

George Grosz

*Der Weg allen Fleisches, 1924-31*

16. – 20. November 2011

Im Jahr, in dem der NSDAP bei den Reichstagswahlen der politische Durchbruch gelang, die Arbeitslosenzahl einen neuen Höchstwert erreichte und „Der blaue Engel“ mit Marlene Dietrich in den Kinos Furore machte, 1930 also, malte George Grosz ein Schlüsselbild seiner späten Berliner Jahre: den „Fleischerladen“. Im folgenden Jahr vertiefte sich Grosz mit drei weiteren Gemälden in das Fleischer-Thema. Er gab ihnen den Titel „Der Weg allen Fleisches“ (I–III). Und im November 1931 erschien in einer populären Illustrierten ein von Grosz verfasster und illustrierter Beitrag mit dem Titel „Schweineschlachten auf dem Lande“.

1930 und 1931 waren äußerst produktive Jahre für George Grosz. Das in Kürze erscheinende Werkverzeichnis seiner Gemälde verzeichnet nicht weniger als 40 Bilder für diese Zeit – von denen 8 heute als verschollen gelten. Seine letzten Jahre in Berlin waren geprägt von den ungeheuren politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen, die das Scheitern der ersten demokratischen Gesellschaft in Deutschland besiegelten. Im Januar 1933 kehrte Grosz dem „Wintermärchen“ Deutschland, in dem die Nationalsozialisten nun an die Macht gekommen waren, den Rücken zu und machte Amerika für die nächsten 25 Jahre zu seiner Heimat. Seine Berliner Jahre, die fast identisch sind mit den Jahren der Weimarer Republik, machten Grosz zu einem der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts.

Die Bilder, die Grosz Anfang der dreißiger Jahre malte, sind weniger politisch gefärbt und gesellschaftskritisch als diejenigen des vorangegangenen Jahrzehnts. Stilistisch hatte er sich vom Verismus einem Magischen Realismus zugewandt. Es dominierten Stillleben und Straßenszenen, Portraits kamen nur noch selten vor. Was bewog also Grosz, einen Fleischer und seinen Laden zum Sujet einer ganzen Werkgruppe zu machen? Im Gegensatz zu August Sanders enzyklopädischer Serie von photographischen Portraits der verschiedenen Berufsstände – die nur wenige Jahre zuvor entstanden und die Grosz sicherlich bekannt waren – folgten dem „Fleischer“ keine weiteren Beschreibungen des Arbeitsalltags. Es scheint sich auch nicht um eine Auseinandersetzung mit den berühmten Fleisch-Stillleben von Rembrandt und Soutine, den Meistern des Genres, zu handeln.

Eine mögliche Erklärung für Grosz' Fasziniertsein vom Fleisch, dem kostbarsten Grundnahrungsmittel, könnte die damals äußerst prekäre Versorgungslage der deutschen Bevölkerung gewesen sein. Deren Leiden hatte bereits 1915 mit der Seeblockade gegen Deutschland begonnen, die von den Briten mit dem erklärten Ziel verhängt wurde, durch das Aushungern der zivilen Bevölkerung deren Kriegswillen zu brechen. Die drastische Rationierung von Lebensmitteln traumatisierte eine ganze Generation. Grosz war 1915 aus gesundheitlichen Gründen aus dem Kriegsdienst entlassen worden und hatte das ganze Ausmaß des sozialen Elends hautnah miterlebt. Auch nach dem Krieg prägte Unterernährung den Alltag vieler Deutscher. Vor allem in den Großstädten waren Lebensmittelkarten weiterhin ein unentbehrliches Requisite des täglichen Überlebens. Im Zuge der Inflation erreichte die katastrophale Ernährungssituation Ende 1923 ihren Höhepunkt. Die Preise für Nahrungsmittel stiegen ins Unermessliche. Ein Stück Fleisch avancierte zu einem kostbaren Wertobjekt. Fett, Milch, Eier und Gemüse waren vom Speiseplan der meisten Familien verschwunden. Bäcker und Gemüsehändler wurden zu hofierten Mitbürgern – der Metzgermeister aber genoss den größten Respekt.

1924 schufen sieben politisch engagierte Künstler die zugunsten der Internationalen Arbeiterhilfe herausgegebene Graphikmappe „Hunger – 7 Originallithographien“. Neben Käthe Kollwitz, Otto Dix und Heinrich Zille beteiligte sich George Grosz an dieser Solidaritätsaktion. Mit dem von ihm beigezeichneten Werk bestätigte Grosz einmal mehr seinen Ruf als schonungsloser, zuweilen zynischer Kommentator der Weimarer Republik. Anders als seine sechs Mitstreiter zeigt Grosz die Hungernden nicht losgelöst von ihrem sozialen Umfeld. Äußerst wirkungsvoll stellt seine Komposition eine ausgemergelte Arbeiterfamilie dar, die wie ungläubig in das Schaufenster eines prallgefüllten Delikatessenladens starrt. Für Grosz war der Hunger eben nicht nur eine Folge der Mangelwirtschaft, sondern auch der zunehmend ungerechteren Verteilung des Wohlstands. Grosz veröffentlichte diese Zeichnung noch einmal in seinem 1925 erschienenen Buch „Der Spießler-Spiegel“.

Auf die Hungernden in den Städten muss die Vorstellung vom „Schweineschlachten auf dem Lande“ wie eine Fieberphantasie gewirkt haben. Der Serie von Zeichnungen und Aquarellen, die Grosz diesem Thema gewidmet hat, setzte er 1931 mit einem kurzen Text in der Frankfurter Illustrierten die

Krone auf. Lustvoll beschreibt er den Schlachtvorgang und verteidigt mit kindlicher Naivität das blutige Ritual mit der Frage, „wo soll das Eisbein mit Sauerkohl herkommen oder der prächtige Rauchschinken, all die leckeren Würste, von Wellfleisch und Wurstsuppe ganz zu schweigen!“

Im Jahr 1947 thematisierte Grosz das Thema der Hungerphantasie erneut – diesmal in seinem grotesken und zugleich altmeisterlichen Stil der mittleren Amerika-Jahre. Nun sind es die ausgemergelten „Stockmänner“, die, von unstillbarem Hunger getrieben, einen mannsgroßen gekreuzigten Schinken martialisch zersägen. Und 1958, ein Jahr vor seinem Tod, schuf Grosz die opulente Collage „Schlaraffenland: The Valley of Sausages“: Vor einer alpinen Landschaft steht ein Wald von aufrechten Würstchen. Es war ein letzter, ätzender Kommentar zu einem Gastland, in dem Milch und Honig eben nicht für jedermann flossen.

Der allgegenwärtige Hunger war möglicherweise nicht die einzige Inspirationsquelle für die Fleischer-Bilder. In der veristischen Kunst nach dem Ersten Weltkrieg tauchte die Fleischerei auch bei anderen Künstlern, etwa bei Otto Dix, als Metapher für die brutalisierte Gesellschaft auf. Statt als Nahrungslieferant wurde der Fleischer als todbringender Geselle dargestellt. Einige Kunsthistoriker vertreten die etwas sensationistische, aber nicht völlig aus der Luft gegriffene Theorie, dass sich Grosz mit seinen Fleischer-Darstellungen auf den Serienmörder Fritz Haarmann bezogen habe. Haarmann, im Volksmund auch „Schlächter von Hannover“ genannt, wurde 1925 hingerichtet, nachdem ihm die bestialische Ermordung von 24 männlichen Jugendlichen nachgewiesen werden konnte. Die Berichterstattung der kommunistischen Tageszeitung Rote Fahne war typisch für die Aufregung, die dieser Fall in der Weimarer Republik auslöste: „Dort (in seinem Zimmer) tobte er sich an seinen Opfern in homosexuellen und sadistischen Orgien aus, in deren Verlauf Haarmann seinen Opfern die Kehle durch biß. Dann wurde von den also Getöteten das Blut abgelassen. Sie wurden entkleidet, gewaschen und regelrecht in aller Form tranchiert.“ Bald kursierten Gerüchte, wonach Haarmann das Fleisch seiner Opfer verkauft oder verschenkt habe. Bis zu seiner Verhaftung hatte er nämlich in großem Umfang Handel mit Fleisch und Würsten betrieben – und niemand konnte erklären, wo er es in diesen Notzeiten her hatte. Auch Grosz verfolgte den Haarmann-Prozess mit großem Interesse und besuchte 1926 eine Polizeiausstellung zu dem Fall. Darüber hinaus gab es einen persönlichen Berührungspunkt: Einer seiner Galeristen, der schillernde Herbert von Garvens, wurde im Laufe des Prozesses von Haarmann schwer belastet: Der Kunstliebhaber und homosexuelle Lebemann habe ihn zum Morden angestiftet, um seine Kontakte zu Strichjungen zu vertuschen. Diese ungeheuerlichen Anschuldigungen entbehrten wohl jeglicher Grundlage. Das nicht verstummende Gerede führte aber dazu, dass von Garvens nach Dänemark auswanderte. Seine Sammlung wurde versteigert – unter den Bildern war auch „Deutschland, ein Wintermärchen“, das heute verschollene Schlüsselwerk von George Grosz. Noch in den fünfziger Jahren kolportierte Grosz die angebliche Verbindung von Garvens' zu Haarmann in einem Interview.

Interessant, aber nicht zu klären ist die Frage, wie Grosz zum Titel „Der Weg allen Fleisches“ kam. Er hat ihn nicht nur für die erwähnten drei Gemälde verwendet, sondern für eine Vielzahl von Zeichnungen und Grafiken. Und diese beschränkten sich bei weitem nicht auf das offensichtliche Sujet, den Fleischer und seine Waren: Soldaten, die aufgereiht Richtung Front marschieren. Übergewichtige Frauen auf dem Massagetisch. Leichen auf dem Seziertisch. Nackte Männer unter der Dusche. Greise im Rollstuhl, von lüsternen Krankenschwestern geschoben. Sie alle gehen bei Grosz den „Weg allen Fleisches“. Mit Sicherheit hatte Grosz den gleichnamigen Hollywood-Stummfilm gesehen, mit dem Emil Jannings 1927 einen Oscar gewann. Er hatte auch den Schriftsteller Samuel Butler, der in seinem autobiographischen Roman „The Way of all Flesh“ die Verlogenheit der viktorianischen Gesellschaft anprangert, als einen seiner Lieblingsautoren bezeichnet. Doch ausschlaggebend war vielleicht die Passage aus dem 1. Buch Moses, in der es donnernd heißt:

„Und Gott sah die Erde, und sieh, sie war verdorben, denn der Weg allen Fleisches war verdorben auf Erden. Da sprach Gott zu Noah: Das Ende allen Fleisches ist bei mir beschlossen, denn durch sie ist die Erde voller Gewalttat.“

Das wäre möglicherweise ganz im Sinne des großen Kritikers und Moralisten George Grosz gewe-

sen.