

# „Euch rettet nur der Kommunismus“

## Zur Bildsprache der KPÖ in der Zwischenkriegszeit

CHRISTIAN KASERER

Die Zwischenkriegszeit markiert eine Phase radikaler Umbrüche: sowjetischer Sozialismus im Osten, liberal-bürgerliche Demokratien im Westen Europas, revolutionäre Erhebungen allenthalben. Nicht nur gesellschaftlich, sondern auch künstlerisch ist diese Zeit durch einen stilistischen Eklektizismus, ein Neben- und Miteinander unterschiedlicher Zugänge und Richtungen geprägt. Expressionismus, Kubismus, Futurismus sind heute bekannte Schlagworte dieser Epoche. Eine Phase radikaler Neuverhandlungen visueller Ausdrucksformen also.

Diese künstlerischen Umwälzungen breiteten sich nicht nur in Film und Literatur aus, sondern beeinflussten auch die Bildsprache von Werbe- und Wahlplakaten. Am deutlichsten erkennbar ist diese Vermischung von Kunst und politischer Bildsprache im sowjetischen Agitprop, doch auch die Kommunistische Partei Deutschlands, die als Massenpartei starken Rückhalt im kulturellen Feld genoss, nahm klar erkennbare Anleihen aus den Strömungen dieser Zeit. Die Fotomontagen John Heartfields sind das eindrucksvollste Zeugnis dieser Symbiose.

Anders verhielt es sich im Nachbarland Österreich. Die KPÖ konnte sich auf keinen großen künstlerischen Rückhalt stützen und sich – bis zu ihrem Verbot im Jahr 1933 – nicht als Massenpartei etablieren. Trotz struktureller Schwäche und eingeschränkter Ressourcen entwickelte die Partei jedoch ein eigenes Repertoire an Bildstrategien – sei es in Flugblättern, Plakaten, Parteizeitungen und Publikationen. Dabei griff sie in ihrer visuellen Kultur punktuell auf internationale Stilmittel zurück, variierte ikonografische Motive und passte sie an lokale Kontexte an. Der folgende Beitrag widmet sich der Bildsprache und den ästhetischen Strategien der KPÖ anhand einer exemplarischen Auswahl von Bildquellen aus den Jahren 1918 bis 1933.

### Von Jugendstil und Symbolismus zum Expressionismus

Obwohl die Bildsprache der KPÖ in der Zwischenkriegszeit verstärkt Anleihen nahm beim expressionistischen Formen- und Motivrepertoire, zeigen ver- einzelte Druckwerke der frühesten Phase

der Jahre 1918 und 1919 eine deutliche Nähe zu Elementen von Jugendstil und Symbolismus. Eine Werbepostkarte aus dem Jahr 1919 beispielsweise erinnert in ihrer Ikonographie an diese genuin österreichische Strömung. Sie zeigt eine brennende Fackel als zentrales Motiv. Die schwingungsvolle Linienführung, besonders die Flammenformen, erzeugen eine nahezu organische Bewegung, typisch für den Jugendstil. Der ornamental gerahmte Aufbau mit Eckensternen erinnert stark an dekorative Plakate des *Fin de Siècle*. So gelesen ist die Fackel hier nicht nur das revolutionäre Symbol, sondern erinnert durch ihre gestalterische Umsetzung auch an die Darstellung von Lichtträgern, wie beispielsweise Prometheus in der symbolistischen Kunst um 1900. Elemente des Jugendstils und Symbolismus werden in dieser Werbepostkarte nicht nur produktiv rezipiert, sondern revolutionär umgedeutet und nutzbar gemacht.

Diese Orientierung an Jugendstil und Symbolismus ist in der KPÖ jedoch ein Unikum. In der Folge nämlich verließen sich die Gestalter der Partei zunehmend auf expressivere Mittel – weniger ornamental, dafür aggressiver, emotional aufgeladener. In der Phase zwischen 1920 und etwa 1927 lassen sich in der visuellen Kommunikation der KPÖ deutlich expressionistische Einflüsse erkennen. Die Bildsprache dieser Jahre ist nicht von der kühlen Funktionalität späterer Agitprop-Gestaltungen geprägt, sondern von übersteigter Emotionalität, ausdrucksstarker Formensprache und dramatischer Typografie

Besonders auffällig ist die – teils grotesk überhöhte – Körperlichkeit der dargestellten Figuren: Gebeugte, schreiende, marschierende oder in Fesseln liegende Menschen verkörpern den Klassenkampf. Hinzu tritt eine expressiv eingesetzte Farbpalette mit dominanten Kontrasten zwischen Rot, Schwarz, Gelb und Weiß sowie eine aggressive Linienführung, die Bewegung, Aufladung und Konfrontation erzeugt. Auch die Typografie folgt keiner neutralen Ordnung, sondern ist integraler Teil der Bild-dramaturgie: Schiefe Zeilen, handgezeichnete, zerbrechende Buchstaben schaffen eine Unmittelbarkeit, die sich deutlich von der Ästhetik des Jugendstils

aber auch von der zeitgenössischen Werbesprache absetzt.

Erkennbar wird diese Wendung hin zu einem wirkmächtigen Pathos anhand zweier Wahlplakate zur Nationalratswahl 1920. Die Wahlen vom 17. Oktober 1920 waren geprägt von einer politischen Trendwende. Reaktionäre Kräfte erstarkten in Österreich – die Sozialdemokratie verlor nahezu fünf Prozent und erlangte mit 36 Prozent der Stimmen den zweiten Platz hinter der Christlichsozialen Partei, die mit 41,8 Prozent in Führung lag. Zwei Jahre nach der Revolution war Österreich durch die Bundesregierung Mayr II, bestehend allein aus Christlichsozialer Partei und durch Unterstützung der Großdeutschen Partei, wieder fest in bürgerlicher Hand. Die KPÖ hatte zunächst die Wahlen boykottiert und stattdessen für eine vollendete proletarische Revolution getrommelt. Durch Intervention Lenins allerdings, dessen Sowjetrußland im selben Jahr den Bürgerkrieg für sich gewinnen konnte, entschloss man sich dazu, doch an den Nationalratswahlen zu partizipieren. Das Ergebnis – etwa 27.000 Wählerstimmen (0,89 Prozent) – als auch die Wahlstrategie der KPÖ sind Zeichen dieser inneren Zerrissenheit.<sup>1</sup>

Im ersten hier analysierten Plakat („Wählet kommunistisch“) dominiert eine monumentale Arbeiterfigur, die mit rotem Banner und einer Fackel das bürgerliche Parlament nicht nur zertritt, sondern in Brand steckt – eine Szene von fast biblischer Wucht. Darin kommt die Ablehnung der frühen KPÖ für den bürgerlichen Parlamentarismus zum Ausdruck und es verwundert nicht, dass dieses Plakat, gerade in politisch und ökonomisch unruhigen Zeiten, durch die Staatsanwaltschaft als subversiv, ja aufrührerisch erkannt und somit beschlagnahmt wurde. Das zweite Plakat („Gedenket am 17. Oktober der Opfer des Weltproletariats“) nutzt eine ähnliche Strategie: Eine Masse lebloser Körper und eine rote Fahne liegen im Vordergrund am Boden, während über ihnen ein Lichtstrahl aus dem Himmel auf eine sich aus den Leichen erhebende rote Fahne trifft – eine Komposition, die religiöse Erlösungssymbolik in den Dienst der politischen Erzählung stellt. Auch



Werbepostkarte 1919

Wahlplakat 1920

Wahlplakat 1920

Rotbuch 1928

Pressefest im März 1933

der Text („Euch rettet nur der Kommunismus“) verstärkt die religiös aufgeladene Symbolik. Nicht Jesus, nicht die Religion rettet, sondern der Kommunismus erlöst aus dem Elend und bringt das Paradies. Die Gefallenen am Boden werden damit zu Märtyrern der Weltrevolution, deren man – wie christlichen Heiligen – gedenken soll. So ist es auch kein Zufall, dass die Strahlen den Eindruck einer Straße erwecken, die am linken Rand von Gebäuden und Fabriken gesäumt wird und an deren Ende die Sonne, das Licht der Erlösung, wartet. Eine Symbolik, wie sie in KPÖ-Plakaten immer wieder benutzt wird, um die Sowjetunion und den dortigen Sozialismus als Arbeiterparadies darzustellen.

Ebenfalls am expressionistischen Repertoire orientieren sich Druckwerke der *Roten Hilfe*. Der österreichische Zweig der *Internationalen Roten Hilfe* wurde 1923 gegründet und schaffte es im Rahmen der zunehmenden Faschisierung Österreichs, sich als überparteilich wirkender Verein zu etablieren, der nicht nur Mitglieder der KPÖ, sondern auch SozialdemokratInnen und andere Linke in einer zunehmend reaktionären gesellschaftlichen wie politischen Atmosphäre unterstützte.<sup>2</sup> Ein vom zumeist für die Sozialdemokratie oder die Filmindustrie arbeitenden Grafiker Victor Theodor Slama im Jahr 1928 entworfenes Plakat, welches das von der *Roten Hilfe* herausgegebene „Rotbuch“ bewirbt, zeigt zehn Hände, die auf das zentral gelegene Rotbuch deuten. Auffällig ist dabei nicht nur der starke Kontrast zwischen den schwarzen Händen, dem weißen Hintergrund sowie dem roten Buch. Zwei der zehn Hände sind offenkundig Skelette. Es weisen also nicht nur die Lebenden auf das Buch, auch die Toten gemahnen, das Rotbuch zu erwerben, die *Rote Hilfe* zu unterstützen. Die knöchernen Hände, die Skelette, der starke Kontrast der Farben sind typische expressionistische Elemente, die hier nicht nur politische Inhal-

te andeuten, sondern völlig damit aufgeladen sind, ganz klar im Dienste der Politik gestellt werden. Die KPÖ bediente sich in ihren Grafiken also über das Gros der 1920er Jahre hinweg einer expressionistisch beeinflussten Bildsprache. Intensive Farben, starke Kontraste, grotesk anmutende Figürlichkeit und dramatisches Pathos sind wesentliche Elemente dieser Phase. Sie bezeugen nicht nur den Einfluss zeitgenössischer Kunst auf die KPÖ, sondern belegen ebenfalls die innere Zerrissenheit einer Partei, die zu Beginn noch spontan und wildwüchsig agiert und erst sukzessive zu einer leninistischen Kaderpartei avanciert.

### Vom Pathos zur Sachlichkeit

Ab dem Ende der 1920er Jahre zeigt sich bei der KPÖ ein wachsendes Interesse an modernen, sachlich-effizienten Gestaltungsmethoden, wie der „Neuen Typografie“. Diese bezeichnet eine gestalterische Strömung der 1920er Jahre, die sich durch Klarheit, Funktionalität und eine radikale Abkehr vom expressionistischen Pathos auszeichnet. Zentrale Merkmale sind serifenlose Schriften, asymmetrisches Layout, bewusst genutzte Weißräume sowie der Einsatz von Typografie als zentrales gestalterisches Mittel – nicht mehr als Beiwerk, sondern als Träger inhaltlicher Struktur und visueller Dynamik.<sup>3</sup> Anwendung fand diese ganz wesentlich vom deutschen Typografen Jan Tschichold mitentwickelte Strömung zunächst in der Werbegrafik, erwies sich jedoch auch bei Buchcovern und in der politischen Bildsprache als wirkmächtig. Davon zeugt ein Plakat aus dem Jahr 1933, mit dem zum „Roten Arbeiter-Presse-Fest“ nach Schalchen geladen wurde. Wesentliches gestalterisches Element des Plakats ist die schwarze Schrift auf weißem Hintergrund. Zwei der drei verzierend wirkenden geometrischen Elemente bilden ein Ausrufezeichen, das die Einladung zum Imperativ, zum Aufruf, gerieren lässt. Insgesamt

lebt die Grafik von den verschiedenen Schriftarten und Größen, dem starken Kontrast und der Verteilung von Freiräumen im Layout. Man fühlt sich etwa an das Bauhaus erinnert.

Ähnlich verhält es sich mit dem Plakat der *Roten Hilfe* „Gegen das Genfer Hungerdiktat“ (1931). Auch hier findet die wesentliche Gestaltung durch Schrift und Freiräumen statt. Als betontes Element fungiert eine Hand mit einem Fingerzeig auf die Folgen der Genfer Sanierung für die proletarischen Massen. Ganz im Sinne der „Neuen Typografie“ arbeiten die Plakate einzig mit Schriftelementen und bewusst gesetzten Freiräumen. Informationen werden nur auf dieser Ebene vermittelt, figürliche Darstellungen fehlen. Dies erzeugt einen trockeneren, ja professioneller anmutenden Auftritt der KPÖ und spiegelt nicht nur den Stil der Zeit. Vielmehr ist diese Wendung hin zur Sachlichkeit auch Ausdruck einer gesetzteren, stabileren Partei sowie ein Versuch, politische Werbung der den Menschen bekannten Werbung anzupassen, anstatt sich unzeitgemäß abzuheben.

### Weibliche Kämpferfiguren

Während in vielen politischen Bewegungen der Zwischenkriegszeit die Frau als Symbol für Schutzbedürftigkeit oder Reproduktionskraft stilisiert wurde, zeigt die Bildsprache der KPÖ in Teilen ein anderes Narrativ: jenes der kämpfenden, aktiven Frau. Besonders deutlich wird dies in den Titelseiten der Zeitschrift *Die Arbeiterin*, wo Frauen nicht als passive Figuren, sondern als aktive Subjekte des Klassenkampfes zu sehen sind, in explizit konfrontativer Haltung gegenüber männlichen Figuren. Die März-Ausgabe von 1929 zeigt eine junge Frau mit Kopftuch. Sie streckt die Faust gen Himmel, eine Fahne und die Menge führend. Im Hintergrund tauchen faschistische Männerfiguren auf – martialisch, grotesk überzeichnet, mit Hakenkreuzen, Fasces und brutalen Fratzen. Sie greifen an,



Rote Hilfe 1931

Die Arbeiterin 1929

Die Arbeiterin 1930

Wahlplakat 1930

Sowjetfreunde 1931

werden aber von der Frau und ihrer roten Fahne zurückgeschlagen. Die Frau steht in der Mitte des Bildes, zentrales Symbol des Widerstands. Ihre Körperhaltung, ihr Blick und ihre zentrale Stellung im Bildraum machen sie zur Sinnfigur des Proletariats, zur Frontlinie zwischen Kommunismus und Faschismus. Die Konfrontation ist eine geschlechtliche: hier die kämpfende Frau, dort die gewaltvollen Männer.

Auch die Ausgabe vom März 1930 zeigt eine einzelne Frau mit Kopftuch, die, breitbeinig und entschlossen, einen Hammer auf eine Menge miniaturisierter Männer richtet. Diese Männer – Zylinder tragend, aufgeregt gestikulierend, mit Karikaturgesichtern versehen – verkörpern Kapitalisten, Politiker sowie Kleriker. Die Frau steht über ihnen, körperlich überdimensioniert, ikonografisch überhöht. Dass es ausschließlich Männer sind, gegen die sie sich richtet, ist kein Zufall – es ist ein visuelles Statement: Die revolutionäre Frau der KPÖ ist nicht Komplizin, sondern Gegnerin einer patriarchal-kapitalistischen Ordnung.

Diese Darstellungen stehen in deutlichem Kontrast zu konservativen Frauenbildern der Zeit, in denen Frauen häufig als Hüterin der Familie, als Arbeiterin im Dienste des Kollektivs oder als Opfer männlicher Gewalt inszeniert wurden. Freilich existieren auch innerhalb der KPÖ entsprechende Frauenfiguren, doch ist festzuhalten, dass auch ein anderes, offensiveres Rollenbild propagiert werden sollte: das der radikalisierten, selbstbestimmten Frau als Trägerin und Kämpferin der Revolution.

### Die Sowjetunion als Bildutopie

Kaum ein Motiv ist in der Bildsprache der KPÖ derart konstant vorhanden wie das der Sowjetunion. Die Sowjetunion erscheint in den Publikationen und Plakaten der KPÖ nicht als realer Staat, sondern als Projektionsfläche, als verheißungsvolle Utopie einer befreiten, ge-

rechten Gesellschaft. In dieser Visualisierung dominiert ein Motiv: der Aufbau. Die Sowjetunion ist nicht einfach da, sie wird gebaut – und mit ihr die Zukunft des Weltproletariats.

Ein Beispiel dafür bietet das bereits erwähnte Wahlplakat aus dem Jahr 1920 „Gedenket am 17. Oktober der Opfer des Weltproletariats“. Das Plakat inszeniert in geradezu eschatologischer Manier die Erlösung des darbenenden Proletariats durch den Sozialismus – der Weg dorthin ist nicht nur mit Leichen gesäumt, sondern auch durch Fabriken umfriedet. Diese Fabriken finden sich im Gros der Darstellungen zum bolschewistischen Russland. Deutlich wird das etwa im Wahlplakat „Wählt kommunistisch“ (1930), das die Errungenschaften der sowjetischen Planwirtschaft der wirtschaftlichen und sozialen Notlage in Österreich gegenüberstellt. Links: kapitalistische Produktion, stillstehende Fabriken, Militär. Rechts: arbeitende Fabriken, klar erkennbares Wachstum. Zwischen den beiden Blöcken ragen zwei mächtige Arbeiterfiguren empor, die Hammer und Sichel in den Himmel recken. Die Symbolik ist unmissverständlich: Nur der Kommunismus schafft Ordnung, Fortschritt und Rettung. Auch Publikationen der KPÖ zu den letzten freien Wiener Gemeinderatswahlen im Jahre 1932 zeichnen sich durch eine solche Bildsprache aus. Ein eigenes Druckwerk widmete sich in statistischen Vergleichen den Aufbauleistungen des Roten Wiens und des dunkelroten Moskaus.<sup>4</sup>

Ein weiteres Beispiel ist ein Plakat zur Fotoausstellung „Das Land des sozialistischen Aufbaus“ (1931). Auf rotem Papier gedruckt, kündigt es eine Ausstellung mit 500 Großaufnahmen zur wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung der Sowjetunion an. Die typografische Gestaltung ist sachlich, klar, funktional – ganz im Sinne der „Neuen Typografie“. Im Hintergrund jedoch sind schemenhaft Fabrikgebäude, Strom-

masten und Kräne zu erkennen – industrielle Ikonografie, die den Fortschrittsgedanken visuell auflädt.

### Eigene visuelle Ansätze

Die visuelle Sprache der KPÖ in der Zwischenkriegszeit erweist sich als vielschichtiges Zeugnis politischer Kommunikation unter widrigen Bedingungen. Trotz begrenzter Ressourcen entwickelte die Partei ein eigenständiges Repertoire an Bildstrategien, das sich zwischen Anleihen aus Jugendstil, expressionistischer Aufladung und funktionaler Sachlichkeit der „Neuen Typografie“ bewegt. Thematisch spiegelt es zentrale Konfliktlinien – Klassenkampf, Antifaschismus, Sowjetbewunderung – ebenso wie geschlechterpolitische Narrative. Die Bildsprache der KPÖ ist kein bloßer Import sowjetischer Muster, sondern ein adaptiver, kontextsensibler Versuch, visuelle Überzeugungskraft auf Basis zeitgenössischer lokaler, wie internationaler Kunst, zugeschnitten auf lokale Bedürfnisse zu artikulieren.

### Anmerkungen:

1/ Vgl. Hans Hautmann: Die Anfänge der Partei bis 1920, in: Historische Kommission beim Zentralkomitee der KPÖ (Hg.): Die Kommunistische Partei Österreichs. Beiträge zu ihrer Geschichte und Politik. Wien: Globus-Verlag 1987, S. 59f.

2/ Vgl. Manfred Mugrauer (Hg.): Partei in Bewegung. 100 Jahre KPÖ in Bildern. Wien: Globus-Verlag 2018, S. 60.

3/ Patrick Rössler: Mitteilungen in der eindringlichsten Form. Jan Tschichold, der Ring Neue Werbegestalter und die Neue Typographie, in: ders./Mirjam Brodbeck (Hg.): Revolutionäre der Typographie. Gesammelte Werbegrafik der 1920er und 1930er Jahre aus dem Netzwerk des Buch- und Schriftgestalters Jan Tschichold. Göttingen: Wallstein-Verlag 2022, S. 18ff.

4/ Vgl. Christian Kaserer: Feind von links. Die KPÖ in sozialdemokratischen Broschüren zu den Wiener Wahlen 1932, in: *Mitteilungen der Alfred Klahr Gesellschaft*, 26. Jg. (2019), Nr. 4, S. 22–24.