

För Heartfield var collaget ett politiskt vapen

Svenska Dagbladet, Under Strecket

Publicerad: 6 augusti 2009, 09.05

I skottgluggen för John Heartfields satiriska collage stod kapitalismen och nazismen. Med pressbilder som råmaterial skapade han en lång rad profetiska bilder som kommenterade den ödesdigra utvecklingen. Hans teknik banade väg för postmodern bildkonst.

Att konsten både är intimt förknippad med det samhälle den är tillkommen i och kan vara en politisk kraft i sin samtid påminns man om på en av sommarens mest intressanta utställningar i Berlin: *John Heartfield. Zeitausschnitte – Fotomontagen 1918 – 1938* på Berlinische Galerie – Landesmuseum für Kunst, Fotografie und Architektur. Det är den första större presentationen av Heartfields arbeten sedan 1991. Utställningen, som pågår till och med den 31 augusti, illuminerar Weimarrepublikens orostämningar och nazitidens förtryck i omkring 140 bilder från Akademie der Künstes samling i Berlin.

Ingen har gett denna tid ett mer pregnant visuellt uttryck än den tyske dadaisten John Heartfield i sina fotomontage för Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ). Med pressfotografier som arbetsmaterial skapade han en lång rad satiriska och ödesmättat profetiska montage som kommenterar till den politiska utvecklingen.

Heartfield föddes som Helmut Herzfeld i Berlin 1891 och utbildade sig till grafisk formgivare. 1917 startade brodern Wieland Herzfelde bokförlaget Malik-Verlag, till vars publikationer Heartfield bidrog i stor omfattning. Två år tidigare hade han träffat George Grosz och genom honom kommit i kontakt med dadakretsen i Berlin. Dadaisterna övergav stafflikonsten för ett tilltal anpassat till den nya tidens massmedier. Det var ett sammanhang som passade Heartfields begåvning och världsbild. Med ett formspråk lånat från reklamen formgav han dadaisternas pamfletter och manifest. Tillsammans med Grosz och Raoul Hausmann organiserade han "den första internationella Dadamässan" på Berliner Kunstsalon Dr Buchard 1920. På inbjudningskortet presenterade han sig som "Monteurdada John Heartfield". Det angifierade namnbytet föranleddes av ett avståndstagande från den tyska borgerliga kultur som frambringat första världskriget.

Till skillnad från dadagruppern i Zürich var den i Berlin uttalat politisk. Till detta bidrog säkert den politiska oron i staden. I Grosz galghumoristiska nidbilder av klientelet på Berlins kaféer och bordeller skildras såväl krigsinvaliderna som kapitalisterna med sina feta cigarrer. Men de banbrytande teknikerna var collaget och fotomontaget. Dadaisterna använde dessa för att skapa fragmentariska bilder av livet i den moderna metropolen. Heartfield däremot ville inte spränga sönder bilden utan foga samman delarna till politiskt propagerande bilder. 1919 blev han medlem i det nygrundade tyska kommunistpartiet, KPD, ett ställningstagande som avgjorde hans fortsatta liv och gärning.

Om nazisterna utgjorde Heartfields främsta hatobjekt så framställde han Sovjetunionen som en utopi där solen alltid sken. 1927 tillkom en serie bilder som firade tioårsjubileet av revolutionen, starkt påminnande om de ryska avantgardisternas kompositioner. En resa till Sovjet 1931–32 bekräftade hans positiva bild av revolutionen.

1929 hade Heartfield definitivt lämnat dadaismens nonsenskonster bakom sig. Det året presenterade han sig själv i AIZ klippande huvudet av polischefen och socialdemokraten Karl Zörgiebel, ansvarig för dödsskjutningarna av demonstranter under "Blutmai 1929". Nu var tiden kommen att ta bladets från munnen. På denna självscensättning följde en lång rad montage som tog ställning i den politiska striden mellan konservativa, nazister, socialdemokrater och kommunister.

AIZ var en KPD-associerad bildtidning i det tidningsimperium Willi Münzenberg byggt upp som motkraft till den borgerliga pressen. Münzenberg, som insett fotografiets potential som medium för masskommunikation, startade en organisation för vänsterpolitiskt engagerade pressfotografer. I Münzenbergs Neuem Deutschen Verlag byggdes också ett fotoarkiv upp – urkällan till Heartfields senare montage.

Till en början var det framför allt socialdemokratin – eller "socialfascisterna" som Stalin kallade dem – som utgjorde måltavlan för Heartfields bilder. Detta i enlighet med de motsättningar som förelåg mellan KPD och SPD (Tyska socialdemokratiska partiet). Men inför valet 1932 framstod nazisterna som det

största hotet och socialdemokrater attackerades främst som medlöpare till NSDAP (Tyska nationalsocialistiska arbetarpartiet).

Heartfields bidrag till AIZ, som ofta lades som omslagsbild, gjordes för en stor läsekrets och för att få politisk verkan. För att påverka måste de vara direkta i sitt tilltal och lätta att avläsa. Heartfield lärde sig bemästra uttrycksmedlen med stor skicklighet och skapade snart kompositioner där text och bild gemensamt slungade ut oavvisliga budskap. Mellan åren 1929 och 1938 tillkom mer än 230 sådana montage.

I ett känt exempel från 1932 avslöjar en röntgenbild talaren Hitlers innanmäte: strupen och magen består av mynt medan hjärtat är utbytt mot ett hakkors. Texten lyder: "Övermänniskan Adolf: sväljer guld och pratar skrot". Effektivt demonteras Führerns skrämmande auktoritet med anspelningar på den moderna vetenskapen.

I ett annat montage har en fredsduva spetsats på en bajonett. Bilden har försetts med texten: "Genèves innebörd. Där kapitalet lever kan inte freden leva!". Montaget kommenterar dödsskjutningen av antinazistiska demonstranter i Genève 1932 och är ett exempel på hur Heartfield utnyttjar symboliska bilder, gärna med en chockerande vändning. Denna chockverkan åstadkommer han genom att foga samman element med olika, ofta motsatt, innebörd. Strategin påminner om hur surrealisterna förde samman bilder från vitt skilda sammanhang för att skapa en chockerande bild, i syfte att avväpna överjaget och släppa fram det omedvetna. Heartfield, däremot, ville skära rakt in i den politiska samtiden.

Heartfields bilder åtföljs så gott som alltid av en slagkraftig text som kan både understryka och ironiskt motsäga bilden. Flera montage lånar material från den borgerliga kultur han attackerar. Ett exempel är en bild från 1933 med rubriken "Kriget", där Hitler rider på hästryggen bakom en idealiserad mansfigur med ett spjut vilande på axeln. Scenen är som hämtad ur en symbolistisk målning. Under bilden finns mycket riktigt anmärkningen: "En målning av Franz v Stuck. Tidsenligt monterad av John Heartfield". Vi befinner oss i mytens landskap. I himlen slår hakkorsformade blixtrar men hästen ser mycket trött ut och under den ligger horder av lik. Bilden visar oss priset för de ljusskygga fantasier nazisterna producerade i syfte att förleda folket. I Heartfields ögon var dessa fantasier bara en förlängning av den borgerliga kulturens förljugenhet.

Heartfield framställer ofta kriget som en oundviklig konsekvens av kapitalismen och nazisterna som kapitalismens fradgatuggande hundar. I ett montage från 1932 vandrar en rytande hyena fram över ett livlöst landskap, täckt av döda kroppar – en bild som helt saknar de tidiga montagens dadaistiska desorientering. Istället leder den tankarna till romantikernas ödsliga landskap. Hyenan, iklädd cylinderhatt och en ordensmedalj med orden "Pour le Profit", är en rovgirig kapitalist som bokstavligen går över lik för att nå sitt mål. Under bilden återfinns texten: "Krig och lik, de rikas sista hopp".

Efter nazisternas maktövertagande blev det omöjligt för Heartfield att verka i Berlin. 1933 flydde han till Prag, varifrån AIZ nu publicerades. Nazisterna drog in hans tyska medborgarskap året därpå. 1938 tvingades han lämna även Prag och kom som flykting till England. Efter tolv år i London flyttade han, sin politiska åskådning trogen, till Leipzig i DDR. 1956 återvände han till Östberlin där han levde fram till sin död 1968.

Att se originalen till de publicerade montage tillför en dimension. Med dagens mått är tekniken enkel. Heartfield klipper i svartvita fotokopior och monterar ihop delarna i nya kombinationer. Texten kopieras över till ett diapositiv av bilden i ett senare skede. I en del verk arbetar han med dubbelexponeringar och andra effekter under kopieringen samt med retusch. Idag går allt detta att göra i datorn men grundprincipen är densamma och tekniken utvecklades av Heartfield och hans samtida (Man Ray, László Moholy-Nagy med flera).

Idag är Heartfield en förgrundsgestalt för postmodernismens medieöverskridande bildmetodik. En konstnär som Barbara Kruger använder bild och text i ett formspråk lånat från reklamen – samma konstnärliga strategi som Heartfield använde sig av under mellankrigstiden.

På en bild från Dadamässan 1920 håller Grosz och Heartfield upp ett plakat som proklamerar konstens död: "Konsten är död. Leve Tatlins nya maskinkonst". Dada stod för antikonst, från Marcel Duchamps readymades till Kurt Schwitters till synes meningslösa Merzbau. Dadaisterna ville desavouera den borgerliga konstuppfattningen och ersätta det vördade konstverket med obegripliga ljuddiker, absurda föreställningar och märkliga objekt. Om den borgerliga kulturen gett upphov till första världskrigets katastrof fanns det inget i den värt att försvara. Med avantgardets institutionalisering efter andra världskriget hamnade deras antikonst på museum som väl konserverade konstprodukter, desarmerade som mästerverk eller reducerade till lustigheter. Heartfield hör till dem som bäst lyckats undkomma denna musealisering. Hans bilder har inspirerat till en förnyad samhällskritik och fortsätter därigenom att leva sitt eget liv utanför museets väggar.

Till utställningen ger Berlinische Galerie ut en katalog som närmast är att betrakta som en forskningspublikation. Olika perspektiv på Heartfields montage anläggs och en del nya uppgifter framkommer. Freya Mülhaupt har grävt i DDR-arkiven och funnit att Heartfield möttes med stor misstänksamhet då han återvände till Tyskland. Rosa von der Schulenburg problematiserar bilden av Heartfields och Grosz "livslånga vänskap", som förefaller ha kylts ned av deras divergerande politiska grundsyn. Heartfields bokomslag, betydelsefulla i hans konstnärliga utveckling, studeras av Andrés Mario Zervigón. Sabine Kriebel analyserar Heartfields ikoniska iscensättning av sig själv i ett montage från 1929 och betonar sammanhangets betydelse, då bilden ursprungligen publicerades tillsammans med en rad andra bilder.

An Paenhuysen skriver om Heartfields samarbete med Kurt Tucholsky i utgivningen av den märkliga boken "Deutschland, Deutschland über alles" 1929, där Tucholsky stod för texterna och Heartfield för bilderna. Det komplexa montaget "Uppståndelse", där en kyrkogård i månsken utgör scenen för diverse figurers framträdande, avtäckts i Roland März analys som en sorgbild över den tyska demokratins hädanfärd och Hitlers politiska uppseglande ödesåret 1932. Thomas Friedrich diskuterar Heartfields förvandling från "monteurdada" till "partisoldat" och Peter Zimmermann skriver insiktsfullt om Heartfields montage teknik. Sammantaget ges en fyllig och uppdaterad bild av konstnären.

Trots att han skapade sina bästa bilder för 80 år sedan känns John Heartfield som en helt samtida konstnär som talar lika mycket till oss idag som till mellankrigstidens berlinare.

Kristoffer Arvidsson är fil dr i konst- och bildvetenskap.