

Das Nichts unserer Zeit

Das Kleine Grosz-Museum zeigt vergessene Werke von George Grosz: die »Stick Men«. Von Sabine Lueken

Stick Men«, Stockmensen, das sind die Überlebenden der Konzentrationslager, aber auch die Überlebenden von Hiroshima. Das sind die entwurzelten, halbverhungerten, grauen, namen- und schattenlosen, entindividualisierten Gestalten, die sich zaghaft von hinten den schweinefleischgenährten Wohlstandsbürgern nähern und versuchen, sie am Schlafittchen zu packen (»Disturbed While Eating«). Sie können aber auch fordernd sein, als *stroller* oder *in disguise* mit Hut und Zigarre, sie können andere mit Spießen attackieren oder sogar – ausgehungert, wie sie sind – vor dem Verzehr in Stücke sägen. Sie sind manchmal Strichmännchen, manchmal leere Hüllen aus Metall, tragen eine Eisenfessel – den Sklavenring – um den Hals, haben einen zugenähten Mund und einen Schraubstock, der ihnen durchs leere Gehirn getrieben wurde, im Kopf. Ihr ehemals aufgerissener Leib ist grob wieder zugenäht. Als Opfer von Atombombenabwürfen sind ihre Schatten in Mauern eingebrannt. Sie irren durch zerstörte Stadlandschaften, stehen vor Fabrikrüinen oder Konzentrationslagern, manchmal haben sie – die einzigen Farben im grauen Bild – eine Regenbogenfahne, das Symbol für den Frieden, dabei, die sie allerdings nach unten halten. Die Fahnenstange ist abgebrochen (»The Enemy of the Rainbow«). Sie bevölkern die zwischen 1946 und 1956 entstandenen Arbeiten der letzten Werkgruppe, die George Grosz, Dada-Mitbegründer und bitterböser Kritiker von Militarismus, Kapitalismus und bürgerlichem Spießertum in der Weimarer Republik, in den USA geschaffen hat, und sind derzeit im Kleinen Grosz-Museum in Berlin zu sehen.

Das private Museum, das sehr passend in einer umgebauten Tankstelle aus den fünfziger Jahren beheimatet ist, arbeitet an der »dauerhaften Sichtbarmachung« des Künstlers in seiner Geburtsstadt Berlin. Neben einer ständigen Ausstellung finden sich hier wechselnde Sonderausstellungen: Die vori-

ge befasste sich mit Grosz' Reise nach Sowjetrussland 1922 und der Frage, wann und inwiefern der Künstler sich vom Kommunismus und von der KPD abgewandt habe (siehe **konkret 1/23**). Damit verknüpft war die Fragestellung, ob er, seit er in den USA lebte, »weich« und unpolitisch geworden sei, wie Klaus und Erika Mann behaupteten und wie es Grosz selbst durch seine Autobiografie *A Little Yes and a Big No*, 1946 in New York während der McCarthy-Ära erschienen, nahelegte. Bis heute wird kolportiert, er sei 1923 desillusioniert aus der KPD ausgetreten.

Konsequent in der Verfolgung dieser Frage stellt das Museum nun diese Werke aus den USA aus, wo Grosz seit 1933 lebte und arbeitete. Es zeigt sich, dass er keineswegs unpolitisch geworden war. Er weigerte sich nur, Partei zu ergreifen und »Propaganda«, wie er es nannte, zu machen.

Am 12. Januar 1933 war Grosz mit seiner Frau Eva gerade noch rechtzeitig in die USA, Sehnsuchtsland seit seiner Kindheit, übersiedelt – er verlängerte seine Gastdozentur an der Art Students League, die er 1932 in New York bekommen hatte. 14 Tage später brachen SA-Schläger seine Wohnung und sein Atelier in Berlin-Wilmersdorf auf in der Absicht, den ihnen verhassten Künstler totzuschlagen.

In den USA wollte Grosz nicht Emigrant, sondern Amerikaner sein, »ein neues »amerikanisches« Leben ... beginnen«, und beantragte sofort die Staatsbürgerschaft, die er 1938 bekam. »Die zweite Regel, wenn man sich anpassen will: alles schön finden!«, schrieb er in seiner Autobiografie. »Alles – auch das, was in Wirklichkeit nicht schön ist ... Nach ein paar Jährchen andauernden Lügens ist die Lüge zur Wahrheit geworden.« »Einem europäisch erzogenen Menschen und besonders einem Künstler fällt natürlich diese gleichsam totale Anpassung nicht immer leicht. Es bedarf ständiger Übung, jeden Tag zu allem Ja und Amen zu sagen.« Mit dieser Einstellung konnte der unerbittliche Gesellschaftskritiker der Weimarer Republik

in den USA auf Dauer nicht zufrieden werden, zudem waren ihm seine politisch-gesellschaftlichen Gegner abhanden gekommen.

Grosz streifte durch New York, füllte unzählige Skizzenhefte und fertigte Aquarelle, collagenartige Stimmungsbilder der Stadt in einem in der Tat weicheren Stil, den er aber bereits in Berlin begonnen hatte. »Ich arbeite mit neuer Freude hier«, schrieb er dem Freund Wieland Herzfelde im Juni 1933. »Ich will keine »billigen« Parolen illustrieren – ich möchte wahrhaftig sein in einem (bitte hau mich nicht) »höheren« Sinne, im Sinne, wenn ich so sagen darf – des alten Meisters Bruegel ... Ebenso »kritisch« wie in Deutschland – nach meiner Meinung aber (im sehr guten Sinne) menschlicher, lebendiger«. Den alten Meistern, neben Bruegel vor allem Hieronymus Bosch und Francisco de Goya, fühlte er sich verwandt, nahm sie sich zum Vorbild seiner Ölmalerei, der er sich wieder zuwandte. Seine Palette wurde reduzierter und dunkler, er malte Landschaften in apokalyptischer Endzeitstimmung und nahm in düsteren Visionen die Greuel des Zweiten Weltkriegs vorweg.

Gleichzeitig distanzierte er sich mehr und mehr von seiner künstlerischen Vergangenheit. »Früher sah ich noch einen Sinn in meiner Kunst, heute nicht mehr«, schrieb er ein Jahr später im Juni 1934 an Herzfelde. »Mir genügt es, wenn ich gewisse alprdruckhafte scheußliche Vorstellungen loswerde.« Dem Freund gegenüber grenzte er sich auch von seiner politischen Motivation zur Kunst ab: »Damals hatte ich einen Glauben ..., war Antimilitarist und nebenbei kleinbürgerlich versucht mit Menschlichkeitsvorstellungen.« Sukzessive rückte er nicht nur vom Kommunismus ab, bei dem er Parallelen zum Faschismus konstatierte, zum Beispiel auf Blättern seiner 1935 erschienenen Mappe *Interregnum*, sondern auch von seinem eigenen satirischen Werk. »Karikatur rangiere ich heute richtig ein«, schrieb er 1938 an Erwin Piscator, »als ein Art Afterkunst. In einer falschen Zeit wahrlich überschätzt.« Er

wollte nicht, wie er es anderen Emigranten unterstellte, vom »Hasse und von der dann eintretenden Geistesstarre leben«.

Grosz war enttäuscht von der Wirkungslosigkeit seiner Kunst, der Kunst überhaupt: Sie hatte den Faschismus nicht verhindern können, und sie konnte später den Abwurf der Atombombe nicht verhindern. Trotzdem versuchte er sich weiter, so auch mit der Werkreihe der »Stick Men«, an politischen Inhalten, obwohl er »jeden Glauben an die politische Kunst und ihre Wirksamkeit verloren hatte«, wie es im Begleitkatalog zur Ausstellung heißt.

Grosz war, das zeigt sich in seinen Briefen und Skizzenheften, gut informiert über die Vorgänge in Nazi-Deutschland. Freunde, die ihn besuchten, berichteten ihm von Flucht und Verfolgung, von den Misshandlungen, die sie in Arbeits- und Konzentrationslagern erlitten hatten, wie zum Beispiel der Schriftsteller Hermann Borchardt im Juni 1937. Grosz erfuhr von der grausamen Ermordung Erich Mühsams im KZ Oranienburg, später las er Ernst Wiecherts 1939 verfasstes, aber erst 1946 erschienenes Prosa-

stück *Der Totenwald*, einen Bericht aus dem KZ Buchenwald. Von den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki zeigte er sich zutiefst schockiert. Aus Briefen von Otto Schmalhausen und dessen Frau Lotte, Grosz' Schwägerin, wusste er Bescheid über die von Hunger und Unterernährung geprägte Nachkriegssituation in Deutschland. Grosz und seine Frau schickten Care-Pakete an die beiden.

Alle diese Katastrophen manifestieren sich in den »Stick Men«. George Grosz' »messerharter Zeichenstil« allerdings, den er in der Weimarer Republik explizit als Waffe zugunsten der Sache der Arbeiter und Unterdrückten einsetzen wollte, war verschwunden. Im Unterschied zu seinen früheren Arbeiten haben die »Stick Men« keinen Feind mehr, sie irren verwundet, entwurzelt und desorientiert durch eine dystopische Endzeitwelt, erinnern an »Geworfene« à la Heidegger. Zu Grosz' sowieso pessimistischer Weltsicht kam der Atombombenabwurf, er hatte den Glauben an die Menschheit verloren. »Die bestialische Seite des Menschenschweins ist seine ehrlichste und beste

Seite, alles andere ist idealistisches Gequatsch. ... Laß uns hoffen, daß sie bald diesen Scheißplaneten mit ihrer prima Atomwissenschaft in die Luft gehen lassen«, schrieb er im Mai 1947.

Die »Stick Men« präsentieren sich in unterschiedlichen Stilen. Teilweise knüpfen sie an Grosz' Karikaturen aus der Weimarer Zeit an (»Stickmen Meeting Members of the Bourgeoisie«, 1946), sie können aber auch auf altmeisterlichen Ölgemälden erscheinen (»The Crucified Ham«, 1950, eine Persiflage auf Rembrandts »Geschlachteten Ochsen«) oder fast abstrakt wirken (»Stick Men and the Fat Adversary«, ca. 1949), obwohl Grosz entschiedener Gegner des zu seiner Zeit in den USA vorherrschenden abstrakten Expressionismus war und das Figurative nicht aufgeben wollte.

Neben bitteren Ausfällen gegen Kubisten und Abstrakte, insbesondere gegen die »Picasso-Sackgasse« und Dalí, sparte er vor allem bei Jackson Pollock – der vom Congress for Cultural Freedom, einem Projekt der CIA, gefördert wurde, wie sich später herausstellte – nicht mit Sarkasmus. »Heute berichte



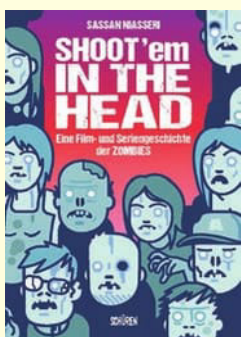
Dystopische Endzeitwelt: George Grosz, »Disturbed While Eating«, 1947, Aquarell und Tusche auf Papier

Gesellschaftskritik mal anders



In Kino und Serienproduktionen werden Religion und Kirche in jüngster Zeit erstaunlich oft zum Thema. Offenbar stellen sich Filmschaffende den Fragen nach Kirche, Kult und Krise gerade im aktuell rasanten Wandel von Religion und Gesellschaft.

372 S. | Pb. | € 34,00
ISBN 978-3-7410-0427-8



Sassan Niasseri erzählt von der Entwicklung des Zombies, der seit jeher als Spiegel gesellschaftspolitischer und kultureller Umbrüche diente, in den USA, Europa und Asien. Im Fokus stehen die wichtigsten Beiträge ab 1968, der Geburtsstunde des modernen Zombies.

200 S. | Pb. | € 28,00
ISBN 978-3-7410-0432-2

SCHÜREN

www.schueren-verlag.de

ich von unserem neuesten großen Maler, so-
was wie ein Rorschachtest-Rembrandt. Jack-
son Pollock ist sein Name«, schrieb er 1949.
»Wir, die leider noch gewisse Traditionen ...
in uns haben, sinken im Nu zu spießigen Ma-
lern herab. Rorschachtest-Rembrandts Ge-
nialität überrennt alles bisher Dagewesene.«
Dessen »Spaghetti-Malerei« parodierte er:
»Guck mal, ich habe gerade einen Pollock
gemacht«, sagte er zu einem Schüler in der
Kunstschule und zeigte die Sitzfläche eines
Schemels, auf der er ein bisschen Farbe ver-
rührt hatte, um fortan darauf zu sitzen.

Grosz war als Künstler – auch als Leh-
rer seiner Kunstschule – in den USA aner-
kannt, erhielt Auszeichnungen und Medail-
len. Aber der große kommerzielle Erfolg blieb
aus. »Ein bißchen Publicity, aber kein Geld«,
schrieb Grosz 1941 resigniert an den marxi-
stischen Mäzen Felix Weil, »ich muß nach
wie vor Dilettanten unterrichten usw.« Zu-
dem musste er, als Folge der Aktion »Entar-
tete Kunst« und der Enteignung seines
Kunsthändlers Alfred Flechtheim, den Ver-
lust von mindestens 70 seiner Werke der Ber-
liner Zeit verkraften.

Eine Variante der »Stick Men« ist die
»Painter of the Hole«-Serie, Bilder, die noch
deprimierender wirken. »Der Maler glaubte

»Die bestialische Seite des Menschen- schweins ist seine ehrlichste«

einmal an etwas, jetzt malt er nur noch ein
Loch ... ohne Bedeutung, ohne irgendetwas –
nichts als das Nichts, das Nichts unserer
Zeit«, kommentierte Grosz. Das ist nicht nur
als Replik auf die Katastrophen seiner Zeit,
sondern auch als Protest und Kritik an der
abstrakten Malerei, die keinen Inhalt mehr
hat, zu verstehen: »Sie malten und malten.
Ihr Inhalt: nichts ...«

Hinweise auf diese Sichtweise finden
sich in einem Brief an Bertolt Brecht von
1947: »Guter lieber Bert: ... habe 'ne Serie
gemacht – *Die Wanderer ins Nichts* ..., dem
Sartre & Heidegger gewidmet ... Ein Bild
heißt *Der Maler des Loches* – sie bestehen aus
dünnen, aber festgefügt Strichen, aber ge-
ben keine Schatten, sie sind auch ganz grau;
ihr Feldzeichen (wie die Römer sowas nann-
ten) ist ein wirkliches zerfetztes Leinwand-
Loch. Der Maler ... ist – er erinnert das ganz
dunkel ... – auch an »Schönheit« interessiert:
zum Beispiel meint er die ganz-ganz-ganz-
fein-feinsten Schattierungen der Graus – al-
les ist nämlich grau dort.«

Grosz knüpft damit an die seinerzeit ak-
tuellen philosophischen Richtungen an und
stellt außerdem implizit die Frage, die sich
vielen Künstlern nach 1945 stellte: Durfte
man noch »schön« malen, wenn doch eigent-

lich, gemäß dem Verdikt Adornos, nach
Auschwitz kein Gedicht mehr geschrieben
werden konnte? Gleichzeitig erklärte er die
»Stick Men« zur Fortsetzung der von ihm
schon vorher nach autobiografischen Mo-
tiven gestalteten einsamen, heimatlosen
Wanderer. Außerdem begeisterte er sich für
den stockkonservativen Kunsthistoriker
Hans Sedlmayr, der ihm mit *Verlust der
Mitte* (1948), einer Streitschrift gegen die
Moderne, offenbar aus der Seele sprach. Er
empfahl das Buch Freunden zur Lektüre, ob-
wohl Sedlmayr Grosz' Arbeiten als »entart-
et« diffamierte.

Auf dem Bild »Painter of the Hole I«
(1947) – es gibt zwei Versionen, in Öl und als
Aquarell – ist noch der Rest eines Ateliers zu
sehen, eine Ruinenwand, vor welcher der Ma-
ler als Stick Man auf einem Hocker sitzt, Pin-
sel und Palette in den Händen. Er selbst ist
nur eine leere Hülle. Auf dem zweiten Bild
(1950) gibt es keinen konkreten Ort mehr.
Vor einem blauen Himmel flattert auf einer
Leine ein zerschlissenes Tuch, Bilder und
Skizzen mit immer demselben Motiv, dem
Loch, liegen herum. Auf der Staffelei, vor
dem Maler, der den Sklavenring um den Hals
hat, steht ein Bild auf dem Hocker und ver-
deckt ihn. Seine Hände sind nicht sichtbar,
und seine Augen, in denen der Ausdruck tief-
ster Resignation liegt, sind weit aufgerissen.
Der Pinsel im Mund, unbenutzt, schlägt be-
reits feine Wurzeln, Ratten krabbeln auf der
Leinwand und durch das – gemalte – Loch
darauf. Es ist ein sehr trauriges Selbstpor-
trät und Grosz' Gleichnis auf die Nutzlo-
sigkeit der Malerei. An einen Freund, den
Schriftsteller Hans Sahl, schrieb er: »Bin
man auch jetzt son »stickman« selbst – al-
lerdings nicht so duenn ..., man malt sich ja im-
mer irgendwie selbst.«

In den USA, die für ihn doch nicht das
gelobte Land waren, wurde Grosz zum schwe-
ren Trinker und hat sich am Ende totgesoffen.
Nur sechs Wochen nach seiner Rückkehr nach
Berlin 1959 stürzte er betrunken die Treppe
in seinem Wohnhaus am Savignyplatz 5 hin-
unter und starb mit knapp 66 Jahren.

In der Dauerausstellung findet sich ei-
ne seiner Collagen aus dem Jahr 1958, ein
letztes Selbstbildnis: als Clown mit dem glit-
zernd-drall-wohlgeformten Körper eines Re-
vuegirls, vor der nächtlichen Kulisse Man-
hattans, in der Hand eine Four-Roses-Whis-
keyflasche. Ein Vorläufer der Pop Art? Ein
Anknüpfen an Dada? Es wurde jedenfalls sein
Abschiedsbild. Traurig, witzig und bitterbö-
se zugleich. ●

»George Grosz: The Stick Men«. Bis zum 30. Oktober
2023 im Kleinen Grosz-Museum, Berlin. Der gleich-
namige Katalog erschien im Verlag Walther König und
kostet 35 Euro

**Sabine Lueken schrieb in konkret 5/23 über
das neue Buch von Andreas Dorau und Sven
Regener**