



Petra Runge

Das Monströse am Machbaren

Zur Wirkung zweier Zeichnungen von George Grosz

»Jene im Dschungel der Straßen treibenden oder in Lokalen von wüster Tristheit zusammenhockenden Ausgeburten der Fäulnis sprangen uns damals so gespenstisch an aus diesen Blättern mit ihrer ebenso heftigen wie verächtlich hinkratzenden Konturenschrift, daß von da ab alle ähnlich abstoßenden Visagen der lauernden Brutalität und schnöden Gemeinheit als »George Grosz-Typen« rubriziert worden sind.

Nur selten noch widerfuhr Schilderern des Menschengeschlechts dermaßen und oben-drein so prompt, unter dem Signum ihres Namens eine ganze Fauna von Alltagsfratzen agnostiziert, eine ganze Umwelt als von ihrem Griffel »Gezeichnet« der Identifikation ausgeliefert und entlarvt zu sehen« (WOLFRADT 1921, 4).

Zum Beginn

George GROSZ nennt man »deutsch« und »gesellschaftskritisch«, einen »großen« und einen »politischen« Zeichner. Im Juli dieses Jahres jährte sich die Geburt des Zeichners und Malers George GROSZ (1893-1959) zum hundertsten Mal. Leben und Werk des Künstlers wurden und werden anlässlich dieses Jubiläums in den unterschiedlichen Medien vielfältig beschrieben. Das Kupferstichkabinett Berlin und die Nationalgalerie der Museen zu Berlin veranstalten in der Neuen Nationalgalerie eine umfängliche Werkschau. Sie wird vom Dezember 1994 bis zum März 1995 in Berlin präsentiert und anschließend

in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen vorgestellt. Ihr Titel: George Grosz – Berlin/New York.

Der Kunsthistoriker Uwe SCHNEEDE resümierte in seinen 1975 veröffentlichten Analysen zur biographischen und Wirkungs-Geschichte des Künstlers George GROSZ: »In erster Linie demaskiert Grosz das private Leben, die Träume, die Sehnsüchte ...« Und im weiteren: »Der unbarmherzige, scharfe Zugriff vereitelt den Genuß am Kunstschönen; er reißt die Augen des Betrachters auf und setzt ihn der Verwirrung aus, an der Grosz in dieser Zeit leidet« (SCHNEEDE 1975, 31/38).

Diese Zeit, damit ist das Berlin zwischen den beiden Weltkriegen gemeint, in der jener Teil des Werkes entstand, der George GROSZ zu Lebzeiten die größte Aufmerksamkeit einbrachte. Auch die Lithographienmappe »Ecce homo«, der die hier im folgenden untersuchten Zeichnungen entstammen, erschien 1922/23 und wurde bereits kurz nach ihrer Veröffentlichung beschlagnahmt. Eine Gefährdung, die von diesen Bildern auszugehen scheint, definierte sich damals durch den Wunsch, der schließlich vor Gericht gesprochen wurde: daß »die sittlichen Zusammenhalte nicht zerstört werden dürfen und nicht zerstört werden sollen, auch vom Künstler nicht.« Das aber scheint gegeben, wenn, »was im Leben vorkommt, nochmal reproduziert wird« (Aus dem Gerichtsurteil).

Wenn hier nun im folgenden eine psychologische Untersuchung vorgestellt wird,

die sich speziell mit der Wirkung zweier Zeichnungen von George GROSZ befaßt, so geschieht das aufgrund des Eindrucks, daß an der Wirksamkeit dieser Bilder etwas ist, was einige Jahrzehnte überdauert hat. Wenn auch heute noch ein geschenkter Bildband von GROSZ-Zeichnungen schnell wieder aus dem Haus muß, eine Abschrift von Interviewmaterial die ›Wohnküche‹ zur ›Wahnküche‹, ›Entblößung‹ zu ›Entklößung‹ werden läßt, lohnt es zu verfolgen, was es damit auf sich hat, was da aufgestört wird und sich als ›politisch‹ qualifiziert. Neben dem hier Untersuchten wäre es sicherlich reizvoll, den Umgang mit einem der kompletten Sammelwerke des Künstlers in Angriff zu nehmen. Man würde im Blättern in Mappen oder Hin- und Hergehen in einer Ausstellung ein spezifisches Weg-davon und Mehr-davon antreffen, in dem man dem, was einen zwischen Ekel und Wonne, Rätselhaftigkeit und ›eindeutigen‹ Geschichten bedrängt, entkommen und es zugleich wiederfinden kann.

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich demgegenüber auf die exemplarische Untersuchung der Wirkung zweier Zeichnungen mit den Titeln »*Pappi und Mamma – aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied*« und »*Apachen – als alles vorbei war, spielten sie Karten*«. Sie gehören zu den Bildern, die in der Mappe »*Ecce homo*« eine Gerichtsverhandlung wert gewesen sind, bieten aber nicht die gesellschaftskritischen Eindeutigkeiten von Uniformknöpfen und Gasmasken, welche den populäreren Teil des Bildes vom Zeichner George GROSZ geprägt und später handlich gemacht haben. Anhand dieser Zeichnungen soll im weiteren der Weg nachgezeichnet werden, der von spontanen ›Ihs‹ und ›Aahs‹ in der gesteigerten Zwangslage von (20) Tiefeninterviews zu dem führt, was GROSZ an Zuspitzungen von Alltagserfahrung hergibt.

Zu den psychologischen Begrifflichkeiten sowie zum Vorgehen der hier unternomme-

nen Rekonstruktion der Wirkung von Kunst bedarf es vorab noch einiger Bemerkungen. Kunstpsychologische Beschreibung und Rekonstruktion konzentriert sich auf die Erlebensentwicklung zwischen anschaulich-gegenständlichen Werken der Kunst und ihren Betrachtern. Natürlich behandeln auch die Kunstkritik und kunsthistorische Beschreibung das Erleben von Kunst. Eine Psychologie – da, wo sie sich als Kunstwissenschaft versteht – behandelt gegenüber der kritischen Bewertung und der Einordnung eines Werkes in die ›reale‹ Geschichte den Umgang des Betrachters mit einem Werk. Ihr Vorgehen ist die empirische Untersuchung in ausführlichen Tiefeninterviews. ›Tiefe‹ meint dabei, auf dem Hintergrund einer Theorie des seelischen Geschehens (vgl. SALBER 1983) im Rahmen eines Interviews systematisch den Dimensionen seelischer Gestaltbildung nachzugehen, zu erfassen, wie sich (seelisch) bewegende Bilder konturieren und entwickeln.

Dabei spielt ebenfalls eine Art ›Geschichtsschreibung‹ – als Beschreibung von Geschichtsbildung im Umgang mit den Werken – eine entscheidende Rolle. Das zunächst Vielschichtige und oft mehrdeutig Gleichzeitige des anschaulichen Erlebens eines Bildes fordert in seiner Verarbeitung durch den Betrachter zwangsläufig die ›Abwicklung‹ in einem Nacheinander heraus. Das jeweils individuelle Wissen des Betrachters von Geschichten um Kunst (Anekdoten, Wissen um biographische Details aus dem Leben des Künstlers) sind in einer psychologischen Untersuchung aber nur insoweit von Bedeutung, als sie die konkrete Entwicklung des Bilderlebens und damit den Prozeß seiner Auseinandersetzung mit einem Werk gestalten.

Das Erleben von Bildern versucht also, sich in Geschichten zu entfalten. Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität wirken dabei ihrer Erzählbarkeit entgegen. Das sich im Nacheinander entfaltende Erleben der

Zeichnungen von George GROSZ läßt sich in dem hier gegebenen Fall als eine Entwicklung zwischen Vereinheitlichungsversuchen in Geschichten, Analogiebildungen, dem Herausheben von Prinzipien und ihrem Aufbrechen an Entwicklungsqualitäten rekonstruieren. Die Beschreibungen der konkreten Erlebensverläufe werden diesen Entwicklungsgang veranschaulichen und zeigen, auf welchem Weg »gestörte Geschichten« in eine zugespitzte Erfahrung alltäglicher Wirklichkeit weiterführen können. Auch dem »Politischen« an GROSZ-Zeichnungen werden wir dann näherkommen, wenn wir schließlich auf ein paradoxes Verhältnis von sentimentaler Des-Illusion oder einer Art Anhänglichkeit an Aufruhr stoßen.

Psychologie in Kunstgeschichte

»Seine Muse, ohne die es vermutlich zu keinem seiner Bilder gekommen wäre, hieß Ekel ... Man wird einwenden, Ekel und Wut hätten, wie interessant sie auch für den Psychologen und Historiker sein mögen, in der Deutung eines Opus nichts zu schaffen. Kunst gehöre in ein anderes Kapitel. Aber so hübsch säuberlich geht es in der realen Geschichte der Kunst nicht zu, nur in der Kunstgeschichte« (ANDERS 1961, 43).

Nun aber dennoch einen auch für den psychologischen Zugriff konstruktiven Blick in den »sauberen« Teil der Kunstgeschichte. Was wissen z.B. ihre Einordnungen zur »wesenhaften Ausdrücklichkeit, vor allem seelischen Erlebens«¹, die wir in expressionistischen Zeichnungen »mit Linien und Strichen dargestellt finden«, zu bemerken?

Allein die Vielzahl der Begriffe, die hier anzutreffen sind, läßt ahnen, daß der Versuch, Kunst überschaubar zu machen, Mühe hat mit der Komplexität ihrer Wirkungsverhältnisse.

Das Werk von George GROSZ wird dem »Expressionismus« zugerechnet. Bisweilen

ausschließlich »Futurist« genannt, gilt er als vom »Kubismus« beeinflusst, ist einer der ersten »Dadaisten«. Außerdem unter dem Stichwort »Infantilismus« aufgegriffen, spiegelt er als »Verist« unliebsame Wahrheiten wider. Von Beruf »Zeichner«, »Maler«, »Karikaturist« und »Satiriker«, wird GROSZ geschätzt als »Illustrator« von Zeitgeschichte.

Befragt man nun alle diese Begriffe auf ihre Bedeutung, erfährt man bereits sehr viel über die Struktur von Erlebensformen, die im Umgang mit GROSZ-Bildern anzutreffen ist. So versucht »Expressionismus« Ausdrucksdränge zu fassen, spricht »Kubismus« von Zerlegung und Brechung von Form in (seelisch) gespannten Systemen, »Futurismus« dazu von Zusammen- und Gegeneinanderwirken.

Kunstvoll einfache Vergeblichkeit von Lösungen lassen sich in »Infantilismus« und »Dadaismus« finden, Karikatur, Satire formulieren beißendes Entlarven in Verzerrung und Übertreibung. Brechung von Gestalten, spannungsvolle Wirkungsverhältnisse, kunstvoll einfache Produktion: Ihrer Ismen entkleidet, sind damit bereits Kategorien beschrieben, die auch im Rahmen psychologischer Analysen herausgerückt werden, um zu einer angemessenen Rekonstruktion des Erlebensgefüges zu gelangen und Aussagen darüber zu treffen, ob und wie sich dabei eine Zuspitzung von Wirklichkeitserfahrung bewerkstelligt.

So soll der Wirbel, den Überdeutlichkeit und freundliche Heimtücke in diesen Bildern geflissentlich veranstalten, als Eigenart unseres Alltagserlebens verständlich werden. Als Zeichnung und Aquarell steht sie uns in Papier und Farbe material gegenüber.

Kunst in Geschichten

Das »Illustrative« – in den noch kürzlich gängigen Schemata von Kunstbesprechung hinter der Klassifizierung »dekorativ« eine der

gebräuchlichsten Beleidigungen – bringt einen Zug des Umgangs mit Kunst ins Spiel, der im weiteren Bedeutung gewinnt: »Erleuchtung« sucht die »anschauliche Ergänzung eines Worttextes durch das Bild«. So kommen wir von der Geschichte der Kunst nun wieder zur Kunst der Geschichten im Umgang mit der Kunst.

Daß die Zeichnungen von George GROSZ Erzählung, anekdotisch, literarisch genannt werden, läßt sich psychologisch auf die Notwendigkeit der Auslegung von Bildern in Geschichten beziehen. Wie also erzählt sich ein Bild?

Mit der Darstellung der Erlebensentwicklung zu den beiden ausgewählten Zeichnungen soll nachvollziehbar gezeigt werden, in welche Wirkungsverhältnisse man im Umgang mit den Bildern hineingerät, wie sich dieses Hineingeraten abspielt und eine »Zuspitzung« von Wirklichkeit herstellt.

Ein Künstler stellt seine Bilder her, die Psychologie rekonstruiert, welche seelische Wirklichkeit sich zwischen Bild und Betrachter herstellt. Deshalb ist es recht wahrscheinlich, daß diese »Herstellungsprozesse« Analogien aufweisen. Wenn wir vorab schon von den »gestörten Geschichten« des Bilderlebens sprechen, so finden wir dies Phänomen auch in der Beschreibung Carl EINSTEINS über den bildnerischen Herstellungsprozeß des Künstlers:

»Man plaziert literarisch und bricht die Sujets ab, damit die gegensätzlichen Anekdoten aufeinanderprallen und sich zerschlagen« (1926, 4).

Kunstvolle Zumutung

Beginnen wir nun mit der Beschreibung der Erlebensentwicklung zu »Pappi und Mami – Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied.«

Eine »Unverschämtheit«², was man auf dieser bedruckten Seite eines großen, abge-

griffenen Buches vorfindet: Eine spannungsvolle Realität, erfreulich erschreckend oder erschreckend erfreulich. »Das ist gleichzeitig – da muß man ja hingucken – anziehend und abstoßend.«

Krasse Widersprüche nehmen einen zügig »dazwischen«: Schmieriges prall und griffig, traurig in der Überdeutlichkeit von Falten, blau geädert, erscheinen Erregtes und Triefendes belästigend und anregend: eine bemerkenswerte Gleichzeitigkeit.

Das ist gemacht in Farben und Strichen, die gläsern und blutig wirken, vorsichtig transparent, grell, leuchtend, zerhackt, Überkreuzung, Verschachtelung. Man scheint als »sexuell« vereindeutigen zu können: »Als wenn's 'ne momentane Tendenz wär', Leute zu werden, die Sex im Kopf haben.«

So erlebt man, wie Farben und Striche eine bereits »reale« Wirklichkeit herstellen, indem Qualitäten spürbar werden, sie »Anstrich geben«, wie Linienführung »denken läßt«.

Sexuelle Szenerien richten ein, wie Geschichten das spannungsvolle Ineinander, das sich hier kreuzt und quert, auserzählen können:

Variationen zu einem Paar, das sich Geschlechtsverkehr vorstellt; »Frauenarzt mit Beischlafgedanken«, »fieser alter Bock«, »scharf gemacht« und »Vati und Mutti haben Lust auf Sex«. Der obere Bildteil wird als Gedankenblase, Traum, Phantasie zur Eigenschaft des unteren vereinheitlicht.

Ausdeutung

Die ungehuere Gegebenheit monströser Nacktheit (»Mein Gott, diese häßlichen Körper!«) konfrontiert mit Widerwärtigkeiten, die dem Auserzählen entgegenstehen. Unpassendes: ein nuttenhafter Gesichtsausdruck – Kreuz, Farbigkeit, Inhalt. Wie sollen »Urinhaftes«, Giftig-Grün und Blutig-Rot verständlich werden?



Ausdeutend versucht man den Blößen des Bildes beizukommen: Auffallend verdrehte Augen, gekreuzte Finger auf Speckfalten scheinen etwas bedeuten zu wollen. Aha, das führt in peinliche Klarheit: Ein Kreis von Bedeutungen scheint sich zu schließen. »Die Gedankenverbindung ist klar, ohne Geheimnis. Schwanz, deutende Hand, das legt das Bild ziemlich fest.«

Doch die Entdeckung des diskret bedeckten, als »richtungsweisend« und »Prügel« unübersehbar heimlich unter dem Hemd des Mannes hervorragenden Penis verfestigt den Kontrast von scheinbar Unvereinbarem, Unpassendem, in dem sich der Witz des Bildes entfaltet.

»Dieses Borstenschwein, der hat ja einen stehen! Dazu diese Körperhaltung – ganz Duckmäuser!« Abgesackt hängende Deformation und auf Befriedigung drängende Erregung, ein kontrastreich-stimmiges Beieinander von niedergedrückter Bravheit und sturem Verlangen, demonstrativer Wohlständigkeit und rücksichtslosem Locken sind hier plakativ zur Schau gestellt.

Verzückt, wollüstig und plump, schamlos bieder, leidenschaftlich und trotzig tritt einem alltäglich Vertrautes (»hausfrauenartig«, »typisch deutsch«) als kunstvoll überspitzte Zumutung entgegen.

Geschichten um ideale Sexualität versuchen, dem getrennt – zerteilten Nebeneinander des Bildes beizukommen und gleichzeitig Lustvolles von monströser Widerlichkeit abzuspalten.

Dazu dient die tröstliche Ungenauigkeit des oberen Bildteils. Er wird zu »wirklicher Hingebung« in »schöner Durchdringung«, zum »Ideal von Apoll und Aphrodite«, »ein tolles Paar«. Die matten Anhalte für reine Freuden sind schöne Birnenform und zarte Farben. Unten sammeln sich dann nur noch Alter, Häßlichkeit, unerotisch Verlebtes, Fett und Falten, »im Ganzen eine Horrorvorstellung«.

störanfällig

Aber hier wird deutlich, wie sich ausformt, was das Bild zu stören weiß. Ein begradigtes Klischee idealisierter Sexualität läßt sich nicht lange halten: Ideales und Widerliches bewegen sich ineinander. Die Liebe ist doch nicht so freundlich, da ist ein »Kopf schon halb angefressen«, da sind »Zähne reingeschlagen«, klammern sich »häßlich kurze Beine an«.

Die tröstliche Ungenauigkeit entpuppt sich neben der überdeutlichen Realistik des unteren Bildteils als scharf, brutal und verwirrend – als Abfressen, Aufsaugen, Wimmern und Verschlingen. Das Bild läßt einen das »Niedere« nicht raushalten.

Die »hausfrauenartige« Häßlichkeit hingegen zeigt ihre Kehrseiten, indem es da ebenfalls Kokettes, Niedliches gibt. Dazwischen scheint herauszukommen, was man nicht wahrhaben will und daß man es nicht wahrhaben will: Lust und Ekel in Gleichzeitigkeit, Nebeneinander idealisierter Bilder und banaler Alltäglichkeit, Miteinander von Geilheit und Ableben, Explosivem und Abgewracktem.

Verspieltes Entblößen und stumpfes Müsen zeigen schieres Verlangen in Anbieten, Aufdrängen, Ausliefern, kindisch und geil, wonnig und widerwärtig. Das Lächerliche der zur Schau Gestellten spiegelt die Unhaltbarkeit eines reinen Bildes von Liebe und Sexualität. Diese plakative Intimität treibt die Störanfälligkeit unserer Idealisierungen heraus. Es wird nichts »ganz Erregung« oder »ganz verlebt, kraftlos«, sondern man bekommt eine Rechnung gestellt: Wenn Lust, dann auch Verbrauchtsein und – wenn man sich auf die Sexualisierung des Bildes einläßt, muß man auch zu Auslegungen kommen.

Das krasse Nebeneinander von etwas, was man lieber im Nacheinander denken will – jugendliches Drängen, verlebtes Alter –, in-

dem man die Kehrseite ausblendet oder verdeckt hält, stellt vor Probleme.

Vereinheitlichung in Aufbrüchen / Gestörte Geschichten

Die Formen, in denen sich die Erlebensentwicklung zu vereinheitlichen sucht, bilden kein zwingendes Nacheinander, in dem sie von allen interviewten Personen durchlaufen würden. Aber als allgemeiner Zug des Umgangs mit der Zeichnung »Pappi und Mammi« wird deutlich, daß sich das Bild-erleben zwischen Vereinheitlichungen in der Bildung von Geschichten sowie dem Herausheben von Prinzipien, die das ganze in den Griff kriegen wollen und dem Aufbrechen dieser Lösungsformen entwickelt und entwickeln muß. Eine Zuspitzung des Erlebens dieser zu Papier gebrachten Wirklichkeit vermittelt sich zwischen diesen Vereinheitlichungen und ihrem Aufbrechen und macht damit die eigene Art seelischen Alltagslebens deutlich.

In Analogiebildungen bemüht sich entblößende Ausdeutung – aufgeschreckt durch die verschämte und übereindeutige Ausbuchtung unter dem Männerhemd – nun, verdeckt Sexuelles als Prinzip des Bildes herauszufinden. Das ganze Bild gerät auf einmal in Übergang zu »Penis«, alles scheint dafür zu stehen und »Penis« repräsentiert das ganze Bild: Die Linienführung bildet die »Spitze von einem Kondom« (oben links, Hemdlatz des Mannes), »Brust« wird so überspitzt erlebt, daß man »an Penis denken muß«, vom Finger bis zum ganzen Mann wird alles auf Penisartigkeit befragt.

Aber dann beginnt man sich zu fragen, ob »das so soll« oder ob man sich dabei ertappt, das Bild selber so anzüglich gemacht zu haben. »Das ist völlig klar, aber irgendwie ... auch völlig unklar.« Die Sexualisierung des Bildes gerät in ein Zuviel an Zusammenhängen, Zuviel an Spielraum.

Ansätze zum Agieren von Sexuellem zeigen sich bevorzugt in ihrer Abwehr. »Die könnten gleich loslegen, da ist Geilheit bis zum Platzen.« Hat man gerade noch von »handfest Sexuellem« gesprochen, ist man auf einmal so »antriebslos, lustlos« oder da führt eine Reihe von »ziemlich großen Titzen« (»Ich habe doch nicht das Bedürfnis, der an den Busen zu fassen – glaube ich jedenfalls«) zu den Milchtüten auf dem Külschrank und den Socken des Gegenübers. Man hat Hunger, Lust auf Weiterblättern, ein freizügiger Film fällt ein.

unentrinnbar

Geschichten von gieriger Bedrängnis versuchen die Drastik des Bildes aufzugreifen, indem sie sich selber drastisch geben, die Wucht des Lustvoll-Ekeligen erzählen wollen. »Ein hoffnungsloser Fall, diese alte Zicke, eine, die am Fernseher sitzt und Pralinen frißt, die statt Pralinen vielleicht lieber Penisse fressen würde.«

Beschreibungen beginnen, das Bild an Drastik zu überbieten, aus der Not eine Tugend machen zu wollen. Die Spannung zwischen Zusammenbringen und Getrennthalten, Ekel und Wonne versucht sich gegen alle Widerstände in radikaler Lösung, um sich allerdings in gehemmt Hemmendem zu verkanten. »Wenn die's da unten miteinander treiben, dann wird's ekelig.« »Die ist zu gehemmt.«

Man bekommt sexuelles Leben so als verkrachtes Begehren zwischen Wollen und Müssen, als Klemme zwischen Koketterie und Notdurft vorgehalten, ungeschlachtet in blinder Selbstgefälligkeit, »potenzgeprügelt« als Opfer unkontrollierter Dränge. In den idealeren Bildern, die diese »Verklemmtheit« heraufbeschwört, in »Hauch«, »Schleier«, »Glitzer«, »Glimmer« versucht man Notdurft zu vergolden, und zu etwas Wählbarem umzu-erzählen.

»Pappi und Mammi« macht – indem die Störanfälligkeit von Idealisierungen herausgestellt wird – beschaubar, daß und wie Idealisierungen die Machbarkeit unseres Alltags mittragen.

Es wird zur Klage, daß das Bild nichts so werden lasse, wie man wolle, daß es alles Anlaufende zerstöre. »... wird alles destruiert, wird geweckt als Bild, was du selber kennst, was Reizvolles, und direkt wieder zerstört!«

Das Spiel zwischen Lösungsansätzen und ihrer Störung entwickelt sich bei »Pappi und Mammi« im Rauf und Runter, im Nebeneinander von Getrenntem und Durchdringung. Sobald man das ganze von einer Seite aus erzählen will (Ekel oder Wonne), drängt das Unberücksichtigte auf Auseinandersetzung. In einer Art »stimmigem Kontrast« scheint sich Unvereinbares herauszufordern und zu einem Störungsverhältnis zu ergänzen, das die Entwicklung des Bilderlebens voranbringt.

Bekenntnisse

Zwischen ungeschlachter Bemächtigung und Abbremsen, Hemmung wird deutlich, daß man droht, von einer übermäßigen Leiblichkeit bemächtigt zu werden, und sich fragt, wo man hier noch zupacken kann oder besser nicht, weil man sowieso schon zu fest gepackt worden ist.

Die Freude an der Entblößung, das gehässige Vergnügen »Nachbarn – die sind hier sehr schön entblößt« beginnt sich zur Vorhaltung zu wenden. »Der Künstler versucht zu zeigen, was eigentlich versteckt werden soll. Der hat reduziert auf: Du bist ein geiler alter Bock mit deinem Ständer und du 'ne geile Frau mit Blutadern auf den Titten.«

Jetzt ist da ein »Spiegel vorgehalten« und man gewinnt zwangsläufig Einsichten in Aussichten. »Das müßte man in die Küche hängen, das Bild, weil »Küche« hat auch den

Charakter von Hausfraulichkeit und Biederkeit. Das könnte so'n Stich geben, so: Achtung, paß auf!«

Nachdem sich Entblößung zur Vorhaltung gewendet hat, sieht man sich in einer weiteren Wendung genötigt, etwas an sich selbst zu entblößen. Je mehr man sich da hineinwagt, ist das »die Stiernackigkeit in mir selber«, »das Zähle, Verklemmte, das ich auch von mir kenne«, wird es unlauter, »das auf's Alter abzuschieben«. Man sucht, ob es angesichts dieser monströs-alltäglichen Vorhaltung nicht vielleicht eine Sünde zu bekennen gebe, so im Sinne von »Ich bin wie das Bild« oder: »Was berechtigt mich, mich außerhalb dieser Frau zu sehen?«

Anbetung

Das Bilderleben entfaltet sich »beischlafanalog«, wobei die Gleichzeitigkeit des Bildes in ein Nacheinander zerlegt wird: ein Vorher in Ansetzen, Drängen (Ansätze zum Agieren, gleich loslegen), ein Während im Rauf und Runter, Zusammenbringen und Getrennthalten (zwischen oben und unten, Unmittelbarkeit und Beziehungslosigkeit, zwischen Wonne und Ekel, Drinsein und Zugucken – »das Lustvolle dazwischen«), ein Nachher in Abgeschlafftem, Hängendem, Geschichteten zum Altern.

Hier ist man nicht wie in Idealisierungen auf etwas Entworfenes gerichtet, sondern gleichzeitig vorher, während und nachher. Der Entwurf muß in der Unmöglichkeit sauberer Lösungen sein Verfehlen gleich mit besichtigen. Das kann Lust machen an Sinnlosigkeit.

Einerseits kommt man zu nichts, alles Angelaufene wird zerstört, keine Lösung hält (Beklagen von Störung, Verfehlen, wie es sich als »Einsichten in Aussichten« präsentiert, will man nicht); andererseits ist das von sorgloser Machbarkeit (»die scheint sich ja doch zu gefallen«, »dann macht man eben Sport, um

jung zu bleiben«). Einerseits kommt etwas heraus (»das hätte ich am Anfang nicht gedacht«), andererseits bleibt es rätselhaft und unverständlich (»man kommt nicht dahinter«).

In einer Art Durchdringung von Kirche und Schlafzimmer kommt eine besondere Anbetung zum Tragen: Im Bekennen schwerwiegender Lasten sucht man Erlösung von solcher Verklemmtheit zwischen Wollen und Müssen, wählbaren Freuden und tierischer Notdurft, von alltäglichen Verfehlungen, dem Verfehlen des Alltäglichen.

Hier wird aber auch beschaubar, wie in dagegen heraufbeschworenen Idealen das, wovon man erlöst werden will, wieder austritt bzw. wie man sich die Erlösung von fleischlichen Drängen vorzustellen hat. In dieser Anbetung wird absurd verraten, was das Brave zu verschweigen sucht, die Spannung von biederer Selbstgefälligkeit, Bravheit und koketter Befriedigungsnot entblößt, wie zu Vermeidendes im Vermeiden herauskommt:

Im Geduckten der Angriff, in Verzicht, Genügsamkeit, Vorbildlichkeit Gier, Brutalität, Geilheit und kindischer Trotz, im Spitzenkrägelchen die Exhibitionslust.

Alltägliches wird als eindeutig sexualisierbar behauptet und wird in dieser Eindeutigkeit ausgesprochen fragwürdig.

Dabei scheint eine kindliche Perspektive eingenommen zu sein. Der Anblick solcher »ins Lächerliche verzerrten Menschlichkeit« ruft eine »gerechte« Empörung hervor und erscheint als Produkt einer solchen Empörung. (»Der hat's aber auf die Leute abgesehen!«)

Das hat etwas von dem Blick durch's Schlüsselloch, mit dem man hinter der Tür nicht den geheimnisvoll bewahrten Weihnachtsbaum verborgen findet, sondern das, was man schon immer befürchtet hat: »Pappi und Mammi« treiben's miteinander. (»Das ist so naiv, überschaubar ..., wenn man das

Buch zuklappt, treiben die's miteinander.«) »Das ist normal-pathologisch«. Eine pralle, freundliche, komplett widerliche Familienszene läßt das »Normale« zum Grotesken, Idealisierungen absurd werden. »Pappi und Mammi« machen *das Monströse am Machbaren* oder der Normalität sichtbar.

»Apachen«: Umsturz

In der Begegnung mit dem nächsten Bild spürt man sogleich etwas von einem unauf löslichen, faszinierenden Gegeneinander, eine sonderbare Gesellschaft – eigenartige Formen von zärtlicher Sorgfalt und ungemütlichem Grauen. Man übersieht das Ganze und weiß doch, daß es noch Rätsel geben wird. Hintergründig beschleichen einen Tücke und Einfalt der Figuren, während alles verkratzt ist und kippelig. Geschlossen, doch schief, erscheinen Rundes und Kantiges verziert bedrängt von schnitzeligem Gefaser. Kloßhaftes findet sich im befremdlichen Nebeneinander mit zerstückelt Verrenktem. Unverrückbar stumpf wie es ist, wirkt das unheimlich harmlos.

»Wohnküche aus der Jahrhundertwende«, »proletarisches Milieu« sind hier die ersten Einrichtungen eines Geschichtenmotives, weiter benannt zu »Drei Männer spielen Karten um Geld, Schnaps ist dabei«, in Variationen »chikagomäßig« oder »Skat um die Ohren dreschen«, »blau, versoffen und fertig«.

Aber dabei kann man unmöglich bleiben. Aus der Mitte Ausgeschlossenes, Ungesehenes scheint herausfordernd Beachtung zu verlangen. Wirres und Waberndes kreisen schwindelerregend um die Mitte, scheinen heraus – oder hereinzudrängen. Schraffuren schroff, klebrig fliegend wie »geraspelte Schokolade« behaften einen als materiale Qualitäten, »lebendiger Dreck« »krieche in alle Ecken«, mit der Leichtigkeit von »Staubflusen«, »abgeschnittenen Haaren«, die man

aufwirbeln und wegwischen könnte. Aber auch zerbrechlich: »filigran wie Eisblumen.«

Das Zugleich des Bildes hat begonnen, sich in Beschreibung zu entfalten. Alles in Andeutungen gezeichnet – »das Bild erzählt«, aber »irgendwie« ist es auch »unmöglich, so'n Bild ohne eigene Phantasien zu beschreiben« – man spürt, wie sich im Umgang mit dem Bild wirkliche Realität herstellt.

Verdächtigung

»Alle möglichen Utensilien, diese Axt, ein Messer, ein Schuh ...«; »Waffen, die gleichzeitig Haushaltsgeräte sind ...« »Indizien, die eine Geschichte erzählen« scheinen einen verständlichen Zusammenhang verheißen zu wollen, Details sollen als Bedeutungen Sinn und Richtung geben.

In enträtselnder Spurensicherung spürt man sich mit Raffinesse vorgezeichnete Wege gehen. »Faszinierend, daß der Blick nicht dahin geleitet wird, sondern die sitzen da, der eine auf der Kiste und so nach und nach wird erst klar, was da eigentlich geschehen ist.«

Der Faden einer »Krimistory« läßt sich zwar – im Unterschied zu dem Umgang mit dem Bild »Pappi und Mammi« – weiterführend immer wieder aufgreifen, ohne aber im kreisenden Enträtseln (rotierend um den Tisch) und Kippen von Zentrierungen zwischen Brüchen und Weiterführung zu einem klärenden Ende zu führen.

Beunruhigt belustigt begreift man schließlich den Witz des Bildes: »Bluttatsache«, »Mord«, »zerstückelte Leiche« werden zur eindeutigen Gewißheit. Statt einer Auflösung von Spannung erfolgt eine Steigerung. Grauen und schräge Alltäglichkeit bleiben zusammen. Das Bild läßt einen in der nachhaltigen Unvereinbarkeit von Gleichgültigkeit und Massakrieren stehen. »... wie das Nebeneinander existiert, daß das keinen aufregt!«

Aufklärung

Es bleiben einem nun nach der Entdeckung einer Tat noch die Suche nach Motiven und Schuldigen, um die Ausgangsgeschichte zu komplettieren. Um die Rundheit der Bildmitte werden auf der Suche nach Sinnhaftigkeit Kreise durch das Bild gezogen. Gleichzeitig kippt das Bilderleben darin, welche Seite des Beieinanders von Sorglosigkeit und Grauen es zum Zentrum machen soll, Leichenecke oder Spieltisch. Sobald man aber das Ganze von einer Seite aus erzählen will, drängt das dabei Unberücksichtigte auf Auseinandersetzung.

Die Motivsuche dreht sich um die Beseitigung einer Störung und versucht tatsächlich auch, Unvereinbarkeit von Mörderischem und Unbeteiligtkeit in einem »Warum« zusammenzubringen. »Die Frau hat gestört mit ihrem Gemeckere«; »Die hat ihn zu sehr gelangweilt, war zu ausgebufft ... In einer Gefühlsaufwallung hat er die kleingehackt, sich ihrer entledigt.«

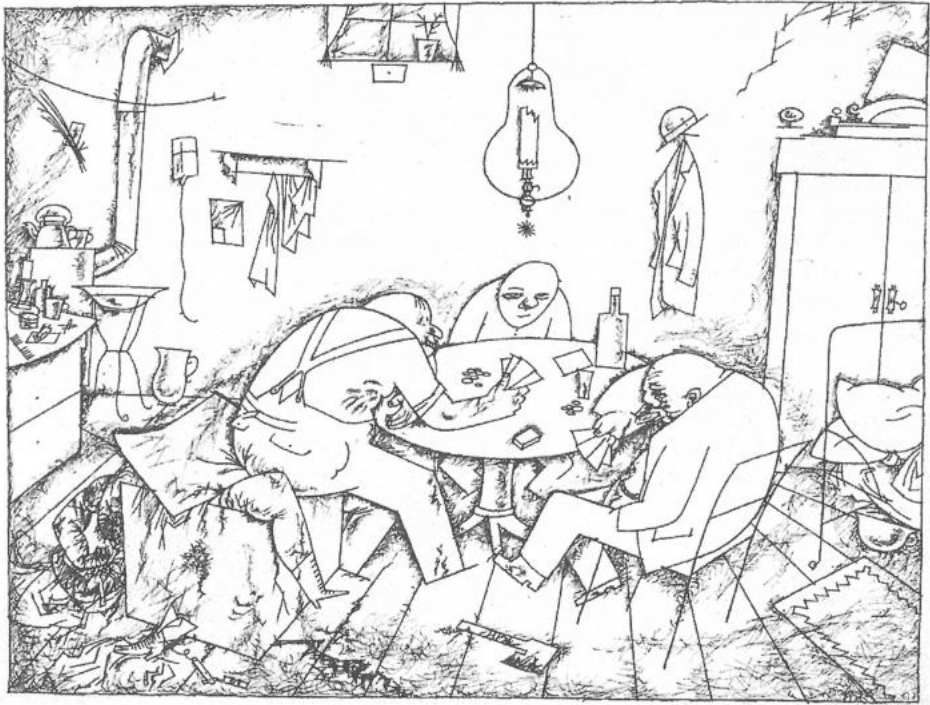
Begründungsgeschichten versuchen, das Nebeneinander des Bildes im Nacheinander eines vorhergegangenen Ablaufes »auf die Reihe zu kriegen«. Aber das Bild erweist sich zwischen Materialqualitäten, Erzählansätzen und Unvereinbarkeiten als bedeutungsvoll und unergründlich.

Dann beschäftigen die Betrachter des Bildes aber wieder materiale Gegebenheiten wie eine Art dynamischer Unbeweglichkeit. Da ist das »Kloßhafte« so unverrückbar, so gedrungen dicht, daß »ein Schuß im Fett stekkenbleiben würde«. Das ist »absolut nicht auseinanderzunehmen«, scheint sich »bis zum Platzen« auszudehnen, um ein Zentrum – »ungefähr da, wo das Geld liegt, ist die Mitte« – zu drehen. Das Ganze ist kippelig bis zum Umfallen.

Zeichnung wird als brutale Wirklichkeit erlebt: Die Frau ist mit »Strichen verkratzt«, mit »der Feder verletzt«. Man verspürt hier

eine in komplizierter Einfachheit kunstvoll-banale Herstelltheit von Wirklichkeit. Unvereinbar, unzerlegbar ist es einem häuslich, höhlig geborgen zumute, und man fühlt sich bedroht bedrängt, erschlagen, zerhackt, reingestopft. »Der treibt's mit einfachen Mitteln auf die Spitze«. Dabei spiegelt sich das Bilderleben in einer sonderbaren Polarisierung von Inhaltlichkeit und der Freude am

sarischer Tätigkeiten im Enträtseln und Aufklären des Falles gerät man zwangsläufig auch in die andere Seite von »Krimistory« hinein. Die gesteigerte Zwangslage des Tiefeninterviews erspart einem nicht die Konfrontation mit der Leichenecke. Lässt sich das verrenkte Geschnetzel im Zusammenhang mit als Indizien bedeutungsvollen Einzelheiten auch nur notdürftig als getötete



»Gemachten« der Zeichnung. »Wie das gezeichnet ist, finde ich nicht gruselig, aber bei der Vorstellung bekomme ich schon das Gruseln.« »Verrückt ... in beinahe kindlich liebevoller Weise eine brutale Szene gezeigt.«

Verfolgung

»Wenn man genau hinguckt, sieht man, wie tot die ist.« Außer in das Ausüben kommis-

sarischer Tätigkeiten, so ist es doch von einer eigenartig wüsten Bedrohlichkeit.

»Das ist schon grausig, dieses Lebensverachtende, Gewaltantuende, ... entsetzlich ... nicht nur zu töten, sondern auch noch zu zerstören, Körper zu zerschneiden ... mit dem Rasiermesser ... das kann ich mir nicht vorstellen.«

Es scheint egal, wie man es macht, man wird mitschuldig. Versucht man sich an die

Seite der Gleichgültigkeit, der Unbeteiligung zu halten, bleibt die Beunruhigung durch das unfäßlich Mordhafte. Befaßt man sich hingegen mit der Seite von Mordlust und Grauen, bringt einen ein Hineingeraten in Mordlust zwischen dem Konkretisieren von Grausamkeit und ihrer Unfaßbarkeit an Grenzen des Erträglichen und zur Flucht in Abwehrmaßnahmen.

»Ich kann mir auch vorstellen, daß es dem ganz schön Spaß gemacht hat, in die Frau reinzuhacken ..., daß das Zer- und Anschneiden von Fleisch einer Frau sexuell erregend sein könnte ...« »Du mußt ja dabei stehen, bist ganz beteiligt.« Aber: »Sobald das mehr ins Detail geht, kann ich nicht mehr.« Indem das Formulieren von solchen Grausamkeiten an Grenzen des Erträglichen stößt, gerät es scheinbar auch an Grenzen des in Formulierungen Faßbaren.

Die spontanen »Ihs« und »Aahs« scheinen die unbeschreibliche Gegenwärtigkeit einer grauenvollen Handlung eher zu realisieren. Man hat den Eindruck, so richtig gehe es eigentlich nicht »darum«. Schlitzen, Verwundung, Aufplatzen bringen zwar Qualitäten des lustvoll-Grausigen heraus, scheinen aber etwas wie die Unfaßbarkeit von Unerträglichem zu verfehlen.

»Ich wollte nur noch mal bestätigen, daß ich im Bett noch keine Frau geschlagen oder mit dem Rasiermesser gepiekt habe« – »das kann nicht sein, daß da eine Frau umgebracht worden ist«. In der verqueren Brisanz eines Hineingeratens in Mordlust hat man den Eindruck, der Beobachtung einer richtenden Instanzen anheimzufallen, seine Unschuld beteuern oder etwas leugnen zu sollen.

Die Figur unter der Lampe oder die Lampe selber – »Die hat ja ein Auge!« – gucken einen an. Das ist »der Triumph über den Betrachter: Daß man als Betrachter auch in das Bild kommt ... und hat das Problem, sich dahinsetzen zu müssen wie ein Mörder«.

In dieser Zwickmühle scheint der gangbarste Weg, die kindische Konkretheit einer unfäßlichen Sache als »für etwas stehend« auszulegen, ihr einen »übertragenen« Sinn abzugewinnen. Ist das »Frauenmord« oder »Ausdruck einer Haltung«, »eine Metapher«? Läßt sich der Sinn übertragen, dann ist die Frau »kleingekriegt im wahrsten Sinne des Wortes«. Dieses »Übertragen« von Sinn bewegt sich zwischen abschwächender Klischeehaftigkeit und »tieferen« Einsichten: »Inneres herausgeraten ... menschlich, allzu menschlich ... hat jeder seine Leiche im Keller.«

Beweise führen

Trotzdem greift man auf die Ausgangsgeschichte zurück, die trotz und wegen inzwischen durchlittener Verstrickungen zu ihrer Komplettierung reizt: Beweisführung sollte zum Schuldspruch führen. Gewichtungen und Festschreibungen helfen, Täter und Komplizen zu identifizieren. »Meine Überzeugung wird immer fester, daß die Krimistory zwischen den beiden da abgelaufen ist.« »Ich denke, der Linke hat die umgebracht.« »Man könnte meinen, daß die in so 'ner Beziehung zueinander stehen, aber man weiß es ja nicht.« »Es fehlt das dramatische Moment, das erklären würde, warum.«

Aber: »Das paßt alles nicht zusammen« und »da dürfte nichts fehlen«. Die Spannung eines unvereinbar-unzerlegbaren Kontrastes wird als solche spürbar. Es scheint den Reiz des Bildes auszumachen, daß das Unpassende sich ergänzt, daß jedes Detail das Ganze in seiner störenden Gestörtheit widerspiegelt.

Es ist »einfach alles kaputt an dem Raum«, »an dem Kamm fehlen Zacken und da – diese Glühbirne!« Unter der »Fragwürdigkeit der Glühbirne« finden sich fehlende Ohren und Füße, Instabiles, Falsches. Hut und Pißpott sind rund wie ein Stahlhelm und wackeln, das Verfolgen von Seltsamkeiten

gewinnt vereinheitlichende Züge und hebt etwas Prinzipielles heraus. Der »Arsch« auf der Leichenkiste ist gleichzeitig ein Gesicht, der Bettvorleger erinnert an ein Sägeblatt oder eine zerbrochene Glasscheibe. Männer, Szene, Formen erscheinen als gestört, alles scheint auf anderes hinzuweisen.

Als »Lastermühle« oder »Kinderzimmer« schwankt das Bild: Ist das richtige Tragik, in der man sich ernsthaft etwas vom Halse halten muß, oder ist das harmlos-spaßig (kindliches Wüten, Holzwolke aus der Puppe)? In der Spannung von ernsthafter Tatsächlichkeit von Mord und Spielerischem, im naiv-wissenden Kontrast von Bedeutsamkeit und Belanglosigkeit kommt der Witz des Bildes heraus.

Tatsächlichkeit und Verweisen auf anderes, Bedeutsamkeit und Belanglosigkeit machen den »gewaltigen« Spielraum des Bildes deutlich. Es erweist sich als dramatisierbar – aus einem netten, witzigen Bildchen kann man Grenzerfahrungen machen – und als banalisierbar – ein Mord wird inflationär harmlos.

Unhaltbarkeit

Man merkt, daß »alles nicht so fest steht«. In einer Polarisierung von »formal« (Striche, Formen) und »inhaltlich« (Geschichte, für was das steht) tritt eine kompliziert gewollte, kindlich einfache, hochbanale Realität heraus. Obwohl hier nichts »realistisch« gezeichnet ist, kommen Fülle, Dränge, Kargheit seelischer Realität zum Zuge.

Man bekommt eine Unhaltbarkeit von Lösungen demonstriert: Alles gerät ins Kippen. Zwischen Absacken und Aufsteigen, Aufwirbeln und Versinken spürt man etwas wie die Bedrohlichkeit des alltäglich-Häuslichen und die Bedrohtheit alltäglicher Verbindlichkeit. Einfache Mittel stellen im *Alltäglichen ausgebreitetes Grauen* verstärkt gegeneinander heraus.

Obwohl die Erzählsätze das Bild in einem Nacheinander »auf die Reihe« bringen – (Untertitel des Bildes: »als alles vorbei war, spielten sie Karten«) – spürt man eine eigentümliche Gleichzeitigkeit von Getanem (Ermordung, Zeichnung) und Tätigkeit (Schlitzen, Stechen, Aufwirbeln), das ist mehr momentan als abgeschlossen.

Man erfährt das Aufbauen von Lösungen (Enträtseln, Geschichten; Überzeugungen, die immer fester werden) und ihr Umkippen (Störung, Unvereinbares). Alles scheint zu kippen: Stühle, Werte, Lösungen. Diese Weltanschauung zwischen kindlicher Harmlosigkeit und kalt berechneter, doch rauschhafter Grausamkeit behauptet eine Destruktion von Selbstverständlichkeiten, so daß selbst Klage und Bekenntnis fehl am Platz scheinen, weil dazu etwas zu retten sein müßte. Idealisierbares zeigt sich hier als Kulturverlust, als Abwesenheit eines Minimums an »Sittlichkeit« (»das ist ja nur noch unmenschlich«).

Die Rhythmik der Bearbeitung des Bilderlebens zwischen dem Aufbau von Lösungen und Störung, Aufbrechen, Umkippen fördert etwas wie die Lust am Umstürzen zutage. Das erinnert an den Bau von Bauklotztürmen, dessen Höhepunkt ihr Umsturz ist. *Umsturz* charakterisiert das Bild zwischen Belanglosigkeit und Bedeutsamkeit, Dramatik und Banalität, Aufbauen und Umkippen.

Rückwendung

Die beiden untersuchten Zeichnungen schildern seelisches Alltagsleben als inflationär harmlos-monströs und beziehen Verdecktes wie Mordlust und gierige Geilheit mit ein. In differenzierter Form stellt GROSZ Dränge in den Vordergrund, die sich an jeder Alltagssituation aufweisen ließen, die aber dem Alltag und seiner Lebbarkeit zuliebe zumeist im Hintergrund gesehen bleiben. Wir sehen, wie sich Grauen im Häuslichen, Gemütlichkeit

in der Brutalität ausbreitet, sich Ideales und Widerliches ineinander bewegen. In stimmigem Kontrast fordert sich scheinbar Unvereinbares heraus, um sich in der Wirkung zu ergänzen.

Spielerische Tatsächlichkeit von grausamem Kinderzimmer in ›Apachen‹ und deformierte Vertrautheit von ›Pappi und Mammi‹ entfalten sich in Enträtseln, Entblößen, Entlarven und Bekennen. Die in der Drastik des Entlarvten herausgetriebenen Sehnsüchte versuchen sich in idealere Bilder zu retten, während das Verdecken des Entlarvten als Täuschung behauptet ist. ›Umsturz‹ und ›Anbetung‹ monströs-normaler Intimität scheinen die Enttäuschung von Sehnsüchten in einer Art Sucht nach Ent-Täuschung unterzubringen.

Zerstückelndes Gestrichel, Bonbon-ekelige Farben, lustvolle Zerstörung zwischen Auffliegen und Absinken, entblößende Gemeinheit haben in ihrer »alles noch verschärfenden Ökonomie der Darstellungsmittel« (WOLFRATH) etwas merkwürdig Sentimentales. In der Zerstörungslust scheint etwas bewahrt werden zu sollen. So illustriert sich in diesen Bildern ein Hängen an der Des-Illusion.

Das ›Politische‹ an GROSZ-Zeichnungen, das zu Anfang eine Frage wert gewesen war, läßt sich aus der Untersuchung von ›Pappi und Mammi‹ und ›Apachen‹ in der Lust am Umstürzen und der Beschreibung des ›Monströsen am Machbaren‹ in einer uns vertrauten Weise als zerstörungsfreudiger Veränderungswille und Beklagen von Verfehlung verstehen.

Aber hier stehen Ausdrucksdränge in Tateinheit mit ihrer Notwendigkeit, Gestalt zu gewinnen und deren zwangsläufigem Verfehlen. Und als ›Gezeichnete‹ des Erlebens der GROSZ-Bilder haben wir auch die Störfähigkeit der Idealisierungen bemerken müssen, mit denen man sich der Zwangsläufigkeit dieses Verfehlens in den lebhaften For-

men unseres Alltags zu entwinden versucht. Aufbau und Zerstörung, Entwurf und Verfehlen wurden in einem beschaubar. Der »himmlisch-irdische Doppelblick«, mit welchen die differenzschöpferischen Verrechnungen von »Forderung und Fakt«, »politischer Utopie und vorhandenem Gemeinsche« (MYNONA) gesehen werden, weist in verschiedene Richtungen. Die Gleichzeitigkeit eines Vorher, Während und Nachher bei ›Pappi und Mammi‹, das Momentane zwischen Tun und Getanem vermitteln eine sonderbare Zeitlichkeit eines Vorwärts-(Umsturz) und Rückwärts-(Schlüssellochwahrheit aus Kindersicht)Gewendetseins. »Wie festgeklemmt zwischen Kraft und Gegenkraft in der Sphäre der Negation ... im Sinne des Positiven, das aus doppelter Verneinung resultiert« (WOLFRATH).

In der Wendung eines Beklagens in Bekenntnisse bekommt das ›Politische‹ dann eine vielleicht zeittypische und in gewissem Sinne besonders ›christliche‹ Richtung der Schuldsuche gegen die eigene Person. Es bleibt offen, ob die zu Beginn erwähnten und gemeinhin bekannteren Uniformknöpfe und Gasmasken in ihrer scheinbaren klägerischen Eindeutigkeit eine solche Wendung erspart hätten. Das Verständnis des ›Politischen‹ ergänzt sich durch das gegensinnige Ineinander von Bewahren und Zerstören, das sich in dem ›Hängen an der Des-Illusion‹ herausstellte: So wird im Umsturz ein Wiederherstellen sichtbar, im Entlarven eine Suche nach Verlorenem.

Schluß

Mit einem Schritt zur Seite rücken wir noch einmal der Geschichtsdimension im historischen Sinne und der Freude an Künstlergeschichte ein klein wenig näher. Die am Beispiel der beiden ausgewählten Zeichnungen herausgearbeiteten Erlebensstrukturen sind zum einen sicherlich ›zeitlos‹, dem Werke

eigen und auch ›politische‹ wie Kunst-Zeiten überdauernd. Andererseits ist historisch wie kunsthistorisch völlig fraglos, daß der Nährboden ihrer Entstehung Kriegserfahrung, Unsicherheit, Überdruß, aber auch Umbruch in erwartungsvollem Sinne waren.

Die zentralen Ergebnisse der dargestellten Untersuchung passen durchaus zur Biographie von George, geb. Georg GROSZ, wenn



das auch nicht Gegenstand der Untersuchung war. Im phantasierten Paradies der Freiheit Amerikas, in das George GROSZ 1933 noch ausreisen konnte, fand die fruchtbare Herausforderung seiner Schärfe durch die vertrauten Gegenstände keine Fortsetzung mehr. Im Berlin ›seiner Zeit‹ müssen der Besitz und selbst das Betrachten von GROSZ-Zeichnungen ein weltanschauliches Glaubensbekenntnis gewesen sein. Dem Bericht einer alten Dame zufolge hat das ›Bilderleben‹ angesichts von GROSZ-Mappen nicht nur zu Gerichtsverhandlungen, son-

dern auch zu weitreichenden Familienzwistigkeiten geführt.

Zusammenfassung

Die Entwicklung seelischen Erlebens im Umgang mit Zeichnungen von George Grosz veranschaulicht, wie Kunst alltägliche Wirklichkeit zugespitzt erfahrbar macht. Reizvoll Illustratives, Rätselhaftigkeit und brutale Drastik tragen in einem Verhältnis gegenseitiger Störung die Herstellung einer Realität, die gleichzeitig als allgemein(-gesellschaftlich) und fremd sowie als etwas unabweisbar Eigenes, einem selbst Zugehöriges erfahren wird. Vereinheitlichungstendenzen, die zu Geschichten finden wollen, brechen an gegenläufigen Entwicklungsqualitäten auf und werden doch weiterzuführen versucht. ›Gestörte Geschichten‹ rücken ein Grauen am Alltäglichen, das ›Monströse am Machbaren‹ erlebbar heraus.

Anmerkungen

¹ Zitate, die in dem Abschnitt zur Kunstgeschichte behandelt werden, entstammen kunstgeschichtlichen Nachschlagewerken und dem Duden Herkunftswörterbuch (Bd.7, Mannheim 1963).

² Alle weiteren Zitate, deren Urhebererschaft nicht hinter dem Zitat gekennzeichnet ist, entstammen den psychologischen Interviews, die für die Untersuchung durchgeführt wurden.

Das im Inhaltsverzeichnis auszugsweise zitierte Gedicht ist entnommen aus: HERZFELDE, W./MARQUARDT, H. (Hg) (1981): Grosz – Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1918. Leipzig

Literatur

- ANDERS, G. (1961): George Grosz und seine Welt. Zürich
 BERTONATI, E. (1970): George Grosz. In: Katalog zur George Grosz-Ausstellung der Galleria del Levante. Milano/München

Herbert Fitzek/Armin Schulte (Hg)
Wirklichkeit als Ereignis
Das Spektrum einer Psychologie
von Alltag und Kultur



Markt und Medien
Kunst und Behandlung
Alltag und Kultur

Zwischenschritte 1-2/93, 2 Bände im
 Schuber, 488 S., zahlr. Abbildungen,
 kartoniert, DM 48,- (im Abonnement
 DM 30,-)

Arbeitskreis Morphologische Psychologie
 **Bouvier Verlag · Bonn**

- CALVESI, M. (1974): Futurismus. In: Katalog zur Ausstellung »Wir setzen den Betrachter ins Bild – Futurismus 1909-1917«. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1974
- EINSTEIN, C. (1926): George Grosz. Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr.1, Galerie Flechtheim, Berlin 1926
- (1931): George Grosz. In: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen-Kunstgeschichte, Bd.XVI. Berlin
- FISCHER, L. (1976): George Grosz. Reinbek
- KRIS, E. (1977): Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst aus der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt/M
- MYNONA (Salomo FRIEDLAENDER) (1924): George Grosz. Künstler der Gegenwart, Bd.3. Dresden
- SALBER, W. (1977): Kunst-Psychologie-Behandlung. Bonn
- (1983): Psychologie in Bildern. Bonn
- SCHNEEDE, U. (1975): Der Künstler in seiner Gesellschaft. Köln
- WOLFRADT, W. (1921): George Grosz. Monographie, Junge Kunst Bd.21. Leipzig
- (1963): George Grosz. In: Katalog zur Ausstellung »Ohne Hemmung«. Galerie Nierendorf, Berlin 1963
- ZAHN, L. (1920): Über den Infantilismus in der neuen Kunst. Das Kunstblatt (4)3

Abbildungsverzeichnis

- S.24: George GROSZ (Berlin 1920)
- S.29: George GROSZ (1922): Pappi und Mammi. Aquarell und Rohrfeder, 47,8x41,4
- S.35: — (1917): Apachen. Rohrfeder, 26,3x33,2
- S.39: George GROSZ am punching ball (1919/20)

Petra Runge, Dipl.-Psych.
 und freie Künstlerin
 Büro und Atelier:
 Engelbertstr. 12
 50674 Köln

Arbeitsschwerpunkte: Kunst- und Kulturpsychologie. Veröffentlichungen zu künstlerischen, psychologischen und pädagogischen Fragestellungen.