, Diwanen, Sesseln, auf denen sie gesessen hatte und die gleichsam die Form ihres Körpers wahrten. Die Vorhänge fielen noch in denselben Falten, die sie ihnen gegeben hatte. Und die Spiegel, so schien es, durften nicht behutsam mit Schwämmen und weichen Tüchern geputzt werden, um ihr Gesicht, das darin schlief, nicht zu verwischen.« (B 12)

Gleichzeitig spiegelt die Stadt als metonymisches Symbol⁴ auch Vianes selbst wider, genauer: seinen inneren Zustand. »Er liebte es, in der sinkenden Dämmerung spazierenzugehen und nach Übereinstimmungen mit seiner Melancholie in den einsamen Kanälen und den Kirchenvierteln zu suchen.« (B 11) Das »unheilbare Brügge« (B 94) wird zum »Ebenbild und Gleichnis« (B

3 Die Innenansicht der Cathédrale du Saint-Saveur (B 2 203), La Châsse de Sainte Ursula (B 2 207) und La Châsse du Saint-Sang (B 2 263)

4 Vgl. zum Begriff des metonymischen Symbols auch G. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 83f; sowie Gerhard Hoffmann: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit, Stuttgart: Metzler 1978, S. 280 und 283f.

76) für Vianes melancholische Konstitution, der ja nach Freud im Unterschied zur Trauer eine narzißtische Ich-Störung zugrunde liegt und die dabei einer nicht verheilenden Wunde ähnelt.⁵ Denn sowohl die Stadt als auch die Gegenstände mit den Spuren der Toten halten ja die Erinnerung an ihre Abwesenheit wach – und damit die »Wunde« des Verlustes offen. Was jedoch über die Jahre hinweg verblaßt und schließlich völlig zu verschwinden droht, das ist die Erinnerung an die Tote als Lebendige: »Aber das Antlitz der Toten, das uns die Erinnerung eine Zeitlang bewahrt, verändert sich nach und nach, schwindet dahin, wie ein Pastellbild ohne schützendes Glas durch Staub verblaßt. Und in uns sterben unsere Toten ein zweites Mal!« (B 20)

Auf der anderen Seite wird dem Symbol der Stadt und den Spuren der Toten gerade zu dem Zeitpunkt, an dem Viane seine Erinnerung an seine Frau zu verlieren droht, in der Zufallsbegegnung Jane Scott eine auf den ersten Blick identische und vor allem *lebendige* Wiedergängerin entgegengestellt. Alle physiognomischen Merkmale weisen eine »Ähnlichkeit« auf, »die an völlige Gleichheit grenzt« (B 22). Scott ist »das perfekte Porträt der Toten« (B 49), »der Spiegel lebt!« (B 35) Das Zeichen beginnt nun allerdings in der Folgezeit, als Viane Jane für sich zu gewinnen sucht, das »Original«, Vianes tote Gemahlin nämlich, zu verdrängen:

»Während er [Viane] in stummer Andacht die Reliquie der aufbewahrten Haare küßte oder vor einem ihrer [der Toten] Porträts vor Rührung verging, verband er mit dem Bild nicht mehr die Tote, sondern die Lebende, die ihr so glich. [...] Als böte ihm ein mitleidiges Schicksal Anhaltspunkte für sein Gedächtnis, als stünde es mit ihm im Bündnis gegen das Vergessen, als setzte es einen frischen Kupferstich an die Stelle eines verblaßten, der durch die Zeit bereits vergilbt und schadhafte geworden war.« (B 23)

Am Ende sind es zwei Gründe, die Viane dazu veranlassen, sich *gegen* den Ersatz durch die scheinbare Doppelgängerin Jane und *für* Brügge als Symbol für die Tote und damit auch *für* die Annahme ihres unwiederbringlichen Verlustes entscheiden lassen. Einerseits erscheint auf den zweiten Blick die perfekte Mimesis, die Identität von Original und Kopie, als unmöglich: Janes Ähnlichkeit beruht nur auf Äußerlichkeiten. Nachdem sie nach und nach erkennt, daß Viane ihre Bekanntschaft nur aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Frau sucht, erpreßt sie Viane, indem sie sich weigert, sich nach seinen Wünschen weiterhin das Haar »golden« zu färben und sich nach der Art der Verstorbenen zu kleiden.

Zum anderen tritt – neben dem Symbol für die tote Gemahlin und die melancholische Stimmung Vianes – eine dritte Konnotation der Stadt zunehmend in den Vordergrund: Der katholische Glaube ist in Brügge, das für Viane das »Antlitz einer Gläubigen« besitzt (B 76), allgegenwärtig. »Die hohen Türme in ihren steinernen Kutten werfen überall ihren Schatten« (B 39). Aber nicht nur durch Brügge als der »maßgeblichen Gesprächspartnerin sei-

5 »Der Konflikt im Ich, den die Melancholie für den Kampf um das Objekt eintauscht, muß ähnlich wie eine schmerzhaft Wunde [bzw wie eine »offene Wunde« (S. 206)] wirken, die eine außerordentlich hohe Gegenbesetzung in Anspruch nimmt« (S. 211), schreibt Sigmund Freud in seinem Aufsatz »Trauer und Melancholie« [1915/1917], in: Ders.: Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 193-212

nes Lebens, die beeindruckt, befiehlt, nach der man sich richtet und von der man alle Gründe des eigenen Handelns übernimmt« (B 77), kommt Viane zu der Überzeugung, daß er sich im »Stand der Sünde« befinde und daher Verzicht auf Jane üben müsse (B 86). Die in den Kirchen ausgestellten Kunstwerke mit religiösen Szenen, vor allem Hans Memlings Schrein der Heiligen Ursula, auf dem das Martyrium der elftausend Jungfrauen erzählt wird, mahnen Viane daran, daß er »in einer Art wilder Ehe« lebt (B 87). Im letzten Kapitel des Textes gemäß, Draußen und Drinnen spiegeln und durchdringen – zum Showdown zwischen den beiden Manifestationen der Toten. *Draußen* erwachen die allegorischen Bilder aus den Kirchen und Museen buchstäblich zum Leben. So wie die Stadt Viane vormals an seine eigene melancholische Wunde erinnerte, die sich nicht zu schließen vermag bzw. nicht schließen *soll*, sind es nun, in der »Heiligblutprozession«, bei der der Wunde des Heilands gedacht wird, »die Heiligen, [...] die Krieger, die Sittfer der Gemälde van Eycks und Memlings« (B 109), die als Mahner durch die Straßen ziehen. *Drinnen*, in Vianes Haus, erwürgt Viane derweil Jane mit der von ihm am meisten verehrten Reliquie, mit dem Haarzopf der Verstorbenen. Das symbolische und indexikalische Zeichenprinzip, das die Abwesenheit der Referenz betont, trägt am Ende den Sieg davon. Statt sich mit der Doppelgängerin fleischlich zu vereinigen, leistet Viane Triebverzicht und wird im übertragenen Sinne eins mit dem Substitut der »toten« Stadt:

»Unaufhörlich wiederholte Hugues ›Tote...Tote...Brügge-tote-Stadt...‹ in mechanischem Ton, mit kraftloser Stimme, versuchte ›Tote...Tote...Brügge-tote-Stadt...‹ in Einklang zu bringen mit den Schlägen der letzten, müden, schwerfälligen Glocken, erschöpfte alte Frauen, die den Anschein erweckten, als streuten sie gleichmütig – über die Stadt? über ein Grab? – Blumen aus Erz!« (B 115)

*



Die 35 Fototafeln des Buches übernehmen auf den ersten Blick eine rein illustrierende Funktion. Nicht durchgehend, aber in den meisten Fällen ent-

sprechen die Fotos dem im Text erwähnten Schauplatz. Die in der Anfangspassage beschriebenen Kanäle sind auf den ersten beiden Fotos zu sehen; Vianes Wohnort am Quai du Rosaire, wo das Geschehen seinen Ausgang und sein Ende nimmt, ist auf der dritten und letzten Tafel wiedergegeben; auf der achtzehnten der Beginnen-Konvent, den Vianes Haushälterin Barbe besucht; auf der sechsundzwanzigsten der Schrein der Heiligen Ursula, den Viane in der Cathédrale du Saint-Saveur betrachtet etc.⁶: Die Bilder lassen hier vor den Augen des Lesers ein Brücke entstehen, das durch die präzise und detailgenaue Wiedergabe der Fotografie authentischer und realistischer wirkt als jede Zeichnung. Fotos als Abbilder.

Gleichzeitig wird aber in den Fotos auch der im Buch thematisierte Konflikt der Zeichenmodelle aufgegriffen. Aufgrund der Verbindung, die in der Vorbemerkung zwischen Foto und Stadt gezogen wird, sowie durch die Sujets der Bilder, bei denen es sich nahezu ausschließlich um Stadtansichten handelt, ist dabei von vornherein deutlich, welche Seite und welcher Motivkomplex in den Reproduktionen stark gemacht wird: Steht Brücke im Unterschied zur lebendigen Doppelgängerin Scott für die unwiederbringlich verlorene Tote wie auch den melancholischen Zustand Vianes, so verwandeln sich in der Rückkopplung mit dem Text die fotografischen Abbilder in Symbole. Denn was der Rezipient aufgrund der apparativ produzierten und daher vermeintlich neutralen bzw. objektiven Fotos selber nachvollziehen und vor allem, wie die »Vorbemerkung« des Buches betont, »nachempfinden« kann (B 7), das sind nicht die äußeren Geschehnisse der Handlung: Nicht nur wird kein einziges Mal auf den Fotos eine der Figuren des Textes gezeigt; allen Tafeln fehlt die Legende, so daß sie für den ortsunkundigen Leser nur bedingten Informationswert besitzen. Illustrationen sind die Fotos also nicht insofern, als sie eine *äußere* Handlung, sondern metonymisch eine subjektive *innere* Konstitution, nämlich die Vianes bebildern, aus dessen personaler Perspektive der Roman größtenteils geschrieben ist – eine Konstitution, durch die die Umwelt, d.h. in diesem Fall die Stadt, im Modus der Melancholie und des Eingedenkens an den Tod wahrgenommen wird. Fotos als Symbole.

Das Moment der Schwermut ist der Fotografie des 19. Jahrhundert dabei bereits in ihrem schwarz-weißen oder grauen Grundton eingeschrieben⁷ – die Farbfotografie wurde nach den Experimenten Louis Ducos du Haurons in den 1870ern und F.E. Ives' in den 1880ern erst durch A. Miethe ab 1903 praktikabel. Diese Theorie einer farblosen, da melancholischen Welt ist es denn auch, in der sich der Text poetologisch am stärksten von der Ontologie der Fotografie beeinflusst zeigt. Die Entstehung der Kapitel sechs und neun, in denen Rodenbach das Motiv des Grau mit dem der Stadt in Verbindung bringt, fällt in den Zeitraum nach dem Vorabdruck des Textes im *Figaro* und

6 Siehe Paul Edwards: The Photograph in Georges Rodenbachs *Bruges-la-Morte*, in: *European Studies*, XXX (2000), S. 71-89, hier: S. 73

7 Schon Eduard Kolloff schreibt 1839 in einem Artikel für das »Morgenblatt für gebildete Stände«: »Es dünkt einem, als wenn sie [die Daguerreotypien] beim Durchgange durch die gläserne Mitte des optischen Apparats von Daguerre das gleichförmig schwermütige Ansehen bekommen hätten, welches der Horizont gegen Abend annimmt.« Ludwig Schorn und Eduard Kolloff: Der Daguerreotyp (1839), in: W. Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Band 1, S. 57f.; vgl. auch: Heiner Bastian (Hg.): *Fragmente zur Melancholie. Bilder aus dem ersten Jahrhundert der Fotografie*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2007.

damit mit dem Plan, in der Buchausgabe Fotos zu reproduzieren, zusammen: Das Schwarz (die Dunkelheit des Abends, der zur bestimmenden Tageszeit des Buches wird und sich wie ein »Trauerflor auf die Scheiben« der Häuser legt (B 9), das Schwarz der Kleidung der Kirchenbesucher (B 72, B 86) und die »dunklen« Klänge der Orgel (B 78)) sowie das Weiß (die Schwäne Brügges (B 59, B 97), die Reinheit der katholischen Kirche und ihres Personals (Kapitel 8)), das die unverändert gebliebenen 13 Kapitel der Vorabdruckfassung bestimmten, mischen sich hier zur »Melancholie des Graus der Brügger Straßen«, zum »Mysterium des Graus, einer ewigen Halbtrauer«.

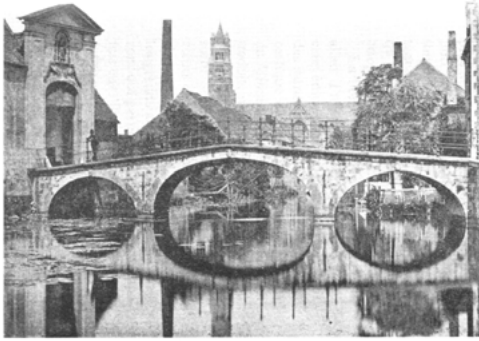
»Denn überall längs der Straßen stufen sich die Farbtöne der Fassaden ins Unendliche ab: einige Häuser haben eine blaßgrüne Tünche oder verblichene, weiß verputzte Backsteine; doch unmittelbar daneben sind andere schwarz, einfache Kohlezeichnungen, gebrannte Radierungen, deren Tintenfarben heilend wirken, die die ein wenig zu hellen Töne von nebenan ausgleichen; und alles zusammen ergibt ein einheitliches Grau, das ausstrahlt, dahintreibt, sich ausbreitet entlang den kanalgleichen Mauerfluchten. [...] Und dann das Wasser, trotz so vieler Reflexe: Flecken von Himmelsblau, Ziegelrot der Dächer, Schnee schaukelnder Schwäne, Grün von Uferpappeln, vereint zu farblosen Wegen der Stille.« (B 46)

Neben der durch die Fotos allgemein betonten Grausicht der Welt und damit der Evokation von Melancholie wird durch die spezifische Motivik der reproduzierten Fotos auch das Motiv des Todes variiert. So wurden die Fotos der Studios J. Lévy und Co. und Neurdin Frères, die zum großen Teil von Passanten bevölkert waren⁸, vor der Publikation einer konsequenten Auswahl unterzogen und dabei jede Spur von (menschlichem) Leben getilgt; die wenigen Passanten auf den Fotos verstärken durch ihre einsame Erscheinung nur noch den Eindruck einer ausgestorbenen Stadt. Lediglich bei einer Tafel, bei der es sich aber bei näherer Betrachtung um die einzige Zeichnung im Buch handelt, liegt der Schwerpunkt auf der Darstellung von Menschen – in diesem Fall den Nonnen des Beginen-Konvents. Von den restlichen 34 Fotos sind auf zwölf Bewohner auszumachen⁹, die sich aber zumeist kaum sichtbar im Hintergrund halten. Zudem wurde der Eindruck einer »toten«, da ausgestorbenen Stadt durch die Eliminierung jeder Andeutung von Dynamik auf den Fotos unterstrichen: Die Wellen auf dem Wasser der Kanäle, die von Wind zeugen könnten, oder jede Wolke am Himmel, sind nicht nur etwa aufgrund der langen Belichtungszeiten, sondern teilweise auch durch Retuschierung der Negative verschwunden.¹⁰

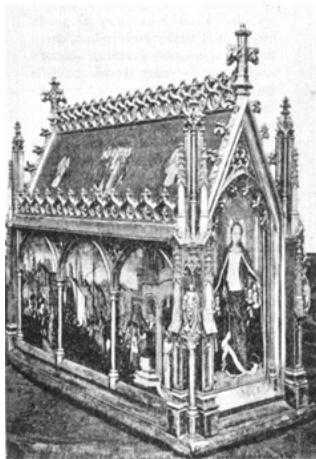
8 P. Edwards: *The Photograph in Georges Rodenbachs Bruges-la-Morte*, S. 83f.

9 Ebd., S. 83

10 Paul Edwards: *Note sur les négatifs*, in: B 2, S. 315-319, hier S. 319



Auch die einzige explizite Thematisierung von Fotografien im Text macht das Medium zum Teil des Symbol-Komplexes der Stadt, dem ja auch eine religiöse Konnotation zu eigen ist: Zu »Reliquien« werden die Gegenstände in Vianes Sammlung, an denen sich die Spuren der Toten bewahrt haben, durch die Verehrung, die er ihnen zukommen läßt – so auch der Fotografie der Toten, die er »mit den Lippen [berührte] und küßte [...] wie eine Patene oder einen Reliquienschrein« (B 48f.). Als Ersatzobjekt für die Verstorbene verwandelt sich das indexikalische Zeichen der Fotografie in einen Fetisch. Dieses rein textuelle Motiv einer Obsession wird nun ebenfalls, wie zuvor der melancholische Grauschleier-Blick Vianes, auf der Bildebene durch die 35 Fototafeln nachvollzogen. Der Fetisch Vianes als Fetisch des Buches.



Ausschließlich auf der Bildebene stellt sich zudem eine Verbindung her zwischen den beiden Motivkomplexen, die textintern bereits dadurch in Beziehung standen, daß beide vor einem religiösen Hintergrund an die Abwesenheit der Toten mahnten. Auf zweien der drei Fotos, die keine Stadtansicht zeigen, sind »La Châsse de Sainte Ursula« und »La Châsse du Saint-Sang« zu sehen: So wie der Schrein des Heiligen Blutes im Text als »eine kleine Kathedrale aus Gold« (B 110) beschrieben wird, so verwandeln sich schließlich in der Abfolge der Fotos die Gebäude der Stadt selbst in Reliquien.

*

Die Funktion der Reproduktionen in »Bruges-la-Morte« übersteigt demnach die der bloßen Illustration: Sowohl die Motive des Textes (Melancholie, Tod, Index, Fetisch) als auch das Bauprinzip des Buches erfahren hier eine weitere Variation; das Verfahren der Analogie und Spiegelung, nach dem sich der Text organisiert¹¹, wird auf der visuellen Ebene in den Fotografien, die die Funktion von Abbildern wie auch Symbolen übernehmen, fortgesetzt. Darüber hinaus hat sich insbesondere am zeitlichen Zusammenfall der Entstehung der Kapitel sechs und neun, in denen eine Farbtheorie der Melancholie entwickelt wird, mit dem Plan, dem Buch Reproduktionen beizugeben, gezeigt, wie die Charakteristika der Fotografie eine poetologische Bedeutung gewinnen – eine Bedeutung, die sich freilich nur durch das bimediale Wechselspiel erschließt und bei den mittlerweile üblichen reinen Textausgaben des Buches verlorengeht.

André Breton: »Nadja«

Über 20 Jahre nach Georges Rodenbachs Pionierarbeit kommt es im Rahmen der klassischen Avantgarden, die sich ja nicht nur für neue Techniken und damit für die in vielen Kunstkreisen noch immer verpönte Fotografie begeisterten, sondern auch eine allgemeine Verschmelzung von Kunst und Leben wie auch der Künste untereinander propagierten¹², zu einer umfangreichen Beschäftigung mit den Kombinationsmöglichkeiten von Fotos und Texten – zunächst im Kubismus und Dadaismus.¹³ Beschränken sich dort aber die bimedialen Experimente nahezu ausschließlich auf den Bereich der bildenden Kunst, so entdeckt mit dem Surrealismus erstmals eine literarische Strömung die Möglichkeiten des Foto-Texts für sich. Neben den Gemeinschaftsarbeiten Paul Eluards und Man Rays (1935) sowie Eluards mit Hans Bellmer (1938)¹⁴

- 11 Auf der Makroebene: Brügge als Spiegel von Vianes Innerem, Jane Scott als Doppelgängerin der toten Frau Vianes, die katholische Haushälterin Barbe als Gegenpol zur sittenlosen Jane Scott, das letzte Kapitel als Spiegelung des ersten etc. Auf der Mikroebene: die Grachten Brügges, die Jungfrauen auf dem Schrein der Heiligen Ursula, die sich bei ihrem Martyrium in den Rüstungen der Soldaten spiegeln (B 82) etc.
- 12 Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 72
- 13 Vgl. das Kapitel »Vom Wechselbalg zum Lieblingskind: Photographie und Avantgardismus«, in: E. Koeppen: Photographie und Literatur, S. 78-127. Zu den Foto-Text-Collagen im Kubismus: H. Wescher: Die Collage, S. 20-51; zu den Foto-Text-Collagen im Dadaismus vgl. H. Möbius: Montage und Collage, S. 200-227
- 14 Paul Eluard: Facile. Poèmes de Paul Eluard. Paris 1935. Mit 12 in den Text montierten Akt-Fotografien von Man Ray zu fünf Liebesgedichten Eluards; Hans Bellmer: Les jeux de la poupée. Paris 1949 [entstanden 1938]. Mit Prosa-gedichten von Paul Eluard zu den 15 Fotos Bellmers; vgl. hierzu eine knappe Darstellung der Arbeiten in: Lothar Lang: Surrealismus und Buchkunst. Leipzig 1992. Yvan Golls mit acht Postkarten illustriertes Langgedicht »Paris brennt« ist zwar 1925 und d.h. vor Bretons »Nadja« veröffentlicht worden; da die Fotos aber in keinerlei kontrastivem Verhältnis zum Text stehen und darin enthaltene Beschreibungen lediglich bebildern, entspricht das Werk streng genommen

begründet André Breton (1896-1966) 1928 mit »Nadja«, die er 1962 entscheidend überarbeitet, den surrealistischen Foto-Text und schreibt zugleich das bis heute wahrscheinlich bekannteste Werk des Genres.

*

Breton selbst hat drei mit Fotos versehene Bücher publiziert. Davon ist allerdings nur das erste, »Nadja« (N), ein Foto-Text im strengeren Sinn: Während hier eine durchgehende Handlung im Mittelpunkt steht, treten die erzählerischen Elemente in »Les vases communicants« (1932) zurück und weichen schließlich in »L'amour fou« (1937) dem rein Essayistischen. Mehr noch als in den anderen Büchern wird in »Nadja« die surrealistische Programmatik nicht nur beschrieben, sondern auch auf der Text- wie auf der Fotoebene umgesetzt. Zudem sind die Abbildungen hier stärker in den Text einbezogen als in den beiden anderen Büchern: Nicht nur übersteigt die Anzahl der Reproduktionen (44), denen Breton in der zweiten Fassung noch vier weitere hinzufügte, die seiner späteren bebilderten Bücher (8 bzw. 20); in der zweiten Fassung von »Nadja« wurden die Fotos nicht mehr – wie in den anderen beiden Büchern – *en bloc*, in eigenständigen Bildteilen mit Angabe der Seitenzahl der Textstelle, auf die sie sich beziehen, abgebildet, sondern im Textkorpus selbst.

*

»Nadja«, die Geschichte der Affäre des Ich-Erzählers mit der geisteskranken Nadja, erscheint auf den ersten Blick als ein Text der nüchternen Fakten – bedient er sich doch exemplarischer Schreibformen des Realen: Die verschiedenen Ansätze, die Frage »Wer bin ich?« (N 9) zu beantworten, mit der das Buch beginnt, machen den ersten Teil und die zweite Hälfte des zweiten Teils zum *autobiografischen* Versuch, während in der ersten Hälfte des zweiten Teils die Begegnungen mit Nadja in *Tagebuch*-Einträgen beschrieben werden. Schließlich hebt Breton für den Stil des Buchs im Vorwort zur revidierten Ausgabe von 1962 den »Charakter des ›aus dem Leben gegriffenen‹ Dokuments« hervor: Der für die Erzählung angeschlagene Ton habe in seiner größtmöglichen Sachlichkeit »die medizinische und zumal neuropsychiatrische Krankengeschichte zum Vorbild« (N 8). Zu diesem positivistischen Wahrnehmungs-Modus gehört in »Nadja« der präzise Blick des Ich-Erzählers, der sich als Blick des Flaneurs zu erkennen gibt: Zielloss schlendert er durch die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«¹⁵ (Walter Benjamin), Paris und ihre Passagen. Statt jedoch wie etwa Edgar Allan Poes Paradigma des Flaneurs, der Ich-Erzähler in der Erzählung »Man of the Crowd« (1840), die Menschen anhand ihrer Physiognomie »lesen« zu wollen, gilt Bretons nicht weniger genauer Blick den Dingen und dem Detail – einem Ladenschild mit der Aufschrift »Bois, Charbons« (N 23f.) beispielsweise, der oberhalb eines schwarzen Strumpfbands entblößte Oberschenkel einer Schauspielerin (N 39), den »altmodischen, zerbrochenen, unbrauchbaren, fast unverständli-

nicht der Definition des Foto-Textes, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Zu »Paris brennt« vgl. auch H. Möbius: *Montage und Collage*, S. 208f.

15 So der Titel des Exposé's aus Benjamins »Passagen«-Werk

chen« Objekten auf dem Flohmarkt von Saint-Quen (N 46) oder einem liegengelassenen himmelblauen Damenhandschuh (N 49).

Diese Erdung mit dem Realen durch Formen der Autobiographie, des Tagebuchs und einen detailgenau registrierenden und dabei sachlichen Stil bildet aber nun lediglich die Voraussetzung für den Einbruch des Wunderbaren. So stellt Breton in »L'Amour fou« fest: »Damit die unverhüllte, bestürzende Irrationalität gewisser Vorkommnisse zutage tritt, ist die strengste Authentizität des sie verzeichnenden menschlichen Dokuments unerlässlich.«¹⁶ In »Nadja« ist es die *Irrationalität* der Koinzidenz, von der vorrangig berichtet wird – eine Irrationalität, die sich freilich oft erst im nachhinein, im weiteren Verlauf des Textes, als solche zu erkennen gibt. So entpuppen sich Bretons Zufallsbegegnungen mit Nadja erst *a posteriori* als Erfüllung des langgehegten Wunschtraums des Erzählers, »bei Nacht, in einem Wald einer schönen, nackten Frau zu begegnen« (N 35). In einem ähnlichen Prozeß der Aufdeckung irrationaler Bezüge stellt sich eben jener Mann, der Breton mit einem im Krieg gefallenen Freund verwechselt, nach einiger Zeit als Paul Eluard heraus (N 22); wird durch eine scheinbar verwirrte Frau, die nach der noch gar nicht erschienenen Nummer einer Zeitschrift verlangt, der Besuch Benjamin Pérets angekündigt (N 25) und erinnert Nadja den Autor durch die Erwähnung des Namens »Hélène« daran, daß die Hellseherin Mme Sacco vor Monaten von der Bedeutung eben dieses Namens, »Nadja«, für sein Leben sprach (N 68). Koinzidenzen werden auf diese Weise »objektiv«; sie verwandeln sich in »Signale« (N 16f.). So wie die Affinität zu den »objets trouvés« – der von Breton auf dem Flohmarkt erstandene seltsame »Halbzylinder« (N 46ff.) oder der himmelblaue Damenhandschuh – zwar als Niederschlag des eigenen unbewußten Begehrens erkennbar, nichtsdestotrotz aber unerklärlich bleibt, so ist auch die Bedeutsamkeit eben dieser »Signale« in ihrem Verweischarakter auf andere Begebenheiten intuitiv erfäßbar, rational jedoch nicht entschlüsselbar. Die surrealistische Welt ist durchsetzt von »Rätsel-Bildern«¹⁷, Chiffren und Kryptogrammen.

Voraussetzung für die Verknüpfung dieser auf den ersten Blick beliebigen Ereignisse, aus denen sich nach und nach ein Netz von Korrespondenzen ergibt, ist nicht die chronologische und übersichtliche Aneinanderreihung der äußeren Fakten, sondern, gemäß der Technik der »écriture automatique«, bei der das Unbewußte dem Medium des Autors die Feder führt, ihre assoziative Wiederholung. So schreibt Breton bezüglich der Methodik des Buches:

»Ich werde mich hier darauf beschränken, mir zwanglos in Erinnerung zu rufen, was, ohne daß es auf irgendeine Initiative meinerseits zurückginge, mir einige Male zugestoßen ist, was, auf unverdächtigen Wegen zu mir gekommen, mich die besondere Gnade und Ungnade erlassen läßt, die mir widerfahren; ich werde ohne vorgegebene Ordnung davon sprechen, der Laune des Augenblicks folgend, die oben schwimmen läßt, was oben schwimmt.« (N 18)

Die zusammengefügtten Assoziationen und Gedankensplitter machen »Nadja« im Kleinen wie im Großen zu einer Text-*Collage*. Gemäß der Definition Max Ernsts, es handle sich hierbei um ein »alchemistisches Produkt aus zwei oder mehr heterogenen Elementen«, das eine »auf systematische Konfusion

16 André Breton: *L'Amour fou*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 47

17 Ebd., S. 110

und die ›Verwirrung aller Sinne‹ (Rimbaud) gerichtete Absicht herbeigeführt haben kann«¹⁸, gliedert sich »Nadja« zunächst in isoliert dastehende Textblöcke. Diese wiederum setzen sich aus einer Fülle von scheinbar disparaten Ereignissen zusammen¹⁹, auf die nicht zuletzt in Fußnoten weiter Bezug genommen wird.²⁰

EXKURS: Collage - Bricolage

Der Begriff der surrealistischen Collage, den die meisten Surrealisten und damit auch Breton gegenüber der Montage bevorzugen, ohne dabei eine klare Abgrenzung zu treffen²¹, erweist sich in zweifacher Hinsicht als verwandt mit dem der *bricolage*, der »intellektuellen Bastelei«, den der mit Breton befreundete Claude Lévi-Strauss 1962 in »Das wilde Denken« vorgestellt hat²²: Im Unterschied zum rational vorgehenden Naturwissenschaftler, der sein Material nach dem Prinzip der Notwendigkeit auswählt, um eine bereits vorhandene Hypothese zu belegen, verfährt der Bastler unsystematisch. Das Material, das ihm zufällig zufällt, organisiert sich ohne sein Zutun quasi *unter seiner Hand* von selbst – »ein Effekt«, wie Lévi-Strauss schreibt, »den die Surrealisten zutreffend ›objektiven Zufall‹ genannt haben.«²³

Während die Naturwissenschaft und ihr Hauptvertreter, der Ingenieur, auf eine »andere Botschaft« spekulieren, »die einem Gesprächspartner entrisen werden könnte, trotz seiner Weigerung, sich zu Fragen zu äußern, deren Antworten nicht schon erprobt worden sind«, handelt es sich bei dem Material des Bastlers, der »mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind«²⁴, »um Botschaften, die in gewisser Weise vorübermittelt sind und die er nur sammelt.«²⁵ Die Vorliebe des Bastlers gilt dabei nicht bereits »strukturierte[n] Gesamtheiten« und dem offensichtlich Wichtigen, sondern dem scheinbar Nebensächlichen, den »Überresten[n] von Ereignissen: ›odds and ends‹, würde das Englische sagen.« Das für den Bastler typische Denken, das anhand von »Abfälle[n] und Bruchstücke[n], fossile[n] Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft«²⁶ Strukturen erarbeitet, nennt Lévi-Strauss *mythisch*.

Vor dem Hintergrund dieser zwei Aspekte – zufällig gesammeltes und bruchstückhaftes Material sowie eine deduktive statt induktive Methodik – stellt die Collage für Lévi-Strauss und insbesondere die des Surrealismus mit

18 Max Ernst: Jenseits der Malerei, in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Hrsg. von Günter Metken, Stuttgart: Reclam 1976, S. 332

19 Vgl. die Fülle der scheinbar unzusammenhängenden Erlebnisse auf einer Bahnfahrt mit Nadja, S. 91-93

20 Vgl. beispielsweise Bretons Verweis auf Mme Sacco (N 68). Die Mehrzahl der Fußnoten sind erst der zweiten Fassung 1962 beigefügt worden.

21 Franz-Josef Albersmeier: Collage und Montage im surrealistischen Roman. Zu Aragons »Le Paysan de Paris« und Bretons »Nadja«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12:46 (1982). S. 54

22 Lévi-Strauss stand mit Breton seit 1941 in Kontakt. Vgl. Claude Lévi-Strauss: Sehen, Hören, Lesen, München, Wien: Hanser 1995, S. 133-141

23 Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 34

24 Ebd., S. 29

25 Ebd., S. 33

26 Ebd., S. 35

seiner Vorliebe für das Irrationale, Abseitige, Zufällige und darin Heterogene »eine Übertragung der Bastellei in das Gebiet der kontemplativen Ziele«²⁷ dar.

Mit Blick auf den Inhalt »Nadjas« ließe sich demnach zusammenfassend sagen, daß der Text vor allem auch mittels seiner diskontinuierlichen Form performativ genau das umsetzt, was bereits Breton im »Ersten Manifest des Surrealismus« 1924 konstatierte: Die Nivellierung der Dichotomie »dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*«. ²⁸ So bricht in »Nadja« in die vertraute Welt der Fakten, die durch die klassischen Schreibformen des Realen wie die der Autobiographie, des Tagebuchs und des medizinischen Berichts entworfen wird, mit den collagierenden Gedankenassoziationen das Wunderbare der Koinzidenz ein. Die »Gitterstäbe der Logik, das heißt des hassenswertesten aller Gefängnisse« (N 123), werden zurückgelassen; dem Unbewußten wird zum unmittelbaren Ausdruck verholfen.²⁹ So wie über den Flaneur, »der lange ohne Ziel durch die Straßen marschierte«, »ein Rausch kommt«³⁰, stellt sich beim Produzenten dieser *surrealen Wirklichkeit* ein Zustand ein, den Walter Benjamin in seinem »Surrealismus«-Aufsatz von 1929 als »profane Erleuchtung« bezeichnete. »Eine materialistische, anthropologische Inspiration, zu der Haschisch, Opium und was immer sonst die Vorschule abgeben können«³¹ – *Haschisch, Opium ...* oder aber die Mittel der Literatur: Das Buch wird zur »offenen Schwingtür« (N 15 und N 135), die direkt in die surrealistische Welt führt.

*

Dieser am Text gezeigten Strategie der Transformation des Realen ins Surreale ist auch der Einsatz der 44 bzw. 49 Schwarzweiß Fotografien der ersten und zweiten Fassung »Nadjas« geschuldet, die sich in vier thematische Gruppen einteilen lassen: Dokumente (Anzahl der Fotos jeweils nach der

27 Ebd., S. 45

28 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 18

29 Diese Verwerfung aller rationalen Ordnungssysteme gegenüber der von nun an befreiten irrationalen Größe des Unbewußten unterscheidet die Programmatik der Surrealisten von der Psychoanalyse Freuds, auf den sie nicht nur in ihren Werken verwiesen (siehe z.B. »Erstes Manifest des Surrealismus«, S. 15), sondern dem sie auch »Fanpost« schickten (vgl. die im Anhang von Bretons »Kommunizierenden Röhren« abgedruckten Briefe Bretons und Freuds Antwortschreiben, in: André Breton: Die Kommunizierenden Röhren, München: Rogner & Bernhard 1973, S. 129-134). Freuds Reaktion fiel freilich sehr reserviert aus, ging es ihm doch letztlich gerade darum, die Triebstrukturen des *Es* zu exorzieren und dem Primat der Vernunft unterzuordnen. Vgl. Jean Starobinski: Freud, Breton, Myers, in: Surrealismus. Hrsg. von Peter Bürger, Frankfurt a. M.: Insel 1982, S. 139-155

30 Walter Benjamin: M., in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band V. 1. Das Passagen-Werk. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982. S. 525

31 Walter Benjamin: Der Surrealismus, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 297

zweiten Fassung: 14)³², Kunstobjekte (11)³³, Stadtansichten (10)³⁴ und Porträts (8)³⁵, wobei die Grenzen zwischen den beiden letzten Gruppen fließend sind.³⁶ Nur zum Teil wird Breton in »Nadja« der eigenen Forderung gerecht, die er bereits im »Ersten Manifest des Surrealismus« aufstellte und hier nun im Vorwort aufgreift, die fotografische Illustration solle jede Beschreibung überflüssig machen (N 7)³⁷. An den Stellen, wo im Text lediglich die Namen der Porträtierten und der meisten Stadtansichten erwähnt werden, tragen die beistehenden Abbildungen der Menschen und Orte tatsächlich zur erzählerischen Ökonomie bei. Bei dem Ladenschild mit der Aufschrift »Bois, Charbons« (N 24), dem auf dem Flohmarkt gefundenen »Halbzylinder« (N 47) oder dem »himmelblauen Damenhandschuh« (N 50) begleitet das Foto jedoch zusätzlich eine genaue Beschreibung.



Die Fotos in »Nadja«, deren »banale Evidenz« schon Walter Benjamin in seinem »Surrealismus«-Aufsatz »merkwürdig« berührte und einigermaßen ratlos stimmte,³⁸ übernehmen aber eine weitere Funktion, welche die einer letztlich redundanten Illustration übersteigt. Denn ähnlich wie die Schreibformen der Autobiographie, des Tagebuchs und des medizinischen Berichts bewegt sich die Fotografie vordergründig im Modus des Realen.³⁹ Als Instrument der Beglaubigung steht sie dafür ein, daß sich die Dinge tatsächlich so zugetragen haben, wie sie mit bloßen Worten geschildert werden.⁴⁰ »Die verbale Botschaft wird gewissermaßen von der ikonographischen Botschaft mitgerissen und scheint an deren Objektivität teilzuhaben«, wie Roland Bart-

32 N 31, N 33, N 34, N 74, N 91, N 101, N 102, N 103, N 104, 2 x N 106, 2 x N 107, N 119

33 N 21, N 47, N 50, N 80, N 82, N 109, N 110, N 111, N 112, N 113, N 125

34 N 19, N 20, N 24, N 30, N 54, N 64, N 69, N 87, N 89, N 96

35 N 23, N 26, N 28, N 43, N 67, N 95, N 118, N 126

36 Vgl. die Auflistung der Abbildungen, die jedoch keinen Unterschied zwischen erster und zweiter Fassung macht, im ansonsten wegweisenden Aufsatz zur Funktion der Fotografie in »Nadja« von Jean Arrouye in: Ders.: *La Photographie dans »Nadja«*, in: *Mélusine* 1982, S. 130f.

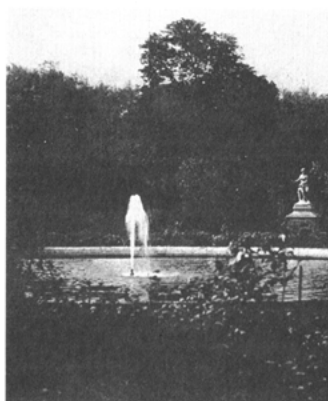
37 Vgl. auch Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*, S. 13f.

38 W. Benjamin: *Der Surrealismus*, S. 301

39 Zum Verhältnis von Fotografie und Autobiographie vgl. Suzanne Blazewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras' »L'Amant« und Michael Ondaatjes »Running in the Family«, Stuttgart: Königshausen & Neumann 2002

40 Vgl. Michel Beaujour: *Was ist »Nadja«?*, in: *Surrealismus*. Hg. von Peter Bürger, S. 178f.

hes in seinem Aufsatz »Die Fotografie als Botschaft« feststellt. »Die Konnotation der Sprache stellt durch die Denotation der Fotografie ›ihre Unschuld unter Beweis‹.⁴¹ In »Nadja« entfaltet sich die jedem Text überlegene authentische Wirkung der Fotos immer dann in besonderem Maß, wenn es gilt, Beweismaterial für einen der vielen überraschenden Zufälle vorzulegen – ganz gemäß dem Anspruch Bretons, der surrealistische Autor solle sich um »die strengste Authentizität« bemühen, um den bestürzenden Charakter des irrationalen Geschehens zu betonen. Als Breton die Ähnlichkeit zwischen der Fontäne eines Brunnens in den Tuileries und einer Vignette in einem Buch George Berkeleys auffällt, werden beide – die Fontäne in den Tuileries und auf der Buchvignette – in Ausschnitten abgebildet, die die Korrespondenz für den Leser augenscheinlich machen (N 73f.).



Erhält der Erzähler, einen Tag nachdem Nadja ihre Zähne mit einer Hostie verglichen hat, von Louis Aragon ein Foto, das die mittlere Partie von Uccellos Gemälde »Die Schändung der Hostie« zeigt, so wird genau jenes auf der nächsten Seite gezeigt (N 79f.). Ebenso verhält es sich mit den oben erwähnten »objets trouvés« und den seltsamen Begegnungen des Erzählers mit Eluard, Péret oder Mme Sacco: Ihre Porträts dienen als Beweis für ihre im Text behauptete Existenz bzw. für die unglaublichen Umstände der Begegnung mit der jeweiligen Person.

Die Bedenken bezüglich der eigenen Inkonsequenz bei dieser Art der Beweisführung spricht Breton im dritten Teil des Buches explizit an. Als er sich nach der Niederschrift des Textes daran machen will, »mehrere der Orte, an die dieser Bericht gelegentlich führt, wieder aufzusuchen« (N 128) sowie einige Personen nachträglich abzulichten, muß er feststellen, »daß sie sich, bis auf wenige Ausnahmen, gegen mein Vorhaben mehr oder minder sperrten, so daß der Bildteil von *Nadja* meiner Meinung nach unbefriedigend ausfiel« (N 129). So ist es Breton entweder nicht möglich, für seine Fotografien (einer Aufführung im »Théâtre Moderne« und die Statue einer Frau im »Musée Grevin«, die ihr Strumpfband festmacht) eine Genehmigung zu erhalten; oder aber das jeweilige Objekt, das es festzuhalten gilt, ist ver-

41 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, S. 21. Siehe auch den gesamten Abschnitt »Text und Bild« aus demselben Aufsatz, S. 21f.

schwunden (»nahezu alles, was sich auf [den Film] *L'Étreinte de la Pieuvre* [Die Umarmung des Kraken] bezieht« (N 129)) bzw. hat seinen Zustand im Lauf der Zeit bis zur Unkenntlichkeit verändert (die Statue Becques, die Ansicht Pourvilles): Damit die Fotografie ihr Speicherpotential als Element des Archivs voll entfalten kann, gilt es, zur rechten Zeit den »entscheidenden Augenblick« (Henri Cartier-Bresson) zu wählen. 30 Jahre später, in der zweiten Fassung »Nadja«, hat Breton einige der fehlenden Fotos (die Statue Becques und die der Frau im *Musée Grevin*) eingefügt bzw. Fotos der alten Fassung mit einer weiten Ansicht gegen solche mit einem stärker fokussierten Ausschnitt ausgetauscht (Manoir d'Ango, die Statue des Etienne Dolet).

Es ist nun eben diese Abhängigkeit vom richtigen Augenblick, welche die Hereinnahme der Fotografien in »Nadja« zum Teil der Strategie zur Errichtung der surrealen Wirklichkeit macht. Der Text hat, wie oben gezeigt, inhaltlich und formal die Koinzidenz zum Thema. Inhaltlich mit seinen zahlreichen »objektiven Zufällen« und Gedankenassoziationen; formal mit dem Bauprinzip der Collage, in der sich isolierte Blöcke und Absätze zusammenfügen. Die Fotos in »Nadja« stellen dabei in doppelter Hinsicht selbst zufällige Fundstücke dar. Einerseits ist jedes Foto seiner Entstehung nach, indem der Fotograf, sofern er nicht sein Motiv arrangiert, nie ganz Herr der Situation vor der Kamera ist und im Moment der Betätigung des Auslösers die letzte Kontrolle dem Apparat überantwortet, ein Produkt des Zufalls. Wie beim Auffinden des Halbzylinders und des Damenhandschuhs auf dem Flohmarkt hängt der Erfolg der Suche nach einem geeigneten Foto andererseits vom Sammlerglück ab: Ungefähr die Hälfte der Fotos stammt nicht von Breton selbst, sondern von anderen Künstlern, u.a. von Man Ray, J.-A. Boiffard, Pablo Volta und Valentin Hugo. Die Fotos, die Breton bereits im »Surrealismus und Malerei«-Aufsatz als »besonders kostbare Ersatzobjekte«⁴² bezeichnet hat, bilden somit nicht nur Fetisch-Objekte ab. Denn erfolgt, wie von Breton am Ende des Buchs geschildert (N 128f.), die Hereinnahme der Fotos als letzte Stufe der Assoziationsarbeit, bei der sich der Autor vom eigenen Unbewußten steuern läßt, so verwandeln sich die Reproduktionen selbst in »objets trouvés«⁴³, durch die zudem das Prinzip der Collage, vormals auf die Kombination heterogener Textelemente beschränkt und nun um die bimediale Dimension erweitert, gesteigert wird.

Darüber hinaus erweist sich das Foto seiner semiotischen Beschaffenheit nach von vornherein als surrealistisches Medium *per se*. Liegt doch jeder surrealistischen Operation letztlich das Moment der Verdopplung der Realität zugrunde, d.h. ihre Überführung in eine höhere Wirklichkeit, in der jedes Ding und jedes Ereignis den Status eines »Rätsel-Bildes« bzw. einer Chiffre besitzt. Die surreale Welt als Text, dessen Bedeutung sich der letzten Auflösung widersetzt. Im Foto stellt sich folglich diese Erfahrung der Natur als Zeichen und damit als Repräsentation durch seinen Status als Abdruck der Wirklichkeit »wie von selbst« und in einem Grad ein, der von allen anderen nicht-indexikalischen Medien, wie der Literatur, Zeichnungen oder Gemälden, unerreicht bleibt.⁴⁴ Die für die surrealistische Fotografie charakteristi-

42 A. Breton: Surrealismus und Malerei, S. 296

43 E. Koppen: Photographie und Literatur, S. 215

44 Vgl. Susan Sontag in ihrem Aufsatz »Melancholy Objects«: »The mainstream of photographic activity has shown that a Surrealist manipulation or theatricalization of the real is unnecessary, if not actually redundant. Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: in the very creation of a duplicate world, of

schen Manipulationen, die dann eben diesen Eindruck der unmittelbaren Codierung der Wirklichkeit noch einmal verstärken würden, sind freilich in »Nadja« (bis auf die Ausnahme der vierfachen Abbildung von Nadjas »Farnaugen«) nirgends zu finden. Im Vergleich zu den Fotos in »Les vases communicants« und »L'Amour fou«, bei denen es sich größtenteils um Collagen und Aufnahmen mit Überblendungen oder ungewöhnlichen Perspektiven handelt, wirken die Illustrationen zu »Nadja« denn auch auf den ersten Blick unspektakulär und konventionell: Die surrealistische Verwandlung des Realen vollzieht sich hier nicht durch einen späteren Eingriff des Fotografen, sondern lediglich auf der Ebene der Motive – in zweifacher Hinsicht.

Erstens legt die Abfolge der Bilder eine Tendenz zur Chiffrierung nahe: Die Fotos der Pariser Wirklichkeit weichen im letzten Drittel des Buches Reproduktionen von Zeichnungen Nadjas – mit so rätselhaften (und typisch surrealistischen) Titeln wie »Die Blume der Liebenden«, »Der Traum der Katze« oder »Die Seele des Weizens« – sowie von Werken primitiver (eine Maske aus Neupommern, eine Statue von den Osterinseln) und surrealistischer Kunst (de Chiricos »Rätsel der Fatalität«, Max Ernsts »Aber die Menschen werden nichts davon wissen«). Der Übergang innerhalb dieser Abfolge der Fotos von Gegenständen der »Wirklichkeit« zu Kunstobjekten läßt einerseits im nachhinein erstere als ebenso symbolisch geordnet wie letztere erscheinen. Zum anderen unterstreichen die Fotos der Zeichnungen, Gemälde und Statuen jene Züge Nadjas, die sie bereits auf der Textebene zur Allegorie des Surrealismus machten. Nicht nur handelte sie ganz gemäß der Forderungen des »Ersten Manifests des Surrealismus« aller Vernunft zum Trotz wie im Traum und dachte assoziativ; ihr Name, den sie sich nach eigener Aussage selber gab, steht für den Anfang des russischen Wortes für »Hoffnung« wie überhaupt allgemein für »Anfang« (N 56). Auf der Bildebene erweist sich nun durch die unmittelbare Gegenüberstellung von Zeichnungen Nadjas und den Werken Braques, de Chiricos und Ernsts, zu denen kein Unterschied zu bestehen scheint, der Zustand des Wahnsinns als eine Quelle für genuin surrealistische Kunst.

a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by my natural vision.« In: Dies.: *On Photography*, S. 52 sowie Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz »Photographic Conditions of Surrealism«: »Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing. The special access that photography has to this experience is its privileged connection to the real. [...] The photographs are not interpretations of reality [...]. They are presentations of that very reality configured, or coded, or written. The experience of nature as sign, or nature as representation, comes 'naturally' then to photography.« In: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, London: MIT Press 1985, S. 113

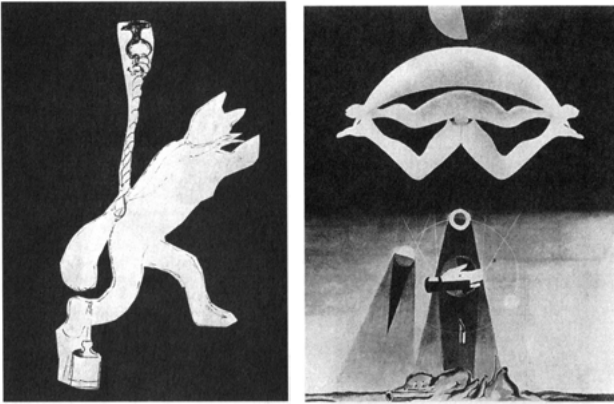


Abb. rechts: Nadjas Zeichnung »Der Traum der Katze«

Abb. links: Max Ernst: »Aber die Menschen werden nichts davon wissen«

Nadja selbst wiederum tritt aber nur durch jenes Prinzip in Erscheinung, das sich bereits als grundlegend für die Produktion surrealistischer Werke erwies: Eine der zweiten Ausgabe beigefügte *Collage* zeigt viermal »ihre Farnaugen« (N 94), die Ähnlichkeiten mit einer ihrer eigenen Zeichnungen, »Die Blume der Liebenden«, aufweist.

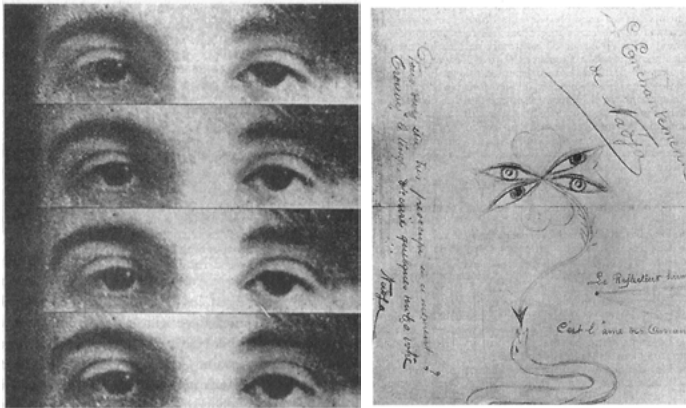


Abb. links: Nadjas »Farnaugen«

Abb. rechts: Nadjas Zeichnung »Die Blume der Liebenden«

Die Realität wird des weiteren zum chiffrierten Bild durch die in die Fotografien integrierten Textelemente – die klingenden, gleichwohl enigmatischen Namen der Schauplätze, denen bereits in der Handlung Signalfunktion zukommt: Als Ausgangspunkt für seine Erzählung wählt Breton seinen damaligen Wohnort, ein Hotel, das nicht ganz zufällig »Hôtel des Grands Hommes« heißt (N 18); später tritt Breton kurz vor der ersten Begegnung mit Nadja aus der Buchhandlung »Humanité«, in der er gerade das letzte Werk Trotzki erworben hat (N 53); schließlich treffen sich Breton und Nadja im Café »Nouvelle France« (N 64) und passieren bei ihren Streifzügen Nadjas ehemalige

Absteige, das »Sphinx-Hôtel« (N 88). Mit den an diesen Stellen abgebildeten Fotos findet die Text-Bild-Einheit, die im Buch im Großen durch die Integration der Fotos in den Text vollzogen wird, im Kleinen ihre Fortsetzung: Die Gebäude sind stets so aufgenommen, daß das Schild mit ihrem Namen zu sehen ist. Durch die Worte, die über den Rahmen ins Bild hineingewandert sind, erhalten die Fotos einen semantischen Mehrwert, der sie – und mit ihnen die auf ihnen dargestellte Realität – zu eigenständigen »Rätsel-Bildern« werden läßt.

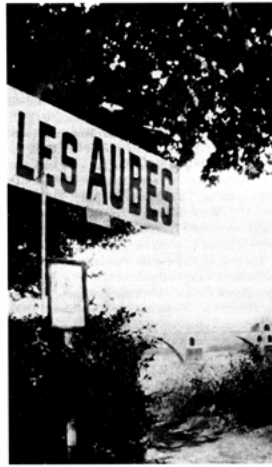


Ja, auf dem Foto der Buchhandlung »Humanité« findet sich zusätzlich ein Schild mit der Aufschrift »On signe ici«. Der Hinweispeil des Schildes weist exakt auf die offene Tür darunter – ein Motiv, das bereits zuvor im Text für den Übergang von der realen in die surreale Wirklichkeit stand und sich, allerdings weniger deutlich, auch auf den Fotos des »Holz-Kohle«-Ladens (N 24), der Porte Saint-Denis (N 30) und auf dem Ausschnitt des Gemäldes Uccellos wiederfindet (N 80).⁴⁵

Das Foto, das in der zweiten Fassung »Nadjas« den Bildteil beschließt, betont diese Tendenz zur bimedialen Synthese: Zu sehen ist das im Text erwähnte Hinweisschild mit der Aufschrift »Les Aubes« (»Morgendämmerung«, »Anfang«, »Beginn«). Durch seine auffällige Perspektive – links das Schild, rechts der Horizont –, die die Wortbedeutung illustriert, nimmt das Foto noch stärker als die anderen Reproduktionen allegorische Züge an⁴⁶ und macht deutlich, daß die harten Steine der Pariser Gebäude, an denen Breton an der Seite seiner wahnsinnigen Geliebten entlangflaniert und die zunächst so vertrauenswürdig real auf den Fotos erscheinen, längst Teil einer *surrealen* Stadt und einer »geistige[n] Landschaft« (N 132) geworden sind.

45 Vgl. Arrouye, a.a.O., S. 138ff.

46 Vgl. ebd., S. 143f.



Das fotografische Porträt Bretons (N 126), das ursprünglich in der ersten Fassung die letzte Stelle im Bildteil des Buches einnahm, weist gleichzeitig auf eine weitere Funktion der reproduzierten Fotos und insbesondere der acht Porträts hin, bei denen es sich zumeist schwer sagen läßt, ob die Abgebildeten dem Betrachter direkt in die Augen sehen oder ob ihr Blick sich auf einen Punkt hinter oder neben ihm in die Ferne richtet.⁴⁷



Paul Eluard



Die Hellseherin Mme Sacco

Es ist das Motiv des Blicks bzw. der Macht der Blicke, dem im Text eine tragende Rolle zukommt und das hier, auf den Fotos, demonstriert wird: So wird der Blick in »Nadja« einerseits mit einem sinnbildlichen In-die-Ferne-Sehen, einem Moment des Hellsehens in Verbindung gebracht, das, indem es als Akt des Unbewußten auf unlogischem Wege Verbindungen herstellt und zu Prophezeiungen befähigt, die wider Erwarten dann doch eintreffen, Ähnlichkeiten mit dem in »Nadja« praktizierten surrealistischen Verfahren aufweist: Trotz des »unwahrscheinlichsten Ort[es]« und der »unwahrscheinlichsten Stunde« (N 29) leistet Breton den Anweisungen für Verabredungen,

47 Vgl. ebd., S. 138

die ihm der surrealistische Lyriker Robert Desnos als »Orakel« (N 29) im Trancezustand gibt, stets Folge, da er sicher ist, denjenigen anzutreffen, der ihm angekündigt wurde. Ebenso bewahrheitet sich die Voraussage der Hellseherin Mme Sacco, von der bereits die Rede war, Bretons Denken werde »von einer ›Hélène‹ beherrscht« (N 68), durch Nadjas Aussage, sie selbst sei »Hélène« (ebd.).

Beginnt und endet der Text andererseits mit autobiografischen Überlegungen, ist es dann der Blick des anderen und insbesondere der Nadjas, der Breton auf dieser – wie er betont, letztlich freilich unabschließbaren (N 126ff.) – Suche nach dem eigenen Ich weiterhilft. Hinsichtlich der Erscheinung Nadjas, die ihn bei ihrer ersten zufälligen Begegnung auf der Straße »ebenfalls sieht oder gesehen hat« (N 53), liegt Bretons Fokus von Anfang an auf ihren Augen: »Solche Augen hatte ich noch nie gesehen. [...] Was geht wohl so Ungewöhnliches in diesen Augen vor? Was spiegelt sich darin, dunkel und leuchtend zugleich, an Verzweiflung und Stolz?« (N 54f.) Die Bedeutung dieses Blicks unterstreicht die Collage von Nadjas »Farnaugen«, die, anders als beispielsweise bei den Fotos Robert Desnos', dem Betrachter direkt ins Gesicht sehen. Denn konstituiert sich nach Lacan das Subjekt durch den Blick des »Objekt *a*«, »von dem als Organ das Subjekt sich getrennt hat«⁴⁸, genauer: durch die Dialektik der Blicke des Sehens und Gesehen-Werdens⁴⁹, so spiegelt Nadja, die als Allegorie des Surrealismus so assoziativ denkt, wie ihr Erzähler schreibt, im Verlauf des zweiten Teil des Buches Breton selbst wider, bis sich dieser am Ende ihr angeglichen zu haben scheint. Zu Beginn des Textes hat Breton auf die unerklärliche Anziehungskraft hingewiesen, welche die Statue Etienne Dolets auf ihn ausübe, was ihn aber noch lange nicht zu einem Fall für die Psychoanalyse mache; am Ende des zweiten Teils findet sich nun die Bemerkung, daß sich die inzwischen in die Psychiatrie eingewiesene Nadja ebenfalls zu einer Büste, nämlich der Becques, hingezogen fühle – eine Parallele, die durch das Foto der Büste Becques in der zweiten Fassung noch betont wird. Die Abbildung korrespondiert mit jener der Statue Etienne Dolets am Anfang des Buches und rahmt den Text.

Schließlich endet der zweite Teil mit eben jener Frage, die den Text eröffnet, »Wer bin ich?« – mit dem Unterschied, daß das Ich mit der Figur Nadjas gleichgesetzt wird. Die Begegnung mit ihr ist zur Begegnung mit dem eigenen Ich geworden: Nun kann »ich mir selbst, dem, der aus fernster Ferne zur Begegnung mit mir kommt, den stets noch pathetischen Ruf ›Wer da?‹ entgegenschleudern [...]: Wer da? Sind Sie es, Nadja? [...] Ich verstehe Sie nicht. Wer da? Ich allein? Ich selbst?« (N 124) So wie »Nadja« ein Werk ist, das zwar von Breton stammt, an dem aber neben ihm durch den Einbezug fremder Fotos auch andere Künstler mitgewirkt haben, wird den im Buch nivellierten Dichotomien – wie Traum-Wachen, »wahnsinnig«-»gesund«, An-

48 Jacques Lacan: Das Seminar. Band 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin: Quadriga 1987, S. 110

49 Vgl. ebd., S. 115; »Die Dinge blicken mich/gehen mich an, und ich wiederum sehe sie.« Voraussetzung dieses Blicke-Spiels bildet dabei das Licht, denn »durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] *photo-graphiert*.«

fang-Ende (vgl. das letzte Foto des Buches, »Les Aubes«) oder Wort-Bild – eine weitere hinzugefügt: die des Ichs und des anderen.

*

In mehrfacher Hinsicht wirkt Rodenbachs »Bruges-la-Morte« wie ein Vorläufer von Bretons »Nadja«. Die Handlung beider Bücher bedient sich typischer Motive der Moderne und der Jahrhundertwende. Viane, der durch Brügge, und Bretons Erzähler, der durch Paris flaniert, werden beide von der *amour fou* zu einer Frau getrieben und legen dabei eine Schwäche für Fetisch-Objekte zu Tage. In der Art und Weise aber, wie sich der Gebrauch der Fotos aus der Poetologie des jeweiligen Textes heraus ergibt, wird der Unterschied der symbolistischen und der surrealistischen Programmatik deutlich. Bei Rodenbach werden die Fotos vom Rezipienten als schwarzweiße *Symbole* für die melancholische Verfassung Vianes gelesen und versetzen ihn in eine schwermütige Stimmung. Bei Breton sind die Fotos *Chiffren-Texte*, deren Bedeutsamkeit zwar offensichtlich ist – ohne daß sie jedoch auf eine eindeutige Bedeutung festzulegen wären.

Zudem stehen sie im Zeichen eines weiteren Paradigmas der Moderne: Während die immergleichen halbtotalen Perspektiven der Fotos in »Bruges-la-Morte« zur Versenkung einladen, wird die kontinuierliche Rezeption in »Nadja« durch die – in der zweiten Fassung – noch stärker als bei Rodenbach in den Text integrierten Fotos gestört, deren Fokus von der Halbtotale (die Fotos der Stadt) bis zur Detailansicht (die Fontäne in den Tuileries, der Ausschnitt aus dem Gemälde Uccellos) reicht. Indem sie das dem Text zugrundeliegende Prinzip der Collage radikalieren, kommt ihre Wirkung der eines *Schocks* gleich: Wie im Verkehr der Großstadt – für Walter Benjamin das Schockerlebnis der Moderne *par excellence*⁵⁰ – bietet sich dem Blick auf der immer neuen Reize, die auf ihn einströmen, keine Gelegenheit mehr, das wahrgenommene Objekt zu fixieren. Der Charakter des Rätsels und des Schocks der Fotos, der für die gesamte Konzeption des Buches sowie für die surrealistische Programmatik symptomatisch ist, hat am Ende die Auflösung einer letzten Opposition zur Folge: Als offener Text, den auch sein eigener Autor noch einmal überarbeitet hat, läßt »Nadja« den Rezipienten selbst Bezüge und Zusammenhänge herstellen: Der Rezipient als (Co-)Produzent der surrealistischen Wirklichkeit.

50 W. Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire, S. 630f.

»Benutze Foto als Waffe«⁵¹ -
 Kurt Tucholskys/John Heartfields
 »Deutschland, Deutschland über alles!«
 (1929) und Bertolt Brechts »Kriegsfibel«
 (1955) als politische Foto-Texte

Kurt Tucholsky/John Heartfield:
 »Deutschland, Deutschland über alles«



Am 5. Mai 1916 erscheint in Karl Kraus' »Fackel« das Foto eines zerstörten Kreuzifixes: Das Kreuz fehlt; auf einem Sockel in einem Feld *steht* lediglich noch die Christusfigur mit ausgebreiteten Händen, in denen Nägel auszumachen sind. Das Foto trägt die Überschrift »Erhöret mich!« Darunter die Legende: »Auf dem Schlachtfelde bei Saarburg, an der Straße zwischen Saarburg und Bruderdorf, steht ein Kreuzifix. Während des Kampfes wurde es von einer Granate getroffen, das Holzkreuz wurde zerschmettert, die Christusfigur aber blieb unversehrt.«⁵² Der Foto-Text ist dabei in seiner Struktur und Motivik einem Emblem nachempfunden: Die *Subscriptio* als erklärende Unterschrift stellt das zeitlich und räumlich zunächst nicht einzuordnende Foto in den Kontext des Ersten Weltkriegs (»Kampf«). Durch diese Auflösung des Rebus erhält das *Motto* zum einen den Charakter eines Stoßgebets, einer Klage über die Verheerung der Welt mit der Hoffnung auf spirituelle Erlösung. Zum anderen verwandelt sich die Überschrift aber auch in einen

51 Franz Carl Weiskopf, der Herausgeber der USPD-Zeitschrift, »Die freie Welt«, in einem Aufsatz über die Werke John Heartfields, die 1929 auf der »Großen Berliner Kunstausstellung« gezeigt werden; in: Heinz Willmann: Die Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. 1921-1938, Berlin: Dietz 1975, S. 45

52 Kurt Tucholsky: Gesamtausgabe. Band 10. Texte 1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 755

Appell an den Leser; dieser wird indirekt dazu aufgefordert, sich für die Beendigung des Krieges zu engagieren. Schließlich unterstreicht die *Subscriptio* durch die präzise Ortsangabe die Authentizität des Fotos. In der emblematischen Wechselwirkung von Foto und Text ist ein Augenblick aus der Wirklichkeit zu einer Allegorie geworden – nicht erfunden, sondern aufgefunden: Ein »Gesicht«⁵³, mit den Worten Kraus', dessen zeitkritische Botschaft, im Unterschied zu Bretons Chiffren-Fotos in »Nadja«, klar entschlüsselbar ist.

*

Das Foto des von einer Granate getroffenen Kreuzes war Kraus von einem Berliner Kollegen, von Kurt Tucholsky (1890-1935), zugeschickt worden. Ähnlich wie beim vorliegenden Beispiel von Kraus, dessen Emblem freilich nur einen Aspekt seines facettenreichen Umgangs mit dem Medium darstellt⁵⁴, gilt Tucholskys Interesse an der Fotografie in zahlreichen Aufsätzen und kleineren Texten seit 1912 ihrem Einsatz als Mittel der Sozialkritik, ja mehr noch, als Mittel zur politischen Agitation. Die Betonung liegt dabei jedoch nicht auf einer Allegorisierung des Fotos. Im Vordergrund steht vielmehr sein dokumentarischer Charakter. Dank ihrer Authentizität werden Fotos für Tucholsky zum objektiven Abbild der Wirklichkeit und damit zum Beweismittel. Denn anders als bei der Zeichnung entspringe bei der Fotografie das abgebildete Motiv nicht der Fantasie des Künstlers; dadurch werde die Fotografie »unwiderlegbar. Sie ist gar nicht zu schlagen.«⁵⁵ Das dokumentarische Foto erweist sich für sich genommen bereits als ungemein aussagekräftig. »Ein Bild sagt« nicht nur »mehr als 1000 Worte«⁵⁶, sondern auch die Wahrheit, genauer: die *eine* Wahrheit, bei der es keinen Widerspruch gibt: »So war es und damit basta.«⁵⁷

Aus dieser Garantie, nicht zu lügen, bezieht das Foto für Tucholsky eine Wirkung, die zur unmittelbaren Aktivierung des Rezipienten führt. Denn »nichts beweist mehr« und »nichts peitscht [...] mehr auf« als beispielsweise die Fotos von Betriebsunfällen von Holzarbeitern, die Tucholsky 1912 in »Mehr Fotografien!« bespricht: »Das rüttelt die Gleichgültigsten auf.«⁵⁸ Die Wirkung vollzieht sich dabei – anders als bei einem Text etwa, der erst entschlüsselt werden muß – unmittelbar und vor allem *emotional*, indem das

53 Vgl. Leo O. Lensing: Literature and Photography in Modern Vienna, in: *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Ed. by Ingeborg Hoesterey and Ulrich Weisstein, Columbia: Camden House 1993. S. 172ff.

54 Zur Karl Kraus' Pionierarbeit in Sachen Foto-Text siehe neben Lensings eben genanntem Aufsatz auch ders.: »Photographischer Alpdruck« oder politische Fotomontage? Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die satirischen Möglichkeiten der Fotografie, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Heft 4 (1988)

55 Kurt Tucholsky: Die Tendenzfotografie, in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band II. 1925-1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960, S. 107

56 So der zum geflügelten Wort gewordene Titel des Aufsatzes Tucholskys von 1926. Ders.: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, in: Ders.: *Gesamtausgabe*. Band 10: Texte 1928, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 453-463

57 Kurt Tucholsky: Mehr Fotografien!, in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band I. 1907-1925, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1960, S. 21

58 Ebd.

Foto »direkt an das Gefühlszentrum greift«.⁵⁹ Das Bild »boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn's gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine«.⁶⁰

Gleichzeitig empfiehlt Tucholsky zur Verstärkung der Wirkung des Fotos das Mittel der Antithetik, der »Gegensätze und Gegenüberstellungen«.⁶¹ Einerseits auf der bloßen Bildebene – beispielsweise »das Automobil eines Bankiers, die Wohnung seines Portiers« oder »verhaftete Kommunisten vor und nach Feststellung ihrer Personalien«⁶²; andererseits durch die »Textierung«⁶³ des Fotos. Wie diese Beschriftung auszusehen hat, davon geben Tucholskys eigene sporadische Foto-Texte, vor allem seine drei 1919 und 1920 in der »Freien Welt« unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel verfaßten Reportagen »Die Kinderhölle in Berlin«, »O alte Burschenherrlichkeit« und »Menschenmaterial« Auskunft.⁶⁴ So kann der Text bloße Informationen zur Fotografie liefern – die Angaben zum miserablen Gehalt und Gesundheitszustand der Arbeiter und zum Zustand ihrer abgebildeten Wohnungen in »Die Kinderhölle in Berlin« betonen das Elend, das auf den Aufnahmen sichtbar wird. Der dokumentarische Bericht, in der ersten Person Singular im Stil einer Zeugenaussage geschrieben (»Ich war bei einigen dieser Aufnahmen dabei.«⁶⁵), als textuelle Unterstreichung der visuellen Evidenz.

Zum anderen kann der Text als Kommentar satirische Züge annehmen, bildet doch das von Tucholsky betonte antithetische Prinzip der »Gegensätze und Gegenüberstellung« die Grundlage jeder satirischen Operation. Wie im ironischen, so wird auch im satirischen Modus als einer Form des uneigentlichen Sprechens das Gegenteil vom eigentlichen Wortsinn gemeint. Im Unterschied zur Ironie dient aber die Infragestellung und das Lächerlichmachen des anderen in der Satire dem Ziel der Wahrheitsfindung. Die Satire, deren Witz ein Moment der Erkenntnis innewohnt, verfolgt damit indirekt didaktische Absichten, die auf der Basis eines festen Normsystems verwirklicht werden.⁶⁶ »Der Satiriker«, so Tucholsky in seinem Aufsatz »Was darf die Sa-

59 K. Tucholsky: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, S. 454

60 Ebd., S. 455

61 K. Tucholsky: Mehr Fotografien! S. 21

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Bereits in seinem allerersten Foto-Text hat Tucholsky sowohl auf der Bildebene als auch auf der Bild-Text-Ebene, wo der Text ein polemisch-satirisches Moment enthält, das von ihm eingeforderte Mittel der Antithetik angewandt: Am 3.1.1919 werden im »Ulk« (Nr. 1, S. 2) unter der Überschrift »Rausch« zwei Fotos gegenüber-gestellt. Das eine zeigt jubelnde Massen im August 1914, das andere eine Menschenmenge 1918 vor dem Berliner Schloß. Darunter dichtet Tucholsky:

»1914 stoben die Funken.
Die Gasse lärmte kriegsbetrunken.
1918 werden betroffen
etliche spartakusbesoffen.
So sieht der kluge Leser leicht:
Mit Gebrüll wird nie etwas Gutes erreicht.«

65 K. Tucholsky: Die Kinderhölle in Berlin, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3. Texte 1919, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 521

66 Vgl. den Eintrag zur »Satire« in Walther Killy (Hg.): Literatur-Lexikon. Band 14. Begriffe, Realien, Methoden, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1992. S. 331-335

tire?« von 1919, »ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.«⁶⁷ »Das Schlechte«, das ist in der Reportage »O alte Burschenherrlichkeit!« die antisemitische und vom Ständedünkel erfüllte Gesinnung der Studenten, der »künftigen Richter, Beamte[n], Staatsanwälte, Priester...«⁶⁸ Neben der Information, daß es sich bei den Fotos um »Wandgemälde in dem Klosett der Universität Rostock«⁶⁹ handle, tritt der Text auch in Widerspruch mit den Bildern, was leicht als Polemik und Satire zu entschlüsseln ist. So ist unter den Fotos der mit Hetz-Parolen beschmierten Toilettenwände zu lesen: »Hier hat der Rostocker Student seine geistigen Erleuchtungen.« Sowie: »Oben auf dem Wasserkasten ›Heil dir im Siegeskranz‹. (Nach dem Gebrauch zu spülen).«⁷⁰ Die Foto-Text-Satire tritt so die Nachfolge der für Tucholsky wirksamsten aller bimedialen wie literarischen Gattungen der Kritik und Aufklärung an, des Witzes und der Karikatur. Ja, sie übersteigt deren Wirkung gerade eben dadurch, daß sie durch das vordergründig unwiderlegbare Foto mit dem Versprechen einer scheinbar objektiven Darstellung aufwarten kann. Ist die »Tendenzfotografie« für Tucholsky als Agitationsmittel eine »maßlos gefährliche Waffe«, und bezeichnet er sie als »Dynamit und Sprengpatronen«⁷¹, so stellt ihre »Beschriftung«, wie Benjamin in seinem zweiten »Pariser Brief« schreibt, eine »Zündschnur« dar, die »den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt.«⁷²

Der Verlauf der Front bei dem Kampf, in dem die Foto-Texte zum Einsatz kommen, ist dabei klar abgesteckt. Auf der einen Seite steht, wie in den sozialkritischen Reportagen »Die Kinderhölle in Berlin« oder »Menschenmaterial«, in dem die katastrophalen Verhältnisse in Obdachlosenasylen vorgeführt werden, das Proletariat. Auf der anderen, wie in »O alte Burschenherrlichkeit!« die (künftigen) Herrschenden, deren Mentalität mit der ihrer Kollegen vor dem Krieg übereinstimmt. Denn die Revolution von 1918, so Tucholsky ein Jahr später in seinem Aufsatz »Wir Negativen«, ist gescheitert. Zieht man »die Schubladen unsres deutschen Schrankes auf«, um zu »sehen, was darinnen liegt«⁷³, so wird deutlich, daß die »neue« Republik die alte oppressive monarchistische Gesinnung übernommen hat. Es gilt also »Nein« zu sagen und das »mit Haß«, »jetzt, gerade jetzt und heute aus[zukehren], was in Deutschland faul und vom Übel war und ist«⁷⁴ – »aus Liebe für die Unterdrückten, die«, präzisiert Tucholsky, »nicht immer notwendigerweise Proletarier sein müssen.«⁷⁵ Deren Elend, das durch die Fotografie stärker noch als durch jedes andere Medium veranschaulicht und »bewiesen« wird, erscheint als unmittelbare Folge der politischen Mißstände – die beiden Stimuli der Foto-Texte bei Tucholsky, Sozialkritik und politischer Protest, bedingen sich gegenseitig.

67 K. Tucholsky: Was darf die Satire?, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3. S. 30

68 K. Tucholsky: O alte Burschenherrlichkeit!, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 4. Texte 1920, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 279

69 Ebd.

70 Ebd.

71 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 107

72 Walter Benjamin: Pariser Brief II. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band III. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwegelhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 505

73 K. Tucholsky: Wir Negativen, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 3, S. 73

74 Ebd., S. 79

75 Ebd., S. 80

*

Was jedoch nun den Einsatz der Fotografie als Waffe im politischen Kampf beeinträchtigt, das ist zum einen das Fehlen von Fotos, die das Elend und die Ungerechtigkeit umfassend dokumentieren würden. »Es gibt so wenige, zerstreut, durch Zufall entstanden. Das ist nichts. Systematisch muß gezeigt werden: so wird geprügelt, und so wird erzogen, so werdet ihr behandelt, und so werdet ihr bestraft.«⁷⁶ Eben diese Fotos, die nicht wie beispielsweise jene in der »Berliner Illustrierten« affirmativ die Posen der Regierenden und ihre Errungenschaften abbilden, sondern ungeschönt die gesellschaftlichen Mißstände zeigen, hat Walter Benjamin in seinen Bemerkungen zur Fotografie Anfang der 1930er Jahre »zerstörend«⁷⁷ genannt – im Unterschied zur »schönen Fotografie« eines Renger-Patzsch beispielsweise, die »keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön.«⁷⁸

Zum anderen mangelt es an einem Diskurs, innerhalb dessen sich eben diese Art der »zerstörenden« Fotografie bewegen würde. Noch hat sie keine effektive Präsentationsform, noch gibt es kein Massenmedium, das auch tatsächlich als solches vom Grad der sozialen und politischen Kritik her die Nachfolge von »Witzblättern« wie dem »Simplicissimus« antritt und sich überdies nicht nur an ein elitäres, sondern an ein neues »völlig amorphe[s] Publikum«⁷⁹ richtet, das es zur politischen Einflußnahme aktivieren würde. Stellt die »öffentlichen Meinung« letztlich ein exklusives Produkt dar, das aus der Repräsentation der jeweiligen Zielgruppe eines Mediums resultiert⁸⁰, so erweist sie sich in der Presselandschaft der 1920er Jahre als ein Privileg des Bürgertums. »Was uns fehlt, ist die tendenzfotografisch illustrierte Kampfzeitung.«⁸¹

1928 verläßt Tucholsky denn auch die »Weltbühne«, deren Herausgeber er zusammen mit Carl von Ossietzky war, und beginnt Artikel für eine Zeitschrift zu schreiben, deren beispiellosen Einsatz von Fotografien er bereits früher im Jahr in einem Aufsatz, »Das überholte Witzblatt«, hervorgehoben hatte. Nicht nur erschien die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (seit 1927 auch »AIZ«) des Verlegers Willi Münzenberg – ursprünglich 1921 als »Sowjet-Rußland im Bild« gegründet und 1922 in »Hammer und Sichel« umbenannt – seit 1925 mit einer durchschnittlichen Auflage von 200 000 Exemplaren im Kupfertiefdruckverfahren, wodurch die reproduzierten Fotos im Vergleich zum sonst gebräuchlichen Offsetdruck an Schärfe gewannen. Auch bemühte sich die Redaktion, dem Bildmonopol der bürgerlichen und regierungskonformen Illustrierten, allen voran der »Berliner Illustrierten« mit einer Auflage von einer Million Exemplaren, durch die »Arbeiterfotografenbewegung« ent-

76 K. Tucholsky: Mehr Fotografien! S. 21

77 Walter Benjamin: Paralipomena zu »Kleine Geschichte der Fotografie«, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 3, S. 1140

78 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2, S. 693

79 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 106

80 Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996², S. 183ff.

81 K. Tucholsky: Die Tendenzfotografie, S. 107

gegenzuwirken: Seit 1925 wurde der Leser mit Gebrauchsanleitungen und Preisausschreiben dazu aufgefordert, selber zu fotografieren.⁸² Im selben Jahr war die technische Voraussetzung dafür geschaffen worden: die erschwingliche Massenproduktion der handlichen *Leica*-Kamera. Hinzu kommt, daß für die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« ab 1923 mit John Heartfield (eigentlich Helmut Herzfeld) (1891-1968) der wichtigste zeitgenössische Pionier und Vertreter der politischen Fotomontage arbeitete und in vielerlei Hinsicht das praktisch umsetzte, was Tucholsky theoretisch die Jahre zuvor eingefordert hatte.

EXKURS: John Heartfield und die Entstehung der politischen Fotomontage

Zwar hatten bereits im 19. Jahrhundert Oscar Rejlander (»Two Ways of Life« 1857), Henry Peach Robinson (»Bringing Home the May« 1862) und Hans Christian Andersen (»Großer Wandschirm« 1873/74) frühe Fotomontagen, damals »Photokompositionen« genannt, mit allegorischen Darstellungen geschaffen und hatte – wieder einmal – Karl Kraus in der »Fackel« vom 11. Juni 1911 mit seiner Fotomontage »Der Sieger«, die den Inhaber der Wiener »Neuen Freien Presse« vor der Kriegsgöttin Athene zeigt, das Verfahren für politische Zwecke genutzt⁸³ – bis heute sind es aber Raoul Hausmann, George Grosz (eigentlich Georg Groß) und vor allem John Heartfield, die als die Erfinder der Fotomontage gelten.

Bereits 1916 führten Grosz und Heartfield nach eigenen Aussagen erste »Photo-Klebe-Montage-Experimente« durch⁸⁴, die allerdings erst im Zusammenhang mit dem Berliner Dadaismus eine programmatische Grundlage erhalten sollten. Wie schon 1916 die dadaistische Urbewegung im Züricher »Cabaret Voltaire«, so stand auch der Berliner »Club Dada«, der sich zwei Jahre später um Richard Huelsenbeck bildete, ganz im Zeichen einer radikalen Verweigerungshaltung gegenüber jedem Sinn und vor allem bürgerlichen Normen. Im Zuge dieser »Kunstzerstörung als Purgativ«⁸⁵ ist es die Technik der Collage⁸⁶, die sich von Anfang an für die Produktion dadaistischer Werke

82 Vgl. Rolf Surmann: Die Münzenberg-Legende. Zur Publizistik der revolutionären Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln: Prometh-Verlag 1982, S. 105-109

83 Vgl. zu den Beispielen früherer Fotomontage auch H. Möbius: Montage und Collage, S. 209ff.

84 Eckhard Siepmann (Hg.): Montage: John Heartfield: Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten. Zeitung: Dokumente-Analysen-Berichte, Berlin: Van Genep 1988, S. 27ff.

85 Dietrich Mathy: Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit, in: Hans Joachim Piechotta (Hg.): Die literarische Moderne in Europa. Band 2. Formationen der literarischen Avantgarde, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 105

86 Obwohl Herta Wescher Beispiele der Collage bereits im 19. Jahrhundert ausmacht, gilt das Jahr 1912 als das »offizielle« Entstehungsdatum der Collage: Innerhalb der Strömung des Kubismus schufen Pablo Picasso und George Braques eine erste Form der Collage, die *papiers collés*, auf denen eine Realie das gemalte Motiv ersetzt, bevor dann in der »klassischen« Collage des Kubismus dem Gemälde Gegenstände eingefügt werden, die in ihrer zufälligen Beliebigkeit nichts mit der Komposition zu tun haben scheinen. Trotz der neuen Technik, die mit herkömmlichen Modellen des organischen Kunstwerks bricht, verfahren die Kubisten bei der Produktion ihrer Collagen nach einer letztlich tradi-

als bestimmend erweisen sollte. So lautet Tristan Tzaras Rezeptur für die Herstellung dadaistischer Dichtung:

»Um ein dadaistisches Gedicht zu machen, nimm eine Zeitung. Nimm eine Schere. Wähle einen Artikel von der Länge des beabsichtigten Gedichtes. Schneide den Artikel aus. Schneide sodann jedes von den Wörtern aus, woraus der Artikel besteht, und tue sie in einen Beutel. Schüttele alles leicht. Darauf nimm einen Schnitzel nach dem anderen so heraus wie sie aus dem Beutel kommen. Schreibe gewissenhaft ab.«⁸⁷

Bei diesem ersten Schritt der bloßen Destruktion sind die anderen avantgardistischen Bewegungen nicht stehengeblieben: In seiner »Merzkunst« setzt Kurt Schwitters zufällig Gefundenes, Abfälle und Kaputtes nach letztlich traditionellen ästhetischen Kriterien neu zusammen. Dem »*Entformeln der Materialien*«⁸⁸ folgt die sinnproduzierende Konstruktion, denn »*Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt*«. ⁸⁹ Ebenso erfolgt bei den Surrealisten die Verweigerung der Logik und die Propagierung des Zufalls im Namen der Generierung von neuen Bedeutungen – von Bedeutungen, die zwar, wie bei Breton, angesichts merkwürdiger Koinzidenzen offensichtlich vorhanden, als Manifestationen des Unbewußten nicht jedoch rational entschlüsselbar sind.⁹⁰

Der Berliner Dadaismus unterscheidet sich nun wiederum von seinem Schweizer Pendant durch die entschieden politische Ausrichtung, für die bereits die Titel der im Umkreis des »Club Dada« entstandenen Werke symptomatisch sind – z.B. Raoul Hausmanns Ebert-Persiflage »Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensaussaffung« (1919) oder Hannah Höchs Fotomontage »Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands« (1920). Stehen die avantgardistischen Bewegungen auch für eine Umsetzung von Kunst in Lebenspraxis, so wird in Berlin aus den Zürcher Unsinnaktionen die politische *Agitation*, die sich freilich stets auf bloße Kritik beschränkt, ohne konkrete Alternativen zu bieten.

Wenn Grosz und Heartfield – der sich mit seinem Beitritt zur KPD 1918 von allen Berliner Dadaisten am klarsten politisch positionierte – vor diesem Hintergrund für ihre ersten Fotoklebearbeiten den Begriff der Montage verwenden, dann schwingt dabei ein Moment der Technikbegeisterung mit, die vor allem den Bruch mit dem herkömmlichen elitären Verständnis vom »organischen« Kunstwerk demonstrierte. Anders als »Collage« (griechisch für »Zusammengekittetes, Zusammengelötetes, Zusammengeleimtes«) entstammt »Montage« (französisch für »Aufbau, Aufstellung, Zusammensetzung«) dem Bereich der Industrie und der Massenproduktion. Wenn Grosz

tionellen Kunstauffassung: Nicht zufällig handelt es sich bei den meisten Gemälden mit Collage-Elementen um traditionelle »Stilleben«.

87 Zitiert nach Dietmar Elger/Uta Grosenick (Hg.): *Dadaismus*, Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2004, S. 13

88 Hermann Korte: *Die Dadaisten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 96

89 Zitiert nach ebd., S. 91,

90 Zum Verhältnis der Surrealisten zu den Dadaisten siehe auch Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um neue Studien erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 51-54

und Heartfield darüber hinaus auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 in blauer Arbeitskleidung auftraten und sich selber als »Fotomonteurs« bezeichneten, brachten sie damit auch ihre Solidarität mit einer sozialen Gruppe zum Ausdruck, in deren Namen es mit den eigenen künstlerischen Mitteln den Klassenkampf zu führen galt: Im Deutschen ist »Montage« auch Teil der Militärsprache und heißt soviel wie »sich mit (militärischer) Dienstkleidung, Uniform ausstatten« bzw. »eine Batterie mit Geschütz versehen«. ⁹¹ Letztlich leitet sich also Grosz' und Heartfields Wahl des Begriffs der Fotomontage aus ihrem eigenen antibürgerlichen und agitatorischen Selbstverständnis ab. Diente doch auch Benjamin in seinem »Kunstwerk«-Aufsatz die Methode der Montage als positives Gegenstück zum pseudo-auratischen Gebrauch der Bilder im Faschismus. Denn wie im Straßenverkehr, den man zunächst aufgrund seiner Schnelligkeit als Schockerlebnis erlebt und der dann, sozusagen als Maßnahme des Selbstschutzes, beim Passanten oder Fahrer zu geschärfter Konzentration führt, so hat die schnelle Folge der Bilder beim Rezipienten eine »gesteigerte Geistesgegenwart« ⁹² zur Folge: Das erweiterte Bewußtsein befindet sich in Alarmbereitschaft, um eine Durchbrechung des Reizschutzes durch den Schock zu verhindern, der ein psychisches Trauma bewirken würde – so aber wird er zur »heilsamen Entfremdung«. ⁹³

Sollte sich seit den filmtheoretischen Texten Wsewolod Pudovkins und Sergej Eisensteins in den 1920er Jahren der Begriff der Montage für narrative Formen des Nacheinanders, der Begriff der Collage aber für räumliche Gleichzeitigkeiten und Werke der bildenden Kunst durchsetzen, so erweisen sich Heartfields erste politische Fotomontagen zudem als Vorwegnahme der Eisensteinschen »Montage der Attraktionen«: Während bei Pudowkin die »Bezugsmontage« und damit der Erzählfluß im Vordergrund steht, betont Eisenstein das Aufeinanderprallen zweier konträrer Bilder, die »Gegenüberstellung«, aus der sich eine »neue Vorstellung« ergibt und die den Zuschauer zur Mitarbeit motiviert. ⁹⁴ Diese Art der Montage sollte denn auch die Grundlage für Eisensteins eigene kommunistische Propagandafilme bilden, allen voran »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) und »Oktober« (1926).

Heartfield bedient sich nun in seinen ersten Experimenten in Sachen politische Fotomontage der rudimentären Form der »Montage der Attraktionen«, der *Kontrastmontage* zweier Fotos, die er auch als »dialektische Fotomonta-

91 E. Siepmann: Montage, S. 199

92 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 503

93 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 379

94 Zitiert nach: John Heartfield: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation. Hrsg. und kommentiert von Roland März. Mitarbeit Gertrud Heartfield, Dresden: Verlag der Kunst 1981, S. 397. In »Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form« von 1929 [In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart: Reclam 1998, S. 280] schreibt Eisenstein über den Unterschied der Verwendung von Montage bei ihm und bei Pudovkin: Nach Pudovkins Auffassung »ist die Montage das Mittel, den Gedanken durch aufgenommene Einzelstücke abzurollen (episches Prinzip). Meiner Ansicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT (dramatisches Prinzip).«

ge« bezeichnet.⁹⁵ In dem »Arbeiter-Jahrbuch« von 1923, das im Verlag seines Bruders Wieland Herzfelde, dem »MALIK –Verlag« (MALIK = albanisch für »Anführer, Räuber, Aufrührer«) erscheint, wird dem Foto von der pompösen Bestattung eines Generals im Ersten Weltkrieg das eines »an der Front abgeschlachteten Proletariers« gegenübergestellt, der auf einen Karren verladen wird.⁹⁶ Dieselbe Technik findet sich dann auch auf den von Heartfield seit 1921 gestalteten Buchumschlägen: So sind auf der Vorderseite von John Dos Passos' »Drei Soldaten« von 1928 eben jene auf der Rast, auf der Rückseite aber drei Leichen zu sehen. Heartfields politische Fotomontagen erweisen sich somit als Einlösung eines Verfahrens, das Tucholsky bereits zehn Jahre zuvor in »Mehr Fotografien!« eingefordert hatte.

*

In seinen für die »AIZ« unter dem Pseudonym Theobald Tiger verfaßten literarischen Foto-Texten, bei denen es sich ausschließlich um »Bildgedichte« handelt, knüpft Tucholsky an eine Form an, die vor ihm schon andere Autoren der Zeitschrift verwendeten.⁹⁷ Bei Tucholsky sind drei Gruppen von unterschiedlichen Foto-Text-Relationen zu unterscheiden. In den seltensten Fällen wird das Foto durch den Text *allegorisiert*; so heißt es in dem Gedicht »Ein Haus – untendurch« zu einem Bild, das aus der Froschperspektive durch die Beine des Löwen des Bismarckdenkmals hindurch vom Reichstag gemacht wurde:

»Das ist Deutschland:

Im Vordergrund

eine Bestie mit klobigen Beinen und riesigen Muskeln, ein Arbeitstier – tüchtig und böse – so steht es hier.

[...]

Im Hintergrund – im Hintergrund

da steht das Parlament.«⁹⁸

Die größte Gruppe von »Bildgedichten« verbindet die Fotos mit einer *rhetorischen Situation*, dem Monolog (nach 1928 auch dem Dialog) oder der Apostrophe: In Rollengedichten wie »Mädchen aus Samoa« (»Ich bin ein Mädchen aus Samoa.«⁹⁹) oder »Gesang der englischen Chorknaben« (»Ehre den Gott der herrschenden Klassen!«¹⁰⁰) fangen die auf dem Foto Abgebilde-

95 Siehe Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Westberlin: Verlag der Kunst 1986, S. 48

96 Michael Hepp: Tucholsky. Biographische Annäherungen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 295; Malik-Jahrbuch. Berlin 1923, S. 41

97 Einen Überblick über die verschiedenen Autoren und ihre »Bildgedichte« in der »AIZ« gibt der von Lily Korpus herausgegebene Band »Rote Signale. Gedichte und Lieder. Sammlung von Bild-Gedichten aus der AIZ«, Berlin 1931

98 K. Tucholsky: Ein Haus – untendurch, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 10. Texte 1928. Hrsg. von Gisela Enzmann-Kraiker und Christa Wetzel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. S. 408f.

99 K. Tucholsky: Mädchen aus Samoa, in: ebd., S. 337

100 K. Tucholsky: Gesang der englischen Chorknaben, in: ebd., S. 350

*

In »Deutschland, Deutschland über alles« (DD) zieht Tucholsky eine doppelte Bilanz.¹⁰⁷ Einerseits werden hier sämtliche Möglichkeiten einer »Politisierung der Kunst«¹⁰⁸ durch die betextete Fotografie, die Tucholsky zwar bislang theoretisch erfaßt, praktisch aber nur verstreut und mit unterschiedlichen Ergebnissen erprobt hatte, systematisch auf 231 Seiten durchgespielt. Anhaltspunkte dafür, wie eng die 184 Fotos mit den 96 Texten im Buch miteinander verschränkt sind, ja, sich gegenseitig bedingen, gibt bereits die komplizierte Entstehungsgeschichte.¹⁰⁹ Im März 1929 entwerfen Willi Münzenberg und Tucholsky den Plan für einen illustrierten Sammelband mit Tucholsky-Texten, der in Münzenbergs »Neuem Deutschen Verlag« erscheinen soll. Daraufhin sah Tucholsky die »AIZ« nach geeignetem Bildmaterial durch. Die Fotos, die er aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, teilweise vollständig, teilweise nur in Ausschnitten, entnahm, kombinierte er dann mit 33 eigenen bereits schon einmal publizierten Artikeln, oder er ließ sich von ihnen zu neuen Texten anregen – 55 in der fertigen Fassung. Münzenberg schließlich übergab das Manuskript John Heartfield, der teilweise sowohl neue Fotos auswählte als auch in manchen Fällen die Bildmontage änderte. Als Tucholsky dann »das Illustrationsmaterial sah, entschloß er sich, den Text wesentlich zu ändern und zu erweitern, was wiederum Heartfield anregte, weitere Fotos und Fotomontagen beizutragen.«¹¹⁰ Auf dem Buchumschlag von »Deutschland, Deutschland über alles« wird zwar auch Tucholsky als Autor des »Bilderbuches« aufgeführt; im Copyright findet sich aber der Zusatz: »Einbandentwurf, Fotomontagen sowie Text- und Bildanordnung: John Heartfield«. »Deutschland, Deutschland über alles« stellt aber nicht nur die Summe von Tucholskys bisherigen formalen Experimenten mit »Bildgedichten« dar; angesichts von elf Jahren Republik soll nun auch eine politische Bilanz gezogen werden. So wie Tucholsky in »Wir Negativen« zehn Jahre zuvor die »Schubladen unsres deutschen Schrankes« untersuchte, wird »Deutschland, Deutschland über alles« zu »ein[em] Querschnitt durch Deutschland« (DD 12).

*

In »Deutschland, Deutschland über alles« kommen im Wesentlichen drei Techniken der Verknüpfung von Fotos und Texten zum Einsatz. Neben der bereits aus einigen »Bildgedichten« bekannten *Allegorisierung* des Fotos durch den Text werden bei einer zweiten Gruppe nach dem Prinzip der *Anti-*

106 K. Tucholsky: Bürgerliche Wohltätigkeit, in: ebd., S. 500f.

107 So Tucholsky in einem Brief: »Dieses Buch ist [...] gewissermaßen eine Bilanz.«, in: Ders.: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962, S. 131

108 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 508

109 Siehe dazu: M. Hepp: Tucholsky, S. 300ff. und Hans J. Becker: Mit geballter Faust. Kurt Tucholskys »Deutschland, Deutschland über alles«, Bonn: Bouvier 1978, S. 36ff.

110 W. Herzfelde: John Heartfield, S. 50

thetik Fotos oder Fotos und Texte gegenübergestellt, bei einer dritten steht das Foto als *Dokument* bzw. als *Beweis* im Vordergrund.

Der erste Fall der *Allegorisierung* findet seine deutlichste Anwendung in dem Beitrag »Die Tarnung«. Unter dem Foto eines von einem Tarnnetz verborgenen Soldaten mit Maschinengewehr ist zu lesen: »Der neueste Schutz bei der deutschen Reichswehr macht die Maschinengewehrabteilung fast unsichtbar. Dieses Netz ist kein Netz. Es ist eine Allegorie.« (DD 43)



Die *bimediale Kontrastmontage* findet ihre wirksamste Anwendung in einem mit »Statistik« betitelten Beitrag. Auf der rein textuellen Ebene stehen sich die bekannten Parteien gegenüber: Ein »gelernter Arbeiter« und ein »Buchhalter« rechnen in der Ich-Form vor, wie wenig sie im Vergleich zu den pensionierten Monarchisten oder dem »Schlachtenverlierer Ludendorff« (DD 50) verdienen und wieviel sie davon, nämlich den größten Teil, durch Steuern an Institutionen wie die Reichswehr, die Polizei oder die Kirche abgeben müssen. Die Gegenüberstellung von Aufnahmen von wohlgenährten Priestern (DD 47) und einer Arbeiterfamilie (DD 49) oder einem Armenviertel (DD 52) und Panzern (DD 53) vollzieht diesen Kontrast auf der Bildebene nach. Unmittelbar verbunden werden Foto und Text nun durch deiktische Legenden: Auf die zwischen die Fotos montierten Fragen »Wo steckt Deutschlands Geld?«, »Hier?«, »oder vielleicht hier?« (DD 52), folgt auf der nächsten Seite in einem Satz zwischen den Aufnahmen von der Reichswehr und der Deutschen Bank die Antwort: »Nein, da ist es« (DD 53) »und da...« (DD 54).

Wo steckt Deutschlands Geld?

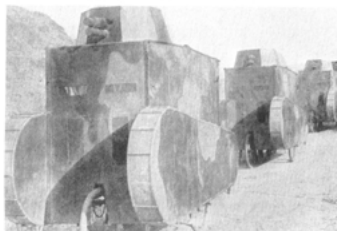


Hier?



Nein, da ist es

oder vielleicht
hier?



Das satirische Moment, das zunächst in erster Linie rein textuell funktioniert, wenn der Feststellung zu Beginn, »Wir sind ein armes Land« (DD 46), durch die Entlarvung der Nutzung der Steuergelder und der Höhe der Gehälter der Herrschenden widersprochen wird, erfährt am Ende seine Erweiterung auf der Foto-Text-Ebene: Über die Feststellung vom Anfang ist das Foto einer luxuriösen Auslage eines Ankleidegeschäfts gesetzt (DD 55).

Dieses Verfahren der »dialektischen Montage« im Sinne Heartfields wird nun zum einen in der reinen Fotogegenüberstellung angewandt, wenn z.B. der Aufnahme jubelnder Kinder eine von toten Soldaten folgt (DD 219) oder das Foto des Schlafzimmers einer wohlhabenden neben jenes einer armen Familie gestellt wird (DD 155).



Die letzte Kontrastierung gewinnt noch zusätzliche satirische, ja zynische Schärfe durch das Textelement des jeweils über das Bett gehängten Spruches: »Gott wacht für alle groß und klein/drum schlafe ohne Sorgen ein« bei der

wohlhabenden Familie, und »Beklage nicht den Morgen/der Müh und Arbeit gibt/es ist schön zu sorgen/für Menschen die man liebt.«

Die dokumentarische Qualität derartiger Aufnahmen, die zum anderen innerhalb der Strategie einer Bild-Wort-Antithetik mitbetont wird, tritt in den folgenden Kapiteln in den Hintergrund. Eine Auswechslung gegen eine Zeichnung wäre denkbar, da hier allein das Motiv zählt, nicht aber die indexikalische Qualität des Bildes – sei es im Beitrag »Götzen der Maigoto-Neger« (DD 44), wo über dem Text, in dem von einem afrikanischen Stamm die Rede ist, der seine Götzen als bekleidete Wachspuppen umtanzt, ein Foto aus einem Museum abgebildet ist: lebensgroße Puppen in preußischen Uniformen; sei es in »Die Feuerwehr« (DD 82), wo sich über dem Bericht von russischen Feuerwehrmännern, die, um endlich wieder etwas zum Löschen zu haben, Feuer legen und dafür zum Tode verurteilt werden, ein Foto von Reichwehrsoldaten findet. Diese Strategie des bimedialen Widerspruchs, durch die beide Male an sich anekdotische Texte zu politischen Parabeln mit klaren Botschaften werden – in Deutschland wird an der Uniform und ihren Trägern Götzendienst geleistet, die Reichwehr ist zum Zweck ihrer Selbsterhaltung am Krieg interessiert –, findet schließlich ihre Steigerung in einer klassischen Karikatur: In »Der Reichstagsabgeordnete« trägt das Foto eines aufgeplusterten Kakadus die Unterschrift »Wir werden die Regierung zwingen...« (DD 29).

Der Reichstagsabgeordnete



„Wir werden die Regierung zwingen ...!“

Der antithetischen Montage von Fotos und Fotos und Texten steht der Gebrauch von Fotos in »Deutschland, Deutschland über alles« gegenüber, bei dem die *Authentizität* des Textes und Fotos hervorgehoben wird. Zum einen werden hier durch den Text Fakten mitgeteilt, die ebenso unumstößlich erscheinen wie die dazugehörige Fotografie, so daß die abschließende Botschaft des Beitrags Schlagkraft erhält. Meistens sind in diesen Fällen Text und Foto durch deiktische Ausdrücke zu einer Einheit verbunden; am deutlichsten in Kapiteln wie in jenem mit dem unbetitelten Foto eines dem Aussehen nach wohlhabenden Pfandleihers inmitten seiner Schätze, das mit der Legende versehen wurde: »Diese Pfandleihe nimmt 45% Zinsen im Jahr« (DD 170); oder in »Nie allein« (DD 124-131), das thematisch an Tucholskys »Kinderhölle«-Reportage erinnert und mit dem Partikel »so« auf die in den

Textkorpus integrierter Fotos von überfüllten Proletarierwohnungen verweist.

Nie allein

Eine Seite des Proletariatskalküls aller Länder wird niemals beschrieben — nämlich die Tragik, die darin liegt, daß der Proletarier nie allein ist. So ist sein Leben: Geboren wird er im Krankenhaus, so viele Mütter kreiden, oder in einem Zimmer, wo ihn gleich die Familie mit ihrem Anhang, den Schlafkinderen, umwehmt; so



wächst er auf, und dies hier ist auch eine bessere Familie, denn hier hat jeder sein eigenes Bett; alle aber, die so leben, leben ständig das Leben der anderen mit und sind nie allein. So



ist seine Welt; dieses Haus zum Beispiel hat sechs Hefen, und sechshundert Familien wohnen hier, kommen und gehen, schlafen und ruhen, kochen und waschen, und alle hören alles; jedes nimmt am Schicksal des anderen auf die empfindlichste Art teil, in der dies möglich ist: nämlich mit dem Ohr. Das Ohr des Proletariers lernt Geräuschlosigkeit nur in der Einsamkeit kennen. Im Maschinenraum arbeitet er mit den andern; im Stollen mit der Belegschaft; am Bau mit den andern —



nie ist er allein. Zu Hause nicht —



Auch in den 19 »Bildgedichten« in »Deutschland, Deutschland über alles«, in das die bereits in der »AIZ« erschienenen »Start« und »Mutterns Hände« übernommen wurden, ist eine Tendenz zur Betonung des Dokumentarischen in Text und Bild zu erkennen. Wird doch beispielsweise das »Lied der Steinklopfer« (DD 213) durch eine Abbildung eben jener bei der Arbeit oder die Situation des »Prolet[en] vor Gericht« (DD 179) durch ein Foto der von der Anklagebank aus aufgenommenen Richter veranschaulicht.



Lied der Steinklopfer

Wenn jeder Stein ein Richter wär,
ein General von unserem Heer,
Herr Hilferding im Frack —
dann räumen wir mit voller Kraft,
die Straße wäre bald geschafft —
rach-

pickepack-
tack-tack.

Daß jeder Stein und jeder Stein
so schwer geht in den Boden ein
wie allen Tag für Tag
die Lehre, daß der Arbeitsmann
nicht nur für andere schuften kann —
rach-

pickepack-
tack-tack . . .!

Wer marschiert mit Pfeifen, wer führt laut
über die Straße, die wir gebaut?

Und wer ist daran schuld?

Die Ramme gepackt.

Es klopft im Takt:

Geduld.

Geduld.

Geduld.

Der Höhepunkt dieses Vertrauens in den Wahrheitsgehalt der Fotografie findet sich in den Aufnahmen, bei denen die Physiognomie des Abgebildeten —

stets ein Vertreter der »Herrschenden« – als bezeichnend für dessen Charakter aufgefaßt wird. Schon drei Jahre zuvor, in seinem Aufsatz »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte«, hatte Tucholsky die demaskierenden Möglichkeiten der Fotografie hervorgehoben.

»Weil jeder genau so ist, wie er aussieht, und weil wir nur nicht lesen können, was uns die Natur eindeutig auf die Menschengesichter schreibt, so können Augenblicksphotographien erbarmungslos enthüllen, was das Auge nicht so schnell hat wahrnehmen können. [...] Das Tier, das fast niemals Komödie spielt, ist in jedem Augenblick unmittelbar wahrhaftig; dem fotografierten Menschen rutscht manchmal aus Versehen die Wahrheit über das Gesicht, und wenn sie ihn gerade dabei fassen, ist es sein Pech. Was enthüllt die Linse – ?«¹¹

Ist es in »Deutschland, Deutschland über alles« nun Tucholskys Ziel, wie er in der »Vorrede« schreibt, aus den Fotos »das Typische herauszuholen« (DD 12), d.h. als »Querschnitt durch Deutschland« eine spezifisch deutsche Typologie zu entwerfen, finden sich neben den »Unterdrückten« auf den dokumentarischen Arbeiterfotos auch »die Maden«, die »Unterdrücker« – denn: »Auch sie sind Deutschland.« (DD 12)



Köpfe

Duß in Deutschland gearbeitet wird, nicht frei. Nach fester, daß stets daran gearbeitet wird, diese Arbeit auch die nötige Beachtung zu sichern – „aus betriebs-technischen Gründen“ entfällt sich diese Einstellung in Druckereien, Geschäften, Erinnerungsbüchern und einem recht unbedeutenden Getöse um eine Sache, die, dachten wir, dem Deutschen doch selbstverständlich sein sollte. Prüft man solche historischen Abbildungen der Geschäfts-

untersuchen, so findet man darin gewöhnlich die Porträts der Inhaber, ab 1894 bis auf den heutigen Tag. Und dabei fällt etwas auf. Betrachten wir die drei letzten Generationen: die Herren sind kleiner und sauber fotografiert; nur so ist ja eine Vergleichung möglich, denn Zeichnungen können auch noch älteren; Photos sind halbwegs zuverlässige Reproduktionen. Wie sehen diese drei Generationen

So lassen in dem Beitrag »Köpfe« die Porträts von drei Generationen deutscher Geschäftsinhaber Tucholsky Rückschlüsse auf deren Charakter ziehen. Erwartungsgemäß vernichtend fällt denn auch das Urteil über die »Gesichter« aus, »die in die Hose gehören« (DD 176). Der Vergleich des »glatt rasierten Schweineschädels«, der »zwei kleinen Knopfaugen«, des »erbarmungslosen Kragen[s]« und des »Zahnbürstenschmurrbart[s]« des zeitgenössischen Unternehmers Schulze mit seinen Vorfahren zeigt, daß es »die gute alte Zeit [...] nie gegeben [hat]. Die schlechte neue? Allemaal.« (DD 176) Ebenso »liest« Tucholsky die »Gesichter« dreier »Führer des Stahlhelmtages«: »Kann man sich denken, daß in diesen Augenpaaren jemals etwas gewesen ist, das wir »Güte« nennen – ?« (DD 210)

Die didaktischen Elemente des Buches als Strategie zur Aktivierung des Rezipienten treten hier am deutlichsten zu Tage. Bereits in der »Vorrede« zu »Deutschland, Deutschland über alles« wendet sich Tucholsky mit der Aufforderung an den Leser, die Fotos genau anzusehen: »Seht den Leuten in die Augen, und laßt sie reden. Sie sagen euch ihr Leben; sie sagen euch von einem Teil Deutschlands.« (DD 12) Sei es, daß das Foto durch den Text zur Allegorie wird, sei es daß der dokumentarische Charakter der Fotos betont wird, sei es, daß der Leser in der antihetischen Montage buchstäblich zum »Kombinieren« angehalten wird – stets stellen die Fotos mit ihren Texten Instrumente der Wahrheitsfindung dar, sind sie Mittel der Aufklärung über die sozialen und vor allem politischen Mißstände in der Republik. Denn in den Anleitungen zur Entzifferung der physiognomischen Merkmale der Dargestellten werden, wie Tucholsky in seinem Aufsatz »Das überholte Witzblatt« schreibt, »die Augen der Leser geschult«¹¹² und wird das »Bilderbuch« »Deutschland, Deutschland über alles« schließlich zu eben jenem politischen »Übungsatlas«, von dem Walter Benjamin angesichts August Sanders' typologischer Fotoserie »Antlitz der Zeit« sprach – die gleichzeitig mit »Deutschland, Deutschland über alles« erschienene Vorabpublikation aus dem großangelegten Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts«¹¹³:

»Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben.«¹¹⁴

Die Herbeiführung dieser »Machtverschiebungen« ist denn auch der Zielpunkt, auf den viele Texte von »Deutschland, Deutschland über alles« zu steuern. Die Belehrung des Rezipienten über die »Wirklichkeit« soll zu seiner Agitation führen. Wie bereits Tucholskys davor erschienene »Bildgedichte« münden auch in »Deutschland, Deutschland über alles« viele Texte, wie z.B. »Schöne Zeiten« (DD 33), »Deutsche Richter« (DD 168) oder »Prolet vor Gericht« (DD 179), in Parolen und unmißverständliche Aufrufe zum Klassenkampf. Und so wie Tucholsky zuvor die Breitenwirkung auf das »amorphe Publikum« zur Voraussetzung der Agitation machte – die Breitenwirkung, die er im Massenmedium einer »Kampfzeitung« wie der »AIZ« verwirklicht sah –, so möchte auch »Deutschland, Deutschland über alles« eine möglichst große Leserschaft ansprechen, vorrangig aus nicht-elitären Kreisen. Zu diesem Zweck nimmt das »Bilderbuch« »Deutschland, Deutschland über alles«, dessen Fotos ja, laut Tucholsky, ohne viel »Gehirnarbeit« auskommen¹¹⁵ und damit keine größeren Ansprüche an die Bildung ihres Re-

112 K. Tucholsky: Das überholte Witzblatt, in: Ders.: Gesamtausgabe. Band 10, S. 215

113 August Sanders' typologisches Fotoprojekt ist nur eines unter vielen, die etwa zur selben Zeit, allerdings mit anderer ästhetischer und ideologischer Zielsetzung, in Deutschland entstehen, so z.B. Erich Retzlaffs »Antlitz des Alters« (1930), Helmar Lerskis' »Köpfe des Alltags« (1931) und Erna Lendvai-Dirksens »Das deutsche Volksgesicht« (1932)

114 W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, S. 381

115 K. Tucholsky: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, S. 454

zipienten stellen, den Charakter des Jahrbuchs einer satirischen Zeitschrift an¹¹⁶ – mit Rätselecke (»Rechenaufgaben« DD 40), einem Vexierbild (»Wo ist der Löwe?« DD 112) sowie oft humorvoll-derben Zwischentönen.¹¹⁷ Der zeitgenössische Verkaufserfolg des Buches bestätigt Tucholskys Strategie. Während der Verlag für die heftigen Reaktionen der Presse den Slogan »Die Presse lobt – Die Presse tobt« erfand¹¹⁸, erreichte »Deutschland, Deutschland über alles« bis 1930 eine Auflage von über 48 000 Exemplaren.

Gleichzeitig fällt jedoch »Deutschland, Deutschland über alles« als doppelte Bilanz bezüglich der politischen Lage und dem Einsatz der Fotografie als Instrument der Wahrheitsfindung und darauf aufbauend als agitatorisches Mittel letztlich negativ aus. In der Wortwahl nahezu gleichlautend wie schon zehn Jahre zuvor in »Wir Negativen« stellt Tucholsky angesichts des unverändert reaktionären Klimas und seinen sozialen Auswirkungen im letzten Kapitel des Buches fest: »Nun haben wir auf 225 Seiten Nein gesagt, Nein aus Mitleid und Nein aus Liebe, Nein aus Haß und Nein aus Leidenschaft« (DD 226). Zum anderen werden die agitatorischen Möglichkeiten der (betexteten) Fotografie zwar nach Tucholskys eigener theoretischer Vorgabe ausgelotet. Ihre Wirksamkeit wird aber u.a. dadurch von Grund auf in Frage gestellt, daß dem Buch als aufklärerisch-belehrende »Waffe« in dem Beitrag »So schreckliche Szenen« die eigene »Selbsterstörung« eingebaut ist. Auf die Überschrift folgt das Foto zweier bewaffneter Männer, die aus einem eingeschlagenen Fenster sehen. Der Text unterstreicht nun die scheinbare Evidenz der Fotos, indem es die beiden Männer als gefährliche Kriminelle identifiziert: Man sehe sich nur »die Gesichter dieser Menschen an! Brutalität und Rohheit steht in ihnen geschrieben; [...] dem geübten Physiognomiker genügt ein Blick, dem Richter gar keiner, um festzustellen: die Revolution hat hier das Unterste zu oberst gekehrt.« Der letzte Satz freilich entlarvt diese Zuschreibung des Textes als bloße Suggestion: »Übrigens sind die beiden Herren auf dem Bild verkleidete Kriminalbeamte.« (DD 37)

Die von Anfang an von Tucholsky betonte objektive Wiedergabe der Wirklichkeit stellt sich als höchst manipulierbar heraus – zunächst auf der Bildebene: Auch wenn Tucholsky in der »Vorrede« zu »Deutschland, Deutschland über alles« die reproduzierten Fotos als »Zufallsbilder« bezeichnet (DD 12), wobei der Zufall ja in der Fototheorie Authentizität und somit einen Moment der Wahrheit verbürgt – so wird doch das Unverstellte und damit die Beweiskraft der Fotos dadurch generell in Frage gestellt, daß es sich hier offensichtlich um ein gestelltes Foto handelt. Darüber hinaus zeigt Tucholsky auf der Bild-Text-Ebene, daß die scheinbar wahre Aussage des Fotos sich eben nicht wie von selbst ergibt, sondern erst durch die Textierung erfolgt¹¹⁹: Erst dadurch, daß in »Mehr Fotografien!« mitgeteilt wird, es handle sich bei den Unfallopfern um Arbeiter, und erst dadurch, daß in »Statistik« die Fotos von heruntergekommenen Gebäuden vom Text als Proletarierviertel identifiziert werden, wird das Foto überhaupt lesbar und aussage-

116 Vgl. H. Becker: Mit geballter Faust, S. 55f.

117 Vgl. »Gesichter, die in die Hose hören« und Heartfields dazugehörige Montage eines »Arsch mit Ohren« (DD 176) oder Becker (a.a.O., S. 53f.) zu Tucholskys Äußerung über den Ex-Kanzler Scheidemann, »dessen Namen rechters mit einem Sch anfängt«.

118 Vgl. M. Hepp: Tucholsky, S. 315

119 Zu diesem Thema vgl. Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Halem 2003

kräftig. Ein Bild sagt *nicht* »mehr als 1000 Worte« und die Menschen auf den Fotos, die sich auch nur verkleidet haben können, fangen auch nicht zu sprechen an, wenn man sie »lang genug ansieht« – erst in der Textierung werden sie zum Sprechen *gebracht* und wird eine Aussage in sie hineingelesen.

Die »Wirklichkeit« auf den Fotos entpuppt sich damit als bimediale Konstruktion, für deren Wahrheitsgehalt es keine Garantie gibt. So trifft auf die Fotografie zu, was Siegfried Kracauer ein Jahr nach Tucholskys und Heartfields »Deutschland«-Buch in seinen »Angestellten« für die Reportage als »Reproduktion des Beobachteten« feststellen wird:

»Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Gewiß muß das Leben beobachtet werden, damit sie erstehe. Keineswegs jedoch ist sie in der mehr oder minder zufälligen Beobachtungsfolge der Reportage enthalten, vielmehr steckt sie einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungsfolgen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird.«¹²⁰

Jeder Versuch, das vieldeutige Foto auf eine einzige klare Botschaft festzulegen und damit in einen Text zu verwandeln, wird zur Ideologisierung. Das Foto allein enthält bis auf das Barthesche »*Ça a été*« keine Aussage. »Auch wenn ich mich noch so sehr mühe«, schreibt Barthes 1979 in »Die helle Kammer«, »alles, was ich feststellen kann, ist, daß *es so gewesen ist*«¹²¹, daß sich also der oder die Abgebildete zu einem gewissen Zeitpunkt an einem gewissen Ort vor der Kamera befunden haben muß. Für die textuelle Angabe zu Zeit und Ort sowie zur Identifizierung des Motivs, ohne die das Foto interpretierbar und damit für den Einsatz zur politischen Agitation unbrauchbar bleibt, gilt jedoch das Barthesche Diktum vom »Übel [...] der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung.«¹²²

Das Überdenken der eigenen Position gegenüber dem Wahrheitsgehalt des Fotos in »Deutschland, Deutschland über alles« mag auch dazu geführt haben, daß sich Tucholsky von jener der insgesamt elf Fotomontagen Heartfields distanzierte, die gegen seinen Willen von diesem noch kurz vor dem Druck in das Buch eingefügt wurde und später die größte Empörung hervorrief. Unter den im Kreis angeordneten Fotos von Köpfen acht hoher Offiziere der kaiserlichen Armee findet sich die Unterschrift: »Tiere sehen dich an« (DD 63). Wie in der Fotomontage zu dem Gedicht »Das Parlament« (DD 138), wo ein überdimensionaler eingenickter Abgeordneter auf das Parlament gesetzt worden ist, verzichtet Heartfield explizit auf das Fotospezifische, das bei Tucholsky bei den meisten satirischen Foto-Texten in »Deutschland, Deutschland über alles« im Vordergrund stand: das Authentische, Ungestellte.¹²³ Bei Heartfields Fotomontagen stellt sich das Moment der Kritik und der

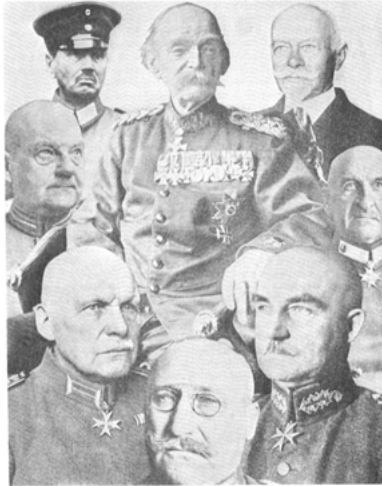
120 Siegfried Kracauer: Die Angestellten, in: Ders.: Schriften I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 216

121 R. Barthes: Die helle Kammer, S. 117

122 Ebd., S. 96

123 Zu Tucholskys Kritik an »Tiere sehen dich an« siehe auch P. V. Brady: The Writer and the Camera, S. 867f.

Aufklärung nach dem Prinzip der Karikatur jedoch gerade durch die »Unnatürlichkeit« des Dargestellten, die Deformationen und Verzerrungen der abgebildeten Personen, die Disparatheit von Proportionen, Perspektiven, Relationen«¹²⁴ und nicht zuletzt durch die plakativen Unterschriften ein. Propaganda wird mit Propaganda beantwortet.



T i e r e s e h e n d i c h a n

*

Am Ende weisen Tucholskys Bedenken gegenüber Heartfields Verfahrensweise auf das Dilemma hin, in dem sich das Buch befindet. Einerseits ist »Deutschland, Deutschland über alles« eine politische Agitationsschrift. Andererseits wird aber nicht nur die Glaubwürdigkeit der Fotos in Frage gestellt und immer wieder auf die Grenzen der Repräsentation durch das Medium hingewiesen (»Das kannst du auf dem Bild nicht sehen« (DD 98) oder: »Das kann man nicht photographieren.« (DD 183)). Tucholskys Fluchtpunkt und gleichzeitig das Finale des Buches ist denn auch gänzlich unpolitisch: Folgen auf scharfe politische Polemiken immer wieder unterhaltende Kapitel wie jene über Karl Valentin, Conrad Veidt (DD 189f.), ein Stimmungsbild der Berliner »Untergrundbahn« (DD 114f.) oder das rührselige aus der »AIZ« übernommene »Bildgedicht« »Mutterns Hände« (DD 171), so öffnet sich mit dem letzten Foto-Text des Buches ein Zufluchtsort, der den Namen »Heimat« trägt.

124 Annegret Jürgens-Kirchhoff: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen: Anabas-Verlag 1978, S. 158

Heimat

„Über eines Taus hast du immer, eine Zauberin, ein Wagniswies. Sollst du
Umgehungsflüchtigen einen Ritus, Westwegen schenken dich an. Bist immer
sind wir, und auch durch dieses Verhängnis kommt auch Föllhorn.“

„Offen-Gelächel, „Brotland immer“

Nun haben wir auf 225 Seiten Nein gesagt. Nein aus Mitleid und Nein aus Liebe,
Nein aus Haß und Nein aus Leidenschaft — und nun wollen wir auch einmal Ja
sagen. Ja — zu der Landschaft und zu dem Land Deutschland.
Das Land, in dem wir geboren sind und dessen Sprache wir sprechen.
Der Staat schere sich fort, wenn wir unsere Heimat lieben. Warum grade sie — warum
nicht eine von den andern Ländern —? Es gibt so schöne.



Ja, aber unser Herz spricht
dort nicht. Und wenn es
spricht, dann in einer andern
Sprache — wir sagen „Sie“
zum Boden; wir bewundern
ihn, wir schätzen ihn — aber
es ist nicht das.

Es besteht kein Grund, vor
jedem Fleck Deutschlands in
die Knie zu sinken und zu
liegen; wie schick! Aber es
ist da etwas allen Gegenden
Gemeinsames — und für
jeden von uns ist es anders.
Dem einen geht das Herz
auf in den Bergen, wo
Feld und Wiese in die
kleinen Straßen sehen, am
Rand der Gehirnen, wo es
nach Wasser und Holz
und Erben riecht, und wo
man einsam sein kann; wenn
da einer seine Heimat hat,
dann hört er dort die Häre
klopfen. Das ist in schick-
ten Büchern, in noch dün-
neren Versen und in Fil-
men schon so verflücht, daß

man sich heimlich schämt, es sagen; man liebt seine Heimat. Wir aber weiß, was die
Macht der Berge ist, wer die Töne hören kann, wer den Rhythmus einer Landschaft
spürt . . . sein, wer gar nichts anderes spürt, als daß er zu Hause ist; daß das da
sein Land ist, sein Berg, sein See — auch wenn er nicht einen Fuß des Bodens be-



sigt . . . es gibt ein Gefühl jenseits aller Politik, und aus diesem Gefühl heraus
lieben wir dieses Land.

Wir lieben es, weil die Luft so durch die Gassen fließt und nicht anders, der uns ge-
schickten Lichtwirkung wegen — aus tausend Gründen, die man nicht aufzählen kann,
die uns nicht einmal bewußt sind und die doch tief in Blut sitzen.

Wir lieben es, trotz der schrecklichen Fehler in der verlogenen und machtmännlichen
Architektur, um die man einen weiten Regen schlagen muß; wir versuchen, so schön

Unter »Heimat« versteht Tucholsky vor allem zweierlei. Erstens steht der Begriff für die »deutsche Landschaft«, die für denjenigen zur Heimat wird, der »die Musik der Berge [...] tönen hören kann«, »den Rhythmus einer Landschaft spürt«, der fühlt, »daß das da sein Land ist, sein Berg, sein See – auch wenn er nicht einen Fuß des Bodens besitzt...es gibt ein Gefühl jenseits aller Politik, und aus diesem Gefühl heraus lieben wir dieses Land.« (DD 227) Das »Heimatgefühl« als Landschaftserfahrung ist zweitens geknüpft an die eigenen Erinnerungen, vornehmlich aus der Kindheit, besitzt doch »jeder sein Privat-Deutschland« (DD 228). Die Heimat wirkt somit auch identitätsstiftend: Nachdem Tucholsky, der Mann der Pseudonyme, in den vorangehenden Texten des Buches in diverse Rollen, in unterschiedliche »Ichs« geschlüpft ist und sich dabei überwiegend des polemischen Tons bedient hat, spricht er an dieser Stelle unverstellt von seiner persönlichen Heimat, Norddeutschland, »die See. Unvergeßlich die Kindheitseindrücke« (DD 230).

Dem pathetisch-affirmativen Duktus des Textes, der so gar nichts mehr mit der satirischen Schärfe der vorherigen Kapitel gemein hat, entspricht auch seine Illustrierung durch nicht »zerstörend«, sondern »schöne« Fotos einer Kirche vor einer Bergkulisse, des Königssees, von Schloß Linderhof und einer Küste bei Helgoland – in Abgrenzung zu einem Foto des Nationaldenkmals bei Rüdeseim, das in seiner »Monstrosität« (DD 228) für die selbstherrliche und oppressive Gesinnung seiner Erbauer steht.

In dieser Bebilderung entpuppt sich der utopische Raum der »Heimat« als Produkt der Ästhetik. Auf den Postkartenansichten sind nicht nur keine Menschen zu sehen; der Aspekt der Heimat, auf dem Tucholsky insistiert, das ist die »Schönheit« der Landschaft, deren Eindruck sich auch dann einstellt, wenn man sich die Ausbeutung von Arbeitern vor Augen führe, die zur Erbauung eines im Text abgebildeten Schlosses nötig war und die doch gerade auf den Seiten davor angeprangert wurde – »aber es ist dennoch, dennoch schön« (DD 228). U-topisch ist die deutsche Heimat für Tucholsky auch aus autobiografischen Gründen: Im Jahr der Entstehung von »Deutschland, Deutschland über alles« übersiedelt er nach Schweden, wo er bis zu seinem Tod bleibt. Die Schönheit der Heimat wird somit zum Konstrukt des Ausgewanderten Tucholsky. Deutschland als Postkartenalbum.

*

Letzten Endes spiegelt die Unentschlossenheit des Buches zwischen scharfer Kritik und Sentimentalität auch die politische Haltung Tucholskys wider, von dem die Selbstaussage stammt: »Der Popo sitzt genau zwischen zwei Stühlen.«¹²⁵ Da sich Tucholsky zwar nun einerseits nicht den bürgerlichen Intellektuellen, andererseits aber auch nicht den Kommunisten zugehörig fühlt, verläßt er 1930 die »AIZ«. Neben dem Fehlen eines klaren politischen Ziels und der Resignation darüber, daß sich die »deutsche Gesinnung« über die Jahre nach 1918 hinaus als letztlich unveränderbar, ja unverbesserlich erweist, mag auch die Einsicht über die Zweifel gegenüber betexteten Fotos als politische »Waffe« dazu geführt haben, daß Tucholsky nach 1930 in den fünf Jahren bis zu seinem Selbstmord keine Foto-Texte mehr geschrieben hat. Der starke unmittelbare Eindruck der Fotografie, den Tucholsky in seinen frühen Aufsätzen noch positiv hervorhob, ruft bei ihm kurz nach der Publikation von »Deutschland, Deutschland über alles« in einem Brief ein »Gefühl des Unbehagens« hervor: Gut geschriebene scharfe Artikel lasse man sich viel eher gefallen als Fotos, »die immer alles gleich in Stücke schlagen.«¹²⁶ Zudem überträgt sich die Unentschlossenheit des Buches bezüglich einer klaren agitatorischen Ausrichtung auch auf den Gebrauch der Fotos, der, wie aufgezeigt, sehr vielfältig ausfällt und nicht immer über die bloße Illustration hinauskommt. So schreibt Tucholsky in einem Brief von 1933 über »Deutschland, Deutschland über alles«: »Das Buch ist als künstlerische Leistung klobig. Und schwach. Und viel zu milde.«¹²⁷ Positiv gewendet macht diese Vielfalt des Einsatzes von Fotos »Deutschland, Deutschland über alles« aber zum fruchtbaren Experimentierfeld, das die »neue Technik der Bildunterschrift« für den Bereich der Sozialkritik und der Politik erschlossen hat.

Bertolt Brecht: »Kriegsfibel«

Das Jahr der Publikation der »Kriegsfibel« (K), 1955, im Ost-Berliner »Eulenspiegel-Verlag«, täuscht über das Datum ihrer eigentlichen Entstehung hinweg. Bereits 1936 nennt Bertolt Brecht (1898-1956) den ersten der drei Teile seiner »Svendborger Gedichte« »Deutsche Kriegsfibel«, aus deren Gedichten Hanns Eisler im selben Jahr eine Auswahl für seine Kantate »Vor dem Krieg« vertont. Bei ihrer Aufführung, so sah es Eislers Partitur vor, sollten zur Musik ein dokumentarischer Film, Fotos oder Zeichnungen gezeigt werden. Vier Jahre später, im finnischen Exil und nun also *während* des Krieges, beginnt Brecht in seinem »Arbeitsjournal« (AJ, Band 1) Texte und Fotos zu kombinieren. Finden sich in den Jahren davor im Journal ausschließlich vom Fließtext unabhängige Privataufnahmen, klebt er ab dem 29.01.1940 Fotos und Zeitungsausschnitte zum aktuellen Kriegsgeschehen aus britischen und schwedischen Zeitungen ein, auf die er in seinen Einträgen

125 H. Becker: Mit geballter Faust, S. 31

126 K. Tucholsky: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962, S. 493; vgl. auch: P.V. Brady: The Writer and the Camera: Kurt Tucholsky's Experiments in Partnership, in: MLR 74 (1979), S. 857f.

127 K. Tucholsky: Gesammelte Werke. Ausgewählte Briefe 1913-1935, S. 266

Bezug nimmt.¹²⁸ Wenige Monate später beginnt Brecht Acht- und Vierzeiler zu verfassen (vgl. AJ 1, 30.7.40, S. 135) und beschäftigt sich erneut mit einer griechisch-deutschen Auswahl aus der »Anthologia Graeca« (vgl. AJ 1, 25.7.40, S. 134), August Oehlers »Der Kranz von Gadara« (1920 erschienen), die ihn bereits in den 1920ern zu einigen Epigrammen angeregt hatte. Am 04.08.1940 vereint Brecht schließlich das Foto eines deutschen Bomberjets, auf dessen Nase das Gesicht eines Hais aufgemalt ist, mit einem vierzeiligen Epigramm (»Fliegende Haie nannten wir uns prahlend«¹²⁹) zu einem »Fotoepigramm«, wie er selbst diese neue Foto-Text-Gattung später im »Arbeitsjournal« nennen wird (AJ 2, 20.6.44, S. 663). Im Juni 1944 wird das bimediale zu einem multimedialen Projekt, als Brecht Paul Dessau für dessen Chorwerk »Deutsche Miserere« 28 Epigramme zur Verfügung stellt, deren dazugehörige Fotos während einer Aufführung, wie schon bei Eislers Kantate, zur Musik projiziert werden sollten. Ende 1944 stellt schließlich Brecht gemeinsam mit der Fotografin Ruth Berlau eine erste Fassung der »Kriegsfibel« mit über 70 Epigrammen zusammen, womit die Hauptarbeit an dem Buch abgeschlossen ist – in den folgenden Jahren entstehen nur noch vereinzelt neue Epigramme.¹³⁰

Die Umarbeitungen, denen das Werk zwischen 1949, nach einem an staatlicher Kritik gescheiterten Publikationsversuch, und 1955, als das »Amt für Literatur« erneut erwägt, den Druck zu verbieten, unterzogen werden, betreffen vor allem die Reihenfolge der Fotoepigramme, die Brecht am Ende noch einmal von anfangs 71 auf die endgültigen 69 reduziert. Ihr Abdruck folgt dabei einem festen formalen Schema. Stets findet sich auf der rechten Seite auf einem schwarzen Hintergrund die Reproduktion des Fotos – in mehr als der Hälfte der Fälle zusammen mit einem Teil des Textes, der das jeweilige Bild in der Zeitung, aus der es stammt, ursprünglich begleitete. Unter diesem Foto-Text-Ausschnitt steht, weiß auf schwarz, das Epigramm. Auf der linken Seite ist die Übersetzung des englischen oder schwedischen Zeitungstextausschnitts oder manchmal eine zusätzliche von Brecht stammende Überschrift wiedergegeben. Ansonsten bleibt die Seite unbedruckt weiß.

*

In dieser formalen Anlage folgt die »Kriegsfibel« dem Prinzip der »Entlarvung« und »Konstruktion«, das Walter Benjamin in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« für die zeitgenössische Fotografie einfordert. Zur Untermauerung seiner These zitiert Benjamin eine Passage aus Brechts »Dreigroschenprozeß« von 1931, in der, wie bei Kracauers »Angestellten«, betont wird, daß dem Foto allein keine Aussage über die Wirklichkeit inne- wohne:

»Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwer-

128 Zu den Fotos im »Arbeitsjournal« vgl. P.V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«: Brecht, Photography and the *Arbeitsjournal*, in: Forum for Modern Language Studies 14.3 (July 1978), S. 270-282

129 B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 278

130 1945: Nr. 66 und 67; 1946: Nr. 24

ke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa der Fabrik, gibt die letztere nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, Gestelltes«. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.«¹³¹

Mit dieser Art von Kunst allein, mittels derer man sich ein Bild über die Wirklichkeit konstruiert und sich so, einem Ausspruch Martin Heideggers zufolge, über sie »ins Bild setzt«¹³², ist es jedoch nicht getan. Denn ist jede Aussage über die Wirklichkeit immer schon Konstruktion, so ist die auf diese Weise produzierte Welt höchst anfällig für – am Ende schwer überprüfbar – Verfälschungen und Lügen. »Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage«, schreibt denn auch Brecht aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens der »AIZ« 1931,

»ist für die *Wahrheit* über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine.«¹³³

Die »ungeheure Entwicklung«, von der Brecht angesichts des Einsatzes von Fotografien innerhalb der Presse spricht, wird spätestens ab 1933 besonders von den Nationalsozialisten vorangetrieben (die 1929 für Tucholsky in »Deutschland, Deutschland über alles« noch überhaupt keine Rolle spielten – sei es, weil er ihnen keine zusätzliche Plattform geben wollte, sei es, weil er tatsächlich ihre Gefahr falsch einschätzte¹³⁴): Das Bemühen der Nazis wie des Faschismus' allgemein läuft, wie Benjamin im Nachwort seines »Kunstwerk«-Aufsatzes 1936 hervorhebt, auf eine »*Ästhetisierung der Politik*« hinaus.

Brechts Strategie zur »Entlarvung« der ideologisch aufgeladenen Fotos in der Presse besteht nun nicht, wie bei der von ihm für die »Wiederherstellung der wirklichen Tatbestände«¹³⁵ gelobten »illustrierten Kampfzeitung« »AIZ« oder in Tucholskys/Heartfields »Deutschland, Deutschland über alles«, im Einbezug von »Tendenzfotografien« aus dem Bereich der »Arbeiterfotografiebewegung«.¹³⁶ In der »Kriegsfibel«, bei deren Reproduktionen es sich ausschließlich um als solche erkennbar gemachte Zeitungsausschnitte mit meistens bekannten Agenturfotos handelt, trägt vielmehr die Dekontext-

131 B. Brecht: Versuche 1-12. Heft 1-14. Neudruck der ersten Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1959, S. 260

132 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: Ders.: Holzwege, Frankfurt a.M.: Klostermann 1950, S. 82

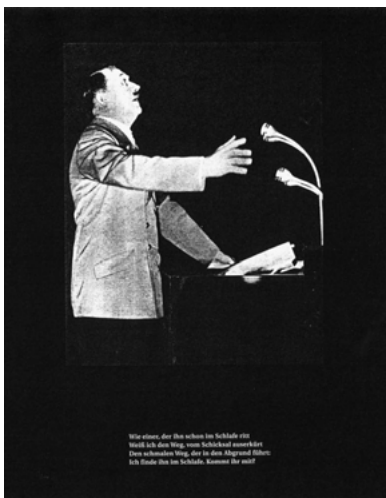
133 B. Brecht: Zum zehnjährigen Bestehen der »AIZ«, in: Ders.: Werke. Band 21. Schriften I. Schriften 1914-1933, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 515

134 Beide Vermutungen bei H. Becker, a.a.O., S. 68 und bei Anton Kaes: Tucholsky und die Deutschen. Anmerkungen zu »Deutschland, Deutschland über alles«, in: Kurt Tucholsky. Text + Kritik, München: Text + Kritik 1985³, S. 21f.

135 B. Brecht: Zum zehnjährigen Bestehen der »AIZ«, S. 515

136 P. V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«, S. 273

ualisierung der Aufnahmen zur Neutralisierung des ursprünglichen Diskurses bei, innerhalb dessen sie operierten. Diese Strategie des »Reframings«¹³⁷ wird zusätzlich auf rein formaler Ebene durch die offensichtliche Rahmung der Fotos (und der bildbegleitenden Zeitungsausschnitte) unterstützt – das Zitat wird als solches ausgestellt: Nur in zwei Fällen (Nr. 6 und 65) füllt das Foto das gesamte rechte Blatt aus; ansonsten begrenzt es der schwarze Hintergrund. Allein durch den »V-Effekt« dieses »Reframings« werden in der »Kriegsfibel« die Posen der nationalsozialistischen Akteure, allen voran Hitler (Nr. 1), Göring (Nr. 25), Goebbels (Nr. 26), die später dann bezeichnenderweise zusammen »in der Oper« (K 184f.)¹³⁸ gezeigt werden, ihres Pathos entledigt und ihre Theaterhaftigkeit offensichtlich gemacht.



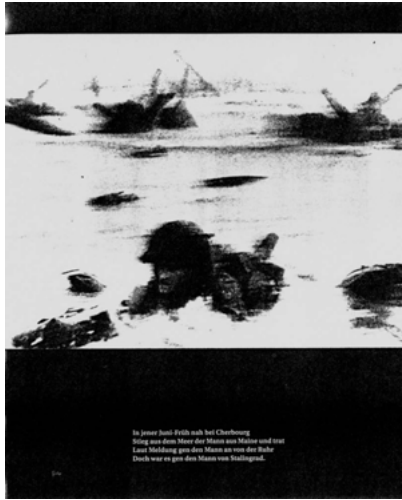
So schreibt Brecht am 8.10.1940 in das »Arbeitsjournal«: »welche ausbeute für das theater bieten die fotos der faschistischen illustrierten wochenblätter! Diese akteure verstehen die kunst des epischen theaters, vorkommnissen banaler art den historischen anstrich zu geben.« (AJ, 8.10.1940, S. 184)

Die *Konstruktionsarbeit*, man könnte auch sagen: die Re-Ideologisierung, die nach der destruktiven »Entlarvung« einsetzt, hat laut dem von Ruth Berlau verfaßten und von Brecht redigierten Vorwort der »Kriegsfibel« die Aufdeckung »gesellschaftliche[r] Zusammenhänge« zum Ziel – Zusammenhänge, die in den »Bildern« verborgen liegen und sich aus deren Entzifferung ergeben: Die Fotos als »Hieroglyphentafeln« (K 129). So lautete das vielleicht kontroverseste »Fotoepigramm« der »Kriegsfibel«, die Nr. 53, unter dem be-

137 Vgl. Stefan Soldovieri: War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*, in: Siegfried Mews (Ed.): A Bert Brecht Reference Companion, Westport: Greenwood Press 1997, S. 151f.

138 Tatsächlich wurde das Gruppenbild Hitlers, Görings und Goebbels' nicht in der Bayreuther Oper aufgenommen, wie die Überschrift und das Epigramm suggerieren, sondern 1938 beim »Internationalen Auto Meeting« (vgl. B. Brecht. Werke. Band 12, Zeilenkommentar. S. 429). Ein Beispiel dafür, wie anfällig bimediale Wirklichkeits-Konstruktionen für propagandistische Verdrehungen sind – egal im Namen welcher Ideologie sie erfolgen.

kannten unscharfen Foto Robert Capas und der Überschrift »6. Juni 1944: Die Amerikaner landen in Nord-Frankreich«:



*»In jener Juni-Früh nah bei Cherbourg
Stieg aus dem Meer der Mann aus Maine und trat
Laut Meldung gen den Mann an von der Ruhr
Doch war es gen den Mann von Stalingrad.« (Nr. 53, K 234f.)*

In Anspielung auf eine Äußerung Trumans, er werde Rußland helfen, wenn Deutschland gewinne, wenn aber Rußland gewinne, werde er Deutschland helfen¹³⁹, hat Brecht das ursprüngliche Epigramm 1954 noch einmal geändert¹⁴⁰ und einen der Wendepunkte im Zweiten Weltkrieg, die Landung der Alliierten, entgegen der gängigen Darstellung nicht als Befreiung Europas, sondern als versteckten Schlag gegen Rußland gedeutet.

Etwas weniger brisant fällt die Konstruktion anderer »Zusammenhänge« in der »Kriegsfibel« aus: Sei es beispielsweise, wenn es unter der Überschrift »Spanien 1936« zu einem Foto der ölverschmierten Beine einer Frau im Badeanzug heißt, daß das Öl an den Badestränden von »versenkten Schiffen« stamme (Nr. 3, K 134f.); sei es, daß die auf dem Foto abgebildeten Kollaborateure der »Vichy-Regierung« in feinen Anzügen gegen das eigene Volk handelten und es deshalb fürchteten (Nr. 14, K 156f.); sei es, wie im Epigramm unter einem längeren Zeitungsartikel und der Abbildung einer offensichtlich aufgefischten jüdischen Frau mit ihrem Kind erklärt wird, daß die Allgemeinheit tatenlos dem Untergang zahlloser Flüchtlingsschiffe mit europäischen Juden zusah:

139 B. Brecht: Werke. Band 12, S. 432

140 Die erste Fassung von 1944 lautete:
»An jenem Junitag, nah der Cherbourg
Sah kommen aus dem Meer im Morgenlicht
Der Mann vom fernen Essen an der Ruhr
Den Mann vom fernen Maine und er verstand es nicht.« (K 423)



»Und viele von uns sanken nach den Küsten
 Nach langer Nacht beim ersten frühen Licht.
 Sie kämen, sagten wir, wenn sie nur wüßten.
 Denn daß sie wußten, wußten wir noch nicht.« (Nr. 48, K 224f.)

Nur in den wenigsten Fällen – immer dann nämlich, wenn im Epigramm durch *Deixis* auf das Foto direkt Bezug genommen (z.B. Nr. 12, Nr. 16, Nr. 30) oder der Rezipient in einer Apostrophe auf ein Detail im Bild aufmerksam gemacht wird (Nr. 23, Nr. 57, Nr. 61) – wird aber tatsächlich, wie Ruth Berlau im »Vorwort« schreibt, der »Zusammenhang« anhand der *Entzifferung* eines Fotos hergestellt. Meistens, wie in den bereits zitierten Epigrammen Nr. 3, 14, 53 und mit Einschränkungen auch in Epigramm Nr. 48, erscheint der Abdruck der Informationen liefernden Überschriften und Zeitungstexte für das Verständnis des Epigramms als notwendig – nicht jedoch die Reproduktion des Fotos. So hat Brecht auch drei Epigramme aus der um 1939 entstandenen »Steffinschen Sammlung« in die »Kriegsfibel« aufgenommen (Nr. 2, 7 und 10), die sich zwar wohl auf Fotos bezogen, ursprünglich jedoch als bloßer Text publiziert wurden.¹⁴¹

Warum aber verwendet Brecht Fotos? Vor der Untersuchung der Motivik der einzelnen Fotos lassen sich zunächst allein angesichts der allgemeinen *Form* des Buches als *Foto-Text-Montage* zwei Gründe für den Gebrauch von Abbildungen feststellen: Die »Kriegsfibel« spiegelt den zeitgenössischen gesellschaftlichen Stellenwert der Fotografie und wird damit zur Reflektion über das Medium. Suggestierten Tucholsky/Heartfield in »Deutschland, Deutschland über alles«, daß es im Foto einen quasi unmittelbaren Zugang zu der Wirklichkeit gab, indem sie die Authentizität der Fotografie in den Mittelpunkt stellten, wobei Skeptizismus gegenüber den Abbildern die Ausnahme bildete, entpuppt sich die Wirklichkeit und d.h. in diesem Fall der Zweite Weltkrieg in der »Kriegsfibel« als von vornherein vermittelt und codiert – und zwar eben nicht mehr primär durch das informierende Wort der Zeitung, sondern bimedial bzw. allein durch die dank neu gegründeter Agenturen (die

141 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 411

einflußreichste: »Magnum«, 1947) und Illustrierten wie »Life« (seit 1935) zum weltweiten Leitmedium gewordene Fotografie.

Zum anderen verleiht der Mitabdruck der Fotos und der Zeitungstexte den begleitenden Epigrammen – in höherem Maße als wenn diese allein stünden – den Charakter von Kommentaren. Ein Kommentar, das ist, so Benjamin in seinen »Kommentare zu Gedichten von Brecht« 1939, eine an sich »autoritäre Form«, die »dem, dem heute Autorität zuerkannt wird, die Stimme bietet«. ¹⁴² Brecht selbst hat in dem kurzen Text »Über die Wiederherstellung der Wahrheit« von 1933, der, dem Eintrag ins »Arbeitsjournal« vom 20. Juni 1944 zufolge, als Nachtrag zu den »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« zusammen mit »Furcht und Elend des Dritten Reichs« und der »Kriegsfibel« einen »literarischen Report über die Exilzeit« darstelle, den Kommentar als das wichtigste Mittel zur Wahrheitsfindung hervorgehoben:

»In Zeiten, wo die Täuschung gefordert und die Irrtümer gefördert werden, bemüht sich der Denkende, alles, was er liest und hört, richtigzustellen. Was er liest und hört, spricht er leise mit, und im Sprechen stellt er es richtig. Von Satz zu Satz ersetzt er die unwahren Aussagen durch wahre. Dies übt er so lange, bis er nicht mehr anders lesen und hören kann.« ¹⁴³

Die Wahrheit erweist sich als Produkt der Dialektik. Als Richtigstellung bedarf die »wahre« der »unwahren Aussage«. Erst dadurch, daß auch die Lüge angeführt wird, kann an ihr das Falsche aufgezeigt und im Einspruch der Weg zur vermeintlichen »Wahrheit« gewiesen werden. In der »Kriegsfibel« wird diese Dialektik ebenfalls auf einer typographischen Ebene nachvollzogen: So wie sich das aufgeschlagene Buch jeweils in zwei Seiten mit einem weißen (links) und einem schwarzen Hintergrund (rechts) teilt, so werden die Texte der Zeitungsausschnitte schwarz auf weiß, die Epigramme jedoch, als Moment der Irritation sowie als formal versinnbildlichter Widerspruch, weiß auf schwarz abgedruckt. Innerhalb dieses dialektischen Prozesses der Wahrheitsfindung sind auch die Rollen der beiden Medien klar verteilt: Die Abbildungen, d.h. die Zeitungsausschnitte und Fotos als »Tatsachen« werden in den Epigrammen korrigiert. In wenigen Fällen, wie bei den dekontextualisierten Porträts der Nazi-Größen, erfolgt diese Entlarvung durch die Technik des »Reframing« allein durch das Foto.

*

In der inhaltlichen Strukturierung dessen, was es zu berichtigen gilt, stellt die »Kriegsfibel« sowohl eine grobe Chronologie als auch Topographie des Zweiten Weltkriegs dar. Auf den eine Ansprache haltenden Hitler (Nr. 1) folgen der Überfall auf Polen (Nr. 5), auf Norwegen (Nr. 6), die Einmärsche in Holland, Belgien und Frankreich (Nr. 8), die Bombardierung der britischen Städte (Nr. 16-21), der Überfall auf die Sowjetunion (Nr. 33), schließlich der Angriff Japans auf Singapur (Nr. 39), der Krieg der USA gegen Japan (Nr. 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47), D-Day (Nr. 53), die Niederlagen der Wehrmacht

142 W. Benjamin: Kommentare zu Gedichten von Brecht, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 2. 2, S. 539

143 B. Brecht: Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 89

in Rußland (Nr. 54, 55, 56, 57, 58), die Heimkehr der Russen (Nr. 59, 60, 62), der deutschen Soldaten (Nr. 61) und der Franzosen (Nr. 66).

Innerhalb dieses Rahmens der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs fällt bezüglich der Sujets der Fotos und der sie begleitenden Epigramme eine thematische Häufung und damit Fokussierung von vier Hauptgruppen auf: Bei der Mehrheit der Bilder handelt es sich um *Personenaufnahmen*. Die ersten beiden Gruppen der Dargestellten ergeben sich aus der schon von Tucholsky bekannten Opposition von Herrschenden und Unterdrückten. Die *Herrschenden* – damit ist hier vor allem die Führungriege der Nationalsozialisten gemeint: Hitler, Göring, Goebbels, die Generäle der Wehrmacht (Nr. 30), deren sechs in der Zeitung reproduzierte Porträts, darunter z.B. auch das Rommels, ähnlich wie in »Tiere sehen dich an!«¹⁴⁴, im begleitenden Epigramm mit »Das sind sechs Mörder« (K 188) kommentiert werden –, aber schließlich auch, im Buch in unmittelbarer Nähe zu den Nazis, ein Repräsentant der Alliierten: Churchill (Nr. 38), der auf einem Foto mit Zigarre, Nadelstreifenanzug und einem Gewehr in der Hand gezeigt und dementsprechend im Epigramm als korrupter Ganove bezeichnet wird, welcher »das Gesetz der Gangs« kenne (K 204).

Demgegenüber sind mit den *Unterdrückten*, anders als in »Deutschland, Deutschland über alles«, nicht in erster Linie die Proletarier, Oppositionelle wie Feuchtwanger (Nr. 13) oder etwa die Juden in den Vernichtungslagern gemeint, die komplett ausgeblendet werden¹⁴⁵; sondern allgemein und international das »Volk« (Nr. 19, Nr. 42), sei es in Frankreich (Nr. 11), England (Nr. 19), Deutschland (Nr. 22), Rußland (Nr. 59) oder Indonesien (Nr. 39, Nr. 42). So wie kein Zweifel an der »Schuld« der abgebildeten Herrschenden aufkommt, so schuldlos erscheinen die Vertreter des Volkes, stets Frauen (Nr. 11, 22, 42) bzw. Mütter (Nr. 39, 48) und Kinder (Nr. 51, 63), in ihrem Leiden. Entweder wird dieses Leiden im Gegensatz zur *Anklage* der Herrschenden als Klage zum Ausdruck gebracht – wie im Epigramm zum Foto eines japanisch-amerikanischen Jungen, der bei einem Angriff erblindete (Nr. 51), oder es wird auf die für das Leid Verantwortlichen verwiesen, wie im Epigramm zum Foto einer Frau, die in den Ruinen eines in einem britischen Luftangriff zerstörten Haus in Berlin umherirrt:

144 Vgl. P.V. Brady: From Cave-Painting to »Fotogramm«, S. 869

145 Innerhalb des Materials zur »Kriegsfibel« aus den fünfziger Jahren befindet sich jedoch ein unbetextetes Foto von Schuhen ermordeter KZ-Häftlinge. Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12. Anmerkungen, S. 415

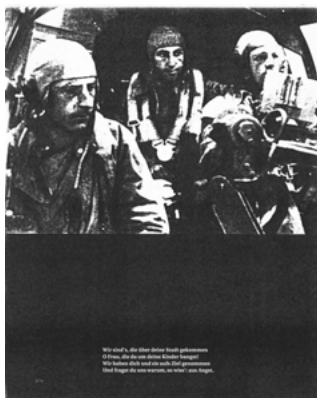


*»Such nicht mehr, Frau: du wirst sie nicht mehr finden!
Doch auch das Schicksal, Frau, beschuldige nicht!
Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden
Sie haben Name, Anschrift und Gesicht.« (Nr. 22, K 172f.)*

Das Gesicht dieser »dunklen Mächte« wird in den folgenden »Fotoepigrammen« gezeigt, den Porträts Hitlers, Görings und Goebbels', die damit für die Zerstörung der deutschen Städte verantwortlich gemacht werden.

Diese Opposition zwischen herrschenden Politikern und leidendem Volk ist zusätzlich räumlich konnotiert. Dem Volk, das »sich angstvoll in die Erde [...] verkroch« (Nr. 42, K 212f.) und in den U-Bahn-Schächten Zuflucht sucht (Nr. 19), steht die buchstäbliche »Obrigkeit« (Nr. 13, K 154f.) – oder »die Oberen«, wie es in den »Svendborger Gedichten« heißt¹⁴⁶ – gegenüber. Augenscheinlich wird die räumliche Codierung im Bombenkrieg, dieser »Zeit des UNTEN und des OBEN« (Nr. 19, K 166f.), in der sich »die Herrn« »in den Lüften rauften« (Nr. 42, K 212f.), während die Zivilbevölkerung auf oder unter der Erde ausharrte. Zwischen diesen beiden klar voneinander abgegrenzten Gruppen operiert eine dritte nationalitätenübergreifende Partei, die der deutschen (Nr. 8), US-amerikanischen (Nr. 47) und russischen Soldaten (Nr. 55), die aufgrund ihrer Mittelstellung sowohl als Täter wie auch als Opfer erscheinen. So wie ein GI in der Logik des Kriegs »gezwungen« war, wie es in dem begleitenden Zeitungsausschnitt heißt, den ihn angreifenden Japaner zu töten (Nr. 47, K 222f.), oder die deutschen Soldaten an der Westfront laut Epigramm nicht wissen, vor wem sie sich mehr fürchten sollen, vor ihren Gegnern, den Franzosen, oder dem »Hauptmann«, der sie »bewacht« (Nr. 8, K 144f.), so besteht für Brecht auch die unheilbringende »Besatzung eines deutschen Bombers« selbst aus Getriebenen:

146 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, S. 10f.



»Wir sind's, die über deine Stadt gekommen
 O Frau, die du um deine Kinder bangst!
 Wir haben dich und sie aufs Ziel genommen
 Und fragst du uns warum, so wiss': aus Angst.« (Nr. 15, K 158f.)

Am Ende überwiegt in den Epigrammen das Mitleid, wenn es z.B. zu dem Foto der aus Rußland heimkehrenden ausgemergelten deutschen Soldaten heißt:



»Seht unsre Söhne, taub und blutbefleckt
 Vom eingefrorenen Tank hier losgeschmalt:
 Ach selbst der Wolf braucht, der die Zähne bleckt
 Ein Schlupfloch! Wärmt sie, es ist ihnen kalt.« (Nr. 61, K 250f.)

Der Hauptvorwurf, der am Ende den Soldaten und indirekt auch dem »Volk« gemacht wird, ist, gehorcht zu haben bzw. zu »geduldig« gewesen zu sein (Nr. 67, K 262f.). Das Moment der Schuld sei demnach nicht in den militärischen Niederlagen zu suchen, in denen den Soldaten die Helme vom Kopf geschlagen, sondern in dem Moment, als eben jene »folgsam aufgesetzt« wurden: So das Epigramm zu der (gestellten) Aufnahme von in einer Pfütze liegenden Helmen.¹⁴⁷

147 Vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 432

Die kleinste, vierte Gruppe von Abbildungen, in die die wenigen *Gegenstands-aufnahmen* fallen (Nr. 6, 7, 10, 16, 17, 45), erweist sich als jene, die am deutlichsten auf die Tradition des *Epigramms* Bezug nimmt. Steht doch beim Epigramm, wie auch Brecht im »Arbeitsjournal« hervorhebt (AJ, 28.8.1940, S. 160), das Gegenständliche im Vordergrund: Das Epigramm als regelrechte Aufschrift. In manchen Fällen ist der Text tatsächlich direkt *auf* das Foto gedruckt (Nr. 6, 10, 21), das, in seiner Konkretheit und Anschaulichkeit der Zeichnung überlegen, die Nachfolge der in der Antike mit Epigrammen beschrifteten Stelen, Weihegeschenke, Gerätschaften u.ä. antritt. Im Unterschied zur späteren Gattung des Emblems, zu dessen Bestandteil es werden kann, ist dem Epigramm als Grabinschrift, als Rede des oder der Toten daneben auch stets ein Moment der *Memoria* eigen¹⁴⁸: »Gedenktafeln« nannte Brecht ursprünglich die beiden »Fotoepigramme« der »Kriegsfibel«, die aus der »Steffinschen Sammlung« stammen. So richtet sich unter dem Foto einer Küste, die im Epigramm als Kattegatt identifiziert wird, der Text als Monolog der hier Gesunkenen an die »Fischer«:

» [...] wenn dein Netz hier viele Fische gefangen hat:
Gedenke unser und laß einen entkommen.« (Nr. 7, K 142f.)

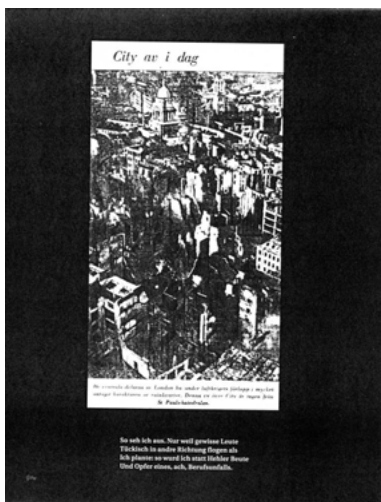
Wie die Totenrede der bei Buna gefallenen US-Soldaten, die »den Tod« tragen, als sie sich »zum Töten [...] erhoben« (Nr. 45, K 218f.), führt auch das auf das Foto eines Grabes mit Kreuz gedruckte Epigramm als Monolog eines in Frankreich Gefallenen die Logik der selbsterzösterischen Ideologie der Kriegsparteien *ad absurdum*:



»Daß er verrecke, ist mein letzter Wille.
Er ist der Erzfeind, hört ihr, das ist wahr.
Und ich kann's sagen: denn nur die Loire
Weiß, wo ich nunmehr bin und eine Grille.« (Nr. 10, K 148f.)

148 Christian Wagenknecht: Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts »Kriegsfibel«, in: Emblem und Emblematikrezeption. Hrsg. von Sibylle Penkert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 551f.

Als Denk- und Mahnmal zugleich fungieren darüber hinaus die Luftaufnahmen des zerstörten London (Nr. 16) und Liverpool (Nr. 17), wenn ihnen in den begleitenden Epigrammen qua Prosopopoeia eine Stimme, ein »Ich«, verliehen wird:



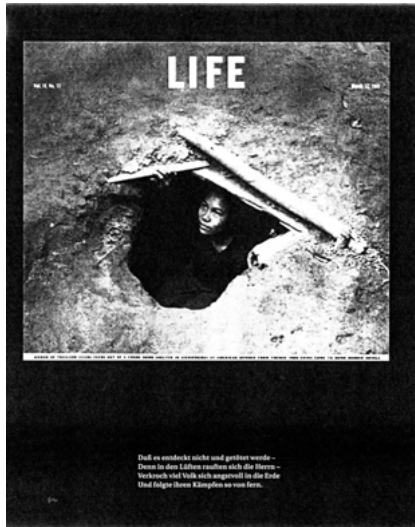
»So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute
Tückisch in andre Richtung flogen als
Ich plante; so wurd ich statt Hehler Beute
Und Opfer eines, ach, Berufunfalls.« (Nr. 16, K 160f.)

Neben solchen Versatzstücken der Tradition des Epigramms sind in der »Kriegsfibel« zusätzlich Elemente des Emblems verarbeitet¹⁴⁹: Einmal strukturell durch die in vielen Fällen vorgenommene Dreiteilung der ganzseitigen Foto-Texte in *Motto*, *Pictura* und *Subscriptio*. Als *Motti* fungieren so die von Brecht stammenden rein informativen Überschriften (»Spanien 1936« (K 134f.), »Einfall in Polen« (K 138f.) etc.) sowie die Zeitungstextausschnitte, die sich auf der rechten Seite zumeist unter dem Bild, in der Übersetzung auf der linken jedoch stets *darüber* befinden.

Am offenkundigsten wird der Bezug zur Emblematik in den beiden Fällen, in denen die Originalüberschriften des jeweiligen Fotos beibehalten wurde; *Motto*-typisch stellen sie eine knappe und im Vergleich zum Epigramm abstrakte Verdichtung des Themas dar: Während auf die Überschrift »Singapore Lament« das Foto einer klagenden indonesischen Frau und das Epigramm (Nr. 39) folgt, ist über dem Foto einer aus einem »improvisierten Luftschutzkeller« spähenden Frau in Siam der Cover-Titel des Magazins, aus

149 Die erste größere Diskussion der »Kriegsfibel« in der Germanistik zwischen Christina Wagenbach und Reinhold Grimm, die sich etwas haarspalterisch mit der Frage beschäftigte, ob es sich hier um »Marxistische Emblematik« oder gar um »Marxistische Epigrammatik« handle, wird nur dann fruchtbar, wenn man anerkennt, daß Einflüsse beider Gattungen bei Brecht zu finden sind. Beide Aufsätze in: Emblem und Emblematikrezeption. Hrsg. von Sibylle Penkert.

dem es wie einige Ausschnitte in der »Kriegsfibel« ebenfalls stammt, mitabgedruckt: »Life« (Nr. 42).



Charakteristisch für das Emblem ist zudem das bimediale Spannungsverhältnis der »Fotoepigramme«, die nicht zufällig von Berlau als »Hieroglyphen« beschrieben werden: Der bildlichen *Darstellung* schließt sich die textuelle *Deutung* an; im *acumen* (der Pointe) des – zumeist – letzten Verses des Epigramms wird das Rätsel der *Pictura* gelöst. Die Exegese der Bilder, die bei Brecht nicht zur Offenbarung eines verborgenen spirituellen Sinnes, sondern – in einer Welt, in der die Kirche korrumpiert ist (Nr. 4, 31) und jeder Verweis auf eine göttliche Macht als Ablenkung von den tatsächlichen, diesseitigen Problemen erscheint (Nr. 45) – der Aufdeckung politischer (und kapitalistischer) Ideologien und einer vermeintlichen geschichtlichen »Wahrheit« dient, verbindet sich mit den moralisierend-didaktischen Tendenzen, die der Emblematisierung als »Lehrdichtung« traditionell zu eigen sind.

So stellte Brecht schon in den »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« fest, daß es mit dem »Mut, die Wahrheit zu schreiben« und der »Klugheit, die Wahrheit zu erkennen« allein nicht getan sei: »Die Wahrheit aber kann man nicht eben schreiben; man muß sie durchaus *jemandem* schreiben, der damit etwas anfangen kann.«¹⁵⁰ Einerseits betreibt die »Kriegsfibel« nun, wie es in den »Fünf Schwierigkeiten« weiter heißt, »Propaganda für das Denken.«¹⁵¹ Die emblematische Strategie der spannungsanregenden Erwartung und deren überraschender Lösung hat die Aktivierung des Rezipienten zur Folge, der zusätzlich auf den überwiegend unbedruckten linken Seiten Raum erhält, in der Lektüre der rechten Seite innezuhalten und seinen Reflektionen freien Lauf zu lassen. So schreibt Brecht über die Funktion der scheinbar unbenutzten weißen Flächen und Lücken in der »Malerei der Chinesen«: »Der chinesischen Komposition fehlt ein uns ganz und gar gewohntes Mo-

150 B. Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Ders.: Werke. Band 22, S. 80

151 Ebd., S. 85

ment des Zwanges. Diese Ordnung kostet keine Gewalt. Die Blätter enthalten viel Freiheit. Das Auge kann auf Entdeckungen ausgehen.«¹⁵²

Andererseits verweist bereits der Titel des Buchs auf die impliziten didaktischen Absichten: Als *Fibel* – vom griechischen »biblos« für »Buch« – werden die »ABC-Bücher« bezeichnet, mit denen Kinder Lesen und Schreiben lernen. Dem entsprechen nicht nur die einfachen Knittelverse mit Paar- oder Kreuzreimbindung der Vierzeiler, sondern auch die Abbildungen, die vordergründig der Veranschaulichung bzw. dem leichteren Verständnis dienen und damit dem »Schulbuch« zusätzlich den Charakter des »Volksbuches« verleihen. Als »Lehr«- oder »Schulmeister« tritt denn auch dasjenige wiederkehrende »Ich« des Textes in Erscheinung, das nicht einer auf den Fotos abgebildeten Figur, sondern der Stimme eines übergeordneten lyrischen Ichs (Nr. 8, 23, 41, 59, 67-69) zuzuordnen ist, das, indem es buchstäblich stets das letzte Wort behält, hin und wieder mit dem deiktischen Zeigestab den Leser auf Details auf den Aufnahmen hinweist, sich in Apostrophen an die Abgebildeten (Nr. 22, 33, 36, 37, 39, 44, 46, 56, 63-66) oder direkt, wie im resümierenden letzten Epigramm als Schlußwort (Nr. 69), an seine Rezipienten wendet (Nr. 30, 31, 52, 55, 57, 61). Damit bei der Aussage der Epigramme keine Zweifel aufkommen, ließ Brecht zudem – wohl auch als Reaktion auf die Kritik im Zuge der ersten Ablehnung der Publikation des Buches mit dem Hinweis auf seine »Unverständlichkeit« – von Heinz Seydel und Günter Kunert »Nachbemerkungen zu den Bildern« verfassen, »welche das eine oder andere Mißverständnis verhindern und die Dokumente erklären«.¹⁵³ Freilich deuten eben jene didaktischen Absichten auch auf die Relativität der von Brecht propagierten »Wahrheitsfindung« hin: In seiner Polemik und verknappten Darstellung historischer Sachverhalte ähnelt der Gebrauch des Massenmediums Foto nicht von ungefähr der von Brecht kritisierten Propaganda der Faschisten.

*

Die Tendenz, auf Propaganda mit Propaganda zu antworten, ist nicht der einzige Berührungspunkt zwischen »Deutschland, Deutschland über alles« und der »Kriegsfibel«. Einerseits knüpft Brecht mit seinen »Fotoepigrammen« direkt an die »Bildgedichte« der »AIZ« und insbesondere Tucholskys an. Beide, Brecht wie Tucholsky, greifen Elemente der Emblematisierung und Epigrammatik auf. In allen Gedichten, die größtenteils aus rhetorischen Situationen wie Monolog, Dialog und Apostrophe bestehen, ist die ganzseitige bimediale Dreiteilung des Emblems übernommen. Zudem ist den betont einfach gereimten Versen, die bei Tucholsky oft den Liedcharakter mit Strophe und Refrain haben, stets ein auf Breitenwirkung zielender didaktischer Impetus zu eigen.¹⁵⁴

152 B. Brecht: Über die Malerei der Chinesen. In: Ders.: Werke. Band 22, S. 134

153 B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 413

154 Im Unterschied zu »Deutschland, Deutschland über alles« ist der »Kriegsfibel« kein (Publikums-)Erfolg beschieden: Von der Startauflage (10 000) verkaufen sich nur 3400 Exemplare. Auch bei der Prämierung der schönsten Bücher des Jahres 1955 erhält die »Kriegsfibel« keinen Preis, sondern lediglich eine »lobende Erwähnung«. Vgl. B. Brecht. Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 424

In der Pointe der *Subscriptio* zeigt sich jedoch der Unterschied des Modells der »*Politisierung der Kunst*« bei Tucholsky und bei Brecht. In der im Vergleich zum Dritten Reich noch relativ freien Weimarer Republik von 1929 münden die »Bildgedichte« zumeist im unmißverständlichen Aufruf zum Klassenkampf, zur Revolution o.ä. Bei Brecht besteht die Pointe aus einer gedanklichen wie oft auch rhetorisch überraschenden und vertrackten Wendung (z.B. Nr. 48, K 224f.): »Denn daß sie wußten, wußten wir noch nicht.« Die »Kriegsfibel« veranlaßt zwar zum »Denken« und zu kritischer Reflexion¹⁵⁵, ruft aber nicht zur umstürzlerischen *Handlung* auf.

Obwohl im Rahmen des »Arbeitsjournals« als Zeitkommentar größtenteils noch während des Zweiten Weltkriegs entstanden, bezieht sich die »Kriegsfibel«, auch durch ihre verspätete Publikation über zehn Jahre nach ihrer Entstehung, vordergründig nicht auf die Gegenwart, sondern auf die Vergangenheit. So geht es, wie gezeigt, darum, die Wahrheit über die jüngste Geschichte zu sagen und damit einer Verdrehung der Fakten, für die »Doktor« Goebbels, »dokternd die Berichte« und »selbst die Weltgeschichte« schreibend, exemplarisch erscheint (Nr. 26), entgegenzuwirken. Die Geschichte wird, am deutlichsten in Nr. 53, dem Fotoepigramm zur Landung der Alliierten, »gegen den Strich« gebürstet¹⁵⁶, wie Benjamin in den Brecht bekannten Thesen zum »Begriff der Geschichte« schreibt.

Daneben hat die »Kriegsfibel« zum Ziel, die Erinnerung an die Ereignisse des Krieges wach zu halten¹⁵⁷: Das Buch nicht als politische Agitationschrift, sondern als Beitrag zur Gedächtnispolitik. Besonders hier kommen die Abbildungen zum Tragen: Als Folge aus *Bildern* veranschaulichen die Fotos die Chronologie des Zweiten Weltkriegs besser als jedes Epigramm; als *Fotos* dokumentieren und vergegenwärtigen nur sie – jeder Verdrängung zum Trotz – das, was das rhetorische Pathos in den Ausrufen, Monologen und Apostrophen der Epigramme oder auch Zeichnungen und Radierungen, würden sie hier eingesetzt, immer nur annähernd vermitteln können: das *tatsächliche* Leid und den Schrecken des Kriegs. Die Fotos emotionalisieren – nicht nur aufgrund ihrer Ikonografie (Mutter-Kind-Motiv, weinende Gesichter, offene Münder etc.), sondern weil der Betrachter durch die Wahl des Mediums weiß, daß das Abgebildete sich wirklich ereignet hat.

Gegen die Verdrängung von Geschichte und die vergangene wie auch gegenwärtige Geschichtsverdrehung ankämpfen – diese beiden Aufgaben des Buches faßt Ruth Berlau im Vorwort der »Kriegsfibel« in ihrer Antwort auf die rhetorische Frage zusammen, warum das Buch den Lesern »ausgerechnet jetzt diese düsteren Bilder der Vergangenheit [vorhält]«: »Nicht der entrinnt der Vergangenheit, der sie vergißt.« (K 129). Analog dazu hat sich Brecht selbst in einem Brief an Heinz Seydel vom 26. Juli 1956 geäußert: »Vor allem muß die Kriegsfibel in die Bibliotheken, Kulturhäuser, Schulen usw. [...] Ich wäre gern bereit, an diese Stellen selbst zu schreiben, denn diese tolle

155 Vgl. B. Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, S. 85

156 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. VII, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Band II. 2, S. 697

157 Auch hier stellt sich eine Parallele zur Emblemik her, galten doch Embleme in ihrem didaktischen Anspruch auch als »Merkbilder«, die an die geistig-geistliche Ordnung der Welt gemahnten und erinnert werden sollten. Vgl. Kurz, a.a.O., S. 53; Sabine Mödersheim: Materiale und mediale Aspekte der Emblemik, in: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre. S. 209

Verdrängung aller Fakten und Wertungen über die Hitlerzeit und den Krieg bei uns muß aufhören.«¹⁵⁸

Gleichzeitig bezieht die »Kriegsfibel« ihre Aktualität gerade aus der Mahnung daran, daß die Vergangenheit noch immer nicht ganz vergangen ist. Das letzte »Fotoepigramm« schließt den Rahmen der Fibel. Wie das erste hat es Hitler zum Thema: Unter seinem Foto wird einerseits das »gute« Ende des zuvor in den Gedichten beschriebenen Konflikts zwischen dem »Volk« und seinen Unterdrückern, den »Herren«, mitgeteilt. Das hierarchische Verhältnis hat sich umgedreht:



*»Das da hört einmal fast die Welt regiert.
Die Völker wurden seiner Herr. [...]«*

Andererseits insistiert das übergeordnete lyrische Ich auch darauf, daß die »Geschichte« eben noch nicht zuende ist, da sie sich jederzeit wiederholen könne:

*»Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert:
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.« (Nr. 69, K 266f.)*

Aktualität gewinnt die »Kriegsfibel« zudem daraus, daß sie sich nicht, wie etwa Tucholsky/Heartfield in »Deutschland, Deutschland über alles«, auf das gegenwärtige Deutschland und damit auf den Terror des Dritten Reichs beschränkt, sondern am Beispiel des völker- und länderübergreifenden Weltkriegs exemplarisch vorführt, was Krieg allgemein bedeutet¹⁵⁹: Brechts Buch ist keine »Deutsche Kriegsfibel«, von der noch in den »Svendborger Gedich-

158 B. Brecht: Werke. Band 12. Anhang, S. 424

159 Absurderweise wurde das Erscheinen des Buches 1949 mit dem Vorwurf abgelehnt, es vertrete »allgemein pazifistische Tendenzen«, außerdem sei in ihm keine Kritik am »faschistischen Krieg«, sondern »am Krieg an sich« enthalten; vgl. B. Brecht: Werke. Band 12, Anmerkungen, S. 413

ten« oder der »*Deutschen Miserere*« Dessaus die Rede war, sondern bloße »Kriegs-« oder besser »Antikriegsfibel«.

Daß die Aktivierung des Rezipienten in der Absicht, Kriege durch »eingreifendes Denken« zu verhindern, auch in der sogenannten »Nachkriegszeit« nicht an Brisanz verloren hat, davon zeugt Brechts kurz vor seinem Tod gefaßter Plan, der »Kriegsfibel« eine in der Machart ähnliche »Friedensfibel« folgen zu lassen¹⁶⁰, von der jedoch nur ein einziges »Fotoepigramm« existiert: Auf der Rückseite der »Kriegsfibel«, gleichsam als Kontrastmontage zu seiner Vorderseite, dem Foto der heimkehrenden deutschen Soldaten aus dem »Fotoepigramm« Nr. 61, sind zeitgenössisch gekleidete Studenten in einem Hörsaal zu sehen. Das auf das Foto gedruckte Epigramm faßt gleichsam das Programm der »Kriegsfibel« zusammen: Enthält die Moral des barocken Emblems Verhaltensregeln für ein auf Gott ausgerichtetes Leben, so erweist sich hier die doppeldeutige »Moral der Geschichte«, die in den »Fotoepigrammen« und ihren »Nachbemerkungen« dem Leser nahegelegt wird, letztlich als Plädoyer sowohl für ein besseres Leben als auch einen humaneren Umgang miteinander und legt damit Zeugnis ab von einem ungebrochenen Glauben an die Lernfähigkeit und Verbesserbarkeit des Menschen.



*»Vergeßt nicht: mancher euresgleichen stritt
Daß ihr hier sitzen könnt und nicht mehr sie.
Und nun vergrabt euch nicht und kämpfet mit
Und lernt das Lernen und verlernt es nie!«¹⁶¹*

160 Vgl. ebd., S. 414

161 Ebd., S. 290f.

