



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.