

Leo J. O'Donovan SJ

Im Angesicht von Angst und Wut

|| Deutsche Porträts im Metropolitan Museum of Art

Die Kunstszene in New York City ist bekanntermaßen ungemein lebendig. Nachdem das Whitney Museum of American Art während des Sommers 2006 seinen 75. Geburtstag gefeiert hatte, öffnete es seine Pforten für eine ebenso umsichtig ausgerichtete wie erfrischende Übersicht über Picassos Einfluß auf die amerikanische Kunst. Das Museum of Modern Art gab einen 40-Jahre-Überblick über Brice Mardens Reise vom extremen Minimalismus hin zu einer sinnlicheren, aber immer noch abstrakten Kunst der Anspielung. Lange Schlangen bildeten sich bis Ende März 2007 vor dem Guggenheim Museum, um dessen Ausstellung spanischer Meisterwerke von El Greco bis Picasso zu bewundern: elegant auf der Spiralarampe Frank Llyod Wrights präsentiert, jedoch nicht chronologisch, sondern thematisch zusammengestellt. Die Frick Collection versammelte eine herrliche Auswahl von Domenico Tiepolos wenig bekannten, aber exquisiten Zeichnungen zum Neuen Testament. Es gab außerdem Ausstellungen in Galerien über moderne Meister wie Ellsworth Kelly und Frank Stella sowie neuere Talente wie John Currin, Lisa Yuskavage und Robert Pruitt. Einige Kritiker schrieben vernichtende Kommentare über einige wenige der jüngeren Künstler.

„Glanz und Untergang“ in der Weimarer Zeit

Allein im Metropolitan Museum of Art (Met) fanden gleichzeitig mehr Ausstellungen statt, als selbst kühnste Kunstliebhaber an einem Tag (oder an einem Wochenende) hätten besuchen, geschweige denn verkraften können: ein besucherfreundlicher Überblick über „Americans in Paris, 1860–1900“; die einem Füllhorn gleichende Schau „From Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde“; „Set in Stone“, eine Sammlung mittelalterlicher Kopfplastiken; und die verdiente Hommage „Sean Scully: Wall of Light“, in der Scullys rechtwinklige Abstraktionen in glänzenden Farben zu Licht zu werden schienen. Mit über 500 000 Besuchern wurde Ambroise Vollard zur größten Attraktion der Saison.

Keine dieser Ausstellungen war jedoch kraftvoller und zeitgemäßer als „Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s“, die vom 14. November 2006 bis 19. Februar 2007 im Met zu sehen war. In der ersten Ausstellung, die jemals den

Veristen, dem in Berlin ansässigen linken Flügel der „Neuen Sachlichkeit“ oder „Neuen Objektivität“ gewidmet war, wurden 45 Gemälde und 65 Zeichnungen zusammengestellt, um zu zeigen, wie einige der vollkommensten Maler Europas auf die Verwüstung ihrer Nation im Ersten Weltkrieg reagiert haben, die über sie hereingebrochen war. (Der rechte Flügel der Neuen Objektivität war auf München konzentriert und entwickelte einen mehr klassizistischen magischen Realismus.)

Am Ende des Ersten Weltkriegs gab es 15 Millionen Tote, darunter fünf Millionen Deutsche. Eineinhalb Millionen deutsche Soldaten kehrten als Schwerkriegsversehrte zurück, das Land mußte eine Million Witwen und zwei Millionen Waisen ernähren. Die Inflation schnellte in die Höhe: Der Gegenwert eines US-Dollars im Jahr 1923 betrug vier Billionen Mark. Rauschgiftkonsum und Prostitution wucherten wie wild, allein in Berlin gab es schätzungsweise 100 000 Prostituierte. Trotz aller Bemühungen ernsthafter Demokraten wie Friedrich Ebert, Gustav Stresemann oder Walther Rathenau kämpfte die Weimarer Republik mit einer hoffnungslosen Zersplitterung politischer Parteien, alliierten Forderungen nach nicht aufzubringenden (im übrigen ständig neu ausverhandelten) Kriegsreparationen, dem Verlust großer Teile seines Territoriums und seiner Bevölkerung und zeitweise der französischen Besetzung des Ruhrgebiets. Zu keinem Zeitpunkt war die Regierung stark genug, um das Land ernsthaft wieder aufbauen zu können. Schmerzerfüllt, doch irgendwie auch fasziniert durch „Glitter and Doom“ gehend, konnte man den beklemmenden Eindruck gewinnen, daß jemand wie Adolf Hitler mit seinem abscheulichen Antisemitismus unausweichlich geworden war.

Die Ausstellung hatte einen wunderschönen Rahmen: Eröffnet wurde sie mit Otto Dix' Entwurf für sein Öl-Triptychon *Metropolis* (1927/28, Kunstmuseum Stuttgart), das oft als die Ikone der Goldenen Zwanziger Berlins („roaring 20s“) bezeichnet wird; ihren Höhepunkt fand sie an der letzten Wand mit zwei großen, grimmigen Gemälden von George Grosz, der mit seinen beißenden Denunziationen der deutschen Gesellschaft mit Otto Dix wetteiferte. Obwohl Dix (1891–1969) in Wirklichkeit Gestalten aus Dresden als Modelle benutzte, transportierte er erbarmungslos die sozialen Ungleichheiten der Hauptstadtmetropole und die fieberhafte Faszination am sexuellen Experimentieren und am amerikanischem Jazz. (Auf beiden Seiten des zentralen Bildes eines Tanzes in einem Nachtclub zeigen zwei Tafeln Prostituierte, die an verkrüppelten Kriegsveteranen vorbeidefilieren; einer von ihnen, mit zwei Holzprothesen, stellt ein Selbstbildnis von Dix dar.)

In seinem Bild *Stützen der Gesellschaft* (1926) zwingt Grosz (1893–1959) den Betrachter in eine bedrohliche Gesellschaft hinein: eines Beamten, der auf seiner Krawatte eine Nazi-Anstecknadel trägt; eines Journalisten, dessen Ideen aus einem Nachtopf eines Gehirns kommen; eines grotesken sozialdemokratischen Parlamentsabgeordneten mit „Arschgesicht“; eines rotnasigen, stiernackigen Geistlichen, der allem seinen Segen gibt; und Militärs, die mit Pistole und blutverschmiertem Säbel vorrücken. Brennende Häuser in der oberen linken Ecke des

Gemäldes geben ihm sowohl die Note einer apokalyptischen Prophezeiung wie auch bildliche Tiefe.

Noch größer präsentiert Grosz' *Sonnenfinsternis* (1926) die glücklose, wuchtige Gestalt des Kriegshelden und Generalfeldmarschalls Paul von Hindenburg, dem Kopf der Marionettenregierung nach Friedrich Eberts Tod im Jahr 1925, der von vier Ministern ohne Kopf und einem Industriellen mit Monokel, der ihm ins Ohr flüstert, beraten wird. Ein Esel mit verbundenen Augen frisst auf dem Tisch Zeitungsseiten in sich hinein, genauso wie die deutsche Bevölkerung die Lügen der Presse herunterschlang. Ganz links verdunkeln Kapitalismus und Macht mit einem polierten roten Dollarzeichen die Sonne.

In allen drei denkwürdigen Werken herrscht eine Stimmung von hemmungslosem Betrug und Hysterie.

Berlin als Babel der Welt

Dem österreichischen Autor Stefan Zweig zufolge wurde Berlin damals zum „Babel der Welt“ („Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers“, 1941). Die Ausstellung im Metropolitan Museum of Art präsentierte einen ätzenden Überblick über Berlins Halbwelt und Nachtleben. Von einem Nervenzusammenbruch, den er 1915 an der belgischen Front erlitten hatte, noch nicht vollständig erholt, riskierte Max Beckmann (1884–1950) ein neurotisches *Selbstbildnis mit Sektglas* (1919). Einige Jahre später drückte er zehn unfrohe Gestalten in einen zum Ersticken überfüllten *Tanz in Baden-Baden* (1923). In einer von vielen unbarmherzigen, freimütigen Ansichten von Prostitution zeigt Otto Dix' *Dame mit Nerz und Schleier* (1920) eine ältere Frau mit Zahnlücken, stark geschminkten Wangen und Hängebussen, die höchstwahrscheinlich ein Glasauge trägt. Ebenso verwirrend – wenn auch eher im Kontext von sexueller Ekstase als in Verzweiflung – ist seine rot flammende Verewigung der berühmten Nackttänzerin und Kokainsüchtigen Anita Berber von 1925. Zeitgenossen sahen sie als „inkarnierte Perversion“ an.

Gleichwohl sind die abgeflachten, exakten Formen, die frischen Farben und die emotionale Distanz von Christian Schads Porträts weitaus aufschlußreicher bzw. enthüllender – sei es im *Selbstporträt* (1927), einer Allegorie des Narzißmus, die ihn mit einem Liebhaber (oder vielleicht auch einem Prostituierten) darstellt, sei es in erschreckender sexueller Offenheit in dem Bild *Zwei Mädchen* (1928); oder in den vielfältigen Zweideutigkeiten seines berühmten *Graf St. Genois d'Anneaucourt* (1927), den er einem fiktiven Pariser Stadtbild entgegenstellt und in welchem er eine Gestalt der Wiener Gesellschaft zwischen einem Mannweib auf der rechten und einem altbekannten Transvestiten aus Berlins Nachtclub „Eldorado“ auf der linken Seite posieren läßt. Im ausgezeichneten Ausstellungskatalog schreibt Kuratorin Sabine Rewald von Schads „reichlich frostigem Realismus“.

Die Veristen waren nicht daran interessiert, Berühmtheiten oder Royals zu porträtieren. Auf der Suche nach Motiven ihrer traurigen Zeit haben sie sich Ärzten, Rechtsanwälten, Geschäftsleuten, Kunsthändlern oder Photographen zugewendet, die sie in Dresden, Düsseldorf und Berlin kannten. Besonders Dix – dessen 57 Werke in der Ausstellung beinahe seiner ersten großen Schau in den Vereinigten Staaten gleichkamen – war geradezu diabolisch, wenn es um das Verspotten seiner Modelle und der Welt, die sie repräsentierten, ging. Der hochgeschätzte Urologe Hans Koch, ein vollendeter Dichter, Schriftsteller und Kunsthändler, wird in Dix' Sicht (1921) zum wildgewordenen Doktor Frankenstein, umringt von etwas, das wie Folterinstrumente aussieht. Im Jahr 1923 heiratete Dix dessen Frau Martha, doch Koch und Dix blieben lebenslang miteinander befreundet. Der attraktive Hals-Nasen-Ohren-Arzt Wilhelm Mayer-Hermann, ein bekannter Frauenheld, wird zur einfältigen, Botero-ähnlichen Spaßfigur (1926). Fritz Glaser, dem befreundeten Rechtsanwalt des Malers, ergeht es noch schlechter (1921): mit seiner übertrieben dargestellten Nase, die ihn in ein pathetisches Bild des wandernden Juden verwandelt, der in einem heruntergekommenen Haus vor einem verzierten schneebedeckten Gebäude sitzt. Erstaunlicherweise gab der gute Mann Jahre später bei Dix ein Familienporträt in Auftrag, und die Bewunderung des Künstlers für die deutschen Renaissancemeister wie auch für die Frau und Kinder seines Freundes führten zu wohlwollenderen Darstellungen auf der Leinwand.

Wenn diese Maler als Modelle ihre Künstler- und Schriftstellerfreunde auswählten, fielen ihre Ergebnisse weniger hart aus. Dix' eindringliches *Selbstbildnis mit Staffelei* (1926), auf der Höhe seiner Karriere als Spiegelbild gemalt, schreckt nicht vor seinen harten, argwöhnischen Augen mit ihren dichten Augenbrauen zurück, die überdies leicht an Vincent Van Gogh erinnern. Gepflegter als er in Wirklichkeit war, verpaßt er sich einen gut geschnittenen braunen Anzug und eine flotte orangefarbene Fliege. In einem ungewöhnlich bewegenden, großen Gemälde des zerlumpten baltischen Barons und Vagabundenpoeten Iwar von Lücken in seinem Dachgeschoß (ebenfalls 1926) macht Dix deutlich, wie versessen viele Menschen auf diese exzentrische und großzügige Seele waren. Ein Jahr zuvor – nach mehreren Jahren, in denen George Grosz sich ausschließlich dem Zeichnen gewidmet hatte –, brachte ihn der Versuch, seinen ausgefallen ausschauenden Schriftstellerfreund Max Hermann-Neisse zu porträtieren, zurück zur Arbeit mit Ölfarben. Von Lücken und Hermann-Neisse besuchten häufig das Romanische Café, Berlins bekanntester literarischer Künstlertreff am Kurfürstendamm in Charlottenburg.

Max Beckmanns bekanntes *Selbstporträt auf gelbem Grund mit Zigarette* (1923) in der Sammlung des Museums of Modern Art mag ihn vielleicht nicht gerade schmeichelhaft darstellen, doch es verleiht dem Porträtierten eine ungewöhnliche Autorität – er könnte für einen erfolgreichen Banker gehalten werden – und ist gleichzeitig streng und einfühlsam. Tatsächlich war Beckmann nicht wirklich ein Verist oder ein Maler der Neuen Sachlichkeit – ein Stil, den er als literarisch und

oberflächlich ablehnte. Aber sein scharfer Realismus und seine frostige Beziehung zu seinen Motiven lassen seine Aufnahme in die Schau verstehen – und gaben ihr eine Freiheit von Pinsel und Farbe, die erregend ist. Mit seinen Porträts einer „höflichen Gesellschaft“ – in der Spannkraft und Resignation des Bildes *Die alte Schauspielerin* (1926), der höchst eleganten Darstellung seiner aufopferungsvollen Gönnerin Käthe von Porada (1924), dem kühnen Doppelporträt *Marie Swarzenski und Carola Netter* (1923) (erstere die Frau seines Freundes Georg Swarzenski, des Direktors des Städel-Museums Frankfurt, letztere seine Geliebte) – stellte er Menschen dar, die er kannte und bewunderte, womit er unserer Beurteilung dieser aufgewählten Zeit Unermeßliches hinzufügte. Vor allem setzte er in seinem frühen Bild *Fridel Battenberg* (1920) der schwerfälligen, fürsorglichen Frau seines Malerfreundes Ugi Battenberg, bei dem er nach seinem Zusammenbruch vier Jahre lang gelebt hatte, ein unvergeßliches Denkmal.

Visionen des Horrors

In einer herrlichen Galerie von Zeichnungen untersuchte die Ausstellung ferner, wie diese Künstler ihre Rührung mäßigten, wenn sie mit Modellen Umgang hatten, um die sie sich sorgten. Beckmanns Blätter von Georg und Marie Swarzenski sowie Carola Netter stellen die verworrenen Beziehungen des Trios auf stille Weise dar. Einige Skizzen von Mathilde von Kaulbach, seiner zweiten Frau mit dem Spitznamen Quappi, trompeten das Vergnügen hinaus, das er in Gegenwart ihrer jugendlichen Frische empfand. Otto Dix konnte, wenn er wollte, wie Holbein malen, wie sich im Gemälde *Mädchenkopf* (1928) zeigt. Oder er war grausam anstößig wie beim Porträt Oskar Kokoschkas (1921), damals ein berühmter Professor jener Dresdener Akademie der Künste, an der Dix als nur wenig jüngerer Student lernte. Der oft etwas schlüpfrige Grosz konnte genauso realistisch den Stil der alten Meister nachahmen, wie etwa in seiner Bleistiftzeichnung *Anna Peter* (1926/27), seiner Schwiegermutter, die er sehr bewunderte. *Die Schwimmerin von Köln* (1926/28) von Karl Hubbuch (1891–1979) mit dem berühmten Dom im Hintergrund ist sowohl in der Darstellung wie im Stil göttlich. Weniger bekannte Namen wie Ludwig Meidner (1884–1966) und Gert Heinrich Wollheim (1894–1974) konnten psychologisch eindringliche Skizzen zeigen wie *Der Kunstbändler J. B. Neumann* (1919) oder den Künstler selbst.

Viele Besucher der Ausstellung – wie auch der deutschen Sammlungen, von denen die Werke größtenteils geliehen waren – werden sich bestens an dieses Horrorbild erinnern, wenn nicht davon geplagt werden, das mit dem Ersten Weltkrieg zu tun hat: Von Denunziationen deutscher Meinungsführer bis zu erbitterter Selbstkritik und erbarmungslosen Darstellungen von Kriegsverletzten legten die Veristen Zeugnis ab – das heute genauso zeitgemäß ist wie in den 20er Jahren. Beckmanns *Die Nacht*

(1918/19), von der behauptet wird, sie sei die stärkste Stellungnahme zum Krieg in der modernen deutschen Malerei, war allerdings in der Schau nicht zu sehen.

Aber eine ganze Serie von Zeichnungen des begeisterten Kommunisten Grosz zeigte, warum er vom Establishment richtiggehend gefürchtet wurde. *Zuhälter des Todes* (1919) läßt kein gutes Haar am eindeutig erkennbaren Chef des Generalstabs des Heeres Paul von Hindenburg und seinem Generalquartiermeister Erich Ludendorff. *Ich will alles um mich herum ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin* (1921) ist ein herb-brutales (beinahe pornographisches) Bild eines Kriegsgewinners. Etliche Zeichnungen zeigen Grosz' völlige Verachtung für die gutmeinenden, aber ineffektiven Sozialdemokraten. Sein Gemälde *Grauer Tag* (1921) gibt eine deprimierende Szene eines Industrienviertels in Berlin wieder, in der ein erschöpfter Arbeiter, ein heimlicher Schwarzhändler und ein Kriegskrüppel durch eine Ziegelmauer von einem spießigen, schielenden städtischen Beamten abgesondert werden, der behinderte Kriegsveteranen beaufsichtigt.

Dix' Kriegsmetaphorik ist noch viel aufrüttelnder und bietet, wie Ian Buruma schreibt, „Visionen des Horrors ...“, die so kraftvoll sind wie Goyas „Schrecken des Krieges“. Nur ein Künstler, der ebenso redlich wie aufgebracht war wie er, war in der Lage, *So sah ich als Soldat aus* (1924) zu malen, das Dix als mörderischen Maschinengewehrschützen zeigt. Er benutzte es als Frontispiz für den ersten Band seines fünfteiligen Radierzyklus *Krieg* (1924). Es ist wahrlich schmerzlich, seine Federzeichnungen *Dirne und Kriegsverletzter* und *In Erinnerung an die Große Zeit* (beide 1923) zu studieren, die bestialische Entstellungen erfassen, die nicht erfunden, sondern beobachtet sind.

Die vielleicht quälendste Arbeit der gesamten Ausstellung waren seine *Skatspieler* (1920), eines von drei Ölgemälden mit Collage, die (von vier) erhalten geblieben sind. Hier sitzen drei Veteranen, die sich zusammen einen Arm und ein Bein teilen, in Dresden in einem Kaffeehaus und spielen mitleiderregend mit echten Karten. Die zentrale Gestalt hat ein ominöses Glasauge, ihr Gehirn ist mit einem Gummipflaster bedeckt, das bei näherem Hinsehen ein Paar beim Liebesakt zeigt. Zu ihrer Linken ist ein einarmiger Spieler, dessen mechanischer Unterkiefer aus einer Silberfolie gemacht ist und eine Photographie und eine Beschriftung trägt: „Unterkiefer: Handarbeit: Dix. Nur echt, wenn es das Bild des Erfinders trägt.“ Mit Trauer bemerkt man die glänzenden Farben und die musikalische Instrumentation der Stuhlbeine und künstlichen Gliedmaßen. Immer, wenn man das Gemälde sieht, wundert man sich im stillen, wie die Menschheit sich selbst so grausam zugrunde richten konnte.

Die Bereitschaft zum Krieg – damals und heute

Im Ersten Weltkrieg baute das deutsche Militär unmittelbar an der Westfront Spitäler, damit verwundete Soldaten wieder kunstvoll zusammengeflckt und in die Schlacht zurückgeschickt werden konnten. Im Irak werden heutzutage verwundete Amerikaner mit weitaus präziserer Technologie wieder ins Leben zurückgeholt. Man zittert bei dem Gedanken, wie viel mehr Iraker verwundet werden! Die Todesursachen und noch mehr die Umstände derer, die noch am Leben sind, wurden vor der öffentlichen Meinung verheimlicht, aus Angst davor, daß der Schock Zweifel an dieser „glorreichen Zeit“ aufkommen lassen könnte. Aber es ist nicht nur dieses schreckliche Leiden, das uns in Träumen heimsucht. Es geht auch um unsere Bereitschaft zum Krieg überhaupt. Wer fragt, warum so viele deutsche Künstler in den 20er Jahren als Porträtmaler auftraten, wird von Sabine Rewald an Max Beckmanns Schrei von 1918 erinnert: „Gerade jetzt fühle ich, mehr noch als vor dem Krieg, das Bedürfnis, in den Städten unter Menschen zu sein. Dort ist unser Platz. Wir müssen am ganzen Elend teilnehmen, das auf uns zukommt.“

„Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s“ wurde von der Isaacson-Draper-Stiftung mit zusätzlicher Hilfe der Anna-Maria und Stephen Kellen-Stiftung unterstützt. Der von Sabine Rewald besorgte Ausstellungskatalog mit Essays von Ian Buruma und Matthias Eberle wurde vom Metropolitan Museum of Art veröffentlicht und wird von der Yale University Press vertrieben.