

# WAFFENBRÜDER

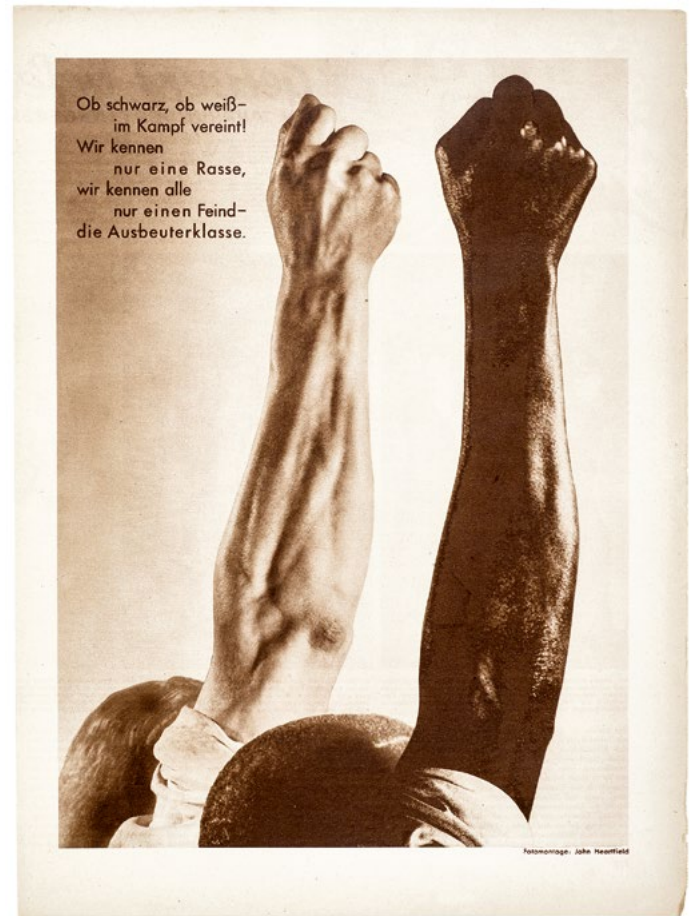
## OB SCHWARZ, OB WEISS, 1931–1971

Maria Gough

Von den mehr als 200 Fotomontagen, die John Heartfield in den 1930er Jahren für die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)* angefertigt hat, ist *Ob schwarz, ob weiß – im Kampf vereint!*<sup>1</sup> eines der formal zurückhaltendsten und gleichzeitig kraftvollsten Werke des Künstlers.

Zwei Arme – der eine schwarz, der andere weiß, beide männlich-muskulös, beide im Gleichklang ihrer geballten Fäuste – sind fast vertikal nach oben gereckt. Es ist dies eine Geste, die schon seit jeher die Solidarität der Arbeiterklasse und der Rassen symbolisiert und darüber hinaus Stärke, Trotz und Widerstand zum Ausdruck bringt. Keiner der beiden ins Monumentale vergrößerten Arme gehört jedoch zu seinem jeweiligen Kopf, zumindest nicht im Hinblick auf Ausrichtung und Proportion. Tatsächlich ist die ursprüngliche Maquette<sup>2</sup> ein Kompositum aus fünf Fragmenten, das auf Zuschnitte von originalen Fotografien und nicht von bereits gedruckten Bildern zurückgeht. Von links nach rechts überlappend ist Folgendes zu sehen: der stark retuschierte Hinterkopf eines weißen Mannes, der Arm eines Weißen mit einem retuschierten, aufgekrempeelten Hemdsärmel, der Hinterkopf eines schwarzen Mannes, der Arm eines Schwarzen mit ebenfalls aufgerolltem Hemdsärmel. Die präzise Schichtung dieser Fragmente erfordert ein Gespür für das, was János Reismann, der gelegentlich die Originalfotografien für den Künstler produzierte, später als das anspruchsvolle Verfahren des Fotomonteurs bezeichnete.<sup>3</sup> Reismann erinnerte sich außerdem daran, dass er und Heartfield gemeinsam Ausschau nach dem Arm eines Weißen gehalten hatten, den sie im Studio von Meshrabpom-Film in Moskau fotografieren könnten. Der Monteur war zu der Zeit Gast des Internationalen Büros revolutionärer Künstler, einer Komintern-Agentur, die die Kooperation zwischen ausländischen und sowjetischen Künstlern im Kampf gegen den Faschismus zu fördern suchte.<sup>4</sup>

Nach der Montage ließ Heartfield die Maquette mit Tinte retuschieren und anschließend neu fotografieren. Seine Be-



*Ob schwarz, ob weiß – im Kampf vereint!*, Seite aus der AIZ, 1931

The Wolfsonian, Florida International University, Miami Beach, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection XB1990.2047.31.26, Foto Lynton Gardiner © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

schneidungsanweisungen auf dem endgültigen Abzug<sup>5</sup> dienten weniger dazu, die einzelnen Figuren selbst in den Vordergrund zu stellen, als vielmehr die gemeinsame Geste – jenseits von Rasse – eines erhobenen Armes und einer geballten Faust zu betonen. Diese Geste ist nicht die jenes streitlustig-gespannten Unterarms mit geballter Faust, den der Betrachter oder die Betrachterin vor die Nase gehalten bekommt, als sei er eine Waffe – wie etwa bei Heartfields berühmtem Logo für den Rotfrontkämpferbund, die paramilitärische Organisation, die innerhalb der KPD für Sicherheit und Propaganda zuständig war. Stattdessen scheinen sie sich diesen Kameraden auf ihrem Marsch ins strahlende Licht anschließen zu sollen, das, von rechts einfallend, über die Knöchel des schwarzen Mannes, entlang der rechten Seite seines Unterarms, seines Ärmels und der Oberseite seines Kopfes streicht. Im gedruckten Bild bildet ein Septett aus sich teilweise reimenden Versen – sie stammen wahrscheinlich von Wieland Herzfelde, dem Bruder des Künst-

AKADEMIE DER KÜNSTE

lers –, den Text eines Liedes, das diese Arbeiter auf ihrem Weg zur radikalen Erleuchtung gesungen haben könnten: „Ob schwarz, ob weiß – im Kampf vereint! Wir kennen nur eine Rasse, wir kennen alle nur einen Feind – die Ausbeuterklasse.“

Die rhetorische Behauptung, nur eine Rasse zu kennen, fasst das Anliegen der Sonderausgabe der *AIZ*, in der die Montage zuerst erschien – entweder Ende Juni oder Anfang Juli 1931 in einer Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren –, kurz und bündig zusammen.<sup>6</sup> Auf zwanzig Seiten dokumentiert sie das Leben von Afrikanern, Afroamerikanern, der afrokaribischen Bevölkerung und schwarzen Lateinamerikanern und ihren Kampf gegen Rassismus und Kolonialismus – ein Thema, dem sich die *AIZ* bereits seit 1926 sporadisch zugewandt hatte.<sup>7</sup> Die mit Fotografien und Texten vollgestopfte Ausgabe bietet einen Überblick über die rassistische Unterwerfung und die kapitalistische Ausbeutung schwarzer Menschen durch weiße Rassisten, Kolonialisten und Terroristen, während sie gleichzeitig detailliert von inspirierenden Beispielen des schwarzen aktiven Widerstands berichtet. Ihr vorrangiges Ziel bestand darin, die Solidarität arbeitender Menschen aller Rassen voranzutreiben: Die schwarze Arbeiterklasse würde die fundamentale Rolle von Klasse bei ihrer Unterdrückung erkennen (wobei beispielsweise in Amerika die „Lohnsklaverei“ die Sklaverei ersetzt hatte) und die weiße Arbeiterklasse die systemimmanente rassistische und koloniale Gewalt wahrnehmen, die ihre schwarzen „Klassenbrüder“ nach wie vor erduldeten.

Die Sondernummer war eine Zusammenarbeit zwischen James W. Ford und Willi Münzenberg, unterstützt von den regulären Redakteuren der *AIZ* in Berlin. Münzenbergs überaus große Rolle, die dieser im Auftrag der Komintern in der Organisation des weit verzweigten Netzwerks aus Initiativen, Vereinigungen und Publikationen (zu denen auch die *AIZ* zählte) in Westeuropa in den 1920er und 1930er Jahren spielte, ist mittlerweile allgemein bekannt. Die Rolle Fords dagegen weitaus weniger. Der 1893 in Alabama geborene Ford war durch seine Erfahrungen als Afroamerikaner in der US-Armee während des Ersten Weltkrieges radikalisiert worden. Nach seiner Demobilisierung organisierte er Gewerkschaften in der South Side von Chicago, trat 1926 in die US-amerikanische Kommunistische Partei ein und wurde später drei Mal als Kandidat für das Amt des Vizepräsidenten der USA nominiert.<sup>8</sup>

1928 reiste Ford als Delegierter nach Moskau zum 4. Kongress der Profintern, dem Gewerkschaftsflügel der Komintern. Auch am 6. Kongress der Komintern nahm er teil und übte dort scharfe Kritik sowohl an der US-amerikanischen Partei als auch an der Komintern selbst: Ersterer sei es nicht gelungen, sich den antirassistischen Direktiven der Komintern anzuschließen und

so auch schwarze Arbeiter für sich zu gewinnen, letztere habe es versäumt, unter Arbeitern und Soldaten in Kolonialafrika zu agitieren – obwohl diese Aufgabe bereits 1922 in die Statuten aufgenommen worden war, nachdem die schwarzen Aktivisten Otto Huiswoud und Claude McKay das Thema auf dem 4. Kongress angesprochen hatten. Fords Intervention hatte zur Folge, dass er in eine führende Rolle bei der Gründung eines „Negerbüros“ innerhalb der Profintern berufen wurde und den Auftrag erhielt, eine Politik des Antirassismus und Antikolonialismus zu formulieren und durchzusetzen. Ford hatte darüber hinaus mehrere andere, mit der Komintern in Zusammenhang stehende Funktionen inne, darunter die Leitung des neu geschaffenen International Trade Union Committee for Black Workers (Internationales Gewerkschaftskomitee Schwarzer Arbeiter). Die Aufgabe des in Hamburg angesiedelten Komitees bestand zum einen darin, schwarze Arbeiter zu ermutigen, der Gewerkschaftsbewegung beizutreten, zum anderen sollte es den innerhalb der Gewerkschaften grassierenden Rassismus bekämpfen, der sie bisher davon abgehalten hatte. Zu diesem Zweck gab Ford eine Monatszeitschrift, *The International Negro Workers' Review* (ab 1931 *The Negro Worker*), heraus, außerdem schrieb er zahlreiche Broschüren zu den wichtigsten diesbezüglichen Problemen. Im Gegensatz zur mit vielen Fotos illustrierten *AIZ* waren in diesen Publikationen anfangs – wenn überhaupt – nur wenige Fotografien abgedruckt.

Laut Münzenberg war die Idee einer Sonderausgabe der *AIZ* über Rasse schon seit längerer Zeit im Gespräch: „Nachdem wir seit [mehr] als einem Jahr Material gesammelt und mit mehreren Negerabteilungen und -büros korrespondiert hatten, ist es uns endlich möglich, diese Ausgabe herauszubringen“, schreibt er.<sup>9</sup> Was Ford und Münzenberg veranlasste, aktiv zu werden, war die Dringlichkeit der internationalen Kampagne zur Rettung der in Alabama fälschlicherweise angeklagten „Scottsboro Boys“ vor dem elektrischen Stuhl. Auf dem Titel ist denn auch ein eingekerkelter junger Schwarzer zu sehen, dessen Arme durch die Gitterstäbe der Gefängniszelle gestreckt und dessen Handgelenke außerhalb der Zelle mit Handschellen gefesselt sind, sodass er sich weder bewegen noch setzen kann. Es sei dies die Strafe dafür, so der Begleittext, dass er gegen die Gesetze der amerikanischen Dollardemokratie verstoßen habe. Mit den geballten Fäusten und den in die Höhe gereckten Armen holt Heartfields ganzseitige Fotomontage auf einer der ersten Seiten gewissermaßen zum entschlossenen Gegenschlag aus.

Ford verfasste den Leitartikel der Ausgabe, eine Doppelseite mit dem Titel „Die schwarze Rasse stößt zur roten Front!“, in dem er auf die Überschneidung von Rassen- und Klassenzugehörigkeit bei der Unterdrückung und Ausbeutung schwarzer

AKADEMIE DER KÜNSTE

Arbeiter eingeht.<sup>10</sup> In der oberen linken Hälfte ist ein Foto des Autors mit Münzenberg und einem Mitstreiter, dem malischen Aktivistin Tiemoko Garan Kouyaté, zu sehen. Größere Fotografien zeigen andere schwarze führende Aktivistinnen – zum Beispiel William L. Patterson, einen Gewerkschaftsorganisator und Mitglied der US-amerikanischen KP, und Lamine Senghor, ein im Senegal geborenes Mitglied der französischen KP. Ein anderer Artikel berichtet von den hunderttausenden Menschen, die in deutschen Städten auf die Straßen gegangen waren, um den Internationalen Tag der Solidarität zu feiern – auf einem von Münzenbergs Internationaler Arbeiterhilfe am Wochenende des 13. und 14. Juni 1931 organisierten Festival. Der KPD-Vorsitzende Ernst Thälmann und Forster Jones, ein Matrose und Genosse aus Sierra Leone, stehen auf dem beigefügten Foto zusammen auf dem Podium einer Kundgebung in Hamburg – mit unisono erhobenen Armen und geballten Fäusten. Die Mehrzahl der Fotografien, Fotocollagen und Texte in der Ausgabe dokumentiert allerdings die erschreckenden aktuellen Lebensverhältnisse von Schwarzen: ihre Versklavung in Kolonialafrika, ihre empörende Ausstellung als „Schaubjekte“ während der Kolonialausstellung 1931 in Paris, die fortwährende und systematische, vom Mob verübte und häufig vom Staat sanktionierte Gewalt gegen Afrikaner, das Lynchen von Afrikanern im Kolonialismus und von Afroamerikanern auf der Grundlage der Jim-Crow-Gesetze.

„Im Großen und Ganzen [...] denke ich, dass [die Ausgabe] ganz in Ordnung war“, schrieb Ford am 13. Juli 1931 an seinen Kollegen George Padmore. „Eine solche Ausgabe war dringend notwendig, um einige unserer [weißen] Genossen in Deutschland hinsichtlich der Negerfrage wachzurütteln.“ Was den „praktischen Wert“ für Farbige betraf, berichtete Ford, dass das Hamburger Komitee Exemplare der Ausgabe an seine verschiedenen „Verbindungen“ versandt hatte und dass schon die Fotografien allein eine starke Wirkung auf die schwarzen Seeleute in Hamburg gehabt hätten.<sup>11</sup> Padmore war ähnlicher Meinung: „Auch wenn unsere Genossen in den Kolonien kein Deutsch verstehen“, schreibt er, „so haben die Fotos doch [einen] Propagandaefekt.“ Tatsächlich sollte die Sonderausgabe später zu einer Fundgrube für *The Negro Worker* werden, als dieser unter dem Chefredakteur Padmore 1932 begann, Fotos aus ihr zu reproduzieren. Sowohl Ford als auch Padmore sprachen sich für die Produktion von englischen und französischen Ausgaben der Sondernummer aus, wozu es letztlich jedoch nicht kam. Was Münzenberg betraf, so betrachtete er die Ausgabe sowohl in „politischer als auch in technischer Hinsicht“ als eines der bis dato „stärksten“ Exemplare der *AIZ*.<sup>12</sup>

Das Antirassismus- und Antikolonialismusprojekt der Komintern, das durch den Blick von schwarzen Aktivistinnen wie

Ford und anderen auf die Klassenzugehörigkeit geprägt worden war, ist daher ein überaus wichtiger Aspekt von Heartfields bislang nur wenig diskutierter Fotomontage *Ob schwarz, ob weiß*. Eine weitere Dimension der Geschichte dieses Werkes betrifft jedoch dessen „Wanderung“ von den Seiten der *AIZ* auf verschiedene andere Plattformen zwischen 1931 und 1971, wobei in jedem einzelnen Fall die Funktion und die Bedeutung der Fotomontage neu interpretiert wurden:

1. VISITENKARTE: Nachdem er die Maquette für *Ob schwarz, ob weiß* in Moskau vorbereitet hatte, wählte Heartfield sie als Beilage zu einem offenen Brief an seine „Klassenbrüder“, den er im Juli 1931 in der russischen Kunstzeitschrift *Sovetskoe iskusstvo* veröffentlichte, um russischen Lesern sich selbst und sein Werk vorzustellen.<sup>13</sup> Diese Wahl rückte Heartfields Besuch in Moskau in den engeren Kontext der in der Sowjetunion rasch eskalierenden Scottsboro-Kampagne.

2. DENKMAL: Nach der Ermordung von Patrice Lumumba, dem ersten Premierminister der kurz zuvor unabhängig gewordenen Demokratischen Republik Kongo im Januar 1961, veröffentlichte Heartfield zusammen mit seinem Bruder *Ob schwarz, ob weiß* am 26. Februar in der ostdeutschen Tageszeitung *Berliner Zeitung* – ohne dessen Versetztheit. Die Bildunterschrift merkt an, dass sich seit der ersten Veröffentlichung der Fotomontage im Jahr 1931 bereits Millionen von Menschen ihre Forderung nach der Einheit der Rassen zu eigen gemacht hätten. Bezeichnenderweise wird die Klassenzugehörigkeit mit keinem Wort erwähnt. Stattdessen rückt Heartfields Montage nunmehr in den Mittelpunkt einer bemerkenswerten kulturellen Gedächtnistransformation, die den Premier – der weder ein Kommunist noch ein Sozialist war – in das Pantheon legendärer Figuren aus der antiken, mittelalterlichen, modernen US-amerikanischen und jüngsten deutschen Geschichte einordnet. Sie alle hätten außerordentlichen Mut und große Überzeugungskraft besessen, die sie zu Märtyrern für ihr jeweiliges Anliegen werden ließen: Spartakus, Jeanne d’Arc, Lincoln, Liebknecht, Luxemburg und Thälmann. Wie die Namen dieser Märtyrer, so die Brüder, würde „der Name Patrice Lumumba durch die Jahrhunderte leuchten“. Das Lumumba-Denkmal war Heartfields erste Umdeutung seiner Montage, nachdem er die Originalmaquette 1958 in einer Holzkiste wiederentdeckt hatte, in der sie seit seiner Einzelretrospektive in Moskau im Jahr 1931 eingelagert war.

3. LOGO: Ende 1961 verwendete Heartfield *Ob schwarz, ob weiß* als Logo für die Gruppenausstellung *Im Kampf vereint!*, die in Berlin anlässlich seines 70. Geburtstag organisiert wurde. Die Fotomontage, die als Plakatwerbung, als Cover des Katalogs und in einem Ausstellungsraum, der gleichzeitig als Vortragssaal diente, zum Einsatz kam, warb mit einem neuen Text:

## AKADEMIE DER KÜNSTE

„Ob weiß, ob schwarz – im Kampf vereint gegen des Friedens Feind!“<sup>14</sup> Der Weltfrieden und nicht mehr die Emanzipation von der kapitalistischen Ausbeutung war jetzt das vorrangige Ziel der Einheit der Rassen in einer Welt, die durch endlose Kriege, anhaltende faschistische Umtriebe, die fortwährenden Versuche, die Dekolonialisierungsbewegungen in Afrika und Asien zu unterdrücken, und vermutlich auch durch die atomare Bedrohung in Angst und Schrecken versetzt wurde. „Wir waren und sind alle miteinander eng verbunden im Kampf gegen Krieg, Faschismus und Imperialismus“, erklärte der Künstler.<sup>15</sup>

4. BRIEFMARKE: 1971, drei Jahre nach Heartfields Tod, funktionierte die DDR *Ob schwarz, ob weiß* für eine Briefmarke um, die anlässlich des von der UN ausgerufenen Internationalen Jahres für Aktionen gegen Rassismus und Rassendiskriminierung ausgegeben wurde. Vielleicht hatte ja der mutige, eine ganze Ära prägende BlackPower-Gruß der nach oben gereckten geballten Faust von Tommie Smith und John Carlos während der Olympischen Spiele 1968 in Mexiko-City – eine Geste, die live im Fernsehen übertragen und auf den Titelseiten vieler Tageszeitungen auf der ganzen Welt gedruckt wurde – etwas damit zu tun. Sieben Millionen Briefmarken wurden produziert. Sieben Millionen! Das waren mindestens sechseinhalb Millionen Mal mehr Reproduktionen der Maquette als die von der *AIZ* vierzig Jahre zuvor in Umlauf gebrachten. Heartfield wäre mit Sicherheit einverstanden gewesen – nicht nur, weil die massenhafte Verbreitung seiner Botschaften stets sein vorrangiges Ziel war, sondern auch, weil er bereits vor langer Zeit begriffen hatte, dass „Briefmarken sprechen“.<sup>16</sup> Jede dieser Verwandlungen zeigt die semantische Anpassungsfähigkeit von Heartfields Originalfotomontage – ihre Eigenschaft, sowohl Teil des historischen Moments ihrer ursprünglichen Produktionsbedingungen und Rezeption innerhalb des antirassistischen und antikolonialistischen Projekts der Komintern in den Zwischenkriegsjahren zu sein als auch über diesen geschichtlichen Augenblick hinaus Bedeutung zu haben. Es ist genau diese Fähigkeit, die *Ob schwarz, ob weiß* heute noch ihre außergewöhnliche Kraft verleiht.

Aus dem Englischen von Uli Nickel

MARIA GOUGH ist Joseph Pulitzer, Jr. Professor für moderne Kunst an der Harvard University. Sie forscht zu den historischen Avantgarden, insbesondere zur russischen und sowjetischen Avantgarde, in ihren transnationalen Kontexten.

- 1 *Ob schwarz, ob weiß – im Kampf vereint! Wir kennen nur eine Rasse, wir kennen alle nur einen Feind – die Ausbeuterklasse*, in: *AIZ* 10 (1931) 26, Akademie der Künste, fortan AdK, Kunstsammlung, fortan KS. Inv.-Nr. JH 19
- 2 AdK, KS. Inv.-Nr. JH 425
- 3 Vgl. Roland März (Hg.), *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation*. Dresden 1981, S. 190 und S. 286. Mein herzlicher Dank geht sowohl an Andrés Zervigón dafür, dass er mich vor mehr als zehn Jahren auf die letztgenannte Textstelle aufmerksam gemacht hat, als auch an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Akademie der Künste, Berlin, für ihre außerordentlich großzügige Unterstützung.
- 4 Maria Gough, *Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda*, in: *New German Critique* 36 (Sommer 2009) 2(107), S. 147 f. und 157
- 5 AdK, KS. Inv.-Nr. JH 1884
- 6 Die *AIZ* wurde 1931 nicht mit spezifischen Erscheinungsdaten versehen, die einzelnen Ausgaben erhielten lediglich Nummern. Wieland Herzfelde datiert die Montage jedoch auf den 4. Juli 1931. Vgl. W. Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk*. Dresden 1962, S. 350
- 7 Vgl. Henrick Stahr, *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter, 1919–1939* (Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 57). Hamburg 2004, S. 357–420
- 8 Meine Einlassungen zu Ford gehen in Teilen zurück auf Hakim Adi, *Pan-Africanism and Communism. The Communist International, Africa and the Diaspora, 1919–1939*. Trenton/NJ 2013 sowie auf Holger Weiss, *Framing a Radical African Atlantic. African American Agency, West African Intellectuals and the International Trade Union Committee of Negro Workers* (Studies in Global Social History, Bd. 14). Leiden und Boston 2014, fortan Weiss 2014
- 9 „After having collected material for longer than a year and having corresponded with different Negro Departments and bureaus it has been finally possible to edit this number [...]“ – W. Münzenberg an den Generalsekretär der Kommunistischen Partei Großbritanniens Harry Pollitt, Juni (?) 1931, zit. nach Weiss 2014, vgl. Anm. 8, S. 407
- 10 James W. Ford, *Die schwarze Rasse stösst zur roten Front!*, in: *AIZ* 10 (1931) 26, S. 510 f.
- 11 Vgl. Weiss 2014, S. 407 und 410
- 12 Ebd.
- 13 John Heartfield, *Privet brat'iam po klassu*, in: *Sovetskoe iskusstvo* 37 (18.7.1931), S. 2
- 14 Vgl. u. a. AdK, KS. Inv.-Nr. 1218
- 15 Zit. nach Erika Wolf, *Aleksandr Zhitomirsky. Photomontage as a Weapon of World War II and the Cold War*. Chicago 2016, S. 84
- 16 Vgl. John Heartfield, *Briefmarken sprechen*, in: *Volks-Illustrierte* 2 (16.6.1937) 24, S. 385 (AdK, KS. Inv.-Nr. JH 219)

## AKADEMIE DER KÜNSTE

JOHN HEARTFIELD FOTOGRAFIE PLUS DYNAMIT

Heute sind Nationalismus und rechtes Gedankengut wieder eine reale Bedrohung. Umso wichtiger ist es, an Heartfields politische Fotomontagen gegen Krieg und Faschismus zu erinnern – und sie erneut zu befragen. Die am Pariser Platz gezeigte Ausstellung

„John Heartfield. Fotografie plus Dynamit“ (21.3.– 21.6.2020) bietet die Möglichkeit dazu. Sie ist anschließend im Museum de Fundatie, Zwolle (27.9.2020 – 3.1.2021) und in der Royal Academy of Arts in London (27.6.– 26.9.2021) zu sehen. Im Zentrum stehen – ausgehend von der Neubearbeitung und Digitalisierung seines Nachlasses im Archiv – Heartfields Arbeitsprozess und das Zusammenwirken der Künste, von der Buchgestaltung über die Bühnenausstattung bis hin zu Fotografie und Trickfilm. In zum Teil erstmals gezeigten Arbeiten und Dokumenten wird sein komplexes Bezugsfeld u. a. zu Brecht, Grosz und Piscator sichtbar. Virtuelle Ausstellung, Katalog und interdisziplinäres Veranstaltungsprogramm werfen darüber hinaus Schlaglichter auf bisher ungekannte Aspekte seiner vom Exil geprägten Biografie, seine Arbeitsweise, sein Netzwerk und auf die Fortsetzung seiner Themen im Digitalen und lassen amerikanische und europäische Stimmen zu Wort kommen. Aus den Erfahrungen mit Fake News und Deepfake-Videos, mit Bildern, die Krieg stiften, eröffnen sich darüber hinaus neue Blickwinkel auf das Historische: Wird das formale Prinzip der Fotomontage mithilfe von erweiterten technischen Mitteln der Bildmanipulation fortgesetzt? Welche Bedeutung haben das Material, das Prozesshafte, die Arbeitsschritte? Was hat sich im politischen Einsatz von Bildern verändert?

Ausstellungskuratorinnen: Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg, Anna Schultz

Der Katalog erscheint auf Deutsch und Englisch im Hirmer Verlag und auf Niederländisch bei Uitgeverij Waanders & de Kunst (312 Seiten, 309 Abbildungen in Farbe) mit Texten von Vera Chiquet, Stephan Dörschel, Jeanpaul Goergen, Maria Gough, Steffen Haug, Meike Herdes, Haiko Hübner, Ralph Keuning/Bob Sondermejer, Charlotte Klonk, Michael Krejsa, Prem Krishnamurthy, Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg, Anna Schultz, Jindřich Toman, Erdmut Wizisla, Andrés Zervigon sowie Statements von Richard Deacon, Tacita Dean, Mark Lammert, Marcel Odenbach und Jeff Wall.

Den Beitrag von Maria Gough drucken wir hier exklusiv und unverändert ab.