

herangezogen. Vor allem im Bereich der Landschaftsmalerei werden Werke gezeigt, deren Fehlen sich in Mannheim bemerkbar machte. Dietrich hat sich seine originelle, realistische-naive Manier weitgehend unabhängig von den Zeitläuften und stilistischen Konstellationen erarbeitet. Einen nachhaltigen Eindruck müssen in seiner Jugend die linearischen, japonisierenden Graphismen des Jugendstiles hinterlassen haben – sie sind immer wieder, gleichsam in subkutaner Weise, in seinen Bildern zu spüren. In den zwanziger Jahren ist Adolf Dietrich von der Kunstkritik für die »Neue Sachlichkeit« in Anspruch genommen worden. Doch erst sehr spät, durch seinen 1932 erfolgten Beitritt zur neusachlichen Künstlergruppe »Die Sieben« vollzog er eine Deklaration formaler Art. In dieser Gruppe war der ganze konservative Flügel der »Neuen Sachlichkeit« – Lenk, Kanoldt, Schrimpf sowie Radziwill – versammelt. Ihre halbjährige Existenz – sie löste sich Ende 1932 wieder auf – bildete den Schwanengesang der neusachlichen Strömung.

Dietrich war – wie dies auf der Winterthurer Ausstellung auch durch die suggestiven Gegenüberstellungen deutlich wird – ein origineller Einzelgänger, dessen Werke sozusagen unbeabsichtigt den Zeitgeschmack trafen, und der sich nur sehr begrenzt – vielleicht am meisten in seinen Porträts – von ihm beeinflussen ließ. Die stilistischen Überschneidungen mit der Neuen Sachlichkeit betrafen einzelne Modi, wie z. B. den Rousseauismus, der in der deutschen Malerei der zwanziger Jahre eine halbverborgene Existenz führte. In diesem letzteren Fall wäre übrigens ein – in Winterthur unterlassener – Vergleich mit den Hannoveraner Neusachlichen (Grethe Jürgens, Fritz Burger-Mühlfeld) gewiß aufschlußreich.

Der gute, problembewußte Winterthurer Katalog greift mit dem wichtigen Aufsatz von James A. Van Dyke »Neue Deutsche Romantik zwischen Modernität, Kulturpolitik und Kunstpolitik 1929-1937« eine Fragestellung auf, die man in der Mannheimer Ausstellung und ihrem Katalog sehr vermißte.

Sergiusz Michalski

George Grosz, Störenfried und Idylliker

Zur Ausstellung »George Grosz, Berlin – New York«, Berlin, Neue Nationalgalerie, 21. Dezember 1994–17. April 1995, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 6. Mai–30. Juli 1995

Nun wurde der »große Sohn der Stadt Berlin« – nur Schinkel und Benjamin wären da noch zu nennen, laut Peter-Klaus Schuster von der Nationalgalerie, doch noch geehrt. Erst zum 101. Geburtstag kam die Retrospektive zustande. Man begründet dies mit der Schwierigkeit, Leihgaben zu bekommen, ein Treppenwitz der zwiespältigen Geschichte »Grosz und Berlin«. Laut Wolf-Dieter Dube sollte ein anderer Zeitabschnitt das Groszbild prägen: fünf Jahre nach der Wiedervereinigung wird er als deutscher Künstler gefeiert, während man ihn in der Bundesrepublik nur wohl oder

übel zur Kenntnis nahm und in der DDR seine sozialkritischen Arbeiten im Vordergrund standen.

Es ist kaum zu fassen, aber die Ausstellung in Berlin war die erste wirkliche Retrospektive zu seinem Gesamtwerk, während man Max Beckmann und Otto Dix landauf-landab präsentiert. Zu Grosz gibt es bis heute nicht einmal ein Verzeichnis der Gemälde, und die Arbeit daran gestaltet sich auf Grund der großen Verluste schwierig, wie Ralph Jentsch im Katalog berichtet. So merkte man der Ausstellung den Charakter der Wiedergutmachung an.

Erstmals wurde die amerikanische Zeit von Grosz – immerhin über 20 Jahre – berücksichtigt und der Maler gleichberechtigt neben dem Zeichner ausgestellt. Aus entlegenen Sammlungen waren wichtige Gemälde zu sehen. Auch der Buchillustrator, Bühnenausstatter und der neuentdeckte Photograph waren vertreten, der Dichter und passionierte Briefeschreiber im umfangreichen Katalog zu entdecken. Beeindruckend sind die fast 200 Skizzenbücher aus allen Schaffensjahren, die die Berliner Stiftung Archiv der Akademie der Künste letztes Jahr erwerben konnte und die nun erstmals in Deutschland gezeigt wurden. Grosz verstand sich nicht in allen Phasen seines Lebens als Maler, aber er hielt immer seine Umgebung, vom Detail bis zur ausgearbeiteten Szene, mit Bleistift und Aquarellfarben fest.

Anscheinend ist es in Berlin unvermeidlich, die Metropolenzeit der zwanziger Jahre zu beschwören und die deutsche Hauptstadt diesmal mit New York zu vergleichen. Man beauftragte den Architekten Daniel Libeskind, der gerade medienwirksam Berlin und der eingesessenen Architektenschaft, die den Kuchen der großen Projekte unter sich verteilt, den Rücken gekehrt hat, als Zentrum der Ausstellung ein Großstadt-Panorama zu entwerfen, das zusammen mit einer Multimedia-Show das Zeitflair erlebbar machen sollte. Damit wurde an Ausstellungen wie *Berlin Berlin* und zugleich an die aktuelle Architekturdebatte um die Gestaltung der neuen alten Hauptstadt angeknüpft, in der Dube bei den Planungen für die Museumsinsel eine der Berliner Baumeisterzunft konträre Haltung einnimmt. Grosz' Arbeiten für die Bühne gingen in dieser Überinszenierung unter.

Show-Effekte wie die puppenstubenartige Rekonstruktion der *Ersten Internationalen Dada-Messe* wurden aus der Ausstellung *Stationen der Moderne* übernommen. Die einstige Sprengkraft der Kunst, die immerhin einen Prozeß wegen Verunglimpfung der Reichswehr provozierte, vermittelt sich so nicht. Die Fülle der Exponate selbst hinderte

darán, einen Zusammenhang in der vielgestaltigen Kunst von Grosz zu finden, zumal die Hängung zwischen Chronologie und Themen- gruppen schwankte.

Bedauerlich ist, daß seine frühe Tätigkeit als Karikaturist weder in der Ausstellung noch im Katalog recherchiert wurde. So entstand der Eindruck, er wäre bereits vor dem Ersten Weltkrieg der gnadenlose Gesellschaftskritiker gewesen, als der er sich erst später stilisierte. Die Nähe zu seinem Berliner Lehrer Emil Orlik war kein Thema. Um das Eigenartige an Grosz zu verstehen, wäre es weiterhin hilfreich gewesen, die Karikaturisten der Zeit, wie Karl Arnold, Thomas Theodor Heine und Bruno Paul zu präsentieren. Sein Dresdner Lehrer, der bis hin zur Peinlichkeit skurrile Richard Müller, hätte ebenfalls Aufschluß geben können, ist aber dank seines Engagements im Nationalsozialismus bis heute tabu. Statt dessen wurde wieder einmal der Berliner Großstadtexpressionismus der Vorkriegszeit ausgebreitet.

In den zwanziger Jahren war Grosz durch mehrere Prozesse wegen Gotteslästerung und Schmäherung der Staatsmacht berührt und berüchtigt geworden. Die neueren Forschungen Rosamunde Neugebauers haben dieses Kapitel der Kunstzensur detailliert aufgearbeitet. Der Katalog enthält eine kurze Zusammenfassung ihrer Ergebnisse. Grosz macht es heute noch keinem leicht. Da gibt es Grosz, den sozial und politisch engagierten Illustrator, der am Beginn der zwanziger Jahre für die Sache der Arbeiterbewegung und gegen die Machthaber kämpfte, welche auch in Zeiten der neuen Demokratie nur ihr eigenes Wohlergehen verteidigten. Und es gibt den Salonmaler Grosz, der am Ende der zwanziger Jahre seine eigenen Motive banalisierte. Delikat gemalte Bettler sind keine Provokation. Grosz wurde von Alfred Flechtheims eleganter Galerie vertreten. Gerade die in den zwanziger Jahren gefeierten Protagonisten dieser Galerie fehlten in der Ausstellung, die ansonsten keinen Zeitgenossen ausließ: die

Zeichner und Maler Jules Pascin, der die gleichen Motive wie Grosz nur amüsanter und damit erträglicher schilderte, und Rudolf Grossmann, wie Grosz ein wichtiger Beiträger für den *Querschnitt*, oder die Pariser Malerin Marie Laurencin, die damals mit ihren dekorativen Bildern Erfolg hatte. Arbeiten dieser Künstler hätten zeigen können, daß das Umfeld der Flechthelm-Galerie auf die Kunst des einst so bissigen Grosz mildernd abfärbte, ihn sogar zu einem dekorativ-flüchtigen Malstil führte. Der statt dessen ausgebreitete Großstadt-Kontext wirkte seltsam zeitentoben, ist im Grunde eine historische Klitterung – sozusagen ein virtueller Kontext, der nichts über Künstlerindividuen aussagte. Die gezeigten Beispiele der Neuen Sachlichkeit sind nur ein Aspekt der Zeit. Wieder einmal wurden die »zweit- und drittrangigen« Protagonisten der Kunst vergessen, um den gefeierten Grosz in kein »unwürdiges« Licht zu stellen.

Grosz macht es weder seinen Parteigängern noch seinen Gegnern leicht. Da gibt es den als »entartet« verfolgten Exilanten, der mit der Graphikmappe *Interregnum* 1936, als die Welt Hitler bei den olympischen Spielen zujubelte, noch einmal an die Qualitäten seiner früheren Zeichnungen anknüpfte und das Regime anklagte. Und es gibt den um Gemütlichkeit bemühten deutsch-amerikanischen Kleinbürger, der voller Haß gegen die abstrakte Kunst kalauerte. Ungeniert und intolerant qualifizierte er in der freien Welt der USA die »Neger« als minderwertige Menschen und die mit »Negerkunst« infizierte Moderne als dekadenten Verfall ab, worauf Lepik im Katalog verweist.

Daß Grosz in Amerika am liebsten nur noch Landschaften gemalt hätte, ist in der Ausstellung nur am Rande zu erfahren. Er kam als der bekannte Gesellschaftskritiker in die USA und zehrte von diesem Image, obwohl es nicht mehr zutrifft. »Ich spiele den 'berühmten Künstler', aber hinter der Berühmtheit ist ein großes Loch«, klagte er 1948. In dieser Zeit

hatte er mit seinen »Stockmännern«, aufs Skelett reduzierten Bettelfiguren, noch einmal Allegorien auf seine Zeit gefunden: Grosz sah in diesen Bildern nicht das prosperierende Amerika, sondern die europäische Not und die Existenzfrage der Menschheit nach dem Abwurf der Atombomben. Gemälde der amerikanischen Realisten, selbst in US-Museen wenig präsent, sollten sein New Yorker Umfeld illustrieren. Die Exilsituation scheint aber bei Grosz eher zur Isolierung geführt zu haben. Eine Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Umfeld – ausgenommen die Invektiven gegen die Abstrakten und Surrealisten – ist nicht zu erkennen. Andererseits waren seine Kollegen an der Art Students League oder gar seine Schüler den Veranstaltern wohl nicht repräsentativ genug.

Grosz hatte sich nicht Zeit seines Lebens als einer verstanden, an dem man Anstoß nehmen sollte. Aber heute fällt es besonders auf, daß er sich immer an der heilen Welt der zechenden Mönche freute, wie sie Eduard Grützner gemalt hatte, und sich zugleich bemühte, sich von diesem heimlichen Laster zu befreien. Durch Grützner hatte der Pennäler Grosz zur Kunst gefunden. In Collagen aus den fünfziger Jahren, seinen letzten Arbeiten in den USA, kehrte er zu ihm zurück, kritisierte und persiflierte mit dadaistischem Humor noch einmal die Warenwelt – wesentlich schärfer als die Pop-Art.

Die Ausstellung wollte zuviel auf einmal und hielt sich zugleich mit ausufernden Allgemeinplätzen auf. Fragen wie etwa, ob nicht doch der Zeichner gegenüber dem Maler mehr zur Kunstgeschichte beigetragen hat, oder ob Grosz als Photograph die Qualitäten seiner Hand- und Augenarbeit nicht erreichte, bleiben zu diskutieren. Der Versuch, dieses facettenreiche Künstlerleben als »typisch deutsches« Schicksal und eine »Heldengeschichte« (Peter-Klaus Schuster) auszubreiten, glättete die Kanten zugunsten einer Jubiläumsstimmung.

Andreas Strobl