

DER
WILLE
ZUM
GLÜCK

MAX LINGNER IM KONTEXT.
KUNST UND POLITIK IN
FRANKREICH 1929–1949

HERAUSGEGEBEN VON THOMAS FLIERL UND ANGELIKA WEISSBACH

DER
WILLE
ZUM
GLÜCK

MAX LINGNER IM KONTEXT.

KUNST UND POLITIK IN

FRANKREICH 1929–1949

HERAUSGEGEBEN VON THOMAS FLIERL

UND ANGELIKA WEISSBACH

Der Wille zum Glück.

Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949

Herausgegeben von Thomas Flierl und Angelika Weißbach
im Auftrag der Max-Lingner-Stiftung und in Zusammenarbeit
mit dem Centre Marc Bloch Berlin

Mit freundlicher Unterstützung der Rosa-Luxemburg-Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1411-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1411-2)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Texte © alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren, 2024

Übersetzung: Johannes Honigmann

Gestaltung: Rahel Melis

Die Vignette auf dem Vorblatt ist *L'Humanité* vom 17. November 1938 entnommen (vermutlich Provinzausgabe, Seitenangabe unbekannt).

ISBN: 978-3-98501-261-9 (PDF)

JAKOB VOGEL GRUSSWORT	6
THOMAS FLIERL, ANGELIKA WEISSBACH EINLEITUNG	8
ANGELIKA WEISSBACH CHRONIK — MAX LINGNER IN FRANKREICH	14
MAX LINGNER	
GWENN RIOU MAX LINGNER — EIN KÜNSTLER INMITTEN DER ÄSTHETISCHEN DEBATTEN RUND UM DIE KOMMUNISTISCHE PARTEI FRANKREICHS	30
INA KIEL «LES VILLAGES DE PARIS»: FERNAND DESPRÈS' ENGAGEMENT IN <i>L'HUMANITÉ</i> (1936–1939)	44
ÉRIC LAFON MAX LINGNER IN <i>LA VIE OUVRIÈRE</i> (1937–1939)	58
ANGELIKA WEISSBACH MAX LINGNER — EIN DEUTSCHER MALER IN PARIS	72
KONTEXTE	
KLAUS-PETER SICK UNEINS ÜBER DIE «EINIGE LINKE». EMMANUEL BERL, HENRI BARBUSSE UND DIE WOCHENZEITUNG <i>MONDE</i> 1929–1931	88
NATHALIE NEUMANN WILLY RONIS 1936. FOTOGRAFIE UND FRONT POPULAIRE	100
MAX BONHOMME <i>MONDE</i> UND DIE ILLUSTRIERTE PRESSE DER FRANZÖSISCHEN KOMMUNISTEN: GRAFISCHE GESTALTUNG UND FOTOGRAFIE	112
SAMUEL DÉGARDIN DIE STICHEL DES ZORNS ODER DIE KÄMPFERISCHEN BILDROMANE DES BELGISCHEN KÜNSTLERS FRANS MASEREEL	126
THOMAS FLIERL DER «PAVILLON DE LA PAIX» AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1937	138
AUTORINNEN UND AUTOREN	170
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	172

GRUSSWORT

Als Max Lingner Ende der 1920er Jahre auf Anraten von Käthe Kollwitz nach Paris zog, kam er (trotz der Attraktivität des zur gleichen Zeit leuchtenden «Babylons Berlin») in die unangefochtene «Kulturhauptstadt» Europas.¹ Einen wesentlichen Anteil an der großen Faszination für Paris hatten bekanntermaßen nicht zuletzt die zahlreichen amerikanischen Künstler, die sich in jenen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in der französischen Hauptstadt niederließen und von der äußerst lebendigen Kunst- und Kulturszene und dem vergleichsweise günstigen Wohnraum profitierten.² Paris verfügte mit seiner immer einflussreicher werdenden kommunistischen Partei daneben über sehr aktive Zirkel von breit international vernetzten, der PCF nahestehenden Intellektuellen, von Louis Aragon bis hin zu Jean-Richard Bloch.³ Mit tatkräftiger Unterstützung der kommunistischen Internationale entwickelte sich die Stadt in den 1930er Jahren darüber hinaus zu einer Hochburg des antiimperialen Internationalismus, in dessen Dunstkreis sich wichtige Politiker der späteren postkolonialen Staaten, wie Ho Chi Minh, Chou En-Lai oder Leopold Sédar Senghor bewegten.⁴ Zu diesem breiteren Umfeld gehörte auch die von Henri Barbusse gegründete Zeitschrift *Monde*, zu deren regelmäßigem Beiträger Lingner wurde.

Es ist das Verdienst des von Angelika Weißbach und Thomas Flierl zusammengestellten Bandes, dieses breitere Pariser Umfeld des Künstlers in seinen vielfältigen Facetten zu beleuchten. Der «Wille zum Glück», der Max Lingners Jahre in Frankreich charakterisierte, illustriert nämlich nicht nur das individuelle Schicksal eines deutsch-französischen Künstlerlebens, sondern wirft auch reiche Schlaglichter auf eine Zeit, die vom Aufkommen des Nationalsozialismus in Deutschland und seiner Bedeutung für Gesamteuropa ebenso geprägt war wie von den innenpolitischen Auseinandersetzungen in Frankreich im Vorfeld, während und nach der Zeit der «Volksfront»-Regierung zwischen 1936 und 1938.

1 — Christophe Charle, Daniel Roche (Hg.), *Capitales culturelles — Capitales symboliques: Paris et les expériences européennes XVIII^e–XX^e siècles*, Paris 2002.

2 — Sylvie Lévy (Hg.), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, Berkeley 2003.

3 — Siehe zum Beispiel Rachel Mazury, «Lettres du voyage en URSS de Marguerite et Jean-Richard Bloch (été 1934)», in: *Histoire@politique* 23/2 (2014), S. 204–214, online: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2014-2-page-204.htm> [19.7.2023]; Christian Sénéchal, *Correspondance avec Romain Rolland et André Spire*, hg. Claudine Delphis, Paris 2023. Siehe auch allgemeiner: *Brigitte Studer, Reisende der Weltrevolution. Eine Globalgeschichte der Kommunistischen Internationale*, Berlin 2020.

4 — Michael Goebel, *The Anti-Imperial Metropolis. Interwar Paris and the Seeds of Third World Nationalism*, Cambridge 2015.

Der Sammelband ist das Ergebnis einer sehr fruchtbaren, mehrjährigen Zusammenarbeit zwischen der Max-Lingner-Stiftung und dem Centre Marc Bloch (CMB), dem 1992 gegründeten deutsch-französischen Forschungszentrum für Geistes- und Sozialwissenschaften in Berlin. Aufgebaut wurde dabei auf der von Seiten des Centre zunächst von Markus Messling und Franck Hofmann getragenen Kooperation um die Ausstellung «Max Lingner — Auf der Suche nach der Gegenwart», die vom 17. Januar bis zum 28. Februar 2019 in der Galerie des Institut français in Berlin gezeigt wurde.⁵ In der Folge bildete sich am CMB eine Seminargruppe, der neben den beiden HerausgeberInnen dieses Bandes für die Max-Lingner-Stiftung von Seiten des CMB Aurélie Denoyer, Laure de Verdalle, Caroline Moine, Guillaume Mouralis und Jakob Vogel und für die Rosa-Luxemburg-Stiftung Effi Böhlke angehörten. Trotz der Beeinträchtigungen durch die Pandemie organisierte die Gruppe gemeinsam im Frühjahr 2021 zwei online abgehaltene Studientage, bei denen einschlägige französische und deutsche Forschungen zu Max Lingner und seinem künstlerischen und politischen Umfeld vorgestellt und diskutiert wurden und die die Grundlage dieses Bandes bilden.

Ziel der Treffen war es dabei, neben den klassischen biographischen Perspektiven zur Lebensgeschichte Lingners noch stärker auch den breiteren künstlerisch-politischen Kontext in den Blick zu nehmen, in das sich das Œuvre des Künstlers in den 1920er und 1930er Jahren einfügte. Dies sollte es ermöglichen, die Rolle und Bedeutung Lingners besser einzuordnen und Perspektiven für weitere Forschungen zu diskutieren. Der erste Studientag im Januar 2021 bot in diesem Sinne wichtige Einblicke in die künstlerischen Tätigkeiten Lingners in Frankreich, in die Rolle der Komintern und die Rezeption seiner Kunst in der Sowjetunion, während das zweite Seminar im April 2021 die 1930er Jahre in den Mittelpunkt stellte, als Lingner u. a. für die Wochenzeitung *Monde* arbeitete.

Mit seinen verschiedenen Beiträgen, die nicht nur aus dieser Seminarreihe hervorgegangen sind, unterstreicht der jetzt vorliegende Sammelband die Fruchtbarkeit des Ansatzes, die Max Lingner-Forschung noch stärker mit der sehr lebendigen Forschung zur Kunst-, Politik- und Kulturgeschichte Frankreichs in der Zwischenkriegszeit zu verknüpfen. Wir freuen uns sehr, dieses gelungene Ergebnis einer deutsch-französischen Forschungszusammenarbeit hier präsentieren zu können und danken der Max-Lingner-Stiftung und den beiden HerausgeberInnen für die außerordentlich anregende und immer vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Berlin, im Juli 2023

JAKOB VOGEL

Direktor des Centre Marc Bloch, Berlin

Professor für Geschichte Europas (19. und 20. Jahrhundert), Sciences Po Paris

5 — Online: <https://www.institutfrancais.de/berlin/event/max-lingner-la-recherche-du-temps-present-10432>
[abgerufen am 17.7.2023].



Le bon vin rouge

EINLEITUNG

Die 2007 errichtete Max-Lingner-Stiftung widmet sich satzungsgemäß der Erforschung und Vermittlung von Leben und Werk ihres Namensgebers. Von Anfang an war uns klar, dass die Zeit, die der deutsche Maler und Pressezeichner Max Lingner (1888–1959) in Frankreich verbracht hatte — die Jahre von 1929 bis 1949 — seine künstlerisch ertragsreichste Lebensphase darstellte.

Als eine erste Erkundung seines Wirkens in Frankreich wandten wir uns der von Henri Barbusse herausgegebenen Zeitschrift *Monde* zu, die 1928 bis 1935 erschien und bei der Max Lingner 1931 bis 1935 als Illustrator und Umbruchleiter wirkte. Das Ergebnis dieser Studien, denen ein gemeinsames Kolloquium mit der Akademie der Künste Berlin voranging, ist dem 2012 erschienenen Band *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*¹ zu entnehmen. Bereits die Arbeit an diesem Band zeigte die Notwendigkeit, genauer das kulturelle und politische Umfeld des Wirkens von Max Lingner in Frankreich zu verstehen, die bisher dominierende werkzentrierte Betrachtung² um die ästhetischen und politischen Dimensionen seiner Pariser Lebenswelt zu erweitern sowie die konkreten personellen und institutionellen Netzwerke zu identifizieren, in denen Max Lingner verankert war. Die Konzentration auf *Monde* war insofern ein guter Anfang, weil hier auf einen klar umgrenzten Fundus zurückgegriffen werden konnte. Inzwischen ist die Zeitschrift fast vollständig digital zugänglich³ und Max Lingner kann mit seinen Titelseiten, Illustrationen und Artikeln unmittelbar im Kontext der Zeitschrift selbst wahrgenommen und erforscht werden. Erkenntnisleitend ist dabei immer noch der Beitrag von Wolfgang Klein, der zeigte, wie *Monde* durch sektiererische Machtpolitik der

ABB. LINKS Max Lingner, «Le bon vin rouge» (Der gute Rotwein) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 7. April 1938, S. 1.

Thomas Flierl, Angelika Weißbach, Einleitung, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 8–12, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20343>

1 — Thomas Flierl/Wolfgang Klein/Angelika Weißbach (Hg.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, Bielefeld 2012.

2 — Vgl. Gertrud Heider, *Max Lingner*, Leipzig 1979 und *Max Lingner 1888–1959. Gemälde, Zeichnungen, Pressegrafik*, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/DDR, Berlin 1988. So war es zweifellos ein Mangel des heute bei der Akademie der Künste Berlin verwahrten Max-Lingner-Archivs, dass es nur die von Lingner gestalteten Titelseiten von *Monde* oder gar nur Ausschnitte von Vignetten sammelte, nicht aber die vollständigen Zeitschriften.

3 — Im Ergebnis unseres gemeinsamen Digitalisierungsprojektes mit dem Musée de l’Histoire vivante Montreuil sind dort fast alle Exemplare von *Monde* ab 1929 verfügbar: <https://www.museehistoirevivante.fr/archives-en-ligne/monde/>; Siehe auch die Digitalisate 1933 bis 1935: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32818161n/date>.

Komintern 1932/33 das Rückgrat gebrochen wurde und die Zeitschrift nicht mehr zur Verfügung stand, als die Volksfront sie gebraucht hätte.⁴

Nach dem Ende von *Monde* wechselte Max Lingner direkt zu *L'Avant-garde*, dem Journal der kommunistischen Jugend Frankreichs und zur Illustrierten *Regards*. Ab August 1936 gehörte Max Lingner zum Redaktionsteam der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité*, der er auch nach der kriegsbedingten Unterbrechung 1939 bis 1944 bis 1949 verbunden blieb — bevor er nach Deutschland, d. h. in die Sowjetische Besatzungszone bzw. die bald darauf gegründete DDR zurückkehrte. 1937–1939 arbeitete er zudem für die Gewerkschaftszeitung *La Vie ouvrière*.

Die Veränderung der politischen und kulturellen Situation in Frankreich Mitte der 1930er Jahre und die Bemühungen um die Einigung der Linken sowie die Errichtung der Volksfrontregierungen 1936–1938 waren bislang nicht unmittelbar Gegenstand unserer Forschungen. So konnte auch noch nicht hinreichend genau die Situation Lingners, seine ästhetische und politische Position in diesen Jahren bestimmt werden.

Für die systematische Aufarbeitung der Frankreich-Zeit besteht auch insofern immer noch eine ernstzunehmende Schwierigkeit, da das Werkverzeichnis weiterhin nicht vollständig ist. Während es für das Frühwerk⁵ bereits seit 2004 in Buchform vorliegt, steht es um die Registratur der Werke zur DDR-Zeit günstiger. Daher hatten wir uns zunächst entschlossen, das Spätwerk weiter zu bearbeiten. Das Werkverzeichnis ab 1949 liegt nun weitgehend vollständig digital vor und wir arbeiten daran, es auch online zugänglich zu machen. Parallel haben wir diese Werkphase mit einer umfangreich bebilderten Aufsatzsammlung beleuchtet.⁶ Chronologische und thematische Rückbezüge auf die Frankreich-Zeit — so z. B. zur Gestaltung der Pressefeste von *L'Humanité* — sind enthalten, aber nicht systematisch ausgearbeitet.

Die Zusammenarbeit mit dem Centre Marc Bloch erweist sich als Glücksfall für uns, da hier die Themen des deutsch-französischen Kulturtransfers, der französischen Geistesgeschichte und politischen Kultur der Zwischenkriegszeit, des Exils während der NS-Zeit und des Widerstands gegen die deutsche Okkupation immer wieder kompetent bearbeitet werden. Durch den Wechsel von etablierten und jüngeren Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern am Centre konnten wir einerseits das Thema «Max Lingner in Frankreich» einem größeren Kreis bekanntmachen und andererseits neue Kontakte knüpfen.

Die leitmotivische Überschrift für diesen Band, «Der Wille zum Glück», haben wir dem Beitrag von Éric Lafon entnommen. Er charakterisiert mit diesem Ausdruck die Aufbruchssituation des *Front populaire* 1936 und situiert darin auch Max Lingner. Dessen Arbeiten in *La Vie ouvrière* seien «ebenfalls Bestandteil dieses

4 — Vgl. Wolfgang Klein, «Monde — die Akteure, die Apparate und die Geheimpolizei», in: *Die Pariser Wochenzeitung Monde*, wie Anm. 1, S. 35–51.

5 — Eleonore Sent (Hg.), *Max Lingner. Werkverzeichnis 1898 bis 1931/32*, im Auftrag des Freundeskreises Max Lingner, Berlin 2004.

6 — Thomas Flierl (Hg.), *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959*, Berlin 2013.

«Willens zum Glück», dieser Gewissheit, um es mit den damaligen Redewendungen zu sagen, dass «uns die Zukunft gehört» oder «das Leben uns gehört».⁷

Dieser «Wille zum Glück» muss auch seine besondere Resonanz bei Max Lingner gefunden haben. Bereits 1930 erlöste das Angebot von Barbusse, bei *Monde* mitzuarbeiten, Lingner aus den Selbstzweifeln an seiner eigenen Kunst wie der Kunst überhaupt, die zuvor Georg Grosz und Wieland Herzfelde durch ihren Aufsatz «Die Kunst ist in Gefahr» (1925, veröffentlicht in *Monde* am 11. Januar 1930) gestreut hatten. Parallel die Sorge um seine Frau Lisa, die 1931 an einer Gehirnentzündung erkrankte. 1935 wiederholte sich die depressive Situation: Lisa musste im Juni in einer psychiatrischen Klinik untergebracht werden, nach dem Tod von Barbusse erschien im Oktober die letzte Ausgabe von *Monde*, Lingner war verzweifelt. Dann im Frühjahr/Sommer 1936 der politische und erneute künstlerische Aufbruch: die Wahlen im Mai, die Bildung der ersten Volksfrontregierung unter Léon Blum am 5. Juni 1936, Lingner begann bei *L'Avant-garde* und gestaltete das Titelblatt «Nous sommes la jeune France» (Wir sind das junge Frankreich). Mit dem Volksfront-Projekt trat das vereinte werktätige Volk als neues politisches Subjekt in die französische Geschichte ein. Lingner vermochte ihm Ausdruck zu geben, die Vielfalt der Berufe, die arbeitende, demonstrierende und feiernde Gemeinschaft sozial Gleicher. Deren Präsenz im öffentlichen Raum ließ zugleich die Stadt neu sehen: die Banlieue wurde als werk- und sonntäglicher Wohn- und Arbeitsort eines schweren, aber auch solidarischen, in der gemeinsamen Aktion Fortschritt verheißenden Lebens in der Kunst kenntlich, von hier aus richtete sich nun der Blick auf Paris, auf die ganze Nation.

Dieser «Wille zum Glück» ist mehr als nur eine allgemeine Sehnsucht nach Glück. Es bleibt ein kulturhistorisches Phänomen historischer Schwellensituationen, der Zukunft zugewandt zu leben, den Anspruch auf «Glück» zu artikulieren. Dieser Optimismus in bedrohlichen Zeiten hat enorme Kraft und blendet doch, darauf verweist auch Lafon, manches aus, vor allem den Krieg. Doch wie sehr unterscheidet sich dieser «Wille zum Glück» vom «Willen zur Macht» der Faschisten.

Unser Buch entstand, ähnlich wie der Band zu *Monde*, nach dem Zusammenkommen von französischen und deutschen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern. Bedingt durch die Pandemie fanden 2021 zwei Studientage, die von der Max-Lingner-Stiftung und dem Centre Marc Bloch veranstaltet wurden, mit jeweils 20 Teilnehmenden online statt. Die auf diesen Studientagen gehaltenen Vorträge bilden die Grundlage für den vorliegenden Band.

Er beginnt mit einer Chronik, die Max Lingners Jahre in Frankreich anhand von konkreten Daten nachzeichnet. Max Lingner selbst hat seine Erinnerung an diese Zeit in mehreren Texten festgehalten, welche die Grundlage für unsere Anfragen an die französischen Archive bildeten. Nun können wir vor allem die Stationen seiner Internierung genauer nachvollziehen. Neben den Archivdokumenten sind es Briefe

7 — In diesem Band auf Seite 64.

und Zeitungsartikel sowie Zeichnungen, in denen Belege für sein Leben und seine Arbeit in Paris und Südfrankreich zu finden sind.

Im Anschluss an die Chronologie folgen vier Texte, die sich direkt mit Max Lingner und seinem künstlerischen Werk beschäftigen. Gwenn Riou, Ina Kiel und Éric Lafon gehen intensiv auf seine Tätigkeit als Pressezeichner für verschiedene französische Zeitungen ein und Angelika Weißbach blickt auf das malerische Werk von Lingner, das in Frankreich immer hinter seinem Erfolg als Pressezeichner stand.

Unter dem Begriff «Kontexte» folgen fünf Beiträge, die sich mit Themen beschäftigen, die das kulturelle und politische Umfeld, in dem Lingner gearbeitet hat, ausleuchten. Klaus Peter Sick und Max Bonhomme konzentrieren sich auf *Monde*, wobei Sick den Journalisten Emmanuel Berl und Bonhomme die Fotografie ins Zentrum stellt, ebenso wie Nathalie Neumann in ihrem Beitrag zu Willy Ronis. In den Beiträgen von Samuel Degardin und Thomas Flierl spielt Frans Masereel eine wichtige Rolle: Degardin gibt einen Überblick über dessen wortlose Bildgeschichten und Flierl ordnet den u. a. von Frans Masereel und Max Lingner ausgestalteten *Pavillon de la Paix* in die Architekturgeschichte der Pariser Weltausstellung von 1937 ein.

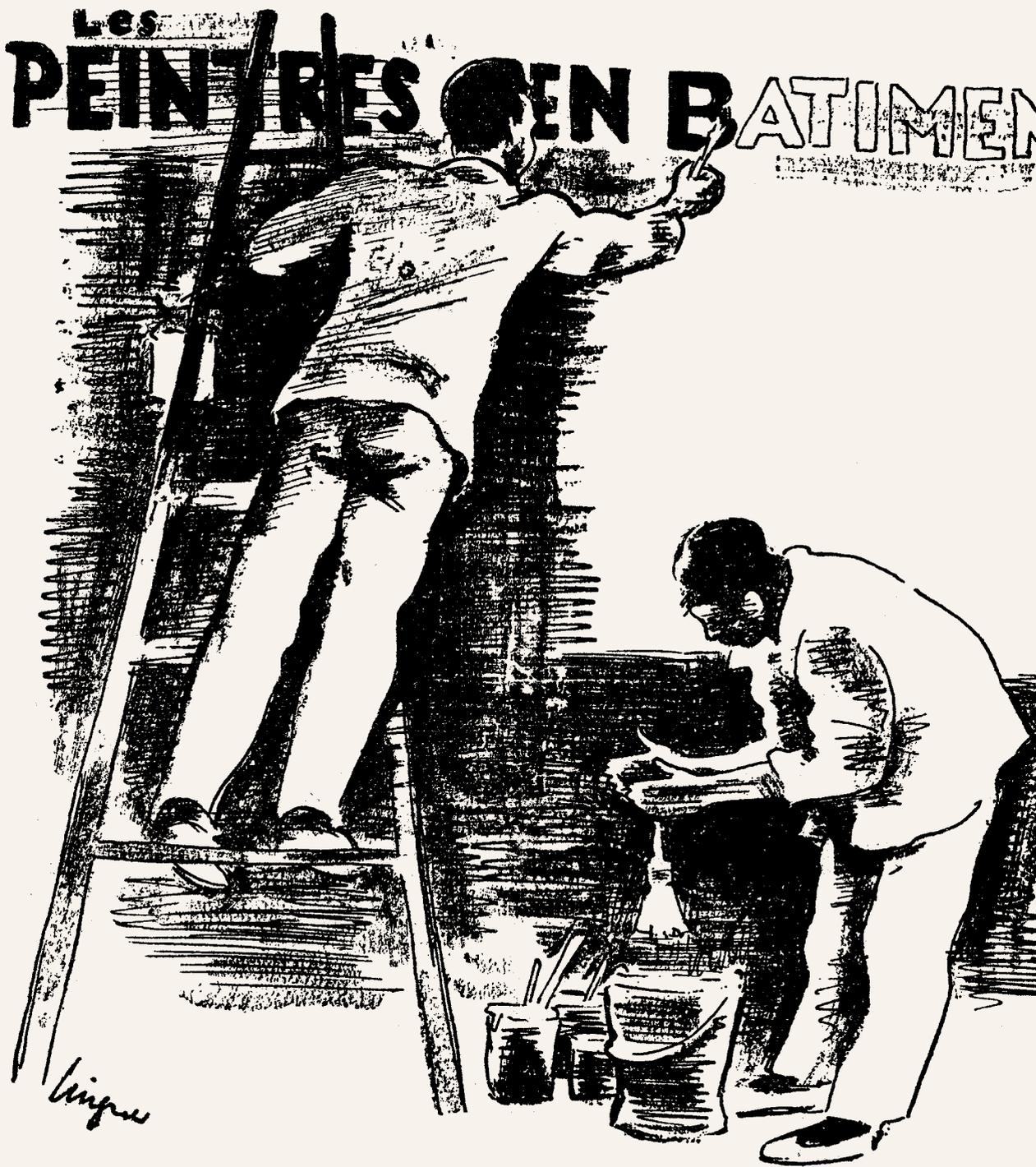
Leider ist es nicht gelungen, Marija Podzorova, die auf einem der Studientage über die Beziehung Max Lingners zur Sowjetunion in den 1930er Jahren vortrug, für diesen Band zu gewinnen. Dieses Thema bleibt ebenso ein Desiderat, wie die Zeit nach der Rückkehr Lingners in das befreite Paris bis zur Rückkehr in die DDR 1949.

Ein nächstes Projekt ist aber schon in Planung. Nachdem Franck Hofmann (Centre Marc Bloch) und Rahel Melis (Max-Lingner-Stiftung) gemeinsam die Ausstellung «Max Lingner — Auf der Suche nach der Gegenwart» kuratiert haben, die 2019 im Institut français Berlin und 2020 im Musée de l'Histoire vivante Montreuil gezeigt wurde, bereiten wir ein neues Ausstellungsprojekt vor, das der Interdependenz der «Photographie humaniste» und dem grafischen und malerischen Werk von Max Lingner gewidmet sein wird.

Parallel dazu bemühen wir uns weiterhin, die noch heute im Privatbesitz befindlichen Werke Max Lingners in Frankreich aufzuspüren und das Werkverzeichnis zu vervollständigen. Für alle diesbezüglichen Hinweise sind wir sehr dankbar.

Diese Publikation ist die erste digitale Buchveröffentlichung der Max-Lingner-Stiftung. So können wir den Band in Deutsch und Französisch anbieten und die Forschungsergebnisse einem breiten Publikum zur Verfügung stellen. Dafür danken wir insbesondere arthistoricum Heidelberg. Unser Dank gilt weiterhin allen Autorinnen und Autoren, den beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Centre Marc Bloch sowie den französischen Archiven, Rahel Melis für die Gestaltung, Johannes Honigmann für die Übersetzung und der Rosa-Luxemburg-Stiftung für die finanzielle Unterstützung.

Les PEINTRES EN BATIMENTS



lingua

1888–1928

Max Lingner wird am 17. November 1888 in Leipzig geboren. Mit 20 Jahren beginnt er ein Studium der Malerei an der Dresdner Kunstakademie. 1913 heiratet er die sechs Jahre ältere Lisa Arsand, beendet im März 1914 erfolgreich sein Studium und wird wenige Monate später zum Kriegsdienst einberufen. Zu Beginn des Jahres 1919 lässt er sich mit seiner Frau am Darß nieder und versucht, das Leben eines Bauern mit dem eines Malers zu verbinden. 1922 zieht das Paar nach Weißenfels, wo Lingner Auftragsarbeiten ausführt und sich für die sozialen Probleme der Zeit interessiert. 1928 entsteht der Wunsch, nach Paris zu ziehen.¹

10. April 1929

Nach einer längeren Vorbereitungszeit reisen Lisa und Max Lingner am 10. April 1929 in Frankreich mit Pässen ein, die am 19. Februar 1929 in Weißenfels ausgestellt wurden. Ihr Visum, ausgestellt am 22. Februar 1929 in Leipzig, ist für drei Monate gültig.²

13. April 1929

Die erste überlieferte Post aus Paris stammt vom 13. April. Lingner schreibt an seinen Freund Otto Scharge in Weißenfels, «es ist

ABB. LINKS Max Lingner, «Les Peintres en bâtiment» (Die Gebäudemaler) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 17. Februar 1938, S. 1.

Angelika Weißbach, Chronik — Max Lingner in Frankreich, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 14–29, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20344>

wonnig hier», und da Scharge Goldschmied ist, erzählt er ihm, dass sie «auf den großen Boulevards herumgebummelt» sind und Schmuck gesehen haben: «teils billiges Material, teils kostbar.»³

14. Mai 1929

Schnell finden Max und Lisa Lingner eine kleine Wohnung im südlichen Teil der Stadt, im 14. Arrondissement, nicht weit vom Künstlerviertel Montparnasse entfernt: Rue du Moulin vert Nr. 23. Diesen Absender trägt erstmals ein Brief vom 14. Mai an Alfred Mieth in Weißenfels, der mit einer Frage endet: «Ob wir durchkommen werden? Qui sait? [Wer weiß?]⁴»

11. Januar 1930

Auf der Suche nach Verdienstmöglichkeiten wendet sich Lingner an Henri Barbusse als Herausgeber der Wochenzeitung *Monde*.⁵ Vermutlich

1 — Für ausführliche Informationen zu den Jahren 1888 bis 1928 siehe <https://www.max-lingner-stiftung.de/max-lingner/biografie> oder die Publikation von Eleonore Sent *Max Lingner. Werkverzeichnis 1898 bis 1931/32*, Berlin 2004.

2 — Diese Angaben stammen aus der Personalakte über Max Lingner in den Archives nationales de France (Archives nationales Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987).

3 — Postkarte von Max Lingner an Otto Scharge vom 13. April 1929; Akademie der Künste, Berlin.

4 — Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 14. Mai 1929; Akademie der Künste, Berlin.

5 — Max Lingner erinnert sich anlässlich des Todes von Henri Barbusse an seinen ersten Brief: «Als ich auf einen Artikel «Der Tod der Kunst» stieß, der mir zu negativ, zu defätistisch erschien... da hielt ich es nicht mehr aus. Ich ließ meiner Wut in einem, übrigens ziemlich verworrenen, Brief an Barbusse Lauf, und rief ihm darin zu: «Schluss mit der Zerstörung, bauen wir vielmehr etwas auf.» (Max Lingner, «Mon guide», *Monde* vom 12. September 1935, S. 6)

reagiert er direkt auf einen Artikel, der am 11. Januar in *Monde* abgedruckt wurde: «L'art en danger» von George Grosz und Wieland Herzfelde.⁶

26. März 1930

Am 26. März erhält Lingner eine Antwort von Henri Barbusse: «Ich empfangen Ihren schönen Brief und Ihre schönen Lithographien gleichzeitig im Süden, wohin sie mir gefolgt sind. Ich habe das, was es an Herz und Talent in dem einem wie in dem anderen gibt, sehr bewundert und sehr liebgewonnen und ich bin Ihnen unendlich dankbar für die kostbare Sympathie, die Sie mir bezeugen und für die so warmherzigen Worte, in denen Sie sie ausdrücken. *Monde* wird geehrt sein, Ihre ergreifende «Arbeiterliebe» zu veröffentlichen.»⁷

27. September 1930

Am 27. September ist es soweit: Lingners «Arbeiterliebe» wird auf dem Titelblatt der Wochenzeitung *Monde* abgebildet. Lingner und Barbusse sind glücklich über die Veröffentlichung, wenn auch die Druckqualität schlecht ist.⁸

1. Mai 1931

Lisa und Max Lingner sind umgezogen. Am 1. Mai erhalten sie einen Brief an die neue Adresse im Westen von Paris: Boulevard Montmorency Nr. 73 im 16. Arrondissement, ganz in der Nähe des Bois de Boulogne. Das Wohnstudio mit Atelier hat zwei Etagen und befindet

sich in einem Anbau am Haus des französischen Bildhauers René Quillivic.⁹ Da das Studio nicht viel Platz bietet, bezeichnet Lingner es als «notre cellule de travail [unsere Arbeitszelle]».¹⁰ (ABB. 1)

23. August 1931

Lisa schildert Alfred Mieth am 23. August eindrücklich die aktuelle Lage: «Inzwischen — durch die politischen Reibereien — sind die Zeiten hier trostlos geworden — hier ist eine Krisis im Gange — wie sie Frankreich noch niemals gekannt hat. [...] Wir beide haben noch nie so einsam gelebt wie hier im tobenden Lebensstrom der Zeit.»¹¹

29. August 1931

Im August beginnt Lingner, regelmäßig für *Monde* zu arbeiten.¹² Am 29. August erscheint seine erste Titelblatt-Gestaltung: Er zeichnet anlässlich der Internationalen Kolonial-Ausstellung in Paris eine afrikanische Marotte (Stabpuppe).

4. November 1931

Lisa erkrankt an einer schweren Gehirnentzündung (Encephalitis epidemica). Lingner schreibt am 4. November an Alfred Mieth: «Es geht uns schlecht. Ich muß mein hübsches Atelier aufgeben und habe noch kein anderes

Skulpturen verziert. 1930 werden rechts und links kleinere Ateliers zum Vermieten angebaut, das linke mieten Max und Lisa Lingner als Erstmieter.

10 — Brief von Max Lingner an Henri Barbusse vom 30. Juni 1931; Akademie der Künste, Berlin.

11 — Brief von Lisa Lingner an Alfred Mieth vom 23. August 1931; Akademie der Künste, Berlin.

12 — Als Barbusse 1935 stirbt, erinnert sich Lingner an seinen Anfang bei *Monde*: «Ich erwartete keine Antwort, da ich ihn brieflich gewaltig durchgeschüttelt hatte, und erhielt auch keine, zumindest nicht gleich, da mein Brief lange reisen musste, um Barbusse zu erreichen. Eines Tages erhielt ich (...) seine Antwort. Sie war sehr knapp und recht einfach, ungefähr so: So denken Sie also, dann beweisen Sie es. Kommen Sie und arbeiten Sie mit.» (Max Lingner, «Mon guide», *Monde* vom 12. September 1935, S. 6)

6 — George Grosz und Wieland Herzfelde, «L'art en danger», *Monde* vom 11. Januar 1930. Grosz und Herzfelde hatten ihren Aufsatz «Die Kunst ist in Gefahr» zuerst 1925 im Malik-Verlag veröffentlicht. (George Grosz, Wieland Herzfelde *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Berlin 1925)

7 — Brief von Henri Barbusse an Max Lingner vom 26. März 1930; Akademie der Künste, Berlin.

8 — Brief von Henri Barbusse an Max Lingner vom 19. November 1930; Akademie der Künste, Berlin.

9 — Der bretonische Bildhauer René Quillivic (1879–1965) hat sich das Wohn- und Ateliergebäude 1923–1925 vom Architekten Pierre Patout (Chefarchitekt der Galeries Lafayette) bauen lassen und es mit eigenen



ABB. 1 Max Lingner, Entwurf einer Inneneinrichtung für das Pariser Atelier, um 1931

gefunden. Barbusse sehe ich sehr selten, aber seine gütige Hand öffnet mir viele Türen. Ein Arzt kam plötzlich und sorgte für Lisa.»¹³

23. November 1931

Die innige Beziehung zu seiner Frau Lisa und seine Trauer über ihren gesundheitlichen Zustand schildert Lingner eindringlich in einem Brief an Henri Barbusse vom 23. November: «Ich bin recht besorgt, sie ist der einzige Kamerad, den ich auf der Welt habe und sie leidet und ich kann nichts für sie tun. Wir kämpfen seit 18 Jahren gemeinsam gegen die Familie, gegen unsere mehr und mehr faschistische Heimat und gegen die Not und immer im Einklang. Das ist wirklich sehr traurig.»¹⁴

13 — Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 4. November 1931; Akademie der Künste, Berlin.

14 — Brief von Max Lingner an Henri Barbusse vom 23. November 1931; Akademie der Künste, Berlin.

4. Dezember 1931

Ende des Jahres entspannt sich die Situation etwas, Lingner bleibt doch bei Quillivic und kann Mieth berichten: «Meiner Frau geht es in den letzten Tagen erheblich besser. Die Ärzte sagten mir gestern, daß sie, wenn keine neuen Komplikationen eintreten, in etwa 14 Tagen zur Weiterpflege nach Hause kann.»¹⁵

4. Juni 1932

Am 4. Juni gestaltet Lingner nicht nur das Titelblatt von *Monde* mit dem Motiv «Kanonenfutter», sondern auch eine Doppelseite zu Leuna, für die er zudem den Text geschrieben hat. Lingner lernt immer mehr über die Reproduktionstechniken und Möglichkeiten der Zeitungsarbeit.

15 — Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 4. Dezember 1931; Akademie der Künste, Berlin.



ABB. 2 Max Lingner, Entwurf der Einladungskarte, 1933

27. Januar 1933

Am 27. Januar kann Lingner seine erste Personalausstellung in Paris eröffnen: «In der mutigen Galerie Billiet, die sich [...] für das Werk Frans Masereels^[16] eingesetzt hat, stellt zur Zeit der deutsche Maler und Grafiker Max Lingner aus. Eine reichhaltige Sammlung von Ölbildern, Kohlezeichnungen und dekorativen Arbeiten auf Seide» sind zu sehen, wie eine Dortmunder Zeitung schreibt.¹⁷ In Frankreich berichten u. a. *Monde* (28. Januar 1933) und die *Pariser Illustrierte Zeitung* (11. Februar 1933) darüber. (ABB. 2)

30. Januar 1933

Adolf Hitler wird am 30. Januar zum deutschen Reichskanzler ernannt.

16 — Frans Masereel erinnert sich am 24. November 1957 in einem Brief an Max Lingner, der ihn zu seiner Ausstellung eingeladen hat: «Ich hätte Sie gern in Berlin begrüßt, sowie Pierre Vorms. Das hätte uns an längst vergangene Zeiten erinnert, als Armand Henneuse uns bekannt machte.» (Akademie der Künste, Berlin)

17 — *Generalanzeiger für Dortmund* vom 9. Februar 1933.

25. März 1933

Das Jeu de Paume, die staatliche Sammlung für moderne ausländische Kunst in Paris, kauft am 25. März das Gemälde «Pont Marie» von Lingner an, das zuvor in der Galerie Billiet ausgestellt war. Es wird mit der Nummer 12891 und dem Titel «Paysage» (Landschaft) inventarisiert.¹⁸

27. Januar 1934

Am 27. Januar eröffnet in Paris die Ausstellung «Exposition des artistes révolutionnaires» mit 296 Werken von 80 Künstlern. Dazu gehören die beiden Gemälde «Arbeitslos» und «Im Boot» sowie vier Zeichnungen von Max Lingner. Organisiert wurde die Schau in der Messehalle Porte de Versailles von der Association des artistes et écrivains révolutionnaires (Verband revolutionärer Künstler und Schriftsteller, AÉAR) Paris.¹⁹

1934

Lingner erhält als Künstler (artiste peintre) französische Ausweispapiere (carte d'identité) und wird Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs (PCF).

1. Juni 1935

1935 findet die zweite von der Sektion der bildenden Künstler der AÉAR veranstaltete Ausstellung in Paris statt. In der neu eröffneten Maison de la Culture (in der Rue de Navarin) zeigt Lingner u. a. das Gemälde «Die Brotträgerin», wie Louis Aragon in seiner Rezension im Juni-Heft der Monatszeitschrift *Commune* schreibt.²⁰

18 — Online: <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne?-filters=query%3Alingner%20#/artwork/max-lingner-paysage-140000000052598?page=1&filters=query%3Alingner> (Abruf am 12. Juni 2023)

19 — Katalog der Ausstellung; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20 — Louis Aragon, «La peinture au tournant» (Die Malerei am Wendepunkt), *Commune* (Nr. 22) vom 1. Juni 1935, S. 1186.

13. Juni 1935

Aufgrund ihrer neurologischen Erkrankung wird Lisa Lingner nach einem längeren Aufenthalt im Pariser Krankenhaus Sainte-Anne und einigen Wochen zu Hause ab 13. Juni in der auf Psychiatrie spezialisierten Klinik in Villejuif südlich von Paris untergebracht. Max besucht sie regelmäßig, wie seine Besuchskarten zeigen.²¹

10. Oktober 1935

Nach dem Tod von Henri Barbusse erscheint am 10. Oktober die letzte Ausgabe von *Monde*. Für das Titelblatt hat Lingner einen «Faschistischen Walzer» (*Valse fasciste*) gezeichnet.

27. Dezember 1935

Lingner ist verzweifelt. Er schreibt an den Kunstsammler Dr. Paul Alexandre, mit dem er seit seiner Ausstellung 1933 in Kontakt ist: «Trübsal ..., Lisas Zustand verschlimmert sich immer mehr. Es soll bald für immer zu Ende sein für uns beide — ich will nicht mehr.»²²

5. Juni 1936

Nach dem Wahlerfolg im Mai bildet sich am 5. Juni in Paris eine neue Regierung aus Sozialisten und Radikalen, der *Front populaire* (Volksfront). Der Jurist und Schriftsteller Léon Blum wird der erste sozialistische Ministerpräsident Frankreichs.

14. Juli 1936

Nach dem Ende von *Monde* beginnt Lingner für die Wochenzeitung *L'Avant-garde*, das Journal der kommunistischen Jugend Frankreichs, und für die Illustrierte der FKP *Regards* zu arbeiten. Am 14. Juli, dem Nationalfeiertag, erscheint *L'Avant-garde* mit einem von Lingner gestalteten Titelblatt «*Nous sommes la jeune France*» (Wir sind das junge Frankreich).

21 — L'hôpital psychiatrique de Villejuif, Besuchskarten; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

17. Juli 1936

Durch seinen Militärputsch am 17. Juli löst Francisco Franco den spanischen Bürgerkrieg aus.

1. August 1936

Ab August gehört Max Lingner zum Redaktionsteam der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité*. Seine Zeichnungen sind regelmäßig auf dem Titelblatt und den Innenseiten abgedruckt. Seine erste Zeichnung illustriert am 1. August einen Aufruf zur Teilnahme am großen Friedensfest der *Front populaire* im Park von St. Cloud.

29. August 1936

Der französische Staat (Nationaler Fonds für zeitgenössische Kunst) kauft am 29. August ein zweites Gemälde von Lingner an: «Heimkehr aus der Spinnerei» (*La sortie des tisseuses*). Es wird unter der Nummer 14192 inventarisiert und an die Gemeinde Briey in der Nähe von Metz ausgeliehen.²³

1936

Im Herbst 1936 gibt das Kollektiv deutscher Künstler in Paris «Die MAPPE I» heraus. Neben Max Ernst, JEAN (Hanns Kralik), Heinz Lohmar, Vitezslav Wack und WOLF ist auch ein Werk von Lingner reproduziert — «Heimkehr aus der Spinnerei» mit dem Vermerk «angekauft vom französischen Staat».²⁴

20. Februar 1937

Am 20. Februar findet im historischen Keller gewölbe im Palais Royal, im «Caveau Camille

22 — Brief von Max Lingner an Dr. Paul Alexandre vom 27. Dezember 1935; Akademie der Künste, Berlin.

23 — Online: <https://www.cnap.fr/recherche?keywords=lingner> (Abruf 12. Juni 2023)

24 — Eine Abbildung der Mappe findet sich im Katalog *Max Lingner 1888–1959*, Berlin 1988, S. 30f.



ABB. 3 Max Lingner beim Malen der Festdekoration für die Fête de l'Humanité 1937

Desmoulins», ein Fest des Kollektivs Deutscher Künstler statt. Lingner zeichnet das Deckblatt für die Festzeitung.²⁵ Es sollen auch Spenden für spanische Kinder gesammelt werden.²⁶

7. Juni 1937

Am 7. Juni eröffnet in Paris der Congrès International de l'Art Indépendant: «Fast alle Kunstländer Europas hatten Vertreter entsandt. Deutschland selbstverständlich nicht. In dem Absagebrief hiess es, dass Deutschland von einer Beteiligung absehen müsse, da es im heutigen Deutschland eine Organisation der unabhängigen Kunst nicht gebe. Was die Versammlung mit verständnisvollstem Lachen aufnahm. Die unabhängige deutsche Kunst, die trotzdem inner- und ausserhalb Deutschlands lebt und schafft, war durch zwei Delegierte vertreten: Paul Westheim und Max Lingner.»²⁷

25 — Festzeitung, 1937; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

26 — Notes, *Pariser Tageszeitung* vom 16. Februar 1937.

27 — «Kunst — frei und unabhängig»; *Pariser Tageszeitung* vom 14. Juni 1937.

8. Juli 1937

Am 8. Juli wird auf der Weltausstellung in Paris der Internationale Friedens-Pavillon eröffnet. Lingner hat darin das Wandbild «Jeunesse du monde unis-toi pour défendre la paix» (Jugend der Welt vereinige dich, um den Frieden zu verteidigen) geschaffen. Am gleichen Tag beginnt seine Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung *La Vie ouvrière*, die eine erste Illustration Lingners veröffentlicht.

4. September 1937

Lingner malt seine erste Festdekoration für die Fête de l'Humanité vom 4. bis 6. September in Garches: «Das erste Mal hatte ich die «Leser der Humanité» in Stadt und Land darzustellen. Die für mich ungewohnte Grösse von 30 Meter Breite und 5 Meter Höhe versetzte mir einen gelinden Stoss.»²⁸ (ABB. 3)

30. September 1937

Am 30. September treffen sich Max Lingner, Eugen Spiro, Paul Westheim, Herta Wescher, Erwin Oehl und Gert Wollheim in Lingners Atelier, 73 Boulevard Montmorency, um den Verein «Der Deutsche Künstlerbund» zu gründen. Alle Anwesenden unterschreiben das Gründungsprotokoll, erkennen damit die beigefügten Statuten an und bilden den vorläufigen Arbeitsausschuss.²⁹

8. April 1938

Nachdem Camille Chautemps Léon Blum im Juni 1937 als Ministerpräsident abgelöst hatte, übernahm Blum am 13. März 1938 das Amt wieder, tritt aber bereits am 8. April zurück. Das bedeutet das Ende der Volksfront-

28 — Max Lingner, Auf der Suche nach der Gegenwart, Typoskript vom 28. Juli 1945, S. 29; SAPMO-BArch, Nachlass Walter Ulbricht, NY 4182/1368.

29 — Eine Abbildung des Protokolls findet sich im Katalog *Max Lingner 1888–1959*, Berlin 1988, S. 32.

regierung, neuer Ministerpräsident wird der Radikale Édouard Daladier.

20. April 1938

Für den 20. April laden Eugen Spiro, Gert Wollheim, Paul Westheim und Heinz Lohmar in das Café Méphisto am Boulevard St. Germain zur Gründungsversammlung des Freien Deutschen Künstlerbundes ein. Lingner gehört dieses Mal nicht zur Kerngruppe, trägt sich aber in die Mitgliederliste ein.³⁰

September 1938

Der Freie Deutsche Künstlerbund nennt sich nun Freier Künstlerbund und gibt als eigene Publikation die Hefte *Freie Kunst und Literatur* heraus. Im September 1938 erscheint Heft 1 mit folgenden Informationen: «Der Freie Künstlerbund 1938 (Sitz Paris) will die über alle Länder zerstreuten freien deutschen und österreichischen Künstler, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde sammeln. Präsident Oskar Kokoschka, 1. Vorsitzender Eugen Spiro.»³¹

4. September 1938

In Garches findet am 4. September zum 9. Mal die Fête de l'Humanité statt. Lingner malt neben «etwa hundert Kostümentwürfen eine «Runde der Jahreszeiten» — die vier tanzenden Mädchen für die Hauptbühne sind 12 Meter breit und 14 Meter hoch.³²

4. November 1938

Am 4. November eröffnet der Freie Künstler-

bund in Paris eine Ausstellung im «repräsentativen Ausstellungssaal der Maison de la Culture» (29 rue d'Anjou). Die Schau findet vom 4. bis 18. November im Rahmen der Deutschen Kulturwoche statt.³³ Die Teilnahme von Max Lingner ist nicht nachweisbar, sein Name taucht in keiner der zahlreichen Rezensionen auf.

12. Mai 1939

Am 12. Mai 1939 eröffnet Pierre Vorms in seiner Galerie Billiet eine zweite Personal-Ausstellung von Max Lingner. Die Arbeiten sind bis 25. Mai zu sehen und die Resonanz in der Presse freut Lingner. Er schreibt an seine Schwester: «Ich habe zur Zeit eine kleine Ausstellung von einem Dutzend Gemälden im Gange, die ein Welterfolg zu sein scheint. Die größten und ernstesten Zeitungen der Welt haben spaltenlange Artikel mit Abbildungen gebracht, nicht nur die Pariser Presse, sondern in New York, London, Amsterdam, Oslo, Stockholm.^[34] Halbe Seiten manchmal, Du kannst der guten Mutter sagen, dass sie von jetzt an einen berühmten Sohn hat.»³⁵ Zudem erscheint eine Publikation mit Texten von Henri Barbusse und Agnès Humbert sowie 48 Reproduktionen von Lingners Werken.³⁶

23. August 1939

Am 23. August wird die vorerst letzte Zeichnung von Lingner auf einer Titelseite der *L'Humanité* abgedruckt. Am 26. August verbietet die französische Regierung die kommunistischen Tageszeitungen *L'Humanité* und *Ce Soir*.

30 — Eine Abbildung der Einladung und der Mitgliederliste finden sich ebd., S. 33, 35.

31 — *Freie Kunst und Literatur*, Heft 1, September 1938, S. 4.

32 — Max Lingner, Auf der Suche nach der Gegenwart, Typoskript vom 28. Juli 1945, S. 29; SAPMO-BArch, Nachlass Walter Ulbricht, NY 4182/1368; siehe auch die Fotos online: <https://lechronoscaphe.com/la-fete-de-humanite-1938/> (Abruf 12. Juni 2023).

33 — *Freie Kunst und Literatur*, Heft 2, Oktober 1938, S. 5.

34 — Insgesamt 22 Zeitungen berichten über die Ausstellung, darunter Germaine Haas in *La Vie ouvrière* vom 18. Mai 1939 und Paul Westheim in der *Pariser Tageszeitung* vom 23. Mai 1939.

35 — Brief von Max Lingner an Marie Sumpf vom 23. Mai 1939, Privatsammlung Berlin.

36 — *Max Lingner. Dessins et peintures*, Les Écrivains Réunis, Paris 1939.



ABB. 4 Max Lingner,
«Villerbon», 1940

2. September 1939

Am 2. September, einen Tag vor Kriegsausbruch, wird Lingner in seiner Wohnung nach Hausdurchsuchung verhaftet, stunden- und tagelang auf der Polizeipräfektur verhört, und schließlich in «Einzelhaft (mis au secret) überführt».³⁷

3. September 1939

Frankreich und Großbritannien erklären Deutschland am 3. September den Krieg, nachdem das Deutsche Reich am 1. September Polen überfallen hat.

22. Oktober 1939

Nach wenigen Wochen in Freiheit schreibt Lingner am 22. Oktober eine Postkarte an seine Frau Lisa nach Villejuif. Er informiert sie darüber, dass er verhaftet wurde, sich im Lager Stade Roland Garros (II. sect. d'étrangers) befindet und sie leider nicht besuchen kommen kann. Aber er hat die Ärztin Anna Cathelin gebeten, nach ihr zu schauen.³⁸

37 — Bericht Max Lingner (zusammengestellt von Erika Lingner), Typoskript vom 27. August 1958, S. 1; Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

38 — Postkarte von Max Lingner an Elise Arsand vom 22. Oktober 1939; Akademie der Künste, Berlin.

28. November 1939

Am 28. November trifft Lingner im Lager Camp de Villerbon, 200 km südlich von Paris, ein. Sein Name steht auf den beiden Listen «Étrangers II Plus de 40 ans» (Ausländer II Älter als 40 Jahre) und «Étrangers III Demandes d'Engagement» (Ausländer III Antragstellungen).³⁹ (**ABB. 4**)

14. Januar 1940

Am 14. Januar stellt Lingner in Villerbon einen Asylantrag, dass er in Frankreich Zuflucht sucht und von Leistungen abhängig ist («Ausländer, die erklären, dass sie Flüchtlinge sind und Asyl beantragen.»)⁴⁰

7. Mai 1940

Von Villerbon wird Lingner in das 150 km entfernte Cepoy verlegt, wo in einer alten Glasfabrik ein Lager für Deutsche und andere Ausländer eingerichtet wurde. Am 7. Mai schreibt er aus Cepoy einen Brief an die Ärztin Anna Cathelin, bedankt sich für die Nachricht über seine Frau Lisa und bittet sie, «im Notfall» über sie zu wachen.⁴¹

39 — Dokumente in den Archives départementales de Loir-et-Cher, Lingner Nr. 629w3.

40 — Ebd., Lingner Nr. 629w4.

41 — Als Absender gibt Lingner «C5IC» an, dieses Kürzel steht für das Lager Cepoy.

ABB. 5 Max Lingner,
«KZ Les Milles près
d'Aix-en-Provence», 1940



10. Mai 1940

Deutschland greift Frankreich unter Verletzung der Neutralität der Beneluxstaaten offensiv im sogenannten Westfeldzug an.

22. Juni 1940

Der von Frankreich vorgeschlagene Waffenstillstand vom 22. Juni führt zu einer Teilung des Landes: Der Norden Frankreichs steht unter deutscher Besatzung, der unbesetzte Süden wird vom französischen Vichy-Regime regiert.

27. Juni 1940

Lingner wird von Cepoy zunächst in das 700 km entfernte Lager Les Milles in Südfrankreich gebracht. Dort muss er zusammen mit 2.000 Internierten in den sogenannten «Geisterzug» steigen, der bis Bayonne nahe der spanischen Grenze fährt und dann wieder umkehrt. Am 27. Juni kommen die Internierten schließlich in Nîmes an und müssen zu Fuß in das Zeltlager St. Nicolas laufen. Lingner wird in der «4. Komp., Zelt 85»⁴² untergebracht, «in landschaftlich herrlicher Lage, aber hygienisch unmöglich.»⁴³

42 — Dokument in den Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W64.

43 — Bericht Max Lingner (zusammengestellt von Erika Lingner), Typoskript vom 27. August 1958, S. 2, Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20. August 1940

Am 20. August verlassen die Internierten St. Nicolas und werden nach Les Milles zurückgebracht. Lingner ist hier wahrscheinlich an der Entstehung eines Wandbildes beteiligt⁴⁴ und es entstehen mehrere Aquarelle und Zeichnungen. (ABB. 5)

26. Oktober 1940

Ab 23. Oktober werden alle in Les Milles verbliebenen Inhaftierten nach Gurs transportiert. Gurs liegt mehr als 600 km westlich von Les Milles auf einem Hochplateau nördlich der Pyrenäen und 50 km vor der spanischen Grenze. Lingners Ankunft in Gurs wird am 26. Oktober notiert, «Ilôt [Block] H, Baracke 12». Die einfachen Baracken schützen weder vor Kälte noch vor Hitze, die hygienischen Zustände sind katastrophal und die Verpflegung mangelhaft.⁴⁵

6. Juni 1941

Seit seiner Ankunft in Gurs aquarelliert und zeichnet Lingner viel. (ABB. 6 UND 7) Er kann zudem als Lehrer für die Schweizer Hilfe tätig sein und jüdischen, spanischen sowie französischen Kindern unter 10 Jahren im Lager

44 — André Fontaine, *Le camp d'étrangers des Milles 1939-1943*, Aix-en-Provence 1989, S. 99, 200.

45 — Dokument in den Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W235.



ABB. 6
Max Lingner, «Camp de Gurs»,
1941

Zeichenunterricht geben. Aus Dankbarkeit schenkt er im Mai der Schweizer Krankenschwester Elsbeth Kasser und am 6. Juni der französischen Helferin Ninon Haït jeweils ein kleines Konvolut von Zeichnungen.⁴⁶ Lingner selbst bewahrt einige Kinderzeichnungen auf.

25. November 1941

Nach 13 Monaten, am 25. November, kann Lingner Gurs verlassen.⁴⁷ Es ist der Lyoner Abbé Glasberg, der 1941 beginnt, «einige Personen aus Gurs heraus in eine Résidence surveillée (Zwangsaufenthalt) zu überführen. Die betreffenden Privilegierten mussten ein ziemlich hohes Verpflegungsgeld zahlen, aber auf je zwei Zahlende kam einer, der kein Geld hatte.»⁴⁸ Dazu zählt Lingner. Vermittelt hat dies wahrscheinlich Ninon Haït, die zu dieser Zeit Sekretärin von Glasberg ist.

46 — Das Konvolut von Kasser gehört seit 2007 dem Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich. <http://www.elsbeth-kasser.ch/> (Abruf 12. Juni 2023).

47 — Dokument in den Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Max Lingner-AD64-72W64.

48 — Bericht Max Lingner (zusammengestellt von Erika Lingner), Typoskript vom 27. August 1958, S. 2, Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

20. Dezember 1941

Lingner wird vom Abbé in einen kleinen Ort gebracht, der über 800 km von Gurs entfernt ist: Chansaye liegt nördlich von Lyon in 900 m Höhe. «Unterbringung in unbenutzten Hotels, für Ehepaare in Einzelzimmern, Junggesellen in Drei- bis Vierbettzimmern. Alle Arbeit wurde selbst gemacht.»⁴⁹ Am 20. Dezember schreibt er eine Neujahrskarte an Ninon Haït.⁵⁰

19. März 1942

Lingner informiert am 19. März den Chef du service des étrangers à la préfecture de Lyon (Leiter der Ausländerbehörde von Lyon) per Brief darüber, dass er bereits im Camp de Gurs eine

49 — Der Abbé (Abt) Glasberg gründet fünf Auffanglager für die befreiten Inhaftierten, und zwar in Chansaye im Département Rhône (Roche d’Ajoux), in Pont-de-Manne im Département Drôme, in Vic-sur-Cère im Département Cantal, sowie das Auffanglager Lastic in Rosans im Département Hautes-Alpes, und das Auffanglager Cazaubon (Barbotan) im Schloss Bégué im Département Gers. Vgl. Pierre Cames, *Cazaubon. Chronique des années de guerre. 1939–1945*, Auch 2002.

50 — Karte von Max Lingner an Ninon Haït vom 20. Dezember 1941; Akademie der Künste, Berlin.



ABB. 7
Max Lingner,
«Gurs», 1941

offizielle Deklaration unterschrieben hat, dass er nicht nach Deutschland zurückkehren möchte.⁵¹

11. Juli 1942

Aus Chansaye (Roche d'Ajoux) schreibt Lingner auch an den Galeristen Pierre Vorms, um ihn direkt zu fragen: «Wann findet meine nächste Ausstellung bei Ihnen statt?» Zwar wisse er nicht, wie es um sein Atelier und seine Werke in Paris stehe, aber seine nächste Ausstellung solle bei Vorms zu sehen sein.⁵² (ABB. 8)

11. November 1942

Am 11. November marschiert die Wehrmacht in die bis dahin freie Zone Südfrankreich ein.

Februar 1944

19 Monate nach dem Brief an Vorms meldet sich Lingner, immer noch aus Chansaye, bei Quillivic: «Ich bin keineswegs frei, mein Aufenthalt ist mir vorgeschrieben worden, und immer noch kann

ich nur in diesem Gebäude des Cardinals Gerlier leben. ... Meine Gesundheit ist nicht mehr gut, alles geht vom Schlechten zum Schlimmeren.»⁵³ Kurz darauf wird er von den deutschen Militärbehörden aufgefordert, sich in Lyon vorzustellen. Doch Lingner besorgt sich einen falschen Ausweis auf den Namen Marcel Lantier⁵⁴ (ABB. 9) und macht sich auf den Weg in das 680 km entfernte Cazaubon im Südwesten Frankreichs.

3. Juni 1944

Charles de Gaulle wird am 3. Juni Präsident der in Algier gebildeten Provisorischen Regierung der Französischen Republik.

24./25. August 1944

Befreiung von Paris

51 — Dokument in den Archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon, Max Lingner.

52 — Brief von Max Lingner an Pierre Vorms vom 11. Juli 1942; Akademie der Künste, Berlin.

53 — Brief von Max Lingner an René Quillivic vom Februar 1944; Akademie der Künste, Berlin. Pierre-Marie Kardinal Gerlier war zu dieser Zeit mit der Leitung des Erzbistums Lyon beauftragt.

54 — Dabei hat der falsche Name die gleichen Anfangsbuchstaben wie Max Lingner.



ABB. 8 Max Lingner, «Conseil Municipal Chansaye (Rhône)», 1942

9. September 1944

In Cazaubon, im Schloss Bégué, befindet sich ein weiteres Heim von Abbé Glasberg⁵⁵ und in den dichten Wäldern in der Umgebung ist Lingner «als Verbindungsmann für Nachrichten, die die Cazauboner Resistance betrafen» tätig.⁵⁶

Lingner schreibt erneut an Quillivic, dass, sobald seine Papiere in Ordnung sind, er nach Paris zurückkehrt. Er erzählt, dass er fast erschossen worden wäre, aber flüchten konnte und nun alles besser werden wird. Und trotz alledem glaubt er «an die großen Veränderungen, und dass das Leben in Europa glücklicher sein wird, wie vor dem Krieg.» Als Adresse gibt er seinen Decknamen Marcel Lantier, als Adresse «Le Bégué à Cazaubon» an.⁵⁷

17. Oktober 1944

Lingner erreicht Toulouse, wo er beim Comité Freies Deutschland Aufnahme findet und von

55 — «In Bégué begegneten sich Männer und Frauen aus allen Lebenslagen und aller Lebensansichten, Juden und Nichtjuden, Konservative und Kommunisten, und zu dieser kosmopolitischen Bevölkerung gehörten sowohl einfache Leute als auch Persönlichkeiten: Maler, Musiker Schrift-

der Sekretärin Käthe Dahlem eine Fahrkarte nach Paris bekommt. Es entsteht ein Passfoto, auf dem Lingner vermerkt: 17. Oktober 1944 — bei der Rückkehr nach Paris.⁵⁸

17. November 1944

Lingner ist zurück in Paris und zurück bei *L'Humanité*.⁵⁹ Am 17. November ist auf der Titelseite eine Zeichnung von Lingner zu sehen mit einem Text von Cachin in Sperrdruck: «Unsere Leser werden mit Freuden erfahren, dass unser Mitarbeiter Max Lingner wieder bei uns ist, nachdem er wie durch ein Wunder den Krallen der Kerkermeister von Vichy und der Gestapo entkommen ist. Wir begrüßen ergriffen unseren ausgezeichneten Kameraden,

steller, Politiker und Anwälte». (Pierre Cames, *Cazaubon. Chronique des années de guerre. 1939–1945*, Auch 2002.)

56 — Bericht Max Lingner (zusammengestellt von Erika Lingner), Typoskript vom 27. August 1958, S. 3, Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

57 — Brief von Max Lingner an René Quillivic vom 9. September 1944; Akademie der Künste, Berlin.

58 — Max-Lingner-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.

59 — Am 21. August 1944 war die erste Ausgabe von *L'Humanité* seit dem Verbot von 1939 erschienen.

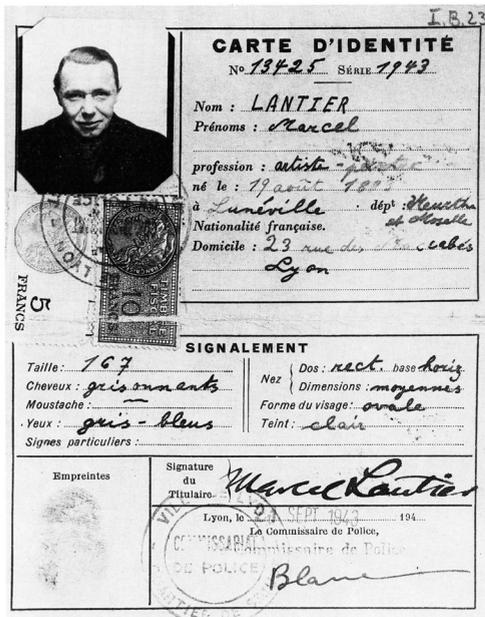


ABB. 9 Gefälschter Ausweis für Max Lingner auf den Namen Marcel Lantier.

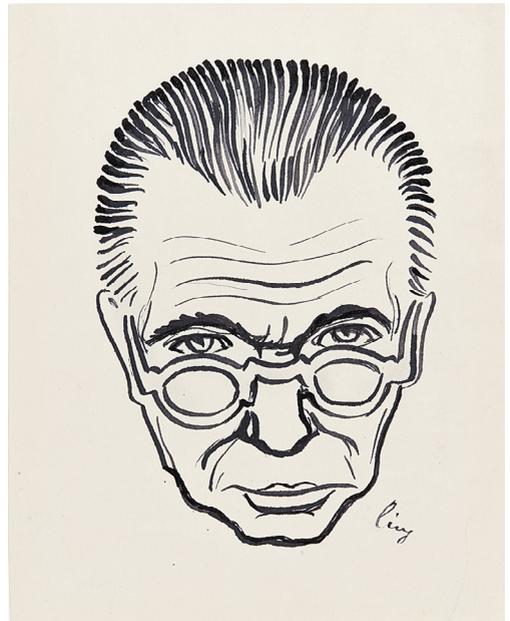


ABB. 10 Max Lingner, «Selbstporträt», 1942

der darauf bestanden hat, uns von heute an [erneut] sein kraftvolles Talent zu beweisen.»⁶⁰

8. Mai 1945

Am 8. Mai endet der zweite Weltkrieg in Europa.

2. September 1945

Lingner malt eine riesige Bühnendekoration für die Fête de l'Humanité, die in diesem Jahr am 2. September in Vincennes stattfindet. Das 20 × 20 Meter große Motiv setzt sich aus einer Variante seiner jungen Familie (Mutter und Vater mit Kind auf dem Arm) und einer Ansicht von Paris mit den Kirchen Notre Dame im Vorder- und Sacré-Cœur im Hintergrund zusammen.⁶¹ (ABB. 11)

60 — *L'Humanité* vom 17. November 1944, Titelseite.

61 — Vgl. den Kurzfilm auf www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-494-87-0-0.html (Abruf 12. Juni 2023).

19. November 1945

Lingner schreibt am 19. November an Walter Ulbricht in Berlin, um seine aktive Mitarbeit beim Aufbau eines antifaschistischen Deutschlands anzubieten. Als Anlage schickt er ein überarbeitetes Manuskript seines autobiografischen Textes «Auf der Suche nach der Gegenwart».⁶²

19. April 1946

Agnès Humbert, Mitarbeiterin im Musée national d'art moderne in Paris teilt Lingner am 19. April in einem Brief mit, dass sich sein Bild [«Pont Marie», Ankauf 1933] noch im Jeu de Paume befindet und «ausgestellt werden soll, sobald das Museum wieder eingerichtet ist.»⁶³

62 — Brief von Max Lingner an Walter Ulbricht vom 19. November 1945; SAPMO-BArch, Nachlass Walter Ulbricht, NY4182/1386.

63 — Brief von Agnès Humbert an Max Lingner vom 19. April 1946; Akademie der Künste, Berlin.

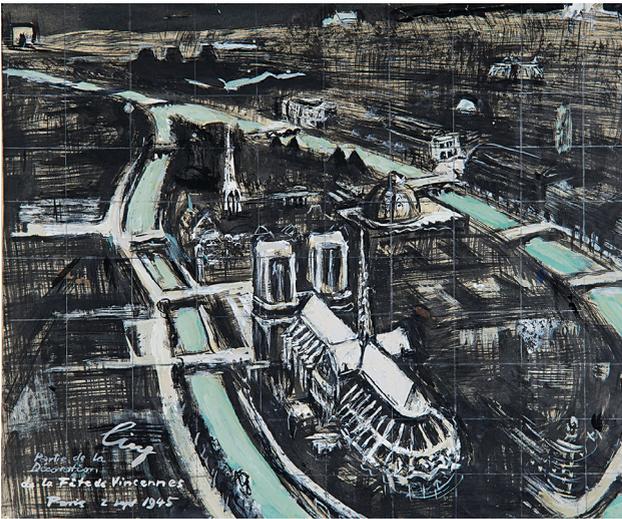


ABB. 11 Max Lingner, «Teil der Dekoration für die Fête de Vincennes Paris, 2. September 1945»

1. September 1946

Die Fête de l'Humanité findet erneut in Vincennes statt und Lingners Fries von September 1945 wird wahrscheinlich wieder verwendet.⁶⁴

16. Januar 1947

Der Sozialist Vincent Auriol wird am 16. Januar zum ersten Präsidenten der Vierten Französischen Republik gewählt.

20. Mai 1947

Am 20. Mai eröffnet in der Galerie La Boétie die dritte Personalausstellung von Lingner. Ausgestellt sind 35 Gemälde und 20 Zeichnungen aus den Jahren 1929–1946. Es erscheint ein Faltblatt mit einem Text von Georges Royer und einer Werkliste, auf der Lingner notiert, welche zehn Werke verkauft sind.⁶⁵ Die Presseresonanz ist wie 1939 groß, *L'Humanité* druckt ein Foto von Lingner und Marcel Cachin auf der Titelseite.⁶⁶

64 — *L'Humanité* vom 25. August 1946, Titelseite.

65 — Max Lingner, *Peintures. Dessins*, Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie La Boétie, 20. Mai – 22. Juni 1947, Max-Lingner-Stiftung, Berlin.

66 — «L'exposition Max Lingner», *L'Humanité* vom 21. Mai 1947, Titelseite.

9. Juli 1947

Direkt von der Ausstellung in der Galerie La Boétie kauft die Stadt Paris ein Gemälde an. Le directeur des beaux-arts, musées et bibliothèques teilt Lingner am 9. Juli mit: «Ich habe die Ehre, Ihnen mitzuteilen, dass das Gemälde mit dem Titel «Paris, ville de plaisir» zum Preis von 35.000 Francs von der Stadt Paris erworben wurde.»⁶⁷

7. September 1947

Die Fête de l'Humanité findet wieder in Vincennes statt und Lingner malt als Dekoration für die Bühne einen sehr langen Menschenzug.⁶⁸

16. März 1948

Am 16. März schreibt Lingner an einen Freund in Weißenfels, dass 23 deutsche Zeitungen über seine Ausstellung in der Galerie La Boétie berichtet haben «meist mit mehr oder weniger guten Abbildungen.» Außerdem informiert er ihn darüber, dass er «offiziell nach Berlin zurückberufen» wurde.⁶⁹

67 — Brief an Max Lingner vom 9. Juli 1947, Akademie der Künste, Berlin.

68 — *L'Humanité* vom 6. September 1947, Titelseite.

69 — Brief von Max Lingner an Dr. Otto Schorsch vom 16. März 1948; Akademie der Künste, Berlin.

28. März 1949

Nach einer Prager Zwischenstation kommt Lingner am 28. März in Berlin an. Im Gepäck hat er ein Konvolut von 40 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, die er als «Schenkung an das deutsche Volk» mitbringt.⁷⁰ Seine Frau Lisa muss er zunächst in der Klinik in Villejuif zurücklassen.

1. Mai 1949

Am 1. Mai verabschiedet sich *L'Humanité* in ihrer Sonntagsausgabe von Lingner: Neben seiner Zeichnung «Berlin Alexanderplatz 1949» heißt es «Berlin liegt in Trümmern — der Maler und Kämpfer Max Lingner begegnet seiner Heimat wieder.»⁷¹

1949–1959

In Berlin wird Lingner Professor für Malerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und Mitglied der Akademie der Künste. Nach der Scheidung von Lisa⁷² heiratet er die Juristin Dr. Erika Hoffmeier (1914–1997), sie beziehen ein Haus mit Atelier in Niederschönhausen. Neben einem Wandbild für das Haus der Ministerien, arbeitet Lingner an einem Gemälde-Zyklus zur Geschichte des deutschen Volkes. Er veröffentlicht seine Autobiografie und wird 1958 mit der Ausstellung «Max Lingner 70 Jahre alt» in der Akademie der Künste zu Berlin geehrt. Am 14. März 1959 stirbt Lingner in Berlin.⁷³

70 — Eine Abbildung der Schenkungsurkunde vom 11. Juli 1949 findet sich im Katalog *Max Lingner 1888–1959*; Berlin 1988, S. 204.

71 — *L'Humanité Dimanche* (Nr. 31) vom 1. Mai 1949.

72 — Ende des Jahres 1950 wird Lisa zunächst von Villejuif nach Rouffach im Elsass und am 22. Mai 1951 in die Heil- und Pflegeanstalt Emmendingen bei Freiburg in Baden-Württemberg verlegt, wo sie am 18. Juli 1951 stirbt.

73 — Für ausführliche Informationen zu den Jahren 1949 bis 1959 siehe die Publikation *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959* (Lukas Verlag, Berlin 2013) oder die Webseite <https://www.max-lingner-stiftung.de/max-lingner/biografie> (Abruf 12. Juni 2023).



LA FONDERIE

MAX LINGNER — EIN KÜNSTLER INMITTEN DER ÄSTHETISCHEN DEBATTEN RUND UM DIE KOMMUNISTISCHE PARTEI FRANKREICHS

1956 veröffentlicht die Zeitschrift *La Défense*, das Organ des französischen Wohlfahrtsvereins *Secours populaire français* (Französische Volkshilfe), auf der ersten Seite eine Zeichnung von Max Lingner.¹ Diese war in Wirklichkeit bereits im Juli 1936 für das Titelblatt von *L'Avant-garde* entstanden, dem Magazin der kommunistischen Jugendorganisation. Tatsächlich arbeitete der Künstler seit seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1949 nicht mehr für die französische Presse.

Im Laufe der zwanzig Jahre, die er in Frankreich verbracht hat (1929–1949), war Lingner zu einem der gefragtesten und einflussreichsten Zeichner der kommunistisch ausgerichteten Presse geworden, und noch 1956 galt er als Maßstab. Seinen Ruf verdankt Lingner seiner Kunst und seinem politischen Engagement. Als er nach Paris ging, um dort «die französische Kunst zu suchen»², konnte er allerdings nicht ahnen, dass er auf seine Art Zeuge und Teilnehmer der großen, von der Kommunistischen Partei Frankreichs (*Parti communiste français*, PCF) geleiteten Debatten über Kunst und Politik sein würde.

Als Lingner sich 1922 in Weißenfels bei Leipzig niederlässt, wünscht er dort das gesellschaftliche Leben auf realistische und wahrheitsgetreue Weise darzustellen. Jedoch erkennt er sich nicht in der Arbeit der Künstler wieder, die sich wie beispielsweise Conrad Felixmüller an der Bildung der Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (*Asso*) beteiligen. Für Lingner ist diese politische Kunst, die sich durch ihre Ablehnung des Schönheitskults und ihre grotesken Züge kennzeichnet, noch zu sehr vom dadaistischen und expressionistischen Erbe geprägt.³ Er fühlt sich daher künstlerisch isoliert und beschließt, nach Frankreich zu ziehen, wo ihm zufolge eine gewisse «Tradition und moderne Machart» gewährleistet werden, «auf

ABB. LINKS Max Lingner, «La Fonderie» (Die Gießerei) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 10. Februar 1938, S. 1.

Gwenn Riou, Max Lingner, Künstler inmitten ästhetischer Debatten, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 30–42, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20346>

1 — *La Défense*, Nr. 383, Juli 1956, S. 1.

2 — Zitat ohne Datum, überliefert von Heinz Lüdecke, «Max Lingner und die französische Kunst», in *Max Lingner. Pressezeichner in Frankreich. Pressegraphik- und Dokumentationsausstellung aus Anlass des 100. Jahrestages der Pariser Commune*, Ausstellungskatalog, Berlin 1971, Deutsche Akademie der Künste, ohne Seitenzahl.

3 — Zu Max Lingners Verhältnis zur *Asso* und insbesondere Conrad Felixmüller, siehe Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945: Histoire et imaginaire*, Doktorarbeit im Fach Kunstgeschichte betreut von Prof. Laurence Bertrand Dorléac, Amiens 2000, Université de Picardie Jules Verne, S. 332–338.

die engagierte Kunst nicht verzichten sollte.»⁴ Zudem fällt sein Umzug nach Paris mit einer Zeit zusammen, in der die Fragen nach dem Platz des Menschen in der Kunst für rege ästhetische Debatten sorgen. Auf der linken Seite des politischen Spektrums, insbesondere in den Kreisen die dem PCF nahestehen, finden diese Überlegungen ihren Ausdruck in dem Willen, eine «lesbare» Kunst zu schaffen, vom und für das «Volk». Ab 1928 werden diese Erwägungen von der Zeitschrift *Monde* vermittelt.

***Monde*, «Wochenzeitung für literarische, künstlerische, wissenschaftliche, wirtschaftliche und gesellschaftliche Information»**

Am 9. Juni 1928 erscheint die erste Nummer der von Henri Barbusse geleiteten Wochenzeitung *Monde*.⁵ Auf der ersten Seite, neben einer bis dahin unveröffentlichten Zeichnung von Frans Masereel, verkündet die Zeitschrift, sie wolle «die intellektuellen Arbeiter den Handarbeitern näher bringen», in der Hoffnung, eine «große Massenkunst mit kollektiven und panhumanistischen Aussichten» hervorzubringen.⁶ Zu diesem Zweck wünscht Barbusse, dass seine Veröffentlichung «sich keiner politischen Farbe zuordnet und keineswegs einen kommunistischen Ursprung erkennen lässt.»⁷ *Monde* bietet daher linken Schriftstellern und Künstlern aller Couleure eine Bühne. Sie veröffentlicht Artikel von Charles Counhaye, Stefan Piacel, Diego Rivera, Maximilien Gauthier, Joseph Billiet, Waldemar George, Élie Faure usw.⁸ und bringt hintereinander Texte über Max Ernst, Constantin Brancusi, Fernand Léger, Salvador Dalí, Jacques Lipchitz usw.⁹

Monde gibt allerdings Stellungnahmen den Vorzug, die sich außerhalb der kommunistischen Doxa für eine «volkstümliche»¹⁰ künstlerische Schöpfung, für die Demokratisierung der Kunst, gegen deren Vermarktung und gegen die Aufgabe des Sujets aussprechen. Die Heterogenität der Zeitschrift tritt auch in ihrem visuellen Inhalt zutage. Auf dem Titelblatt werden regelmäßig Gemälde beispielsweise von Pablo Picasso, Marcel Gromaire, Maurice de Vlaminck, Fernand Léger und André Derain abgebildet. Auch Zeichnungen und Stiche werden nicht vernachlässigt — *Monde* veröffentlicht Arbeiten von Robert Antral, Henri van Straten, Zizler, Frans

4 — Ebd., S. 340.

5 — Zur Wochenzeitung *Monde*, siehe Thomas Flierl, Wolfgang Klein und Angelika Weißbach (Hg.), *Die Welt der Pariser Wochenzeitung Monde*, Bielefeld 2012.

6 — *Monde*, «À tous!», *Monde*, Nr. 1, 9. Juni 1928, S. 1.

7 — Henri Barbusse, Brief an Anatolij Lunačarskij, 27. Dezember 1925, zitiert in Danielle Bonnaud-Lamotte, «Orientations culturelles de *Monde* (1928) d'après le lexique de la rédaction», *Mots*, Nr. 1, Oktober 1980, S. 63.

8 — Charles Counhaye, «Peinture moderne», *Monde*, Nr. 1, 9. Juni 1928, S. 4; Stefan Piacel, «Medardo Rosso», *Monde*, Nr. 2, 16. Juni 1928, S. 7; Maximilien Gauthier, «À propos du Congrès de Prague», *Monde*, Nr. 17, 29. September 1928, S. 6; Joseph Billiet, «Grandeur et misère de l'art», *Monde*, Nr. 12, 25. August 1928, S. 10;

Waldemar George, «Le métal dans les arts appliqués», *Monde*, Nr. 45, 13. April 1929, S. 8; Élie Faure, «Fin de la peinture», *Monde*, Nr. 107, 21. Juni 1930, S. 7.

9 — Jeweils: Waakhond, «Max Ernst à Bruxelles», *Monde*, Nr. 28, 15. Dezember 1928, S. 3; Anonym, «Une victoire de l'art moderne», *Monde*, Nr. 32, 12. Januar 1929, S. 3; Fernand Léger und Pierre-Louis Flouquet, «Nos interviews: Fernand Léger nous parle de la couleur», *Monde*, Nr. 58, 13. Juli 1929, S. 7; Pierre-Louis Flouquet, «Exposition», *Monde*, Nr. 78, 30. November 1929, S. 7; Pierre-Louis Flouquet, «En parlant avec Lipchitz», *Monde*, Nr. 109, 5. Juli 1930, S. 3.

10 — Siehe zum Beispiel, Maximilien Gauthier, «Au Congrès de Prague», *Monde*, Nr. 17, 29. September 1928, S. 6.

Masereel, George Grosz oder Käthe Kollwitz. Die Präsenz der drei letztgenannten Künstler muss betont werden, weil Lingner sie persönlich kennt. Es war übrigens auf Kollwitz' Rat hin, dass Lingner 1928 beschlossen hat, nach Paris zu gehen.¹¹ Auch wenn Lingners Zusammenarbeit mit *Monde* nicht durch die Vermittlung von Masereel, Grosz oder Kollwitz zustande kam, ist es jedoch sehr wahrscheinlich, dass seine politische und künstlerische Nähe zu ihnen für ihn von Vorteil war. In der *Monde*-Sondernummer von 1935, die dem kurz zuvor verstorbenen Barbusse gewidmet ist, kommt Lingner auf den Anfang seiner Zusammenarbeit mit der Wochenzeitung zurück und schreibt:

«Vor nahezu sechs Jahren, ich war frisch in Paris angekommen, sprang mir in einem Kiosk eine Zeitung wegen ihres Titelblatts und dem Namen ihres Direktors ins Auge. Es war *Monde*. [...]

Damals interessierte ich mich sehr wenig für Politik und ich war nicht immer mit der Art und Weise einverstanden, auf der man in *Monde* die künstlerischen Fragen behandelte. Als ich auf einen Artikel «Der Tod der Kunst»¹² stieß, der mir zu negativ, zu defätistisch erschien... da hielt ich es nicht mehr aus. Ich ließ meiner Wut in einem, übrigens ziemlich verworrenen, Brief an Barbusse Lauf, und rief ihm darin zu: «Schluss mit der Zerstörung, bauen wir vielmehr etwas auf.»

[...] eines Tages erhielt ich [...] seine Antwort. Sie war sehr knapp und recht einfach, ungefähr so: «So denken Sie also, dann beweisen Sie es. Kommen Sie und arbeiten Sie mit.»¹³

Anfang des Jahres 1930 sendet Lingner Barbusse eine Lithographie, «Amour ouvrier» (Arbeiterliebe), die Barbusse im November in *Monde* veröffentlicht.¹⁴ Ab August 1931 ist der Künstler ein regelmäßiger Mitarbeiter. (ABB. 1) Bis zur Einstellung der Wochenzeitung im Jahr 1935 gestaltet Lingner über sechzig Titelseiten, mehrere Hunderte Illustrationen, sowie das Layout.¹⁵ Lingners Arbeit für *Monde* zeugt exemplarisch davon, dass die Zeitschrift Persönlichkeiten offensteht, deren Talent und Ansichten (sowohl in politischer als auch in ästhetischer Hinsicht) mehr wert sind als der Mitgliedsausweis einer Partei.

In den Jahren 1931 bis 1935 stellt Lingner unablässig in seinen Zeichnungen und in seinen Stichen das «Volk» dar, also die Menschen, die weder gesellschaftlich und wirtschaftlich, noch kulturell den herrschenden Klassen angehören. Seine

11 — Die Grafikerin und Bildhauerin Kollwitz gehört zu den Expressionisten, die sich um eine Darstellung vom Krieg, vom Elend und vom Proletariat bemühen. Sie gehörte zu den Künstlern, denen sich Lingner am nächsten fühlte, laut Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, wie Anm. 2, S. 341.

12 — Es könnte sich um den Artikel von George Grosz und Wieland Herzfelde «L'Art en danger», *Monde* vom

11. Januar 1930, handeln. Vgl. Angelika Weißbach in diesem Band, S. 15.

13 — Max Lingner, «Mon guide», *Monde*, Nr. 351, 12. September 1935, S. 6.

14 — Brief von Henri Barbusse an Max Lingner, 26. März 1930, Berlin, Max-Lingner-Stiftung, INV009.

15 — Über diese Arbeit als Layouter bei *Monde*, siehe den Brief von Henri Barbusse an Max Lingner, 28. Januar 1934, Berlin, Max-Lingner-Stiftung, INV020.



ABB. 1 *Monde* vom 16. April 1932, Titelblatt mit einer Illustration von Max Lingner

expressionistisch angehauchten Werke stehen im Gegensatz zu denen seines Landsmannes Grosz, der ebenfalls in *Monde* veröffentlicht wird. Dieser zögert nicht, sich bei der Darstellung der Bourgeoisie, der Kapitalisten und/oder der Faschisten der Karikatur zu bedienen. Für ihn als ehemaligen Dadaisten gehört Spott, der den Gegner unglaublich macht, zum Arsenal des politischen Kampfes. Allerdings hat diese Methode ihren Preis, sie setzt nämlich eine bestimmte Lesart voraus, die nicht für die gesamte Bevölkerung selbstverständlich ist. Lingners Bildsprache ist dagegen fasslicher und universeller. Seine Werke zeugen von einem Gefühl, einer Empfindung der Wahrhaftigkeit. Sie sind der Ausdruck eines Teils der Bevölkerung. Der Realismus, den er anstrebt, bewirkt, dass seine Verurteilung der Bedingungen, unter denen das Proletariat lebt, glaubwürdig wirkt. Über diese Verurteilung hinaus hebt Lingners Werk das «Volk» und dessen Forderungen hervor. Indem er unermüdlich Arbeiter und Arbeiterinnen darstellt, beteiligt sich Lingner zudem an der Schaffung einer Ikonografie einer Welt der Arbeiter (erhobene Fäuste, Mützen, schwierige Hände usw.) die in der Folge zum Symbol der französischen Volksfront wird.¹⁶ Vor allem strahlt Lingners Kunst einen Geist der Einheit aus, wenn nicht sogar des Einklangs. Der Künstler zeigt ein Arbeitervolk, das gegen den Kapitalismus und dann gegen den Faschismus geeint ist. Tatsächlich hat die Figur des Proletariats für Lingner je nach Periode unterschiedliche Bedeutungen. Zwischen 1931 und 1934

16 — Siehe dazu Diane Helen Miliotes, *Antifascist Art of Popular Front in Paris, 1934–1938*, Doktorarbeit im Fach Kunstgeschichte, Northwestern University, Evanston 1997, S. 336.

stellt Lingner Proletarier entweder dar, um die verheerenden Folgen des Kapitalismus anzuprangern (Darstellungen von hungernden Frauen und Kindern, von Einwohnern kolonisierter Länder, von Arbeitslosen usw.) oder um die Macht der Welt der Arbeiter zu veranschaulichen (Streiks, Demonstrationen usw.). Nach den rechtsextremen Unruhen von Februar 1934 — die von der Linken als versuchter faschistischer Staatsstreich wahrgenommen werden — stellt Lingner das Proletariat nicht mehr bloß als revolutionäre sozialistische Kraft dar, sondern auch als das letzte Bollwerk gegen den Faschismus.

Diese Entwicklung spiegelt den Strategiewechsel der kommunistischen Partei wider: Die Linie «Klasse gegen Klasse» wird aufgegeben und ein Übereinkommen mit den Sozialdemokraten geschlossen, um sich gemeinsam gegen den Faschismus zur Wehr zu setzen. Aus dieser Annäherung ergibt sich zwei Jahre später die französische Volksfront (Front populaire). Auch die dem PCF nahestehenden kulturellen Organisationen wie die AÉAR (Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires / Verein der revolutionären Schriftsteller und Künstler), tragen diesen Wandel mit. Im selben Jahr 1934 tritt Lingner übrigens sowohl der AÉAR als auch der Kommunistischen Partei Frankreichs bei.¹⁷

Die PCF-nahen Kulturorganisationen und die Verteidigung der Kultur

1932 wird die Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires (AÉAR) inoffiziell vom PCF gegründet. Es handelt sich um die französische Sektion der Internationalen Union revolutionärer Schriftsteller, die 1930 in Char'kov gegründet worden war. Sie wird geleitet von Paul Nizan, Louis Aragon, Paul Vaillant-Couturier, Francis Jourdain und Léon Moussinac. Obwohl er mit dem kommunistischen Apparat verbunden ist, präsentiert sich der Verein als «breite Organisation, die auf keinem Parteiprinzip beruht.»¹⁸ Ihr Ziel ist die Schaffung einer «proletarischen Kultur, die sich erst am Tag nach dem Sieg der sozialistischen Revolution entfalten kann.»¹⁹

Zwei Jahre lang engagiert sich die AÉAR für den Klassenkampf. Die Künstler werden dazu aufgerufen, der marxistischen Dialektik zu folgen und Werke zu schaffen, deren «Form durch den Inhalt bestimmt wird.»²⁰ Genauer gesagt erscheint ein Appell zur «Rehabilitierung des ‹Sujets›» in den Werken.²¹ Inhaltlich sollen Letztere ferner keine einfachen Abbildungen einer sichtbaren Wirklichkeit mehr

17 — Zu Lingners Beitritt zum PCF und zur AÉAR siehe Szymon Piotr Kubiak, Erik Veaux (Übers.), *Loïn de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Deutsches Zentrum für Kunstgeschichte, Paris 2019, S. 140.

18 — Auszug aus der Sonderresolution der Leitung der UIÉR zu den «Aufgaben der Union des Écrivains révolutionnaires en France», zitiert nach: Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la*

France (1920–1932), Gallimard, Reihe «Bibliothèque des Idées», Paris 1986, S. 411.

19 — Anonym [Paul Vaillant-Couturier], «Manifeste de l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires», *L'Humanité*, 22.–29. März 1932, S. 4.

20 — Jean Peyralbe [Léon Moussinac], «La section française des artistes révolutionnaires», *L'Humanité*, 18. Februar 1932, S. 4.

21 — Jean Peyralbe [Léon Moussinac], «La réhabilitation du ‹sujet›», *L'Humanité*, 28. April 1932, S. 4.

sein, sondern der Ausdruck einer Ideologie. Lingner scheint diesen Erklärungen zuzustimmen, davon zeugen seine Teilnahmen an verschiedenen Veranstaltungen der AÉAR.²² Auch die Zeichnungen, die er in *Monde* veröffentlicht, entsprechen den Wünschen des Vereins, sowohl im Hinblick auf die dargestellten «Sujets» als auch hinsichtlich deren Ausführung und deren gesellschaftlichem Ziel.

Ein Jahr nach den faschistischen Unruhen von 1934 rufen der PCF und die AÉAR zum Zusammenschluss aller antifaschistischen Kräfte unter dem Banner der «Verteidigung der Kultur» auf. In diesem Kontext wird die AÉAR im Frühjahr 1935 zur Maison de la culture. Und dort findet dann im Mai die Ausstellung der Fotomontagen von John Heartfield statt.²³ Es handelt sich um die erste Veranstaltung der Maison de la culture, die einem deutschen Exilkünstler gewidmet ist. Die zweite und letzte Veranstaltung dieser Art ist die Ausstellung des Freien Künstlerbundes im November 1938. Über siebzig deutsche und österreichische Exilkünstler zeigen dort über hundert Werke. Im Kontext des Antifaschismus erscheint es rätselhaft, warum diese Einrichtungen den deutschen Künstlern so wenig Aufmerksamkeit verschaffen.²⁴ Zumal die AÉAR und dann die Maison de la culture deutsche Exilkünstler wie Otto Freundlich, Max Ernst, Erwin Öhl, Jean Leppien, Heinz Lohmar, Anton Räderscheidt usw. zu ihren Mitgliedern zählen.²⁵

Auch die Galerie Billiet-Worms, die der AÉAR und der Maison de la culture nahesteht, eine figurative Kunst fördert²⁶ und einer der ersten Orte war, in dem nach dem ersten Weltkrieg wieder deutsche Künstler gezeigt wurden, stellt zwischen 1933 und 1939 nur wenige von diesen aus.²⁷ Immerhin fand dort 1935 die «Internationale

22 — Im Januar und Februar 1934 nimmt er an der «Ausstellung der revolutionären Künstler» teil, dann im Mai und Juni 1935 an der zweiten Ausstellung der Abteilung für bildende Künste der AÉAR. Zur gleichen Zeit führt er anlässlich des internationalen Kongresses der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur eine Dekoration aus, die Schnitter aus den «roten» Vororten von Paris darstellt. Wahrscheinlich hat Lingner auch Werke bei der dritten Ausstellung der Abteilung für bildende Künste der Maison de la culture (die Nachfolgerin der AÉAR) im April 1936 gezeigt. Zwei Jahre später beteiligt er sich an der Ausstellung «Freie deutsche Kunst», die von der Union des artistes libres mit Unterstützung der Maison de la culture organisiert wird usw. Zu Lingners Dekoration für den internationalen Kongress der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur, siehe Szymon Piotr Kubiak, *Loïn de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé*, wie Anm. 17, S. 26. Siehe ebenfalls Hélène Roussel, «Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres», in: Gilbert Badia et al., *Les Bannis de Hitler. Accueil et lutte des exilés allemands en France 1933–1939*, Vincennes 1990, S. 295.

23 — Zu dieser Ausstellung siehe Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire», *Commune*, Nr. 21, Mai 1935, S. 985–991.

24 — Seltsamerweise behandelt die kommunistische Presse die Ausstellung der Union der freien Künstler relativ diskret. Siehe allerdings Anonym, «Les peintres libres allemands exposent», *L'Humanité*, 9. November 1938; Anonym, «La Maison de la culture et ses amis», *Commune*, Nr. 64, Dezember 1938, S. 1948; George Besson, «La peinture allemande «dégénérée» à Paris», *Ce soir*, 4. November 1938, S. 2.

25 — Siehe Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, wie Anm. 2, S. 311–313.

26 — Siehe insbesondere die Ausstellung «Le Retour au sujet» (8. Januar – 1. Februar 1934) mit Werken von Yves Alix, Maurice Brianchon, Marc Chagall, Giorgio De Chirico, Charles Dufresne, Edouard Goerg, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconier, Léon Zack, André Lhote, Frans Masereel, Georges Oudot, Amédée de La Patellière, Édouard Pignon, Pierre Tal Coat, Pavel Tchelitchew (Tchelichtchev) und Henri de Waroquier.

27 — Lingner stellt dort im Januar/Februar 1933 aus (die Veranstaltung ist also nicht durch die jüngste politische Entwicklung in Deutschland bedingt). Grosz stellt dort im April 1934 Gemälde aus, Räderscheidt ebenso im Jahr 1937 und Lingner erneut im Mai 1939.



ABB. 2 Lingner beim Malen der Festdekoration für die Fête de l'Humanité 1938

Ausstellung gegen den Faschismus» unter der künstlerischen Leitung von Frans Masereel und mit Beteiligung von Max Lingner statt.²⁸

In den 1930er Jahren ist die Sichtbarkeit der deutschen Künstler in Frankreich also relativ schwach.²⁹ Letztendlich erfreut sich Lingners Kunst des größten Umlaufs. Das erklärt sich durch seine Zusammenarbeit mit *Monde* (1931 bis 1935); mit dem Organ der kommunistischen Jugend, *L'Avant-garde* (1935 bis 1939); mit dem kommunistischen Magazin *Regards* (1936 bis 1937); mit *L'Humanité* und deren *Almanach ouvrier et paysan* (1936 bis 1939); mit dem Organ der kommunistischen Partei im Département Alpes-Maritimes, *Rouge-Midi* (1937); mit der Gewerkschaftszeitung *La Vie ouvrière* (1938) sowie mit *La Voix populaire*, der kommunistischen Veröffentlichung der nördlichen Vorstädte von Paris. Die zahlreichen monumentalen Dekorationen, die er 1935 anlässlich des internationalen Kongresses der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur oder 1936 sowie 1938 für die Fête de l'Humanité ausführt, tragen ebenfalls zu dieser Ausstrahlung bei.³⁰ (ABB. 2) Allerdings verdankt sich seine Sichtbarkeit nicht seinem Status als deutscher antifaschistischer Künstler, sondern eindeutig seiner Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei. Mehr noch: seiner Bereitschaft, sich dem «französischen künstlerischen Geschmack»³¹ anzupassen, mithin sich den Überlegungen zur figurativen Kunst und zum Realismus anzuschließen, aber auch — und im gleichen Sinne — für ein französisches künst-

28 — Die Ausstellung wird vom Institut pour l'étude du fascisme (INFA) organisiert und findet vom 9. März bis zum 15. Mai 1935 in der Galerie Billiet-Worms statt. Siehe dazu Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, wie Anm. 2, S. 321.

29 — Zur Rezeption der in Frankreich exilierten deutschen Künstler, siehe Marie Gispert, «L'Allemagne n'a pas de peintres». *Diffusion et réception de l'art allemand moderne*

en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918–1939, Doktorarbeit im Fach Kunstgeschichte betreut von Philippe Dagen, Université Paris I, 2006.

30 — Zu den Dekorationen für die Fête de l'Humanité von 1936, siehe Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945*, wie Anm. 2, S. 311.

31 — Hélène Roussel, «Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres», wie Anm. 22, S. 84.

lerisches Erbe einzutreten, das zu diesem Zeitpunkt von den französischen Kommunisten verteidigt wird. Im Rahmen der «Verteidigung der Kultur» möchten diese in der Tat als Erben und Beschützer einer jahrhundertealten humanistischen französischen Kultur wahrgenommen werden. Für Aragon, der damals die *Maison de la culture* leitet, ist der Realismus die Form, die diesem Erbe am gerechtesten wird. Daher spricht er sich 1937 dafür aus, den sozialistischen Realismus (der eigentlich eine sowjetische Methode ist) in Frankreich zu verankern, weil er ihn als die «Vollendung des progressiven Denkens Frankreichs»³² betrachtet. Bei der Lektüre von Aragons Plädoyer könnte man fast meinen, der sozialistische Realismus sei eine rein französische Schöpfung, die sich letztendlich viel besser für Frankreich als für die UdSSR eignet.

Indem Lingner *La reine Margot* (1845) von Alexandre Dumas illustriert, der ab Dezember 1937 von *L'Humanité* als Fortsetzungsroman veröffentlicht wird, beteiligt er sich also an dieser Hervorhebung der französischen Populärkultur und an ihrer Aneignung durch die kommunistische Partei. Obwohl das Buch nicht als «realistisch» bezeichnet werden kann, spricht *L'Humanité* Lingners Zeichnungen genau diese Eigenschaft zu. In der Tat «hat ihn seine Bemühung um Genauigkeit», schreibt die Zeitung, «in die Archive der großen Museen der Hauptstadt geführt, wo sich die Zeugnisse eines Zeitalters befinden, das er wieder zum Leben zu erwecken wusste.»³³ Einige Monate später veröffentlicht *L'Humanité* ein weiteres Werk von Dumas als Fortsetzungsroman, *Der Graf von Monte Christo*, erneut illustriert von Lingner.³⁴

Am 12. Mai weiht Marcel Cachin, Senator des Département Seine und Direktor von *L'Humanité*, die Lingner-Ausstellung in der Galerie Billiet-Worms ein. Die PCF-nahen Journalisten, die über das Ereignis berichten, sehen in Lingner einen Realisten, der an den «französischen Geist» anknüpft. Obwohl der Kritiker Besson den Einfluss der «altdeutschen Malerei» und von Lucas Cranach erwähnt, rückt er die Kunst des Zeichners von *L'Humanité* lieber in die Nähe des «Franzosen Steinlen» als der «seines Landsmannes Georg Grosz».³⁵ Wie Steinlen erschließt Lingner «die Welt der Arbeit, ihre Gesten, ihre Umzüge, mit derselben Bemühung um Wahrheit.»³⁶ Abgesehen von der Tatsache, dass die Darstellung von Arbeiterinnen und Arbeitern eines der bevorzugten Sujets der kommunistischen Partei ist, lobt die kommunistische Presse also vor allem, dass das französische «Volk» in Bildern gezeigt wird und zum Ausdruck kommt.

Zum Zeitpunkt der Lingner-Ausstellung feiert der PCF gerade den hundertfünfzigsten Jahrestag der Französischen Revolution. Für die kommunistische Partei stellt diese eine der entscheidendsten Episoden der Gründung der Nation dar,

32 — Louis Aragon, «Réalisme socialiste et réalisme français», *Europe*, Nr. 183, 15. März 1938, S. 303.

33 — Anonym, «La reine Margot», *L'Humanité*, 9. Dezember 1937, S. 1.

34 — Der Fortsetzungsroman erscheint in der Zeitung bis zu ihrem Verbot am 26. August 1939.

35 — George Besson, «Max Lingner», *L'Humanité*, 13. Mai 1939, S. 4.

36 — Ebd.



ABB. 3/4 Max Lingner, «Madrid 1937» / «Paris 1943»

und sie verdankt sich dem «Volk», genau jenem, der den PCF bildet. Wenn Lingner daher — der Logik der Partei zufolge — die französischen Volksklassen darstellt, stellt er Frankreich dar.

Nach dem Krieg, der Internierung und der Résistance: der «Optimismus»

Als deutscher Staatsangehöriger und noch dazu als Mitglied der kommunistischen Partei wird Lingner 1939 Gegenstand einer Internierungsmaßnahme der französischen Regierung. Er wird nacheinander in den Lagern Villerbon, Cépo, Saint-Nicolas, Les Milles und Gurs gefangen gehalten. 1943 flüchtet er aus dem Lager Gurs und schließt sich der Résistance an. Im selben Jahr zeichnet er das Porträt einer Pariserin, welches in manchen Hinsichten an das Porträt einer Madriderin aus dem Jahr 1937 erinnert. (ABB. 3 UND 4) Diese in einem Abstand von sechs Jahren geschaffenen Werke scheinen die unausweichliche Ausdehnung des vom Faschismus verschuldeten Kriegs und dessen desaströse Folgen zu symbolisieren. Am 17. November 1944 nimmt er wieder seine Arbeit für *L'Humanité* auf und veröffentlicht auf dem Titelblatt eine Zeichnung, die einen Gefangenen bewachenden deutschen Soldaten zeigt.

Während der deutschen Besetzung Frankreichs versuchen die untergetauchten Kommunisten, das französische künstlerische Erbe am Leben zu erhalten. Das Thema der Nation bleibt daher in den Reden über Kunst präsent, wird aber angesichts der Ereignisse aktualisiert. Tatsächlich werden die meisten Fragen, mit denen sich die dem PCF nahestehenden kulturellen Organisationen im Laufe der 1930er Jahre beschäftigt hatten, auch während des Konflikts weiter erörtert. Man

findet sie daher in *Les Lettres françaises*, einer seit 1942 im Untergrund erscheinenden Wochenzeitschrift. Beim Lesen dieser Veröffentlichung bemerkt man, dass sie jede Form von Kunst zelebriert, die als Teil der Geschichte Frankreichs identifiziert wird. Dieser Diskurs bleibt in der unmittelbaren Nachkriegszeit aktiv. Er ermöglicht es den Kommunisten, sich wieder als Hüter des nationalen kulturellen Erbes zu präsentieren, um alle Franzosen um sich zu versammeln, das Land wieder aufzubauen und an die Macht zu gelangen. Um diesen Geist der nationalen Einheit zu vervollkommen, schmückt der PCF seine Rede mit Hoffnung und Optimismus. Dies findet sich im Kunstteil der *Lettres françaises* wieder. Die kulturelle kommunistische Wochenzeitschrift hält sich daher nicht bei den Werken auf, die von den Gräueltaten des zweiten Weltkriegs berichten. Die Zeichnungen des Kommunisten Taslitzky könnten als Dokumente der Anklage gegen die Nazibarbarei fungieren, tun dies aber nicht. Es scheint sogar, dass Werke wie «Das Beinhaus» (*Le Charnier*) von Picasso dem Willen der Partei zuwiderlaufen, die Zukunft mithilfe der Hoffnung zu gestalten, die durch die Résistance erweckt worden war. Dieser Wille, unmittelbar nach dem Krieg die «glücklichen Tage» zu verherrlichen, geht ebenfalls mit dem wiederholten Versuch der Kommunisten einher, den sozialistischen Realismus in Frankreich zu verankern, diesmal unter dem Namen «neuer französischer Realismus».³⁷

1947 erscheint mit den Umwälzungen in der französischen Politik (insbesondere die Verdrängung der Kommunisten aus der Regierung) und dem Beginn des Kalten Krieges der Zeitpunkt günstig, um diese Kunstrichtung ein weiteres Mal zu fördern. Der Versuch wird erneut von Aragon gesteuert. Wo er zehn Jahre zuvor den sozialistischen Realismus auf kompromisslose Weise als Mittel der revolutionären Eroberung dargestellt hatte, fordert der Schriftsteller im Jahr 1948 die «Ingenieure der Seele» nun, «melodiös oder persuasiv» aus einem «optimistischen» und «fortschrittlichen» Geist heraus zu handeln.³⁸

In diesem Kontext eines politisch-künstlerischen Kampfes stellt Lingner letztmalig in Paris aus.³⁹ Am 4. Juni 1947 berichtet Besson über das Ereignis in der kommunistischen Tageszeitung *Ce Soir* unter dem Titel «Lingner, ein optimistischer Maler»⁴⁰. Zwei Tage später veröffentlichten *Les Lettres françaises* eine weitere Kritik von Besson, die den Titel «Max Lingner, der Optimist»⁴¹ trägt. Man stellt beim Lesen schnell fest, dass dieser Text die fast wörtliche Kopie des Artikels ist, den er bereits 1939 in *L'Humanité* veröffentlicht hatte. Nur, dass Lingner in den acht Jahren, die diese beiden Veröffentlichungen trennen, in Gefangenschaft und im Untergrund gelebt hat.

37 — Zur Geschichte der kommunistischen Presse und der darin vertretenen kulturellen Fragen während der Besetzung und der Nachkriegszeit siehe Gwenn Riou, *La lutte idéologique sur le front artistique. Les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933–1954)*, Doktorarbeit im Fach Kunstgeschichte betreut von Rossella Froissart, Aix-Marseille Université, 2019.

38 — Louis Aragon, «Jdanov et nous», *Les Lettres françaises*, 9. September 1948, S. 5.

39 — Vom 20. Mai bis zum 20. Juni 1947 in der Galerie de la Boétie.

40 — George Besson, «Lingner, un peintre optimiste», *Ce soir*, 4. Juni 1947, S. 2.

41 — George Besson, «Max Lingner l'optimiste», *Les Lettres françaises*, Nr. 159, 6. Juni 1947, S. 4.

«Es war unvermeidlich», schreibt Besson, «dass ein solcher Mann, dessen Talent auch aus seinen Überzeugungen besteht, erst Opfer von Daladiers und Vichys barbarischer Willkür und dann vom Wüten der Nazis sein würde. Und es wäre unvorstellbar gewesen, dass seine Bemühung um Wahrheit ihn nicht dazu geführt hätte, einige Gesichter zu evozieren, in denen Resignation oder Schrecken ihre Spuren hinterlassen haben.

Doch das Werk des leidenschaftlichen Optimisten Lingner ist vor allem, durch die Schaffung von wirklich einzigartigen Typen, der Ausdruck eines Glaubens in eine gesunde und zuversichtliche Jugend, die fröhlich dem Leben entgegen schreitet.»⁴²

Für Besson kann sich Lingner durch seinen Optimismus von seinen illustren Vorgängern abgrenzen. Der Kritiker würdigt daher, dass der Künstler

«einige der Zugeständnisse der Meister vergisst: Delacroix' «Die Freiheit führt das Volk», Daumiers «Rue Transnonain», Courbets «Rückkehr von der Konferenz», die Straßenschlägereien, wie sie Vallotton und sogar Vuillard sah [...], stattdessen zeigt er das Volk von Paris, wie es singend inmitten seiner Fahnen vom Montmartre hinabsteigt.»⁴³

Welche «Zugeständnisse» sind hier gemeint? Eine abwegige Darstellung der Volksklassen? Die Frage ist schwer zu beantworten. Jedoch ordnet der Kritiker Lingners Kunst unmissverständlich in die Geschichte der französischen Darstellungen des «Volkes» ein, wobei er den Optimismus unterstreicht, der sie davon abhebt.

Einige Monate später, im September 1947, berichtet *L'Humanité* über den Besuch der Vernissage des Salon d'Automne [Herbstsalon] durch den Generalsekretär des PCF, Maurice Thorez. Der Politiker wird von mehreren Intellektuellen und Künstlern begleitet, darunter Aragon, Léger, Lefranc, Lingner, sowie von «einer veritablen Delegation der jungen Malerei»⁴⁴ (Fougeron, Orazio, Pignon, Taslitzky, Vénitien). Lingner ist also vollkommen in den französischen kommunistischen Apparat integriert, sodass er sogar zu den Künstlern gehört, die dessen Leitung am nächsten stehen. Obwohl man allerdings Lingners künstlerische Tätigkeit — außerhalb seiner Zeichnungen — in den 1930er Jahren nachverfolgen kann, ist das in den Nachkriegsjahren nicht mehr der Fall. Hat ihn sein gesundheitlicher Zustand daran gehindert, an verschiedenen künstlerischen Veranstaltungen teilzunehmen, insbesondere an jenen, die, wie der Salon d'Automne, dem PCF als Aushängeschild dienen?⁴⁵ Bevorzugte es die kommunistische Partei eher, bekannte Künstler wie

42 — Ebd.

43 — Ebd.

44 — Anonym, «Maurice Thorez au Salon d'Automne», *L'Humanité*, 27. September 1947, S. 4.

45 — Zu seinem gesundheitlichen Zustand nach dem Krieg siehe Pierre Delon, «Un bon copain et un bon militant», *La Vie ouvrière*, 25. März 1959, S. 17. Was seine Beteiligung am Salon d'Automne betrifft, erscheint sein Name nicht in den Katalogen der Jahre 1945, 1946 und 1947.

Matisse, Picasso und Léger auszustellen, sowie junge Künstler, die sich ihren Vorgaben fügten? Wahrscheinlich letzteres.

Im Gegensatz zu den jungen «neuen Realisten» wie Fougeron, Taslitzky, Mialle, Milhau usw.⁴⁶, deren Anerkennung mit der Entwicklung der künstlerischen Politik der PCF in den Jahren 1947 bis 1954 einhergeht, gilt Lingner nicht als sozialistischer Realist. Auch wenn er sich durch seine Tätigkeit an den Überlegungen der Kommunisten in den Jahren 1930 bis 1940 beteiligt und seine Kunst — wie bei allen Künstlern der Fall — Entwicklungen durchmacht, scheint er nicht buchstäblich den expliziten Forderungen des PCF zu entsprechen.⁴⁷ Zahlreiche weitere kommunistische Künstler befinden sich in derselben Lage, wie zum Beispiel Léger, Pignon oder sogar Masereel. Dieser ist ein Altersgenosse Lingners. Wie dieser veröffentlicht er schon seit den 1920er Jahren zahlreiche Zeichnungen in der Presse; wie dieser bevorzugt er die Darstellung der Volksklassen und der Arbeiter. Doch anstatt als Speerspitze der künstlerischen Politik des PCF zu erscheinen, entpuppt sich Masereel — genau wie Lingner — als Vorbild, das den Jüngeren als Anregung dienen soll.

Dass der kommunistische Apparat Lingner im Vergleich zu anderen Künstlern, die sich ebenfalls seit langem für die Partei engagieren, nur wenig Sichtbarkeit verschafft, erklärt sich gewiss aus seiner bevorzugten Tätigkeit: Illustration. Obwohl die Kommunisten offiziell alle künstlerischen Gestaltungsformen als gleichwertig betrachten, ist die Malerei das Medium, um das sich alle Überlegungen drehen. Illustration wird dagegen selten erwähnt und wenig studiert. Dabei ist es so gut wie sicher, dass Lingners Werke aufgrund ihrer großen Verbreitung stärker auf das «Volk» gewirkt haben als manche Gemälde.

1954 stellt Aragon, nach zahlreichen Debatten über die notwendige Haltung des PCF gegenüber dem zeitgenössischen Kunstschaffen, öffentlich die künstlerische Politik der Partei infrage. Dem Schriftsteller ist bewusst, dass es dem PCF nicht gelungen ist, eine einheitliche und vorbildliche ästhetische Linie vorzugeben, und er fordert die Künstler dazu auf, ihrer eigenen Verantwortung gerecht zu werden.

Durch Lingners Übersiedlung in die DDR im Jahr 1949 können wir nicht mehr in Erfahrung bringen, wie seine Haltung gegenüber den französischen Debatten über die Kunst und deren Verbindung mit der Partei ausgesehen hätte. Allerdings werfen seine unterschiedlichen Tätigkeiten in Berlin bis zu seinem Tod 1959 Fragen über sein Verhältnis zur Kulturpolitik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) auf.⁴⁸

46 — Deren jeweiliges Geburtsjahr lautet 1913, 1911, 1921, 1902.

47 — Zu den Weisungen, die der PCF ab 1947 den Künstlern erteilt, siehe Gwenn Riou, *La lutte idéologique sur le front artistique*, wie Anm. 37, S. 357–554.

48 — Zu Lingners Rückkehr nach Deutschland, siehe Thomas Flierl (Hg.), *Max Lingner. Das Spätwerk 1949–1959*, Berlin 2013.



Terrassiers

ling

«LES VILLAGES DE PARIS»: FERNAND DESPRÈS' ENGAGEMENT IN *L'HUMANITÉ* (1936–1939)

Max Lingner trat 1936 als Pressezeichner in die Tageszeitung *L'Humanité* ein. Im offiziellen Parteiorgan des Parti Communiste Français (PCF) wirkte er, bis sie 1939 verboten wurde und setzte seine Arbeit dort ab 1944 fort. Bekannt sind aus seinem Engagement dort vor dem Zweiten Weltkrieg vor allem seine aufsehenerregenden Dekorationen für das Pressefest von *L'Humanité* 1938¹ und seine solidarischen Plakate zugunsten der spanischen Republik.² Auf seine Zeichnungen der Pariser Arbeiterviertel wird dagegen meist nur am Rande verwiesen. Dabei fertigte Lingner diese weder beiläufig noch vollkommen unabhängig voneinander: Allein 27 seiner Skizzen waren Bestandteil einer einzigen Artikelreihe! Insgesamt dreißig Texte erschienen zwischen dem 30. November 1936 und dem 1. April 1938 unter dem Titel «Les Villages de Paris» (Die Dörfer von Paris) auf Seite Sieben und Acht der kommunistischen Tageszeitung. Insofern setzte die Redaktion das Talent des Zeichners gezielt dafür ein, eine einzelne Rubrik attraktiver zu gestalten. Doch werden sowohl ihre Inhalte als auch ihr Verfasser, Fernand Desprès (1879–1949), bisher nur wenig in der historischen Forschung beachtet. Dabei wirkte der langjährige Redakteur, der *L'Humanité* seit 1921 angehörte, in ihren Spalten aktiv und geschickt daran mit, die Volksfrontpolitik der PCF kulturpolitisch umzusetzen. Er sicherte der Parteizeitung zugleich die Aufmerksamkeit ihres Publikums in einer immer kompetitiveren Medienlandschaft. Wer war Desprès? Wie engagierte er sich in «Les Villages de Paris»? Welche Rolle kam der Rubrik im Kampf um die Vorherrschaft von *L'Humanité* in der kommunistischen Presse zu?

Fernand Desprès: Der Chronist der «Villages de Paris»

Fernand Desprès begann, kaum eine Woche nachdem sich die französische Arbeiterbewegung am 29. Dezember 1920 auf dem Kongress von Tours gespalten hatte,

ABB. LINKS Max Lingner, «Les terrassiers» (Die Erdarbeiter) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 26. Mai 1938, S. 1.

Ina Kiel, Fernand Desprès' Engagement in *L'Humanité*, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 44–71, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20347>

1 — Noëlle Gérôme, Danielle Tartakowsky, *La fête de L'Humanité. Culture communiste, culture populaire*, Messidor/Éditions sociales Paris 1988, S. 60 f.
2 — Thomas Knieper, «Max Lingner: Pressezeichner», Markus Behmer (Hg.), *Deutsche Publizistik im Exil. 1933 bis 1945. Personen — Positionen — Perspektiven. Festschrift für Ursula E. Koch*, LIT Verlag, Münster 2000, S. 150; Jutta Held, «Politische Aktion und paranoisch-kritische Analyse. Das Bild der Mutter bei Max Lingner und Salvador Dali», in: Renate Möhrmann (Hg.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, S. 199.

bei der Tageszeitung *L'Humanité* zu arbeiten.³ Damit gehörte er zur ersten Generation kommunistischer Intellektueller in ihren Reihen. Denn Desprès war 1921 kein Unbekannter in den radikalen linken Milieus von Paris: Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte er sich in den anarchistischen Kreisen der Hauptstadt für eine gesamtgesellschaftliche Transformation und die Befreiung der arbeitenden Massen eingesetzt. Er hatte mit den aufrührerischen Dichtern in den nächtlichen Cabarets von Montmartre verkehrt — mit Gaston Couté war er seit Schultagen befreundet⁴ — und er zählte zu der Schar von jugendlichen Bewunderern um Octave Mirbeau und Laurent Tailhade⁵. Er schrieb für avantgardistisch-revolutionäre Zeitungen wie *Le Libertaire*, *La Guerre Sociale* und *La Bataille Syndicaliste* und stand bereits vor 1914 dreimal mit dem Gesetz in Konflikt. Eine ungewöhnliche Laufbahn, denn Fernand Desprès hatte nie eine weiterführende Schule besucht. Im Gegenteil stammte er aus dem ländlichen Blois und hatte nach der Dorfschulausbildung eine Lehre zum Schuster gemacht. Es war sein Schuhmachermeister Constant Marie gewesen, der ihn erstmals mit politischen Überzeugungen in Berührung gebracht hatte.⁶ Der ehemalige *communard* und anarchistische Liedermacher weckte in Desprès eine Leidenschaft und Faszination für die Pariser Kommune, die dieser sein Leben lang behielt. Voller Tatendrang hatte sich der damals 19-Jährige auf nach Paris gemacht, um dort ebenfalls für eine neue soziale Ordnung einzutreten. Dazu wählte er den riskanten Beruf des Journalisten — ein Metier, das auch unter weitaus besser ausgebildeten und finanziell abgesicherten Personen stark umkämpft war. Doch Fernand Desprès verschaffte sich durch die Lektüre zahlreicher Bücher autodidaktisch und mit unermüdlicher Arbeitsdisziplin selbst die Voraussetzungen für sein Engagement: Seine breite Allgemeinbildung und sein ausgeprägtes Gefühl für Sprache brachten ihm die Achtung hochdotierter Zeitgenossen ein.⁷

Im Ersten Weltkrieg gehörte Desprès zu der kleinen Minderheit derer, die den politisch verordneten Burgfrieden von Anfang an kritisierten. Dass viele Anarchisten 1914 in Patriotismus entflammten, erschütterte ihn tief. Für ihn war der Krieg zwischen Nationen eine Katastrophe, die Haltung seiner Mitstreiter unhaltbar. Umso mehr erlebte Fernand Desprès den antimilitaristischen Aufschrei des gefeierten Schriftstellers Romain Rolland in dessen Text *Au-dessus de la Mêlée* (Über dem-

3 — Fernand Desprès an Charles Hotz, Brief vom 4. und 5. Januar 1921, International Institute of Social History (IISH) Amsterdam, Arch. 000585, Papers 12–21.

4 — R. Gauthier, «Fernand n'est plus», *Les Amis de Gaston Couté*, *Bulletin semestriel*, Nr. 6, 1. Halbjahr 1949, S. 5f.

5 — Victor Méric, *À travers la jungle politique et littéraire*, Bd. 1, Archives Karéline, Paris 2013, S. 5f. sowie ein undatiertes Brief Desprès' an Hotz vom Februar 1917 verfasst nach Mirbeaus Tod am 16. Februar 1917 (IISH Amsterdam).

6 — Guillaume Davranche, «DESPRÈS Fernand, Désiré, Alfred», in: Jean Maitron/Claude Penetier, *Le Maitron en ligne. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier.*

Mouvement social, online: <https://maitron.fr/spip.php?article155007> [30.11.2023]

7 — André Monglond, Schriftsteller und Literaturprofessor an der Universität Grenoble, lobte später: «Ce Blésois qui n'a passé ni par des lycées, ni par des facultés, a un sens littéraire plus aisé, un goût plus sincère des beaux livres, que tant de critiques ou de pontifes de la presse littéraire». Auszug aus einem Brief Monglonds an Jean-Richard Bloch vom 21. Januar 1921, in: Tivadar Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, Édition établie et annotée par Tivadar Gorilovics, Universität Debrecen, 1989, S. 8.

Schlachtgetümmel) vom September 1914 als Befreiung aus einer fast völligen geistigen Isolation. Mittlerweile unter dem Pseudonym «A. Desbois» ein Hauptredakteur von *La Bataille Syndicaliste*, nutzte Desprès seine öffentliche Tribüne für die Verteidigung Rollands, dem sonst von allen Seiten blanker Hass entgegenschlug.⁸ Als ihm die zunehmend bellizistische Zeitung die Fürsprache für Rolland nicht länger gestattete, verließ Desprès am 31. August 1915 mit seiner damaligen Lebensgefährtin Marcelle Capy öffentlichkeitswirksam *La Bataille Syndicaliste*.⁹ Anders als Capy stammte er nicht aus gutbürgerlichen Verhältnissen und riskierte für Rollands Verteidigung alles, was er sich seit seiner Ankunft in Paris aufgebaut hatte: Seine hart erarbeitete Stellung, seine finanzielle Sicherheit und letztlich seine Existenz. Dennoch hatte sich Desprès durch seine öffentlichen Stellungnahmen zugunsten Rollands dauerhaft einen Platz in dessen engstem Kreis erworben: Auf einer Kur in der Schweiz 1916 freundete er sich mit dem Literaturnobelpreisträger und anderen Künstlern, wie dem Schriftsteller Pierre Jean Jouve an.¹⁰ Auch in Paris knüpfte er engste Kontakte zu Rollands Bewunderern: Die Schriftsteller Marcel Martinet und Jean de Saint-Prix, ein Enkel des ehemaligen Präsidenten Émile Loubet, wurden für Fernand Desprès in der Isolation des Ersten Weltkrieges wie Brüder.¹¹ Mit Hilfe ihrer Zuarbeiten brachte er im April 1918 seine eigene Wochenzeitung heraus: *La Plèbe* (Der Plebs). Dort griff Desprès seine Vision gesellschaftlichen Umsturzes wieder auf. Begeistert von den Berichten über die Oktoberrevolution, wollte er durch *La Plèbe* die Pariser Arbeiter den Wunsch nach ihrer Selbstbestimmung erkennen lassen und sie zu dessen Umsetzung mittels revolutionären Klassenkampf motivieren.¹² Doch *La Plèbe* fiel bereits nach fünf Ausgaben der Militärzensur zum Opfer. Als sich Fernand Desprès dagegen auflehnte, wurde er Ende Mai 1918 — als einziger Verantwortlicher — unter dem Vorwand des Hochverrats verhaftet. Bereits Mitte Juli wieder freigelassen, erfolgte sein Freispruch im Januar 1919 erst nach einer großangelegten Pressekampagne seiner Freunde¹³ und einer Intervention der Liga für Menschenrechte.

8 — Desprès veröffentlichte Rollands Text unter dem Titel «Paroles réconfortantes» (Tröstende Worte) am 8. November 1914 sowie bis einschließlich 8. August 1915 noch vier weitere kriegskritische Texte aus dessen Feder.

9 — Ihre Gründe legte das Paar in dem Text «Pourquoi nous avons quitté La Bataille syndicaliste» dar, der sowohl in den pazifistischen Kreisen von Paris als auch bei den Aktionären der Zeitung selbst für Aufruhr sorgte. Vgl. Marcelle Capy/Fernand Desprès, «Pourquoi nous avons quitté La Bataille Syndicaliste», in: Alfred Rosmer, *Le mouvement ouvrier pendant la première guerre mondiale*. Tome 1. De l'Union sacrée à Zimmerwald, Librairie du Travail, Paris 1936, S. 561–566.

10 — Siehe Stéphanie Cudré-Mauroux, «Pierre Jean Jouve chez les Bille pendant la Première Guerre mondiale. Quatorze clichés inédits!», *Revue Quarto*, Nr. 38, 2014,

S. 33–42 sowie Guillaume Juin, «Romain Rolland dans le contexte suisse de la Grande Guerre», *Études de lettres*, Nr. 3, 2012, S. 75–104.

11 — Briefe Fernand Desprès' an Marcel Martinet vom 14. und 28. April 1918, Bibliothèque Nationale de France, Standort Richelieu, NAF Fonds Marcel Martinet 28301–28527 sowie Jean de Saint-Prix, *Lettres (1917–1919)*. Préfacé de Romain Rolland, 4. Auflage, Rieder, Paris 1924, S. 161–183.

12 — «Déclaration», *La Plèbe*, Nr. 1, 13. April 1918, S. 1.

13 — Siehe vor allem Marcel Martinet, «La Grande Mêlée. La Plèbe et Fernand Desprès», in: *L'École Émancipée*, Nr. 43, 20. Juli 1918, S. 349ff. und Amédée Dunois, «L'affaire Desprès. Comment on essaie de déshonorer un militant», *Le Populaire*, Nr. 103, 23. Juli 1918, S. 1f.

Seine Mitarbeit bei *L'Humanité* und sein PCF-Beitritt 1921 erfolgten unter ständiger Berufung auf seine geistige Ungebundenheit. In den Anfangsmonaten der nunmehr kommunistischen Tageszeitung zählte er zu ihren führenden Redakteuren. Nicht zuletzt bewegte er seine Freunde zum Eintritt in die Redaktion: Marcel Martinet übernahm bis 1923 die Leitung der Literaturredaktion, der Zeichner Henri-Paul Gassier steuerte beißend satirische Karikaturen bei.¹⁴ Fernand Desprès selbst leitete die Gerichtsrubrik. Diese erste Generation kommunistischer Intellektueller prägte *L'Humanité* bis 1923. Genährt aus ihrem Hass gegen den Krieg und in der Erwartung, dass das kapitalistische System, das ihn hervorgebracht hatte, unmittelbar vor dem Zusammenbruch stand, wirkten sie in ihren Texten darauf hin, dass das erfolgreiche Beispiel der Oktoberrevolution sich auf Frankreich übertrüge.¹⁵ Als die Komintern jedoch ab Sommer 1921 begann, sich von dieser Erwartung zu lösen, brachen erbitterte Kämpfe in der kommunistischen Partei und in der Tageszeitung über die intellektuelle Unabhängigkeit ihrer Geistesarbeiter aus. Anders als viele seiner Kameraden verließ Desprès in den Machtkämpfen der 1920er Jahre *L'Humanité* nicht.¹⁶ Stets überzeugt, für die Weltrevolution zu handeln, ordnete er sich den immer autoritäreren Vorgaben dort unter. Seine Begeisterung für die Geschichte der Kommune und revolutionäre Bewegungen verfolgte er weiter — doch wurden seine Beiträge zunehmend als antiquiert und politisch unnützlich abgetan.¹⁷ Dies änderte sich erst nach dem Wahlerfolg der Volksfront im Mai 1936.

«Les Villages de Paris»: Ein Streifzug durch die revolutionäre Vergangenheit der Pariser Arbeiterviertel

In «Les Villages de Paris» führte Fernand Desprès in dreißig sorgfältig recherchierten Texten den über 300.000¹⁸ Lesern von *L'Humanité* ihre eigene Vergangenheit vor Augen. Er baute seine Rubrik thematisch in zwei Blöcken auf, die er jeweils um einen mächtigen historischen Bezugspunkt der französischen Linken ansiedelte. In den ersten elf Artikeln, die zur Jahreswende 1936/1937 erschienen, legte er die Bezüge der Pariser Arbeiterviertel zur französischen Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts dar. Ende Dezember 1936 richtete er den Fokus auf die Geschehnisse und Auswirkungen der Pariser Kommune. Nach einem Intermezzo von vier Artikeln im Februar, in denen Desprès die bäuerlichen Ursprünge der Arrondissements umriss, wandte er sich ab März 1937 der Zeit um die Französische Revolution und Aufklärung zu. Die Illustrationen zu Desprès' Texten fertigte fast ausschließlich Max Lingner. Vom 30. November 1936 bis zum 1. April 1938 erschienen dessen Beiträge mit 27 Skizzen des Malers. Nur ein einziges Mal übernahm Jean Lebedeff

14 — Briefe Desprès' an Hotz vom 9. Januar und 12. Februar 1921 (IISH Amsterdam).

15 — Thomas Kroll, *Kommunistische Intellektuelle in Westeuropa. Frankreich, Österreich Italien und Großbritannien im Vergleich (1945–1956)*, Böhlau, Köln 2007, S. 35–40.

16 — Vgl. Alexandre Courban, *L'Humanité. De Jean Jaurès*

à Marcel Cachin (1904–1939), Editions de l'Atelier Ivry-sur-Seine, 11. September 2014, E-Book, S. 118–159.

17 — Brief Desprès' an Hotz vom 14. und 15. April 1923 (IISH Amsterdam).

18 — Alexandre Courban, *L'Humanité. De Jean Jaurès à Marcel Cachin (1904–1939)*, S. 237



ABB. 1 *L'Humanité* vom 4. Dezember 1936, S. 7 mit einer Illustration von Max Lingner

die Illustration¹⁹, zwei Zeichnungen blieben unsigniert. Lingners Arbeiten nahmen einen prägnanten Platz in der Rubrik ein. Häufig waren sie optisch aktiv in die Artikel integriert. Er bildete darauf die im Text beschriebenen Orte ab und verband sie häufig mit Impressionen aus dem geschäftigen Alltagsleben in den Arbeitervierteln. Obwohl der Maler die Viertel und ihre Bewohner vereinfacht und typisiert darstellte, verschaffte er den Schauplätzen aus Desprès' Artikeln Wiedererkennungswert und unterstützte Desprès' Leser dabei, seine Texte in ihrer Gegenwart zu verorten. Statt Szenen aus der Vergangenheit zu skizzieren, zeigte Lingner ausschließlich die Lebenswelt der Pariser Arbeiter während der Volksfront. Dieses Bild aus dem Alltag der 1930er Jahre stand häufig scharf und immer vorteilhaft in Kontrast mit der teils blutigen Historie. Somit gestaltete der Zeichner wirksam einen leichten Zugang und aktiven Bezug von Desprès' Publikum zu dessen Beiträgen. (**ABB. 1**)²⁰

Präsentierte Max Lingner die Bewohner der Arbeiterviertel stets als dynamisch, handelnd und in Bewegung, erhob Fernand Desprès sie als Nachkommen heroischer Vorfahren auf andere Weise zu den zentralen Akteuren der Geschichte. Im ersten Themenblock seiner Rubrik ließ Desprès den Aspekt des wehrhaften Volkes einfließen, das er nicht zuletzt kraft seiner Vergangenheit als Katalysator der Zukunft darstellte. Angesiedelt im Stadtteil Belleville²¹, dem Lebens- und Wirkungsort des

19 — Fernand Desprès, «Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon», *L'Humanité*, Nr. 14094, 20. Juli 1937, S. 8.

20 — «Les villages de Paris. Les traditions révolutionnaires du vieux Ménilmontant», *L'Humanité*, Nr. 13867,

4. Dezember 1936, S. 7.

21 — «Les villages de Paris. Sur les pentes du Belleville de Camélinat», *L'Humanité*, Nr. 13863, 30. November 1936, S. 7.

emblematischen Kommunarden Zéphyrin Camélinat und ausgehend von der «Mauer der Föderierten» am Friedhof Père Lachaise rief er die letzten Tage der Kommune und ihr blutiges Ende ausführlich in das Gedächtnis seiner Leser zurück. Die Mauer beschrieb er als Ort von Mahnung, Gedenken und Hoffnung²²: Im Mai 1936 waren 600.000 Volksfront-Unterstützer aus PCF und demokratischen Parteien gleichermaßen dorthin geströmt, um in zuvor unerreichter Menge die *communards* zu ehren.²³ Deren letzte Kämpfer waren am 28. Mai 1871 am selben Ort von der französischen Armee erschossen worden. Doch beim Marsch zur Mauer handelte es sich Mitte der 1930er Jahre um mehr als einen kollektiven Ausdruck von Schmerz oder eine Mahnung an Vergangenes.²⁴ Stattdessen rief die französische Linke unter der Führung der PCF die Geschichte der Kommune als eine Kraft der Gegenwart an, die den Weg in eine strahlende Zukunft wies: Die Geschichte wurde zur Anklägerin, die Toten zu Helden, die am Ort des Geschehens heraufbeschworen wurden.

In seiner Rubrik wirkte Fernand Desprès einmal mehr daran mit, das revolutionäre Erbe von 1871 in der linken Massenkultur der 1930er Jahre zu verankern. Anfang des Jahrzehnts hatte er direkt zur Annäherung zwischen PCF und den Gedenkverbänden der Kommune beigetragen: Im Organisationskomitee für die Begräbnisfeierlichkeiten Camélinats am 10. März 1932²⁵ hatte er den Erfolg einer Großveranstaltung mitverantwortet, auf der die PCF sich und die Revolutionäre der Oktoberrevolution offiziell zu Schülern der Pariser Kommune erklärt und den Parteikommunismus als Wiege einer neuen revolutionären Kommune präsentiert hatte. Seit den 1920er Jahren Teil der «Amis de la Commune» hatte Desprès im Mai 1936 ebenfalls am Marsch zur Mauer teilgenommen.²⁶ Im Dezember verbreitete er dann in seinen Texten das neue Geschichtsbewusstsein der Partei. Er präsentierte alle Anhänger der Volksfront als Nachfolger der *communards*. Als Fortführer der Tradition einer wehrhaften Kommune seien es die Massen, die an der Mauer der Föderierten ihr Andenken zelebrierten, welche die «große Idee der Befreiung der Menschheit» aufrechterhielten.²⁷ Er beschwor das Volk als vorwärtsgewandte Kraft, Motor des Fortschritts und Verkörperung einer Zukunftsenergie, die sich vereint und unaufhaltsam Bahn brach. (ABB. 2)²⁸

22 — «Les villages de Paris. De la Folie-Regnault au Père-Lachaise», in: *L'Humanité*, Nr. 13884, 21. Dezember 1936, S. 8.

23 — Rémi Morvan, «*Elle n'est pas morte*». Une histoire de l'association des Amis de la Commune (1881–1971), HAL archives ouvertes, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Masterarbeit in Histoire des sociétés occidentales contemporaines), 2015, S. 121. Online: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254759/document> [30.11.2023].

24 — Vgl. Danielle Tartakowsky, *Nous irons chanter sur vos tombes. Le Père-Lachaise, XIX^e–XX^e siècle*, Aubier, Paris 1999, S. 126–134.

25 — Archives L'Association des Amis et Amis de la Commune de Paris 1871.

26 — Fernand Desprès war in dieser Gruppe sogar vor den politischen Führern der PCF, SFIO und CGT vorweggeschritten. Dem *Populaire* zufolge gehörte er zur Gruppe um den Bannerträger des «Comité des Anciens Combattants de la Commune». Siehe «La grandiose manifestation du Mur des Fédérés. C.A.P. socialiste, Comité central communiste, C.A. de la C.G.T.», in: *Le Populaire*, Nr. 4852, 25. Mai 1936, S. 2.

27 — «Les villages de Paris. Le Mur des Fédérés et le souvenir des foules ...», in: *L'Humanité*, Nr. 13893, 30. Dezember 1936, S. 7.

28 — Ebd. Die Beisetzung von Henri Barbusse 1935 war ein emotionaler Höhepunkt des Volksfrontbündnisses gewesen. Mehrere hunderttausend Zuschauer hatten der Zeremonie auf dem Père Lachaise beigewohnt.



ABB. 2 *L'Humanité* vom 30. Dezember 1936, S. 7 mit einer Illustration von Max Lingner

Als die Volksfrontregierung im Frühjahr 1937 immer offenkundiger in einer Krise steckte²⁹, tat Fernand Després sein Möglichstes, um den Front Populaire in der öffentlichen Wahrnehmung zu unterstützen. Dafür pries er, der sich zeitlebens für gesellschaftlichen Umbruch eingesetzt hatte, sogar offen die Politik der amtierenden Regierung unter Léon Blum.³⁰ Des Weiteren bezog er sich ab Mitte März 1937, statt weiter das heroische Volk als aufbegehrenden Akteur in den Vordergrund zu stellen, in durchaus patriotischen Tönen vor allem auf die Republik. Die auf Volkswillen und -handeln begründete Staatsform und ihre sozialen wie geistigen Errungenschaften präsentierte er als schützenswerte Frucht der Französischen Revolution — und appellierte damit an den geschichtlichen, politischen und nationalen Bezugspunkt par excellence für alle Franzosen, nicht nur für die siegreiche Volksfront. Einerseits stellte er in seiner Rubrik moderne Erfindungen und Errungenschaften aus den Pariser Arbeitervierteln vor, die von nationaler Tragweite waren.³¹ Andererseits kritisierte er in anschaulichen Anekdoten die Brutalität und Grausamkeit von Klerus und Adel, die vor 1789 in den ehemaligen Dörfern stattgefunden hatten.³² Damit

29 — Vgl. Jean Vigreux, *Le front populaire 1934–1938*, Presses universitaires de France, Reihe «Que sais-je?», 2011, S. 63–84; Stéphane Courtois/Marc Lazar, *Histoire du Parti communiste français*, 2. Auflage, Presses universitaires de France, Paris 2000, S. 152–164.

30 — «Les villages de Paris. Un pavillon Louis XV, où, à Charonne le baron de Batz conspirait pour Louis XVI», in: *L'Humanité*, Nr. 13909, 15. Januar 1937, S. 8.

31 — «Les villages de Paris. Des établissements religieux

s'installent sur le sol de la forêt abattue», in: *L'Humanité*, Nr. 13969, 16. März 1937, S. 8; «Les villages de Paris.

Le premier télégraphe optique vit le jour à Belleville», in: *L'Humanité*, Nr. 14023, 10. Mai 1937, S. 8.

32 — «Les villages de Paris. La Descente de la Courtille», in: *L'Humanité*, Nr. 13991, 7. April 1937, S. 8; «Les villages de Paris. Le combat du taureau», in: *L'Humanité*, Nr. 14059, 15. Juni 1937, S. 8; «Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon», in: *L'Humanité*, Nr. 14094, 20. Juli 1937, S. 8.

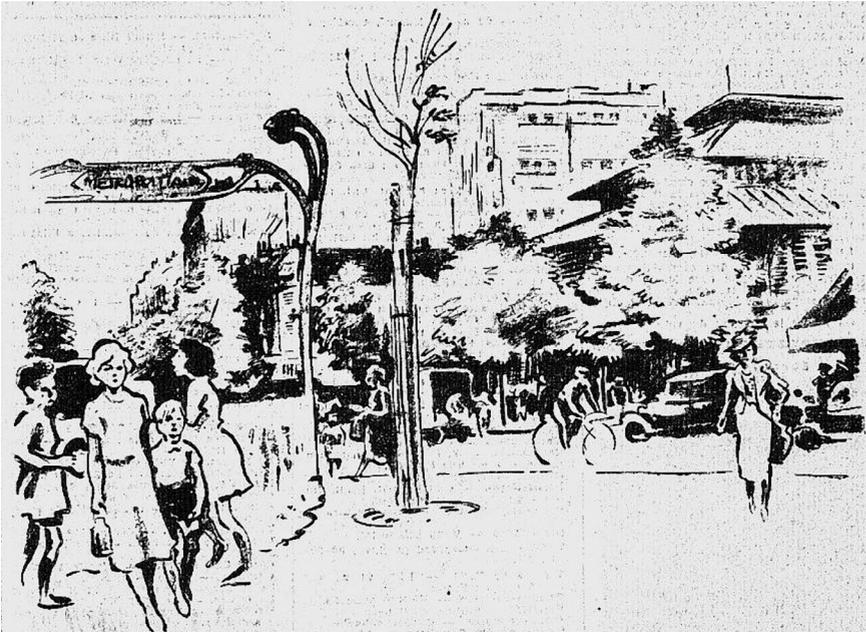


ABB. 3 *L'Humanité* vom 28. Juli 1937, S. 8 mit einer Illustration von Max Lingner

berief er sich auf traditionelle Feindbilder, die im gängigen republikanischen Wertekonsens verortet waren. Anhand zahlreicher Negativbeispiele unterstrich Fernand Desprès, wie entartet das Pariser Leben vor der Republik gewesen war: Gerade der ehemalige Galgenplatz Montfaucon war ein Ort von offener herrschaftlicher Willkür und tiefstem Elend gewesen.³³ Das Erbe der Französischen Revolution galt es demnach, so vermittelte er seinen Lesern unterschwellig, gegen jede Bedrohung zu schützen. Damit setzte er die auf Einheit und Kooperation ausgerichtete Linie fort, die *L'Humanité* bereits 1935 eingeschlagen hatte.³⁴ Ursprünglich hatte diese auf die Zusammenarbeit der Kommunisten mit anderen linken Parteien und Bewegungen abgezielt. Mit wachsender Kritik an der Volksfrontregierung, der zunehmenden Schwäche der französischen Sozialisten in der Regierung selbst und dem immer aktiveren Widerstand gegen die Mitwirkung der Kommunisten in der Regierung³⁵ wurde dieser Kurs — auch durch Desprès' Zutun — im Angesicht der Krise 1937 bis zum veritablen Loblied auf die Republik getrieben. (**ABB. 3**)³⁶

33 — «Les villages de Paris. Le gibet de Montfaucon», in: *L'Humanité*, Nr. 14094, 20. Juli 1937, S. 8; «Les villages de Paris. Une excursion rétrospective dans la voirie de Montfaucon», in: *L'Humanité*, Nr. 14108, 4. August 1937, S. 8.

34 — Vgl. Tartakowsky, *Nous irons chanter*, S. 145ff., Georges Vidal, *La grande illusion? Le Parti communiste français et la Défense nationale à l'époque du Front Populaire (1934–1939)*, Presses universitaires, Lyon 2006, S. 9ff., Courtois/Lazar, *Histoire du Parti communiste français*, S. 154 ff.

35 — Jean Touchard, *La gauche en France depuis 1900*,

Seuil, Paris, 1977, S. 231–235.

36 — «Les villages de Paris. Comment maître Villon échappa au Gibet», in: *L'Humanité*, Nr. 14101, 28. Juli 1937, S. 8. Die Bildunterschrift lautet: «Der Galgen von Montfaucon, der sich seit dem 13. Jahrhundert zwischen der Nr. 1 der Rue Louis-Blanc und der Nr. 69 der Rue de la Grange-aux-Belles des Place du Combat befand, wurde 1761 in den Norden der Rue de Meaux verlegt, an den Ort, an dem sich zuvor der Markt von Villette und die Rue Secrétan befanden.»

Desprès' «L'Université Populaire» in den 1930er Jahren: Zwischen Mobilisierung und Unterhaltung der Massen

Die Reihe «Les Villages de Paris» wirkte oberflächlich frei von Doktrin, vergnüglich, etwas wie ein Stadtführer. Oft anekdotisch entfaltete Fernand Desprès dort in einem wie spazierend anmutenden Ton die historischen Bezüge der Pariser Randbezirke zur französischen Arbeiterbewegung. Er schilderte aktuelle Beobachtungen und ließ seinen eigenen Standpunkt höchstens unterschwellig einfließen. Doch fungierte Desprès in seiner Rubrik gleichsam als Erzieher seiner Leser. Seine Beiträge ähnelten einem historisch-kulturellen Volkshochschulkurs, bei dem er seinem Publikum in den unterschiedlichsten Facetten dessen eigene Vergangenheit aufzeigte. Damit griff er auf ein Konzept vom Anfang des 20. Jahrhunderts zurück: Auf das der «Université populaire». Zwischen dem Ende der Dreyfus-Affäre 1898 und Kriegsbeginn 1914 waren vor allem Frankreichs linke Geistesarbeiter für eine leicht zugängliche Ausbildung von Erwachsenen eingetreten.³⁷ In den anarchistischen Kreisen, die Desprès frequentiert hatte, war es dabei keinesfalls nur darum gegangen, den versäumten Stoff eines höheren Schulbesuchs nachzuholen. Vielmehr begriffen die Anarchisten Bildung und Kultur als Zugang zu einer höheren Lebensform, den die bürgerliche Gesellschaft den arbeitenden Massen gezielt verwehrte. Durch Angebote, die Kunst und Wissen niedrigschwellig vermittelten, sollte die Arbeiterschaft sich durch eigene Studien fortbilden, ihre ausgebeutete Stellung erkennen und sich kraft des neuen (Selbst-)Bewusstseins davon befreien können.³⁸ Fernand Desprès hatte sich nach der Jahrhundertwende selbst in den *Cahiers de l'Université populaire* (1906–1907) engagiert.³⁹ Den Kerngedanken politischer Mobilisierung durch Bildung behielt er in den 1930ern bei, wenn er in «Les Villages de Paris» seine Leser beispielsweise minutiös über die Ereignisse unterrichtete, die zum Ende der Pariser Kommune geführt hatten. Diese waren, 65 Jahre später, selbst den Bewohnern ihrer Handlungsschauplätze selten im Detail bekannt. Stattdessen waren sie eher verschwommen im kollektiven Gedächtnis verankert und zu großen Teilen ins Reich der Legende entrückt.⁴⁰ Wenn er die Wissenslücken für die Leser von *L'Humanité* in einem leicht zugänglichen Format schloss, wirkte Desprès zwar einerseits als Verbreiter des neuen, zukunftsschwangeren Geschichtsbewusstseins des PCF. Zugleich lieferte er der Pariser Arbeiterschaft aber historische Hintergründe und Vorbilder für ein politisches Engagement, die in ihrer ureigenen Geschichte wurzelten, sie unmittelbar betrafen und sie dadurch auch höchstpersönlich motivieren konnten.

37 — Aus Desprès' Umfeld setzte sich insbesondere Marcel Martinet vor dem Ersten Weltkrieg für eine «proletarische Kultur» ein. Siehe Nicole Racine, «Martinet et la culture ouvrière», in: *Le Mouvement social*, Nr. 91, 1975, S. 59–78.

38 — Charles Hotz, Marseiller Anarchist und enger Freund Fernand Desprès', äußerte solche Überlegungen am 15. Juni 1910 vor einer Versammlung örtlicher

Straßenbahner. Desprès korrigierte die Rede und organisierte ihre Veröffentlichung unter dem Titel «L'Art et le Peuple», in: Charles Hotz, *L'Art et le Peuple*, Marseille, 1910, S. 45.

39 — Davranche, «DESPRÈS Fernand, Désiré, Alfred», *Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier. Mouvement social*.

40 — Tartakowsky, *Nous irons chanter*, S. 149.

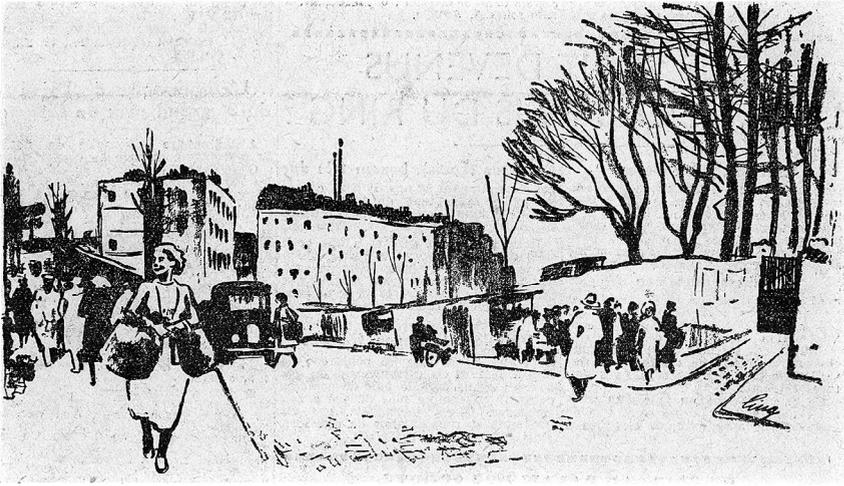


ABB. 4 *L'Humanité* vom 10. Mai 1937, S. 8 mit einer Illustration von Max Lingner

Mit seinen amüsant geschriebenen Texten bediente Desprès vorrangig ein unterhaltungssuchendes Publikum. Dies war dem Zeitgeist angemessen, denn die Medienlandschaft durchlief in den 1930er Jahren einen gravierenden Wandel. Kino und Radio wurden für alle Bevölkerungsschichten immer zugänglicher und erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Ansprüche der Leser an die Presse veränderten sich: Brandaktuell, lebendig und anschaulich mussten sich Zeitungen nun präsentieren, wollten sie in diesem mannigfaltigen Umfeld bestehen.⁴¹ Dieser Innovationsdruck stellte die PCF-Parteizeitung vor Herausforderungen. Hinzukam, dass sie längst nicht mehr die einzige kommunistische Pressequelle war. Die Zeitschriften *Regards* und *La Revue Commune* sowie die Abendzeitung *Ce Soir* machten *L'Humanité* Konkurrenz. Sie sprachen vor allem junge Kommunisten an. Dafür setzten die zahlreichen Schriftsteller in ihren Reihen verstärkt auf das Format des «fait divers»: Breit gefächerte Beiträge über allerlei kuriose und amüsante Fakten, die beiläufig kulturelles oder historisches Wissen vermittelten. Diese verliehen der neuen kommunistischen Presse eine Leichtigkeit, die dem ernstesten PCF-Organ häufig fehlte. Tatsächlich waren die «fait divers» in *L'Humanité* lange verpönt gewesen.⁴² Einen besseren Stand erhielten vordergründig unterhaltsame Texte erst wieder, als Paul Vaillant-Couturier 1935 erneut als Chefredakteur eingesetzt wurde. Dann erst erkannte man in der Redaktion endgültig, dass es nicht mehr ausschließlich darum ging, sich politisch zu bewähren, sondern letztlich darum, die Attraktivität der Zeitung zu erhalten. Vaillant-Couturier hatte die zunehmend verknöcherte Parteizeitung bereits Mitte der 1930er Jahre im Interesse höherer Verkaufszahlen etwas von den rigiden

41 — Claire Blandin/Christian Delporte/François Robinet, *Histoire de la presse en France. XX^e–XXI^e siècles*, Armand Colin, Reihe «U. Histoire», Paris 2016, S. 92.

42 — Courban, *La mise en scène du fait divers dans les colonnes du journal L'Humanité*, S. 168.

Vorgaben des französischen Politbüros gelöst.⁴³ Doch wurde eine umfangreiche Unterhaltungsrubrik wie Fernand Desprès' «Les Villages de Paris» erst im April 1936 möglich, als der Erfolg der Volksfront kommerziell die teure Steigerung der Seitenzahl von sechs auf acht Seiten erlaubte. Trotzdem hatte man Desprès auf den letzten Seiten der Zeitung wohl vorerst schlicht gewähren lassen. Seine amüsanten Bezüge in die Vergangenheit hätte niemand in der kommunistischen Parteizeitung in Auftrag gegeben. In den politisch wie medial zugespitzten Zuständen von 1937 wurde seine Rubrik jedoch zu einem Vorteil für *L'Humanité*. (ABB. 4)⁴⁴

Als die PCF um ihren 1936 errungenen politischen Einfluss bangen musste, hielten Desprès' Beiträge das kommunistische Publikum und damit im Rahmen des Möglichen auch die Wählerschaft in ihrem Bann. Gerade oberflächlich scheinende Artikel wie die seinen zogen noch die meisten Leser an. Sie waren insofern für die PCF und *L'Humanité* weit nützlicher als starr doktrinäre Texte oder dröge Berichterstattung. Fernand Desprès als diskreter Vermittler der gemeinsamen Geschichte verstand es, ohne erhobenen Zeigefinger dafür zu sorgen, dass sich eine breite Leserschaft angesprochen fühlte. Er bezog in seinen Texten die Lebenswelt der einfachen Arbeiter ein, die sich in der öffentlichen Repräsentation wiederfinden und sich mit der krisengeschüttelten Bewegung weiter identifizieren konnten. Statt von oben herab zu agieren, lenkte Desprès die Aufmerksamkeit seines Publikums fast unmerklich in eine für die kommunistische Bewegung vorteilhafte Richtung. Seine Rolle des historisch-kulturellen Erziehers unterschied sich grundlegend von jener, die andere Parteiiintellektuelle der ersten Generation zu Beginn der 1920er Jahre eigenommen hatten.⁴⁵ Anders als diese maßte er es sich nicht an, wegen eines außergewöhnlichen, prophetischen Bewusstseins die unwissenden Massen zu erziehen oder gar als «Führer des Volkes» aufzutreten. Ohne Autorität für sich selbst zu beanspruchen, unterhielt und bildete er seine Leser vielmehr in einem klar umrissenen Bereich. Trotzdem diente er mit seinem Engagement der Parteilinie der PCF während des Front Populaire. Dass jeder seiner Artikel illustriert erschien und ihm *L'Humanité* bis zum Ende der Volksfront eine öffentliche Bühne bot — der letzte Artikel der «Villages de Paris» erschien am 1. April 1938 —, zeugt davon, dass dies von seinen Vorgesetzten erkannt worden war. Seine Leidenschaft für historische Studien und revolutionäre Bezüge versuchten sie für ihre Reichweite, finanziell und politisch möglichst gewinnbringend einzusetzen. Auch als letztes umfassendes politisches Engagement von Desprès in *L'Humanité* verschaffte seine Rubrik ihm noch einmal eine gewisse Anerkennung in der Parteizeitung: Im August 1938 vertrat er ihre Direktion beim Begräbnis des kommunistischen Politikers François Ternaux.⁴⁶

43 — Courban, in: *L'Humanité. De Jean Jaurès à Marcel Cachin*, S. 185.

44 — «Les villages de Paris. Le premier télégraphe optique vit le jour à Belleville», in: *L'Humanité*, Nr. 14023, 10. Mai 1937, S. 8.

45 — Kroll, *Kommunistische Intellektuelle in Westeuropa*, S. 42.

46 — «La population de Charenton a fait d'émouvantes obsèques de François Ternaux», in: *L'Humanité*, Nr. 14475, 7. August 1938, S. 7.

Das Verbot der *L'Humanité* und der PCF im August 1939 trafen Fernand Desprès unvorbereitet: Er war gerade auf journalistischer Mission in Nizza. Von dort aus reiste er nach Algerien, wo er bis 1942 in Oran unter dem Pseudonym «Marcel Franc» die Literaturreubrik der linksrepublikanischen Zeitung *Oran-Républicain* leitete. Nach Ende des Krieges und bis zu seinem Tod im Februar 1949 arbeitete er bei «Radio Alger», einem Sender des französischen Staatsradios. Dort nutzte Desprès seine historisch-kulturelle Expertise dazu, den Ideen und Persönlichkeiten, die sein jahrzehntelanges Engagement geprägt hatten, in seinem Kulturprogramm «Lumières de France» ein Denkmal zu setzen.⁴⁷

47 — Fernand Desprès' Biografie und die analytische Einordnung seines intellektuellen Eingreifens sind Gegenstand meiner Dissertation: Ina Kiel, «Un journal de lutte de classe, une arme de révolution». Fernand Desprès und *L'Humanité* in der Zwischenkriegszeit. Fernand Desprès et *L'Humanité* de l'entre-deux-guerres, Universität Bielefeld, Bielefeld 2022. Diese umfasst im zweiten Band auch die Transkription seiner umfangreichen Korrespondenz an Charles Hotz. Beide Bände sind online verfügbar:

<https://pub.uni-bielefeld.de/record/2961579#harvard1>.

[30.11.2023]



LES TYPOS

MAX LINGNER IN *LA VIE OUVRIÈRE* (1936–1939)

Am 18. Mai 1939 lädt *La Vie ouvrière* seine Leser ein, sich die Gemäldeausstellung von Max Lingner in der Galerie Joseph Billiet in der Pariser Rue de la Boétie anzusehen. Die Journalistin (Germaine Haas) des Magazins des Gewerkschaftsbunds CGT [*Confédération générale du travail*] stellt den Künstler mit diesen Worten vor:

«Max Lingner illustriert seit mehreren Jahren die Spalten der *Vie Ouvrière*. Jeder von Euch weiß seinen Wert zu schätzen und erkennt die Ehrlichkeit seiner zutiefst menschlichen Beobachtungen. Er hat sein Talent dem Ausdruck des Arbeiterlebens gewidmet. (...) Was unseren Mitarbeiter interessiert, ist die Suche nach einer lebendigen Wahrheit; (...) Für ihn erzeugt die Arbeit keine Traurigkeit, alles ist fröhlich und lebendig (...) keine tragischen Szenen, in denen die Makel oder das Leiden der Menschen abgebildet werden, keine überspitzten Karikaturen.»¹

Einige Jahre vorher, am 1. Januar 1933, hatte Fabien Sollar vom Magazin *Art et décoration* in seinem Bericht über Max Lingners erste Ausstellung in der Galerie Joseph Billiet vollkommen entgegengesetzte Gefühle ausgedrückt:

«Das Thema der Not des Menschen kehrt ständig wieder und verschlägt einem den Atem. Seine Kohlezeichnungen mit dem betonten Strich, in denen Schwarz und Weiß hart aufeinanderprallen, drücken ebenso kräftig wie hoffnungslos das Wesen von Menschen aus, die immer mit dem Unglück zu kämpfen hatten. Wie traurig die Augen und wie enttäuscht die Münder sind, selbst bei den Kindern! Max Lingner gibt dieser angsterfüllten Jugend eine dramatische Haltung (...) Ausnahmsweise hat er eine Szene gemalt, die sich freudig gibt (...) doch eigentlich wirkt sie schrecklich melancholisch.»²

Ist Lingner ein «optimistischer» oder ein «pessimistischer» Maler, sind seine Werke Ausdrücke des Leben oder der Not und der Verzweiflung? Die zwischen 1937 und 1939 in *La Vie ouvrière* veröffentlichten Zeichnungen geben eher der Verfasserin des Artikels von 1939 Recht.

ABB. LINKS Max Lingner, «Les Typos» (Die Setzer) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 5. Mai 1938, S. 1.

Éric Lafon, Max Lingner in *La Vie ouvrière*, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 58–71, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20348>

1 — *La Vie ouvrière*, 18. Mai 1939.

2 — *Art et décoration*, 1. Januar 1933.



ABB. 1 *La Vie ouvrière* vom 28. April 1938, Titelblatt mit Illustration von Max Lingner

Lingner, zeichnen nach *Monde*

Die ersten Zeichnungen erscheinen am 8. Juli 1937 in dem Magazin der CGT und illustrieren die Seite «ausgewählte Märchen von Alphonse Daudet: *Die Ziege des Herrn Seguin*». Max Lingners erste Titelblattillustration seit dem Ende von *Monde* wird vom Zentralorgan der Kommunistischen Partei Frankreichs (PC-SFIC), der Tageszeitung *L'Humanité*, für den 1. August 1936 in Auftrag gegeben: «Alle am 2. August zum Fest des Friedens in Saint-Cloud». Es ging also darum, ein Fest im Freien abzubilden, das von der kommunistischen Partei einige Monate nach dem Wahlsieg des *Rassemblement populaire*, den Streiks mit Fabrikbesetzungen, den Gesetzen zur Reduzierung der Arbeitszeit auf vierzig Stunden und der Einführung der fünfzehn Tage bezahlten Urlaubs veranstaltet wurde. Ebenso wie die Illustration zum Märchen von Alphonse Daudet oder zu diesem Volksfest zeigen die Zeichnungen, die in mehr oder weniger regelmäßigem Abstand zwischen 1937 und 1939 folgen, in ihrer überwiegenden Mehrzahl Freude, Glück, Lächeln, ein geeintes Volk, eine Arbeit ohne Stumpfsinn. (ABB. 1) Beim Durchsehen aller Nummern von *La Vie ouvrière*, die in den schicksalhaften Jahren 1935 bis 1939 erschienen sind, haben wir nur vier Zeichnungen zum aktuellen politischen Tagesgeschehen gezählt. Zwei Zeichnungen zu den Entlassungen von Gewerkschaftlern und streikenden Arbeitern im November 1938, «Öffnet die Tore der Fabriken» (am 15. Dezember 1938) und «Amnestie» (am 12. Januar 1939), sowie zwei Zeichnungen zur Lage in Spanien, «Öffnet die Grenze» (am 26. Januar 1939) und «Madrid» (am 23. Februar 1939). Das ist bei circa hundert Zeichnungen, die der Welt der Arbeit gewidmet sind oder literarische Werke illustrieren, zweifelsohne sehr wenig.

Leider verfügen wir nicht über das Archiv des Magazins, um mehr über das Verhältnis zwischen der Redaktion und dem Illustrator zu erfahren. Allerdings ist es so gut wie sicher, wenn man aus der Funktionsweise der Presse im Allgemeinen schließt, dass jede Zeichnung vom Magazin beim Künstler in Auftrag gegeben wird.

Jedenfalls wird Max Lingner 1937 Mitarbeiter bei *La Vie ouvrière*. Allerdings erscheint er nicht unter den Mitarbeitern, die das Magazin in der Ausgabe vom 30. September 1937 vorstellt, im Gegensatz zum Zeichner und Karikaturisten René Dubosc (1897–1964), für den die letzte Seite des Magazins ab dem 29. April 1937 und bis zur letzten Nummer von *La Vie ouvrière* im September 1939 reserviert ist. Lingner wird nicht einmal angekündigt, als im Juli 1937 sein erster Beitrag im Magazin erscheint. Auch als zwischen dem 25. August 1938 und dem 12. Januar 1939 plötzlich kaum noch Lingner-Zeichnungen erscheinen (nur in den Nummern vom 24. November und vom 15. Dezember 1938 werde welche veröffentlicht), verliert die Redaktion kein Wort über diese «Abwesenheit». Doch diese «Verschwiegenheit» der Redaktion ist nicht auf Max Lingner gemünzt. Die Schaffung einer neuen Rubrik im Herbst 1938, «Échos, cancans et coups de Bec» für den Zeichner Bec [wörtlich: Schnabel] wird genauso wenig angekündigt. Diese «Versäumnisse» scheinen eher von der Entscheidung der Redaktion herzurühren als von den politischen und finanziellen Schwierigkeiten, denen das Magazin seit Ende 1937 begegnet. Im Laufe des Jahres 1938 werden diese Schwierigkeiten immer besorgniserregender, und 1939 werden sie schließlich dramatisch.

Lingner, der Optimismus in einer bedrohlichen Welt

In Italien herrscht der Faschismus uneingeschränkt seit 1922 und in Deutschland wurde die sehr mächtige Linke, SPD und KPD, auf den Straßen und in den Wahllokalen von Adolf Hitlers NSDAP besiegt. Diese aufeinanderfolgenden Niederlagen der italienischen und, vor allem, der deutschen Arbeiterbewegungen führen zu einer radikalen strategischen und taktischen Wende vonseiten der Kommunistischen Internationale. Der siegreiche Faschismus bedeutet die Möglichkeit, ja sogar die Bedrohung eines neuen Krieges. Die Komintern empfiehlt daher, die 1928 vorgegebene Richtlinie «Klasse gegen Klasse» durch das Prinzip der sogenannten «Volksfront» zu ersetzen. Im Mai und Juni 1934 werden die kommunistischen Parteien angewiesen, Bündnisse mit jenen sozialdemokratischen Parteien zu schließen, die bis dahin noch als «sozialfaschistisch» galten, sowie mit den «bourgeois Parteien» und den Republikanern, um eine Front gegen den Faschismus und den Krieg zu bilden. Im Sommer 1935 wird diese Strategie anlässlich des VII. Weltkongresses der Kommunistischen Internationale offiziell angenommen.

Im Oktober 1935 greift Mussolinis Italien Äthiopien an und verkündet dadurch seine territorialen Ansprüche. Die italienischen Faschisten nähren den Nationalismus der heimischen Massen durch das Versprechen einer Wiedererweckung des Römischen Reichs. Am 7. März 1936 beschließt Hitler die Remilitarisierung des Rheinlands und bricht damit mit den Bestimmungen des Versailler Vertrages. Es

ist gleichsam seine Antwort auf den sowjetisch-französischen Beistandsvertrag, der am 2. Mai 1935 von Stalin und Pierre Laval unterzeichnet und am 27. Februar von der Nationalversammlung und am 12. März 1936 vom Senat ratifiziert wurde. In Spanien gewinnt die geeinte und republikanische Linke ihrerseits die Parlamentswahlen vom 16. Februar 1936. Doch in diesem Land sind die sozialen und politischen Verhältnisse von Gewalt geprägt, sodass schon im Juli der Bürgerkrieg ausbricht. In Frankreich scheint der Richtungswechsel der Kommunistischen Internationale Früchte zu tragen. Die antiparlamentarische Demonstration der Rechten und der Verbände ehemaliger Kämpfer am 6. Februar 1934 wird von den Linken umgehend zum versuchten faschistischen Staatsstreich erklärt. Am 12. Februar versammeln sich die politischen und die gewerkschaftlichen Linken, einerseits der PS-SFIO [Sozialdemokraten] und der PC-SFIC, andererseits der CGT und der CGT-U, auf der Straße. Nach Gesprächen mit Moskau vollzieht der PC im Juni 1934 einen radikalen Richtungswechsel und unterzeichnet am 27. Juli 1934 mit dem PS-SFIO einen Einheits- und Aktionspakt, dem sich im Juni 1935 die Radikalsozialisten ebenfalls anschließen. Damit ist die Volksfront (Front populaire) geboren. In Spanien versammeln sich die Linken ebenfalls, doch nicht auf Initiative der spanischen Sektion der Kommunistischen Internationale, sondern einer revolutionären sozialistischen Linken, die sich dem Stalinismus gegenüber kritisch, sogar gegnerisch verhält, und dies in einem Land, in dem libertäre und anarchistische Organisationen vorherrschen. Allerdings veranlasst die reale faschistische Bedrohung, die über Spanien schwebt, die dortigen republikanischen, sozialdemokratischen, kommunistischen Linken im Januar 1936 dazu, sich zu einer Wahlkoalition zusammenzuschließen, die von der mächtigen anarchistischen CNT unterstützt wird. Am 16. Februar 1936 geht die frente popular als Siegerin aus den Wahlen hervor. Zwei Monate später gewinnen die französischen Linken ihrerseits die Wahlen vom 26. April und 3. Mai 1936 und erhalten eine Mehrheit, um das Land zu regieren. Diese zwei Wahlerfolge werden von den Linken als Erfolge über einen Faschismus beschrieben, der die Macht zu übernehmen droht, und von den Parteien, insbesondere den Kommunisten und den Sozialdemokraten, als Verbesserung der Lage, als Aussicht auf einen möglichen neuen Horizont empfunden. Diese — momentane — Verbesserung der Lage wird sehr schnell spür-, sicht- und hörbar, zumindest in Frankreich. In der Tat werden im Frankreich des Front populaire schon ab Mai 1936 und bis zum Herbst die meisten Fabriken in freudiger Atmosphäre besetzt, öffentliche Tanzvergnügen veranstaltet, Campingplätze eingerichtet, ein Gesetz zur Reduzierung der Arbeitszeit verabschiedet, zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen gedrängt, fünfzehn Tage bezahlter Urlaub für die Arbeiterinnen und Arbeiter, die bis dahin keinen genossen hatten, eingerichtet, Freizeit, sportliche Betätigung und Kultur gefördert. Der PC nimmt den Slogan «Überall Sowjets!» zugunsten der Formel «Ein freies, starkes und glückliches Frankreich» zurück, schwenkt neben der roten Fahne auch die Trikolore und lässt in den Demonstrationen sowohl die «Internationale» als auch die «Marseillaise» singen.

Der deutsche kommunistische Emigrant Max Lingner, der 1929 nach Frankreich kam, gestaltet seine Gemälde und seine Zeichnungen, für das Titelblatt oder für die Innenseiten der Wochenzeitung *Monde*, in dieser vom Konflikt zwischen Faschismus und progressivem Aufbruch beherrschten, widerspruchsvollen Zeit. Die Verbesserung der Lage im Jahr 1936 verschafft ihm die Gelegenheit, eine andere Wirklichkeit festzuhalten, jene der französischen Arbeiterbewegung, die mit der Volksfront Arbeit und Aktivismus neu zusammendenkt, in einem Frankreich, in dem Erholung, Freizeit und Kultur für alle zugänglich werden und sich die Umrisse eines möglichen neuen Lebens abzeichnen. Die gesamte linke Presse, insbesondere die Magazine *Vu*, *Marianne*, *Regards*, *Messidor*, verändert ihr Layout und ihre Titelblätter völlig, veröffentlicht zahllose Fotoreportagen über die Streiks, über die Arbeit, über die Freizeit, über die Ruhepausen und über die sportlichen Aktivitäten, denen das Volk nachgeht. Doch das Glück dauert niemals ewig und die Volksfront wird bald mit unterschiedlichen Schwierigkeiten konfrontiert, vor allem finanziell. Gerade in diesem Zusammenhang öffnet *La Vie ouvrière* ab dem Sommer 1937 seine Spalten der Kunst Max Lingners, damit er diesen Willen illustriert, den durch die Verschlechterung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage ramponierten Geist der Volksfront zu bewahren und zu erhalten.

Den «Willen zum Glück» illustrieren

Am 5. Juni 1936 widmet das Magazin seine letzte Seite einer umfangreichen Fotoreportage über Streikende in Issy-les-Moulineaux, einem Vorort von Paris. Die Woche darauf bringt es vier Streikfotos auf der Titelseite, sechs Fotos eines Streiks in einer Wäscherei in Issy-le-Moulineaux auf Seite 3 und sechs Fotos aus der Pariser Thomson-Fabrik auf der letzten Seite. Warum Issy-les-Moulineaux? Weil sich aus dieser Stadt, sowie aus Boulogne-Billancourt, ab dem 26. Mai 1936 die Streikbewegung mit Fabrikbesetzungen, die in Le Havre und Toulouse ihren Anfang genommen hatte, im Pariser Ballungsraum ausbreitet. Und schließlich findet in dieser Vorstadt von Paris der achte und letzte Kongress des Gewerkschaftsbunds CGT-U, der sich 1921 vom CGT abgespalten hatte, vor seiner Wiedervereinigung mit dem CGT im März 1936 statt.

Von da an werden die Seiten des Magazins der CGT, die bis dahin kaum Fotografien aufgewiesen hatten, jede Woche mit zahlreichen Fotos illustriert. Am 10. Juli 1936 startet *La Vie ouvrière* eine neue Rubrik, «Coup d'œil sur les batailles ouvrières» (Ein Blick auf die Arbeiterkämpfe), in der Fotografien ihre Berichterstatter abgedruckt werden. Diese Seite bietet einen Überblick über die streikenden und besetzten Fabriken in ganz Frankreich. Die Redaktion vergisst keine Körperschaft, von der Automobilbranche bis zur Lebensmittelbranche, von den Textilarbeiterinnen bis zu den Ladenangestellten. Diese Fotoreportagen sind gewissermaßen die Vorankündigung von Max Lingners Serien von Zeichnungen über die Berufe und die Arbeiter, mit denen sie ab dem Sommer 1937 koexistieren. (ABB. 2)



ABB. 2 *La Vie ouvrière* vom 18. Mai 1939, Titelblatt mit Fotografien vom Protest der Matrosen in Le Havre

Am 28. Februar 1936 erscheint eine weitere neue Rubrik im Magazin, «S'instruire, se distraire» (Sich bilden, sich zerstreuen). Die Gewerkschaft fördert Kultur und Bildung zwar nicht erst seit 1936, doch die Resonanz mit der bevorstehenden Zeit ist umso bedeutender.

Seit dem Herbst 1934 haben die beiden Gewerkschaftsverbände CGT und CGTU im Kielwasser der Einheit zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten die «Feindseligkeiten» beigelegt und zu diskutieren begonnen, wobei für die CGT-U nur eine Aktionseinheit denkbar ist, während die CGT eine organische Einheit vorzieht. Der Weg ist zwar beschwerlich, doch die Einheit herrscht vor und Anfang März kommt es zur Wiedervereinigung des 1895 gegründeten Gewerkschaftsbundes. Die Niederlagen der Arbeiterbewegungen in Italien und Deutschland, die zum Teil das Ergebnis der Entzweiung der politischen und der gewerkschaftlichen Linken waren, haben die Gemüter in Frankreich zutiefst geprägt. Sodass die Verwirklichung der Einheit im März 1936, der anschließende Erfolg des Maifeiertags und schließlich der Wahlsieg auch zu dieser neu empfundenen Freude beitragen, dem Gefühl, dass bessere Zeiten aufkommen, eine strahlende Zukunft. Die Wirtschaftskrise, die Arbeitslosigkeit (860.000 Arbeitslose im Jahr 1936) und die harten Arbeitsbedingungen in sehr viele großen, kleinen und mittleren Unternehmen sind der Alltag eines arbeitenden Volkes, doch die verschiedenen Ereignisse vom Frühjahr 1936 in Frankreich geben Anlass zur Hoffnung auf bessere Tage. Sie lassen gewiss die schrecklichste Bedrohung vergessen, den Krieg. Davon zeugen auch die Reden der politischen und gewerkschaftlichen Führer bei jeder Feierlichkeit des Front populaire.



ABB. 3 *La Vie ouvrière* vom 14. Juli 1938, S. 1, mit einer Illustration von Max Lingner

Max Lingners Zeichnungen in *La Vie ouvrière* sind ebenfalls Bestandteil dieses «Willens zum Glück», dieser Gewissheit, um es mit den damaligen Redewendungen zu sagen, dass man «dem Leben entgegen» geht, dass «uns die Zukunft gehört» oder «das Leben uns gehört». (**ABB. 3**)

Die fotografierte Arbeitswelt

1937 druckt die Redaktion von *La Vie ouvrière* weiterhin zahlreiche Fotos ab und veröffentlicht Reportagen über die Industriegebiete Frankreichs. Die Fotografien zeigen Fabriken, Schächte, Eisenwerke, Zugdepots, Hafendocks in unterschiedlichen Regionen und Städten Frankreichs. Die Aufnahmen zeigen selbstverständlich streikende Arbeitskräfte, die «ruhig» die Fabrik besetzen, die Bälle und Spiele dort veranstalten, wo normalerweise das Geräusch der Maschinen ertönt, aber auch Arbeitskräfte, die tätig sind und produzieren. Mit der Strategie der Volksfront haben sich die französischen Kommunisten, vom PC-SFIC ebenso wie von der CGT und von *La Vie ouvrière*, die Begriffe und die Bilder des nationalen und republikanischen Diskurses angeeignet und beteiligen sich an der Aufwertung der Reichtümer des Landes, genauer gesagt aller Reichtümer und Bodenschätze, deren Herstellung und Ausschöpfung das Ergebnis menschlicher Intelligenz sind. Am 17. April 1936 versichert Maurice Thorez, dass die Kommunisten ihr Land lieben und sich einsetzen «für den Wohlstand, gegen das Elend! Für die Freiheit, gegen die Sklaverei! Für den Frieden, gegen den Krieg! Für die Wahl eines starken, freien und glücklichen Frankreichs, das die Kommunisten wollen und schaffen werden.»



ABB. 4 La Vie ouvrière vom 14. Oktober 1937, S. 24 mit Zeichnungen von René Dubosc



ABB. 5 La Vie ouvrière vom 8. April 1937, S. 14 mit Zeichnungen von Max Lingner

1937 wird das Magazin zuerst von zwölf auf sechzehn Seiten erweitert, dann ab dem 6. Mai 1937 auf zwanzig Seiten und ab dem 7. Oktober 1937 auf vierundzwanzig Seiten. Am 14. Oktober 1937 verkündet es, dass seine wöchentliche Auflage 248.000 Exemplare beträgt. Die wiedervereinigte CGT zählt seinerseits vier Millionen Mitglieder, allein 750.000 im Metall-Verband.

Das Magazin wird regelmäßig umgestaltet und wird durch die Einfügung neuer Rubriken wie «Freizeit, Erziehung und Sport» oder «Kunst und Wissenschaft» dicker. Ab dem 29. April 1937 wird schließlich die letzte Seite für die humoristische Politik- und Sozialkritik von René Dubosc reserviert, dem Zeichner von *L'Humanité*. Dubosc bietet über zwei Spalten und in einer comicartigen Aufmachung einen ebenso amüsierten wie scharfzüngigen Kommentar zum Zeitgeschehen. (ABB. 4) Lingners Mitarbeit bei *La Vie ouvrière* beginnt also nach der völligen Selbsterneuerung des Magazins und auf dem Höhepunkt seiner Popularität und Wirksamkeit.

Die Kultur fördern

Max Lingners erster Beitrag, am 8. Juli 1937, ist eine gezeichnete Illustration zu *Die Ziege des Herrn Seguin*, einem Märchen aus dem Erzählungsband *Briefe aus meiner Mühle* von Alphonse Daudet. (ABB. 5) Indem *La Vie ouvrière* Fortsetzungsromanen oder Auszüge aus einer Erzählung oder einem Märchen eine Seite widmet, folgt es nicht mehr und nicht weniger als der großen Tradition der Presse des 19. Jahrhunderts. Weshalb hat sich die Redaktion um die Mitarbeit von Lingner bemüht? Mit Sicherheit, weil sie gesehen hatte, wie sein Talent in *Monde* zum Ausdruck kam.



ABB. 6 *La Vie ouvrière* vom 4. November 1937, S. 9 mit Zeichnungen von Max Lingner



ABB. 7 *La Vie ouvrière* vom 10. März 1938, S. 7 mit Zeichnungen von Max Lingner

Wahrscheinlich, weil ihr nicht entgangen war, dass er bei *L'Humanité* wieder Arbeit gefunden und im Februar 1937 den Auftrag erhalten hatte, den Roman *La Croisière rouge* von Roger Courteville zu illustrieren, dann im März *Le Livre de la brousse* von René Maran. Und dass er ebenfalls 1936 und 1937 Zeichnungen in der jährlichen Veröffentlichung des PC *Almanach ouvrier et paysan* veröffentlicht hatte. Ab Juli 1937 und bis zum 31. August 1939 fertigt Max Lingner jede Woche Illustrationen für die Literatursseite des Gewerkschaftsmagazins an. Auszüge aus einem Märchen oder einem Roman, oder eine vollständige Erzählung, die in mehreren Folgen abgedruckt wird, werden von mehreren Zeichnungen begleitet, zu denen noch die Initialen kommen. Allwöchentlich endet der illustrierte Text mit «Fortsetzung folgt», um den Leser in Treue an das Magazin zu binden. Ein klassischer Vorgang, der auf die Presse des vorherigen Jahrhunderts zurückgeht und zahlreichen Romanen zur Bekanntheit verholfen hat. Wird die Textauswahl durch die Redaktion der CGT getroffen? Ganz gewiss, und diese leitet sie dann an Max Lingner weiter. Man kommt nicht umhin festzustellen, dass es dem Maler und Zeichner weder an Arbeitskraft noch an Inspiration bei seinen Illustrationen von Werken klassischer französischer Autoren wie Alphonse Allais, Alphonse Daudet, Anatole France, Jules Renard und vor allem Balzac, Flaubert, Maupassant, Rabelais und Zola mangelt. (ABB. 6 UND 7) Das Magazin veröffentlicht ebenfalls Erzählungen oder Roman auszüge von weniger bekannten Schriftstellern wie André Baillon, Marie Colmont, Jules Moineaux und André Philippe, auf den wir noch zurückkommen werden. *La Vie ouvrière* wünscht seiner Leserschaft durch diese Vielfalt eine qualitätsvolle Literatur zu bieten, die



ABB. 8 La Vie ouvrière vom 14. Oktober 1937, S. 18 mit Zeichnungen von Max Lingner



ABB. 9 La Vie ouvrière vom 22. Juli 1937, S. 13 mit Zeichnungen von Max Lingner

über die bloßen Gattungen des sozialen Romans oder der proletarischen Literatur hinausgeht. Allerdings bringt das Magazin dabei sehr wohl Geschichten aus der Welt der einfachen Leute, des Volks, der Handwerker, des kleinen Händlers, des Pfarrers, sei es mit den Märchen aus Zolas *Contes à Ninon*, die im Herbst 1937 in fünf aufeinanderfolgenden wöchentlichen Nummer abgedruckt werden (ABB. 8), oder mit Maupassants Erzählung *Boule de suif*, die in acht aufeinanderfolgenden Nummern abgedruckt wird (ABB. 9). Der verträumte, zauberhafte oder fantastische Charakter, der diese Werke von Émile Zola prägt, wird einem x-ten Abdruck seines naturalistischen Romans *Germinal* vorgezogen. Auffallend ist daneben, dass diese *Contes à Ninon* die Kraft der Jugend verherrlichen und somit eine Thematik aufweisen, die auch im gemalten oder gezeichneten Werk Lingners sehr präsent ist. Die Literaturseite bietet den Lesern also eine Möglichkeit, zeitweilig dem Arbeitsalltag sowie den Qualen des von Tag zu Tag finsterner werdenden Weltgeschehens der Jahre 1938 und 1939 zu entweichen. Das Gewerkschaftsmagazin, das inhaltlich die Themen des Kampfs, des Streiks, der Arbeit und ihrer Bedingungen betont, nimmt sich ebenfalls vor, die arbeitende Bevölkerung, die nur eine sehr kurze Schulzeit genossen hat, zu unterrichten und weiterzubilden. Nur so kann man verstehen, warum die Redaktion im August 1939 Auszüge aus Anatole Frances *Les Contes de Jacques Tournebroke* ausgewählt hat, die den Leser in ein sprühendes Mittelalter versetzen, beziehungsweise Auszüge aus *Le Bureau du commissaire* von Jules Moineaux, einer Satire auf das Polizeimilieu. Am 24. und am 31. August 1939 bemüht sich *La Vie ouvrière* schließlich, den Hitler-Stalin-Pakt zu erklären, um ihn zu rechtfertigen.

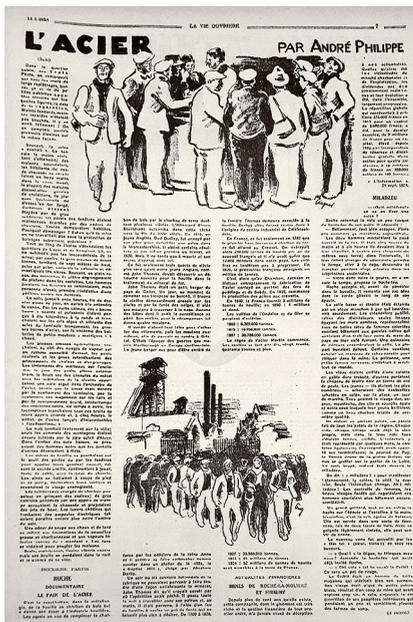


ABB. 10 *La Vie ouvrière* vom 14. April 1938, S. 7 mit Zeichnungen von Max Lingner



ABB. 11 *La Vie ouvrière* vom 5. Mai 1938, S. 7 mit Zeichnungen von Max Lingner

Die Würde der Arbeiter und des Volks illustrieren

Ab dem 17. März 1938 und während zwölf aufeinanderfolgenden Nummern, bis zum 16. Juni, nimmt sich Max Lingner des Romans *L'Acier* (Der Stahl) von André Philippe an, der im Jahr zuvor beim Verlag der Kommunistischen Internationale ESI (éditions sociales internationales) erschienen ist. Max Lingner zeichnet ebenso gründlich wie genau die Architektur der Gruben und der Schmelzwerke sowie die Gruppen von Bergleuten oder Schmelzer aus der Gegend um Firminy im Département Loire, wo sich der Roman des ehemaligen Stahlarbeiters Claude Liogier alias André Philippe abspielt. (ABB. 10 UND 11) Lingner greift auf keine der vier Zeichnungen zu dem Roman zurück, die er bereits 1936 für den *Almanach ouvrier et paysan* geschaffen hatte; damals hatte die jährliche Veröffentlichung der kommunistischen Partei einige Fragmente aus dem Roman gebracht, sie aber fälschlich- und ungeschickterweise einem gewissen «Philippe Logier» zugeschrieben.

Man könnte meinen, dass *La Vie ouvrière*, indem es diesen gesellschaftlichen Roman in seiner Literaturre rubrik vollständig abdruckt, durch diese Geste eindeutig seine Identität als Klassenmagazin betont. Doch handelt es sich vielmehr um das Bestreben, weiterhin und einmal mehr der Zeit und dem Geist der Volksfront gerecht zu werden. Es geht darum, die soziale Wirklichkeit der Arbeitswelten beim Aufbau von Frankreich vorzuführen, und die Würde der Arbeiter zu zeigen, die unter Bedingungen und in Rhythmen arbeiten und produzieren, zu deren Verbesserung die Volksfront, und daher auch die CGT und der PC-SFIC, in großem Maße beigetragen haben. Dafür werden Max Lingners Talent und Stil herangezogen

gen. Zwischen dem 7. Oktober 1937 und dem 2. Juni 1938 werden vierundzwanzig Zeichnungen zum Thema Beruf und Beschäftigung veröffentlicht, und zwischen dem 9. Juni und dem 4. August 1938, sieben Zeichnungen für die Reihe «Les grands travaux» [Großbaustellen]. Die Redaktion des Magazins und Lingner wollen dem Leser somit das arbeitende Frankreich zeigen, nachdem sie ausführlich das streikende Frankreich gezeigt haben. Die Bergleute, die Hafenarbeiter, die Metallarbeiter, die Eisenbahner, die Dreher, «die aus der Holzbranche», «die aus der Lebensmittelbranche», die Textilarbeiterinnen, werden als Erste unten auf der Titelseite gezeigt, um einen Artikel über die Körperschaften auf den Innenseiten anzukündigen. Die Arbeiterklasse wird tatsächlich dargestellt — zu den genannten Berufen kommen noch die «Schweißer», die «Gießer», die «Elektriker» dazu —, aber indem es auch die «Verkäuferinnen», die «Gärtner», die «Taxifahrer» erwähnt, zeigt das Magazin, dass es nach wie vor im Sinne einer gewünschten Vereinigung des ganzen Landes handelt, der Vereinigung all jener, die arbeiten und den Gegenpol darstellen zu einer Arbeiterschaft und einer Bourgeoisie, die von Dubosc auf der letzten Seite als ausbeuterisch, verachtungsvoll und antinational, wenn nicht als untätig, beschrieben werden. Das Magazin der CGT beabsichtigt somit, wobei es sich auf das politische Engagement von Max Lingner verlassen kann, den Lesern von *La Vie ouvrière* zu zeigen, dass «das freie, starke und glückliche Frankreich, das die Kommunisten wollen und schaffen werden» — siehe weiter oben den Ausspruch von Maurice Thorez — morgen der UdSSR Stalins ähneln könnte, wo der Arbeiter Aleksej Stachanow geehrt wird, bessere Produktionsergebnisse als in den kapitalistischen Wirtschaften verkündet werden und die Verwirklichung großer industrieller Projekte stattfindet: Fabriken, Werften, Staudämme, Kanäle ... In der Tat hat es *La Vie ouvrière* nie unterlassen, auf seinen Innenseiten sowjetische Propaganda zum Thema Verbesserung der Arbeitsbedingungen in der UdSSR zu wiederholen und sich selbst über die Ergebnisse des Stachanowismus zu täuschen. Die lächelnden Gesichter der Arbeiterinnen und Arbeiter, Angestellten und Handwerker, die uns Lingner bei ihren Beschäftigungen zeigt, sind, wie man zugeben muss, ebenfalls Teil dieser Propaganda, welche nur Arbeiter darstellt, die stolz auf ihre Fabrik sind und sich lächelnd an der Produktion zum Wohl des Staates beteiligen. Traurigkeit, Stumpfsinn oder Leiden, wie sie von Lingners französischen Vorläufern — Zeichner und Plakatkünstler — dargestellt wurden, oder auch einfach der streikende Arbeiter, der mit gereckter Faust und herausgestreckter Brust das Kapital herausfordert, werden hier zugunsten des Bildes vom würdigen und fleißigen Arbeiter vernachlässigt, der in einer Paarbeziehung mit oder ohne Kind lebt. Zu dieser Zeit und angesichts des Faschismus erscheint es wichtig, ein anderes Bild des Arbeiters und des Volks zu zeigen oder zu verteidigen als jenes des kriegerischen und individualistischen «neuen Menschen»: Es ist würdig und friedlich, rebellisch, aber auch arbeitsfreudig. Was zählt ist das Zeigen des eigenen Vertrauens in die Zukunft, der Hoffnung auf bessere Tage, der Zuversicht trotz allem auf eine brüderliche und universelle Menschheit. Dies sind die Werte, die Gefühle, die Max Lingner mit uns teilen und uns empfin-

den lassen möchte. Am 11. August 1938 hat seine erste Zeichnung nach der langen Serie über die Berufe und die Großbaustellen «die Ferien» zum Thema, also die Zeit der Ruhe, der Freizeit und sogar der Ausübung des Rechts auf Faulheit ... kurz vor Beginn der Zeit der schweren Prüfungen und Leiden.

Der Antifaschist Lingner wird, weil er Deutscher ist, im Oktober 1939 festgenommen und inhaftiert, da sich die Französische Republik im Krieg gegen Nazideutschland befindet. Unter deutscher Besatzung wird er ins Lager Gurs verschleppt. Er überlebt dieses und beteiligt sich am Widerstand gegen Deutschland und an den Befreiungskämpfen in Frankreich. «Mit Rührung» kündigt die Zeitung *L'Humanité* am 17. November 1944 die Rückkehr ihres Mitarbeiters Lingner an, «der darauf bestanden hat, uns schon heute ein Zeugnis seines kraftvollen Talents zu geben», kann man auf der ersten Seite lesen. Wir haben keine Zeichnungen Lingners in den Jahrgängen 1945 bis 1947 von *La Vie ouvrière* gefunden. Im Februar 1947 wird das Magazin von zwölf auf sechzehn Seiten erweitert und es erscheint erneut eine Kultur- und Literaturseite, jedoch ohne Illustrationen von Lingner. Im Juni stellt dieser wieder in der Pariser Galerie von Joseph Billiet aus. Die kommunistischen Zeitungen wie *L'Humanité*, *Ce Soir*, *Les Lettres françaises* und *Femmes françaises* sowie weitere Organe der Widerstandspresse wie *Franc-Tireur* oder der regionalen Presse wie *L'Avenir normand* veröffentlichen eine Ankündigung oder eine Besprechung, die ihre Leser dazu auffordert, sich die Gemäldeausstellung ansehen zu gehen. Die Titel dieser Artikel sind ziemlich lobend, «Max Lingner, der Optimist», «Max Lingner, Maler des Lebens» oder auch «Ein großer Volkskünstler» kann man da lesen. Die Redaktion des Magazins der CGT scheint ihren Mitarbeiter vergessen zu haben.

BOUCHERIE



L'ALIMENTATION

Als Max Lingner im Frühjahr 1929 zusammen mit seiner Frau Lisa in Paris ankommt, ist er vierzig Jahre alt und ein erfahrener, aber wenig erfolgreicher Maler. Dabei begann seine Karriere vielversprechend, denn sein Studium in Dresden hatte er mit Erfolg absolviert — 1912 wurde er mit dem Sächsischen Staatspreis ausgezeichnet. Den Preis erhielt er für sein großformatiges Gemälde «Abendlied», das fünf junge Frauen zeigt, die nebeneinander barfuß auf einer Blumenwiese stehen und singen. Die Kleidung in den Farben Schwarz, Weiß und Rot hebt sich deutlich vom kräftigen Grün des Grases ab. Orientiert hatte sich Lingner nicht nur an seinem Dresdner Lehrer Carl Bantzer, sondern bei diesem Motiv speziell an den Darstellungen moderner, selbstbewusster Frauen des Schweizer Malers Ferdinand Hodler.¹

Dieser frühe Erfolg wurde durch die Einberufung Lingners zum ersten Weltkrieg beendet. Nach dessen Ende hat er sich mit Lisa auf den Darß an der Ostsee zurückgezogen, sich in seiner Malerei auf die Landschaft konzentriert und die bei Bantzer praktizierte Freiluftmalerei weitergeführt. Sein Gemälde «Mein Hof auf dem Darß» aus dem Jahr 1920 mit dem weiten, blau-weiß gesprenkelten Himmel ist ein Beispiel für sein entstehendes Interesse am deutschen Impressionismus. Doch die Abgeschiedenheit und das raue Leben hielt das Ehepaar nicht lange aus und zog 1922 nach Weißenfels, in die Heimatstadt von Lisa. Lingner malte hier die Saale-Landschaft der Umgebung sowie diverse Stillleben und konnte diese auch auf seiner ersten Einzelausstellung zeigen. Diese fand 1922 in der «Kunsthalle P. H. Beyer und Sohn» statt, einer bekannten Leipziger Galerie, die Max Klinger vertrat.² Lingner begann zudem, sich für die Menschen in seiner neuen Umgebung zu interessieren. Es entstanden zum einen Porträts von bürgerlichen Auftraggebern und zum anderen von Landarbeitern sowie Fabrikarbeiterinnen, die im nahegelegenen Leuna beschäftigt waren. Es war wohl vor allem der Konflikt zwischen dem eigenen bürgerlichen Leben, dem wachsenden künstlerischen Interesse am Alltag der einfachen Menschen und dem Desinteresse potentieller Käufer an Werken zu diesem Thema, der ihn dazu bewog, einen weiteren Orts- und Perspektivwechsel zu wagen und von Weißenfels nach Paris zu ziehen.

ABB. LINKS Max Lingner, «L'alimentation»

(Der Lebensmittelhandel) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 23. Dezember 1937, S. 1.

Angelika Weißbach, Max Lingner — ein deutscher Maler in Paris, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 72–87, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20349>

1 — Ferdinand Hodler (1853–1918) stellte von 1898 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs regelmäßig in Berlin aus, zunächst in der Großen Berliner Kunstausstellung, dann in der Berliner Secession. Da Lingner angibt, dass sein Gemälde «Abendlied» in Brodowin, einem Dorf in der Mark Brandenburg entstanden sei, könnte er vorher eine Ausstellung Hodlers in Berlin gesehen haben.

2 — Egbert Delpy, «Aus Leipziger Kunstsälen», in: *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 16. Oktober 1922.

Wie sich der Umzug nach Frankreich auf den Maler Max Lingner auswirkt, welche Bedeutung er seiner Malerei jenseits der intensiven Arbeit als Pressezeichner beimisst, und wie er als (deutscher) Maler in Paris wahrgenommen wird, ist Gegenstand des folgenden Beitrags.

Riesige Eindrücke und erste Gemälde

Zu den ersten Unternehmungen in Paris gehören Museums- und Ausstellungsbesuche, die Lingner nicht nur begeistern. Seinem Weißenfelder Bekannten Alfred Mieth schreibt er am 14. Mai: «Was und wieviel man hier so im Vorbeigehen zu sehen bekommt, übersteigt alle Begriffe. ‹Le Grand Salon›^{3]}, d.h. 1000 Plastiken und 5000 Bilder, haben ich und Lisa uns vergeblich bemüht, anzusehen, oder besser abzugehen. Nur 2–3 Sachen, die mit wirklich meisterlichem, aber ganz altmodischem Können gemacht waren. In der Riesenhalle der Plastik, groß wie der Leipziger Bahnhof, flogen kleine Vögel herum, die hatten wenigstens das Recht auf den Dreck zu sch..., was mir leider nicht vergönnt war. ‹Le salon de Tuileries›^{4]}, bloß 1000 Werke (etwa Sezession entsprechend) — das Gleiche, nur wenig besser und moderner, ein eigenartiges kleines Kabinett ausgenommen mit Marcoussis, Lurçat, Fautrier etc. Dann die Hunderte kleiner und kleinster Handlungen mit teils ganz köstlichen neuesten Arbeiten von Braque, Leger, Picasso etc.»⁵

Im gleichen Brief erklärt Lingner selbstbewusst die eigene Situation: Zu arbeiten haben Lisa und ich «noch nicht angefangen, aber es kribbelt schon in uns. Meine Malweise, wenigstens die meiner letzten Arbeiten, wird sich wohl nicht so bald ändern, denn ich habe den Eindruck erhalten, daß meine letzten Arbeiten, resp. die, die ich noch vorhabe, auch innerhalb der Pariser Malerei sehr eigenartig und selbständig wirken würden.»⁶

Genau einen Monat später, am 14. Juni 1929, berichtet er dann Mieth: «Meine Arbeitspetroleumquelle beginnt wieder zu tröpfeln. Ich erwarte die erste größere Explosion Anfang nächster Woche. Die riesigen Eindrücke haben natürlich erst alles mal verschüttet — Jetzt kommt die Reaktion, deshalb will ich Ihnen nicht meine heutige Ansicht über Paris und die moderne französische Kunst mitteilen — sie würde sicher ungerecht sein. Wo viel Licht strahlt, wie hier, ist es natürlich, daß auch die Schattenpartien entsprechende Ausmaße haben. Einen Tag liebt man diese Stadt, am anderen haßt man sie ebenso leidenschaftlich.»⁷

Eines der ersten Gemälde, das Lingner in Paris malt, ist eine Stadtansicht.⁸ (ABB. 1) Sie zeigt den spektakulären Blick, den man von den südlich gelegenen Meudon-

3 — Mit «Grand Salon» meint Lingner sicher «Le Salon» der «Société des artistes français», der vom 1. Mai bis zum 30. Juni 1929 im Grand Palais in Paris stattfindet.

4 — Der «Salon des Tuileries» wird von Mai bis August 1929 im Palais des expositions, 148 rue de l'Université in Paris veranstaltet.

5 — Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 14. Mai 1929, zitiert nach *Bildende Kunst* 3/1969, S. 155.

6 — Ebd.

7 — Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 14. Juni 1929, zitiert nach ebd., S. 155, 158.

8 — «Paris-Meudon», 1929, Öl auf Leinwand, 73 × 116 cm, Staatlichen Museen zu Berlin.



ABB. 1 Max Lingner, «Paris-Meudon», 1929

Terrassen auf die französische Hauptstadt hat: In der Ferne ist deutlich der Eiffelturm zu erkennen, in der Mitte das Eisenbahnviadukt und im Vordergrund die kleinen Häuser von Meudon. Oben rechts thront die Anlage des Waisenhauses Saint Philippe. Lingner malt dieses Pariser Ausflugsziel jedoch nicht bei Sonnenschein, sondern vor einem dunklen, fast nachtschwarzen Himmel. Neben Schwarz dominieren die Farben Braun, Englisch-Rot und Weiß, allein die Seine bekommt ein helles Blau. Datiert ist das Werk mit 1929, aber noch zwei Jahre später berichtet Lisa in einem Brief an Mieth davon: «Wir beide haben furchtbar gearbeitet. Gilles hat schon sein 3. Buch fertig.^[9] [...] Außerdem haben wir gemeinschaftlich ganz entzückende Vorhänge-Gemälde auf Seide gearbeitet — welche wir beide signieren.^[10] [...] Dann hatte Gilles eine prächtige Landschaft gemacht — Blick auf Paris von Meudon aus. Querformat, etwa 120 × 80 — ganz in Schwarz-Weiß-Rot und etwas scharfes Blau.»¹¹ Diese Zeilen schreibt Lisa bereits in der neuen Wohnung. Das Ehepaar ist nach zwei Jahren aus dem kleinen Appartement¹², das sie nahe des Künstlerviertels Montparnasse gemietet haben, in den Südwesten von Paris gezogen. Das 16. Arrondissement ist eines der wohlhabenden Viertel der Stadt, der große Landschaftspark Bois

9 — Lisa nennt Max in Paris oft Gilles. Das erste Buch war «Le pêcheur et sa femme»/«Der Fischer und seine Frau» mit eigenem Text (1929), das zweite Buch «Le chévrier»/«Der Ziegenhirt» (1930/31) mit Texten von Henri Barbusse, das dritte «Le Livre d'heures»/«Das Stundenbuch».

10 — Auch Lingner beschreibt diese Zusammenarbeit mit Lisa in einem Brief an Mieth: «Lisa hatte große Entwürfe von mir mit einem selbsterfundenen Färbeverfahren auf

dünne exotische Seide übertragen, große Formate, als Wandbehang, Saalschmuck oder, transparent, [als] Vorhang gedacht.» (Brief von Max Lingner an Alfred Mieth vom 4. November 1931, zitiert nach *Bildende Kunst* 3/1969, S. 158.)

11 — Brief von Lisa Lingner an Alfred Mieth vom 23. August 1931, zitiert nach *Bildende Kunst* 3/1969, S. 158.

12 — Die genaue Adresse war rue de moulin vert nr. 23 im 14. Arrondissement.



ABB. 2 Max Lingner, «Im Boot», 1931

de Boulogne liegt vor der Tür, dank der Metro ist man schnell im Zentrum von Paris. Die genaue Adresse ist 73 Boulevard de Montmorency, und die neuen Wohn- und Atelierräume befinden sich im Haus des französischen Bildhauers René Quillivic. Der bretonische Künstler hat sich das Gebäude 1923–1925 von Pierre Patout, dem Chefarchitekten der Galeries Lafayette, bauen lassen und den repräsentativen Eingangsbereich mit eigenen Skulpturen gestaltet. Lisa und Max Lingner wohnen in einem der beiden 1930 angebauten Seitengebäude. Lingner bezeichnet die Räume als «unsere Arbeitszelle»¹³, sie haben einen eigenen Eingang, es gibt ein Wohnatelier mit Nordlicht, ein Schlafzimmer, ein Bad, einen Kohleofen.

Im neuen Atelier malt Lingner dann wahrscheinlich sein nächstes — zumindest uns bis heute bekanntes — Gemälde: «Im Boot».¹⁴ (ABB. 2) Zwei Paare sitzen in einem einfachen Holzkahn, ein Mann rudert, eine Frau steuert, die anderen beiden halten sich am Rand und aneinander fest — dieses Paar erinnert an jenes aus seiner Grafikserie «Arbeiterliebe». Lingner lässt den Betrachter von oben auf die Szene schauen, doch es bleibt offen, wohin das Boot fährt. Die Auswahl der Farben ist genau wie bei «Paris-Meudon»: Schwarz, Weiß, Englisch-Rot und etwas Blau.¹⁵

13 — Brief von Max Lingner an Henri Barbusse vom 30. Juni 1931; Akademie der Künste, Berlin.

14 — Im Laufe der Zeit tauchen verschiedene Titel bzw. Übersetzungen auf: «Im Boot»/«La barque», «Dahintreiben»/«À la dérive», 1931, Öl auf Leinwand, 112,5 × 100,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

15 — Lingner erklärt die Farbauswahl später mit den Lichtverhältnissen: «Weil ich nun meist bei künstlichem Lichte arbeiten musste, richtete ich mir meine Palette

entsprechend her. Ich nahm als Hauptfarbe Schwarz-Weiss und Englisch-Rot mit allen möglichen Mischttönen. Ultramarinblau und Lichtocker verwandte ich nur sehr vorsichtig und sparsam. Es war das eine ziemlich beschränkte Farbspanne, aber doch konnte man viel damit erreichen!» (Max Lingner, Auf der Suche nach der Gegenwart, Typoskript vom 28. Juli 1945, S. 22 [SAPMO-BArch, Nachlass Walter Ulbricht, NY 4182/1368]).



ABB. 3 Max Lingner,
«Arbeitslos», 1932

Auch das Gemälde «Arbeitslos» von 1932 ist aus vier Figuren komponiert.¹⁶ (ABB. 3) Alle sind junge Frauen, die vor einem nicht näher definierten Hintergrund stehen und den Betrachter direkt anschauen. Die dominierende Farbe ist Englisch-Rot. Und 1932 ist noch ein weiteres Gemälde entstanden: «Pont Marie».¹⁷ Die Pont Marie ist eine der bekannten Steinbogenbrücken über die Seine und nach der Pont Neuf die zweitälteste erhaltene Brücke der Stadt. Sie verbindet die Insel Saint-Louis mit dem rechten Seineufer. Lingner malt den Blick auf die Insel, im Vordergrund die Seine und drei Brückenbögen, im Hintergrund die eleganten Wohnhäuser am Ufer.¹⁸

Erste Ausstellungen und Ankäufe

Das Gemälde «Pont Marie» gehört 1933 zu den Werken, die Lingner auf seiner ersten Personal-Ausstellung in Paris vorstellt. Sie findet vom 27. Januar bis 9. Februar in der Galerie Billiet von Pierre Vorms statt. Der Galerist und Herausgeber ist ein wichtiger Förderer von Masereel und engagiert sich im Umfeld von *Monde* — der Wochenzeitung, für die Lingner seit mehr als einem Jahr regelmäßig arbeitet. Am 28. Januar 1933 erscheint *Monde* mit einem von Lingner gestalteten Titelblatt, auf dem er sein Motiv des Pont Marie mit schwarzer Tusche wiedergibt. (ABB. 4) Acht weitere Zeichnungen von ihm sind in der Zeitung abgebildet, darunter ein Blick auf den Hafen beim Viaduc d’Auteil mit dem Hinweis auf seine aktuelle Ausstellung: «Unser Freund

16 — Auch für dieses Gemälde gibt es verschiedene Titel bzw. Übersetzungen: «Arbeitslos»/«Sans travail», «Dans la rue»/«Auf der Straße», 1932, Öl auf Leinwand, 100 × 116 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

17 — «Pont Marie»/«Paysage», 1932, Öl auf Leinwand,

45 × 80 cm, Centre national des arts plastiques / Fonds national d’art contemporain, Paris.

18 — Da wir das Werk nur von Schwarz-Weiß-Abbildungen kennen, lässt sich nichts über die verwendeten Farben sagen.



ABB. 4 *Monde* vom 28. Januar 1933, Titelblatt mit einer Illustration von Max Lingner

und Mitarbeiter Max Lingner stellt in der Galerie Billiet Zeichnungen, Gemälde und Seidenmalereien aus, die ein bemerkenswertes Ganzes bilden.»¹⁹ Differenzierter sieht das der Kritiker der deutschsprachigen *Pariser Illustrierten Zeitung*. Unter der Überschrift «Ein deutscher Maler in Paris» ist zu lesen: «Seine Schwarz-Weiß-Arbeiten sind von jenem sozialen Unterton getragen, wie er einer Kollwitz, einem Masereel und Grosz eigentümlich ist, ohne dass in seinem Falle die künstlerische Gestaltung dem Sujet bzw. einer durch dieses vermittelten Tendenz untergeordnet sei. Lingners Temperas und Aquarelle sagen Positiveres über seine malerischen Qualitäten aus als die Ölbilder. Seine Pinselführung verrät weit mehr den Zeichner als den Maler. Ist das ein Minus? — Umso weniger als Lingner, wohlbewusst der Grenzen und Entfaltungsmöglichkeiten seines Talents, unbeirrt den rechten Weg zu gehen scheint.»²⁰ Als Abbildungen sind fünf Tuschezeichnungen ausgewählt.

Schließlich ist es genau das Gemälde «Pont Marie», welches nach der Ausstellung am 25. März 1933 vom Musée Jeu de Paume angekauft wird. Das Jeu de Paume ist zu dieser Zeit für die collections des écoles étrangères contemporaines zuständig. 1934 zeigt Lingner die beiden Gemälde «Arbeitslos» und «Im Boot»²¹ zusammen mit vier Zeichnungen auf der großen Pariser «Exposition des artistes révolutionnaires» im Ausstellungszentrum Porte de Versailles.²² Im Katalog sind insgesamt

19 — *Monde* vom 28. Januar 1933, S. 13.

20 — N.N. (vermutlich Paul Westheim), «Ein deutscher Maler in Paris», in: *Pariser Illustrierte Zeitung*, Februar 1933, S. 8–9.

21 — Siehe Fußnoten 14 und 16.

22 — Die Ausstellung fand vom 27. Januar bis 18. Februar 1934 statt.

80 Künstler mit 296 Werken aufgeführt, darunter Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Frans Masereel und Édouard Pignon.²³

Mit einem anderen Werk fällt Lingner ein Jahr später dem Dichter Louis Aragon auf. Nachdem dieser die ebenfalls vom AÉAR initiierte Exposition «La peinture au tournant» (Die Malerei am Wendepunkt) besucht hat, schreibt er darüber einen Artikel in der *Commune* und geht der Frage nach, ob der «Humanismus ein Charakteristikum der Malerei von morgen» sein wird und stellt fest «Man könnte es glauben angesichts der beiden Porträts des sowjetischen Malers Nathan Altman oder angesichts der Brotträgerin von Max Lingner.»²⁴ Das Gemälde «Die Brotträgerin» ist uns nur von einer Schwarz-Weiß-Abbildung bekannt. Das Hochformat wird ganz von einer jungen Frau ausgefüllt, die ein vermutlich rotes Oberteil und einen weißen Rock trägt, am rechten Arm hält sie einen traditionellen Korb für den Transport von Baguettes. Das Gewicht der vielen Brote scheint ihr nichts auszumachen, sie läuft energisch auf den Betrachter zu. Zum Vergleich bieten sich die Gemälde «Bauarbeiter»²⁵ (ABB. 5) und «Französische Arbeiterfamilie»²⁶ an, und wir können davon ausgehen, dass die «Brotträgerin» in ähnlicher Größe und Farbigkeit — Schwarz/Braun-Weiß-Englisch-Rot von Lingner ausgeführt wurde.

Fast identisch in Komposition und Ausführung, jedoch sehr unterschiedlich in der Stimmung, sind die Gemälde «Arbeitslos» und «Gruppe von vier jungen Mädchen, die spazieren gehen».²⁷ Während die vier arbeitslosen Frauen besorgt in die Welt schauen, wirken die Spazierenden zuversichtlich und werden 1936, drei Jahre nach dem ersten Ankauf, ebenfalls von öffentlicher Hand erworben. Da sich im National-Archiv (Archives nationales Pierrefitte sur Seine bei Paris) Dokumente zu diesem Vorgang erhalten haben, lässt sich die Ankaufsgeschichte anschaulich nachvollziehen:

Lingner erhält vom Büro des Ministers für nationale Erziehung eine Einladung, sich am Montag, den 16. März 1936, um 11 Uhr in der Generaldirektion der Schönen Künste einzufinden. Drei Tage später wird André Dezarrois, Konservator am Jeu de Paume, vom gleichen Büro aufgefordert, Lingner in seinem Atelier aufzusuchen, um ein Werk für die Sammlung auszuwählen. Beendet ist das Schreiben mit dem Satz «Ich ergänze, dass sich M. Monnet^[28], Abgeordneter und Berichterstatter über den Haushalt der Beaux-Arts, persönlich für diesen Künstler interessiert.»²⁹ Am 15. Juli 1936 teilt Dezarrois dem Büro schließlich mit, dass er Lingner besucht und dieser daraufhin vier Gemälde ins Museum gebracht hat. Allerdings befürwortet er

23 — Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AÉAR) Paris, «Exposition des artistes révolutionnaires 1934», Katalog, S. 5. Darin die Arbeiten von Max Lingner Nr. 193 «Sans travail», Nr. 194 «La barque», Nr. 195 à 198 Dessins.

24 — Louis Aragon, «Expositions. La peinture au tournant», in: *Commune*, Nr. 22 vom 1. Juni 1935, S. 1186.

25 — «Bauarbeiter», 1934, Öl auf Leinwand, 115 × 73 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

26 — «Französische Arbeiterfamilie», 1937, 114 × 81 cm,

AdK Berlin.

27 — «Gruppe von vier jungen Mädchen, die spazieren gehen», Öl auf Leinwand, 107 × 150 cm, Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain, Paris.

28 — Georges Monnet (1898–1980) war Mitglied der sozialistischen Partei und ein Freund von Henri Barbusse. 1936 war er zum zweiten Mal in die französische Abgeordnetenversammlung gewählt worden.

29 — Minute de lettre vom 19. März 1936, Archives nationales Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987.



ABB. 5 Max Lingner, «Bauarbeiter», 1934

keinen weiteren Ankauf: «Lingner hat Verdienste und leidet Not. Aber sein Talent behauptet sich in meinen Augen nicht genügend, um ein zweites Bild für die Sammlung anzukaufen. Jenes, das ich seit einigen Jahren besitze,^[30] genügt vollkommen. Ich erwarte Ihre Anweisung diesbezüglich.»³¹

Die Lösung ist dann eine diplomatische: Der nationale Fonds für zeitgenössische Kunst kauft das Gemälde «Gruppe von vier jungen Mädchen, die spazierengehen» an und gibt es als Dauerleihgabe in das Rathaus der kleinen Stadt Briey.³² Lingner scheint stolz zu sein über den Ankauf und wählt das Gemälde für die erste (und letzte) Publikation des Pariser Kollektives deutscher Künstler aus. *Die Mappe* erscheint 1936 und zeigt Reproduktionen von im Exil entstandenen Arbeiten von sechs Künstlern.³³ Unter der Abbildung von Lingner steht: «Heimkehr aus der Spinnerei, Ölgemälde, Angekauft vom Französischen Staat / La sortie des fileuses, Peinture, Acheté par l'État Français».³⁴

Maitre de la réalité

Lingner wartet sechs Jahre, bis er seine Malerei wieder in einer Einzelausstellung präsentiert. Veranstaltungsort ist erneut die Galerie Billiet, doch aus Lingner ist mittlerweile ein bekannter Pressezeichner geworden, und zur Eröffnung

30 — Damit ist das 1933 erworbene Gemälde «Pont Marie» gemeint.

31 — Notiz vom 15. Juli 1936, Archives nationales Pierrefitte-sur-Seine, F/21/6987.

32 — Im Rathaus von Briey, nördlich von Metz, befindet sich das Werk bis heute.

33 — Neben Lingner sind das Max Ernst, JEAN [Hanns Kralik], Heinz Lohmar, Vitezslav Wack und WOLF. «Die Mappe I» ist abgebildet in: *Max Lingner 1888–1959*, Berlin 1988, S. 30–31.

34 — Ebd.

am 12. Mai 1939 kommen prominente Gäste aus Politik, Kultur und Kunstkritik: Marcel Cachin (Direktor und Herausgeber), Raoul Cabrol (Karikaturist), Waldemar George (Kunstkritiker), Joseph Billiet (Kunstkritiker und Galerist), Georges Besson (Kunstkritiker), Pierre Paraf (Schriftsteller und Journalist), Eugen Spiro (Maler), Rudolf Leonhard (Schriftsteller), Paul Westheim (Kunstkritiker), Louis Chéronnet (Kunstkritiker), wie *L'Humanité* auf der Titelseite berichtet.³⁵ Überhaupt ist die Presseresonanz enorm, Lingner selbst zählt über 20 französische und internationale Zeitungen.³⁶ Die Ausstellung selbst ist klein, etwa ein Dutzend Gemälde, die Paul Westheim in der *Deutschen Volkszeitung* so beschreibt: Lingner zeigt «Bilder aus dem Leben des Pariser Arbeiters. Paris ist für Lingner nicht die Stadt der Boulevards und der Champs Élysées, sondern die riesige Stadt der Arbeit, der Fabriken, der Werkstätten, der Büros, vor allem der Menschen, die da arbeiten und ihr Brot verdienen. Nur einer der Pariser Industrien interessiert ihn nicht: die (so oft schon gemalte) Vergnügungsindustrie, die eigentlich ja auch mehr eine Attraktion für die Nichtpariser ist. Das Merkwürdige ist, dass man vor den Bildern und Zeichnungen Lingners den Eindruck hat, dass da ein Stück Pariser Leben aufgezeigt wird, das der Malerei bisher entgangen war. [...] Versteht sich, in Paris, wo tagedin, tagaus 40.000 Maler am Werk sind, ist alles schon gemalt worden, auch in grossen Mengen Bilder aus dem Arbeiterleben und den Fabriken und in den Vorstädten; aber mehr so als pittoreskes Sujet, von Kunstmalern, die statt Ausflug ins Grüne mal Ausflug ins Werk tätige gemacht haben. Bei Lingner ist das anders: es ist seine Welt, der tägliche Alltag in dem er zu Hause ist. Das Leben des Arbeiters und der Arbeiterin ist ihm nicht ein Motiv, sondern die Realität, in der er drinsteht.» Bei Lingner stehen die Pariser Arbeiter fest und selbstsicher «in ihrer Welt, sie wissen, dass es ohne ihre Fäuste nicht geht. Man braucht ihre Arbeit und man braucht sie. Das gibt ihnen das Selbstvertrauen. Und wenn die Bilder von Lingner so lebenswahr anmuten, so ist es nicht zuletzt dieser Optimismus, der aus ihnen spricht.» Lingner muss «nicht hinter jeden Arbeiter und jede Arbeiterin einen Fabrikschlot montieren. Seine Figuren sind auch so echt und unverkennbar. Und wichtiger ist, dass einer diese Menschen mal zeigt, wie sie in Wirklichkeit sind, nicht wie sie als Malvorlage in den Köpfen rumspuken.»³⁷

Dass Lingner auf der Ausstellung hauptsächlich Entwürfe gezeigt hat, «die auf Pariser Arbeiterfesten einen Tag lang monumentale Verwirklichung fanden» und «dauerhaftere Wände verdienten», wie Max Esch in der *Neuen Weltbühne* festhält,³⁸ kann mehrere Gründe haben. Es war zuerst eine Möglichkeit, für die Pressefest der *L'Humanité* entworfene Motive wie die Vater-Mutter-Kind-Komposition «Das freie, starke, glückliche Frankreich» etwas länger und an anderer Stelle sichtbar zu machen. Und vielleicht waren in den letzten Jahren nicht so viele neue Gemälde entstanden? Eines davon — «Printemps» — hat Georges Besson als Abbildung für seinen Beitrag

35 — *L'Humanité* vom 13. Mai 1939, Titelseite.

36 — Brief von Max Lingner an seine Schwester Marie vom 23. Mai 1939, Privatbesitz Berlin.

37 — Paul Westheim, «Ein deutscher Maler in Paris»,

in: *Deutsche Volkszeitung*, Nr. 22 vom 28. Mai 1939.

38 — Max Esch, «Max Lingner», in: *Die neue Weltbühne*, Nr. 21 vom 25. Mai 1939. *Die neue Weltbühne* erschien von Juni 1938 bis August 1939 in Paris.



ABB. 6 Max Lingner, «Mademoiselle Yvonne», 1939

in der *L'Humanité* ausgewählt. Drei junge Paare bewegen sich auf den Betrachter zu, im Zentrum das bekannte Motiv der «Arbeiterliebe». Besson weist darauf hin, dass Lingner «kein Erfinder der Farbakkorde ist» und es wahrscheinlich auch nicht mehr werden wird. Seine Farbpalette ist limitiert auf einige graue, braune und feine Rosé-/Rottöne ...»³⁹

Ähnlich äußert sich Paul Westheim in seinem zweiten Beitrag zur Ausstellung, dieses Mal in der *Pariser Tageszeitung* am 23. Mai 1939: «Der Darsteller des Pariser Arbeiters konnte Lingner nur werden, weil er ein maître de la réalité [Meister der Wirklichkeit] ist. Wirklichkeitsbeobachter, Wirklichkeitsfanatiker, versessen darauf, festzuhalten was ist. Das gibt auch seinen Bildern den Halt, sie sind gestaltetes Leben, sie haben Elan ohne falsches Pathos. Zurückhaltend in der Farbgebung, es ist meist nur ein silbriges Grau, ein Braun, ein bisschen Rot, hat er das Zeug zu einem Wandmaler.»⁴⁰ Ein Katalog erscheint nicht, aber die Editions Les Écrivains Réunis geben eine kleine Monografie mit Texten von Henri Barbusse und Agnès Humbert sowie mit 48 Abbildungen heraus. Dass zu den zwölf reproduzierten Gemälden nicht Lingners heute bekanntestes Porträt «Mademoiselle Yvonne»⁴¹ gehört, gründet darin, dass er es erst später malt. Das Gemälde entsteht im August 1939 wenige Tage vor Kriegsausbruch,

39 — George Besson, «Max Lingner», in: *L'Humanité* vom 13. Mai 1939.

40 — Paul Westheim, «Max Lingner-Ausstellung», in:

Pariser Tageszeitung, Nr. 1003 vom 23. Mai 1939.

41 — «Mademoiselle Yvonne», 1939, Öl auf Leinwand, 99 × 51 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



ABB. 7 Max Lingner,
«Der Sommer», 1945

wie Willi Geismeyer in der ersten Lingner-Monografie in der DDR vermerken und begeistert fortfahren wird: «Stolze Grazie und jugendliche Schönheit machen dieses Bildnis einer jungen Französin geradezu zum Sinnbild Frankreichs. Der tiefe Blickpunkt läßt die Figur hoch aufstreben. Der ganze Körper wird von dem tänzerischen Rhythmus des Schreitens erfasst. Wundervoll kontrastiert der weiche Schmelz farblich reich nuancierter Hauttöne mit dem Grau und Violett der übrigen Bildpartien.»⁴² (ABB. 6)

Un peintre, un vrai!

Von September 1939 bis November 1944 wird Lingner gezwungen, seine künstlerische Tätigkeit zu unterbrechen. Er wird verhaftet, muss die ersten Kriegsjahre in verschiedenen Internierungslagern und ab 1941 in mehreren *Résidences surveillées* verbringen. Trotz widrigster Bedingungen entstehen in dieser Zeit kleinformatige Zeichnungen, die den Alltag in den Lagern und die Umgebung zeigen.

Als Lingner Ende 1944 nach Paris zurückkehrt und sein Wohnatelier bei Quillivic fast unangerührt vorfindet, beginnt er neben seiner umfangreichen Arbeit als Pressezeichner wieder zu malen. Er greift zunächst bekannte Motive wie «Frei, stark und glücklich» oder «Gewitter über Paris» auf⁴³ und schafft mit dem großformatigen Tempera-Bild «Der Sommer»⁴⁴ (ABB. 7) eine neue Komposition aus drei Frauen und vier Männern, die voller Zuversicht und Tatendrang vorangehen. Sie

42 — Willi Geismeyer, *Max Lingner*, Leipzig 1968, S. 56.

43 — «Frei, stark und glücklich», 1944, Öl auf Leinwand, 212 × 129 cm; «Gewitter über Paris II», 1945, Öl auf Leinwand, 100 × 110 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

44 — «Der Sommer», 1945, Tempera auf Leinwand,

158 × 205 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Zusammen mit dem Gemälde «Der Winter» (1946, Textilfarbe auf Leinen, 225 × 335 cm, Max-Lingner-Stiftung Berlin) gehörten sie wahrscheinlich zu einem Zyklus der vier Jahreszeiten.



ABB. 8 Max Lingner, «Im Bombenkeller III», 1946

tragen rote und weiße Kleidung, in den Händen je ein Erntewerkzeug, und der Hintergrund leuchtet sommerlich gelb. Diese Malerei steht neben den vielen gezeichneten Szenen als prominentes Beispiel für Lingners optimistischen Realismus jener Jahre. Erst ab 1946 entstehen Gemälde, in denen er seine Erlebnisse während der Internierung auch künstlerisch verarbeitet wie «Zwei Kriege, zwei Witwen», «Im Bombenkeller III» (ABB. 8), «Jüdische Greisin im KZ».⁴⁵

Am 20. Mai 1947 eröffnet in der Galerie La Boétie — nach 1933 und 1939 — die dritte Personal-Ausstellung von Lingner. *L'Humanité* berichtet am nächsten Tag mit einem Foto von Lingner und Marcel Cachin auf der Titelseite. Ebenso waren «Gonzién, Vertreter von Henry Raynaud, Generalsekretär des [Gewerkschaftsbunds] C.G.T.; Cornu, Vertreter des Bildungsministers; Jean Fréville; Claude Morgan; André Wurmsér; Pierre Georges; Annette Vidal; Georges Besson» unter den vielen Persönlichkeiten auf der Vernissage, wie Léopold Durand in seinem Artikel auf Seite vier berichtet. Er beginnt mit dem Satz: «Jeder kennt Lingner und seine Zeichnungen, seine großen Wandbilder, die bei keinem Fest der Partei fehlen, seine Plakate, seine Illustrationen.»⁴⁶ Die über 30 präsentierten Gemälde werden nicht erwähnt, aber wenige Tage vor Ende der Ausstellung ruft die Journalistin Simone Téry die Leserinnen und Leser von *L'Humanité* explizit dazu auf, den Maler Lingner zu entdecken. Obwohl sie dachte, ihn wie einen Bruder zu kennen, habe sie selbst nicht gewusst, dass er ein richtiger Maler sei: «un peintre, un vrai!» Sie schreibt:

«Es tat mir fast leid, diese Gemälde zu betrachten, von deren Qualität Euch unsere Kritiker erzählt haben — diese kräftigen Porträts, diese poetisch-tragischen Stadt-

45 — «Zwei Kriege, zwei Witwen», 1946, Tempera auf Pappe, 80 × 61 cm; «Im Bombenkeller III», 1946, Tempera auf Leinwand, 101 × 123 cm; «Jüdische Greisin im KZ»,

1947, Tempera auf Leinwand, 131 × 82 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

46 — Léopold Durand in *L'Humanité* vom 21. Mai 1947, Titelseite und S. 4.

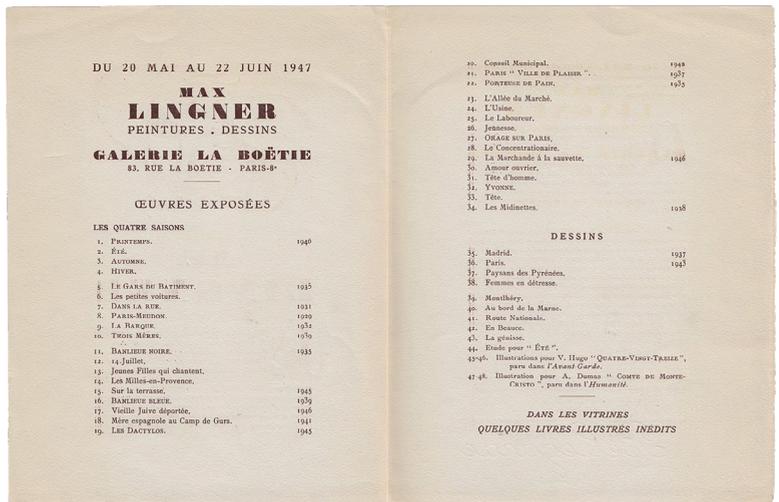


ABB. 9 Katalog
*Max Lingner — Peintures .
 Dessins, Galerie La Boétie,
 Paris 1947*

ansichten, diese dekorativen Fresken, die im Wesentlichen vom Arbeitervolk handeln. Welch ein solider Aufbau, Welch ein gesunder Realismus, Welch eine fröhliche Tatkraft, Welch eine zärtliche Empfindsamkeit! Lingner verleiht dem gesamten Menschen Ausdruck, aus den Abgründen des Schmerzes lässt er die triumphierende Kampfesfreude entstehen. Ich dachte: «Wie schade! Warum hat Lingner nicht sein gesamtes Leben der Malerei gewidmet, so wie Andere, die nicht sein Talent besitzen? Warum hat er so viel Zeit mit seiner Alltagsarbeit vergeudet? Zeitungen werden kurz angesehen und dann weggeworfen und vergessen. Ein Gemälde in einem Museum bedeutet dagegen Schönheit für immer.»

Ja, aber Lingner hat freiwillig auf Ehrungen, auf ein leichtes Leben, auf den Ruhm verzichtet, um in diesen entscheidenden gegenwärtigen Zeiten an der Seite der bescheidensten Arbeiter zu stehen, ganz vorne in diesem Kampf. Dieses erhabene Beispiel lebt er uns vor. Es leuchtet zudem ein, dass seine Malerei nicht die wäre, die sie ist, wenn Lingner nicht Tag für Tag die Mühen der Menschen, den schweren Kampf der Arbeiter geteilt hätte. Daher wird die Zukunft in seinem Werk, und nicht im Werk heutzutage berühmter Künstler, das getreueste Zeugnis unserer Zeit finden.

Aber warum ist mir in der Lingner-Ausstellung nur das gewöhnliche Publikum begegnet: Künstler und aufgeklärte Kunstliebhaber? Ist nicht gerade Lingner das beste Bindeglied in einer Zeit, in der wir das Volk und die Kultur miteinander verbinden, aus dem Volk eine neue Kultur empor strömen lassen wollen? Arbeiter, junge Leute und Frauen, organisiert Besichtigungen, geht hin und seht Euch selbst in diesen Gemälden, gerade so wie die Geschichte Euch sehen wird. Kennt und liebt Euren Maler, der Euch so geliebt hat, der Euch alles gegeben hat.»⁴⁷

47 — Simone Téry, «Lingner, peintre des travailleurs», in: *L'Humanité* vom 17. Juni 1947, Titelseite.



ABB. 10 Max Lingner, «Madame R. G.», 1947

Einige der ausgestellten Gemälde verkauft Lingner. Auf einem Faltblatt der Ausstellung im Nachlass steht neben den Titeln «Banlieue noire», «14 Juillet», «Banlieue bleue», «Paris — Ville de Plaisir», «Le Laboureur», «Orage sur Paris», «La Marchande à la sauvette», «Tête d'homme» und «Tête» handschriftlich «verkauft/vendu». ⁴⁸ (ABB. 9) Ein Käufer ist die Stadt Paris: «Le Directeur des Beaux-Arts, Musées et Bibliothèques de la Ville de Paris» informiert Lingner am 9. Juli 1947 kurz und knapp darüber, dass sein Gemälde «Paris, Ville de Plaisir» ⁴⁹ von der Stadt für 35.000 Francs angekauft wurde und bittet ihn, es vorbeizubringen und seine Kontoverbindung mitzuteilen. ⁵⁰ Bei dem Gemälde handelt es sich um eine Stadtansicht aus dem Jahr 1937, die bereits auf Lingners zweiter Personalausstellung 1939 zu sehen war. Damals stellte G.-J. Gros auch den Zusammenhang zwischen dem Titel «Ville de Plaisir» und den dargestellten Vororten her: «Der von Schornsteinen gespickte Himmel über der Vorstadt, die schwarze Stadt mit ihren Dachkaskaden, sind zumeist nur da, um einen Kontrast zum einfachen Leben jener zu bilden, die wissen, dass Anstrengungen Freude hervorbringen sollen und, dass es kein besseres Allheilmittel gibt, als die Sonne.» ⁵¹ An dem intensiv blauen Horizont ist der Eiffelturm deutlich zu erkennen.

48 — Faltblatt der Ausstellung *Max Lingner — Peintures. Dessins*, 1947, AdK, Max-Lingner-Archiv, Inv.Nr. 96.

Für die Vervollständigung des Werkverzeichnisses ist die Max-Lingner-Stiftung für alle Hinweise auf Werke von Max Lingner in Privatbesitz dankbar.

49 — «Paris, ville de plaisir», 1939, Öl auf Leinwand,

70 × 100 cm, Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris.

50 — Brief vom Direktor an Lingner vom 9. Juli 1947, AdK, Max-Lingner-Archiv, Inv.-Nr. 37.

51 — G.-J. Gros war Kulturjournalist bei der französischen Tageszeitung *Paris-Midi* und hat den Text auf der Einladungskarte von 1939 verfasst.

Einen besonderen Platz in Lingners malerischen Werk nimmt schließlich das Gemälde «Madame R. G., Abgeordnete der französischen Nationalversammlung»⁵² aus dem Jahr 1947 ein. (ABB. 10) Ungewöhnlich ist nicht die Darstellung — wir sehen eine Frau im weißen Kleid, die mit überschlagenen Beinen auf einem Holzstuhl vor einer blauen Wand sitzt und den Betrachter direkt anschaut — auffallend ist, dass es sich um ein konkret zuzuordnendes Porträt handelt.⁵³ R. G. steht für die kommunistische Politikerin Rose Guérin (1915–1998), die zu dieser Zeit Abgeordnete des Departement Seine, der westlichen Banlieue von Paris, ist, sich für die Belange der Frauen einsetzt und 1947 einen Gesetzesvorschlag macht, um Frauen nach der Geburt eines Kindes neun Monate arbeitsfreie Zeit zu ermöglichen. Wahrscheinlich entsteht das Gemälde nicht im Auftrag, denn es verbleibt bei Lingner und ist 1949 — bei seiner Rückkehr nach Deutschland — eines von 40 Werken, die er als «Schenkung an das deutsche Volk» zusammenstellt.

Die Motivation für diese Schenkung beschreibt Lingner in seinem ersten Artikel in der deutschen Presse im Juli 1949 unter der Überschrift «Was vom Volke herkommt, muß zum Volke zurück»: «Ich war ausgezogen, um die französische Kunst zu suchen, und ich fand das französische Volk, oder besser gesagt, ich fand als Künstler den Weg zum Volk.»⁵⁴ An diesen Erfolg, sich als maître de la réalité bei den französischen Arbeiterinnen und Arbeiter etabliert zu haben, möchte Lingner in Deutschland anknüpfen. Dabei stellt er sich dem deutschen Volk als Maler vor und schenkt ihm zwanzig Gemälde (aus den Jahren 1929 bis 1948)⁵⁵, zehn Aquarelle sowie zehn Zeichnungen (überwiegend aus den 1940er Jahren), die seiner Ansicht nach «einen wesentlichen Teil meines künstlerischen Werkes» ausmachen. Denn es soll sich möglichst nicht wiederholen, was sein Kollege und Zeitgenosse Boris Taslitzky für die Pariser Jahre feststellen wird: «Seltsam war das Schicksal Lingners, der berühmt und verkannt war, der wunderbarerweise in den Spalten unserer Presse für alle seine Gabe mit vollen Händen verteilte, der Plakate an allen Wänden Frankreichs hatte und durch seine monumentalen Dekorationen alle Feste der Partei lenkte, und der absolut unbekannt war als Maler und Mensch bei den Menschen gleichen Blutes, d. h. gleichen Berufes.»⁵⁶ In Deutschland möchte Lingner vor allem (wieder) ein echter Maler, «un peintre, un vrai» sein.

52 — «Madame R. G.», 1947, Tempera auf Leinwand, 96 × 48 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

53 — Der vollständige Name von Mademoiselle Yvonne ist bis heute nicht bekannt.

54 — Max Lingner, «Was vom Volke herkommt, muß zum Volke zurück», in: *Deutschlands Stimme*, Berlin, Nr. 31 vom 29. Juli 1949, S. 14.

55 — Zu den 20 Gemälden gehören: «Paris-Meudon» (1929); «Im Boot» (1931); «Arbeitslos» (1932); «Bauarbeiter» (1934); «Mademoiselle Yvonne» (1939); «Frei, stark und glücklich» (1944); «Gewitter über Paris I» (1945);

«Der Sommer» (1945); «Tanz am 14. Juli III» (1945/46); «Im Bombenkeller III» (1946); «Jüdische Greisin im KZ» (1947); «Zwei Kriege, zwei Witwen» (1946); «Singende französische Mädchen» (1947); «Die Verliebte» (1947); «Madame R. G.» (1947); «Das Bäcker mädchen II» (1948); «Die Bürofräuleins» (1948); «Das hungernde Kind» (1948); «Das frierende Mädchen II» (1948); «Heimkehr von der Manifestation II» (1948).

56 — Boris Taslitzky, Max Lingner in Frankreich, Typoskript, 4. März 1960, Max-Lingner-Archiv, Inv. Nr. 573



UNEINS ÜBER DIE «EINIGE LINKE». EMMANUEL BERL, HENRI BARBUSSE UND DIE WOCHENZEITUNG MONDE 1929–1931

Emmanuel Berl wird heute, fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod 1976, als besonders innovativer und produktiver Intellektueller in Frankreich wiederentdeckt. Seine recht kurze Zeit bei *Monde* wird im Folgenden beleuchtet. Ziel ist es, den Ort der Wochenschrift als Forum von dem Kommunismus gegenüber aufgeschlossenen, aber in der Zeit der Taktik «Klasse gegen Klasse» und der Sozialfaschismus-These alles andere als linientreuen Intellektuellen präziser zu bestimmen. Als der deutsche Künstler Max Lingner zu *Monde* stieß, hatte der französische Autor Emmanuel Berl, der kurz zuvor mit dem bis heute bekannten Essay *Mort de la pensée bourgeoise* zu einem Star des Literaturbetriebs geworden war, die Wochenzeitung bereits im Eklat verlassen. Berl hatte dort ab Januar 1930 eine eigene Kolumne erhalten, sein letzter Beitrag erschien etwas über ein Jahr später. Die Zusammenarbeit mit Lingner bahnte sich in ebendieser Zeit an, wurde aber erst nach Berls Ausscheiden in einem Kampf um die Ausrichtung *Mondes*, der weiter unten thematisiert werden wird, Realität.¹ Gerade dies erlaubt es aber, *Monde* als Forum einer von ihrem Gründer Henri Barbusse und ihren verschiedenen Mitarbeitern auf jeweils eigene Art definierten «Linken» besser zu verstehen. Hier soll also vor einer abschließenden Einordnung geklärt werden, warum Berl zu *Monde* stieß, welche Ideen er dort unter den Begriffen der «Linken», der «Revolution» und des «Realismus» vertrat und warum er die Wochenschrift wieder verließ. Diese Ergebnisse erlauben dann Rückschlüsse auch auf die Mitarbeit Max Lingners. Erst vor einigen Jahren erschien eine Biographie über Emmanuel Berl, die zuvor unbekannte Einblicke ermöglicht hat.² Im Folgenden werden auf der Grundlage eigener Forschungen neue Antworten auf der Ebene der Intellektuellen- und Ideengeschichte gegeben.

ABB. LINKS Max Lingner, «Les redacteurs» (Die Redakteure) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 2. Juni 1938, S. 1.

Klaus-Peter Sick, Emmanuel Berl und *Monde*, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 88–99, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20351>

1 — Zur Anbahnung der Mitarbeit Lingners bei *Monde* vgl. den von Wolfgang Klein bearbeiteten Briefwechsel 1930–1934 in: Wolfgang Klein, «Henri Barbusse und Max Lingner, Briefe 1930 bis 1934», in: Thomas Flierl/Wolfgang Klein/Angelika Weißbach (Hg.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde (1928–1935)*, Berlin 2012, S. 219–220. Berls *Mort de la pensée bourgeoise* war im April 1929 bei Grasset erschienen. Ich danke Angelika Weißbach und Thomas Flierl für die Einladung zum Studientag im April 2021, die Möglichkeit zur Veröffentlichung sowie Wolfgang Klein für seine Bemerkungen zum vorliegenden Text.

2 — Olivier Philipponnat/Patrick Lienhardt, *Emmanuel Berl. Cavalier seul*. Biographie, Paris 2017. Diese erste wissenschaftliche Biografie ist vor allem den literarischen Aspekten gewidmet. Sie ersetzt die Pionierstudie von Bernard Morlino, *Emmanuel Berl. Tribulations d'un pacifiste*, Paris 1990.

Emmanuel Berl bei *Monde*

Barbusse wurde spätestens im Oktober 1928 durch seinen Literaturkritiker auf den Mittdreißiger Berl aufmerksam, weil dessen Roman *La route no. 10* «gut aufzeigt, wie ein Bourgeois einen Anlauf unternimmt, aus seinen eingefahrenen Spuren auszuberechnen».³ Im Mai 1929 veröffentlichte dann das Redaktionsmitglied Marc Bernard eine positive Besprechung von *Mort de la pensée bourgeoise*, worauf der skeptischere Chefredakteur Augustin Habaru Emmanuel Berl auf den Zahn fühlte, indem er den Industriellensohn dazu bewegen wollte, sich zu seiner Haltung gegenüber den revolutionären Parteien in einem Interview zu erklären.⁴ Ende 1929 waren vorhandene Vorbehalte überstimmt, Berl wurde ab Januar 1930 zum regelmäßigen Kolumnisten.⁵ Dies kurz nachdem Barbusse ein «Komitee für die Verteidigung der Gedankenfreiheit» schaffen wollte, ein Projekt, das vom PCF abgelehnt worden war. So erstaunt das Urteil von Louis Aragon über die *Monde*, zu der Emmanuel Berl gestoßen war (und die er seinerseits vehement verteidigte), dass diese lediglich «konfuser Müll [sei], der zu einer Dosis prosowjetischer Propaganda ein Völkchen aus Hunden, Verrätern und Literaten addiert, von denen man uns glauben machen möchte, dass sie das Recht hätten, das Werk der Weltrevolution zu beurteilen, wo sie doch deren schlimmste Feinde sind».⁶

Mitte März 1930 stellte dann *Monde* seinen Lesern Emmanuel Berl in einem Porträt vor. Berl hatte soeben seinen neuen Essay *Mort de la morale bourgeoise* veröffentlicht und in einer ersten Veranstaltung vor den «Amis de *Monde*» vorgestellt.⁷ Im April traf er Barbusse in Saint-Tropez zum ersten Mal «ausgiebig» persönlich, worauf Barbusse erfreut festhielt, dass er seinen neuen Mitarbeiter für den «markantesten jungen Meisterdenker der zeitgenössischen geistigen Bewegungen» hielt.⁸ Es mag sein, dass Barbusse — der sich im Monat zuvor deshalb schon an Willi Münzenberg gewandt hatte — auch zu Berl gereist war, weil er mit *Monde* Finanzierungsschwierigkeiten hatte. Der PCF hatte seine Förderung zurückgefahren und seinen Vertreter bei der Komintern bereits dazu aufgefordert, *Monde* als zu wenig linientreu «zu reinigen».⁹

3 — René Garmy, «Eclaircies», *Monde*, 13. Oktober 1928, S. 4. Berls *La route n° 10* war bereits im Juli 1927 bei Grasset erschienen.

4 — Marc Bernard, «*Mort de la pensée bourgeoise*, par M. Emmanuel Berl», *Monde*, 25. Mai 1929, S. 4; Augustin Habaru, «*Mort de la pensée bourgeoise*. Un entretien avec Emmanuel Berl», *Monde*, 9. Juni 1929, S. 4.

5 — Der erste Text Emmanuel Berls [im ff. EB] in *Monde* ist ein autobiographisch gefärbtes «Fragment romanesque» von 1925 «aus der Schublade» über seine Beziehung zu einer jungen Frau aus dem Arbeitermilieu, das am 14., 21. und 28. Dezember 1929 abgedruckt wurde. Der erste Beitrag als Kolumnist ist dann «Pamphlet», *Monde*, 25. Januar 1930, S. 6. Bis Mai 1930 erschienen die Beiträge Berls unter dem Titel «Dépréciations» meist in der Länge von einer Kolumne, ab Mai und bis Oktober als längere Texte unter dem Titel «Mises au point». Zur Zeit ab Oktober siehe weiter unten.

6 — Louis Aragon, «La Révolution surréaliste», *Monde*, 15. Dezember 1929, S. 33. Die Antikritik von Berl in «Mises au point», *Monde*, 11. Oktober 1930, S. 3, aber auch schon z. B. in *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 149 ff.

7 — Georges Rageot, «Emmanuel Berl», *Monde*, 15. März 1930, S. 3. Auf derselben Seite die Ankündigung des Vortrages von EB am 14. März für die Amis de *Monde*.

8 — Das Zitat von Henri Barbusse ohne Quellenangabe bei Philipponat und Lienhardt, wie Anm. 2, S. 174f.

9 — Zur Finanzierung von *Monde* siehe den hervorragend dokumentierten Beitrag von Wolfgang Klein, «*Monde* — die Akteure, die Apparate und die Geheimpolizei», in: Flierl/Klein/Weißbach (Hg.), *Die Pariser Wochenzeitung Monde*, wie Anm. 1, S. 40–41. Dort über einen Geheimdienstbericht vom Februar 1930 hinsichtlich einer scharfen Kritik der Agitprop-Abteilung des PCF an

Berl aber versprach Barbusse, nach neuen Geldquellen zu suchen und fand sie bald bei seinem Freund Roland Tual.¹⁰ *Monde* beschenkte Berl mit einer enthusiastischen Verteidigung seines neuen Essays *Mort de la morale bourgeoise* durch Angelo Tasca, dem italienischen Exilkommunisten, der Ende 1929 aus der Internationale ausgeschlossen worden war.¹¹ Die Fronten waren in der Tat klar: Wenig später wurde die Verbreitung von *Monde* in der Sowjetunion untersagt und Berl in Frankreich von kommunistischer Seite auf das schärfste angegriffen.¹²

Dies konnte ihn in einer Zeit, in der *Monde* nach Aussage des Geheimdienstes eine bislang unerreichte «Periode der Prosperität» erlebte, allerdings nicht davon abhalten, seine Kolumne zu publizieren und darüber hinaus mit Barbusse eine große Vortragstournee durch Frankreich und Belgien durchzuführen, deren Ziel es war, die «Amis de *Monde*» als Kern einer Bewegung für eine einige Linke zu etablieren.¹³ Einer Reise mit vielen Stationen, auf denen dann aber der örtliche Parteisekretär des PCF instruiert worden war zu verhindern, dass Barbusse auch tatsächlich auftrat. Kurz vor Abreise im August hatte sich Barbusse dabei noch gegenüber Moskau verteidigt, nicht ohne hinzuzufügen, dass er sich an der II. Internationalen Konferenz der revolutionären Schriftsteller in Char'kov im Herbst nicht beteiligen werde. Auf der Vortragsreise aber sprang Emmanuel Berl für ihn ein und absolvierte seine Aufgabe so überzeugend, dass er seine Zuhörer regelrecht faszinierte.¹⁴ Barbusse war so angetan, dass er Berl als «kämpferischen Schriftsteller» und Tual als «hartnäckigen Organisator» der «Amis de *Monde*» öffentlich lobte.¹⁵ In der Sowjetunion allerdings verurteilte die Char'kover Konferenz *Monde* als reaktionäre Zeitschrift, die sich in den Dienst «einer bestimmten bürgerlichen politischen Partei stellt, nämlich der radikalsozialistischen Partei».¹⁶

Verantwortlich für diese Einschätzung waren zwei französische Kommunisten, die beide 1930 das zunehmende Gewicht von Berl bei *Monde* mit Argusaugen verfolgt

Monde und über den Brief von Barbusse an Münzenberg vom 11. März 1930.

10 — Tual war durch seine Heirat mit der Pariser Industriellentochter Colette Jéramec reich geworden. Er wurde ab 1932 zu einem bekannten Filmregisseur und -produzenten. Vgl. Philipponat/Lienhardt, wie Anm. 2, S. 175. Die Wochenzeitung *Cyrano* schrieb am 8. März 1931, S. 24, dass auch Berl selbst als «ziemlich gut ausgestatteter Rentier» in die Redaktion von *Monde* aufgenommen worden sei, «nachdem er zuvor einen wichtigen Anteil in die Kasse eingezahlt» habe.

11 — A. Rossi [Pseud. v. Angelo Tasca], «Emmanuel Berl: la culture et le matérialisme», *Monde*, 30. August 1930, S. 13.

12 — Vgl. hierzu besonders das Verdikt von André Thirion, «Réponse à un recours en grâce», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, Oktober 1930, S. 32–36.

13 — Zitat und Zahlen zu *Monde* nach Klein, wie Anm. 9, S. 40. Zur Vortragstour Barbusse-Berl: Philipponat/Lienhardt, wie Anm. 2, S. 178. Barbusse

war später der Meinung, Emmanuel Berl habe damit Pläne für eine politische Karriere verbunden. Vgl. den Brief Barbusses an Paul Nizan vom 16. März 1931, abgedruckt bei Annie Cohen-Solal, *Paul Nizan. Communiste impossible*, Paris 1980, S. 278.

14 — Zu Berl als Redner vor den Amis de *Monde* nicht ohne Polemik Maurice Martin du Gard, «Le bourgeois démagogue», *Les Nouvelles Littéraires*, 22. März 1930, S. 1 und die umgehende Entgegnung Berls, «L'amour du peuple», *Monde*, 22. März 1930, S. 3.

15 — Henri Barbusse, «Vers nos buts», *Monde*, 8. November 1930, S. 3.

16 — «Resolution über die Zeitschrift (*Monde*)», in: *Littérature der Weltrevolution*, zit. n. Klein, wie Anm. 9, S. 42. Eine ähnliche Verurteilung von *Monde* 1930 als «sozial- und radikaldemokratisches Blatt» bei Paul Nizan, «Littérature révolutionnaire en France», *La Revue des vivants*, September 1932, S. 398.

hatten, Louis Aragon und Georges Sadoul.¹⁷ Tatsächlich wurden Emmanuel Berl und Roland Tual wohl auf einer Versammlung am 6. Oktober 1930 in den Verwaltungsrat von *Monde* aufgenommen, wo Berl mit dem Generalsekretär aneinandergeriet, der sich weigerte, die Finanzbuchhaltung offenzulegen. Tual stieg seinerseits zum Generalsekretär eines neugeschaffenen Zentralbüros der «Amis de *Monde*» auf. Gleichzeitig beendete der bisherige Redaktionssekretär Marc Bernard seine Mitarbeit, weil er einer *Monde* «nichts mehr geben [wollte], wo die Gegenwart Berls die Atmosphäre unerträglich macht».¹⁸ Berl selbst gab in einer auch graphisch leicht umgestalteten Wochenzeitung von nun an seine kurze Kolumne auf und publizierte stattdessen lange politische Texte. Tatsächlich war es Tual wohl Anfang Oktober gelungen, handstreichartig 860 von 1306 verfügbaren Kapitalanteilen zu übernehmen. Henri Barbusse, der davon sprach, «in einen Hinterhalt geraten» zu sein, hatte seine Mehrheit verloren, später schrieb er in einem Brief an Paul Nizan von einer regelrechten «Diktatur durch Berl» bei *Monde* in dieser Zeit.¹⁹ Damit aber wird die Frage nach dem Projekt Berls bei und mit *Monde* umso wichtiger, auch wenn bald klar wurde, dass es lediglich Episode bleiben sollte. Dies umso mehr als der Einfluss des ehrgeizigen Intellektuellen weiterhin anwuchs: Kurz nach seiner Zeit bei *Monde* wurde Berl Gründungsdirektor von *Marianne*, der bis heute legendären Wochenzeitung des bedeutendsten französischen Verlagshauses Gallimard.

Opposition

Eine Annäherung an Emmanuel Berl, der heute diesseits des Rheins nur Kennern der französischen Literatur bekannt sein dürfte, mag über den deutschen Intellektuellen *par excellence* gelingen, über Walter Benjamin.²⁰ Beide wurden 1892 geboren, beide waren Hauptstädter, beide entstammten assimilierten gut- oder großbürgerlichen jüdischen Familien. Beide waren studierte Philosophen, beide kann man als Kulturkritiker bezeichnen — und sie kannten sich persönlich: Benjamin schrieb mit Hochachtung über Berls «ganz seltene kritische Intelligenz» und urteilte, dass die

17 — Zur Konferenz von Char'kov und der dortigen Präsenz von Aragon und Sadoul siehe Philippe Baudorre, *Barbusse*, Paris 1995, S. 319–322.

18 — Die Versammlung des Comité am 6. Oktober 1930 nach «Amis de *Monde*», *Monde*, 4. Oktober 1930, S. 14. Barbusse selbst übernahm die Ankündigung des Generalsekretariats der «Amis de *Monde*» in einem offenen Brief «Aux amis de *Monde*», 18. Oktober 1930, S. 13. Marc Bernard, undatiertes Brief an Jean Paulhan, [Oktober 1930], in: *Marc Bernard & Jean Paulhan. Correspondance 1928–1968*, Paris 2013, S. 67.

19 — Zu den finanziellen Fragen Baudorre, wie Anm. 17, S. 322 f. Die Einschätzung Barbusses über Berl in seinem Brief an Nizan vom 16. März 1931, wie Anm. 13.

Insgesamt gab es 1600 Kapitalanteile.

20 — Übersetzungen ins Dt.: Emmanuel Berl, *Geisterbeschwörung*, [= *Rachel et autres grâces*, Paris 1956, aus dem Frz. übersetzt v. Dora Winkler], Frankfurt am Main 1991.

21 — Benjamin bezieht sich auf Berl in: «Pariser Köpfe» [1930], *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, Frankfurt am Main 1989, S. 282 f., in seinem «Pariser Tagebuch» [1930], *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1972, S. 573f., S. 596 und insbesondere in «Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers» [1934], *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt 1977, S. 784, 791, 798; s. auch die Bitte um Zusendung der Essays Berls in einem Brief an Gretel Karplus vom April 1933, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, Frankfurt 1998, S. 193.

Schriften Berls — die er besaß und zitierte²¹ — «meinem eigenen Standpunkt erstaunlich nahe sind», weshalb er den Autor von *Monde* auch besuchte.²²

Emmanuel Berls Zeit bei *Monde* gehört in die zweite Etappe seines intellektuellen Lebensweges. Sie schloss an eine erste an, in der der überragende Schüler und Student, dann Frontkämpfer ab 1914 und schließlich debütierende Intellektuelle vor allem als Philosoph des Pragmatismus hervorgetreten war. Diese zweite Etappe begann mit dem Scheitern des «Linkskartells», der mit großen Erwartungen begrüßten Regierungsmehrheit, die nach den Wahlen 1924 unter Edouard Herriot Linksliberale mit Radikal- und Sozialdemokraten bis hin zum linken Flügel der Sozialisten vereint hatte.²³ Raymond Poincaré wurde 1926 mit einer Mitte-Rechts-Wendemehrheit zum neuen Regierungschef, der Politiker, der für viele Linke als Präsident der Republik im Juli 1914 eine Mitverantwortung für den Ausbruch des Weltkrieges trug. Die Mehrheit von 1926 wurde 1928 bestätigt, Frankreich wurde bis 1932 über sechs Jahre hinweg von Mitte-Rechts regiert — und Emmanuel Berl zu einem der interessantesten Oppositionellen.

In Opposition befand er sich dabei zunächst gegenüber seiner eigenen Familie. Über den Verzehr seines ererbten Kapitals ließ er es zum Bruch mit seinem Onkel Alfred Berl und dem Aufsichtsrat des prosperierenden Metallindustriunternehmens Berl kommen; er trennte sich von seiner ersten Frau Jacqueline, einer protestantischen Pariser Bürgerstochter, die er 1920 geheiratet hatte und überwarf sich mit seinen bisherigen Förderern und Freunden. Berl lebte stattdessen mit Suzanne Muzard, einer Arbeitertochter zusammen, näherte sich für kurze Zeit den Surrealisten an, gründete 1927 mit seinem Diskussionspartner Pierre Drieu la Rochelle eine kurzlebige Zeitschrift und schrieb 1928 in der Presse der *Jeunes Radicaux*, der Reformbewegung der zur Opposition gewordenen Mitte-Links-Partei *Parti Radical*.²⁴ Und er vollendete sein Buch zur geistigen Situation der Zeit, mit dem ihm 1929 der Durchbruch zum anerkannten Intellektuellen gelang.²⁵ Dies umso mehr, als er im März 1930 die Fortsetzung *Mort de la morale bourgeoise* nachschieben konnte und mit dem Text *Le bourgeois et l'amour*, das er in seiner Zeit bei *Monde* verfasste, 1931 noch einmal verlängerte. Drei temperamentvolle Essays, die ein kohärentes Ensemble ergaben.²⁶

Es war der Autor von *Tod der bürgerlichen Gedankenwelt* (wie Walter Benjamin den Titel des ersten Essays übersetzte), der 1928 auch das Interesse von Jean Guéhenno

22 — Walter Benjamin berichtet über seinen Besuch bei Emmanuel Berl am 18. Januar 1930 u. a. in einem Brief an Gershom Scholem aus Paris vom 20. Januar: Brief 671, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*. Bd. III: 1925–1930, Frankfurt 1997, S. 499.

23 — Nach wie vor für die Zäsur des Cartel des gauches Serge Berstein, *Histoire du Parti radical*, Bd. I, Paris 1980, S. 390–434.

24 — Zu den biographischen Fakten Philipponat/Lienhardt, wie Anm. 2, S. 132ff. Der *Parti Radical* deckte

ein breites Spektrum zwischen Liberalen, Radikaldemokraten und Sozialdemokraten ab.

25 — Berl wurde z. B. bereits 1929 in die *Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris 1929, als Jüngster in eine Reihe u. a. mit Julien Benda, Emile Chartier, Albert Thibaudet und Lucien Romier gestellt.

26 — *Les bourgeois et l'amour* erschien im Oktober 1931. Alle drei Bücher wurden immer wieder neu aufgelegt und übersetzt.

erregte. Guéhenno, der aus einer Schusterfamilie zum studierten Intellektuellen aufgestiegen war, war Herausgeber der literarisch-politischen Monatsschrift *Europe*, die sich als linke Konkurrenz zur *Nouvelle Revue Française* verstand. Guéhenno bot Berl nicht nur an, das zentrale Kapitel von *Mort de la pensée bourgeoise* ab Januar 1929 vorabzudrucken, sondern nahm den Autor auch gleich in seine Redaktion auf.²⁷ Im April stellte dann auch *Monde* Auszüge aus einem Buch vor, dessen Vorabdrucke bereits eine Debatte ausgelöst hatten und das dann zur meistdiskutierten Neuerscheinung des Literaturjahres wurde. Als Autor von *Europe* und von *Monde* war jedenfalls Emmanuel Berl in einem Bereich des Literaturbetriebes tätig, der unter Einflussnahme der kommunistischen Kulturpolitik stand.²⁸

Berls Diagnose der Moderne und der pragmatische Realismus

Berls Thesen Ende der 1920er Jahre standen durchaus in Kontinuität zu seiner Auffassung von der Notwendigkeit einer «pragmatischen Revolte», die er seit über einem Jahrzehnt propagierte.²⁹ Grundlage seiner vielschichtigen Kritik war auf politischem Gebiet eine Diagnose einer Moderne, die er in einem (leider nie vollendeten) Essay *Mensch und Maschine* präzisieren wollte. Seine These war, dass die kapitalistische Dynamik die bürgerlichen Hierarchien zerstört und eine nachbürgerliche Gesellschaft erzeugt. Bürgerliche Kriterien würden durch neue ersetzt, beispielsweise das der «puissance» oder der «efficience».³⁰ Die Regierbarkeit des technischen Fortschritts wurde für Emmanuel Berl zur Schlüsselfrage — und damit die Frage nach politischer Herrschaft und ihrer sozialen Gründung in einer Epoche, in der die Wirtschaft dem Konsumenten, so Berl, Produkte und Leistungen «nicht nur durch sondern für die Maschine» zur Verfügung stelle und in der zwar der materielle Wohlstand für die Masse durchaus wachsen könne, aber das Individuum auf eine neue Art und Weise verteidigt werden müsse.³¹

Der Verlust der Herrschaft der bürgerlichen Gedankenwelt über die selbsterzeugte Technik sei dabei im Abrutschen in den Weltkrieg in einer Art kollektiver Selbstpreisgabe offensichtlich geworden.³² Und dieses Versagen der überall dominierenden Bourgeoisie liege in ihrer durch das Festhalten an der Subjektphilosophie

27 — Die drei Vorabdrucke: «Premier Pamphlet I., II. und III.» «Les littérateurs et la révolution», *Europe*, 7(1929), 15. Januar, S. 47–55; 15. Februar, S. 229–236 und 15. März, S. 397–406. Zum französischen Literaturbetrieb im Einflussbereich des PCF (mit Verweisen auf die neuere Literatur) Jean-Numa Ducange/Julien Hage/Jean-Yves Mollier, *Le PCF et le livre*, Dijon 2014, S. 11–22.

28 — Der Platz fehlt, um die gewaltige Rezeption von *Mort de la pensée bourgeoise* darzustellen. Erwähnt sei hier lediglich, dass auch *Na literaturnom postu* in der Juli-Nummer 1929, S. 62 und *Vestnik* 5(1929) im September, S. 213, lange und positive Rezensionen brachten.

29 — Der Begriff der «pragmatischen Revolte» in

Anlehnung an Walter Y. Elliott, *The pragmatic revolt in politics*, New York 1928.

30 — Das Buchprojekt angekündigt auf dem Frontispiz von *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929]. Berls These über den Bruch des Kapitalismus mit der bürgerlichen Epoche z.B. «Bourgeoisie et culture», *Les Derniers jours*, 15. Februar 1927, S. 5–7 und *Mort de la morale bourgeoise* [März 1930], S. 10. Zu den post-bürgerlichen Werten ebd., S. 22 und 62.

31 — Das Zitat aus «Réflexions sur la machine», *Les Derniers jours*, 8. Juli 1927, S. 22. Vgl. sonst den Schluss von *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 200ff.

32 — Hierzu in *Monde* z.B. EB, «Bellicisme français», 15. November 1930, S. 11.

erzeugten Unfähigkeit, das «Ich» zu ersetzen durch ein Denken, das die Welt wirklich begreift. Die also dem Bürger durch die Trennung von «moi» und «monde» erlaubt, so sehr vor der Realität auszuweichen, dass er seinen eigenen Niedergang gar nicht erfasst.³³ Die Realität existiert zwar, wird aber erst durch das Subjekt erkannt. Sie hängt nicht von den Zuständen, sondern vom Individuum ab. 1928 führte Berl zur Bezeichnung dieses subjektivistischen Idealismus den aus der Theologie entlehnten Begriff «Konformismus» ein — und wurde seitdem zur Gallionsfigur eines oppositionellen «Non-Konformismus».³⁴ Berl forderte, dass das Problematische an der «genauso bewundernswerten wie monströsen Anstrengung» des bürgerlichen Idealismus erkannt werde, Subjekt und Objekt voneinander zu trennen, um so letztlich «die Welt der Zeichen über die Welt der Dinge» obsiegen zu lassen. Auf paradoxe Art und Weise, schrieb Berl, «schließt sich der Mensch so immer klarer aus der Welt aus, während er sie gleichzeitig immer stärker beherrscht». Gegen solches durch übergroße Abstraktion ineffizientes Denken stellte er seinen Realismus als Philosophie der Aktion, die nicht zuletzt die Behauptung, wonach nur eine Ordnung, in der das Bürgertum dominant bleibe, eine Ästhetik der Schönheit ermögliche, als Rückzugsthese einer bedrohten Bourgeoisie entlarvt.³⁵ Einer Klasse, die auf der Grundlage «tradiert Rechte regiert» und damit fordert, dass man ihre Herrschaft «weniger wegen ihrer tatsächlichen Dienste» — also ihrer Effizienz für die Gesellschaft — «als vielmehr wegen ihrer akkumulierten Titel» respektiert.³⁶ Gegenstand *solcher* Kultur aber ist weniger zu bilden, als vielmehr neue Anwärter auf Teilhabe auszuschließen.³⁷ In der Sicht eines Marxisten, fügte Berl hinzu, ist die Frage einfach: «Weil die Bourgeoisie die Macht besitzt, drückt sie gegenüber dem einfachen Volk die Werte durch, die ihr wichtig sind.» Die bürgerliche Ordnung profitiere zwar gegenwärtig noch von ihrem «Snobismus». Wegen ihrer erwiesenen Ineffizienz in der modernen Gesellschaft werde er aber Ursache ihres kommenden «Absterbens».³⁸ Und weil so «der Bourgeoisie der Geruch des Todes anhaftet», schloss Berl, «tendiert der Intellektuelle zum Kommunismus».³⁹

«Revolution» als Hoffnung auf eine neue Kultur

Die Frage der Kultur kam also wieder auf die Frage der Revolution zurück. Was diese bedeuten konnte, war die radikale Verneinung der ohnmächtigen «bürgerlichen» und der inhumanen «kapitalistischen Ordnung». Sicher bedeutete Revolution als

33 — Vgl., EB, *Mort de la morale bourgeoise* [März 1930], S. 79–85 und S. 154ff.

34 — Zum Begriff «conformisme»: EB, *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 51ff. und ders., «Dépréciations», *Monde*, 8. Februar 1930, S. 4. Daniel-Rops war möglicherweise in seiner Analyse von Berl der Schöpfer des heute in der Historiographie geläufigen Begriffs «non-conformisme», vgl. Daniel-Rops, «*Mort de la pensée bourgeoise*», *L'Européen*, 16. Oktober 1929, S. 4.

35 — EB, *Mort de la morale bourgeoise* [März 1930], S. 62 und ders., «Révocations», *Europe*, 15. Oktober 1930, S. 237.

36 — Ders., «Réponse à Maurice Martin du Gard», *Monde*, 5. April 1930, S. 3.

37 — Ders., «Dépréciations», *Monde*, 22. März 1930, S. 6.

38 — Ders., «Réponse à Maurice Martin du Gard», wie Anm. 36, und ders., «Révocations», wie Anm. 35.

39 — Vgl. Ders., *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 136.

solche «Negation» auch «Revolution als Kampf und als Konstruktion», gab Berl zu, allerdings ohne dass er diese ausbuchstabieren wollte. Revolution war für ihn vor allem «das Gegenteil der Hoffnungslosigkeit».⁴⁰ Dieses Gegenteil aber lag in einem realistischen Denken, das beispielsweise Technik und Naturwissenschaft in einen neuen Begriff von Allgemeinbildung einschloss und so imstande war, gegen die «Dysharmonie zwischen Denken und Leben» anzukämpfen.⁴¹ Emmanuel Berl forderte eine «enzyklopädische» Bildung, die nicht «die Verfeinerung des Geschmacks als vielmehr die Verfügbarkeit von Information» zum Ziel hat und darin den Willen ausdrückt, die moderne Gesellschaft zu begreifen. Die also ausschließendes Wissen abstoße, das «den Bedürfnissen der Menschen nicht mehr entspricht» und die das Privileg des historischen und literarischen Wissens abschafft. Für den modernen Menschen, stellte Berl fest, ist «Ludwig XIV. nicht wichtiger als die Ordnung der Coleopteren, Mme de Pompadour als das chemische Element Magnesium, Corneille als die Erfindung des Rundfunks».⁴²

Seit 1929 identifizierte Berl solchen Realismus zunehmend über «Materialismus» als Methode, um «in der Unendlichkeit der Ursachen, die ein Phänomen erzeugen, die einfachsten und nach der idealistischen Hierarchie niedrigsten zu suchen» und um so die bürgerlichen Erklärungen durch Tradition oder Geschichte zu «entwerten».⁴³ Mit dem Begriff sollte also jetzt ein bürgerlicher Idealismus kritisiert werden, der fordert, «dass das, was man denkt, wichtiger ist als das, was ist».⁴⁴ «Ich hätte gerne, dass man Marx hier richtig liest»: Materialismus ist das Denken, das «keine Unsterblichkeit einer Seele mehr erlaubt, kein vorheriges Leben, kein Gebiet des Geistes, unterhalb dessen sich das Gebiet der Natur oder des [physischen] Menschen befindet.» Jeder, der für «diese tristen Wahrheiten nicht den Mut aufbringt, ... der verweigert sich gegenüber der marxistischen und materialistischen Erkenntnis und der Revolution».⁴⁵

«L'amour du peuple» und der Klassenkampf als Kulturkampf

Als Berl zu *Monde* stieß, war er der Meinung, dass als «peuple» vereinte «Kleinbürger und Proletarier, die sich zwar nicht vermischen, aber so annähern, dass gerade in Frankreich die Trennung oft schwierig» werde, die soziale Basis für eine erfolgreiche pragmatische Revolte bilden könnten.⁴⁶ In der Option für das «peuple» als kultureller Alternative lag für ihn die Option für einen «esprit de la révolution». Klipp und klar stellte Berl dabei in *Monde* fest, dass er «das gemeine Volk insofern [verehre] als

40 — Die Zitate des Abschnitts, siehe ders., *Mort de la morale bourgeoise* [März 1930], S. 61.

41 — Ders., «Réponse à la Lettre ouverte de Gabriel Marcel», *Europe*, 15. Mai 1929, S. 127.

42 — Die vorstehenden Zitate: Ders., «Dépréciations», *Monde*, 12. April 1930, S. 4; Ders., «Réponse à Maurice Martin du Gard», wie Anm. 36.

43 — Zum Materialismus als Methode s. Ders., «Réponse à Maurice Martin du Gard», wie Anm. 36. Weiterhin Ders., *Mort de la morale bourgeoise* [März 1930], S. 226; «Dépréciations», wie Anm. 42, und «Mises au point», *Monde*, 5 Juli 1930, S. 4.

44 — Ders., «Dépréciations», *Monde*, 31. Mai 1930, S. 4.

45 — Ebd. und «Mises au point», wie Anm. 43.

46 — «Mises au point», *Monde*, 9. August 1930, S. 5.

es eine antibürgerliche Kraft entfaltet, insofern es als eine Kultur besitzt, die sich in einer heute noch gänzlich unvorhersehbaren Form entfalten wird». ⁴⁷ Die Kritik der Bourgeoisie implizierte also nur insofern die «Liebe zum gemeinen Volk» als es für Berl unmöglich war, «seine Hoffnung nirgendwo aufzuhängen». ⁴⁸ Ausdrücklich hatte er hinzugefügt: «Ich verlange rundheraus, dass man mich nicht fragt: wo wollen Sie hin?» In einem historischen Moment, der noch nicht revolutionär ist, kann «Revolution» nur «ein Wort sein, dessen Gehalt für die Intelligenz unergründlich bleibt, eine Gemengelage von Widersprüchen am Ende jeder Analyse.» ⁴⁹ Ausdrücklich verweigerte sich Berl einem Reformismus, der «im Proletarier den Bourgeois schätzt, der dieser eines Tages werden könnte und der er tatsächlich oft wird». Er verweigerte sich, weil er überzeugt war, dass das «peuple» die notwendige «anti-bürgerliche Kraft» bereits jetzt «enthielt». ⁵⁰ Hier also das «peuple» als Basis für die, «Revolution» genannte pragmatische Revolte, da die idealistische Bourgeoisie. In der *Revue marxiste* äußerte er gegenüber Charles Rappoport im Sommer 1929, dass er selbst immer mehr von der Existenz eines solchen kulturellen Klassenkampfes überzeugt sei. ⁵¹

So war es eine Zukunftsspekulation, die Berl in Richtung Kommunismus tendieren ließ. Für Paul Nizan aber hatte er damit höchstens den ersten Schritt des dialektischen Prozesses absolviert und blieb meilenweit vom dialektischen Materialismus entfernt. ⁵² Auch für Angelo Tasca fanden sich bei Berl «nicht eliminierte Elemente bürgerlicher Kultur». ⁵³ In der Tat hatte Berl frank und frei ausgedrückt, dass er in der gegebenen Gesellschaft heute «keine andere Aufgabe übernehmen könne als eine intellektuelle». Und hier gebe es «für diejenigen, die sich der Dekadenz der bürgerlichen Gedankenwelt bewusst sind, ... [nur] zwei Positionen: die der Verzweiflung oder die der Erwartung. Die Erwartung des Ereignisses, für das man sich bereithält, um es zu ergreifen und um dann alle Risiken einzugehen.» Er, Berl, verzweifle nicht, er «erwarte». ⁵⁴

Der Intellektuelle und der Revolutionär Berl waren in der Tat nicht deckungsgleich. Und sein Ausweg über Hoffnung und Abenteuer musste für die (zumindest damals) orthodoxen Parteimitglieder bei *Monde* eine Zumutung sein. Für Berl bedeutete «Kommunismus» vor allem eine Partei, die «weniger unsere geistige Anhängerschaft einfordert als vielmehr unsere faktische Treue». Es war besonders dies, aber auch der Zustand des PCF zu Beginn der dreißiger Jahre, weshalb er nie ein «Militant» werden könne. Andere Gründe lägen «zweifelsohne in [s]einer eigenen Natur»: «Auch wenn man aufhört, ein Bourgeois zu sein, wird man deshalb noch lange kein Proletarier». ⁵⁵

47 — Zum Vorstehenden (mit Zit.) Ders., «L'amour du peuple», wie Anm. 14.

48 — «Dépréciations», *Monde*, 22. März 1930, S. 6.

49 — Ders., *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 9.

50 — Ders., «L'amour du peuple», wie Anm. 14.

51 — Berl in seiner Antwort auf die Umfrage der *Revue marxiste* «Quelles sont vos objections contre le

communisme», ebd., August 1929, S. 127 und ders., «Dépréciations», *Monde*, 26. April 1930, S. 4.

52 — Paul Nizan, «E. Berl, Mort de la morale bourgeoise», *Europe*, 15. Juni 1930, S. 450.

53 — A. Rossi, wie Anm. 11.

54 — Augustin Habaru, wie Anm. 4.

55 — Ebd.

Und schließlich zeige die objektive Schwäche des Klassenkampfes, dass die französische Gesellschaft noch weit vom revolutionären Moment entfernt sei, in dem er Partei ergreifen müsse.⁵⁶

Berls «einige Linke»

So beschränkte sich Berl letztlich darauf, eine einige Linke im Kontext der parlamentarischen Republik einzufordern. Jenseits divergierender Ideologien müssten auf der Grundlage gemeinsamer Interessen — für mehr Demokratie, für eine verbesserte soziale Situation und gegen das Großkapital, Faschismus, Klerikalismus und Krieg — «jeder genau erkenn[en], wo sich seine Brüder und wo sich seine Gegner befinden». Kurz, Berl war überzeugt, dass «eine Freundschaft konzipiert werden kann», eine Volksfront *avant la lettre*. Gegenüber ganz links berief er sich dabei auf Lenin, der in *Der «Linke Radikalismus» — die Kinderkrankheit im Kommunismus* gesagt habe, dass es, «umso strenger man auf der Ebene der Doktrin ist, desto mehr möglich sein muss, Bündnisse zu bilden». Gegenüber den Sozialisten berief er sich auf Jaurès, der seinen «Grundsätzen treu blieb, und doch vorübergehende Allianzen mit anderen Parteien einging». Gegenüber den Radicaux stellte er fest, dass diese Partei bedauerlicher Weise weithin antiproletarisch blieb, aber ihr Anführer Edouard Herriot doch ein «verführerisches Instrument» einer modernen Bourgeoisie sein könnte.⁵⁷ Lapidar schrieb Berl: «Frankreich bleibt radikalsozialistisch», wenn nicht «liberal».⁵⁸ Und er bekannte in *Monde*, dass er sich durchaus nach «passionierten Zentristen» sehnte. Seine Kritiker von links hatten also durchaus recht mit ihrer Einordnung. Wenn Berl sich allerdings nach «Männern der Mitte» sehnte, dann nicht nach Repräsentanten der bürgerlichen Gedankenwelt, sondern nach Politikern mit runderneuerten «bürgerlichen Tugenden». Tatsächlich forderte sein Beispiel, André François-Poncet, eine «experimentelle Republik», in der das gelang, was Berls Projekt für *Monde* im Kern war: dass unter liberal-demokratischer Führung *das* auf die Politik übertragen werden könnte, was «auf dem Gebiet der Moral und der Philosophie (Pragmatismus) genannt wird».⁵⁹ Berls Mitarbeit an *Monde* und dann sein Übernahmeversuch der Wochenschrift war getragen von seiner Hoffnung auf eine in einem pragmatischen Progressismus geeinten Politik, ausgehend von der Mitte bis weit hin nach links.

Nachdem Maurice Thorez Generalsekretär der Parti communiste geworden war, wollte dieser allerdings *Monde* auf die Linie der Partei zurückrufen. Am 17. Oktober 1930 hatte der PCF deshalb ein Lenkungskomitee eingerichtet. Wenig später fand

56 — Ebd. und *Mort de la pensée bourgeoise* [April 1929], S. 146.

57 — Zum Vorstehenden mit Zitaten: Ders., «Mises au point», *Monde*, 9. August 1930, S. 5, «Sur l'unité ouvrière», *Monde*, 13. Dezember 1930, S. 3, «Le réformisme», *Monde*, 20. Dezember 1930, S. 3 und «Edouard Herriot», *Monde*, 1. November 1930, S. 11.

58 — Berl über radicalisme und libéralisme in: «Dépréciations», *Monde*, 22. Februar 1930, S. 6.

59 — Zitat Berls aus «Son excellence Eugène Rougon», *Monde*, 31. Januar 1931, S. 3. Zitat André François-Poncets aus *Réflexions d'un républicain moderne*, Paris 1925, S. 88.

ein Gespräch von Barbusse mit dem Generalsekretär statt, in dem dieser überrascht erfuhr, dass der Gründer von *Monde* kurz zuvor nicht nur die politische Leitung sondern auch die finanzielle Kontrolle verloren hatte.⁶⁰ Thorez besprach sich darauf mit Berl und Tual, denen er Quittungen als Beweise für die Unterstützung der Wochenzeitung durch den PCF vorlegte. Beide fühlten sich von Barbusse hintergangen, worauf ein monatelanger Kampf um *Monde* ausbrach, in dem Emmanuel Berl offensiv Position gegen den PCF bezog. So auch mit einer Nummer der Wochenschrift, in der er die Frage der Verwicklung der Partei in den Bankenskandal um Albert Oustric aufwarf.⁶¹

Am 5. Februar 1931 versammelte sich dann allerdings nach einigem Tauziehen der Aufsichtsrat. Barbusse gelang es im offenen Konflikt die Kontrolle über *Monde* wiederzugewinnen.⁶² Zeichen der Neuordnung waren der Aufstieg von Léon Werth zum Chefredakteur, das sofortige Ausscheiden von Bertrand de Jouvenel oder Jacques Kayser — und von Emmanuel Berl — und die Rückkehr von Marc Bernard.⁶³ Das Handelsregister hielt im April eine beträchtliche Kapitalerhöhung der Aktiengesellschaft «Journal «Monde»» fest, womit die Gefahr einer feindlichen Übernahme fortan gebannt war.⁶⁴ Die Zeitschrift *Cyrano* wusste schon im März zu berichten, dass die Redaktion Emmanuel Berl in einer «denkwürdigen Sitzung» ausgeschlossen hatte.⁶⁵ Barbusse schrieb von nun an bitterböse über einen Intellektuellen, der «zutiefst antikommunistisch» eingestellt sei.⁶⁶ Der alte Kapitän Barbusse hatte das Schiff *Monde*, das er in seiner Definition auf den Namen «einige Linke» getauft hatte, nach dem plötzlichen Griff seines ersten Offiziers Emmanuel Berl «von rechts» in sein Steuerrad, wieder auf seinen eigenen Kurs gebracht. Allerdings war seine Ruhe von kurzer Dauer: ab März 1931 und damit in der Zeit, als Max Lingner zu *Monde* stieß, versuchten Paul Nizan und Brice Parain dasselbe «von links» — und wieder ohne Erfolg.

60 — Baudorre, wie Anm. 17, S. 317.

61 — Henri Barbusse schrieb an Béla Illés am 7. Januar 1931 *Monde* sei «in gewissen Punkten» und «gegen meinen Willen tatsächlich von Konfusionismus befallen». Zit. n. Klein, wie Anm. 9, S. 43. Berl hatte auf der Titelseite des *Populaire* vom 5. November 1930 ausgehend von einem Zwischenfall um die «Amis de Monde» in Lille am Vortag den Text «Die Lügen der *Humanité*» verfasst. Vgl. hierzu auch die «Mise au point» in *Monde* vom 8. November 1930, S. 3. Die Nummer von *Monde* zum Oustric-Skandal unter dem Titel «Le Krach Oustric ou les «faisans»», 22. November 1930.

62 — Baudorre, wie Anm. 17, S. 323f. mit Zitaten, aber ohne genaue Quellenangaben. Die legale Möglichkeit für die Ausbootung Berls und Tuals lag in der Tatsache, dass

die Beträge für Tuals Anteile nicht in der vollen Höhe geflossen waren. Barbusse konnte so die unbezahlten Anteile mit eigenem Geld erwerben und überzog Tual sofort mit einem Verfahren vor dem Handelsgericht.

63 — Henri Barbusse, «Léon Werth, rédacteur en chef de «Monde»», *Monde*, 15. Februar 1931, S. 3. Der erste Text von Marc Bernard, «Mer, Marine, Marins», am 28. Februar 1931, S. 4.

64 — Archives de Paris, D33U3 1165, 241077B, Nr. 54762.

65 — Vgl. *Cyrano*, 8. März 1931, S. 24. In dem anonymen Artikel ist die Rede davon, dass Berl die Sitzung «mit abgerissenem Kragen und mit geschwellenem Gesicht» verlassen habe.

66 — Henri Barbusse in seinem Brief an Paul Nizan, wie Anm. 18.



Les cousettes

WILLY RONIS 1936. FOTOGRAFIE UND FRONT POPULAIRE

1936 war politisch und persönlich ein Jahr des Umbruchs für den in Deutschland wenig bekannten französischen Fotografen Willy Ronis, den der britische Kurator Peter Hamilton zusammen mit Henri Cartier-Bresson und Robert Doisneau zum Triumvirat der *photographes humanistes* in Frankreich zählt.¹ Mitte der 1930er Jahre war Frankreich Ziel einer Sammelbewegung der europäischen antifaschistischen Kräfte, da in den umliegenden Ländern (Deutschland, Spanien und Italien) Regierungen gewählt wurden, deren Politik auf Menschenverachtung, Faschismus und Militarismus basierten und die zur Verfolgung Andersdenkender, linksorientierter Menschen sowie vor allen von Menschen jüdischer Herkunft oder/und Glaubens führte.

1935 starb sein Vater, Willy Ronis verkaufte dessen Fotostudio und entschied sich für ein Berufsleben als engagierter *photographe-illustrateur*. Neben seinem Broterwerb für Werbe-, Modefotografie sowie Reportagen über Land und Leute Frankreichs, gilt er als Fotoreporter für soziale Themen aus dem Alltagsleben des kleinen Mannes und der kleinen Frau. Lässt sich in seinen Arbeiten ein spezifisch französischer Blick auf soziale Ungleichheiten erkennen?

«La Photographie humaniste» kann man im Deutschen mit Alltags- oder Straßenfotografie, als Dokumentarfotografie umschreiben, und trifft es dennoch nicht ganz, denn die Photographie humaniste gründet nicht zuletzt auf einer politischen Haltung des Fotografen, die sich in seiner künstlerischen Einstellung visualisiert. Im Gegensatz zur Propaganda- oder Werbefotografie steht das sozial-engagierte Anliegen im Vordergrund.² Für die künstlerische Komposition seiner Bilder rekurriert Ronis nicht zuletzt auf Vorbilder aus der klassischen Malerei Frankreichs oder zitiert Kollegen.³ Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen zeichnet Ronis eine spezielle Beziehung zu den dargestellten Personen aus. Formal werden sie in den Bildmittelfeld positioniert, vom Bildrand nicht beschnitten. Die gewählte Situation ist

ABB. LINKS Max Lingner, «Les cousettes» (Die Näherinnen) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 31. März 1938, S. 1.

Nathalie Neumann, Fotografie und Front Populaire, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 100–110, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20352>

1 — Peter Hamilton, *Willy Ronis. Photographs 1926–1995* (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art) Oxford 1995, S. 30.

2 — Marie de Thezy in Zusammenarbeit mit Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960. Histoire d'un mouvement*, Paris 1992.

3 — Nathalie Neumann, «La photographie humaniste (am Beispiel Willy Ronis)», in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), *Der engagierte Blick*, Berlin 2007, S. 21–37. Ebenso zeigt Michel Onfray etliche Vergleiche zwischen Ronis und klassischen französischen Gemälden von David, Delacroix oder Cézanne, van Gogh oder Signac in: Ders., *Fixer des vertiges*, Paris 2007.

expressiv, klar strukturiert, ihr Narrativ eindeutig lesbar, das Licht wird meisterhaft in einer Palette von Grautönen zum Träger der Emotionen.

1932–1936. Vom Komponisten zum Kommunisten

Willy Ronis wurde 1910 in Paris als Sohn jüdischer Immigranten aus Odessa und Litauen geboren, und träumte davon, Musiker zu werden. Doch seine Mutter, selbst Klavierlehrerin, hat ihm diese Laufbahn untersagt. Er studierte zunächst Jura, bevor er zur Fotografie zurückkehrte, nicht zuletzt, um seinem krebserkrankten Vater in dessen Porträt-Fotostudio zu helfen, bis er die Fotografie auf seine *Façon* entdeckte: das Leben auf der Straße in Paris und Umgebung. Obwohl er bei seinem Vater lernte, wird Ronis als Autodidakt betrachtet. Er verfügte über eine solide technische Ausbildung, auch wenn diese nicht akademisch war. Als seine Sehschule betrachtete er den Louvre, wo er zeichnete, um seinen Blick zu schulen, vor allem vor den Gemälden der flämischen und holländischen Meister.⁴ Ein weiterer Aspekt erscheint wichtig für das Verstehen seines Blickes und seiner Rolle in linkspolitischen Kreisen der 1930er Jahre. Willy Ronis sprach fließend Deutsch und Jiddisch.⁵ Zwar soll er in der Schule schlechte Noten gehabt haben, doch in Deutsch war er exzellent. Diese Kompetenz war nur wenigen seiner Zeitgenossen bekannt, da sie ab spätestens 1940, im besetzten Frankreich und nach dem Zweiten Weltkrieg suspekt war. Willy Ronis war von einer Großtante aus Berlin betreut worden, die bereits seine litauische Mutter als vierjährige Waise aufgezogen hatte. Sie sprach mit ihm auf Deutsch und Jiddisch, was für das politische Milieu der 1930er Jahre in Paris von großem Vorteil war, wo sich viele jüdische und meist kommunistische Emigranten trafen, die vor Antisemitismus und Gewaltherrschaft aus Deutschland und Osteuropa nach Frankreich geflohen waren. Neben den Sprachen teilten sie die politische Einstellung. Ronis behauptete zwar von sich selbst, kein militanter Kommunist zu sein, da er für den Klassenkampf nicht tatkräftig zur Verfügung stand. Er hatte nach dem Tod seines Vaters für seine Mutter und seinen Bruder zu sorgen, und hetzte von einem Fotoauftrag zum nächsten. Doch hatte er bereits als Schüler und Student seinem Freund und Nachbarn Jacques geholfen, Flugblätter zu verteilen oder die kommunistische Zeitung *L'Humanité* zu verkaufen. Als großzügig und hilfsbereit war er im linken Milieu bekannt und befreundete sich rasch nach ihrer jeweiligen Ankunft in Paris mit wichtigen Vertretern der politischen Fotografie. Mit Izis (Israëlis Bidermanas 1911–1980) verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Mit Robert Capa (Endre Ernő Friedmann 1913–1954) ging er Skifahren und fotografieren. Capa versuchte Ronis' touristische Fotos einer Mittelmeerfahrt von 1938 im Folgejahr 1939 als politische Reportage zur Balkan-krise international zu verkaufen.⁶ Chim alias David Seymour (1911–1956) lebte in

4—Willy Ronis stellte selbst in einer seiner ersten Publikationen den Zusammenhang zwischen der klassischen Malerei und seiner Fotografie her. Vgl. ders., *Photo-reportage et chasse aux images*, Paris 1951, S. 50–54.

5—Sämtliche persönlichen Informationen über den Foto-

grafen Ronis stammen aus den Gesprächen der Autorin in Vorbereitung einer wissenschaftlichen Recherche zum Thema «Willy Ronis und die DDR» (1996–2009).

6—Robert Capa et Willy Ronis, «Les Balkans de nouveau en danger», typoskript (MAP, archives Willy Ronis).

bescheidenen Verhältnissen in einem Hotel und versiegelte im Studio Ronis seine Fotos mit Hochglanz. Ein Schlüsselerlebnis sowohl für seine Fotografie als auch sein Netzwerk war vermutlich die Einladung des kommunistischen Bürgermeisters Paul Vaillant-Couturier (1892–1937) nach Villejuif. Willy Ronis dokumentierte mit vielen Kollegen den avantgardistischen Neubau des kommunistischen Architekten André Lurçat (1894–1970) der Karl-Marx-Schule im Pariser Vorort Villejuif. Der Schulkomplex war für den Bürgermeister ein bedeutendes Vorzeigeprojekt kommunistischer Bau- und Bildungspolitik, der die modernen Medien zur erfolgreichen Berichterstattung zu nutzen wusste. Paul Vaillant-Couturier, mit Henri Barbusse Mitbegründer der kommunistischen Partei Frankreichs, hatte seine Einladung an die beiden größeren Verbände der engagierten Fotoreporter in Frankreich geschickt, an die APO (Amateurs Photographes Ouvriers) und an die Sektion Photographie der AÉAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires). Die AÉAR war eine französische Vereinigung revolutionärer Künstler und Schriftsteller und wurde 1932 von Vaillant-Couturier und weiteren kommunistischen und sympathisierenden Schriftstellern als französische Sektion der von der Komintern initiierten Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller gegründet. Neben Ausstellungen und politischen Veranstaltungen publizierte die AÉAR auch die Zeitschrift *Commune*, die allerdings wenig Bilder oder Fotografien zeigte. Der bekannte Fotograf Eli Lotar (1905–1969), bei dem Ronis ein zweimonatiges Praktikum absolvierte, und der bereits 1924 aus Rumänien nach Paris eingewandert war, leitete die Sektion Fotografie der AÉAR. Unter ihren zahlreichen Mitgliedern findet sich neben David Seymour auch ab 1934 Willy Ronis. Vermutlich trat Ronis auch im gleichen Jahr dem PC (parti communiste, der Kommunistischen Partei Frankreichs) bei.

Als Fotograf politisch engagiert

Denn zum einen publizierte Ronis namentlich in der parteinahen Illustrierten *Regards*, die sich an der deutschen *AIZ* (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung) in Thematik, Seitenaufbau, Bedeutung der Fotografie bzw. politischer Kunst und Karikatur orientierte,⁷ zum anderen dokumentierte er die Informationsstände der AÉAR bei öffentlichen Kundgebungen wie dem Fest der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* (ABB. 1). In diesem Zusammenhang zeigt sich die Dichte seiner Fotografie am Beispiel der Aufnahme der Teilnahme der AÉAR an der Gedenkdemostration zum 20. Todestag des ermordeten französischen Politikers Jean Jaurès (1859–1914), nationale Symbolfigur für Demokratie und Pazifismus zur Einigung der linken Kräfte in Frankreich. Ronis fotografierte die Demonstrationsteilnehmer unter ihrem Transparent vor dem ebenfalls national symbolträchtigen klassizistischen Kuppelbau des Panthéons, Grabstätte herausragender Persönlichkeiten Frankreichs, in das Jaurès 1924 überführt worden war. (ABB. 2)

7 — Gaëlle Morel, «Du peuple au populisme», *Études photographiques* [online], 9. Mai 2001, online:

<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/242> [15.11.2021].



ABB. 1 Willy Ronis, Stand der AÉAR auf der Fête de l'Humanité, 1930er Jahre



ABB. 2 Willy Ronis, Demonstration zum Gedenken an Jean Jaurès, 1934

Ronis persönliche Entwicklung als Fotograf kann sicher im Austausch mit den Mitgliedern der AÉAR gesehen werden, wie er in einem Interview bestätigte.⁸ Die Bedeutung der nur wenige Jahre existierenden Bewegung, die bereits 1939 wieder aufgelöst wurde, lag vor allem darin, eine wichtige Plattform für Literatur und Kunst zu bieten, um an der «Front der Kunst» gegen Militarismus und Faschismus zu kämpfen. Zu ihren bekanntesten Mitgliedern zählte neben Paul Vaillant-Couturier und dessen Ehefrau Marie-Claude Vaillant-Couturier (geb. Vogel 1912–1996), das Schriftstellerpaar Louis Aragon (1897–1982) und Elsa Triolet (1896–1970), mit denen Willy Ronis bis zu deren Tod befreundet war. Bedeutend für seine Nähe zur Kommunistischen Partei Frankreichs war seine Beziehung zu den Brüdern Pierre (1912–2000)⁹ und Raymond Kaldor (1908–1946), dessen Frau, die Künstlerin Marie-Anne Lansiaux (1913–1981) Ronis 1946 heiratete. Für die Frage nach dem politischen Engagement der Künstler dieser bewegten Zeiten, ist der Blick auf das Binom Freundschaften und Partnerschaften als ergänzender Austausch nicht zu unterschätzen.

Die AÉAR verfolgte sechs Grundprinzipien: Kunst und Literatur sind politisch nicht neutral (1). Sie sind eine Waffe gegen konformistische Bewegungen und gegen faschistische Tendenzen (2). Kunst und Literatur muss beim Proletariat weiterentwickelt und angewandt werden (3/4). Die gegenwärtigen günstigen Bedingungen

8 — Online: <https://www.peripherie.asso.fr/seine-saint-denis-memoire-et-images/portraits-et-entretiens/willy-ronis/entretien-avec-willy-ronis/> [14.12.2021].

9 — Der Jurist Pierre Kaldor traf 1935 während seiner Teilnahme an einem internationalen Kongress in Berlin

den Propagandaminister Josef Goebbels, um ihn um die Freilassung des kommunistischen Politikers Ernst Thälmanns zu bitten. Sein Sohn François Kaldor erzählte der Autorin, wie schnell sein Vater daraufhin das Deutsche Reich verlassen musste.



ABB. 5 Willy Ronis,
Porträt John Heartfield, 1960

eine ganz Reihe von Formspielen dank Vergrößerung, Verschiebung und Brüchen der Größenverhältnisse sowie durch Wiederholung und Verbreitung. Und Aragon erinnerte in seiner Rede, dass Heartfields Fotomontagen 1932/33 dank der Heliogravur als Poster in den Straßen Berlins gezeigt wurden.¹³ Die Fotomontage Willy Ronis wird 1935 auf der AÉAR-Ausstellung mit dem Titel «La photo accuse» gezeigt. Im französischen Kontext besteht über den Titel ein direkter Zusammenhang zur berühmten Rede *J'accuse* (ich klage an) des französischen Autors und Journalisten Émile Zola (1840–1902), die am 13. Januar 1898 als offener Brief publiziert wurde, um die Straffreiheit für die antisemitischen Attacken auf den französischen Offizier Alfred Dreyfus (1859–1935) anzuklagen.¹⁴ Die sogenannte Dreyfus-Affäre spaltete Frankreich und führte zu einer großen innenpolitischen Krise (1894–1899).

Neben der Begegnung 1935 mit dem Werk war es auch die Person Heartfields, die Willy Ronis in seiner Wahl als engagierter Fotograf bestärkte. Dies teilte Ronis Heartfield drei Jahrzehnte später sogar persönlich mit. Ronis war 1960 der Einladung John Heartfields in die DDR gefolgt, um an der Fotoausstellung Interpress in Berlin teilzunehmen. (ABB. 5) Auf der Rückseite seines Porträts erzählt der Fotograf als Bildlegende seine Erinnerung: «Hier sieht man John Heartfield, der 1960 der internationalen Jury des Fotowettbewerbs vorstand, Autor der weltberühmten Anti-Hitler Fotomontagen der 30er Jahre, wie er die Schlussrede vorträgt mit seiner gewohnten Intensität. Wir haben einen Teil des Nachmittags zusammen verbracht und ich erzählte ihm, dass ich seine Arbeit seit seiner Ausstellung 1935 in Paris kannte, dank des Vortrags von Aragon in der Maison de la culture de Paris, rue de Navarin (John Heartfield et la beauté révolutionnaire)».¹⁵

13 — Louis Aragon, «John Heartfield et la beauté révolutionnaire» (1935) in: Ders., *Écrits sur l'art moderne*, Préface de Jacques Leenhardt, Paris 1981 (Les écrits d'Aragon sur l'art moderne publiés sous la direction de Jean Ristat).

14 — Die historische Parallelität scheint sich mit der aktuellen gleichnamigen Verfilmung der sogenannten Dreyfus Affaire von Polanski (*J'accuse*, 2019) zu wiederholen.

15 — Rückseitige Bildlegende auf dem Bild MAP 79/2840.

Nach seiner DDR-Reise zurück in Paris, dankte Ronis erneut John Heartfield für den Aufenthalt in Berlin und betonte nochmals, wie sehr die Arbeiten Heartfields ihn in seiner Wahl als politisch engagierter Fotograf tätig zu sein, bestätigt hatten. Eventuell hat Ronis bei der AÉAR-Ausstellung seiner Fotomontage 1935 auch Max Lingner kennengelernt, der seit 1929 in Paris lebte, für die Zeitschrift *Monde* arbeitete, und ebenfalls einige seiner Zeichnungen ausstellte. Vermutlich waren beide beim bedeutenden internationalen Kongress der Schriftsteller zur Verteidigung der Kultur (Congrès international des écrivains pour la défense de la culture) anwesend, der vom 21. bis 25. Juni 1935 in Paris stattfand. 320 Teilnehmer aus 30 Ländern debattierten fünf Tage und fünf Nächte, darunter neben den französischen Gastgebern und Organisatoren André Malraux und Henri Barbusse, Johannes R. Becher, Heinrich und Klaus Mann, Anna Seghers, Bertolt Brecht, Walter Benjamin oder der Kosmopolit Il'ja Ehrenburg. Sie verband der Kampf gegen den Faschismus und gegen die Instrumentalisierung der Kultur, die Themen waren entsprechend gewählt: das kulturelle Erbe, die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft, das Individuum, der Humanismus, Nation und Kultur, Schaffensprobleme und die Würde des Gedankens, und nicht zuletzt die Verteidigung der Kultur. Damit war selbstredend die Freiheit der Kultur gemeint. Ronis' Freund Chim (David Seymour), sowie die Berliner Fotografin Gisèle Freund (1908–2000) waren die offiziellen Bildreporter, die dieses einmalige Zusammentreffen der internationalen Schriftstellerwelt in expressiven Porträts festhielten. Politisch war der Kongress von innen- und außenpolitischer Wirkung, zeigte er doch die engagierte Macht der internationalen Linken in ihrer ganzen Diversität, und war ein wichtiger Meilenstein in Vorbereitung auf den Wahlsieg der Front populaire in Frankreich im Mai 1936. Bemerkenswert, dass diese Schriftsteller nicht nur politisch engagiert, sondern auch entsprechend organisiert waren. Schriftsteller waren in Frankreich häufig auch Politiker, bzw. französische Politiker waren künstlerisch tätig, was sich insbesondere bei der Regierung der Front populaire zeigt.

Die Volksfront war eine Koalition linker Parteien, die Frankreich von Mai 1936 bis April 1938 regierte. Sie vereinte die drei wichtigsten Parteien der Linken: die SFIO, die Radikale Partei und die Kommunistische Partei. Die Regierung stellte der Sozialist Leon Blum (1872–1950), der mehrere wichtige Sozialreformen initiierte, die sich nicht zuletzt wegen ihrer populären Maßnahmen ins kollektive und visuelle Gedächtnis Frankreichs einschrieben, unter anderem und vor allem: 15 Tage bezahlter Urlaub. Die Bilddokumentation dieser politischen Erfolge schreiben Fotogeschichte dank der sonnendurchfluteten Fotos von Ronis, Doisneau oder Cartier-Bresson, die junge Menschen mit Zelt, Fahrrad und Paddelbooten unterwegs in Frankreichs malerischsten Landschaften zeigen. Idyllische Fotos von Familien, die am Wochenende bei schönstem Wetter am Flussufer der Seine oder Marne picknicken, dokumentieren weitere wichtige Maßnahmen der Regierung Blums: die Verkürzung der Arbeitszeit mit der Vierzig-Stunden-Woche und die Einführung von Tarifverträgen. Der Nationalfeiertag am 14. Juli 1936 war damit gleichzeitig ein Feiertag für den



ABB. 6 Willy Ronis, Während des Siegeszugs des Front populaire, rue Saint-Antoine, Paris, 14. Juli 1936

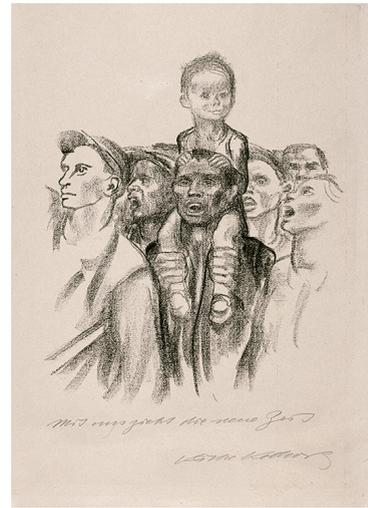


ABB. 7 Käthe Kollwitz, «Demonstration», Verworfenen Fassung, 1931

Wahlsieg der vereinten Linken. Wie viele seiner Kollegen erstellte auch Ronis eine umfangreiche Bildreportage mit wichtigen Stationen des Festzugs, und schuf Porträts namhafter Politiker und Redner für seine jeweiligen Auftraggeber, wie die Tageszeitung *L'Humanité* oder die illustrierte Wochenzeitschrift *Regards*. Doch ist es eine unscheinbare Szene im Publikum, die den Blick des Fotografen besonders fesselte und die als künstlerisch verdichtete Aufnahme, berühmt wird: «Le 14 juillet». (ABB. 6) Wie eine Mini-Marianne, Symbolfigur der französischen Nation, sitzt ein Mädchen auf den Schultern ihres Vaters in einer Seitenstraße des Faubourg Saint-Antoine, einem populären Stadtteil von Paris unweit der Bastille. Sie streckt die kleine Faust geballt nach oben, Zeichen des Kampfes und der Solidarität, das auf eine Zeichnung von John Heartfield rekurreren soll.¹⁶ Das Mädchen trägt dazu eine phrygische Mütze, die bereits in der Antike ein Symbol der Freiheit, und seit der französischen Revolution auch Emblem der Demokratie ist, wie ihre Darstellung auf der großen französischen Nationalfahne in der linken Bildhälfte belegt. Ob Ronis für seine Komposition die vergleichbare Zeichnung der Berliner Bildhauerin Käthe Kollwitz (1867–1945) kannte, die die AIZ für ihre Jubiläumsausgabe 1931 beauftragt hatte? (ABB. 7) Jahre später hat das kleine Mädchen den Fotografen Willy Ronis kontaktiert und ihm die Geschichte des Bildes aus ihrer Perspektive erzählt.¹⁷ Zwar war der politische Sieg nur von kurzer Dauer, denn das Ende der Volksfront unter dem Sozialisten Leon Blum kam im März 1938, als nach kurzer Übergangszeit

16 — Philippe Burrein, «Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire», in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1/1986, S. 5–20, online: https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_11_1_1481 [8.12.2021].

17 — Suzanne Trompette lernt den Photographen 2009 als 70-Jährige kennen. Vgl. *L'Humanité*, online: <https://www.pcf-issy.org/Willy%20Ronis.htm> [22.06.2023].



ABB. 8 Willy Ronis, Rose Zehner, Gewerkschafterin während des Streiks bei Citroën, Javel, Paris, 1938

unter Premierminister Camille Chautemps der radikale Politiker Édouard Daladier (1884–1970) die Regierung übernahm. Doch die engagierten Fotografen wie Willy Ronis dokumentierten weiterhin den Kampf der Arbeiter und Arbeiterinnen um die Realisierung ihrer Rechte. Jung und unbekannt hatte sich Ronis im März 1938 unter die Streikenden in der Fabrik des Automobilherstellers Citroën gemischt. Doch unter den aufgebrachtten Arbeiterinnen fiel der junge Mann mit Kamera auf, und fast wäre diese Ikone des französischen Klassenkampfes misslungen. **(ABB. 8)** Unterbelichtet konnte das Bild erst 1979 publiziert werden, dafür illustrierte es bis 2007 den Kampf für Menschenrechte auf der Internetseite des Französischen Außenministeriums.¹⁸ Auch hier erinnern Bildaufbau und vor allem der zentral platzierte, weit ausgestreckte Arm der aufgebrachtten Gewerkschafterin Rose Zehner (1901–1988) an die zentrale und symbolträchtige Geste auf Meisterwerken der französischen klassischen Malerei, wie Jacques-Louis Davids (1748–1825) «Schwur der Horatier» oder dessen «Ballhauschwur». Historisch eine hochsensible Szene, galt der Ballhauschwur als Auftakt zur Konstituierung einer französischen Verfassung, aber auch gleichzeitig als Auslöser der französischen Revolution. **(ABB. 9)**

Die verdichtete Bildaussage in seinen Fotografien ist bezeichnend für die Kenntnis und Kultur des Fotografen. Er überträgt bildmächtige Kompositionen und Bildaussagen aus der klassischen Malerei in einen anderen sozialen Kontext, in

18 — Der Geschichte des Bildes und vor allem seiner Protagonisten, der Wiederbegegnung von Willy Ronis und Rose Zehner widmete Patrick Barberis 1982 einen eindringlichen Film: *Voyage de Rose*. Vgl. Willy Ronis,

«Derrière l'objectif», Paris 2001, S. 151. Ein Ausschnitt der Fotografie dient auch als Titelbild des Ausstellungskatalogs *Photographie — arme de classe*, Centre Pompidou, Paris 2018.

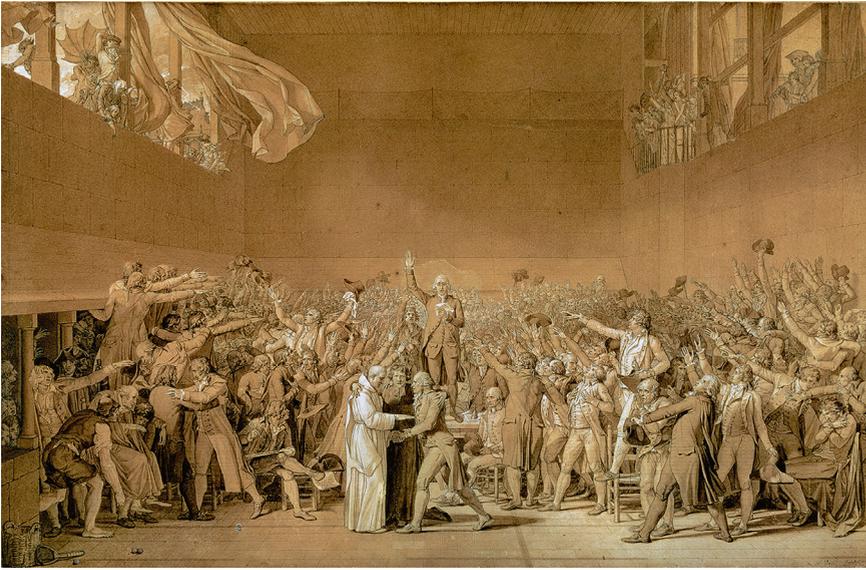


ABB. 9 Jacques-Louis David, «Der Ballhauschwur», 1791

das Medium der Fotografie. Willy Ronis ist ein Meister seines Handwerks, der unbeabsichtigt zwei Ikonen zur Erinnerung an historisch relevante politische Ereignisse für das kollektive visuelle Gedächtnis seines Landes fotografierte.

Ausblick nach 1945

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt der Fotograf seinen politischen Überzeugungen treu. Neben seiner Arbeit in Frankreich erhielt er den Auftrag einer großen Auslandsreportage: nach einer ersten Reise 1960, sollte er 1967 im Auftrag des Vereins EFA (Association des échanges franco-allemands) das Alltagsleben in der DDR mit humanistischem Blick für sein französisches Publikum dokumentieren. Es entstand eine umfangreiche Reportage, deren Bildaufbau klug und sensibel gestaltet wurde, deren Bildwirksamkeit den Fotografen zu neuen Kompositionen und Narrativen anregte.¹⁹

19 — *Zuerst das Leben! Willy Ronis in der DDR 1960–67*, Katalogbuch der Co-Kuratorin und Autorin Nathalie Neumann anlässlich der Ausstellung «Willy Ronis en RDA. La vie avant tout», Espace Richaud, Versailles Mai–Oktober 2021, sowie Cottbus (Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst), Juni bis September 2022.



LE FIL

MONDE UND DIE ILLUSTRIERTE PRESSE DER FRANZÖSISCHEN KOMMUNISTEN: GRAFISCHE GESTALTUNG UND FOTOGRAFIE

Ziel dieses Artikels ist es, die Wochenzeitung *Monde* innerhalb des Gesamtbildes der kommunistischen französischen Presse der Jahre 1920 bis 1930 zu verorten, indem ein besonderes Augenmerk auf den Platz der Fotografie, der Fotomontage und ganz allgemein dessen, was man heutzutage als Grafikdesign bezeichnet, gerichtet wird. Zwar wirken die Druckerzeugnisse der kommunistischen Organisationen Frankreichs in vielen Hinsichten nicht so radikal wie die in der UdSSR oder der Weimarer Republik betriebene Agitprop, doch zeichnen sie sich durch die bedeutende Rolle aus, die in ihnen der Fotomontage zukommt, einer Technik, die mit den linken Avantgarden verbunden wird, nicht zuletzt den Berliner Dadaisten oder den sowjetischen Konstruktivisten. Nichtsdestotrotz offenbaren sich am Beispiel von *Monde* und anderer Wochenzeitschriften, die zur gleichen Zeit erscheinen (*Nos Regards* und *L'Appel des Soviets*, beide 1928 gegründet) manche Erscheinungen des Kulturtransfers, der damals innerhalb des kommunistischen Milieus im Gange war. Im Folgenden wird daher untersucht, wie gewisse visuelle Bezüge und gewisse Satzverfahren an den französischen Kontext angepasst wurden. Dabei befassen wir uns mit dem Medium des illustrierten Magazins als solchem, indem wir die Druckverfahren, die Auswahl der Typografie und des Layouts, sowie die Verwendung von Fotografie und Fotomontage analysieren. Es soll gezeigt werden, wie das kosmopolitische Milieu der kommunistischen Netzwerke die Entwicklung neuer visueller Strategien gefördert hat, deren Ziel die Verwandlung des Bildes in ein Instrument der ideologischen Überzeugung war.

Das Magazin als Propagandawerkzeug?

Die illustrierte Wochenzeitschrift, auch «Magazin» genannt, stellt eine ungenau begrenzte Pressegattung dar, die manchmal als oberflächlich gilt, da sich Information darin oft mit Unterhaltung vermengt.¹ Ursprünglich verweist der Begriff «Magazin» auf ein Gebäude oder einen Raum zur Lagerung oder Aufbewahrung. Das Pressemagazin zeichnet sich demzufolge durch seine Heterogenität aus und

ABB. LINKS Max Lingner, «Le fil» (Der Faden)
aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière*
vom 16. Dezember 1937, S. 1.

Max Bonhomme, *Monde* und die illustrierte Presse, in:
Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille
zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in
Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 112–125,
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20353>

1 — Gilles Feyel, «Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues: le magazine», *Réseaux*, Nr. 105, 2001, S. 1951.

widmet sich nicht von vornherein einem bestimmten spezifischen Inhalt. Zwischen Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts neigen Magazine immer stärker dazu, sich anhand einiger formaler Eigenschaften zu definieren (Format, Papiertyp, Art der Illustrationen) sowie vor allem durch die Vorherrschaft des Bildes im Verhältnis zum Text. Diese Vorherrschaft des Visuellen trägt übrigens zur kulturellen Illegitimität des Formats bei, sowie zum Misstrauen mit dem ihm die Eliten begegnen.² Obwohl es zur Zeit der Belle Époque einige achtungsgebietende Vorläufer im Bereich der satirischen Presse gegeben hat (*L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*), waren sich die nach 1918 gegründeten kommunistischen Parteien a priori wenig des politischen Potenzials der illustrierten Presse bewusst, die ihnen hauptsächlich als bürgerlicher Konsumgegenstand schlechthin erschien. Aus ideologischen Gründen, die ebenfalls mit der marxistischen Kritik des Warenfetischismus zusammenhängen und mit der Tatsache, dass Rationalität höher bewertet wurde als die als emotional eingestufte Wirkung der Bilder, erschien die Gattung des Magazins den Kommunisten durchaus verdächtig und wie ein Instrument im Dienste des Kapitalismus.³ Diese marxistische Kritik der visuellen Presseökonomie wurde beispielhaft durch Siegfried Kracauer formuliert:

«Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis. Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr Nebeneinander schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet.»⁴

Man muss von dieser eher negativen Feststellung ausgehen, um die Wende zu verstehen, die sich 1928 in Frankreich ereignet hat, da in jenem Jahr zeitgleich drei neue, von kommunistischen Organisationen veröffentlichte illustrierte Zeitschriften erscheinen: *Monde*, *Nos Regards* und *L'Appel des Soviets*.

Insbesondere eine Organisation hat eine zentrale Rolle in der Entwicklung einer spezifisch kommunistischen Kultur der grafischen Gestaltung gespielt, die unter anderem auf eine neuartige Verwendung von Fotografie und Fotomontage beruht. Es handelt sich um die von der Kommunistischen Internationale gegründete und vom deutschen Kommunisten Willi Münzenberg geleitete Internationale Arbeiterhilfe.⁵ Über seine humanitäre Rolle hinaus, die ursprünglich darin bestand, die materielle

2 — Michel Melot, «L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880–1920)», in: Evaghélia Stead/Hélène Védrine (Hg.), *L'Europe des revues (1880–1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris 2008, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, S. 15.

3 — Andrés Mario Zervigón, «Persuading with the Unseen? Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Photography, and German Communism's Iconophobia», in: *Visual Resources*, Bd. 26, Nr. 2, 1. Juni 2010, S. 147–164.

4 — Siegfried Kracauer, «Die Photographie», *Frankfurter Zeitung*, 28. Oktober 1927. Online: https://digital.dla-marbach.de/viewer/image/BF00043383/65/?media_thumbnail=BF000433836_0065.jpg [8. 12.2022]

5 — Für einen Gesamtüberblick der Tätigkeiten der Internationalen Arbeiterhilfe, siehe Kasper Braskén, *The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity. Willi Münzenberg in Weimar Germany*,

Hilfe für Russland während des Bürgerkriegs zu organisieren, hat die Internationale Arbeiterhilfe auch zahlreiche Organe der Bildpropaganda aufgebaut, darunter an erster Stelle die deutsche *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ). Obschon die Verwendung der illustrierten Presse zu politischen Zwecken auf eine lange Geschichte zurückblicken kann, verdankt sich die Instrumentalisierung der illustrierten Wochenzeitungen zugunsten der kommunistischen Agitprop den Innovationen, die durch den «Münzenberg-Konzern» in Deutschland eingeführt wurden.

Dieselbe Organisation, die Internationale Arbeiterhilfe (in Frankreich: Secours ouvrier international), hat auch das französische Pendant zur AIZ ins Leben gerufen: die Zeitschrift *Regards*, die heute noch existiert und 1928 zuerst (unter dem Titel *Nos Regards*) als Propagandaorgan der Komintern in Gestalt einer im Heliogravurverfahren gedruckten und reich fotografisch bebilderten Wochenzeitschrift gegründet wurde.⁶ Innerhalb dieser visuellen Kultur des deutschen Kommunismus, die von einer neuen Überlegung zu den Möglichkeiten der Bildpropaganda zeugt, entfaltet sich ebenfalls das Werk des Fotomontagkünstlers und ehemaligen Dadaisten John Heartfield, von dem *Regards* mehrere Fotomontagen veröffentlicht.

Heartfield wird zu Recht eine zentrale Rolle in der Entwicklung der politischen Fotomontage in den 1920er und 1930er Jahren zugeschrieben, doch muss betont werden, dass sich die Praxis der Fotomontage nicht auf einige emblematische Werke beschränkte. Die Entwicklung der Fotomontage entspringt tatsächlich nicht nur den bewussten Strategien der Avantgarde, sondern auch zum großen Teil der Verwendung des Heliogravurdruckverfahrens für die illustrierte Presse.⁷ Durch dieses Tiefdruckverfahren konnte das Layout auf einer durchsichtigen Glasplatte gesetzt und anschließend auf einen Kupferzylinder übertragen werden. (ABB. 1) So konnte an die Doppelseite als Ganzes wie an eine große Fotomontage herangegangen werden.⁸ Gesellschaftlich wenden sich die illustrierten Wochenzeitungen a priori an ein bürgerliches Publikum oder an die Mittelschicht, zumal ihre Verkaufspreise weit über denen der Tagespresse liegen. Die Gründung von spezifisch kommunistischen Wochenzeitungen muss also als Propagandastrategie gesehen werden, die sich über die soziale Basis der kommunistischen Aktivisten hinaus an das Bürgertum und das Kleinbürgertum richtet. So deutet es jedenfalls ein Journalist des *Figaro* in seinem Kommentar von 1929 zum redaktionellen Angebot von *Nos Regards* et *L'Appel des Soviets*:

Basingstoke, 2015; Sean McMeekin, *The Red Millionaire. A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*, New Haven (USA), 2003; Gilles Perrault et al., *Willi Münzenberg (1889–1940). Un homme contre*, Akten der Tagung [Aix-en-Provence, 26. bis 29. März 1992], Aubervilliers 1993.
6 — Max Bonhomme, «Circulating Photomontage. The Appropriation of Soviet Visual Material by French Communist Networks, 1928–1936», in: *History of Photography*, Bd. 45, Nr. 1, 16. Dezember 2021, S. 6477; Simon Dell, «The Work of Photography Reimagined. The Soviet

Moment in France, 1928–34», in: *History of Photography*, Bd. 42, Nr. 4, 2. Oktober 2018, S. 356–375.

7 — Andrés Mario Zervigón, «Rotogravure and the Modern Aesthetics of News Reporting», in: Jason Hill/Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, London und New York, Bloomsbury Academic, 2015, S. 197–205.

8 — Michel Frizot, «Photo/graphismes de magazines: les possibles de la rotogravure, 1926–1935», in: *Photo/Graphismes*, [Akten der Tagung, Paris, Jeu de Paume, 2007], Paris 2008, S. 511.



ABB. 1 Fotogrammaausschnitt «Un grand journal illustré moderne»,
Nachrichtenfilm Pathé, 1928

«Die Besessenheit der mit den Artikeln der Humanité und den von der Arbeiterklasse angezettelten Bewegungen ist ein schlimmer Fehler. [...] Noch viel gefährlicher ist [nämlich] die auf die Mittelschicht, auf die Beamten gemünzte Propaganda... Schlagen wir Nos Regards auf. Die Titelseite sieht auf den ersten Blick genauso wie die jeder anderen luxuriös gestalteten und illustrierten Zeitschrift aus; [...] der Text wird von manipulierten Fotografien begleitet [...]. Der Druck, die Aufmachung sind makellos, trügerisch bürgerlich.»⁹

Diesen beiden kommunistischen Magazinen gelingt es also, unter anderem durch das Aussehen der Titelseite und die Behandlung der Illustrationen, sich in die gewöhnliche Informationspresse einzufügen, ohne ihre politischen Positionen allzu frontal zur Schau zu stellen. Die thematisch allgemeine Ausrichtung dieser Zeitschriften und der wichtige Platz, den sie kulturellen Fragen einräumen, sollte also als Strategie der Verführung der Mittelschicht und der Intellektuellen verstanden werden.

Die Überwachungsdienste des Innenministeriums kommen zu demselben Schluss und warnen vor dem subversiven Potenzial der Wochenzeitung *Monde* — einer Subversion, die umso gefährlicher ist, als sie genau die «herrschenden Klassen» und das intellektuelle Kleinbürgertum ins Visier nimmt:

«*Monde* wird versuchen, die herrschenden Klassen zu infiltrieren, dort Zweifel über die traditionellen Lehren zu wecken, die Samen des Snobismus auszusäen und einen subversiven Nachahmungsdrang zu provozieren, der dem krankhaften Bedürfnis geschuldet ist, immer dem «letzten Schrei» zu folgen.»¹⁰

9 — Gaëtan Sanvoisin, «Une propagande à supprimer», *Le Figaro*, 7. August 1929, S. 1.

10 — Bericht vom 11. Juni 1928. Archiv der Direction de la Sûreté nationale («fonds de Moscou»), AN 20010455/2, Akte «*Monde*» Bl. 406f.



ABB. 2 *Monde* vom 31. August 1929, S. 8–9 mit dem Artikel von Lucien Laurat und Adolf Behne «Die Werbung im modernen Leben»

Diese feindseligen Kommentare zeugen eindeutig davon, dass sich die Gegner der Kommunisten der Wirksamkeit von deren kultureller Strategie bewusst waren und bestätigten, wie wichtig die grafische Gestaltung, die Qualität der Ausführung von Druck und Illustrationen, für die Positionierung der Zeitschriften und die Bestimmung ihres gesellschaftlichen Stellenwerts waren.

Die grafische Gestaltung von *Monde*

Dabei zeichnete sich *Monde* anfänglich nicht gerade durch die Modernität ihrer grafischen Gestaltung aus: Typografisch bot sie zum Beispiel eine Mischung aus geometrischen, mit dicken Zierlinien unterstrichenen Grotesken und Schriftarten, die vom Jugendstil inspiriert waren, insbesondere die von Georges Auriol 1901 erfundene «Auriol». Da die Zeitschrift typografisch und nicht im Heliogravurverfahren gedruckt wurde, verfügte sie im Layout über weniger Freiheiten als ein Magazin wie *Nos Regards*. Selten veröffentlichte sie Artikel über grafische Gestaltung und über Werbung, mit der nennenswerten Ausnahme einer Doppelseite, auf der die Stände des konstruktivistischen Stils bei der «Berliner Reklameschau» von 1929 gezeigt wurden.¹¹ (ABB. 2) Der von Lucien Laureat und Adolf Behne signierte Text stellt eine marxistische Kritik der modernen Werbung dar, insbesondere der

11 — Lucien Laurat und Adolf Behne, «La publicité dans la vie moderne», *Monde*, Nr. 65, 31. August 1929, S. 8–9.



ABB. 3 *Monde* vom 3. Februar 1929, Titelblatt mit einer Illustration von Gerd Arntz

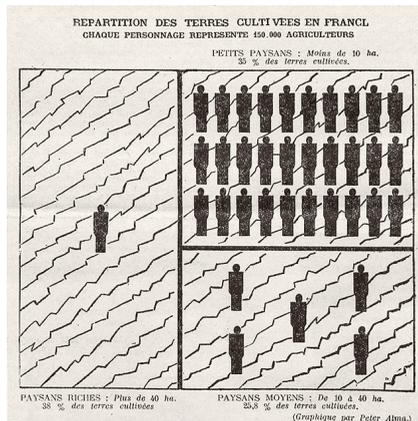


ABB. 4 *Monde* vom 21. Dezember 1934, S. 14, Grafik von Peter Alma zum Artikel «Das Weizen-Problem» von Léon Limon

Veranstaltungen des «Rings neuer Werbegestalter». Er lobt allerdings einige Werbestände, die «nach der konstruktiven Methode» gestaltet, also vom russischen Konstruktivismus beeinflusst sind.

Ende 1931 neigt die grafische Gestaltung der Titelseiten von *Monde* zu größerer Einfachheit. Abgesehen vom Titel wird der Text auf ein Minimum beschränkt, dafür belegt eine farbige Illustration fast die gesamte Höhe der Seite. Grafisch wirkt Barbusses Wochenzeitung dadurch der seit 1926 erscheinenden amerikanischen kommunistischen Zeitschrift *New Masses* sehr ähnlich, zumal sie von dieser auch zahlreiche Illustrationen übernimmt. In der Tat bedeuten die Vereinigten Staaten einen weiteren Anziehungspunkt innerhalb des kulturellen Internationalismus von *Monde*, die der Bewegung der sozialistischen Illustratoren und Grafiker, der Künstler wie Hugo Gellert oder Louis Lozowick angehören, viel Platz einräumt. Hugo Gellert war einer der wenigen Illustratoren aus dieser Gruppe, der auch mit Fotomontage experimentiert hat, ansonsten herrschte in seinem Land Abneigung gegenüber der politischen Verwendung dieses Verfahrens.¹²

Bezüglich der Illustrationen kann sich *Monde* der Beteiligung renommierter Künstler brüsten und zeugt sie von einer ungewöhnlichen Öffnung zum Ausland hin. Sie ist eine der wenigen französischen Veröffentlichungen, die beispielsweise Grafiken von Gerd Arntz (**ABB. 3**) und Franz Seiwert abgedruckt hat¹³, zwei Mitgliedern der Gruppe der «Kölner Progressiven»¹⁴, oder auch Zeichnungen von Frans Masereel und George Grosz.

12— Hugo Gellert, «What's it all about?», *New Masses*, Bd. 4, Nr. 2, Juli 1928, S. 16, nachgedruckt in Matthew Teitelbaum (Hg.), *Montage and Modern Life*, 1919–1942, Ausstellungskat., Boston, The Institute of Contemporary Art, Cambridge (MA)/London 1992, S. 138.

13— Siehe *Monde*, Nr. 38, 23. Februar 1929, Titelseite und *Monde*, Nr. 54, 15. Juni 1929, Titelseite.

14— Eine Gruppe kommunistischer deutscher Künstler, die sich um die 1929 gegründete Zeitschrift *A bis Z* versammelte.

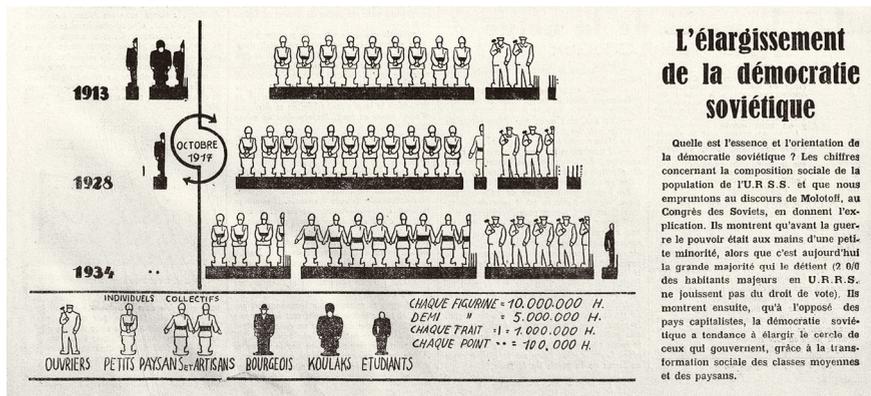


ABB. 5 *Monde* vom 15. Februar 1935, S. 11 mit einer unsignierten Grafik zum Artikel «Die Vergrößerung der sowjetischen Demokratie»

Es muss ebenfalls betont werden, dass *Monde* zur Verbreitung der vom Österreicher Otto Neurath entwickelten und als «Isotypen» bekannten neuen Methoden der Bildstatistik beigetragen hat.¹⁵ Die Anwendung von Neuraths Methoden durch das sowjetische Institut Izostat fördert daraufhin eine gewisse Normalisierung der Bildstatistik, die fortan auf der Verwendung von Piktogrammen mit festem Zahlenwert beruht. Die allgemeine Verbreitung der Prinzipien der «Wiener Methode» in Frankreich geht auf den niederländischen Künstler Peter Alma zurück, einem Mitarbeiter Neuraths am Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien. Am 8. Januar 1935 hält Peter Alma in Paris einen Vortrag mit Bildprojektionen zu dem Thema «Lehre mithilfe von Bildstatistiken in der UdSSR». Der Vortrag wird vom Verein der revolutionären Schriftsteller und Künstler Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AÉAR) in der Maison de la Mutualité veranstaltet.¹⁶ Peter Alma stammte aus den Niederlanden und verkehrte in den 1920er Jahren mit Franz Seiwert und Gerd Arntz im Kreis der «Kölner Progressiven».¹⁷ Wie Arntz schließt er sich 1929 dem Team des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums Wien an, um sich an der grafischen Gestaltung der Piktogramme zu beteiligen.¹⁸ 1932 begibt sich Peter Alma, der seit 1918 ein kommunistischer Aktivist ist, nach Moskau, um dort unter der Leitung von Gerd Arntz bei der Organisation des Izostat-Instituts mitzumachen. Ihm wurde ebenfalls die Einrichtung einer Abteilung des Izostat-Instituts in der ukrainischen Stadt Char'kov anvertraut.¹⁹ In den 1930er Jahren ist Alma einer der wichtigsten Förderer dieser neuen Bildstatistikmethode in den

15 — Christopher Burke/Eric Kindel/Sue Walker (Hg.), *Isotype. Design and Contexts*, 1925–1971, London, 2013.

16 — «A.E.A.R., un art social — L'enseignement à l'aide de statistiques en images en U.R.S.S.», *Monde*, Nr. 317, 4. Januar 1935, S. 11.

17 — Marieke Jooren (Hg.), *Peter Alma. Van De Stijl naar communisme*, Arnhem 2016; W. Jansen (Hg.), *Beeldstatistiek Peter Alma*, Amsterdam 2014.

18 — Christopher Burke et al. (Hg.), *Isotype. Design and Contexts*, wie Anm. 15, S. 530.

19 — Ebd., S. 262.

Niederlanden, wo er eine Agentur eröffnet.²⁰ Während des Winters 1934 hält sich Alma in Paris auf und veröffentlicht Bildstatistiken in von *Monde* — doch ohne, dass diese Gegenstand einer besonderen Analyse werden²¹. (ABB. 4) Anfang 1935 werden anschließend Grafiken veröffentlicht, die auf dem Isotypenprinzip beruhen, jedoch nicht von Alma signiert sind²². (ABB. 5) Das zeugt jedenfalls von der internationalen Öffnung dieser Wochenzeitung und von ihrem Interesse für die neuesten Trends im Bereich der Informationsgrafik.

Fotografien und Fotomontagen in *Monde*

Vor 1930 widmet die Zeitschrift allen Richtungen der Kunst und der modernen Architektur viel Raum²³, ebenso den neuen Medien wie dem Film²⁴, dem Radio und dem Phonographen; nur der Fotografie ordnet sie einen marginalen Platz zu. Für Michois, dem Kunstkritiker von *Monde*, stellt der Aufschwung der Fotografie nicht die höhere Stellung der malerischen Tätigkeit infrage: «Gewiss, das Leben des Fotografen ist einfacher als jenes des Malers; in der Fotografie gibt es keine jahrhundertalte Tradition, die Fotografie ist für uns alltäglich. Aber die Malerei aufzugeben wäre Faulheit. Wahre Kunst entsteht aus großen Anstrengungen.»²⁵ Woanders widersetzt sich derselbe Kritiker dem Gedanken, dass die Fotografie sich besser zum Ausdruck eines revolutionären Bewusstseins eigne als die Malerei:

«Man behauptet häufig, dass die Fotografie die Malerei ersetzt habe, dass die Fotografie das Ausdrucksmittel der revolutionären Periode des Proletariats sei. Diese Meinung kommt uns sehr mechanistisch vor: Die Kunstgeschichte beweist, dass ein Ausdrucksmittel nicht mechanisch ein anderes ersetzt.»²⁶

Obwohl Michois woanders der Fotomontage «Möglichkeiten einer revolutionären Abbildung der Wirklichkeit»²⁷ zugesteht, bleibt festzuhalten, dass die Fotografie als mechanischer Vorgang prinzipiell im Gegensatz zur «großen Anstrengung» stünde, die den Wert eines Kunstwerks ausmachen sollte.

Während der ersten Jahre sind die wenigen veröffentlichten, konstruktivistisch inspirierten Fotomontagen auf den Innenseiten zu finden, selten auf der Titelseite,

20 — Benjamin Benus/Wim Jansen, «The Vienna Method in Amsterdam. Peter Alma's Office for Pictorial Statistics», in: *Design Issues*, Bd. 32, Nr. 2, 2016, S. 19–36.

21 — Grafik von Peter Alma zur Illustration des Artikels von Léon Limon, «Le problème du blé», in: *Monde*, Nr. 316, 21. Dezember 1934, S. 14.

22 — «L'élargissement de la démocratie soviétique», in: *Monde*, Nr. 323, 15. Februar 1935, S. 11.

23 — Genannt sei insbesondere die regelmäßige Mitarbeit von Adolf Behne, der in den 1920er Jahren einer der bedeutendsten Verfechter der expressionistischen Strömungen gewesen war.

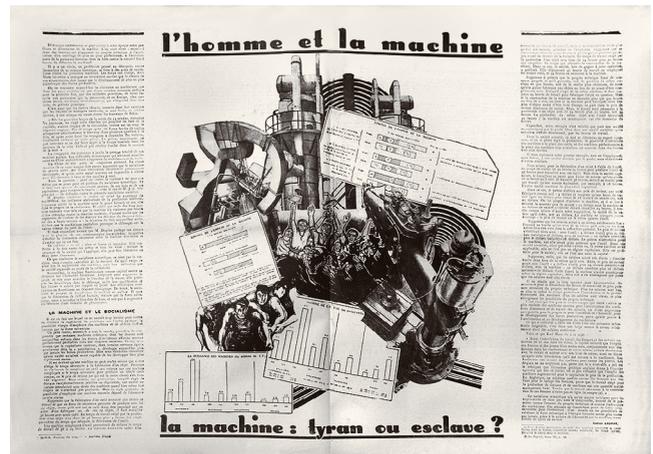
24 — So begegnen einem unter den ausländischen Mitarbeiter der Zeitschrift Autoren wie Siegfried Kracauer, der zwei Artikel verfasst: Vgl. Siegfried Kracauer, «L'homme à l'appareil de prises de vues, un nouveau film de Dziga Vertov», in: *Monde*, Nr. 53, 8. Juni 1929, S. 11 und «Le problème du sujet dans le cinéma allemand», in: *Monde*, Nr. 88, 8. Februar 1930, S. 8–9. Der zweite Artikel wird durch eine Fotomontage illustriert.

25 — Michois, «A la Section des Arts plastiques de l'A.E.A.R.», in: *Monde*, Nr. 337, 23. Mai 1935, S. 7.

26 — Michois, «La photographie et l'avenir de la peinture», in: *Monde*, Nr. 319, 18. Januar 1935, S. 4.

27 — Ebd.

ABB. 6 *Monde* vom 29. März 1930, Doppelseite mit einer Fotomontage von Louis Flouquet zum Artikel «Mensch und Maschine — Die Maschine: Tyrann oder Sklave?» von Lucien Laurat



und nie signiert. Doch ab 1928 nimmt *Monde* die regelmäßige Mitarbeit des belgischen Malers Pierre-Louis Flouquet²⁸ in Anspruch; dieser gestaltet zunächst gezeichnete Illustrationen für die Titelseite (6. Juli 1929), dann Doppelseiten und Fotomontagen. (ABB. 6) Flouquet hat von 1928 bis 1930 die Stelle des künstlerischen Leiters inne und durch seine Vermittlung öffnet sich *Monde* der Fotomontage.²⁹

Das Jahr 1930 stellt eine Wende dar, auf der Titelseite wird eine Negativfotografie von Maurice Tabard abgedruckt³⁰, die sehr repräsentativ für den Stil des «Neuen Sehens» ist: ungewöhnliche Bildausschnitte und Blickwinkel, experimentelle Verfahren (in diesem Fall der Negativabzug), Themen aus der Welt der Industrie, der Architektur, der Maschinen. (ABB. 7) Diese Wende von 1930 fällt mit der Fotoausstellung zusammen, die vom Verein der Amateur-Arbeiterfotografen (Amateurs Photographs Ouvriers, APO) in der Maison des Syndicats (Haus der Gewerkschaften — genauer gesagt im ehemaligen sowjetischen Pavillon von 1925) stattfindet und an der auch Tabard teilnimmt. Es handelt sich um eine umfangreiche Ausstellung, die sowohl Gruppen von Arbeiterfotografen als auch modernistische, der experimentellen Praxis verschriebene Fotografen vereint.

Ende jenes Jahres 1930 erscheinen vier Fotomontagen auf der Titelseite von *Monde*³¹, gestaltet von einem damals so gut wie unbekanntem Künstler, der mit dem Namen

28 — Pierre-Louis Flouquet (1900–1967) wurde in Brüssel geboren und dortselbst an der Akademie der Schönen Künste ausgebildet. Sein postkubistischer Stil ähnelt den Arbeiten von Fernand Léger. Eine Zeitlang war er ebenfalls Chefredakteur der Architekturzeitschrift *Bâtir*, die von 1932 bis 1940 in Brüssel erschien. Siehe Adriaan Gonnissen (Hg.), *Flouquet, Kassák, Léonard. The Architecture of Images during the Interwar Period*, Oostende 2018.

29 — Siehe die Illustrationen zum Artikel von Fedor Gladkov, «Turksib, Dnieprostroï. Vers un pays neuf»,

in: *Monde*, Nr. 105, Samstag 7. Juni 1930, S. 8–9.

30 — *Monde*, 3. Jahr, Nr. 123, 11. Oktober 1930, Titelseite.

31 — Die vier Montagen erscheinen jeweils auf der Titelseite vom 15. November, 22. November, 29. November und 27. November. Nur bei zweien wird der Autor angegeben, doch für Patrice Allain sind alle vier das Werk von Tchimoukow. Siehe Patrice Allain/Laurence Perrigault, «Penser Prévert à partir des œuvres de Lou Tchimoukow et de Fabien Loris», in: Carole Aurouet/Marianne Simon-Oikawa (Hg.), *Jacques Prévert, détonations poétiques*, Paris 2019, S. 41.



ABB. 7 *Monde* vom 11. Oktober 1930, Titelblatt mit einer Fotografie von Maurice Tabard

ABB. 8 *Monde* vom 22. November 1930, Titelblatt mit einer Fotomontage von Lou Tchimoukow

Lou Tchimoukow signiert. Die erste Fotomontage, «Le krach Oustric ou les faisans», bezieht sich ironisch auf einen Finanzskandal, in den mehrere Parlamentarier verwickelt sind, die beschuldigt werden, mit der 1930 betrügerisch in Konkurs gehenden Oustric-Bank gemeinsame Sache zu machen. (ABB. 8) Die Fotomontage nimmt daher die «Fasane» der Nationalversammlung (mit dem Begriff werden unehrliche Individuen gemeint) aufs Korn; diese werden als Jagdwild dargestellt. Eine weitere Fotomontage illustriert einen Artikel über ein Gesetzesvorhaben, das von der Abgeordnetenkommission zur Schaffung eines «nationalen Werkzeugplans» eingebracht wurde. (ABB. 9) Hier gibt die technische Natur des Beschriebenen Anlass zu einem Gewirr von mechanischen Motiven, die aus einem U-Bahn-Eingang zu quellen scheinen und von einer Menge darüber gebeugter neugieriger Zuschauer betrachtet werden. Das plötzliche Auftauchen dieser technischen Fantasie in einem durchaus banalen städtischen Kontext rückt diese Illustration in die Nähe der surrealistischen Thematik. Leider sind beide Fotomontagen aufgrund der schlechten Qualität des Drucks im Halbtonverfahren optisch wenig leserlich.

Lou Tchimoukow und der Aufschwung der militanten Fotomontage in Frankreich

Wer war dieser Lou Tchimoukow, der Urheber mehrerer in der *Monde* veröffentlichten Fotomontagen? Hinter diesem Künstlernamen steckt in Wirklichkeit Louis Bonin — die Wahl eines russisch klingenden Pseudonyms zeugt schon an und für sich von seinen politischen Sympathien —, ursprünglich ein Bühnenbildner, der Ende der 1920er Jahre Art-déco-inspirierte Tapetenmotive veröffentlicht³² sowie Projekte für Verpackungen, die in der Fachzeitschrift *Arts et métiers graphiques* erscheinen.³³ Zu dieser Zeit interessiert er sich für das dekorative Potenzial der experimentellen

32 —Vgl.: A. Calavas (ed.), *Paris 1929*, Paris 1929 und im Portfolio *Dessins* beim selben Verleger, ebenfalls 1929.

33 —Louis Chéronnet, «Paquets», in: *Arts et métiers graphiques*, Nr. 17, 15. Juli 1930, S. 970–971.



ABB. 9 *Monde* vom 29. November 1930, Titelblatt mit einer Fotomontage von Lou Tchimoukow

Fotografie und stellt unter anderem mehrere Fotogramme mit pflanzlichen Motiven her.³⁴ Er steht dem Verlag Librairie des Arts décoratifs nahe und gestaltet das Titelblatt von Germaine Krulls Buch *Métal*, das dort erscheint und als Manifest der modernistischen Fotografie in Frankreich gelten kann. Der vielseitige Künstler wird auch mit dem Layout des Magazins für Schauspiel und Theater *Bravo* in dessen zweitem Erscheinungsjahr 1930 betraut.

1930 beginnt Louis Bonin-Tchimoukow eine regelmäßige Zusammenarbeit mit der kommunistischen Presse,³⁵ insbesondere mit *Monde*. Sein Name erscheint ebenfalls im *Almanach ouvrier et paysan* von 1931, für den er eine Fotomontage aus Bildern der Tour de France zur Illustration eines Artikels «Das Jahr im Sport» gestaltet.³⁶ Obwohl der *Almanach* auch andere Fotomontagen enthält, ist diese die einzige, deren Urheber namentlich erwähnt wird, was als Beweis dienen mag, dass Tchimoukow sich bereits einer gewissen Anerkennung als Grafiker und Illustrator erfreute. Diese Ende 1930 ersonnene Veröffentlichung fällt mit Tchimoukows Teilnahme an der APO-Ausstellung im sowjetischen Pavillon zusammen. 1932 wird er Mitglied der Truppe der Groupe Octobre, für die er Texte schreibt, Kostüme entwirft und inszeniert.

Anlässlich der Parlamentswahlen von 1932 veröffentlicht die kommunistische Partei zwei illustrierte Sondernummern mit dem Titel *Communiste!*, die im Heliogravurverfahren gedruckt und als Beilage zu *L'Humanité* verkauft werden.³⁷ Wahrscheinlich sind die kommunistischen Verlage durch die Groupe Octobre, oder vielleicht auch durch die kurz zuvor (März 1932) gegründete AÉAR, auf die Idee gekommen, sich an junge, surrealistisch geprägte Illustratoren zu wenden. Das Layout der ersten, der UdSSR gewidmeten Nummer, ist das Werk von Jacques-André Boiffard, Robert Pontabry und Lou Tchimoukow. Deren Zusammenarbeit ist nichts weniger

34 — Das Département des Estampes et de la Photographie [Grafik- und Fotokabinett] der Bibliothèque nationale de France bewahrt mehrere Dutzende diese Fotogramme auf, die allerdings nicht mit Genauigkeit datiert sind.

35 — Siehe oben, Abschnitt 2.2.1.

36 — *Almanach ouvrier et paysan 1931*, Paris 1931, S. 123.

37 — *Communiste!* erscheint insgesamt nur zwei Mal, am 31. März 1932 und am 1. August 1932.



ABB.10 *Communiste!* vom 1. August 1932, S. 16–17 mit einer Gestaltung von Max Morise, Robert Pontabry und Lou Tchimoukow

als zufällig, weil Boiffard und Tchimoukow zusammen mit Eli Lotar 1930 ein Foto- und Grafikstudio namens Studios Unis gegründet hatten, das Buchcover und Plakate gestaltete.³⁸ Bekannt sind unter anderem zwei von Boiffard und Tchimoukow gestaltete Plakate, die von Georges-Henri Rivière 1932 für das Völkerkundemuseum im Trocadéro in Auftrag gegeben worden sind. Boiffard war in den 1920er Jahren einer der Fotografen gewesen, die der Gruppe der Surrealisten am nächsten standen, brach dann aber mit André Breton und beteiligte sich unter anderem an der Zeitschrift *Documents* von Georges Bataille. Er trat 1926 der kommunistischen Partei bei und 1932 der AÉAR und begleitete die Groupe Octobre nach Moskau, wo sie am internationalen Festival des proletarischen Theaters teilnahm.³⁹

Während die erste Nummer von *Communiste!* hauptsächlich mit Fotografien bebildert ist, die von sowjetischen Agenturen bereitgestellt wurden, verbindet die zweite Nummer, die dem Ersten Weltkrieg gewidmet ist, historische Fotografien mit allegorischen Fotomontagen, in denen Gasmasken tragende Personen inszeniert werden und die Vorahnung eines kommenden neuen Krieges ausgedrückt wird. Das Layout dieser zweiten Nummer wird nicht mehr Boiffard anvertraut, sondern dem surrealistischen Lyriker Max Morise, einem engen Freund André Bretons. Manche Doppelseiten sind grafisch von unerhörter Gewalt. Eine zeigt eine Fotomontage,

38 — Damarice Amao, «La vie au niveau du rêve», in: Clément Chéroux/Damarice Amao, *Jacques-André Boiffard. La parenthèse surréaliste*, Paris 2014, S. 20.

39 — Ebd. S. 22.

auf der die Leiche eines Soldaten (die sich über die gesamte Seite ausbreitet) mit den Ehrerbietungen für die Generäle (oben rechts) und der Unbekümmertheit der Belle Époque, die durch eine riesige Kanone bedroht wird (links), konfrontiert wird. Die rote Tinte, die sich wie Blut über die rechte Seite des Bildes ergießt, kontrastiert aufs Heftigste mit den für Heliogravurdrucke typischen Sepiatönen. (ABB. 10)

Diese beiden außergewöhnlichen Sondernummern von *L'Humanité* zeugen also von einer neuartigen Überlegung seitens der Kommunisten zur grafischen Darstellung als solcher, von einem Experimentieren mit den Druckverfahren im Dienste eines pazifistischen Diskurses. Die zweite Nummer wird übrigens aufgrund eines Beschlusses des Präfekten vom Departement Seine, Jean Chiappe, verboten. «Die Auslage und die Anbringung in den von der Stadt Paris zur Verfügung gestellten Kiosken und ebenerdigen Ständen» werden untersagt. Tatsächlich gilt die Zeitschrift aufgrund ihrer antimilitaristischen Parolen als «sitten- und ordnungswidrig». ⁴⁰

Fazit

Die Verteidigung der modernen grafischen Gestaltung, die sich durch dynamische Layout-Effekte und eine Vorliebe für die Fotografie kennzeichnet, war den Verlegern von *Monde* offensichtlich kein herausragendes Anliegen. Man könnte dies durch einen Willen erklären, künstlerische Ausdrucksformen zu verteidigen, innerhalb derer die Spur des Handgezeichneten dominiert: Letztlich wird sich das Werk Max Lingners in einem solchen Rahmen entfalten. Die Zeitschrift wendete sich eigentlich an eine intellektuelle Leserschaft und strebte daher nicht an, sich wie zum Beispiel *Nos Regards* in der Aufmachung wie ein Nachrichtenmagazin zu präsentieren. Allerdings haben wir gesehen, dass zahlreiche internationale Mitarbeiter der Zeitschrift die Verbreitung von anderswo entwickelten Verfahren wie der Fotomontage oder der Bildstatistik gefördert haben, und dass diese gelegentlich auf den Titel- und den Innenseiten von *Monde* Anwendung finden. In dieser Hinsicht ist diese Wochenzeitung ein sehr repräsentatives Beispiel für die Anfang der 1930er Jahre durch die kommunistischen Netzwerke geförderten kulturellen Austausch, zu einer Zeit, in der sich die Frage der politischen Wirksamkeit der Bilder mit brennender Intensität stellte.

40 — Brief des Polizeipräfekten an die Direction de la Sûreté générale, Innenministerium, August 1932. Archiv der Direction de la Sûreté nationale («fonds de Moscou»), AN 19940495-42, Akte Nr. 2173, Bl. 4



LES SOUDEURS

SAMUEL DÉGARDIN

DIE STICHEL DES ZORNS ODER DIE KÄMPFERISCHEN BILDROMANE DES BELGISCHEN KÜNSTLERS FRANS MASEREEL

«Zeuge seiner Zeit zu sein, das ist für einen Künstler schon eine sehr große Ambition.»¹

Frans Masereel

Frans Masereel wird durch seine Lektüren sehr früh von progressiven und libertären Ideen geprägt und zeigt sich geistig empfänglicher für die politischen «Ismen» seiner Zeit (Anarchismus, Sozialismus, Pazifismus und Internationalismus) als für die künstlerischen «Ismen» der damaligen Avantgarden (Kubismus, Futurismus, Suprematismus oder Surrealismus).

Der erste Weltkrieg stellt den schmerzhaften Abschluss seiner politischen Lehrjahre dar und verfestigt in ihm die Berufung zum engagierten Künstler. Überzeugt davon, dass er sich in diesen unruhigen Jahren zwischen den Kriegen mehr und mehr «der Kunst als eines Kampfwerkzeugs bedienen»² werden müsse, wetzt er jedes Mal seine Hohlmeißel, wenn es nötig erscheint, die humanistischen Werte zu verteidigen, den Imperialismus — «das höchste Stadium des Kapitalismus»³ — zu bekämpfen und die Ungerechtigkeiten anzuprangern, denen «die Verdammten dieser Erde» und das «Heer der Sklaven»⁴ ausgesetzt sind — stets mit einem ebenso grimmigen wie befreienden Humor.

Der Kropotkin-Effekt

Blankenberge ist eine belgische Kleinstadt am Meer, deren Wirtschaft sich lange aus der Fischerei speiste. Doch während der Belle Époque gerät der Hafen in den Schatten des Seebads und des Kasinos. In dieser Gesellschaft kommt Frans Masereel am 30. Juli 1889 zur Welt. 1894 ziehen seine Eltern landeinwärts nach

ABB. LINKS Max Lingner, «Les soudeurs» (Die Schweißer) aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière* vom 24. Februar 1938, S. 1.

Samuel Dégardin, Die kämpferischen Bildromane Frans Masereels, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 126–136, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20354>

1 — Pierre Vorms, *Entretiens avec Frans Masereel*, Typoskript einer Reihe von Gesprächen, die zwischen 1961 und 1965 aufgenommen wurden, Archives Pierre Vorms, Belvès, S. 102.

2 — Brief Frans Masereels an Romain Rolland vom 9. August 1931. Département des Manuscrits de la BnF (Paris), Fonds Romain Rolland.

3 — *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus* ist eine Schrift von W. I. Lenin aus dem Jahr 1916, die 1917 in Petrograd (Sankt Petersburg) veröffentlicht wurde.

4 — Siehe *Die Internationale* von Eugène Pottier, 1871 (deutscher Text von Emil Luckhardt, 1910).

Gent. Masereels Vater stirbt neun Monate später und seine Mutter vermählt sich drei Jahre nach ihrer Verwitwung erneut.

Nachdem er ohne nennenswerte Begeisterung seine Schulzeit auf dem Atheneum von Gent absolviert hat, macht der junge Masereel 1906 bis 1909 eine Ausbildung als Buch- und Steindrucker sowie als Typograph, daneben nimmt er 1907 bis 1910 Unterricht an der städtischen Kunsthochschule. Zur selben Zeit entdeckt er das libertäre Manifest von Pjotr Kropotkin *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*.⁵ Er stimmt diesem rebellischen Geist ganz natürlich zu und beginnt eine eigene Kritik am Kapitalismus zu entwickeln, deren Entsprechung er bald in den Schriften von Kees Doorik, Georges Eekhoud und Émile Verhaeren wiederfindet.⁶ Weil ihm in der Genter Luft die künstlerische Entfaltung nicht recht gelingen mag, zieht Masereel 1910 ein Jahr mit seiner Gefährtin (und künftigen Ehefrau) Pauline Imhoff nach Tunesien, um dort zu malen. Nach seiner Rückkehr nach Europa lässt er sich in Paris nieder. Darum bemüht, seine Arbeit bekannt zu machen, wendet er sich an *L'Assiette au beurre*, einer Satirezeitschrift, die sich einen Spaß daraus macht, auf polemische und subversive Weise Themen wie den Kampf der Arbeiter und dessen Repression, das Recht auf Arbeit und die Verlängerung des Wehrdiensts, die Trennung von Kirche und Staat, das Versagen der Justiz sowie die Politik- und Finanzskandale zu behandeln. Obwohl seine Zeichnungen von André de Joncières, dem Direktor der Zeitschrift, abgelehnt werden, ermöglichen sie Masereel eine entscheidende Begegnung mit Henri Guilbeaux, dem Chefredakteur.

Grafiken als Aufmacher

1914 kam der Krieg nicht wirklich überraschend. Seit einiger Zeit schien man ihn sogar zu erwarten. In Frankreich vielleicht sogar mehr als woanders, da die Niederlage von 1871 bei manchen eine lange unerfüllt gebliebene Lust auf Revanche entfacht hatte. Im Hintergrund mobilisiert ein weiterer Krieg — geführt von jener Ideologie, die im Namen der nationalen Verteidigung den industriellen Tod der Einberufenen rechtfertigt — die Presse und fördert die Manipulation der Geister. Inmitten dieses allgemeinen Hasskonzerts versucht lediglich der französische Schriftsteller Romain Rolland aus der neutralen Schweiz heraus die Europäer zur Vernunft zu bewegen. Kurz nach Ausbruch der Kampfhandlungen veröffentlicht er das pazifistische Manifest *Über dem Schlachtgetümmel*.⁷ Henri Guilbeaux schließt sich daraufhin der Internationalen Zentralstelle für Kriegsgefangene in der Schweiz an und betätigt sich an der Seite von Romain Rolland für die pazifistische Sache. Da Guilbeaux all jene in den Dienst dieser Sache stellen möchte, die noch nicht durch die Sirenen der Propaganda taub geworden sind, lädt er Masereel

5— *Wederkeerig Dienstbetoon, Een factor der Evolutie* [Gegenseitige Hilfe. Ein Faktor der Evolution] von Pjotr Kropotkin, niederländische Übersetzung von Fanny Mac Leod-Maertens, S. L. Van Loov, Amsterdam, 1902.

6— Beispielsweise Kees Doorik, *Ein flämischer Sitten-*

roman (1883) sowie Georges Eekhoud, *Les Campagnes hallucinées* (1893) und *Les Villes tentaculaires* (1895) von Émile Verhaeren.

7— Veröffentlicht als Artikelreihe in der Beilage der *Genfer Journal de Genève* von September 1914 bis August 1915.

ein, sich ebenfalls zu beteiligen. Dieser hat sich soeben an «La Grande Guerre par les artistes» beteiligt⁸ und möchte dem gehässigen Klima entfliehen, das in Paris herrscht; er nimmt daher die Einladung an.

Als Masereel im Spätsommer 1915 in Genf ankommt, flattert die Fahne des Roten Kreuzes⁹ über dem Musée Rath auf der Place Neuve. In diesem klassizistischen Gebäude hat sich die Internationale Zentralstelle für Kriegsgefangene niedergelassen, und dort übersetzt er ehrenamtlich flämische und deutsche Briefe, die aus den Kampfgebieten eintreffen, ins Französische. Mehr noch als durch Zeitungslektüren wird er durch die Übersetzung dieser Kriegsgefangenenbriefe für die Grauen des Krieges sensibilisiert und in seinem pazifistischen Engagement bestärkt. Da trifft es sich gut, dass Henri Guilbeaux im Frühjahr 1916 das internationalistische Magazin *Demain* startet und Masereel anbietet, dieses zu illustrieren. Für den Künstler ist das die Gelegenheit, seine ersten Holzstiche zu veröffentlichen¹⁰ und sich bei den expatriierten Franzosen und den bolschewistischen Aktivisten durch sein Auftauchen im Inhaltsverzeichnis dieser Monatszeitschrift einen Namen zu machen.

Im Oktober 1916 gründet Jean Salives seinerseits *Les Tablettes*, auf deren Titelseite mit «FM» signierte Grafiken prangen. Die siebenundzwanzig Nummern, die bis Januar 1919 veröffentlicht werden, stiften zwar keinen Frieden, erlauben es aber Masereels Stil — der sich nach und nach der Schraffuren entledigt, um seinen Ausdruck aus der Betonung von Schwarz und Weiß zu beziehen — aus dem Schützengraben aufzutauchen.¹¹

Masereels großes Antikriegswerk wird allerdings vom 28. August 1917 bis zum 29. Mai 1920 auf der ersten Seite von *La Feuille* (ABB. 1) abgedruckt,¹² einer von Jean Debrüt gegründeten Tageszeitung, die in der ganzen Schweiz gelesen wird. Um seine Illustrationen anzufertigen, begibt sich der Künstler jeden Abend in die Redaktion, sieht dort die neuesten Telegramme der Presseagenturen durch und verfügt dann über zwei Stunden, um eine Idee zu finden und sie direkt mit lithografischer Tusche auf eine Zinkplatte zu zeichnen. Er verfasst auch selber die Legenden zu seinen Zeichnungen und bedient sich dafür meistens aus Pressemeldungen. Er rechnet dadurch mit den Kriegsprofiteuren ab — den Rüstungsmagnaten und den Politikern, die zum Durchhalten drängen — indem er jeden Tag seine «befreienden Racheraketen»¹³ abschießt.

8— Er gestaltet siebenundzwanzig Bilder, von denen die meisten im Heft Nr. 8 unter dem Titel *Krieg in Belgien* erscheinen.

9— Internationale humanitäre Organisation, 1863 gegründet vom Genfer Henri Dunant (1828–1910) um Hilfe für Kriegsversehrte zu leisten.

10— 1. Jahrgang: Nr. 10 (Oktober), Nr. 11–12 (November–Dezember 1916); 2. Jahrgang: Nr. 17 (September 1917).

11— 1. Jahrgang: Nr. 1–12 (Oktober 1916–September 1917); 2. Jahrgang: Nr. 13–23 (Oktober 1917–September

1918); 3. Jahrgang: Nr. 24–27 (Oktober 1918–Januar 1919).

12— 867 einfache Nummern und sieben Doppelnummern: 1. Jahrgang: 305 Nummern vom 28. August 1917 bis zum 27. August 1918; 2. Jahrgang: 313 einfache Nummern und sieben zusätzliche Doppelnummern vom 28. August 1918 bis zum 27. August 1919; 3. Jahrgang: 249 Nummern vom 28. August 1919 bis zum 29. Mai 1920.

13— Joseph Billiet, *Frans Masereel, l'homme et l'œuvre*, Les Écrivains réunis, Paris, 1925, S. 11.



ABB.1 *La Feuille* vom 7. August 1920, Titelblatt mit einer Illustration von Frans Masereel

Im Frühjahr 1917 veröffentlicht Masereel *Debout les morts! Résurrection infernale* [Steht auf, Ihr Toten! Höllische Auferstehung]¹⁴: eine antimilitaristische Anklageschrift, die aus dem Schlamm der Schützengräben heraus Callots *Les Misères et les malheurs de la guerre* (1633) und Goyas *Los desastres de la guerra* (1810–1820) neu interpretiert. Im Dezember des gleichen Jahres drängt er weiter und veröffentlicht *Les Morts parlent!* [Die Toten sprechen!].¹⁵

Ein Kino aus Papier

1918 veröffentlicht Masereel im Selbstverlag *25 Images de la passion d'un homme* [25 Bilder der Passion eines Menschen].¹⁶ Schon in diesem ersten Bildroman ohne Worte, einer Folge von Holzschnitten, findet man die bevorzugten Themen des belgischen Künstlers — die menschenfressende Stadt, den Klassenkampf, die unmögliche Kommunikation zwischen den beiden Geschlechtern —, doch die Originalität des Buchs beruht weniger auf dem Inhalt — ein Idealist stirbt für seine Ideen — als auf der Form, eine Bildergeschichte ohne Legenden und Texte.

Durch den Erfolg dieses ersten reinen Bildromans ermutigt, produziert Masereel eine Reihe von Holzschnittromanen, die wegen ihres erzählerischen Erfindungsreichtums und ihrer innovativen Darstellung bemerkenswert sind. Diese neuartigen Holzschnittfolgen wurden damals besonders von den Schriftstellern Mitteleuropas gewürdigt (Max Brod, Hermann Hesse, Thomas Mann, Stefan Zweig), die in

14— Das Portfolio wird von der Genfer Buchhandlung William Kundig veröffentlicht.

15— Das Portfolio wird von der Zeitschrift *Les Tablettes* veröffentlicht.

16— Frans Masereel, *25 Images de la passion d'un homme*, verlegt vom Autor, Genf 1918.

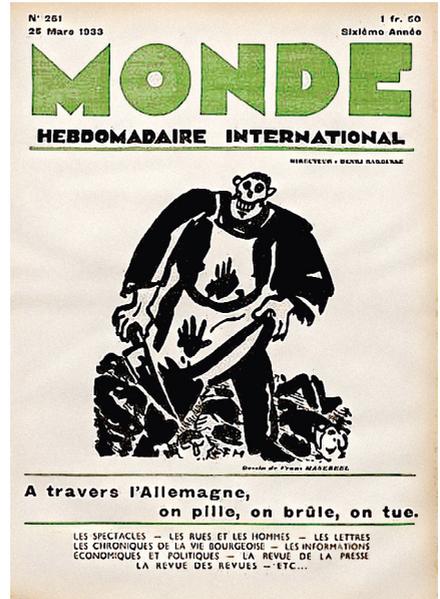


ABB. 2 *Monde* vom 25. März 1933, Titelblatt mit der Illustration «In ganz Deutschland wird geplündert, verbrannt, getötet» von Frans Masereel

diesen stummen Erzählungen nicht bloß ein innovatives Werk erkannten, sondern vor allem eine Literatur ohne Worte, die dazu imstande war, eine auf immer vom Krieg gezeichnete Welt in Bilder umzusetzen.¹⁷ Bei Masereel stützt sich der — von Natur aus geschwätzig — Roman nicht auf die Krücke einer geschriebenen, kodifizierten Sprache, sondern bedient sich eines universellen Verständigungsmittels, das auf eine Abfolge von holzgeschnittenen Bildern beruht. Masereels Erzählungen kommen also ohne Übersetzung aus. Das dunkle Werk des Sittenmalers prangert das Kapital und seine Croupiers an, das Unglücksrad, das über das Proletariat hinweg rollt, und den Todesinstinkt, der Europa bald ins Chaos stürzen wird.

1919 legt Romain Rolland Masereel den Text von *Liluli*¹⁸ vor, einer soeben von ihm fertiggestellten satirischen Komödie. Der Künstler lässt sich vom Charme dieser blonden Sirene und Zauberkünstlerin gewinnen, die überall Chaos stiftet — eine kaum verhüllte Metapher für den Trieb, der zwei Kulturnationen dazu verleiten kann, ihre «Männer guten Willens» auf unbestimmte Zeit in Schützengraben zu vergraben —, er illustriert das Werk und gründet mit René Arcos den Verlag Éditions du Sablier,¹⁹ um es zu veröffentlichen.

17 — Unter dem Dutzend Büchern, die in der Zwischenkriegszeit entstanden sind, sind ebenfalls zu erwähnen *Le Soleil* [Die Sonne] (éditions du Sablier, Genf 1919), *Idée. Sa naissance, sa vie, sa mort* [Die Idee. Ihre Geburt, ihr Leben, ihr Tod] (Ollendorff, Paris, 1920), *La Ville* [Die Stadt] (Éditions Albert Morancé, Paris 1925) und *L'Œuvre* [Das Werk] (Éditions Pierre Vorms, Belvès 1928).

18 — Romain Rolland, *Liluli*, mit zweiunddreißig Holzschnittillustrationen von Masereel, Éditions du Sablier, Genf, 1919.

19 — Zwischen 1919 und 1921 werden dort zwanzig Titel veröffentlicht, allesamt mit Holzschnitten von Masereel illustriert.

Der wachsame Barbusse

1922 lebt Masereel wieder in Paris. Dort steht ihm zu seinem großen Bedauern kein tägliches Schaufenster mehr zur Verfügung wie zuvor auf der Titelseite von *La Feu-ille*. Obwohl er sich jeder ideologischen Indoktrinierung widersetzt — der libertäre Kommunismus geht nicht in der Dritten Internationale auf — nimmt er Barbusses Vorschlag an, 1923 ständiger Zeichner von *Clarté* zu werden. Nachdem das Magazin 1925 eingestellt wird, startet Barbusse drei Jahre später die Wochenzeitung *Monde*.²⁰ Auch darin ist die internationalistische Gesinnung Programm, doch diesmal mit der Ambition, gegen den Faschismus zu kämpfen und eine Annäherung der linken Kräfte vorzubereiten. Masereel arbeitet episodisch mit *Monde* zusammen (ABB. 2), bis die Wochenzeitung ihrerseits 1935 eingestellt wird.

Der am 17. März 1932 von der Kommunistischen Partei Frankreichs auf Anregung von Paul Vaillant-Couturier, Henri Barbusse, Paul Signac, Francis Jourdain und Léon Moussinac aus der Taufe gehobene Verband der revolutionären Schriftsteller und Künstler *Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (AÉAR) macht sich im Kontext der Wirtschaftskrise dafür stark, die Freiheiten der Arbeiter zu verteidigen, eine proletarische Literatur und eine proletarische Kunst zu fördern und gegen die faschistische Bedrohung anzukämpfen. Weil Masereel Barbusse und Vaillant-Couturier nahesteht, wird er Mitglied im AÉAR, ohne jedoch auch der Partei beizutreten.

Angesichts der wachsenden faschistischen Bedrohung in Italien und in Deutschland schlägt Henri Barbusse am 19. April 1932 Romain Rolland vor, einen internationalen Pazifistenkongress mit weltweiter Reichweite zu organisieren. Masereel, dem antifaschistische Versammlungen gut vertraut sind, wird von Barbusse angeworben, um Mitglied des internationalen Organisationskomitees zu werden und Belgien zu vertreten. Drei Monate später begibt er sich nach Amsterdam, um vom 27. bis zum 29. August dem Weltkongress gegen Krieg und Faschismus beizuwohnen. Allerdings verärgert ihn das Verhalten der Kommunisten schnell, sodass er schon am Tag nach seiner Ankunft wieder abreist. Dies verhindert allerdings weder, dass im folgenden Jahr in Paris ein europäischer antifaschistischer Kongress der Arbeiter abgehalten wird (vom 4. bis zum 6. Juni 1933 im Salle Pleyel), noch, dass die beiden Bewegungen im August fusionieren, um das Weltkomitee gegen Krieg und Faschismus (auch bekannt als Komitee Amsterdam-Pleyel) zu bilden.

Die Stirn bieten

Im März 1935 übernimmt Masereel die künstlerische Leitung einer «internationalen Ausstellung über den Faschismus» in den Räumen der Galerie La Boétie.²¹ Diese Ausstellung geht auf die Initiative eines Komitees zurück, dem unter anderen

20 — Deren Chefredakteur ist Léon Werth. Unter den Autoren sind zu nennen Eugène Dabit, Louis Guilloux, Jean Giono, Henry Poulaille.

21 — Die Ausstellung versammelt Manuskripte, Pamphlete, Zeichnungen und Fotos und findet vom 9. März bis zum 15. Mai 1935 in der Rue de La Boétie 88 in Paris statt.

Pierre Cot, Paul Langevin, Victor Marguerite, Jean Painlevé und André Malraux angehören (allesamt Mitglieder der AÉAR), und präsentiert dem Publikum ein zum Verständnis des Nationalsozialismus sehr nützliches Angebot an Dokumenten sowie einen Vortragszyklus, der die Auswirkungen dieser Ideologie auf wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, intellektueller und kultureller Ebene beleuchten soll. Während seine Bücher in Deutschland als «kulturbolschewistisch» verfemt werden und auf den Listen der «schädlichen und unerwünschten» Literatur erscheinen, nimmt Masereel an allen Kämpfen gegen Hitler teil. Er beteiligt sich unter anderem an den Veröffentlichungen des internationalen Hilfskomitees für die Opfer des Hitlerfaschismus und unterstützt das Thälmann-Komitee für die Freilassung der politischen Gefangenen. Eingeladen von der sowjetischen VOKS (Allunionsgesellschaft für kulturelle Verbindung mit dem Ausland) wird Masereel im Mai 1935 herzlich in Moskau von einer offiziellen Delegation begrüßt, die in ihm lieber den satirischen Zeichner der *Feuille* als den anarchistischen Hedonisten von *Mon Livre d'heures* [Mein Stundenbuch] sieht. Während dieses siebenwöchigen Aufenthalts²² wird der Genosse Masereel von Moskau über Leningrad bis nach Charkow ferngesteuert. Seine sozialistischen Eindrücke werden in zahlreichen Zeichnungen festgehalten, die er gerne aus seinen Heften reißt, um sie in der Moskauer Presse zu veröffentlichen. Nach seiner Rückkehr fest entschlossen, die russische Sprache zu erlernen, plant Frans für das folgende Jahr einen weiteren Aufenthalt auf sozialistischem Boden.²³ In Begleitung seiner Frau Pauline begibt er sich nach Moskau und fährt dann mit Begeisterung die Wolga bis nach Astrachan hinunter, von wo aus er an Bord der «Karl Marx» über das Kaspische Meer schippert. Doch erst im Zug von Baku nach Tiflis stößt er auf französische Intellektuelle (Gide, Dabit, Guilloux ...) die sich vergewissern wollen, dass es im Osten sehr wohl etwas Neues gibt. Auch wenn die Schauprozesse und die Säuberungen bald Masereels schönen Postkartenblick auf die UdSSR trüben, reden sich die linken Künstler und Intellektuellen weiterhin ein, dass Stalins Schnurrbart sie weniger beunruhigt als Hitlers.

Kunst für alle, Revolution für jeden

Aufgrund der neuen Kulturpolitik der Kommunistischen Partei übernimmt der Verband der Maison de la culture die Rolle der AÉAR und zieht am 14. März 1935 in die Rue Navarin 12 in Paris ein. Zur Losung der AÉAR «Kampf dem Krieg und dem Faschismus» kommt nun jene des Kampfes «für die Verteidigung der Kultur» hinzu — in dieser ideologischen Frage geht es um das ehrgeizige Ziel, die Kunst mit dem Volk zu versöhnen. Masereel, der sich während der Zeit der Volksfrontregierung (Front populaire) stark für die Missionen des Verbands einsetzt, nimmt mit den Malern, die diesem angehören — Fernand Léger, Max Lingner, Jean Lurçat,

22— Ankunft in Moskau am 26. April, Rückkehr nach Paris am 14. Juni 1935. Siehe Samuel Dégardin und

Tatiana Trankvillitskaïa, *Frans Masereel. Voyages au pays des Soviets*, Éditions Snoeck, Gent 2022, S. 47–69.

23— Vom 8. Juni bis zum 26. September 1936.

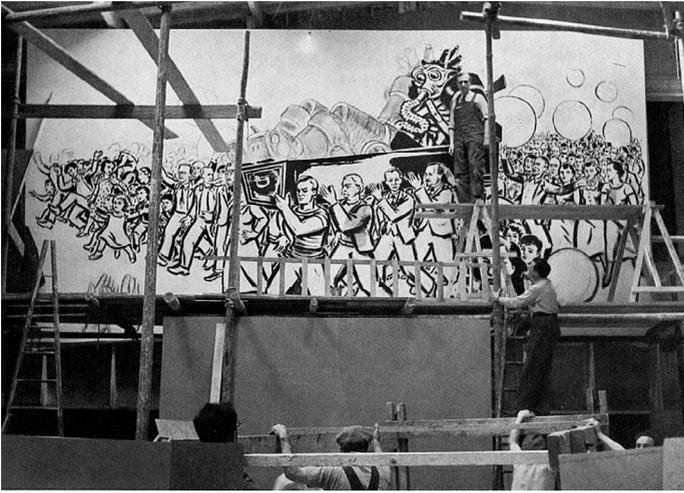


ABB.3 Frans Masereel auf einem Gerüst bei der Arbeit an «Die Beerdigung des Krieges» im Pavillon de la Paix auf der Weltausstellung von 1937 in Paris.

André Lhote, Jacques Lipchitz, Édouard Pignon u. a. — an kollektiven Ausstellungen im Verbandssitz Rue de Navarin oder an den Wänden der Galerie Billiet-Vorms in der Rue de la Boétie teil. Auf Bitten der Union der Arbeitergewerkschaften der Pariser Region veranstaltet Masereel von 1937 bis 1939 Abendkurse seines Mal- und Zeichenzirkels für Arbeiter. Er hält ebenfalls eine Reihe von Vorträgen in verschiedenen Zweigstellen der Maison de la culture.²⁴ Auf Einladung der republikanischen Künstlergewerkschaft fährt Masereel am 16. Februar 1937 drei Wochen mit einer Delegation der Abteilung Malerei und Bildhauerei der Maison de la culture nach Katalonien, um dort die Maßnahmen zu überprüfen, die von den republikanischen Behörden zum Schutz der aus den Museen und Kirchen evakuierten Bilder von Goya, Velázquez, Greco, Ribera usw. ergriffen wurden. In Barcelona und Alicante entdeckt er die Propagandaplakate spanischer Künstler und verschafft sich einen Eindruck vom Bürgerkrieg in Begleitung von Mitgliedern der Internationalen Brigaden.²⁵ Seitdem der Völkerbund nicht mehr in der Lage ist, den Frieden zu sichern und zu verteidigen, will die Internationale Friedenskampagne ein starkes Zeichen an die vom Faschismus umzingelten Demokratien senden. Sie nutzt daher die Pariser Weltausstellung von 1937,²⁶ um auf dem Place du Trocadéro einen Pavillon des Friedens zu errichten. Masereel, der mit der Innendekoration betraut wird, delegiert einige Kompositionen an junge Maler wie Édouard Pignon und Marc Saint-Saëns und behält sich die Ausführung eines großen Wandbilds von acht mal vier Metern vor, das den Titel «Die Beerdigung des Krieges» trägt. Nicht ohne Optimismus stellt Masereel in seinem Gemälde dar, wie die Führer der kommunistischen

24— Am 10. Februar 1938 in Saint-Étienne, am 11. in Grenoble, am 12. in Marseille und am 14. in Nizza.

25— Diese bestehen aus Freiwilligen, die sich im Herbst 1936 dem Kampf der Republikaner angeschlossen haben.

26— Diese Weltausstellung (offizieller Name: *Exposition internationale des arts et des techniques*) findet vom 24. Mai bis zum 25. November 1937 statt und besteht aus 300 Pavillons entlang der Seine, von denen 44 die teilnehmenden ausländischen Nationen repräsentieren.

Partei (Aragon, Jouhaux, Thorez) den Krieg, der durch einen Sarg symbolisiert wird, zu Grabe tragen. (ABB. 3) Max Lingner führt seinerseits den «Aufruf an die Jugend» im Saal aus, der den Kräften des Friedens gewidmet ist.²⁷

Der Krieg, unausweichlich

Der am 23. August 1939 unterzeichnete deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt wirkt wie eine kalte Dusche auf die kommunistischen Sympathisanten. Kurz darauf überfällt die Wehrmacht Polen von Westen (am 1. September) und die Rote Armee Polen von Osten (am 17. September) — nebenbei wird dadurch ein zweiter Weltkrieg ausgelöst. Als Freiwilliger in der passiven Landesverteidigung — die Überwindung seiner pazifistischen Grundeinstellung hatte ihn einige Mühen gekostet — arbeitet Masereel für die Propagandaabwehr der Informationsabteilung, die seit Juli von Jean Giraudoux geleitet wird. Er illustriert antinazistische Flugblätter, die über Deutschland abgeworfen werden.

Im Juni 1940 muss Masereel wie Millionen andere Zivilisten vor der vorrückenden deutschen Armee fliehen. Als Zeuge dieser schweren Stunden zeichnet er diesmal, was ihm vor Augen steht, ohne den Filter der Pressemeldungen. Jene Zeichnungen, die wieder einmal den Krieg und seine Gräueltaten anprangern, versammelt er später in einem Album mit dem Titel *Juin 1940* [Juni 1940], das 1941 bei Pierre Tisné in Paris erscheint.²⁸

Von den «Stukas» verschont, finden die Masereels Unterschlupf in Bellac im Limousin, dann in Avignon im Vaucluse und schließlich in der Mühle von Bézis bei Boinet im Lot-et-Garonne. Ohne genau genommen einem Netzwerk der Résistance anzugehören, übt Frans Masereel auf seine Weise Widerstand gegen die deutschen Besatzer aus, indem er untergetauchten Kämpfern des Maquis Zuflucht gewährt, als «Briefkasten» für diese Schattenarmee dient und eine Reihe von persönlichen Alben veröffentlicht, die zutiefst den Geist dieser Zeit atmen: *Danse macabre* [Totentanz],²⁹ *Dessins 1939–1940* [Zeichnungen 1939–1940]³⁰ und *La Terre sous le signe de Saturne* [Die Erde im Zeichen des Saturns].³¹

Die Internationale, endgültig

Nachdem er zur Zeit des Front populaire Zeichen- und Malkurse für Arbeiter gegeben hat, erklärt sich Masereel nach dem Krieg bereit, wieder an diese Lehrerfahrung anzuknüpfen, diesmal an der Saarbrücker Schule für Kunst und Handwerk von 1947 bis 1951. Auch wenn jene Kurse ohne Probleme stattfinden, allerdings die meiste Zeit inmitten von Ruinen, wird diese Geste der deutsch-französischen Versöhnung von Nostalgikern des «Dritten Reichs» ohne Wohlwollen gesehen.

27 — Siehe den Beitrag von Thomas Flierl in diesem Band, S. 139–169.

28 — Das Album besteht aus 28 Zeichnungen und 4 Aquarellen.

29 — 25 Zeichnungen, Herbert Lang, Bern 1941.

30 — 44 Zeichnungen, Oprecht-Verlag, Zürich 1943.

31 — 20 Zeichnungen, Herbert Lang, Bern 1941.

Obwohl er mitten im Kalten Krieg in sozialistischen Ländern mit Ausstellungen zelebriert wird, kommt Masereel nicht umhin, sich angesichts der Niederschlagung des Ost-Berliner Arbeiteraufstands von 1953 und des Budapester Studenten- und Volksaufstands von 1956 durch sowjetische Panzer unangenehme Fragen zu stellen. Letztendlich bewertet er die Repression in den Ostblockländern jedoch als notwendiges Übel, weil in seinen Augen die russische Revolution weiterhin «ein Ideal des Friedens und der Brüderlichkeit»³² verkörpere und der Kommunismus, in Ermangelung einer besseren Lösung, das wirksamste Mittel bleibe, um den wirtschaftlichen Imperialismus der Vereinigten Staaten zu neutralisieren. Seine Alben *Notre Temps* [Unsere Zeit]³³, *Die Apokalypse unserer Zeit*³⁴, *Pour quoi* [Wofür?]³⁵ und *Route des hommes* [Straße der Menschen]³⁶ drücken daher weiter seinen Glauben — vor dem Hintergrund der nuklearen Bedrohung und der Konsumgesellschaft — an eine egalitäre und brüderliche Gesellschaft aus.

Die *Internationale*, die Hymne der anarchistischen, marxistischen, kommunistischen Organisationen sowie der Arbeiterbewegungen, ist ursprünglich ein Revolutionsgedicht, das während der Repression der Pariser Kommune 1871 entstanden ist. Eugène Pottier verfasste den Text zu Ehren der Internationalen Arbeiterassoziation; 1888 komponierte Pierre Degeyter die Musik dazu. Hundert Jahre später fügt Masereel den Worten des Einen und der Musik des Anderen eine Folge von sieben Holzschnitten³⁷ hinzu, die zugleich seinen libertären Kommunismus, seinen unauslöschlichen Durst nach Gerechtigkeit, seinen grenzenlosen Humanismus und seinen unverbrüchlichen Optimismus zur Schau stellen. Als Schlusspunkt seines grafischen Werks fasst *L'Internationale* daher die Themen und die Kämpfe zusammen, die sein Handgelenk sein Leben lang geführt haben, ohne dass sein Jahrhundert je die Erlösung durch die Weltrevolution erlebt hat.

32— Pierre Vorms, *Entretiens avec Frans Masereel*, wie Anm. 1, S. 138.

33— 12 Holzschnitte, Éditions Pierre Vorms, Belvès 1952.

34— 25 Zeichnungen, veröffentlicht 1953 von der Hessischen Landesregierung in Wiesbaden.

35— 12 Holzschnitte, Éditions Pierre Vorms, Belvès 1954.

36— 60 Holzschnitte, Limmat-Verlag, Zürich 1964.

37— 1970 zusammen mit dem Text von Eugène Pottier veröffentlicht von den Éditions Pierre Vorms, dann 1971 von Les éditeurs français réunis in einer Volksausgabe in fünf Sprachen.



CHAUFFEURS DE TAXI

DER «PAVILLON DE LA PAIX» AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1937

Bis heute wird die Topografie der Weltausstellung 1937 vor allem über die gebaute Konfrontation des sowjetischen und des nazideutschen Pavillons mit seinen wechselseitig auftrumpfenden Architekturen von Boris Iofan und Albert Speer wahrgenommen. (ABB. 1) Dabei wird zumeist übersehen, dass das Raumprogramm des Ausstellungsgeländes eine bedeutungsvolle Längsachse hatte: Dem alles überragenden Eiffelturm stand auf dem erhobenen Plateau der Place du Trocadéro der «Pavillon de la Paix» mit der Friedenssäule gegenüber. (ABB. 2 UND 3) Bereits vor Antritt der Volksfront-Regierung unter Léon Blum 1936 war im Generalplan von 1933 ein Tag und Nacht sichtbares «Signal» auf der Place du Trocadéro gefordert worden, das den Haupteingang des Ausstellungsgeländes markieren sollte. (ABB. 4) Erst mit dem Abriss des Palais du Trocadéro und dem Bau des tiefergelegenen Palais de Chaillot ab 1935 wurde dieses «Signal» überhaupt in der Achse zum Eiffelturm sichtbar. In der Zeit der Regierung von Léon Blum (4. Juni 1936 bis 29. Juni 1937) mutierte das «Signal» auf Anregung der internationalen Friedensbewegung (Rassemblement Universel pour la Paix, RUP) zum «Monument de la Paix» und die dann zunächst konzipierte Ehrenhalle zum größeren «Pavillon de la Paix», dessen Ausgestaltung ebenfalls der RUP übertragen wurde. Im Folgenden wird die Planungs- und Baugeschichte des Pavillons erläutert und das Bildprogramm der Innendekoration rekonstruiert, zu der auch ein Wandbild von Max Lingner gehörte.¹ (ABB. 21)

ABB. LINKS Max Lingner, «Les chauffeurs de taxi» (Die Taxifahrer), aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière*, 27. Januar 1938, S. 1.

Thomas Flierl, Der «Pavillon de la paix auf der Weltausstellung 1937, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 138–169, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20355>

1 — Die beiden informativsten Aufsätze zum Thema stammen von Philippe Rivoirard. Vgl. ders., «Der Pazifismus und die Friedenssäule», in: Jürgen Hart (Hg.), *«Die Axt hat geblüht...» Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf 1987, S. 135–139. Zuvor ausführlicher auf Französisch: ders., «Le Pacifisme et la Tour de la Paix», in: Institut Française d'Architecture / Paris-Musées (Hg.), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et de techniques dans la vie moderne*, sous la direction de Bertrand Lemoine, assisté de Philippe Rivoirard, Paris 1987, S. 308–317. Später dann ders., «1878–2015: Du Palais du Trocadéro au Palais de Chaillot», in: *Le Musée. Histoire d'un Musée Laboratoire*, sous la direction de Claude Blanckaert, préface d'Yves Coppens, Musée de l'Homme, Paris 2015, S. 160–170. Zur Pariser Weltausstellung 1937 insgesamt sehr instruktiv auch: Jay Winter, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian moments in the Twentieth Century*, New Haven / London 2006. Auf Grundlage dieser Texte und eigener Archivrecherchen steht hier jedoch der «Pavillon de la Paix» im Mittelpunkt des Interesses.



ABB. 1 Blick vom Haupteingang an der Place du Trocadéro auf das Weltausstellungsgelände 1937



ABB. 2 Gegenblick auf die Friedenssäule von dem Pont d'Iéna



ABB. 3 Friedenssäule mit dem Pavillon de la Paix

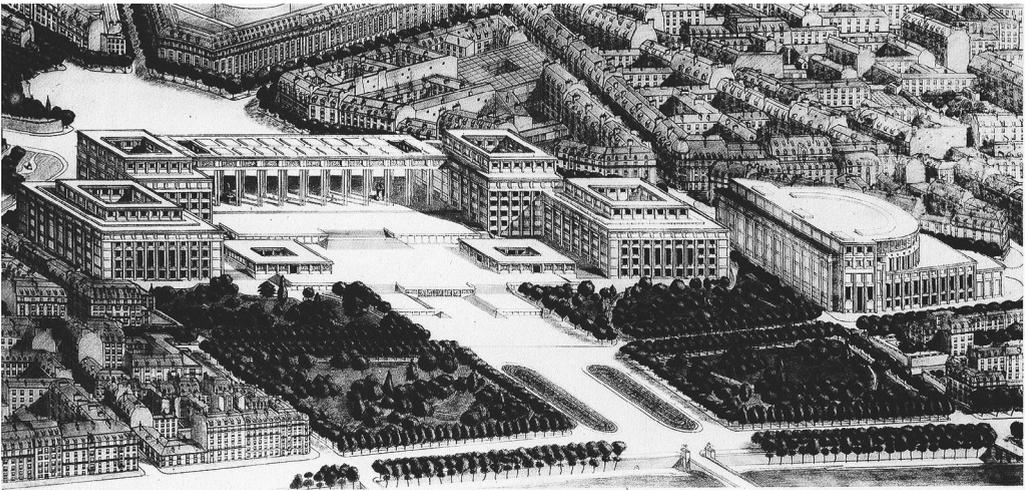
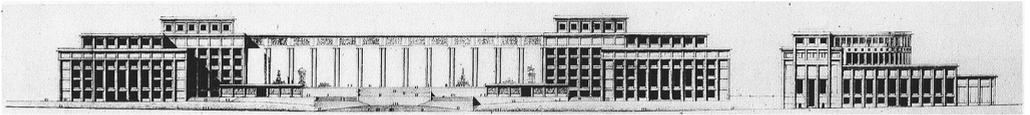
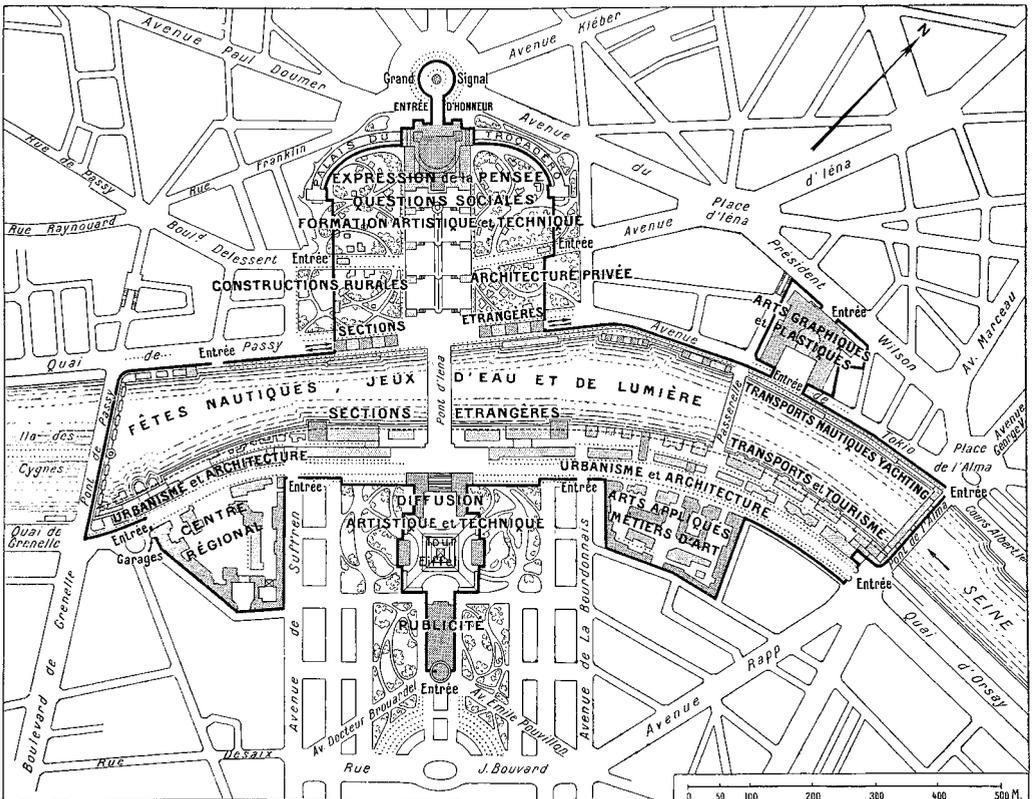


ABB. 5 Das Projekt der Brüder Perret 1933

ABB. 4 Erste Planung für die Weltausstellung, 1933



Die Planung für die Weltausstellung 1937

In Paris hatten bereits in den Jahren 1855, 1867, 1878, 1889 und 1900 Weltausstellungen stattgefunden. Mit den Gärten der Champs-Élysées und dem Champ de Mars verfügte Paris über bestens geeignete Areale für temporäre Ausstellungen. Seit 1878 hinterließen die Ausstellungen auch dauerhaft prominente Gebäude: 1878 den Palais du Trocadéro, 1889 den Eiffelturm und 1900 den Grand sowie den Petit Palais.

Insbesondere die Konstellation zwischen Palais du Trocadéro und Eiffelturm erlangte stadtbildprägende Bedeutung. Ganz in der Tradition der vorangegangenen Ausstellungen wurde zunächst auch für 1937 geplant: «Im April 1933 legten Charles Letrosne und Jacques Gréber, die leitenden Architekten der Ausstellung, den vorläufigen Masterplan vor: Die Veranstaltung sollte hauptsächlich auf der Achse Trocadéro — Champ de Mars einerseits und an den Ufern der Seine andererseits stattfinden, wobei sich der Eingang auf der Place du Trocadéro befinden sollte.»² (ABB. 4). Dieser Masterplan ging noch vom Erhalt des Palais du Trocadéro aus. Angesichts des großen Bedarfs wurde das Ausstellungsgelände später noch erweitert, ohne allerdings das Achsenkreuz in seiner Dominanz in Frage zu stellen.

Bereits im Sommer 1933 war Kritik am Erhalt des Palais du Trocadéro aufgekommen. Ermutigt durch Bildungsminister Anatole de Monzie vom Parti républicain-socialiste, der die Planungen für nicht ehrgeizig genug hielt und einen Beirat zur Gestaltung der Ausstellung berief, legten die Architekten Gustave und Auguste Perret einen alternativen Entwurf vor. Die Brüder Perret wollten an Stelle des Palais du Trocadéro eine «Cité des musées» errichten. (ABB. 5) Der Entwurf sah eine fußläufige Verbindung zwischen der Place du Trocadéro und den Gärten zur Seine und damit eine Blickbeziehung zum Eiffelturm vor. Der bestehende große Konzertsaal im Palais du Trocadéro wäre an einen anderen Standort verlegt worden.

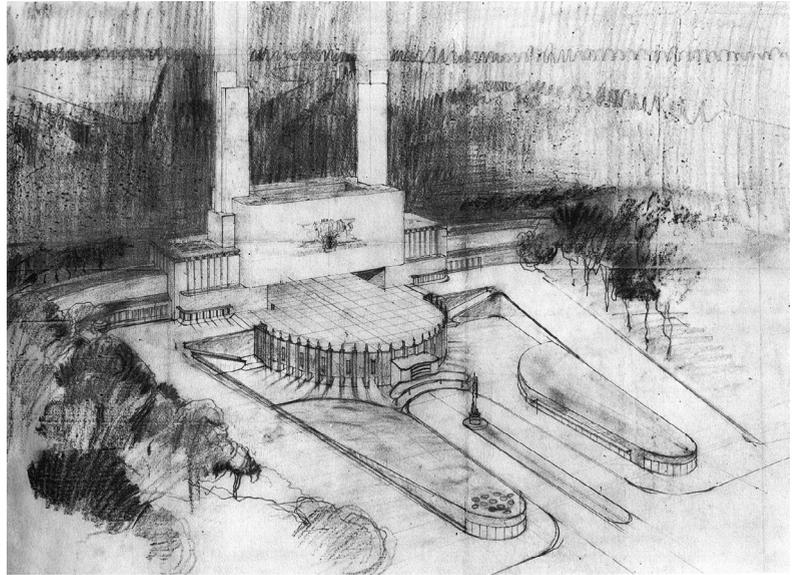
Die Abberufung des Ministers im Januar 1934 stoppte jedoch zunächst diese Pläne. Unter den beiden neuen, wiederum vom Parti radical angeführten Regierungen, die jeweils nur kurz im Amt waren,³ hielt man an den ursprünglichen Plänen fest. Offensichtlich war man sich des wenig zeitgemäßen Ausdrucks des Palais du Trocadéro bewusst, fand aber nicht die Kraft zu einer neuen Lösung, sondern wollte das eklektizistische Bauwerk hinter einer «modernen» Fassade verstecken.

Am 3. November 1934 lesen wir in der französischen Zeitschrift *L'Illustration* folgende Erläuterung des Generalplans (ABB. 4): «Das Palais Trocadéro nimmt in diesem Plan einen Ehrenplatz ein. Es befehligt die große Achse, die vom Chaillot-Hügel hinunter zum Champ de Mars führt. Es ist wie der Eiffelturm in den Rahmen der Ausstellung eingebettet und ist das unvermeidliche Hauptmotiv der Komposition. Es stammt aus dem Jahr 1878, und das ist deutlich zu sehen. Einen Moment lang hatte man daran gedacht, es abzureißen. Der Abriss wurde aufgrund der knappen

2 — Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 168

3 — Édouard Daladier vom 30. Januar bis 9. Februar 1934 und Gaston Doumergue vom 9. Februar bis 8. November 1934.

ABB. 6 Jacques Carlu und Robert Mallet-Stevens, Entwurf für ein «Museum der Republik», September 1934



Zeit, der begrenzten Mittel und vermeintlich auch wegen der Schwierigkeit, die beiden dort untergebrachten Museen, das für vergleichende Bildhauerei und das für Ethnografie, zu verlagern, als unmöglich erachtet. Daher wurde die bescheidenere und «provisorische» Entscheidung getroffen, das Gebäude zu verkleiden: Leichte Strukturen verdecken die veralteten Fassaden und verschaffen der etwas beengten Ausstellung zusätzliche Fläche. Die Museen bleiben an ihrem Platz.

Der große Saal, der für Kongresse, Tagungen und Galas genutzt werden soll, wird sowohl in Bezug auf die Innenräume als auch auf die Belüftung und die Akustik vollständig umgebaut. In der Mitte der Place du Trocadéro, von der mehrere Avenuen abzweigen, wird ein vertikales Signal, das Tag und Nacht sichtbar ist, als Zielpunkt für diese Avenuen dienen und den Ehreingang bezeichnen. Auf der Gartenseite werden die Springbrunnen, deren Stil nicht zum Stil von 1937 passt, abgedeckt.⁴ Kurz zuvor hatten Jacques Carlu und Robert Mallet-Stevens im September 1934 noch einen Entwurf für ein «Musée de la République» (ABB. 6) unterbreitet, der zu dieser Zeit zwar noch abgelehnt worden war, aber wichtige Elemente der späteren Lösung enthielt.⁵

Dennoch wurden im Oktober 1934 noch jene Wettbewerbe ausgelobt, die den Erhalt und die Verhüllung («Camouflage») des Palais du Trocadéro, der Gärten und

4 — «Le plan directeur de l'Exposition de 1937», in: *L'Illustration* vom 3. November 1934, Nr. 4783, S. 320.

5 — Philippe Rivoirard umriss diesen Entwurf so: «Der Grundriss des alten Palais diente als Grundlage für diesen Vorschlag: Die Flügel wurden auf der Gartenseite aufgestockt und die Türme verkleidet. Vor allem aber wurde der Veranstaltungssaal in den Hang versenkt, wodurch

ein großer Vorplatz entstand, der sich zu den Gärten des Trocadéro und der Aussicht auf das Champ de Mars öffnete und teilweise von einer Galeriebrücke überdacht wurde, deren Giebel eine Allegorie der Republik zeigt, ein Werk der Bildhauer Jan und Joël Martel [...]» Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 171

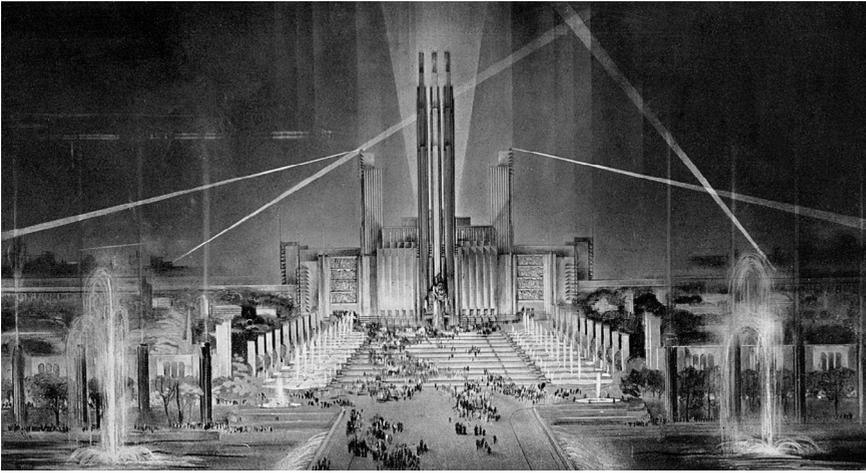


ABB. 7 Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma und die Brüder Martel, «Camouflage-Projekt», Dezember 1934

Brunnen vorsahen, die innere Reorganisation der Gebäude anstrebten sowie die Gestaltung eines Lichtsignals auf der Place du Trocadéro in Auftrag gaben.

Mit ihrem «Camouflage-Projekt» (ABB. 7) gewannen Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma und die Brüder Martel im Dezember 1934 den Wettbewerb. Sie erhielten daraufhin den Auftrag zur Umgestaltung des Palais du Trocadéro. Jacques Carlu wurde im Januar 1935 zum Chefarchitekten des ganzen Projekts ernannt. Die Anleihen beim amerikanischen Hochhausbau, speziell dem Rockefeller Center, sind nicht zu übersehen.

Der Aufschrei in der Öffentlichkeit⁶ gab der neuen politischen Führung unter Premierminister Pierre-Étienne Flandin (vom 8. November 1934 bis 1. Juni 1935) die Kraft, endlich den Abschied vom alten Palais einzuleiten.

Nun, Ende Februar 1935, wurde ein Projekt gefordert, das durch folgende Leitlinien charakterisiert sein sollte:

1. Abriss des zentralen Teils des Palais du Trocadéro einschließlich der Türme;
2. Öffnung zur Place du Trocadéro und Schaffung einer großen Terrasse, die die Seine überragen und einen monumentalen Eingang zur Exposition von 1937 bilden sollte;
3. Unter der Terrasse wird ein neuer großer Saal mit 4.000 Plätzen eingerichtet, der modern gestaltet ist und für Konzerte und öffentliche Veranstaltungen genutzt werden soll;

6 — «Das ist die bewundernswerte Ketzerei, die man plant: Während der Dauer der Ausstellung von 1937 soll dieses Ausstellungsgebäude, das Trocadéro, getarnt werden, um diesem Bauwerk anschließend seine dauerhafte Hässlichkeit zurückzugeben. Die Kosten für eine solche

Fälschung: 20 bis 30 Millionen!» (Claude Roger Marx, zit. nach Pierre Vago, «L'esprit de l'exposition — DU NOUVEAU», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, August 1935, S. 82, hier zit. nach Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 171).

4. Erweiterung, Umbau und Erhöhung der Flügel und einiger Teile des alten Trocadéro, um durch eine erhebliche Vergrößerung der Flächen die Erweiterung der bestehenden Museen und die Einrichtung neuer Museen und Abteilungen zu gewährleisten. Diese zusätzlichen Flächen könnten vorübergehend von der Exposition von 1937 genutzt werden.⁷

Wiederum erhob sich Protest, nun dagegen, dass ausgerechnet jenes Team, das das «Camouflage-Projekt» vertreten hatte, mit dem Neubau des Palais de Chaillot beauftragt werden sollte. Künstler und Schriftsteller, wie Jean Cocteau, Paul Léautaud, François Mauriac, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Rouault, Marc Chagall, Georges Braque, Aristide Maillol, Charles Despiau, Jean-Paul Laurens, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Focillon u.a., unterschrieben eine entsprechende Petition.⁸

Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma führten schließlich den Bau des Palais de Chaillot und den Umbau der Flügelbauten in der uns heute bekannten Weise aus.⁹ (ABB. 8 UND 9)

Während andere Architekten das geforderte «Signal» mit der Gestaltung des Palais du Trocadéro verbanden, behandelten Albert Laprade und Léon Bazin «das Signal mit dem ihnen eigenen Scharfsinn und Charme, aber in einer vom Palast unabhängigen Weise.»¹⁰ Sie erhielten den Auftrag.

Vom «Grand Signal» zum «Monument» und zum «Pavillon de la Paix»

Zunächst hatte das Architektenduo in der frühen Wettbewerbsphase noch sehr verschiedene Entwürfe unterbreitet — sicher auch eine Reaktion auf die Unsicherheit der wechselnden Auftraggeber. Nachdem die Entscheidung für den Abriss des Mittelteils des alten Palais du Trocadéro gefallen war, sehen wir einen hohen Campanile auf quadratischem Grundriss über dem neuen Palais de Chaillot, offenbar auch eine Reminiszenz an die beiden Türme des aufgegebenen Palais du Trocadéro.¹¹ (ABB. 10) Dieser Turm wäre offensichtlich mit einer Aussichtsplattform ausgestattet und hätte einen phänomenalen Überblick über das Ausstellungsgelände vis-à-vis des Eiffelturms geboten. Interessanterweise enthält diese Skizze bereits bzw. noch das Reiterstandbild für Maréchal Ferdinand Foch, das vor der Weltausstellung 1937 für den französischen Oberkommandierenden der Alliierten der Westfront im Ersten Weltkrieg geplant und 1938 über einen Wettbewerb entschieden, wegen des Zweiten Weltkrieges aber erst 1951 realisiert wurde!

7 — Vgl. *Les concours d'architecture pour l'Exposition de 1937*, Extrait de «L'Illustration», Ausgaben vom 3. November 1934, 5. Januar, 26. Januar, 9. März, 6. April und 20. April 1935, S. 3.

8 — Vgl. Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 172.

9 — Der Streit über den Umgang mit dem Palais du Trocadéro war direkt mit der museumspolitischen Debatte über den Erweiterungsbedarf des Musée d'ethnographie du Trocadéro (nach der Neueröffnung 1937: Musée de

l'Homme) und eine mögliche Neuordnung der Pariser Museen verbunden. Dem kann hier leider nicht nachgegangen werden. Die Wendungen von Jacques Carlu geben ein beredtes Zeugnis von der Abhängigkeit eines Architekten von seinem Auftraggeber, in diesem Fall dem Kommissar der Weltausstellung und den wechselnden französischen Regierungen.

10 — Extrait de «L'Illustrations», S. 3.

11 — Ebd., S. 91.

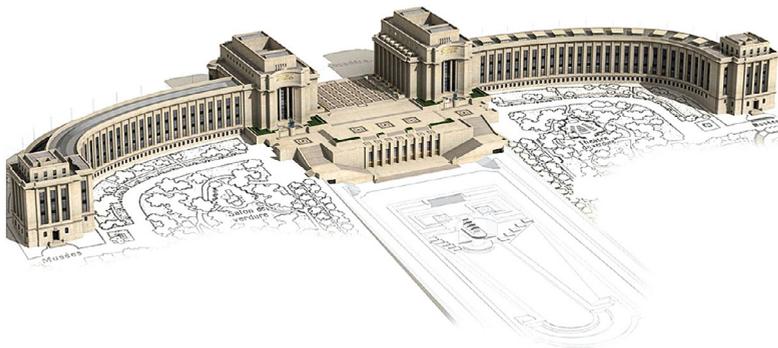
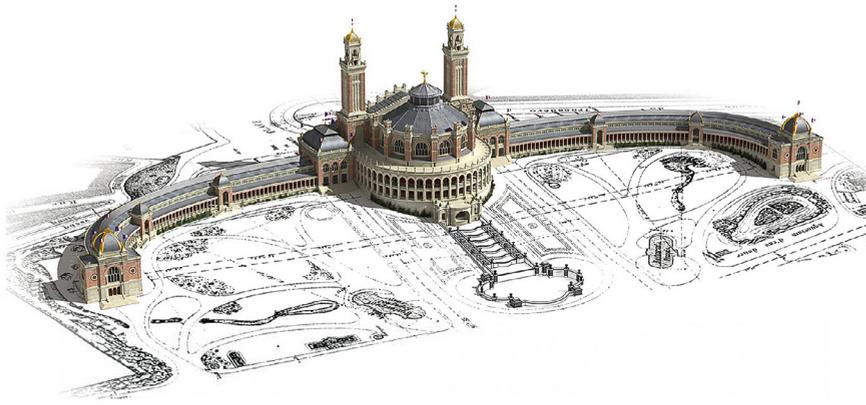


ABB. 8 UND 9 Umbau des Palais du Trocadéro in das Palais de Chaillot

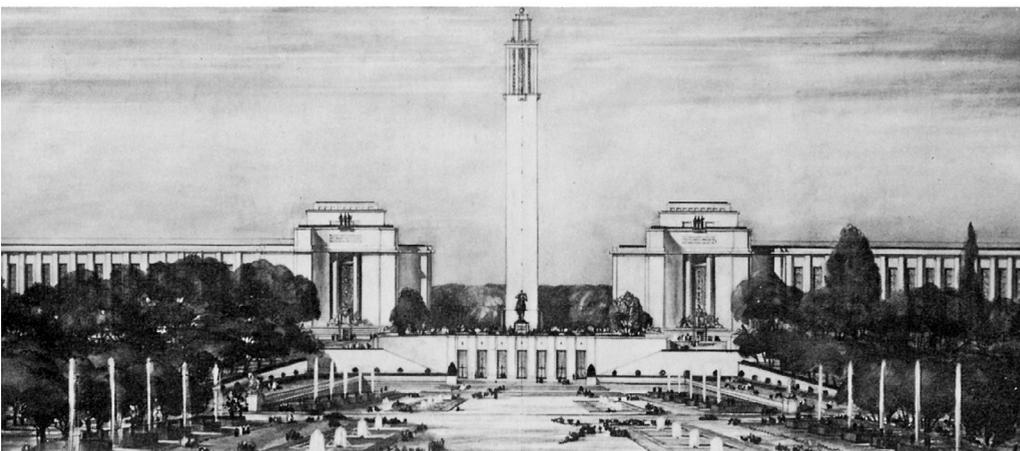


ABB. 10 Albert Laprade und Léon Bazin, Kampanile auf quadratischem Grundriss über dem neuen Palais de Chaillot, 1935

Schließlich finden wir einen Entwurf von Laprade/Bazin, der eine runde und ebenfalls sehr hohe Säule zeigt, die auf einer dreistufigen quadratischen Basis steht und von einer allegorischen Skulptur bekrönt wird. Um die Säule herum wehen die Flaggen der an der Weltausstellung teilnehmenden Länder. Eine Ehrenhalle oder ein Pavillon sind nicht zu erkennen. (ABB. 11)

Im Nachlass von Laprade in der Cité de l'architecture befinden sich zwei weitere Entwürfe, die jeweils mit einem Eingangsstempel vom 8. Februar 1937 datiert sind. Es sind nunmehr zwei Friedenstempel. Beide Entwürfe zeigen ein einstöckiges hufeisenförmiges Gebäude, das sich umgeben von einem Kranz von Bäumen zum Ausstellungsgelände öffnet — mehr eine begehbare Plattform auf einer Ehrenhalle. Der eine Entwurf zeigt auf der hufeisenförmigen Ehrenhalle einen quadratischen Sockel mit der Aufschrift «PAX» und einer allegorischen Skulptur darauf. Über dem Eingang zur Ehrenhalle findet sich der Spruch: «Paix aux hommes de bonne volonté» [Friede den Menschen guten Willens].¹²

Die neue Funktionsbestimmung als «Monument de la Paix» ging auf eine Initiative französischer Intellektueller zurück, die sich am 14. November 1936 an den sozialistischen Premierminister Léon Blum gewandt hatten:

«Sehr geehrter Herr Präsident,

wir sind sehr glücklich zu erfahren, daß Sie das Projekt zur Errichtung eines Pavillons de la Paix zur Ausstellung von 1937, das Ihnen unlängst von unserem Freund Jean Carlu¹³ vorgelegt worden ist, positiv aufgenommen haben.

Diese Initiative entspricht nicht nur dem ausdrücklichen Wunsch aller Mitglieder der Französischen Pazifistischen Assoziationen, sondern auch aller Delegierten der beim Internationalen Kongress von Brüssel repräsentierten 40 Nationen. [...]

Das Projekt hat so viel Interesse geweckt, daß man ihm einen würdigen Platz zuweisen sollte, und kein anderer scheint geeigneter als der Place du Trocadéro, der direkt im Ausstellungsgelände selbst liegt und dessen Gestaltung noch in Arbeit ist.

Dieses symbolische Monument würde, auf der höchsten Stelle des Chaillot-Hügels errichtet, das Seine-Tal und die ganze Ausstellung 1937 dominieren. Letztere stünde dann unter dem Zeichen des Friedens, und Frankreich würde noch einmal mehr der Welt in augenscheinlicher Weise seine pazifistischen Wünsche ausdrücken.

Das geplante Monument sollte aus einem hohen Pylon oder einem mit allen National-Fahnen geschmückten Signal und einer symbolischen Friedensfigur

12 — «Paix aux hommes de bonne volonté.» (Lc. 2, 15)
Im Deutschen: Luk. 2.14.

13 — Jean Carlu (1900–1997) war Vorsitzender der Grafik- und Werbeabteilung der Pariser Weltausstellung 1937 und einer der führenden Platkünstler der Zwischenkriegsperiode in Frankreich. Er ist der Bruder

des Architekten Jacques Carlu (1890–1976), der 1935 die Kunstsektion Frankreichs auf der Weltausstellung in Brüssel gestaltete und 1935 bis 1937 als Chefarchitekt das Palais de Chaillot verantwortete. Beide Brüder gingen während der deutschen Okkupation in die USA.



ABB. 11 Albert Laprade und Léon Bazin, Begehbare Friedenssäule mit allegorischer Skulptur, 1936

bestehen. Im Innern soll es einen zentralen Raum geben, der der Verherrlichung unseres konstruktiven Friedenswillens geweiht ist, umgeben von kleineren Räumen, in denen auf möglichst eindrucksvolle Weise alle menschlichen Aktivitäten (Kunst, Literatur etc.), die dem Frieden dienen, dargestellt werden.

Wir vertrauen darauf, Herr Präsident, durch Ihre Unterstützung, die Zustimmung zu diesem Projekt durch die Hauptverwaltung [das Generalkommissariat der Ausstellung] zu gewinnen und die Konstruktion [den Bau] des Pavillons auf dem von uns vorgeschlagenen Platz veranlassen zu können.

Hochachtungsvoll [Wir versichern Sie, Herr Präsident, unserer respektvollen Ergebenheit.]»¹⁴

Die Pavillonentwürfe von Laprade/Bazin entsprechen exakt den Anregungen der Friedensaktivisten. Man kann daher annehmen, dass sie bereits dem Besuch von Jean Carlu beim Premierminister zugrunde lagen, also bereits im Herbst 1936 entstanden waren.

Die Abkehr vom Denkmal für Maréchal Foch und die Aufstellung der Friedenssäule und des Friedenspavillons müssen auch als friedenspolitisches Zeichen des sozialistischen Ministerpräsidenten Léon Blum gedeutet werden. Er erkannte wohl, dass die geplante Aufstellung von zwei französischen Marschällen aus dem Ersten

14 — Rivoirard 1987, wie Anm. 1, S. 135.

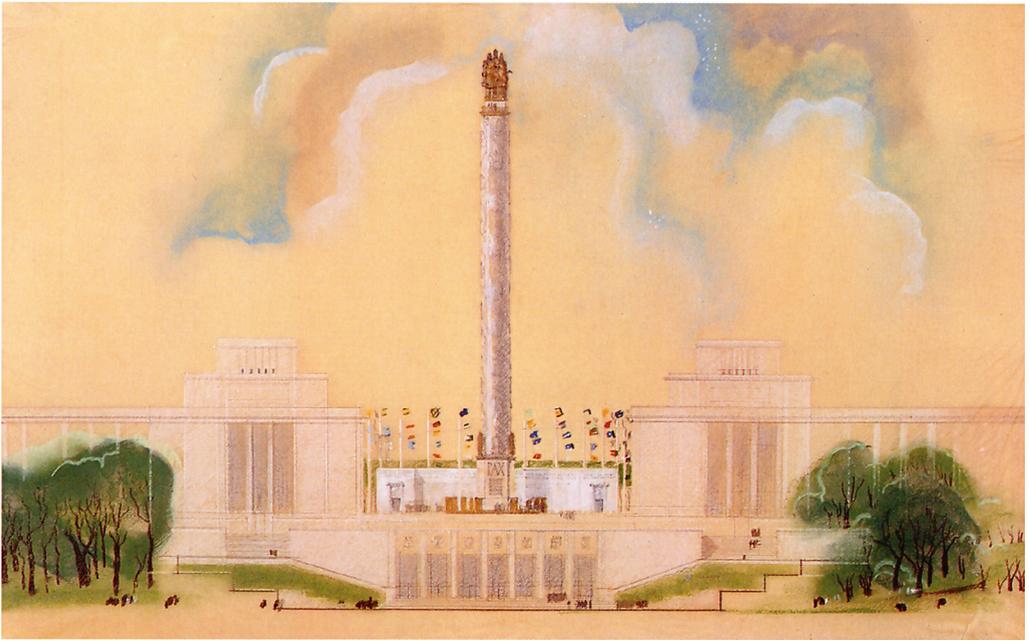


ABB. 12 Albert Laprade und Léon Bazin, Darstellung von Säule und Pavillon, 1936

Weltkrieg, Foch und Joffre, auf der Place du Trocadéro bzw. geografisch genau gegenüber vor der Militäarakademie am Champs de Mars der Weltausstellung eine allzu starke militärhistorische Rahmung gegeben hätte. Nach Ablösung der Volksfront-Regierung wurde genau dieser Plan realisiert. Noch 1939 wurde die Statue für Joffre errichtet, während die für Foch, wie bereits erwähnt, erst 1951 auf der Place du Trocadéro aufgestellt wurde.

Eine erste Darstellung der Kopplung von Säule und halbrundem Pavillon ist in **ABB. 12** zu sehen. Die hohe Säule wäre ebenfalls begehbar gewesen. Wie Rivoirarde meint, stammte die Anregung, den Pavillon als kreisförmige Halle anzulegen, vom Chefarchitekten der Weltausstellung Jacques Gréber.¹⁵

Im Nachlass von Laprade finden sich auch zwei Projektbeschreibungen, die die nächsten Entwürfe programmieren. Um die Säule herum «befindet sich ein Gebäude mit sehr einfachen Linien, ein wahres Heiligtum des Friedens. Hier werden die Schrecken des Krieges, die Bemühungen aller Friedensgesellschaften auf der ganzen Welt und die Seligpreisungen für zukünftige Generationen, die endgültig im Zeichen des Friedens leben, dargestellt.»¹⁶

Für diesen Dreischritt einer kuratierten Ausstellung gibt es auch einen ersten Grundriss. (**ABB. 13**) Danach wäre man am rechten Kopfbau in das Gebäude eingetreten, dann in den Raum mit den Schrecken des Krieges gelangt, um dann den Kampf der

15 — Ebd.

16 — Vgl. Fonds Laprade, Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture contemporaine.

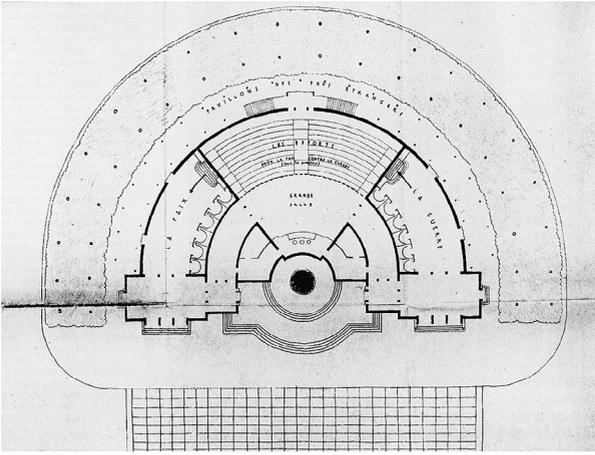


ABB. 13 Albert Laprade und Léon Bazin, Grundriss des Friedenspavillons (mit Kino- und Konferenzraum und Galerieraum im Untergeschoss)

ABB. 14 Foto des realisierten Pavillon de la Paix

Friedenskräfte zu erleben und schließlich im Reich der wirksamen Friedensbewegung anzukommen. Das Gebäude wäre im Mittelteil etwas erhöht, da der große Saal zugleich ein Konferenz- und Kinoraum hätte sein sollen. Unter der Zuschauertribüne wäre das Thema des Friedenskampfes in einer durch einige Stufen hinunter erschlossenen Museumsgalerie abgehandelt worden. Im Außenbereich des Gebäudes hätten zusätzliche temporäre Bauten ausländischer Friedensgesellschaften gestanden.

Schließlich einigte man sich in der Besprechung am 8. März 1937 auf eine vereinfachte Endfassung ohne Konferenz- bzw. Kinosaal, deren Planfassung auf den 5. April 1937 datiert. Die Bauarbeiten begannen am 11. April 1937.¹⁷ Die mit Olivenzweigen geschmückte Säule wurde auf eine Höhe von 50 Metern gekürzt und die symbolische Skulptur fand die endgültige Form eines Sterns. So wurde der Pavillon schließlich auch realisiert. (ABB. 14)

In den Akten tritt die RUP als Internationales Organisationskomitee für den Pavillon de la Paix auf, später ist vom Pavillon der RUP die Rede. Während der französische Staat offenbar die Baukosten und einen Teil der Innenausstattung (die sieben unten näher beschriebenen Panneaux) finanzierte, übernahm die RUP den Rest der Kosten für die Ausstellungsgestaltung.

Die Ausstellung im Friedenspavillon

Auch wegen der verspäteten Programmierung des Pavillons, die RUP hatte erst im März 1937 die Verantwortung für seine Innengestaltung übernommen, fand der Pavillon de la Paix, der noch unter der alten Bezeichnung «Monument de la Paix» aufgelistet wurde, im *Catalogue Officiel* nur am Rande Erwähnung.¹⁸

17 —Vgl. Rivoirard 1987, wie Anm. 1, S. 136.

18 —Vgl. *Exposition internationale des arts et des techniques*

dans la vie moderne, Paris 1937, Catalogue général officiel, Bd. 2, Catalogue par pavillons, Paris 1937, S. 155.

Aus Archivadokumenten, anhand des vom RUP herausgegebenen Faltblatts (ABB. 15) sowie von Fotografien lässt sich ein Ausstellungsrundgang durch die fünf Säle rekonstruieren.¹⁹ Erstaunlicherweise weichen die internen Konzeptpapiere sowie der gedruckte Ausstellungsführer einerseits und die Fotodokumente andererseits in einem entscheidendem Punkt voneinander ab: Das Faltblatt suggeriert, dass der Pavillon auf der linken Seite betreten worden sei, während die Fotodokumente das Gegenteil beweisen: der Eingang in den Pavillon war rechts. Der Rundgang hatte so merkwürdige Brüche. Folgen wir aber zunächst dem intendierten Ausstellungskonzept. Dem in acht Sprachen herausgegebenen Faltblatt ist zu entnehmen, dass die Ausstellung thematisch in drei Hauptteile gegliedert war: I. Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert), II. Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (die Tätigkeit der internationalen Organisationen und das Werk des Völkerbundes) und 3. Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.

Saal 1: Der Kampf zwischen Krieg und Frieden

Die Eingangshalle war in einem Hell-Dunkel-Kontrast gestaltet. Die dunkle, rechte Seite zeigte die Verwüstungen des Krieges: «Es ist dunkel, und die Atmosphäre des Todes scheint nahe.»²⁰ Die linke, hellere Seite zeigte dagegen «die Größe, zu der der Mensch fähig ist, wenn er in Ruhe seiner Arbeit nachgehen kann», wenn «er seine Talente nicht der Zerstörung, sondern der konstruktiven Tätigkeit zuwendet.»²¹ In der Mitte, als Supraporte über dem Eingang zur Ausstellung, traf man auf die versammelte Menschheit mit der Aufforderung, zwischen Krieg und Frieden zu wählen. So ist bereits am Eingang die dreiteilige rhetorische Struktur der Ausstellung markiert. Mit Bezug auf Dante gesagt: Inferno, Purgatorio, Paradiso. Von dieser Eingangshalle existiert auch ein Foto. (ABB. 16)

Saal 2: Kriege gestern und heute

Hat man das Tor zum Saal 2 durchschritten, stellt sich eine Art historischer Bilderbogen in den Weg, der die Entwicklung der Kriegsführung seit dem 15. Jahrhundert illustriert. Vermutlich ist diese Illustration gemeint, wenn wir lesen: «Eine einzigartige Sammlung von Waffen und Uniformen zeigt 150 verschiedene Soldatentypen vom Ende des Mittelalters bis zur heutigen Zeit.»²² Die zentralen Botschaften: 1. «Die Zahl der Kriegsjahre in jedem Jahrhundert ist nach dem 15. Jahrhundert zurückgegangen, hat aber in unserem Jahrhundert wieder zugenommen.» 2. «Der Kriegsschauplatz hat sich immer weiter ausgedehnt, bis er heute die ganze Welt umfasst.» 3. «Die Zerstörungskraft der Kriegsmaschinerie hat sich [...] ständig weiterentwickelt.»²³ In einem besondere Exponat wird auf den Ersten Weltkrieg Bezug

19 — Sofern hier nicht erwähnt, sind die Gestalter und Autoren der Ausstellungsobjekte leider unbekannt.

20 — «The Message of the Peace Pavillon», Anlage zum Schreiben der Internationalen Sekretäre der ICP/RUP, E.A. Allens und Louis Dolivet, vom 5. Juli 1937, Interna-

tionales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, im Original in Englisch, 3 Seiten, hier S. [1].

21 — Ebd.

22 — Ebd.

23 — Ebd.

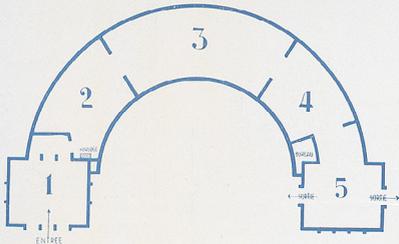
BESUCHEN SIE DEN FRIEDENS- PAVILLON

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG
EINGANG: PORTE D'HONNEUR
(PLACE DU TROCADERO)

PARIS 1937



DER FRIEDENSPAVILLON, SYMBOL DER INTERNATIO



INNENAUSGESTALTUNG.

Der Pavillon umfasst drei Hauptteile, die in fünf Sälen aufgeteilt sind :

- I. — Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert).
- II. — Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (Tätigkeit der grossen internationalen Organisationen) DAS WERK DES VÖLKERBUNDES.
- III. — Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.
Die vier Punkte.
Pazifistische Literatur.

ANORDNUNG DER SÄLE

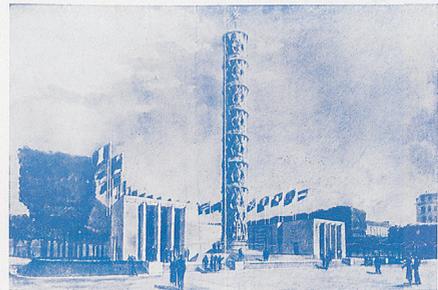
- Saal 1. — Der Kampf zwischen Krieg und Frieden.
Saal 2. — Kriege gestern und heute.
Saal 3. — Die grossen Friedenskräfte.
Saal 4. — Das Werk des Völkerbundes.
Saal 5. — Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (R. U. P.).
Moderne Bibliothek.

Auf dem Trocaderoplatz erhebt sich, die Internationale Ausstellung überragend, der FRIEDENSPAVILLON.

Bereits von weitem bemerkt der Besucher eine mächtige Säule, die in mehreren Sprachen die Inschrift "WELTBEWEGUNG FUER DEN FRIEDEN" trägt.

Der Bau des Pavillons wird von den Architekten LAPRADE und BAZIN ausgeführt.

Die von der Weltfriedensvereingung ernannte Künstlerkommission umfasst die Künstler und Architekten: BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanche KLOTZ, LINGNER, MOULAERT, NASH, WEISSMANN, WHISTLER und andere.



SIE BESUCHEN DEN FRIEDENSPAVILLON

UM KENNEN ZU LERNEN : Die Geschichte von Krieg und Frieden.
Die Propaganda und Technik des Friedens.

UM SICH ZU INFORMIEREN : an Hand der Ihnen zur Verfügung.

UM ZU HELFEN : an der Organisation der Friedensbewegung.

Der Besuch des PAVILLONS wird für Sie

EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN SEIN

Der Besuch gibt Ihnen Argumente, Tatsachen, Daten und Zahlen für die



INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN PARIS

ORGANISATION.

Der FRIEDENSPAVILLON wird von der Weltfriedensvereinigung organisiert unter Mithilfe der grossen internationalen Organisationen, insbesondere der **INTERNATIONALEN UNION DER VÖLKERBUNDSVEREINIGUNGEN.**

Die Weltfriedensvereinigung fasst die Friedenskräfte der Welt zusammen. Gewerkschaften, Genossenschaften, religiöse, kulturelle und politische Organisationen, ehemalige Frontkämpfer, Frauenorganisationen arbeiten gemeinsam auf der Basis der vier Grundsätze:

- 1) Unverletzbarkeit der aus Verträgen erwachsenden Verpflichtungen;
- 2) Einschränkung und Begrenzung der Rüstungen durch internationale Abkommen und Abschaffung der aus der Produktion und dem Handel mit Waffen entstehenden Profite;
- 3) Verwirklichung des Völkervertrages zur Verhinderung und Beendigung von Kriegen durch die Organisation der kollektiven Sicherheit und gegenseitigen Beistandes;
- 4) Errichtung eines wirksamen Mechanismus im Rahmen des Völkervertrages zur Regelung internationaler Situationen, die zum Kriege führen können.

en; Das Werk des Völkerbundes; Friedensstehenden Dokumente. nskräfte.

e Friedenspropaganda

SIE BEWAHREN SICH EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN AN PARIS

an seine internationalen Ausstellung von Kunst und Technik an den FRIEDENSPAVILLON

dessen Besuch Ihnen die Herstellung freundschaftlicher Beziehungen zu den Pazifisten der ganzen Welt ermöglicht.

UNTERNEHMEN SIE DIESE GROSSE REISE
Profitieren Sie von den Ihnen angebotenen Ausnahmestellungen

BENUTZEN SIE DIE LEGITIMATIONSKARTE
die Sie bei allen grossen Reisegesellschaften
zum Preise von 20 frz Frs erhalten



DIESE KARTE BERECHTIGT ZU:

beträchtlichen Ermässigungen auf den Eisenbahntarifen Ihres Landes; Ermässigungen auf der Mehrzahl der französischen Schiffsfahrts- und Luftlinien; Einer Ermässigung von 50 % auf den französischen Eisenbahnen; 10 Eintrittskarten zur Ausstellung zu halbem Tarif; 25 bis 33 % in den Museen; 10 % in verschiedenen Theatern und Vergnügungstätten; 10 % in verschiedenen Restaurants.

BESONDERE VORTEILE

in verschiedenen Pariser Warenhäusern
AUSNAHME HOTELPREISE
alles einbegriffen

WENDEN SIE SICH AN DAS NATIONALKOMITEE

DER WELTFRIEDENSBEWEGUNG IHRES LANDES

zur Teilnahme an Gesellschaften, die Ihnen zahlreiche Vorteile bieten. Beschaffen Sie sich einen Reisepass, um nach Frankreich zu kommen.

Wenn Sie sich länger als zwei Monate dort aufhalten verlangen Sie beim französischen Konsulat eine Touristenkarte.

Weitere Auskünfte geben die Nationalkomitee der Weltfriedensbewegung, die französischen Konsulate, die Handelskammern, die grossen Reisegesellschaften. Den Besuchern des PAVILLONS werden Führer in allen Sprachen zur Verfügung gestellt.

Adresse :
Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
Palais Wilson GENEVE (Suisse)
Telegraphenadresse: ADPACEM
Telefon : 82.064

Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
7 bis, Place du Palais-Bourbon
PARIS (VI^e)
Telefon : 117.91

Imp. Coopérative Etrole, 18 et 20, Pg. du Temple, Paris (11^e)

ABB. 15 Ausstellungsführer der RUP (Faltblatt)



ABB. 16 Eingangshalle des Pavillon de la Paix

genommen: «Hier zeigt eine große Uhr die Menschenleben und die wirtschaftlichen und sozialen Werte, die während des Ersten Weltkriegs jede Minute zerstört wurden.»²⁴ Statistiken verglichen die Entwicklung der Personalstärken und der Bewaffnung der Landstreitkräfte zwischen 1913 und 1937.

Am Ende des Saals, als dem aktuellen Höhepunkt des Infernos, dann eine skulpturale Fotomontage zur Bilanz ein Jahr nach dem Franco-Putsch am 18. Juli 1936. (ABB. 17) In dem nach Ausstellungseröffnung herausgegebenen Album *Le Pavillon de la Paix*²⁵ lesen wir über die riesige Fotomontage: Sie zeigt «das spanische Land [...], die Arbeiter, Bauern, Künstler, in schöpferischer Lebensfreude und daneben das gleiche zerstörte und verwüstete Land, die tote oder verwundete Zivilbevölkerung. / Gegenüber dieser Fotomontage erhebt sich eine Säule, die mit den Köpfen von Kindern bedeckt ist, die bei einem Bombenangriff auf eine Schule in Madrid getötet oder verstümmelt wurden. / Ist das nicht die schrecklichste aller Anklagen gegen diejenigen, die für diesen Krieg verantwortlich sind, die in dieses wunderbare Land einmarschiert sind und es zerstört haben? / Muss nicht alles getan werden, um die Invasion eines großen Landes zu stoppen, um zu verhindern, dass andere Völker ein ähnliches Schicksal erleiden?»²⁶

Im Rundschreiben der ICP/RUP lesen wir zu diesem Raum: «In diesem Abschnitt wird ein einziger Satz auftauchen, der in den letzten Monaten von allen mit solcher Eindringlichkeit geäußert worden ist: **Der Völkerbund muss handeln.**»²⁷ Den vorliegenden Dokumenten ist nicht zu entnehmen, ob der Satz lediglich als implizite Botschaft gemeint oder tatsächlich selbst in der Ausstellung zu lesen war.

24 — Ebd., S. 2.

25 — *Le Pavillon de la Paix*, Paris 1937.

26 — Ebd., o.S.

27 — *The Message of the Peace Pavillon*, wie Anm. 20, S. 2.



ABB. 17 Installation zum Spanischen Bürgerkrieg

Saal 3: Die großen Friedenskräfte

Die durch Dachfenster natürlich belichtete zentrale Halle (VGL. ABB. 13 UND 14) war den Kräften des Friedens gewidmet. Die Deckenbalken trugen dort die Aufschrift «Les forces de paix agissent» (Die Friedenskräfte handeln).

An der nördlichen Innenwand befanden sich sieben große Gemälde, die «den grundsätzlichen Tätigkeitsbereichen der Menschen»²⁸, den «Abteilungen der Menschheit» im Friedenskampf gewidmet sind: den Bauern, Arbeitern, Intellektuellen, ehemaligen Soldaten, den religiösen Kräften, den Frauen und der Jugend. (ABB. 18)

Unter den Bildern, so entnehmen wir dem Rundschreiben der RUP, befanden sich «die Ziele und Losungen der einzelnen Abteilungen». «An der gegenüberliegenden [südlichen Innen-] Wand sind wie auf riesigen Fahnen die Aktivitäten der großen internationalen Organisationen, die die I.P.C. [International Peace Campaign] unterstützen, dargestellt. Ein Projektionsapparat, Musik und kurze, in verschiedenen Sprachen gesprochene Slogans verstärken die Wirkung dieser Halle.»²⁹

Die sieben Gemälde von je 4 m × 4,50 m Größe sind von fünf Künstlern der Künstlergruppe «L'Art Mural» und zwei weiteren Künstlern geschaffen worden. Den Akten im Französischen Nationalarchiv in Paris ist zu entnehmen, dass die RUP in einem seit März 1937 währenden Abstimmungsprozess mit dem Direktor für die künstlerischen Arbeiten auf der Pariser Ausstellung 1937, Louis Hauteœur, die vom Staat zu beauftragenden Künstler benannte. Aus diesem Briefwechsel lässt sich auch die Zuordnung der Bilder zu den Künstlern und Themen ableiten.³⁰

Es waren dies von links nach rechts gesehen:

28 — *Le Pavillon de la Paix*, wie Anm. 25, o. S.

29 — *The Message of the Peace Pavillon*, wie Anm. 20, S. 2.

30 — Vgl. Archives nationales (AN) F_12_12172.



ABB. 18 Zentrale Halle mit fünf der sieben Wandbilder und der Arbeit von Frans Masereel

- | | |
|--|----------------------------|
| I «Paysans» [Bauern] | Sam Saint-Maur |
| II «Ouvriers» [Arbeiter] | Marcel Stutzman (Studzman) |
| III «Intellectuels» [Intellektuelle] | Christian Baugey |
| IV «Anciens Combattants» [Ehemalige Kämpfer] | Édouard Pignon |
| V «Femmes» [Frauen] | Marc Saint-Saëns |
| VI «Forces Religieuses» [Religiöse Kräfte] | Silvan |
| VII «Jeunes» [Jugend], auch «Mai 1936» | Jacques Lardin |

Leider geben die vorliegenden Fotos keinen Eindruck vom Themenbild «Religiöse Kräfte» von Silvan, das Bild zur Jugend von Lardin ist auf **ABB. 21** zu erkennen.

Die von Sam Saint-Maur (geboren als Samuel Guyot, 1906–1979) 1935 gegründete Künstlervereinigung *L'Art Mural* verfolgte das Ziel, die Kunst nicht nur in Museen und in Privatsammlungen zu konzentrieren, sondern sie als soziale Aufgabe zu begreifen, sie als Kunst im öffentlichen Raum allen Bürgern zugänglich zu machen und so zugleich den vielen arbeitslosen Künstlern und Handwerkern Aufträge zu geben. Bereits früh verlangte Saint-Maur die 1%-Regelung, wonach bei öffentlichen Bauten ein fixer Anteil für die bildende Kunst aufzuwenden sei. Saint-Maur war zu dieser Zeit ein entschiedener Verfechter einer kollektiven Ästhetik und der großen Flächen. «Eines der ersten Ziele der Art Mural ist es, Künstler zusammenzubringen, die für die Frage der Wandmalerei empfänglich sind, um langfristig Teams zu wecken, die in der Lage sind, auf Aufträge für monumentale Werke zu

reagieren. Um diese Aufträge zu fördern, muss man über das Gemeinschaftswerk die Preisvorstellungen abschaffen, die mit dem traditionellen Status des Künstlers und dem Prestige der Unterschrift verbunden sind.»³¹

Drei Salons *L'Art Mural* in Paris³² hatten «nicht nur das Vertrauen unter den neuen Generationen geweckt und stimuliert, sondern auch das Interesse der öffentlichen Hand geweckt. Die glänzende Demonstration, bei der berühmte Ältere und unbekannte Jüngere zusammenkamen, hatte den Staat dazu veranlasst, das 1%-Gesetz zu erlassen, der monumentalen Kunst auf der Weltausstellung 1937 einen Platz einzuräumen und vor allem Huismans³³ die Möglichkeit zu geben, sein Programm für Wandmalereiaufträge zugunsten der Jugend zu starten, dessen erste Werke im März 1938 in der *École des Beaux-Arts* ausgestellt wurden. Die damit verbundenen Probleme wurden auch in der *AEAR* (*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*) diskutiert, der zahlreiche Vertreter der neueren Generationen angehörten.»³⁴ Im Katalog zum ersten Salon 1935 finden wir die Leitargumente für eine radikale Wandbild-Ästhetik, die sich *sui generis* politisch versteht. So verlangte Amédée Ozenfant «eine weniger egoistische Kunst», wie sie die Wandmalerei am ehesten schon immer gewesen sei. Wandmalerei erfordere nämlich eine «soziale Weise des Denkens und Fühlens» und sei «das genaue Gegenteil des partikularistischen und individualistischen Geistes kleiner Gruppen [...], wie wertvoll sie auch sein mögen».³⁵ Heute riefen die Wände nach den Künstlern: «Gegenwärtig stehen viele Architekten, und zwar die besten, dem Maler und dem Bildhauer noch feindlich gegenüber. Sie halten sich damit für die Avantgarde: Sie befinden sich noch im Jahr 1920, in der Stunde des notwendigen Großeinnehmens. Die Reinigung durch Leere ist vollzogen. Reinheit ist keine Kunst. [...] Jetzt rufen die Wände nach den Künstlern, und die Architekten, die ihren Ruf nicht gehört haben, sind selbst schuld. Das heißt, deutlicher gesagt, dass wir genug von stummen Mauern haben.»³⁶ Auch der belgische Künstler Georges Vantongerloo gab im Katalog seiner Gewissheit Ausdruck, dass «die Staffelmalerie [...] nur eine Entartung der Kunst» sei, «die die Gesellschaft in ihrem bürgerlichen Gesellschaftssystem durch Aneignung in ihren Dienst gestellt hat. Kunstwerke sind zu Waren geworden [...]»

«In einer entwickelten Gesellschaft, die diesen Namen verdient, bildet die Kunst ein homogenes Ganzes, das Architektur, Malerei und Bildhauerei in sich vereint,

31 — Pascal Rousseau, Vorwort zu René Dauthy, *Saint-Maur et l'Art Mural 1935/1949 — L'historique et le 1%*, herausgegeben von der Assoc. Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, Louveciennes 1999.

32 — Im Juni 1935 in der 64 bis rue de La Boétie, im April 1936 in der Maison de la Culture in der 12 rue de Navarin und im Juni 1938 auf der Place de l'Opéra in den Räumen des *Echo de Paris*.

33 — Im Original fälschlich «Huysman». Georges Huisman (1889–1957) leitete von 1934 bis 1940 die Generaldirektion der Schönen Künste im

Bildungsministerium. Ausführlich über Huisman online: https://theses.hal.science/tel-01240615/file/SERRE_DE_TALHOUET_Helene.pdf.

34 — Gaston Diehl, «Animateur et Créateur» (1980), <http://saint-maur-polybeton.blogspot.com/2012/01/gaston-diehl.html>

35 — [Amédée] Ozenfant, «Mur d'abord», *Édition catalogue critique du Salon de l'art mural, juin 1935*, n.p., zit. n. *Robert Delaunay, Rythmes sans fin*, Paris 2014, S. 51.

36 — Ebd.

untrennbare Elemente, d. h. sie stehen nicht nebeneinander, sondern in enger Beziehung zueinander. [...] Das heutige Gesellschaftssystem ist veraltet und steht in keinem Verhältnis zu den neuen Mitteln der Gesellschaft (Maschinen, Flugzeuge, mit einem Wort: die wunderbaren Fortschritte der Wissenschaft). Das ist es, was das Gesellschaftssystem umwälzt. Hoffen wir, dass die neue Ära es der Kunst ermöglicht, sie selbst zu sein und die Einheit der bildenden Kunst zu erreichen.»³⁷

Die sieben Bilder in der zentralen Halle des Pavillon de la Paix demonstrierten exakt das Ideal der Gruppe *L'Art Mural*, gemeinsame künstlerische Ausdrucksmittel anzuwenden. Keines der Bilder zeigt einen individuellen Personalstil. Auch sind sie, soweit erkennbar, nicht signiert (mit Ausnahme des hinzugebetenen Jacques Lardin). Sie stellten sich demonstrativ nicht als Tafelbilder dar, sondern als Tafeln (Panneaux), deren Umgrenzungen durch die Figurationen selbst geformt wurden. Die flächig aufgefassten Bildmotive drangen in den Raum, ohne eine eigene Raumillusion zu entwickeln.

Die größte Erfahrung mit der Wandmalerei brachte wohl Marc Saint-Saëns mit, der bereits 1935/36 Fresken im Lesesaal der Studienbibliothek (das Triptychon «Le Parnasse Occitan») sowie im Krankenhaus von Toulouse (ein Wandbild zum Thema Wissenschaft und Medizin) geschaffen hatte. Bei der Weltausstellung 1937 war er gleich an drei weiteren Projekten beteiligt, von denen seine Gestaltung für den Eingangsbereich des Pavillons Photo-Cine-Son (direkt unter dem Eiffelturm) die bekannteste gewesen sein dürfte. Auch die Maler Baugey, Pignon und Stutzman arbeiteten noch an anderer Stelle für die Weltausstellung, allerdings an nicht so repräsentativer Stelle für die «Rue Marchande». Von ihrer Malweise her erinnern die sieben Bilder wohl am stärksten an die von Édouard Pignon³⁸, dessen Arbeit «L'Ouvrier mort» von 1936 hier zum Vergleich dient. (ABB. 19)

Das Purgatorio, der Läuterungsberg ist bei Dante als ein hinter einem Tor beginnender Rundweg angelegt, der sich allmählich dem Licht in die Höhe entgegenschraubt. Der Pavillon von Laprade und Bazin blieb ebenerdig — die transzendente Erhöhung übernahm die Säule mit dem nachts erleuchteten Stern. Vielleicht mag der hier hergestellte Bezug zu Dante allzu weit hergeholt erscheinen, aber

37 — S. [Georges] Vantongerloo, «Le groupement Abstraction-Création et l'art mural», ebd.

38 — Pignon (1905–1993) kam 1927 nach Paris, er arbeitete u. a. bei Citroën, der Société des téléphones und bei Renault und bildete sich künstlerisch an der Abendschule aus. Über einen Aufruf von Barbusses Zeitung *Monde* findet er Anschluss an «Les amis de Monde», zu der viele Künstler gehören. 1931 trat er der CGT und der Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AÉAR) bei. Inspiriert von Fernand Léger malt er Bergwerke, Fabriken und Versammlungen und stellt 1932 erstmals im Salon des indépendants aus. «Er verbrüdet sich mit Abstrakten und Realisten, ohne sich ihren Positionen anzuschließen.» (Hélène Parmelin, *Edouard Pignon. Touches en zigzag pour un portrait*, Galerie Beaubourg, Paris 1987,

S. 105) 1933 trat er der Kommunistischen Partei bei. Von 1936 bis 1940 war er Layouter der kommunistischen Wochenzeitung *Regards*. Sein Werk «L'Ouvrier mort» (1936) war eine Hommage an die Bergleute in Asturien, die während des Streiks 1934 getötet worden waren. Wie seine spätere Frau, Hélène Parmelin, bezeugt, schätzte Picasso dieses Gemälde sehr. «Jeder in seinem Werk hat sein Guernica», sagte er zu seinem Freund Pignon, «Delacroix hat sein eigenes. Velázquez hat sein eigenes. Deins ist *L'Ouvrier mort*.» (Ebd., S. 62) Für die große Volksfront-Demonstration am 20. Februar 1936 an der Bastille malte Pignon ein riesiges Porträt von Robespierre. Im März 1939 hat Pignon seine erste Personalausstellung im Maison de la Culture, Rue d'Anjou. Nach kurzem Militärdienst schließt er sich 1940 der Résistance an.

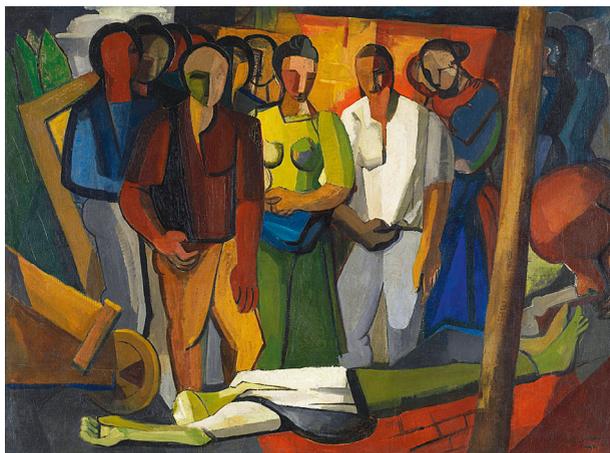


ABB. 19 Edouard Pignon, «Der tote Arbeiter», 1936

vielleicht liefert er doch die Erklärung für die innere Gliederung der großen Halle, zwischen dem Inferno, den Schrecken des Krieges, und dem Paradies, dem Werk der Friedenskräfte. Im Mittelteil des halbrunden Pavillons gibt es zwar keine sieben Terrassen wie bei Dante, aber sieben Gemälde, die die «Abteilungen der Menschheit» symbolisieren und eine «Mystik» stiften, «die einzige, die auf Vernunft beruht: die Mystik des Friedens; die Mystik der Gerechtigkeit».³⁹ Und wie bei Dante gibt es neben den sieben Terrassen des Läuterungsbergs zwei weitere Elemente, die zwischen dem Inferno und dem Paradiso vermitteln — bei Dante der Meeressaum und den Bereich der Säumigen. Im Halbrund des Pavillon de la Paix steht am Übergang aus dem Inferno zum einen das Gemälde von Frans Masereel «Die Beerdigung des Krieges» und am Übergang zum Paradiso die Arbeit von Max Lingner (**ABB. 21**). Beiden Werken sind die Individualstile ihrer Schöpfer sofort anzusehen.

Sein im Auftrag der RUP geschaffenes Werk beschrieb Frans Masereel später so: «Dafür hatte ich eine riesige Wand von 7 Meter Breite bei 4 oder 5 Meter Höhe gemalt, die eine Gruppe von Persönlichkeiten darstellte, unter denen man die Gestalten von Aragon, Léon Jouhaux, Maurice Thorez und anderen erkannte, die eine Art von riesigem, den Krieg symbolisierenden Sarg bewegten, also sozusagen den Krieg zu Grabe trugen. Es war eine große, auf Leinwand ausgeführte Schwarzweißzeichnung, die hier und da einige Farbtupfen aufwies; im ganzen ergab sich trotzdem der Eindruck eines Volks- und Freudenfestes, denn ich hatte die Komposition durch farbige Ballons, die eine gewisse Fröhlichkeit hineinbrachten, in der Wirkung gehoben.»⁴⁰

39 — Juliette Pary, in: *Regards* vom 12. August 1937, S. 17.

40 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, Dresden 1967, S. 104f. Vgl. auch: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede, *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken 2015, darin der Abschnitt: «Die Beerdigung des Krieges. Wandbild für die Weltfriedensbewegung auf

der Weltausstellung in Paris 1937», S. 58–60. Siehe auch die Abbildung bei Degardin in diesem Band auf S. 134. Michael Nungesser, «Anklage und Ächtung des Krieges. Masereels Kriegsdarstellungen», in: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hg.), *Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrücken 1989, S. 86–103.



ABB. 20 Frans Masereel, Vorentwurf zum Gemälde
«Die Beerdigung des Krieges»

Unter dem Bild befand sich eine Aufzählung der 40 internationalen Organisationen, deren Zusammenschluss den Rassemblement pour la Paix bildete.

Das Bild von Max Lingner stand unter der Losung «Jeunesse du monde unis-toi pour defendre la paix» [Jugend der Welt vereinigt Euch, um den Frieden zu verteidigen]. Aus einem durch Fotos bestimmten Hintergrund (links ein Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs, rechts ein armes Wohnviertel: kinderreiche Familie mit kriegsverstümmeltem Vater) schritt eine gemalte 14-köpfige Gruppe junger, berufstätiger Menschen auf den Betrachter zu: Arbeiter, Intellektuelle, Bauern — das vereinte werktätige Volk. Die bekannten Charaktere Lingners in einer locker aufgereihten Menschengruppe, zwischen Tanz und Marsch, nach der Arbeit und auf dem Weg zum Fest. Die Fröhlichkeit mag nicht zu den weiteren, auf dem Bild angebrachten Losungen passen: «Ni tuer» [Weder töten], «Ni être tués» [Noch getötet werden], «Vivre dans la paix et dans la sécurité» [In Frieden und Sicherheit leben].

Über Eck, zwischen den Arbeiten von Lardin und Lingner finden wir eine Installation des mouvement du Congrès mondial de la jeunesse [der Bewegung des Weltkongresses der Jugend] mit ihren zentralen Forderungen.

Es ist wohl nicht zu übersehen, dass die Arbeit von Max Lingner der künstlerischen Qualität der Arbeit von Frans Masereel nicht standhält. Beide Künstler, beide Zeichner und Grafiker, standen vor dem Problem der großen Fläche. Insbesondere die für Max Lingner ungewöhnliche Kombination von Foto und Malerei und die Rahmung mit Parolen erscheinen seinem Werk irgendwie fremdartig, als ob er seine Figuren in einen nicht von ihm bestimmten und kontrollierten Kontext entliehen hatte. Ein merkwürdiger Kontrast zu seiner Arbeit für die Zeitung, vor allem für *Monde*, wo er als Ausstattungsleiter wirkte und sowohl andere Künstler souverän einbezog wie auch mitunter eigene Texte verfasste und selbst illust-



ABB. 21 Wandgestaltung von Max Lingner im Pavillon de la Paix



ABB. 22 Frans Masereel, «Die lesende Familie»

rierte. Oder denken wir nur an seine Arbeit für die Ausgestaltung der Pressefestive der *L'Humanité*, wo seine großen Panneaux das Festgelände oder die Tribünen schmückten. Hier nun diese stark plakative Arbeit.

Anders bei Frans Masereel. Dieser widmet sich im Friedenspavillon dem Thema mit seinen eigenen Mitteln. Die Beerdigung des Kriegsgottes wird in eine der Gesamtinszenierung gemäße mythologische Ebene gehoben. Dem würdevollen Abschied vom Krieg als der Geißel der Menschheit steht die positive Utopie Masereels im belgischen Pavillon gegenüber, wo er im Auftrag van de Veldes das Gemälde «La lecture» (Die lesende Familie) (ABB. 22) geschaffen hatte — das eigentliche Pendant zu seiner «Beerdigung des Krieges».

Saal 4: Das Werk des Völkerbundes

Der nächste Saal war dem Völkerbund gewidmet. Sachliche Informationsgrafiken und Ausstellungsobjekte (ABB. 23) informierten über die im Ergebnis des Ersten Weltkrieges

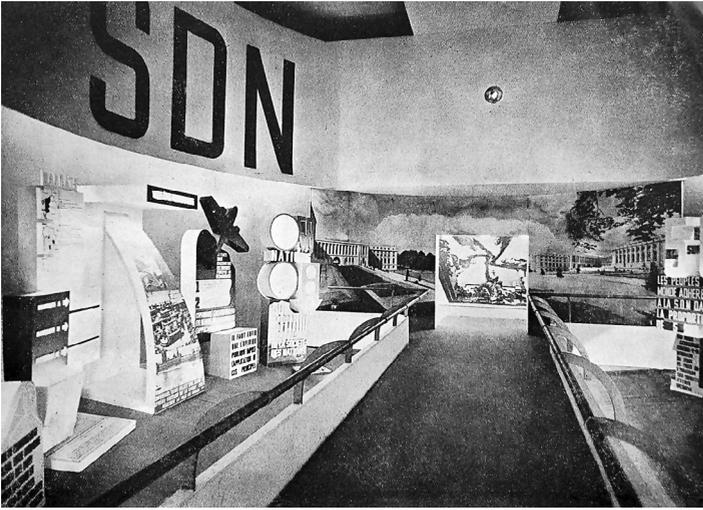


ABB. 23 Der dem Völkerbund gewidmete Saal

1919 im Rahmen der Versailler Vertragsverhandlungen geschaffene und 1920 erstmals zusammengetretene internationale Organisation, die dem Gedanken des Völkerrechts und der Schaffung eines Systems der kollektiven Sicherheit verpflichtet war. Konnten auch einige internationale Konflikte im Rahmen des Völkerbundes reguliert und eine gewisse multilaterale Zusammenarbeit auf einigen Fachgebieten (Gesundheits- und Arbeitsorganisation, Rüstungskontrolle und Abrüstung) entwickelt werden, blieben die großen politischen Krisen (Ruhrkonflikt 1923, Spanischer Bürgerkrieg 1936, Sudetenkrise 1938) außerhalb der Reichweite des Völkerbundes oder blieben Sanktionsandrohungen (italienischer Invasion in Äthiopien, Abessinienkrieg 1935) wirkungslos. Deutschland (Mitglied seit 1926) war 1933 selbst ausgetreten, die Sowjetunion (Mitglied seit 1934) wurde 1939 wegen des Angriffs auf Finnland ausgeschlossen.

Saal 5: Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (RUP)

Der letzte Saal vor dem Ausgang war der RUP als der Sammlung aller Friedenskräfte gewidmet. **(ABB. 24)** Er dokumentierte die Aktivitäten der Friedensbewegung seit ihrer Gründung in Brüssel 1936.

Präsident des Völkerbundes war von 1923 bis 1945 der konservative britische Politiker Lord Robert Cecil (1864–1958). Er gründete gemeinsam mit dem französischen sozialistischen Politiker Pierre Cot (1895–1977), unter Léon Blum Luftfahrtminister, am 6. September 1936 in Brüssel den Rassemblement universel pour la paix/International Peace Campaign / Internationale Friedensbewegung. 1937 erhielt Lord Cecil den Friedensnobelpreis. Die RUP unter Lord Cecil und Pierre Cot nahm Partei für die Spanische Republik, wandte sich gegen den japanischen Überfall auf China (1937) und gegen die Abtretung des Sudetenlandes an Nazideutschland (1938). In dem Saal befand sich auch eine kleine Bibliothek.

ABB. 24 Die der RUP gewidmete Ausgangshalle



Der Innenhof

Im Halbrund um die Säule befanden sich Zitate aus den 26 Artikeln des Gründungsvertrages des Völkerbundes [Le Pacte de la Société des Nations] sowie von Aristide Briand, 1925 bis 1929 französischer Außenminister, der gemeinsam mit Gustav Stresemann für die Aushandlung der Verträge von Locarno (1925) im Jahr darauf den Friedensnobelpreis erhalten hatte.

Zur Ästhetik des Pavillon de la Paix

Im Faltblatt zur Ausstellung wird eine «Künstlerkommission» erwähnt, die aus «Künstlern und Architekten» bestand, deren Namen und konkrete Mitwirkung hier im Einzelnen nicht genau verifiziert werden können: «BELL, Jean Carlu, Jahn, Jourdain, Kemetter, Blanchette Klotz, [Max] Lingner, Moulaert, [Paul] Nash, Weissmann, Whistler und andere.» Die Benennung von Jean Carlu, der nicht nur den Kontakt des RUP zum Präsidenten Léon Blum vermittelt, sondern als Chef der Grafikabteilung der Weltausstellung auch das zentrale Plakat entworfen hatte, lässt vermuten, dass er darüber hinaus auch deutlichen Einfluss auf die grafische Gesamtgestaltung genommen hat. Es ist bislang leider nicht möglich gewesen, die Autorschaft der gestalteten und oben näher beschriebenen Grafik- und Design-Objekte nachzuweisen.

Hierzu gibt es weiteren Forschungsbedarf — auch was die Rolle von Max Lingner angeht. In seinem nach Rückkehr nach Deutschland verfassten Lebenslauf notierte er, dass er nach dem Tod von Barbusse «Propagandaleiter» der RUP gewesen sei und die Dekoration des Weltkongresses für Frieden in Brüssel 1936 übernommen habe, erwähnt aber nicht den Pavillon de la Paix auf der Weltausstellung 1937.⁴¹

41 — Max Lingner, Lebenslauf vom 28. März 1949, BArch, DY 30_IV 2_11, Bl. 79.

Dazu passt allerdings das Zeugnis von Frans Masereel. Genau erinnerte sich Frans Masereel zwar nicht mehr, «wem die Organisation dieses Friedenspavillons anvertraut gewesen war [...]; ich war jedenfalls mehr oder weniger damit beauftragt worden, die Ausschmückung dieses Pavillons zu gewährleisten, und so hatte ich verschiedene Künstler aufgefordert, unter ihnen Édouard Pignon und Marc Saint-Saëns, große Kompositionen dafür auszuführen [...]».⁴² In den Akten des Französischen Nationalarchivs sind die oben zitierten Vorschläge der RUP an den Direktor für die künstlerischen Arbeiten auf der Pariser Ausstellung 1937, Louis Hauteœur, sowie die entsprechenden Verträge mit den sieben Malern zu finden. Masereel und Lingner wurden dagegen für ihre Arbeiten offenbar aus Mitteln der RUP bezahlt. Noch im Jahre 1939 erkundigte sich die mit der Liquidation der Weltausstellung befasste Stelle nach dem Verbleib der vom französischen Staat beauftragten sieben Arbeiten und bat darum, «dass diese Tafeln in den Keller des Museums für Moderne Kunst in der Rue de la Manutention gebracht werden. Sollten die Tafeln nicht wiedergefunden werden können, bitte ich Sie, mir umgehend Zerstörungsbescheinigungen zukommen zu lassen».⁴³

Die Veranstalter waren darum bemüht, für den Bau und die Gestaltung des Pavillons «Künstler von internationalem Rang» zu gewinnen und zugleich «dem normalen Besucher der Ausstellung die allgemeinen Probleme des Friedens und des Krieges und die Möglichkeiten ihrer Lösung vor Augen» zu führen.⁴⁴ Sie waren von der Modernität ihrer Gestaltung überzeugt: «Die angewandten Methoden sind im wesentlichen modern und darauf ausgerichtet, einen Eindruck von den wichtigsten Fakten zu vermitteln, ohne das Bild durch zu viele Details zu verdecken.»⁴⁵

Natürlich ist die zeitgenössische Rezeption nur schwer einzuschätzen. Kunsthistorisch wäre es interessant, das Zusammenwirken von Ausstellungsgestaltung und bildender Kunst im Rahmen der internationalen Friedenspropaganda vor dem Hintergrund anderer vergleichbarer politischer Ausstellungen und vor allem der anderen Pavillons auf der Weltausstellung näher zu untersuchen.

Was die bildkräftige Thematisierung des seinerzeit wichtigsten außenpolitischen Ereignisses, des Spanischen Bürgerkriegs angeht, drängt sich der Vergleich mit dem Spanischen Pavillon, erbaut von Luis Lacasa und Josep Lluís Sert, und die Frage nach dem Zusammenwirken von Architektur, Kunst und Grafikdesign auf. Auch dort wurden mit grafischen Mitteln politische Zusammenhänge hergestellt, wurden die Pläne der Spanischen Republik erläutert, spielten Kunstwerke eine zentrale Rolle, denken wir nur an den «Quecksilberbrunnen» von Alexander Calder, der die zu erschließenden Ressourcen des Landes thematisierte. Allein das Bild *Guernica* von Pablo Picasso vermochte es, sich aus dem Illustrativen zu lösen und einen künstlerischen

42 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, S. 105.

43 — AN F_12_12172 Leider konnte ich im Rahmen meiner Recherchen nicht feststellen, wo die Panneaux abgeblieben sind.

44 — Schreiben der Internationalen Sekretäre der ICP/RUP, E.A. Allens und Louis Dolivet, vom 5. Juli 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, im Original in Englisch, S. 1.

45 — Ebd.

Gegenpol zu bilden. Im Spanischen Pavillon konnten auf einer höheren, reflexiven Ebene Kunst, Politik und Architektur zusammenfinden. Die Medien waren offenbar weniger einer Gesamterzählung untergeordnet, sondern wirkten autonomer. Und schließlich: «Entscheidend für die architektonische Qualität des Pavillons war die Inszenierung der Wegführung, der Belichtung, der Raumbildung, die die Architekten beim Entwurf sorgfältig auf das Ausstellungskonzept abstimmten. Schon die schräg angeordnete Treppe vor dem Gebäude lud mit den begleitenden Skulpturen zum Besuch in den Pavillon ein, Picassos «Guernica» fiel dem Eintretenden sofort ins Auge, Calders «Quecksilberbrunnen» faszinierte und leitete in den Hintergrund zum Literaturstand und hinaus in den Patio. Unter dem Velum erwies sich für den Besucher die seitlich ansteigende Rampe als der einzige Weg, der ihn in die Obergeschosse weiterführte. Die Architekten Lacasa und Sert hatten einen Ausstellungsbau geplant, der den Besuchern über eine räumlich überraschungsreich inszenierte Wegführung die Werke spanischer Künstler und die Pläne republikanischer Politiker während der ersten Phase des Bürgerkriegs nahebrachte. Diese ganz der republikanischen Idee verpflichtete Raumsinszenierung in einem bescheidenen Bau, den die engagierten Architekten in kurzer Zeit entworfen und dem Kampf für die Modernisierung und Demokratisierung des Landes gewidmet hatten, machte den künstlerischen Rang des spanischen Pavillons von 1937 in Paris aus.»⁴⁶

Die Architektursprache von Bazin/Laprade, die moderne Typographie und das ebenso moderne Ausstellungsdesign sowie die für sich interessanten Bilder der Gruppe von «L'Art Mural» und die Arbeiten von Masereel und Lingner kamen im Pavillon de la Paix nicht recht zusammen. Die neoklassizistische Architektur und die politische Gesamterzählung christlich-hegelianisch-marxistischer Prägung bändigten möglicherweise zu sehr die Tendenzen, die in den Widersprüchen der Zeit — ästhetisch und politisch — angelegt waren.

Zudem kam womöglich eine erstaunliche Irritation dadurch zustande, dass sich die Architekten gegen die Ausstellungsmacher durchgesetzt hatten und der Flyer nicht der Ausstellung entsprach. Der Haupteingang blieb rechts, während die Ausstellung von links konzipiert war. Die Fotos belegen es: Tatsächlich kam man rechts herein und durchschritt den Saal mit den Schrecken des Krieges, um dann mit Blick auf Masereel die große Halle zu betreten. Lingner hatte auf diese Weise den schlechtesten Platz, quasi im Rücken der Betrachter. Andererseits erklärt dies wiederum, warum seine Gestaltung, die wie immer eher auf eine Poesie der Zukunft gerichtet war, zusätzlich mit der Fotomontage der Schrecken des Krieges verbunden wurde.

Wäre es bei dem ursprünglichen Rundgang geblieben, hätte das für Masereel keine Beeinträchtigung ergeben, denn die Ausstellung in der großen Halle wäre immer von links nach rechts gelesen worden, hätte also bei Masereel ihren Auftakt genommen und wäre in einer unbeschwerten Zukunft gelandet.

46 — Carmen Jung/Dietrich Worbs, «Guernica im spanischen Pavillon», in: *Bauwelt* 9/2013, S. 26–29, Zitat S. 29.

Während sich uns der Vergleich mit dem spanischen Pavillon aufdrängte, führte die Kunsthistorikerin und spätere Résistance-Kämpferin Agnès Humbert⁴⁷ in der kommunistischen Zeitschrift *La Vie ouvrière* den interessanten Vergleich mit dem nazideutschen Pavillon. (ABB. 25)

Sie empfand die Zurückhaltung bei der Selbstdarstellung des NS-Regimes «als gewollte Stille bedrückend». Der deutsche Pavillon präsentiere sich als «riesige Halle, die wie ein Bahnhof oder auch wie eine Kathedrale wirkt. Sofort fällt die Perfektion der Technik und der verwendeten Materialien auf. Es scheint nicht, dass es sich hier um einen temporären Bau handelt, so sorgfältig, reich und gut verarbeitet ist alles.» Handwerk und Technik in Schaukästen, wie «gut gepflegte Möbel» — «aber ihr bereits veraltetes Aussehen beunruhigt uns.»

Im Friedenspavillon dagegen sah sie eine klar vorgetragene Botschaft. Besonders die Fotoinstallation zum Spanischen Bürgerkrieg hinterließ großen Eindruck. Gesamturteil: «Es ist ein schönes Werk, das hier vom Rassemblement Universel pour la Paix vollbracht wurde.»⁴⁸ Humberts Hinweis auf den kostenlosen Eintritt im Pavillon de la Paix sollte die Leserinnen und Leser der kommunistischen Zeitschrift zusätzlich zum Besuch animieren.

Die Autorin verbarg damit mehr das Problem, dass der Pavillon de la Paix nicht, wie ursprünglich vorgesehen, Teil des Ausstellungsgeländes geworden war. Die RUP hatte dies noch vor Eröffnung des eigenen Pavillons gegenüber Ministerpräsident Léon Blum angemahnt. Im Schreiben vom 28. Mai 1937 an den Generalkommissar stellte sich Léon Blum hinter diese Forderung.⁴⁹ Als Teil des Ausstellungsgeländes wäre der Eintritt auch im Pavillon de la Paix nicht kostenlos gewesen. Wahrscheinlich war zu Beginn der Weltausstellung am 24. Mai 1937 von Seiten der RUP mit Sorge beobachtet worden, wie sich die Menschenmassen am Haupteingang an den Toren zur Ausstellung mit dem Blick auf den Eiffelturm drängten und so den Pavillon de la Paix im Rücken behielten.

Der Ausschluss des Pavillons aus dem Weltausstellungsgelände erhöhte für die Besucherinnen und Besuchern die Schwelle, vor bzw. nach den Attraktionen der vielen Länder- und Themenpavillons auch noch den Friedenstempel aufzusuchen.

So waren die RUP mit ihren nationalen Organisationen, mit den im zentralen Raum ausgewiesenen sieben Abteilungen, die kommunistische Partei und die ihr nahestehenden Gewerkschaften und Organisationen umso mehr gezwungen, durch Manifestationen und kollektive Besuche den Pavillon zu einem Ort der

47 — Agnès Humbert (1894–1963) war während der deutschen Besatzung Mitglied der «Réseau du Musée de l’Homme» (Netzwerk des Musée de l’Homme) benannten Widerstandsgruppe. Sie arbeitete selbst im Musée des arts et traditions populaires. Sie würdigte Max Lingner mit Beiträgen im Katalog zu seiner Personalausstellung 1939 in Paris und 1951 in einer Mappe mit 30 Reproduktionen (vgl.: *Max Lingner. Dessins et Peintures*, mit Texten

von Henri Barbusse, Agnès Humbert, Paris 1939 sowie *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, mit Texten von Henri Barbusse, Agnès Humbert und Max Lingner, Berlin, Akademie der Künste, 1951).

48 — Agnès Humbert, «EXPO 1937 Le pavillon d’Allemagne et le pavillon de la Paix», in: *La Vie ouvrière*, 19. August 1937, S. 6.

49 — AN F_12_12902



Leur Pavillon leur système de gouvernement. Nous avons dit combien cette propagande était attrayante, combien les réalisations fascistes avaient été fardées, enjolivées jusqu'à nous faire oublier beaucoup de choses que nous savons tous... Au Pavillon allemand, rien de semblable. On a sans doute voulu avoir « du tact ». Pas d'allusion à l'armée, pas d'allusion directe au gouvernement. Ce « tact » est oppressant comme un silence voulu. Pour moi, j'aime mieux voir chacun prendre ses responsabilités et les défendre.

Tous les pavillons que nous avons visités jusqu'à présent sont divisés, fractionnés en salles, ce qui rend l'exposition plus claire. Le pavillon allemand ne suit pas cette méthode et présente un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale. Il faut tout de suite noter la perfection de la technique et des matériaux employés. Les plus petits détails, jusqu'aux poignées de porte, sont irréprochables. Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire tant tout est soigné, riche et bien fini. Personne n'est obligé d'admirer les immenses lustres qui attirent le regard, mais il n'est pas possible de ne pas reconnaître la belle qualité de leur exécution.

Dans les autres pavillons, nous avons été habitués à voir des maquettes attirantes et gaies. Rien de plus morne que la trop grande présentation de Nuremberg, son stade, ses salles, ses fêtes : triste aussi la maquette montrant les autostrades du Reich. Les vitrines sont, en elles-mêmes, des meubles bien soignés ; les écrivains en apprécieront la maquette, l'assemblage, mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. Nous aimons mieux des vitrines toutes simples, glaces et armature de métal, où l'attention n'est portée

Il faut entrer au Pavillon d'Allemagne sans idées toutes faites et surtout sans préjugés. Cependant, malgré soi, on s'attend à y trouver une forme plus ou moins habile de propagande ; tout au moins des graphiques montrant des progrès dans une branche quelconque de l'activité allemande. Il n'en est rien. Seules quelques modestes cartes postales représentant Hitler et ses collaborateurs sont en vente ça et là. Il y a bien aussi quelques croix gammées mais, à part cela, aucune allusion au régime. On aime mieux la cranerie des Portugais exposant dans

qu'il faut juger. Plus loin, quelques jouets. La scène, représentant une plage animée de poupées de feutre, m'a paru assez vulgaire, mais les jouets scientifiques, les trains, les constructions métalliques sont toujours inévitables.

Quelques très belles éditions de livres d'art et de remarquables reproductions en photo-gravure de tableaux de maître. La technique des primitifs est rendue avec la même perfection que celle de nos peintres impressionnistes du dernier quart du XIX^e siècle.

Mon incompetence totale en matière d'appareils de photographie m'a empêché de noter ces réalisations d'un intérêt primordial. Je sais seulement que j'ai beaucoup admiré la forme de la voiture de course. Elle fait penser à un immense insecte d'argent. On ne voit presque pas les roues ; sur route, cette voiture doit donner l'impression de glisser. Mais je laisse à d'autres le soin d'apprécier, comme il le mérito, l'effort du génie industriel allemand. Quant à moi, je me tais devant cette force que j'admire sans comprendre, tout comme un Ganache se fait, bouche bée, en enlendant un phonog.

Je m'en veux de n'avoir pas signalé plus tôt le Pavillon de la Paix situé au point culminant de l'Expo, il la domine et c'est un bien joli presage.

L'accès du Pavillon, place du Trocadère, est absolument gratuit. Il n'est pas surpeuplé de visiteurs, ce qui est un avantage. Les explications de la Paix, dès qu'une vingtaine de visiteurs se trouvent réunis dans la salle d'entrée, un guide fait visiter l'exposition et donne toutes les explications de la façon la plus claire et la plus intéressante.

Dans la première salle, on voit le duel engagé entre la Guerre et la Paix, et toutes les grandes et belles choses qui pourraient être réalisées avec l'argent dépensé en armements. On passe ensuite à une explication des ravages des guerres d'aujourd'hui et de ceux d'autrefois, d'admirables photos d'Espagne, prises avant le 18 juillet 1936, sont placées auprès des mêmes photos photographées en 1937... Images véritablement poignantes ! Les salles suivantes sont consacrées aux grandes forces de la Paix, à l'œuvre de la Société des Nations, ensuite à la coordination des forces de la Paix, enfin une bibliothèque offre toute la documentation possible. C'est une belle œuvre qui a été accomplie là par le Rassemblement Universel pour la Paix.



Au pavillon d'Allemagne, un verrier exécute des travaux d'art devant les visiteurs intéressés. (Photo Steh.)

que sur leur contenu. On nous montre tout d'abord des porcelaines et de la verrerie.

Je signale le souffleur de verre qui fabrique toute la journée de bien jolis vases. Son savoir très mérité attire une foule nombreuse. Petits et grands s'arrêtent longuement devant cet habile artisan et ne manquent pas non plus de regarder avec soin la machine à fabriquer des ampoules de verre pour produits pharmaceutiques, qui se trouve tout à côté du stand du verrier.

Les spécialistes du cuir seront émerveillés par la vitrine de maroquinerie. Il y a là une mallette et une valise comme je n'en ai encore jamais vues. Matière superbe, solidité et intelligence de la forme. Ces beaux bagages sont peints d'un brun lustré et brillant, mais la vitrine empêche de contrôler cette supposition. Une grande place est faite aux instruments de musique, puis on passe au caoutchouc synthétique. On sait que les Allemands sont arrivés à fabriquer du caoutchouc artificiel. On nous apprend que le lapis sur lequel nous marchons est fait de cette matière. On voit des pneus dont l'aspect ne me semble en rien différent des autres, mais c'est à l'usage

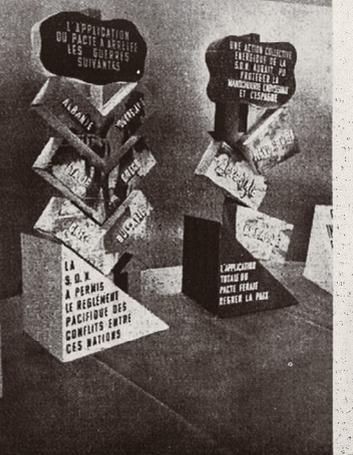


ABB. 25 La Vie ouvrière vom 19. August 1937, S. 6. Übersetzung des Textes von Agnès Humbert siehe www.max-lingner-stiftung.de/fileadmin/media/projekte/forschung/Humbert_Artikel.pdf



ABB. 26 Léon Blum spricht während der Eröffnung des «Pavillon de la Paix» am 9. Juli

Gegenöffentlichkeit zu machen. Flyer, Postkarten und das erwähnte Album warben um Spenden für die Refinanzierung des Friedenstempels. Viele Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Friedensmanifestationen werden wegen der Eintrittspreise die Weltausstellung möglicherweise nie besucht haben.

Die Eröffnung des Pavillons am 9. Juli 1937

Die Ambivalenz des Friedenspavillons als Teil und Gegenstück der Weltausstellung zeigte sich auch bei der Eröffnung des Pavillons am Nachmittag des 9. Juli 1937.

Die Eröffnungsreden wurden vom Generalkommissar der Weltausstellung Edmond Labbé, dem erst kürzlich abgelösten sozialistischen Ministerpräsidenten Léon Blum, dem Vertreter der Radikalen Partei Édouard Herriot, dem Präsidenten des Völkerbundes und Ko-Vorsitzenden der RUP Lord Cecil, dem Gewerkschafter und Mitbegründer der Internationalen Arbeitsorganisation (einer Spezialorganisation des Völkerbundes) Léon Jouhaux, dem kommunistischen Senator (Politbüro-Mitglied, Herausgeber und Direktor von *L'Humanité*) Marcel Cachin und verschiedenen anderen ausländischen Persönlichkeiten gehalten. **(ABB. 26)**

«Vor der Ankunft der offiziellen Persönlichkeiten kam es zu einem kleinen Zwischenfall. Die Arbeiter dieses Pavillons, über dem die Flaggen der 42 Nationen, die 1937 an der Veranstaltung teilnahmen, angebracht waren, holten die deutsche Fahne unter dem Vorwand ein, dass die Reichsregierung nicht mehr Mitglied des Völkerbundes sei. Durch das Eingreifen verschiedener Persönlichkeiten wurde das

«Hakenkreuz» wieder herausgegeben. [...] Die Arbeiter, die im Palais du Trocadéro arbeiteten, stimmten mit erhobenen Fäusten die Internationale an, die ohne Echo blieb. Der beachtliche Ordnungsdienst musste nicht eingreifen, da die Auflösung der Gruppierungen friedlich verlaufen war.»⁵⁰

In seinem Essay über die Weltausstellung 1937 würdigte Jay Winter den Pavillon de la Paix als den einzigen internationalen Pavillon, der die bloße nationale Repräsentation überwand und mahnte, dass das große Projekt der Vollendung der Aufklärung nur dann gelingen kann, wenn über eine friedenserhaltende Weltordnung das Hereinbrechen des Schreckens eines drohenden neuen Weltkrieges verhindert werden kann.

«Keine 20 Monate nach dem Ende der Weltausstellung brach der Krieg aus. Im Jahr 1940 eroberten die Nazis Paris. Wo die Friedenssäule der Weltausstellung gestanden hatte, besichtigte Hitler nun sein Reich. Die Weltausstellung war verschwunden, und an ihrer Stelle entfaltete sich eine unendlich härtere Realität.» Wie alle Utopien, keimte sie aber auch nach 1945 «genau an jenem Punkt auf, an dem sie zuvor gescheitert war. Am 9. Dezember 1948 unterbreitete der invalide französische Veteran des Ersten Weltkriegs und Held der französischen Résistance, René Cassin, auf den Stufen des Palais de Chaillot und nur wenige Kilometer vom Spiegelsaal in Versailles entfernt, wo der zum Scheitern verurteilte Friedensvertrag von 1919 unterzeichnet wurde, vor den in Paris versammelten Vereinten Nationen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Er war schon einmal hier gewesen, als einer der Führer der pazifistischen Bewegung, die die Friedenssäule auf der Weltausstellung von 1937 eingeweiht hatte.»⁵¹

50 — «L'inauguration du Pavillon de la Paix», in: *Le Figaro*, Nr. 191, Sonnabend, 10. Juli 1937, Paris, S. 4. Ob es sich bei dem kurz vor Eröffnung in der Ausstellung ausgebrochenen Brand um einen Unfall oder einen Anschlag rechter Kreise gehandelt hatte, darüber besteht immer noch keine Gewissheit (vgl. Jay Winter 2006).

51 — Jay Winter 2006, S. 77

AUTORINNEN UND AUTOREN

Max Bonhomme ist Doktor der Kunstgeschichte (Universität Paris Nanterre) und auf die Geschichte des Grafikdesigns und der Fotografie spezialisiert. Seine Dissertation über die politische Verwendung von Fotomontagen im Frankreich der 1930er Jahre wird 2025 unter dem Titel *Propagande graphique* auf Französisch veröffentlicht. Seine aktuelle Forschung befasst sich mit dem Begriff der «visuellen Sprache» in der Theorie des Grafikdesigns. Er ist Mitglied des Redaktionskomitees der Zeitschrift *Transbordeur*.

Samuel Dégardin, Doktor der Kunstgeschichte, ist Autor von *Histoires sans paroles. Les romans en gravures de Frans Masereel* (L'Échappée, 2024), *Frans Masereel. Voyages au pays des Soviets* (mit Tatiana Trankvillitskaïa, Snoeck, 2022) und *Posada. Confession d'un squelette* (Martin de Halleux, 2019). Darüber hinaus war er 2018 wissenschaftlicher Kurator der Ausstellung «Frans Masereel & Olivier Deprez: Serial graveurs» im Musée du Dessin et de l'Estampe originale in Gravelines.

Thomas Flierl studierte Philosophie und Ästhetik an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1985 Promotion zum Doktor der Philosophie ebenda. Nach Tätigkeiten im Kulturbereich und in der Politik ist er seit 2006 freier Kunst- /Architekturhistoriker und Publizist; seit 2007 Vorsitzender der Max-Lingner-Stiftung; seit 2011 Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Ernst-May-Gesellschaft Frankfurt am Main und im Bauhaus-Institut für Theorie und Geschichte der Architektur und Planung Weimar. Lehraufträge und zahlreiche Publikationen. Seit 2021 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin.

Ina Kiel hat im Fachbereich Zeitgeschichte an der Universität Bielefeld und an der Université de Paris promoviert. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Geschichte linker Bewegungen in Frankreich und Deutschland im 20. Jahrhundert. 2022 erschien ihre Doktorarbeit online unter dem Titel «Un journal de lutte de classe, une arme de révolution». Fernand Desprès und *L'Humanité* in der Zwischenkriegszeit. Fernand Desprès et *L'Humanité* de l'entre-deux-guerres».

Éric Lafon, unabhängiger Historiker, Spezialist für die Geschichte des französischen Sozialismus und Kommunismus, für Bilder und Darstellungen. Er ist Direktor des Musée de l'histoire vivante in Montreuil (Frankreich), Kurator mehrerer Ausstellungen über die Volksfront sowie Autor mehrerer Artikel über die KPF und den Prager Frühling 1968, die französische Linke und die sowjetischen Verbrechen sowie über Zeichnungen und Karikaturen in der kommunistischen Presse 1947–1953.

Nathalie Neumann ist deutsch-französische Kunst- und Fotohistorikerin, hat in Freiburg, Boston, Paris und Berlin studiert und ihren Magister artes zum «Vergleich gemalter mit fotografierten Wolken» als CD-ROM publiziert. Neben Ausstellungen und Vorträgen zu Dokumentarfotografie im Kulturtransfer zwischen Frankreich und Deutschland (Willy Ronis, Gisèle Freund et al.) arbeitet sie seit 2014 als Provenienzforscherin (Julius Freund, Hildebrand Gurlitt, etc.).

Gwenn Riou hat an der Universität Aix-Marseille in zeitgenössischer Kunstgeschichte promoviert. Seine Dissertation mit dem Titel «La lutte idéologique sur le front artistique en France. Les écrits sur l'art dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1933–1954)» bereitet er aktuell für die Veröffentlichung vor. 2018 war er Mitherausgeber des Heftes «Instrumentalisations de l'art» der Zeitschrift *Marges*. Derzeit ist er Postdoktorand an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne und Mitarbeiter am Forschungsprojekt «Les artothèques publiques françaises et leurs collections (1982–2022)».

Klaus-Peter Sick arbeitet als Historiker zu Themen der französischen Intellektuellengeschichte und politischen Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts am Berliner Centre Marc Bloch, wo er über Jahre hinweg auch Arbeitsgruppenleiter zum Forschungsbereich «Krise der Demokratie» war. Er ist seit 2011 darüber hinaus Lecturer im Pariser Programm der Stanford University. Seit 2017 gehört er zum Komitee von *20 & 21. Revue d'histoire* der Pariser Fondation Nationale des Sciences Politiques. Medienbeiträge in Frankreich und Deutschland runden seine Arbeit als Wissenschaftler ab.

Angelika Weißbach ist Kunsthistorikerin, hat in Paris, Berlin und Rom studiert und an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert. 2009–2012 hat sie an der TU Dresden im Forschungsprojekt «BILDATLAS — Kunst in der DDR» gearbeitet und 2015 die Quellenedition «Wassily Kandinsky — Unterricht am Bauhaus 1923–1933» herausgegeben. Seit 2015 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Museum Utopie und Alltag/Kunstarchiv Beeskow. Als Kuratoriums- bzw. Vorstandsmitglied der Max-Lingner-Stiftung betreut sie u. a. deren Kunstbestand.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Max-Lingner-Stiftung ist Urheberrechtsinhaberin der Werke von Max Lingner.

Die auf den Seiten 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 37, 39 und 85 abgebildeten Werke, Publikationen und Fotos befinden sich im Eigentum der Max-Lingner-Stiftung.

Die Abbildungen aus den folgenden Zeitungen und Zeitschriften werden als Bildzitate verwendet:

La Vie ouvrière — 8, 14, 30, 44, 58, 60, 64–69, 72, 88, 100, 112, 126, 138, 167

Monde — 34, 78, 117–119, 121–123, 131

L'Humanité — Vorblatt, 49, 51, 52, 54

Arbeiter Illustrierte Zeitung — 105 (Abb. 4)

Communiste! — 124

La Feuille — 130

Die folgenden Gemälde von Max Lingner befinden sich im Eigentum der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Nationalgalerie:

Abb. S. 75 — «Paris-Meudon», 1929,

Öl auf Leinwand, 73 × 116 cm

Abb. S. 76 — «Im Boot», 1931,

Öl auf Leinwand, 112,5 × 100,5 cm

Abb. S. 77 — «Arbeitslos», 1932,

Öl auf Leinwand, 100 × 116 cm

Abb. S. 80 — «Bauarbeiter», 1934,

Öl auf Leinwand, 115 × 73 cm

Abb. S. 82 — «Mademoiselle Yvonne», 1939,

Öl auf Leinwand, 99 × 51 cm

Abb. S. 83 — «Der Sommer», 1945,

Tempera auf Leinwand, 158 × 205 cm

Abb. S. 84 — «Im Bombenkeller III», 1946,

Tempera auf Leinwand, 101 × 123 cm

Abb. S. 86 — «Madame R. G.», 1947,
Tempera auf Leinwand, 96 × 48 cm

S. 104, 105 (Abb. 3), 106, 108, 109 —

Donation Willy Ronis, ministère de la Culture, MAP, diff. RMN – GP

S. 108 — Käthe Kollwitz, «Demonstration»,
Verworfenen Fassung, 1931, Kreidelithographie
(Umdruck von einer unbekanntem Zeichnung
auf geripptem Bütten),

Käthe Kollwitz Museum Köln, Kn 251

S. 110 — Jacques-Louis David,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Serment_du_Jeu_de_paume.jpg)

S. 116 — Pathé 1928, Musée Nicéphore

Niépce, Chalon-sur-Saône

S. 134 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans*

Masereel, Dresden 1967, S. 122, Frans-

Masereel-Stiftung Saarbrücken, VG Bild-Kunst

S. 140 — Postkarten, Privatbesitz

S. 141 (Abb. 4) — Extrait de *L'illustration*

(5.11.1934, 5.1., 16.1. 9.3., 20.4.1935), S. 2

S. 141 (Abb. 5) — Commons Wikimedia

S. 143 (Abb. 6) — *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris 1987, S. 81

S. 144 (Abb. 7) — *L'illustration* vom

26. Januar 1935, S. 103

S. 146 (Abb. 8, 9) —

Online-Ressource: [http://parisci-parisla.fr/
wp-content/uploads/2017/03/restitution_
trocadero_1878-b.jpg](http://parisci-parisla.fr/wp-content/uploads/2017/03/restitution_trocadero_1878-b.jpg)

[http://parisci-parisla.fr/wp-content/uploads/
2017/03/restitution_chailot_1937-b.jpg](http://parisci-parisla.fr/wp-content/uploads/2017/03/restitution_chailot_1937-b.jpg)

S. 146 (Abb. 10) — *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris 1987, S. 91

S. 148, 149 (Abb. 11, 12) — Ebd., S. 126, 127

S. 150 (Abb. 13) — Archives nationales
F_12_12468

S. 150 (Abb. 14) — Cité de l'architecture
AL-PHO-340-01-06

S. 152f. (Abb. 15) — Archives nationales
F_12_12468 Flyer

S. 154 (Abb. 16) — La Contemporaine,
Postkarte LC_CP_06464_0005R

S. 155, 162 (Abb. 17, Abb. 23) —
IISG Amsterdam Album

S. 156 (Abb. 18) —
La Contemporaine, Postkarte LC_
CP_06464_0006LC_CP_06464_0006

S. 159 (Abb. 19) — bpk /CNAC-MNAM /
Georges Meguerditchian

S. 160 (Abb. 20) —Frans-Masereel-Stiftung
Saarbrücken, VG Bild-Kunst

S. 161 (Abb. 21) — Sammlung René Senenko,
postcard-social.de

S. 161 (Abb. 22) — «Die lesende Familie»,
1937, Öl auf Leinwand, 240,5 × 563 cm,
Stadt Antwerpen, © SaBaM & Frans-
Masereel-Stiftung Saarbrücken,
VG Bild-Kunst

Abb. S. 163 (Abb. 24) — La Contemporaine,
Postkarte LC_CP_06464_0004R

S. 168 (Abb. 26) — Agefotostock.
ZUK-19370707-baf-k09-001