

| 1953

«Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau» Schlagbilder antikommunistischer Bildrhetorik

von Gerhard Paul

Kein anderes Schreckbild bestimmte die Auseinandersetzungen der totalitären Weltanschauungen im 20. Jahrhundert so sehr wie das der «roten Gefahr». Vor allem in Deutschland als der Nahtstelle von Ost und West grub es sich tief in die Köpfe der Menschen ein. Mit ihm verbunden waren Bilder von Unordnung und Zerstörung, von Vergewaltigung und Tod. Zunächst eine eher abstrakte Gefahr gewann das Bild immer konkretere Gestalt, verkörpert schließlich durch den bolschewistischen Parteifunktionär und den bewaffneten Rotarmisten. Beschworen wurde die «rote Gefahr» auf Plakaten, in den Fotografien der illustrierten Zeitungen und schließlich in den Spiel- und Fernsehfilmen des Kalten Krieges. Verdichteten zeitgenössischen Ausdruck fand das Schreckbild 1953 in dem CDU/CSU-Plakat «Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau», zuletzt zitiert auf einer Titelseite des *Spiegel* im März 2007.



**Alle Wege des Marxismus
führen nach Moskau!**

Darum CDU



Das 1952 konzipierte Plakat, das auf den Entwurf einer Postkarte von Rudolf Fust für den Volksbund für Frieden und Freiheit (VFF) zurückgehen soll und explizit die Zustimmung von Bundeskanzler Adenauer hatte, adaptiert in Bildaufbau und Komposition zwei gegen Deutschland gerichtete Poster aus den USA: Das Plakat «Beat back the Huns with Liberty Bonds» aus dem Jahr 1918 (■ I: Destroy this mad brute), auf dem ein am Horizont lauender deutscher Soldat die freie Welt bedroht, sowie das Plakat «He's watching you» von Glenn Ernest Grohe aus dem Jahr 1942, auf dem ein unter einem Stahlhelm liegendes Augenpaar eines Wehrmachtssoldaten starr den Betrachter fixiert. Zugleich erinnert das CDU/CSU-Plakat fatal an ein Plakat der deutschen Besatzungsmacht 1944 aus der Ukraine (siehe Abb. 4).

Wie kein anderes Bild transferiert das Plakat das bis dato figürlich angelegte antikommunistische Feindbild in eine moderne zeitgenössische Bildsprache, indem es dieses mit dem Bild einer strukturell-totalitären Bedrohung verkoppelt. Ähnlich wie bei dem Foto vom ■ I: Torhaus Auschwitz-Birkenau erzeugt das Plakat einen energetischen Krafraum, der sich sowohl aus der zentralperspektivischen Anordnung seiner Bildelemente wie aus dem hypnotischen Blick des bolschewistischen Funktionärs ergibt, der die mit dem Sowjetsystem assoziierten Überwachungs- und Beitzelungsängste aktiviert.

Der formale Aufbau des Plakats teilt den Bildraum in ein Verhältnis zwei Drittel zu einem Drittel auf – eine Aufteilung, die der diesseitigen potenziellen Bedrohung und der jenseitigen etablierten Gewaltherrschaft entspricht. Vor allem durch die auf das Gesicht des Sowjetfunktionärs zulaufenden, als Blutbahnen konzipierten Konvergenzlinien wird der Betrachter in das Bild hineingezogen. Er scheint die vom Kommunismus ausgehende Gewalt unmittelbar sinnlich zu spüren. In der Imagination lassen sich die Blutbahnen über den Horizont hinaus in das sowjetische Jenseits verlängern, wodurch der ganze Raum okkupiert wäre – die ästhetisch-räumliche Entsprechung des auf totale Beherrschung des Innen- wie des Außenraums angelegten politischen Programms des totalitären Kommunismus. Die Gefahr droht somit gleichermaßen von dem sowjetischen Kommissar auszugehen

Rudolf Fust

Chefgrafiker des Pressebüros Woischnik um den ehemaligen NS-Bildjournalisten und Verfasser von NS-Kampfschriften, Bernhard Woischnik. Das Büro Woischnik war u.a. für den Volksbund für Frieden und Freiheit und das Bonner Kanzleramt tätig. Fust hatte bereits in den 1920er Jahren antifranzösische Schriften illustriert und im Dritten Reich für NS-Organisationen gearbeitet.

wie von der visuellen Konstruktion der Linien und ihrer ästhetischen Sogwirkung, d.h. den bereits im Vorfeld des Sowjetimperiums angelegten Wegen.

Das Plakat lässt sich damit doppelt deuten: Die Politik des «Marxismus» führt unweigerlich in die Tiefe des Raums und mithin in die Despotie des Bolschewismus; andererseits können die Linien auch als Bannstrahlen gesehen werden, die von dem hypnotischen Blick des Kommissars ausgehen. Lediglich der horizontale Schriftzug scheint sich wie ein querstehender Riegel dem zentralperspektivischen Sog entgegenzustellen und die sinnliche Kraft des Bilds zu brechen – die CDU als einziger Hoffnungsträger gegen die kommunistisch-totalitäre Versuchung.

■ Ein Gespenst geht um in Europa

Feindbilder sind Konglomerate von assoziativ miteinander verknüpften, affektiv hochaufgeladenen Vorstellungen mit negativer Konnotation, die sich gesellschaftliche Kollektive von Gruppen oder Nationen machen. Diesen Vorstellungen entsprechen klischeehafte, leicht erkennbare, oft mit einem impliziten Handlungsappell versehene Schlagbilder. Mit Aby Warburg verstehe ich hierunter öffentliche Bilder, denen sowohl eine prägnante Form als auch ein gesteigerter Gefühlswert eigen ist, die Zeitströmungen in markanten prä-rationalen Bildern verdichten, die in der Regel auf provozierende Polemik angelegt sind und Gefühle von Abwehr und Aggressionen auszulösen vermögen.

Schlagbilder können aus figürlichen oder sachlichen Darstellungen bestehen und ganz konträre Elemente vereinen. Ein solches, sich mit der Zeit wandelndes, aus unterschiedlichen Elementen kompiliertes Feindbildkonglomerat bildete das Schreckbild der «roten Gefahr». Von Anbeginn an waren mit dem Kommunismus Bilder verknüpft, die keine rationale Auseinandersetzung, sondern ausschließlich emotionale Ablehnung und Abscheu intendierten. Mit der Zeit erweiterte sich das zunächst eng begrenzte Feindbild zum Konglomerat der «roten Gefahr», das konträre Bewegungen wie den Bolschewismus, die Sozialdemokratie und den Anarchismus umfasste.

Eine Ikonografie der sozialistischen Bedrohung hatte sich schon zur Kaiserzeit entwickelt. Sie machte u.a. Anleihen bei der englischen Karikaturenzeitschrift *Punch* und entwickelte ältere antiöstliche Stereotype fort. Ängste vor den Menschen aus dem Osten lassen sich seit Beginn der Neuzeit nachweisen. Beschreibungen aus dem Siebenjährigen Krieg etwa schilderten «die Russen» als Unmenschen, als minderwertig, tierisch, mordlustig und bestialisch. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert hielten nationalistische Hassprediger Ängste vor den Einwanderern

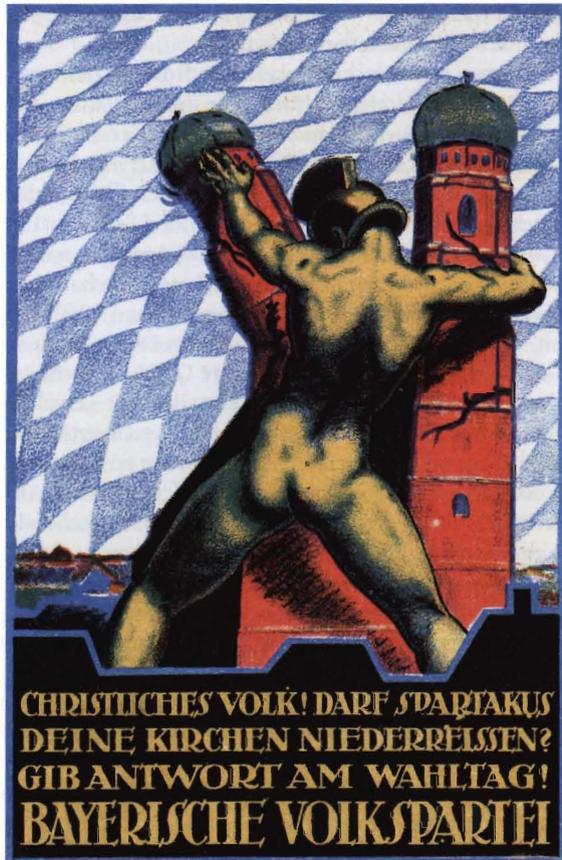
aus Polen und Russland wach. Die Angst vor dem «Ansturm der Steppe», vor der «unreinen Flut aus dem Osten» und der «asiatischen Despotie» reichte im wilhelminischen Deutschland bis weit in die Sozialdemokratie hinein.

■ Schreckbilder der ersten Republik

Nachdem das Schreckbild der «roten Gefahr» im 19. Jahrhundert wesentlich auf die Zeitschriftenkarikatur beschränkt gewesen war, wurde es seit den revolutionären Umbrüchen 1917 in Russland und 1918/19 in Deutschland mit den neuen Bildmedien Plakat und Fotografie massenwirksam kolportiert. Dem physischen Terror der Gegenrevolution folgte der Bilderterror antikommunistischer Organisationen an den Anschlagflächen sowie in den großen illustrierten Zeitungen. Angeführt wurde die Offensive von der Vereinigung zur Bekämpfung des Bolschewismus (VBB). Die Angst vor einer weitergehenden sozialistischen Revolution in Deutschland nach russischem Vorbild teilte man dabei mit der regierenden Mehrheitssozialdemokratie und der regierungsamtlichen Zentrale für Heimatdienst. Schon bald bezog das neue Feindbild auch andere Bedrohungen ein.

Zunächst allerdings bereitete es Schwierigkeiten den Feind zu identifizieren. Das Bildprogramm des Antikommunismus blieb unpräzise und weitgehend der an Allegorien reichen bürgerlichen Bilderwelt verhaftet. Dabei lassen sich mehrere ikonografische Muster unterscheiden. Auf zahlreichen frühen Plakaten wurde die «rote Gefahr» als nicht eindeutig identifizierbares, gieriges Ungeheuer, als mit Dolch und Bombe hantierender Gorilla, als blutrünstiger und Menschen reißender Wolf oder als mächtige vielköpfige Hydra visualisiert. Wie in der zeitgenössischen Freikorpsliteratur erschien auf anderen Plakaten die «rote Gefahr» als Naturgewalt, als «rote Flut» oder Tod bringendes Meer.

Das aus der älteren antisozialistischen Druckgrafik bekannte Todesmotiv bildete ein weiteres Muster, mit dem die «rote Gefahr» in Szene gesetzt wurde. Die Darstellung des Sozialismus als Sensen- bzw. Knochenmann hatte schon Friedrich Wendel für das 19. Jahrhundert nachgewiesen, wie überhaupt das «Skelett in Aktion» seit Antike und Hochmittelalter Bestandteil der europäischen Bildsprache ist. Am beeindruckendsten umgesetzt wurde dies 1919 auf dem Plakat «Die Gefahr des Bolschewismus» von Rudi Feldt, das die Gefahr als personifizierten Tod mit dem blutverschmierten Messer zwischen den Zähnen zeigt. Auf anderen Plakaten lauert der Tod am Horizont und droht mit seinen skelettierten Händen nach Westen auszugreifen. Mit Klaus Wolbert lassen sich Bildmuster wie diese als Ausdruck einer existenziellen Verun-



Bayerische Volkspartei, München 1918/19; Bildpostkarte, gelaufen; auch als Plakat; Entwurf Hermann Keimel, zugehörig zu einer BVP-Serie gegen die «bolschewistische Gefahr». Slg. K. Stehle, München

sicherung deuten, die offenbar nur durch dämonische Visionen von Naturkatastrophe, Schmutz, Dämonen usw. adäquat in Bilder umgesetzt werden kann. Die Unkonturiertheit der Gefahr erscheine zugleich als «traumatische Angst vor der nicht rational gefassten Macht des Angreifers».

Mit der Zeit gewann der Feind menschliche Kontur. Er wurde fassbar, so etwa auf dem von Hermann Keimel entworfenen BVP-Plakat «Bayern, der Bolschewik geht um» von 1919, das geschickt den aus dem Märchen bekannten Satz vom umherziehenden Gespenst aufgreift. Ein mit asiatischen Gesichtszügen versehener und mit rotem Kosakengewand bekleideter Bolschewik fällt aus dem Dunkel des Ostens kommend, mit der rechten Hand bereits auf Berlin gestützt und in seiner linken Hand eine brennende, rot glänzende phallische Fackel haltend, nach Bayern ein, um im nächsten Augenblick die bayerische Metropole in Brand zu setzen. Nach Peter Jahn war die Charakterisierung der bolschewistischen Herrschaft als «asiatisch» während der Weimarer Republik Gemeingut

fast aller Kritiker, wobei «asiatisch» als Chiffre für das Fremde schlechthin dienen konnte.

Solange der Bolschewik keine Bedrohung der inneren Ordnung darstellte, blieb sein Bild vor allem auf den «asiatischen Russen» bezogen. Als der Kommunismus jedoch die deutsche Gesellschaft im Innern bedrohte, verließ das Gespenst die fernen Ebenen des Ostens und richtete sich in Gestalt des Spartakisten bzw. des kommunistischen Politfunktionärs im nahen Alltag ein. Zweifellos am bedrohlichsten geschah dies auf dem ebenfalls von Keimel entworfenen BVP-Plakat «Christliches Volk! Darf Spartakus Deine Kirchen niederreißen?» von 1919. Die «rote Gefahr» erscheint hier als riesiger nackter Spartakus, der mit geballter männlicher Potenz die auch als Beine zu deutenden Kirchtürme der Münchner Frauenkirche auseinander presst. Die Bedrohung ist damit gleichermaßen Akt der Kirchenzerstörung wie unmittelbar bevorstehende Vergewaltigung: Spartakus als Vergewaltiger und Kirchenschänder in einer Person.

Bilder wie diese knüpften an das bereits im Kaiserreich verbreitete Stereotyp vom Kommunismus als glaubensloser, gewalttätiger, alle «rohen Instinkte» und «niederen Leidenschaften der Masse» auslebender Bewegung an. Mit solchen Bildern wurde eine Tradition des antibolschewistischen Schlagbilds begründet, die mit Modifikationen bis in die 1960er Jahre der Bundesrepublik hinein Bestand hatte. Allerdings war dieses Bild nicht ausschließlich für Deutschland typisch. Das Ungeheuer mit dem Messer zwischen den Zähnen, so Pierre Ayçoberry, gab es in den 1920er Jahren ähnlich auch in anderen Ländern.

Von der grafischen Gestaltung her weisen die antikommunistischen Plakate der Weimarer Republik einige Gemeinsamkeiten auf. Fast immer kam die Gefahr vom rechten Bildrand, und damit aus dem Osten, und immer hinterließ sie verwüstete Landschaften, verängstigte Menschen, zerstörte Städte, Leichenberge erhängter oder erschossener Menschen. Um die Gefahr visuell zu verstärken, wurden verschiedene Bedrohungsmerkmale zusammengezogen. Die «rote Gefahr» war gleichermaßen der Bolschewik, der Brandschatzer oder der Tod mit asiatischen Gesichtszügen. So brachte die VBB 1918/19 ein Plakat heraus, das ein einem Gorilla ähnelndes Monster einmal als Verkörperung des Bolschewismus und ein anderes Mal als Symbol der Anarchie präsentierte. Mit der visuellen Gleichsetzung von Kommunismus und Anarchie knüpfte die VBB an die Identifizierung von Sozialismus und Anarchismus in den antisozialistischen Karikaturen des ausgehenden 19. Jahrhunderts an. Zahlreiche frühe antikommunistische Plakate folgten in Form und Inhalt dem Prinzip der antithetischen Konstruktion von Gut und Böse: dem Kontrast von hell und dunkel, dem Gegensatz von Leben und Tod, von Frieden und Gewalt, von Bollwerk und Flut,

von weiblicher Wehrlosigkeit und männlicher Bedrohung.

Das zunächst diffuse und vielgesichtige Schreckbild der «roten Gefahr» gewann im Laufe der 1920er Jahre an Konkretion und Schärfe. Zudem fokussierte es zunehmend auf die innenpolitische Linke (■ I: Der Dolchstoß). Auf zahlreichen Plakaten erschien der Bolschewik jetzt zusätzlich mit kommunistischen Parteesymbolen, mit Hammer und Sichel oder mit einem roten Stern ausgestattet. Die figurliche Ausgestaltung war dabei oftmals frühen sowjetischen Plakaten nachempfunden. Zugleich wurden die Darstellungen des Bolschewiken bzw. Rotarmisten standardisierter und ausschließlich mit der Signalfarbe rot verknüpft, die als «visuelle Wertmetapher» (E. Gombrich) im bürgerlichen Lager negativ konnotiert war.

Im Unterschied zu den Plakaten der rechtskonservativen Parteien und der antibolschewistischen Organisationen der frühen Republik richtete sich die Bildpropaganda der NSDAP zunächst keineswegs gegen den Kommunismus als «Hauptfeind Nr. 1», sondern gegen die regierenden Parteien und hier vor allem gegen die Sozialdemokratie, die für die Republik verantwortlich gemacht wurde. Der Kommunist mit Dolch bzw. Brandfackel war allenfalls ein Gegner unter anderen und nicht einmal der wichtigste. Eine Ausnahme stellte das von Felix Albrecht entworfene NSDAP-Plakat «Bravo Herr von Papen» zur Reichstagswahl vom November 1932 dar, auf dem ein durch Untersicht noch zusätzlich bedrohlich wirkender, übermächtiger Rotarmist in Gestalt eines Knochenmannes die Hände zum Würgegriff gegen einen (noch) imaginären Feind ansetzt.

Von Anbeginn an bediente sich die antikommunistische Gräuelpromaganda neben fiktionalen Darstellungen der bildrhetorischen Möglichkeiten der fotografischen Propaganda in den großen illustrierten Zeitungen sowie auf Bildpostkarten. Nach Ansicht regierungsamtlicher Stellen und privater Verleger bildeten fotografische Schilderungen «über die Gräueltaten der Rotgardisten usw. ein vorzügliches Abwehrmittel gegen Spartakus und Bolschewismus». Die Bildstreifen in den illustrierten Zeitungen wie der *Münchener Neuen Illustrierten* und der *Berliner Illustrierten Zeitung* zeichneten stereotyp das Szenario einer blutrünstigen kommunistischen Revolutionsherrschaft. Die auch in Fotobänden kolportierten «Stimmungsbilder» vom «republikanischen Chaos» 1918/19 und die oft Steckbriefen nachempfundenen Porträtsammlungen der Räterepublikaner in den illustrierten NS-Blättern begründeten ein Bildrepertoire, das die Revolution 1918/19 als kommunistisch-jüdische Schreckensherrschaft diffamierte und implizit zur Gegenrevolution aufrief.

■ «Die jüdisch-bolschewistische Gefahr»

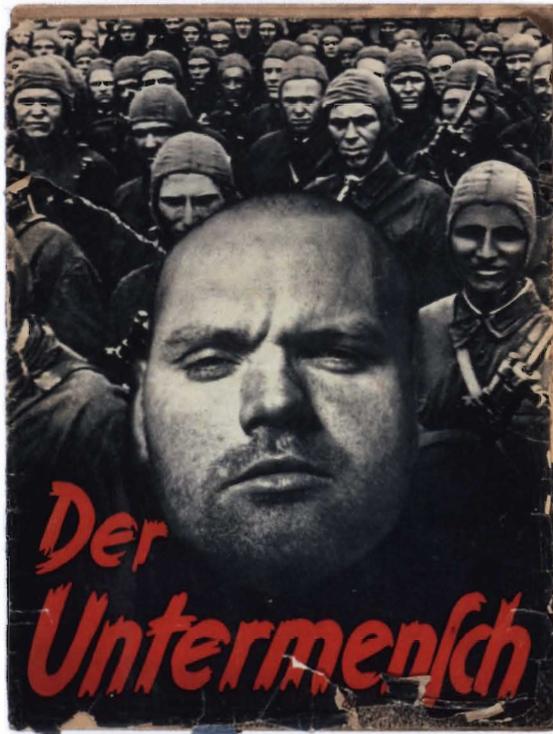
Mit Hitlers «Machtergreifung» war die antikommunistische (Bild-)Propaganda fortan Sache der NSDAP-Reichspropagandaleitung und des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP). Zunächst achtete die NS-Führung penibel darauf, dass die Sowjetunion und deren Führung von der antikommunistischen Propaganda ausgespart blieben. Diese war daher privaten Vereinigungen wie der von Eberhard Taubert geleiteten Antikomintern vorbehalten, die de facto indes nichts anderes als eine Unterabteilung des RMVP war. Im Unterschied zu der antikommunistischen Gräuelpropaganda in der Weimarer Republik bemühten sich die Nationalsozialisten um eine Verwissenschaftlichung des antibolschewistischen Feindbilds im Konzept des «objektiven Feindes». Nach Hannah Arendt unterschied sich dieser von dem Verdächtigten früherer Geheimpolizeien dadurch, «dass er nicht durch irgendeine Aktion oder einen Plan, dessen Urheber er selbst ist, sondern durch die von ihm nicht beeinflussbare Politik des Regimes selbst zum «Gegner» wird».

Dieser «Objektivierung» des Feindbilds schienen nach Ansicht der NS-Propagandisten weniger als durch fiktionale Darstellungen geprägte Medium Plakat als vielmehr die Authentizität suggerierenden Medien Fotografie und Film gerecht zu werden. Nicht so sehr fiktionale grafische Darstellungen, sondern fotografische «Dokumentationen» und Wochenschau-Berichte prägten daher zunächst die antikommunistische NS-Propaganda. Ihnen fiel die Aufgabe zu, dem imaginierten «objektiven Feind» Gesicht und Gestalt zu verleihen.

1936 lief daher eine konzertierte Bildkampagne in den deutschen illustrierten Zeitungen an. Nach Anweisung des RMVP sollten diese in ihrer Bildberichterstattung das Elend in der Sowjetunion, die Zerstörung der Kirchen und die jüdische Herkunft der Sowjetführer in «scheußlichen und unästhetischen Bildern» in Szene setzen. Ausstellungen wie *Die große antibolschewistische Schau* 1936/37 und die Wanderausstellung *Bolschewismus ohne Maske* 1937/38 versuchten mit dekontextualisierten Fotografien und Fotomontagen das Spektrum des bolschewistischen Terrors in Deutschland, Spanien und der Sowjetunion aufzufächern. Höhepunkte der antikommunistischen Bildrhetorik bildeten die 1942 von der NSDAP-Reichspropagandaleitung organisierte Ausstellung *Das Sowjetparadies* sowie ein «Dokumentarfilm» gleichen Namens. Dabei versuchte man mit dem Mittel der visuellen Inszenierung der Realität bewusst nachzuhelfen, indem man etwa Fotos mithilfe von KZ-Häftlingen aus Sachsenhausen nachstellte oder verdrehte sowjetische Arbeiterwohnungen nachbaute.

In der Weimarer Republik hatte sich das antisowjetische bzw. antikommunistische Feindbild mit dem Erstarken des Kommunismus im Inneren zunehmend von seinen frühen rassistischen Klischees gelöst und auf die Gestalt des bolschewistischen Kommissars fixiert. Zu Beginn der NS-Zeit ist dagegen der umgekehrte Weg zu beobachten. Mit der Zerschlagung der KPD verlor das bisherige Feindbild zunehmend an Bedeutung und Kontur und vermischte sich wieder mit rassistischen Klischees. Im propagandistischen Bild des «Untermenschen», der den deutschen «Volkkörper» existenziell bedrohe, wurden schließlich die beiden zentralen Feindbilder des Nationalsozialismus – das des Juden und das des Bolschewiken – vereint. Grundlage der gesamten Propaganda wurde die These von der Wesensgleichheit von Judentum und Bolschewismus. Die «rote Gefahr» mutierte zur «jüdisch-bolschewistischen Gefahr».

Mit Fotodokumenten, die im Gewand wissenschaftlicher Objektivität auftraten, versuchte die Propaganda das u. a. von Goebbels entworfene Bild des bestialischen «jüdisch-bolschewistischen Untermenschen» visuell zu unterfüttern. Am nachdrücklichsten geschah dies in dem 1942 vom Reichsführer-SS herausgegebenen Fotoband *Der Untermensch*, aber auch in unzähligen Bildstrecken in den großen illustrierten Zeitungen zu Beginn des Krieges gegen die



Titelseite der vom Reichsführer-SS herausgegebenen Broschüre, Nordland-Verlag Berlin 1942. Deutsches Historisches Museum, Berlin

Sowjetunion. In ihnen erhielt das fiktionale Feindbild in Gestalt des sowjetischen Kriegsgefangenen ein fotografisches Gesicht. Sorgfältige Bildauswahl und dekontextualisierte Bildlegenden ließen diese als «Untermenschen» und «Bestien in Menschengestalt» erscheinen, als unzivilisiert, fremdartig, vertiert und in höchstem Maße bedrohlich, als Horde oder, wie schon nach dem Ersten Weltkrieg, als «rote Flut».

Goebbels' Vorgaben, Rotarmisten als wilde Bestien zu zeigen, löste die Wochenschau u. a. dadurch ein, dass die Kamera, so Bianka Pietrow-Ennker, «bärtige, aus dem asiatischen Teil der UdSSR stammende, Karakulmützen und breitkrempige Hüte tragende sowjetische Kriegsgefangene» als Verbrechertypen vorstellte.

Auch das antibolschewistische Kampfplakat bediente sich zur Verstärkung seiner fiktionalen Darstellung der Mittel der Fotografie und der Fotomontage wie auf dem deutschen Besatzungsplakat «Vinnicia» aus der Ukraine. In seiner Bildsprache an alliierte Blätter des Ersten Weltkriegs erinnernd scheint das Plakat in einer Fotomontage die Exhumierung stalinistischer Terroropfer aus dem Jahr 1937/38 in der Stadt Vinnicia durch deutsche Truppen 1943 zu dokumentieren. Über den Leichen schwebt vor feuerrotem Hintergrund,



Deutsches Propaganda Atelier, Berlin, 1944, Plakat für die Ukraine.

Slg. G. Paul, Flensburg

einem kosmischen Ungeheuer gleich, die Fratze des «jüdisch-bolschewistischen Kommissars» mit gezücktem, dem Betrachter direkt zwischen die Augen zielenden Trommelrevolver. Dessen Mündung unterstreicht die Drohung und verweist die Betrachter auf die Mordlust der «jüdisch-bolschewistischen Kommissare». Nach Frank Kämpfer hat kein anderes Plakat den Blick aus dem Bild in ähnlicher Weise zur «alpträumhaft tückischen Bedrohung» gestaltet wie dieses. Im Dickicht des Besatzungsalltags des Ostens fungierten solche Feindbilder gleichsam als Kompass der deutschen Soldaten.

Mit der Kriegswende von Stalingrad 1942/43 scheint das bisherige NS-Feindbild der russischen «Untermenschen» zunehmend obsolet geworden zu sein, erklärte es doch nicht, warum sich diese so beharrlich und erfolgreich der «arischen» Wehrmacht widersetzen. Die «objektive» fotografische Feindbildpropaganda wurde daher von einer wieder deutlich fiktionaleren Bildrhetorik abgelöst, die, wie schon nach 1918/19, ein allgemeines Angst- und Schreckensszenarium entwarf und zu einer eher konventionellen anti-kommunistischen Bildsprache zurückkehrte – zum Bild des roten Drachen, des reißennden Wolfes oder des übermächtigen Gorillas mit Dolch und Kugelmombe. Auf zahlreichen Plakaten erschien Hitlers Krieg gegen Russland jetzt als Rettung vor dem ganz Europa bedrohenden Bolschewismus. Zum Hauptplakat der neuen Kampagne wurde Hans Schweitzers (alias «Mjólnirs») in 500 000 Exemplaren an Litfaßsäulen und Anschlagflächen gebrachtes Blatt «Sieg oder Bolschewismus». Auf diesem bedroht ein fratzenge-sichtiger Bolschewik die idealisierte deutsche Mutter und ihr Kind (■ I: Deutsche Mutter). Mit Plakaten wie diesen, die eine apokalyptische Entscheidungssituation beschworen, hoffte man, den Widerstands- und Durchhaltewillen der Bevölkerung zu stärken.

■ «Frau, komm ...!»

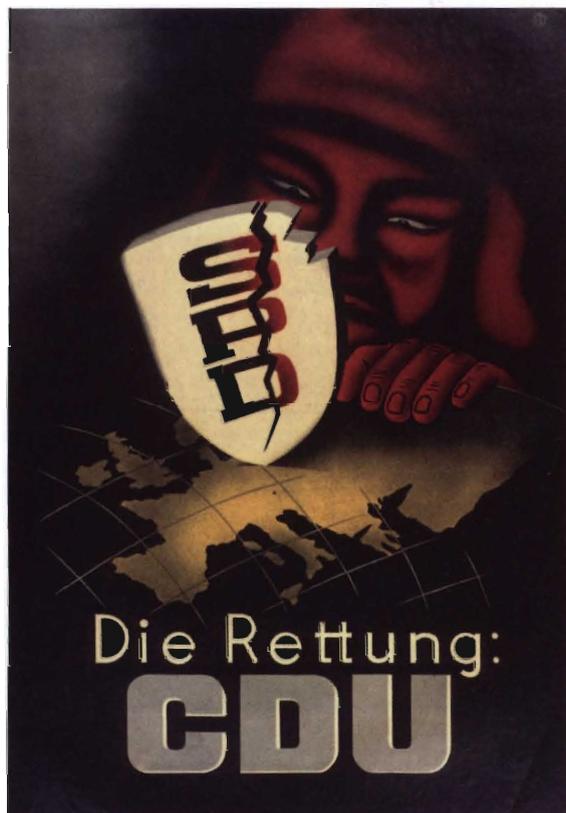
Traumatische Erinnerungen an die Gewalt der Roten Armee hielten in der unmittelbaren Nachkriegszeit bei vielen Deutschen das Schreckbild wach. Erfolgreich fungierte dieses als Projektionsfläche selbst praktizierter Gewalt. Erzählungen über Verschleppungen und Vergewaltigungen, über katastrophale Haft- und Lagerbedingungen, über Desorganisation und Willkürherrschaft lieferten immer neue Bestätigungen des Feindbilds. Realpolitisch verstärkt wurde dieses durch die Ereignisse 1953 in der DDR, 1956 in Ungarn, später durch den Mauerbau sowie 1968 durch die Zerschlagung des Prager Frühlings.

Ähnlich wie zu Beginn der NS-Zeit enthielt sich die Adenauer-Regierung zunächst einer eindeutigen antisowjetischen Propaganda. Diese überließ man privaten Vereinigungen wie dem «Stoßtrupp gegen

bolschewistische Zersetzung» oder dem VFF, der allerdings maßgeblich vom Bundespresseamt und dem Auswärtigen Amt finanziert wurde und mit dem Gesamtdeutschen Ministerium kooperierte. Einer der führenden Leute des VFF war Eberhard Taubert, ehemals Ministerialrat unter Goebbels und Chef der Antikomintern, der u. a. die beiden Ausstellungen *Der Bolschewismus* und *Das Sowjetparadies* organisiert hatte. Aber auch die Parteizentralen von CDU/CSU und FDP waren in die neuerliche antisowjetische Propaganda involviert, für die wie Rudolf Fust zum Teil dieselben Grafiker wie vor 1945 tätig waren.

Ganz in der Tradition der späten NS-Propaganda wurde bis in die 1960er Jahre das epochale Feindbild des eroberungssüchtigen, das christliche Abendland bedrohenden kollektivistischen Bolschewismus beschworen. Zum Teil geschah dies mit traditionellen Schlagbildern der «roten Flut» bzw. des bolschewistischen Skeletts. In verschiedenen Variationen kehrte auch das Bild des bolschewistischen Parteifunktionärs mit seinen überdimensionierten Händen, der vom rechten Bildrand aus nach westdeutschen Städten greift, auf Litfaßsäulen und Anschlagflächen zurück, so auf dem Plakat «Das darf nicht geschehen» der Niederdeutschen Union. Auf diesem überschreitet ein mächtiger Rotarmist die innerdeutschen Grenzanlagen und richtet sein Bajonett auf Hannover, während zugleich die blutrote Welle gegen Westen schwappt. Auf einer auch als Postkarte vertriebenen Fotomontage der CDU von 1954 mit der Fragezeile «Er ist bewaffnet – wollt Ihr ihn hier haben?» steht ein bewaffneter Sowjetsoldat bereits vor dem Kölner Dom, der Münchner Marienkirche und dem Hamburger Michel.

Zwar hatte der Holocaust den biologischen Rassismus weitgehend diskreditiert; ein kultureller Rassismus indes schimmerte weiterhin durch, wenn Sowjetbürger als Menschen niederer Kultur, als verdrückt, gewalttätig und eroberungssüchtig präsentiert wurden. Und auch Reminiszenzen an den biologischen Rassismus erhielten sich in einzelnen Darstellungen, so etwa auf dem von der CDU und CSU vertriebenen, vermutlich von dem Düsseldorfer Werbezeichner Edmund Drasdo entworfenen Plakat zur Bundestagswahl von 1949 «Die Rettung: CDU» (ähnlich: «Die Rettung: CDU und FDP»). Einmal mehr wurde hier der im abgedunkelten Bildhintergrund lauende Rotarmist als hinterhältiger, heimtückischer Mongole visualisiert. Eindeutig rassistische Züge trug die Darstellung eines sowjetischen Soldaten auf dem Plakat «Verrat bringt Tod» des VFF von 1950, die fatal dem NS-Stereotyp des russischen «Untermenschen» ähnelte. Die Darstellung des Feindes als Mongole war keineswegs zufällig. So verglich etwa Außenminister Clemens von Brentano 1955 die Gefahr des Kommunismus mit dem Ansturm «heidnischer Nomadenscharen aus dem Osten».



CDU-Plakat zur Bundestagswahl 1949; Entwurf vermutlich Edmund Drasdo. Von diesem Plakat existieren unterschiedliche Varianten mit unterschiedlichen Schriftzügen.
Bundesarchiv Plakatslg.

Etlche Nachkriegsplakate griffen die traumatischen Gewalterfahrungen von Hunderttausenden deutscher Frauen auf, indem sie die «rote Gefahr» als vergewaltigenden Rotarmisten personalisierten, so auf dem ebenfalls von Drasdo entworfenen Plakat des «Stoßtrupps gegen bolschewistische Zielsetzungen» von 1951 «Deine Frau – Herr ohne mich», auf dem eine rote Hand den weißen Arm einer deutschen Frau ergreift und diese wegzuzerren droht. Gemeinsam ist all diesen Blättern, dass der Kommunismus nicht als abstrakte Gefahr, sondern als konkrete Gestalt erscheint, die das Gewehr auf deutsche Städte richtet bzw. deren Hände nach deutschen Frauen greifen.

Volksbund für Frieden und Freiheit (VFF)

1950 gegründete, vor allem gegen die DDR gerichtete anti-kommunistische Propaganda- und Nachrichtenorganisation Hamburger Journalisten um Eberhard Taubert, den ehemaligen Referenten im Propagandaministerium Joseph Goebbels'; unterstützt vom US-Geheimdienst und finanziert u.a. vom Gesamtdeutschen Ministerium.

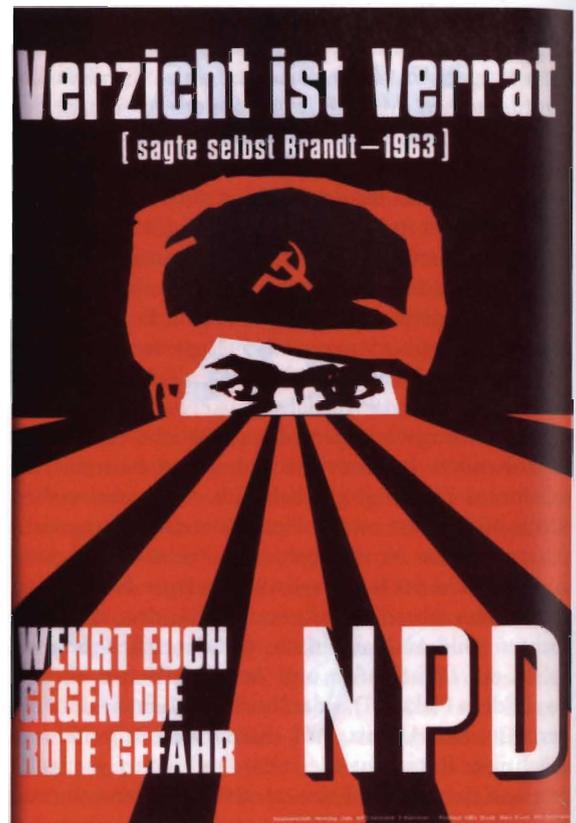
■ «Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau»

Neben der Mobilisierung solcher Ängste vor äußerer Bedrohung dienten die Schlagbilder der «roten Gefahr» dazu, vor den vermeintlichen innenpolitischen Gefolgsleuten Moskaus in Gestalt der SPD und der mit dieser sympathisierenden Organisationen zu warnen. Moskaus «fünfte Kolonne», so die implizite Botschaft, agiere längst auch in der Bundesrepublik. Bereits auf dem CDU/CSU-Plakat zur Bundestagswahl von 1949 hält ein Rotarmist mit asiatischen Gesichtszügen zur besseren Tarnung ein SPD-Schild vor sich. 1953 warb die FDP mit der Zeile «Wo Ollenhauer pflügt, sät Moskau!» in ähnlicher Weise um Wählerstimmen. Auf dem Blatt erscheint der SPD-Vorsitzende als Handlanger eines Sowjetsoldaten. Einen Schritt weiter ging das FDP-Plakat «So darf es *nicht* kommen!», auf dem nicht nur die SPD, sondern auch Einzelpersonen wie Gustav Heinemann als Marionetten des im Bildhintergrund lauernenden Politkommisars präsentiert werden.

Am suggestivsten haben CDU/CSU die diffamierende Warnung vor einer vermeintlich moskautreuen Sozialdemokratie in ihrem Plakat «Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau!» umgesetzt, das gerade einmal drei Monate nach der Niederschlagung des Aufstands in der DDR erschien (■ Der Aufstand). In Schulbüchern und Ausstellungen avancierte das Plakat zu dem am meisten abgedruckten und zitierten Schlagbild der frühen Bundesrepublik. Die Zeile «Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau» ging in die Alltagssprache ein, das Motiv der auf den Kopf zulaufenden Konvergenzlinien in die Bildsprache der Republik. Das Plakat diente als Vorbild für andere Plakate wie das der NPD «Verzicht ist Verrat – Wehrt Euch gegen die rote Gefahr» von 1972 gegen die Ostpolitik der Regierung Brandt.

Mit dem Übergang von der Angst- zur Realpolitik in der Außenpolitik wurde die Propaganda der «roten Gefahr» in den 1960er Jahren zunehmend zurückgefahren. Figürlich-fiktionale Darstellungen Furcht erregender Rotarmisten hatten weitgehend ausge-

Hermann Burkhardt 1974 über das CDU-Plakat «Der Betrachter rückt [...] gleichsam an die Stelle des Opfers, einer Maus, eines kleinen, hilflosen Tieres, eines winzigen Menschleins, das den Krallen und dem Maul eines übermächtigen Ungeheuers ausgeliefert ist. (Letztere können in der Tiefe des Abgrundes, der am abrupten Ende «aller Wege nach Moskau» zu finden ist, in ihrer Schrecklichkeit allenfalls erahnt werden.) [...] Die CDU übernimmt dabei die Funktion des Beschützers, des getreuen Eckart in der Sage, der die Kinder vor dem Bösen bewahrt.»



NPD-Vorstand, Hannover, 1972, Plakat gegen die Ratifizierung der Ostverträge.
Slg. G. Paul, Flensburg

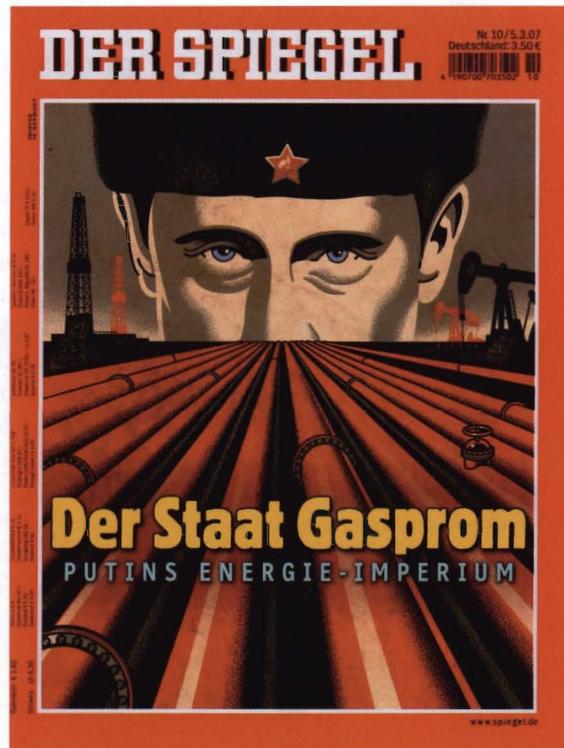
dient. Die CDU-Wahlkampfwerbung richtete sich nun entweder direkt gegen den sowjetischen Staatschef Chruschtschow, gegen den DDR-Staats- und Parteichef Ulbricht oder gegen konkrete Maßnahmen der Sowjetführung. Der Spiel- und Fernsehfilm des Kalten Krieges mit seinen unzähligen Spionage- und Agentengeschichten löste schließlich das Plakat als Medium der Propagierung der «roten Gefahr» ab. Anders als vor 1945 erfüllte dieses Schreckbild in Deutschland-West nach 1945 weniger Funktionen der Mobilisierung gegen einen äußeren Feind als vor allem Aufgaben im Inneren bei der Homogenisierung und Integration der bundesdeutschen Gesellschaft.

■ Weiterhin virulente Bedrohungselemente

Trotz neuerer Ängste zahlreicher Deutscher vor einer multikulturellen Gesellschaft (■ Das Boot ist voll) bzw. vor dem Islam (■ Das Bild des Propheten) sind einzelne Elemente des «klassischen» Schreckbilds der «roten Gefahr» virulent geblieben. Immer wieder bra-

chen Bruchstücke von ihm in neueren Krisen und Konflikten durch, so etwa anlässlich des Afghanistan-Krieges 1980 auf dem Cover des *Zeit-Magazins*, auf dem ein riesiger Bär mit weit aufgesperrtem Maul und überdimensionierten Krallen seine Pranken von Afghanistan aus zu den Ölquellen des Mittleren Ostens ausstreckt, oder auf diversen Titelbildern des *Spiegel* wie 1981 im Zusammenhang mit den Streiks in Polen, im Kontext der Asyldebatte der 1990er Jahre, die das Bild der «roten Asylantenflut» aus dem Osten erneut aktivierte, oder zuletzt 2004 im Zusammenhang der sogenannten Visa-Affäre.

Vor allem das Plakat «Alle Wege des Marxismus führen nach Moskau» fungierte als Vorlage für eine Vielzahl ähnlicher Bildverwendungen, etwa für eine 2005 als eCard vertriebene Persiflage der Hartz IV-Gesetzgebung der Regierung Schröder. Zuletzt zitierte der *Spiegel* das Motiv 2007 auf einer in Rottönen gehaltenen Titelseite zur vermeintlich neuen Bedrohung durch Putins Energie-Imperium Gasprom. Unter der Pelzmütze des kommunistischen Funktionärs hatte das Magazin Putins Gesichtszüge montiert und damit dem Angstbild vor der «roten Gefahr» einen neuen Inhalt verpasst.



Titelblatt *Der Spiegel*, Nr. 10, 5. 3. 2007.
Der Spiegel, Hamburg

■ Literatur

Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 2. Aufl., München 1991; Pierre Ayçoberry, Der Bolschewik, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.), *Erinnerungsorte I*, München 2001; Wolfgang Burgdorf, «Unmenschen» im Zeitalter der «Aufklärung». Die Bedeutung von Archenholz' «Geschichte des Siebenjährigen Krieges» für das Bild vom russischen Menschen in Deutschland, in: Rafael von Uslar/Irmtrud Wojak (Hrsg.), *«Blondies and Brownies. Blondinchen und Brünnchen, weiß weiß bin auch ich»*. *Multi-kulturalismus und Rassismus in der Alten und der Neuen Welt. Eine Ausstellung*, Essen 2001; Hermann Burkhardt, *Politische Plakate*, Stuttgart 1974; Reiner Diederich/Richard Grübling, Wenn die Kosaken kommen ... Kontinuität und Wandel eines Feindbildes, in: *Politische Plakate der Weimarer Republik 1918–1933*, Darmstadt 1980; Dies./M. Bartholl, *Die rote Gefahr. Antisozialistische Bild-agitation 1918–1976*, Berlin 1976; Rudolf Herz/Dirk Halfbrodt, *Revolution und Fotografie. München 1918/19*, Berlin 1988; Peter Jahn, «Russenfurcht» und Antibolschewismus: Zur Entstehung und Wirkung von Feindbildern, in: Ders./Reinhard Rürup (Hrsg.), *Erobern und Vernichten. Der Krieg gegen die Sowjetunion 1941–1945*, Berlin 1991; Frank Kämpfer, Skelett in Aktion. 3000 Jahre Ikonografie menschlicher Gerippe, in: Ders., *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert. Bildkundliche Essays*, Hamburg 1997; Ders., Schuß aus dem Bild. Beitrag zur Ikonografie des Trommelrevolvers, ebd.; Klaus Körner, «Die Rote Gefahr». *Antikommunistische Propaganda in der Bundesrepublik 1950–2000*, Hamburg 2003; Gunter Maxhofer, Märchenkonserven – Symbole in den Plakaten der Bayerischen Volkspartei, in: München 1919. *Bildende Kunst, Fotografie der Revolutionszeit*, München 1979; Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, 2. Aufl., 1992; Bianka Peitrow-Ennker, Die Sowjetunion in der Propaganda des Dritten Reiches: Das Beispiel Wochenschau, in: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 46 (1989) 2; Sherwin Simmons, Grimaces on the Wall: Anti-Bolshevist Posters and the Debate about Kitsch, in: *Design Issues* 14 (1998) 2; Frank Oliver Sobich, «Schwarze Bestien, rote Gefahr». *Rassismus und Antisozialismus im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt/M. 2006; Jutta Sywottek, *Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg*, Opladen 1976; David Welch, *The Third Reich. Politics and Propaganda*, London/New York 1993; Friedrich Wendel, *Der Sozialismus in der Karikatur. Von Marx bis MacDonald. Ein Stück Kulturgeschichte*, Berlin 1924; Wolfgang Wipperman, *Die Deutschen und der Osten. Feindbild und Traumland*, Darmstadt 2007; Klaus Wolbert, Agitationsstil und Ikonographie politischer Plakate in der Weimarer Republik. Zur politischen Metaphorik in Plakaten bürgerlichen Parteien, in: *Politische Plakate der Weimarer Republik*.