



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

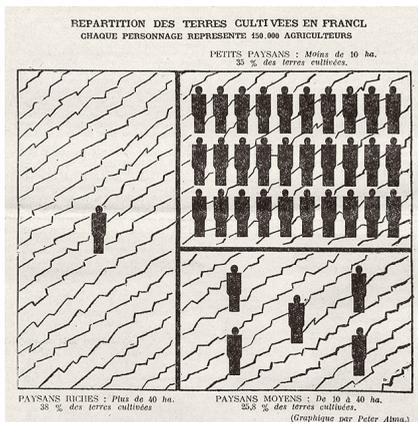


ABB. 4 *Monde* vom 21. Dezember 1934, S. 14, Grafik von Peter Alma zum Artikel «Das Weizen-Problem» von Léon Limon

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.

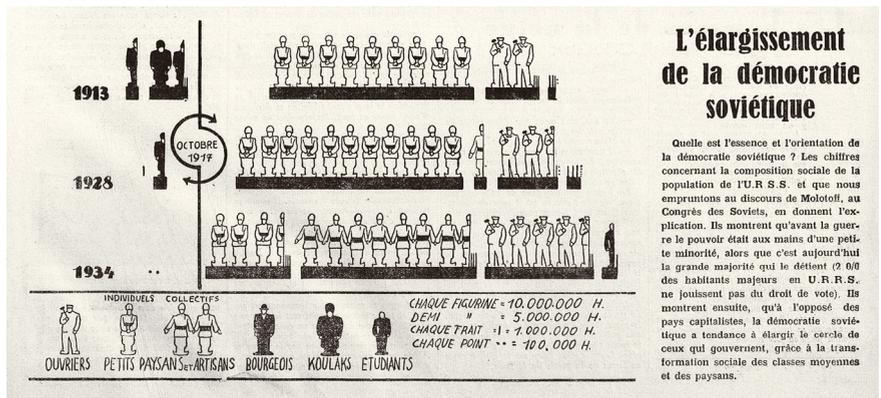


ABB. 5 *Monde* vom 15. Februar 1935, S. 11 mit einer unsignierten Grafik zum Artikel «Die Vergrößerung der sowjetischen Demokratie»

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.

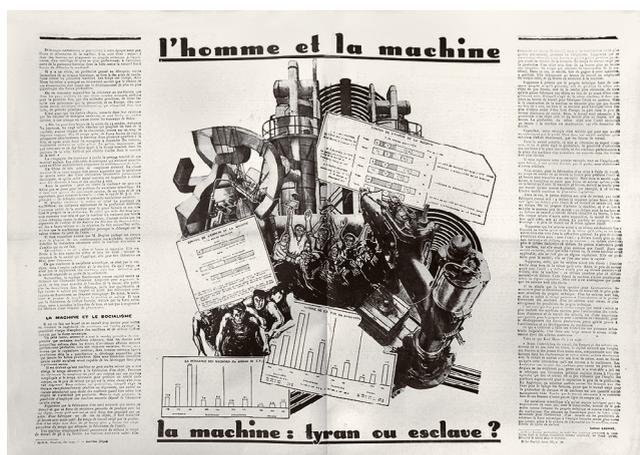
24 — So begegnen einem unter den ausländischen Mitarbeiter der Zeitschrift Autoren wie Siegfried Kracauer, der zwei Artikel verfasst: Vgl. Siegfried Kracauer, «L'homme à l'appareil de prises de vues, un nouveau film de Dziga Vertov», in: *Monde*, Nr. 53, 8. Juni 1929, S. 11 und «Le problème du sujet 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 «Fasanen» 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