

ALEXANDER USCHAKOW

MAJAKOWSKI UND GROSZ – ZWEI SCHICKSALE

Vor uns liegen Zeichnungen des deutschen Malers George Grosz. Schonungslos entlarvt er die Welt der Ausbeuter und stellt ihre offenen und verborgenen Laster zur Schau. In Grosz' Arbeiten erscheint eine ganze Galerie satirisch gezeichneter Typen: vollgefressene, stiernackige Fabrikanten, stupide, aufgeblasene Generale und hochmütige Beamte. Beim Betrachten dieser Bilder voll ätzendem Spott, beißender Ironie und sarkastischer Bitterkeit fallen uns jene zornigen Verszeilen Majakowskis ein, in denen alle gebrandmarkt werden, die sich am Krieg bereichern:

Euch mein ich, Konsumenten gestaffelter Orgien,
 Besitzer von Badezimmern und geheizten Klosetten, —
 die ihr die Vorgeschlagnen für den Georgs-Orden
 ohne Scham herausplärrt aus den Spalten der Gazetten.

Wißt ihr denn, ihr Geistverlaßnen, Vielen,
 daß euch die Bratensoße aus dem Mundwinkel troff,
 als so manche gerade unter der Bombe fielen,
 die die Beine glatt wegriß dem Leutnant Petrow? . . .

Mit verbissener Beharrlichkeit zeichnet Grosz beinlose Krüppel, die um eine milde Gabe betteln, Kriegsinvaliden, die auf den Hinterhöfen des Lebens dahinvegetieren. Beim Anblick dieser von Mitgefühl mit menschlichem Leid erfüllten Zeichnungen erinnert man sich der Bilder vom Kriege bei Majakowski. In seinem vorrevolutionären Werk wird der Krieg als gigantisches Gemetzel gezeigt, das zum sinnlosen Tod von Millionen führt:

Doch niemand erbat
 der Heimat ein Siegesfest —
 was kümmert's, zum Teufel noch mal,
 den armlosen Krüppel, den schäbigen Rest
 vom blutigen Mahl?!
 Noch ein letzter Einstich des Bajonetts.
 Wir setzen uns ab nach Kaunas.
 Drei Meter hoch türmen sich jetzt
 die Hügel aus Menschenkaldaunen.

.

Die Eisenbahnzüge schrauben fünf Tage
in den durchschossenen Kopf Kurve um Kurve hinein.
Im faulenden Wagen
kommt auf je zehn Mann
nur
ein Bein.

Die moderne kapitalistische Stadt ist ein Lieblingsthema von Grosz. Sie betäubt den Menschen mit der ihm feindlichen Technik, dem ihn überfordernden Lebensrhythmus, der Unmenge von Sensationen, der Heimlichkeit der Verbrechen und der Ungeheuerlichkeit der Gerüchte. Genauso ist sie zum Beispiel auf den Bildern «Deutschland, ein Wintermärchen» (1917—1919) und «Der Schuldige bleibt unerkannt» (1919) dargestellt, die bei uns unwillkürlich Assoziationen zu einigen vorrevolutionären Gedichten Majakowskis wecken («Große Hölle Stadt», «Kleine, mittlere und große Geräusche»).

Wir sehen also, daß zwischen den Grafiken des deutschen Künstlers und dem Werk des Dichters der Revolution eine weitreichende Ähnlichkeit besteht.

Dieser Gedanke ist an und für sich nicht neu. Er ist bereits von vielen Forschern ausgesprochen worden, jedoch ohne theoretische Begründung. O. Litowski bemerkt in dem Buch «So war es», viele Gedichte Majakowskis seien «ein in Worten wiedergegebener Extrakt der Groszschen Zeichnungen». Es gibt jedoch auch die «umgekehrte Verbindung»: Viele Arbeiten von Grosz scheinen von Werken des Dichters inspiriert zu sein, und manche von ihnen könnte man als Illustrationen zu Gedichten von Majakowski auffassen. Darauf hat W. Alfonso aufmerksam gemacht, der Verfasser des interessanten Werkes «Worte und Farben». Mit Recht behauptet er, in der satirischen Grafik von Grosz sei «vieles mit der Kunst Majakowskis verwandt».

Aber ist dieser Vergleich von Dichter und Maler nicht an den Haaren herbeigezogen? Zumal es außer Ähnlichkeiten auch ernstliche Unterschiede zwischen ihnen gibt. Je aufmerksamer wir die Zeichnungen von Grosz betrachten, um so mehr erschließt sich uns der Sinn von Majakowskis Gedichten, um so spürbarer wird aber auch das Einmalige der künstlerischen Eigenart eines jeden. Außerdem ist ihr Schaffensweg unterschiedlich verlaufen. Während der satirischen Kunst Majakowskis die Propagierung der revolutionären Wirklichkeit zugrunde liegt, wird Grosz' Aufmerksamkeit ausschließlich vom Negativen in Anspruch genommen, von der Entlarvung der bürgerlichen Gesellschaft. Das Böse erscheint ihm allumfassend und die Welt als ausweglose Falle.

Die sozialistische Revolution wurde von Majakowski bekanntlich als mächtige reinigende und zugleich schöpferische Kraft aufgefaßt. Der Grundtenor seines gesamten nachrevolutionären Schaffens ist die Umgestaltung der Welt. Sein Verschmolzensein mit der revolutionären Epoche hat der Dichter in den Zeilen des bekannten Poems «Gut und schön» zum Ausdruck gebracht, von denen eine lautet:

Das Dasein ist herrlich.

Das Leben ist wundervoll.

Was Grosz betrifft, so hat er sowohl die proletarische Revolution in Rußland als auch die Novemberrevolution des Jahres 1918 in Deutschland begrüßt. In den zwanziger Jahren erlebte er seine fruchtbarste Schaffensperiode, erreichte er den Höhepunkt in seiner Gesellschaftskritik. Doch dann verliert er, von der Niederlage der Revolution im Westen und der Stabilisierung des Kapitalismus enttäuscht, die realen historischen Orientierungspunkte.

Wie die Geschichte der Kunst beweist, treten in der Entwicklung verschiedener Kunstgattungen nicht selten Gemeinsamkeiten in Erscheinung. Diese Ähnlichkeit kommt unmittelbar in der Art und Weise des künstlerischen Denkens zum Ausdruck. Und schließlich darf man auch nicht vergessen, daß die einzelnen Kunstgattungen sich wechselseitig befruchten und einander um künstlerische Ausdrucksmittel bereichern. So werden Dichter häufig von der bildenden Kunst inspiriert, sie entlehnen Gestalten und Themen für ihre Werke. Andererseits sind für die Arbeit des bildenden Künstlers literarische Quellen mitunter von Wichtigkeit.

Bekanntlich verfügte Majakowski über ein außergewöhnliches Zeichentalent. Seine ROSTA-Plakate spielten eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der sowjetischen satirischen Grafik. Doch so paradox es auch klingen mag, Anlaß zum Vergleich mit Grosz bieten weniger die satirischen Zeichnungen Majakowskis — der bei dieser Arbeit auf die Traditionen des Volksholzschnittes zurückgriff, von dem Grosz, der sich auf andere Traditionen stützte, weit entfernt war — als vielmehr seine Dichtungen.

Allerdings hat die Verbindung zwischen Majakowskis Dichtung und Malerei nichts gemein mit der traditionellen Hinneigung der Schriftsteller zur bildenden Kunst, wobei sie diese lediglich als eine Art künstlerischer Quelle betrachten. Sie beruht darauf, daß Majakowskis Dichtkunst schon von Natur aus bildhaft ist. Anschaulichkeit und Plastizität sind Grundbestandteile seines Stils.

Auf der anderen Seite ist auch Grosz' Werk auf das Literarische orientiert. Die Bildunterschrift ist bei ihm untrennbarer Bestandteil der Satire, der die Grafik

ergänzt und ihren entlarvenden Charakter verstärkt. Sicherlich hat Willi Wolf-
radt, einer der ersten ernsthaften Erforscher des Werkes dieses deutschen Kari-
katuristen, recht mit seiner Feststellung, das Literarische im guten Sinne des
Wortes sei der bildenden Kunst George Grosz' ausgiebig beigemischt.

Majakowski und Grosz gehören derselben Generation an. Die gleichen gesell-
schaftlichen und künstlerischen Erscheinungen haben in Leben und Werk der
beiden Spuren hinterlassen. Beide sind sie im selben Jahr geboren (1893) und
sogar im selben Monat — Majakowski am 19. und Grosz am 26. Juli. Ihr künst-
lerisches Debüt fällt annähernd in die gleiche Zeit. Beide sind stark vom russi-
schen Futurismus beziehungsweise vom deutschen Expressionismus beeinflusst
worden. Sowohl für Majakowski als auch für Grosz waren die Oktoberrevolution
und die Ereignisse in ihrem Gefolge ein Wendepunkt in ihrer schöpferischen
Entwicklung. Im Herbst des Jahres 1922 unternahm Majakowski eine Reise ins
Ausland und hielt sich fast zwei Monate in Berlin auf. Im Sommer desselben
Jahres reiste Grosz für mehrere Monate nach Sowjetrußland. Auch verschiedene
Frankreichreisen fielen zeitlich zusammen, und zwar 1924—25 und 1927.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt kamen die Lebenswege Majakowskis und Grosz'
einander so nahe, daß der Gedanke sich aufdrängt, sie hätten einander persönlich
gekannt. Man kann das heute wohl als sicher annehmen, obwohl es dafür noch
keinerlei schriftliche Beweise gibt. Nach Aussagen Wieland Herzfeldes, des
besten Freundes von Grosz und Herausgebers fast aller seiner Bildermappen,
sind sich Majakowski und Grosz wiederholt begegnet.

Am 20. Dezember 1922, kurz nach seiner Rückkehr aus Deutschland, hielt Maja-
kowski einen Vortrag über das Thema «Was macht Berlin?», in dem er Grosz
«eine bemerkenswerte Erscheinung» nennt, die «alle sozialen Voraussetzungen
Deutschlands in sich eingesogen hat». In der Reportage «Das heutige Berlin»,
die er gleich zu Beginn des Jahres 1923 schrieb, nennt er ihn einen «hervor-
ragenden Künstler».

Der Dichter hatte drei Bildermappen des Karikaturisten mitgebracht. O. Litow-
ski schreibt in seinem Buch darüber: «Das kleine Zimmer in der Lubjanski-
Gasse war von Majakowski ausgefüllt. Wenn er umherging, mußte ich mich aufs
Sofa setzen, um nicht mit ihm zusammenzustoßen.

Neben mir auf dem Sofa lag ein geöffneter Koffer; Majakowski war gerade erst
von einer langen Auslandsreise zurückgekehrt . . . Ich wollte schon gehen, als
Majakowski mich zurückhielt und aus dem Koffer feierlich eine der drei mitge-
brachten Bildermappen von George Grosz, «Ecce homo», hervorholte. Maja-
kowski überreichte mir ein Exemplar, wobei er erzählte, welche Bewandnis es

damit habe. In Berlin sei die Mappe nur noch unter großen Schwierigkeiten zu beschaffen gewesen, da das Werk durch Verfügung eines Berliner Gerichts wegen Unsittlichkeit konfisziert worden sei. Der Künstler, der Kommunist Grosz, sei zu einer Geldstrafe von fünfhundert Mark verurteilt worden.

Die ganze Bildermappe bestand aus pamphletistischen Zeichnungen von ungewöhnlicher Schärfe. Jede einzelne von ihnen konnte man lesen wie das Kapitel einer Satire, wie die Strophe eines entlarvenden Gedichts . . . » Einige Arbeiten von Grosz, wahrscheinlich den von Majakowski mitgebrachten Bildermappen entnommen, erschienen in der Januarnummer der Wochenzeitschrift «Krasnaja Niwa» des Jahres 1923 sowie in der zweiten Nummer des «Lef» vom selben Jahr zusammen mit einem Artikel von Grosz unter der Überschrift «Zu meinen Arbeiten».

Aber auch umgekehrt war Majakowski für Grosz kein Unbekannter. In seinem Buch «Ein kleines Ja und ein großes Nein» schreibt der Maler über seine Begegnung mit dem Schriftsteller und Journalisten S. Tretjakow, einem der aktivsten Lef-Mitarbeiter, in der sowjetischen Botschaft in Berlin: «Einst zum Majakowskikreise gehörig und dem Futurismus nahestehend, wollte er jetzt am liebsten so dichten und schreiben wie die Gebrauchsanweisungen, die man mit den zerlegt gelieferten Waren amerikanischer Mail-Order-Firmen bekommt.» Dieser Satz zeugt davon, daß Grosz mit der russischen Poesie des zwanzigsten Jahrhunderts vertraut war und daß er bestimmte Vorstellungen von der Entwicklung der sogenannten linken Kunst in den Jahren vor der Revolution, von Majakowskis Stellung in der literarischen Auseinandersetzung, von den Verhältnissen innerhalb der Lef-Gruppe und von ihrem ästhetischen Programm hatte. Wie man sieht, kannte Grosz auch die von der Lef entwickelte Theorie der Produktionskunst, deren Anhänger und aktiver Propagandist Tretjakow war.

Das Interesse Majakowskis für den deutschen Karikaturisten war nicht zufällig und vorübergehend.

Seine Bekanntschaft mit Grosz' Werken erfolgte etwa zur gleichen Zeit, als er die Idee entwickelte, eine internationale Front der linken Kunst zu schaffen. Sein Leitartikel in der Nummer 2 des «Lef» — in der auch Grosz' Karikaturen und sein Artikel erschienen — enthielt folgenden Aufruf: «Linke der Welt! Wir wissen nur wenig von euch und euren Schulen; eins aber wissen wir genau: Ihr erstarkt überall, wo die Revolution heranreift. Wir rufen euch auf, eine einheitliche Front der linken Kunst zu errichten — eine ‚Rote Kunstinternationale‘. Genossen! Trennt überall die linke Kunst von der rechten! Benutzt die linke Kunst dazu, die Revolution in Europa vorzubereiten und in der UdSSR zu festigen.»

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Majakowski der Gedanke, die linken künstlerischen Kräfte auf der Grundlage des Kampfes für eine neue revolutionäre Kunst zusammenzufassen, auf seiner Auslandsreise im Jahre 1922 kam, während der er Gelegenheit hatte, mit dem Kunstleben in Deutschland und Frankreich und speziell mit den Arbeiten fortschrittlicher Künstler des Westens nähere Bekanntschaft zu machen.

Als der Dichter Grosz dem russischen Leser vorstellte und seine Werke durch unsere Presse bekannt machte, sah er in ihm einen potentiellen Verbündeten im Kampf für eine neue, revolutionäre Kunst.

Anfang Januar 1923 wurde in der Agitationsabteilung des ZK der Russischen Kommunistischen Partei die Genehmigung zur Herausgabe der Zeitschrift «Lef» beantragt, deren erste Nummer im März erschien. Bei der Ausarbeitung des Themenplans der «Lef» wurde auch der Kreis der vorgesehenen Mitarbeiter — Schriftsteller, Kritiker, Wissenschaftler und Maler aus der Sowjetunion und dem Ausland — festgelegt. In dieser Aufstellung war neben Tristan Tzara, Delaunay und anderen auch George Grosz aufgeführt.

Obwohl die Idee, eine «Rote Kunstinternationale» zu schaffen, nicht verwirklicht wurde, gab Majakowski sie nicht auf. In verschiedenen Reden sprach er immer wieder von der Notwendigkeit, feste Verbindungen zu der künstlerischen Avantgarde des Auslands herzustellen. Als er dieses Thema auch am 13. Februar 1928 auf dem Disput über die Kunstausstellung des Rates der Volkskommissare anlässlich der Zehnjahrfeier der Oktoberrevolution anschnitt, sprach er erneut von Grosz: «. . . die europäische linke Malerei bringt Künstler hervor, wie sie die kommunistische Kultur, die kommunistische Kunst braucht. Zum Beispiel Diego Rivera . . . Nehmen wir den Kommunisten George Grosz, der von den radikalsten Strömungen der Malerei im Westen herkommt.»

Interessant ist, daß kurz vor Majakowskis Tod Taras Kostrow, der stellvertretende Chefredakteur der Zeitschrift «Sa Rubeshom» («Im Ausland»), mit dem der Dichter befreundet war, in einem Brief an Gorki, den Begründer und Leiter dieser Zeitschrift, davon spricht, daß eine Mitarbeit Grosz' wünschenswert sei. «Wir müssen», so schreibt er, «mit den Künstlern des Auslands, die uns am nächsten stehen, in Verbindung treten und sie zur aktiven Mitarbeit an der Zeitschrift heranziehen (zum Beispiel Grosz).»

Wir sehen also, daß Majakowskis Interesse für Grosz mit den Jahren nicht nachgelassen hat. Und das war auch ganz natürlich, erschienen doch die Arbeiten des Malers immer häufiger in sowjetischen Zeitungen und Zeitschriften, da sie mit unserem politischen und künstlerischen Leben viele Berührungspunkte hatten.

Grosz' Werk wurde zum Gegenstand von kritischen Untersuchungen, die Diskussionen auslösten. In dem Artikel «Die Kunst ist in Gefahr» schrieb Lunatscharski über den Künstler, den er während seines Aufenthalts in Deutschland Ende 1925 — Anfang 1926 kennengelernt hatte: «George Grosz ist eines der größten Talente der modernen Grafik. Ein glänzender, origineller Zeichner, ein bissiger, scharf beobachtender Karikaturist der bürgerlichen Gesellschaft . . . Ich hatte in Berlin das seltene Vergnügen, mir fast alles, was aus den Händen George Grosz' hervorgegangen ist, ansehen zu können.

Es ist wahrhaft erstaunlich, sowohl was die Kraft seines Talents als auch den Grad seiner Erbitterung betrifft.»

Unmittelbarer Anlaß für diesen Artikel war das Erscheinen des Bändchens «Die Kunst ist in Gefahr» von George Grosz und Wieland Herzfelde in russischer Sprache im Jahre 1926, dessen Vorwort bei Lunatscharski auf Ablehnung stieß. Majakowski muß von dieser Broschüre und der folgenden Polemik gewußt haben, war doch der Verfasser des Vorworts und ihr Redakteur der Kritiker W. Perzow, welcher der Lef-Gruppe nahestand.

In dem Bändchen «Die Kunst ist in Gefahr» sind Grosz' Ansichten über die Kunst, über ihre Stellung im Klassenkampf und ihre Rolle im gesellschaftlichen Leben recht ausführlich dargelegt. Grosz analysiert den Zustand der modernen Kunst und Kultur, liefert eine interessante Charakteristik der verschiedenen Strömungen und Schulen und zeigt ihre Entwicklung unter dem Einfluß der sozialen Wirklichkeit und des technischen Fortschritts, der zu einer Revision vieler, bis dahin für unumstößlich gehaltener philosophischer und ästhetischer Vorstellungen geführt hat. Angesichts der Entwicklungsperspektiven der modernen Kunst sucht der Maler sich über seinen Schaffensweg klarzuwerden.

Die Anfangsperiode seines Schaffens war nach Grosz' eigenem Eingeständnis geprägt von individualistischem Skeptizismus und Misanthropie. «In der Vorkriegszeit», so schreibt er, «ließen meine Erkenntnisse sich derart zusammenfassen: Die Menschen sind Schweine. Das Gerede von Ethik ist Betrug, bestimmt für die Dummen. Das Leben hat keinen Sinn als den, seinen Hunger nach Nahrung und Weibern zu befriedigen. Seele gibt es nicht . . . So drückte sich auch in meiner Produktion ein starker Abscheu vor dem Leben aus, der nur überboten wurde von dem Interesse für die Vorgänge. Wurde der Ekel zu groß, betrank man sich.»

Beim jungen Majakowski finden wir eine andere Ausgangsposition. Das Gefühl der Einsamkeit und die Verzweiflung, eine Reaktion auf die sozialen Mißstände in seiner Umwelt, vermögen ihm nicht den Glauben an Menschlichkeit in der

Welt zu nehmen. In manchen Werken klingt dieser Glaube zwar eher wie ein Hilfeschrei, verwandelt sich mitunter in die Bereitschaft des Dichters, sich für die Menschheit zu opfern, oder nimmt zeitweilig die Form der Prophetie an, doch allmählich wird er abgelöst von der Überzeugung, daß die Zeit naht, da

... er,
der Freie,
nach dem ich schreie,
der Mensch —
er kommt!
Ich
bürge
dafür!

Majakowskis Werke aus dieser Zeit sind von humanistischem Pathos durchdrungen; er träumt darin vom Anbruch eines neuen Lebens in Freiheit. Ein Traum, der trotz einer gewissen utopischen Färbung einen deutlich ausgeprägten revolutionären Charakter trägt. Bei Majakowski wandelte sich die Ablehnung des Krieges, der Protest gegen das imperialistische Gemetzel bekanntlich zur Vorahnung der nahenden Revolution:

... geht, geschmückt mit dem Dornenkranz der Revolutionen
das Jahr neunzehnhundertsechzehn.

Grosz' Weltbild wurde durch den Krieg nicht wesentlich verändert. «Hoffnungen mancher Freunde auf Frieden und Revolution», schreibt Grosz, «hielt ich für unbegründet.» Gewiß, über vieles gingen ihm die Augen auf. Er entdeckte Menschen, die revolutionär dachten, und sah sie sich näher an, das Böse erschien ihm nicht mehr unzerstörbar, vielmehr bemerkte er jetzt schwache Punkte an ihm. Doch vollständig vermochte sich Grosz nicht von den Scheuklappen des Skeptizismus zu befreien. Besonders hingewiesen werden muß hier noch auf etwas anderes. Während Majakowskis kritische Einstellung in dieser Periode sich gegen die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung richtete, bemerkte Grosz, wie er selbst eingesteht, noch nicht, daß dem Irrsinn, der das Leben bestimmte, «ein System zugrundelag».

Die Revolution stellte nach Grosz' Meinung der Kunst eine große gesellschaftliche Aufgabe: dazu beizutragen, «das Weltbild von den übernatürlichen Kräften, von Gott und den Engeln zu reinigen, um dem Menschen den Blick zu schärfen für sein reales Verhältnis zur Umwelt.» Die Kunst, so sagt der Maler, stehe vor

dem Dilemma, entweder den Weg der Unterordnung unter die Ziele der Produktion, der Entwicklung im Geiste des Konstruktivismus zu gehen oder mit dem Kampf des Proletariats verbunden zu bleiben. Jeder andere Weg führe die Kunst ins Lager der Reaktion oder zur Auflösung in Film und Fotografie. Grosz drückt sich keineswegs vor der Wahl, vor die er die Kunst stellt: entweder sich der Produktion unterzuordnen oder der Revolution zu dienen. Für ihn sind diese Wege nicht gleichbedeutend, wie das S. Perzow in seinem Vorwort zu «Die Kunst ist in Gefahr» darzustellen versucht. Lunatscharski betont, daß Grosz in seinem Buch für die Macht der Kunst eintritt, deren Zukunft durchaus nicht auf dem Gebiet des Konstruktivismus liege. Grosz propagiert in seinem Buch, die Kunst habe der Revolution zu dienen, und fordert, daß der Künstler «. . . als Propagandist und Verteidiger der revolutionären Idee und ihrer Anhänger sich einordnet in das Heer der Unterdrückten, die für ihren gerechten Anteil an den Werten der Welt, für eine sinnvolle soziale Organisation des Lebens kämpfen».

Grosz tritt zwar dafür ein, die Kunst nach ihrer sozialen Nützlichkeit und Wirksamkeit zu beurteilen, reduziert ihre Aufgabe jedoch keineswegs auf eine rein agitatorische Funktion. Er spricht von der Notwendigkeit für den Künstler, «. . . der Kampfidée des Arbeiters Ausdruck zu verleihen . . .»

Grosz steht auf dem Standpunkt, ein Künstler müsse in seinen Werken eine Sprache sprechen, die von vielen verstanden werde; das verlangten schon die gesellschaftlichen und ideologischen Aufgaben der modernen Kunst. Das «vage, sehr individuelle Zurschaustellen mystisch-erregenden innerlichen Erlebens» ist für ihn jetzt inakzeptabel. In dem Artikel «Zu meinen Arbeiten», der in der «Lef» erschien, schreibt er: «. . . versuche ich wiederum, eine absolut realistische Darstellung der Welt zu geben. Ich strebe an, *jedem* Menschen verständlich zu sein —, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik.»

In seinen Artikeln und Reden aus den zwanziger Jahren äußert sich Majakowski über die Aufgaben der Kunst: er komme Grosz' Anschauungen in vielem nahe; so über die Verbundenheit des künstlerischen Schaffens mit dem revolutionären Kampf der Werktätigen, über die Rolle des revolutionären Schriftstellers in der Gesellschaft, über die Verständlichkeit der Werke.

Grosz richtete seine Hauptangriffe gegen jene Kräfte, die das Schicksal Nachkriegsdeutschlands entscheidend beeinflussten: gegen die Bourgeoisie, die Mili-tärclique und die Kirche. In seinen Arbeiten werden diese Kräfte in all ihrer

abstoßenden Häßlichkeit gezeigt. Die übermütig gewordene, tief im Laster versunkene Bourgeoisie, die den Werktätigen das Mark aus den Knochen saugt; die preußische Militärclique, die die Gesetze mißachtet und das Land in eine Kaserne zu verwandeln sucht; die Kirche, die die Unterdrückung gutheißt und das Böse segnet — und auf der anderen Seite das im Krieg zugrunde gerichtete, hungernde, schonungslos ausgebeutete Volk, das nicht imstande ist, irgend etwas zu ändern. Zwischen diesem «Gesicht der herrschenden Klasse» (so nennt Grosz eine seiner aggressivsten Bilderreihen) und jener Darstellung der bürgerlichen Welt, wie wir sie aus den Büchern Majakowskis kennen, herrscht unbestreitbare Ähnlichkeit.

Die poetische Absicht Majakowskis und Grosz' tendiert in vielem in dieselbe Richtung, so, wenn sie zu zeigen versuchen, wie diese unheilbringenden Kräfte sich zu einem bestimmten, zutiefst inhumanen System entwickeln, das die Quelle unsagbaren Elends ist. Bei Majakowski ist die satirische Analyse der bürgerlichen Welt jedoch stärker als in den Arbeiten des Malers, da er sie in den Rahmen einer sozial-historischen Perspektive stellt. Es ist durchaus kein Zufall, daß das Volk auf Grosz' Zeichnungen in der Hauptsache als leidendes Element dargestellt ist, unfähig, irgend etwas zu ändern. Interessant ist, daß die Beschreibung des Deutschlands von 1922—1923 in den Dichtungen und Prosaschriften Majakowskis bis in die kleinsten Einzelheiten (Anzeichen von wirtschaftlicher Zerrüttung, Armut und Inflation, eine Unmenge von Hungernden und Krüppeln) mit dem Bild übereinstimmt, das Grosz in seinen Arbeiten zeichnet — mit einer Ausnahme: der Dichter sieht auch die Kehrseite der Medaille, nämlich die revolutionären Aktionen und die Streiks. Davon zeugen auch die Zeilen des Gedichtes «Deutschland», die voller Mitgefühl mit der deutschen Arbeiterklasse sind:

Nur Ruhe, Genossen, der Abrechnung zuliebe —
für alles;
Krieg,
Nachkrieg
und blutige Mache —
mit all den Herrschaften
hüben und drüben —
die Abrechnung kommt: unsre rote Rache . . .

Dieses Aufspüren der Möglichkeit von «Oktoberwiederholungen» fehlt Grosz' Werken völlig.

Grosz ist kategorisch und schonungslos in seinen Urteilen, deren Unerbittlichkeit an Majakowskis Worte gemahnt: «Ich sage gern rundheraus, wer ein Lump ist.»

Grosz ist vielleicht sogar noch rigoroser in seiner Kritik, aber das ist in vieler Hinsicht die Rigorosität eines Menschen, der sich verzweifelt wehrt, keine Verbündete in seinem Kampf hat und im Leben keinen Rückhalt findet. Während die satirischen Angriffe Majakowskis sehr genau berechnet und an eine konkrete gesellschaftspolitische Adresse gerichtet sind, während seine Kritik auf die Beseitigung von Schwierigkeiten abzielt, die der Konsolidierung der humanistischen Prinzipien in der Welt im Wege stehen, ist der Zweck der Groszschen Karikatur nicht nur die Entlarvung der Mißstände in der bürgerlichen Wirklichkeit. In Grosz' Kritik werden neben kompromißloser Verurteilung der deutschen Militärelitique, des Spießbürgertums, der Heuchelei der Kirche Zweifel daran laut, daß «der Mensch von Natur aus gut» sei und daß die Welt vom Bösen befreit und auf der Grundlage der Gerechtigkeit umgestaltet werden könne. «Ecce homo» heißt eine der Bilderreihen von Grosz. Indem der Künstler verschiedene Vertreter der bürgerlichen Welt in all ihrer widerwärtigen Unansehnlichkeit und abstoßenden Häßlichkeit zeichnet, zwingt er die Menschen, über die menschliche Natur überhaupt nachzudenken.

Bei der Verallgemeinerung des Materials aus dem Leben bedienen sich Majakowski und Grosz oft der gleichen Prinzipien. Meist sind sie bestrebt, durch satirische Darstellung einer einzelnen Person oder einer bestimmten Situation das Wesen einer feindlichen Klasse, einer politischen Partei oder einer sozialen Gruppe als Ganzes zu enthüllen. Beide haben sie eine Vorliebe für den Typ, der mit einem wesentlichen, das Gesicht der ganzen sozialen Gruppe bestimmenden Kennzeichen gestaltet wird. Wer auch immer auf den Zeichnungen von Grosz oder in den Werken Majakowskis gezeigt wird — ein Bourgeois, ein Geistlicher, ein Spießbürger oder ein Militarist — und in welchen Situationen auch immer er auftritt, nie handelt es sich nur um eine bestimmte Person mit ganz konkreten Eigenschaften, sondern stets um die Verkörperung eines bestimmten gesellschaftlichen Wesens. Deshalb ist die Individualisierung des Äußeren selbst bei genügend großer Konkretheit der Darstellung minimal; die Aufmerksamkeit des Betrachters bzw. des Lesers soll nicht vom Wesentlichen abgelenkt werden. So ein Bild ist plakativ, aber durchaus kein Plakat. Lunatscharskis Worte über Grosz — «ein Meister der sozialen Analyse und Synthese in außerordentlich sparsamen visuellen Formen» treffen auch voll und ganz auf die satirische Kunst Majakowskis zu. Diese Methode der künstlerischen Verallgemeinerung nannte Lunatscharski «sozialen Typismus».

Die meisten Zeichnungen von Grosz enthalten einen scharfen Kontrast: Luxus — Armut; Militärparade, Drill — Krüppel, Kriegsoffer; kräftezehrende, erzwun-

gene Arbeit — Laster, Trunksucht, Völlerei. Auf einer Zeichnung sehen wir, wie ein elegant gekleideter, mit Paketen behängter Herr in tierisch-stumpfer Gleichgültigkeit an einem Beinamputierten vorübergeht («Vorsicht, nicht stolpern!»); auf einer anderen, wie ein nacktes, abgezehrtes kleines Mädchen zaghaft die mageren Händchen ausstreckt und einen am Tisch sitzenden feisten Fabrikanten, der mit seinen dicken Pranken einen Geldhaufen umfaßt, um ein Almosen bittet («Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu schwach ist, gehe unter!» aus der Reihe «Die Räuber»); auf einer dritten erhebt sich als Symbol von Gewalt und Willkür über Arbeitern in Ketten die Gestalt eines Soldaten mit einer Reitpeitsche in der Hand («Deutschland hat die freieste Verfassung der Welt»). Diese Methode bestimmt auch viele Werke Majakowskis. Es genügt, dabei an eines seiner Gedichte aus dem amerikanischen Zyklus zu erinnern, wie zum Beispiel «Black and white»:

Auf Havanna
ist alles
sortiert und erlesen:
dem Weißen die Dollars,
dem Schwarzen der Stock.

Auf der einen Seite «Wunschland», Land des Überflusses, des Reichtums und der Vergnügungen; auf der anderen Armut, Schmutz und «schwarze Arbeit». Auf der einen Seite «Der Rohrzuckerkönig weißer als Schnee», Mister Bragg, und auf der anderen der Neger Billy mit dem Besen, der in seinem Leben schon viel Mist hat fegen müssen — «einen ganzen Urwald aus Stäubchen wohl».

Majakowski hält sich bei der Schilderung der sozialen Kontraste — Vergewaltigung und Knechtschaft, Reichtum und Armut, Aggressivität und Friedensliebe — stets streng an die historischen Zusammenhänge. Jede seiner Gegenüberstellungen läuft auf den Kampf zwischen den beiden Welten hinaus.

Für den Stil von Majakowski und Grosz ist die oft bis zur Groteske gesteigerte Hyperbel außerordentlich typisch. Mag die Form auch noch so ungewöhnlich sein, die Entwicklung des künstlerischen Gedankens ist stets motiviert. So zum Beispiel bei Grosz' Zeichnung, die die Konterrevolution entlarvt. «Prost, Noske! Das Proletariat ist entwaffnet!» Darauf prostet ein Offizier Noske triumphierend zu. Doch Grosz wäre nicht Grosz, wenn er nur die mit Leichen getöteter Arbeiter übersäte Straße zeigte. Er ist ein Meister des sarkastischen, grotesken Details: Der Offizier hält in der einen Hand ein Glas Champagner und in der anderen einen blutigen Degen, auf den wie ein erlegtes Wild ein Kind gespießt ist. Vor uns

steht nicht einfach ein Sieger, sondern ein Mörder, der die blutigen Spuren ungeheuerlicher Greuel hinterläßt.

Genauso fest prägt sich einem das kühne hyperbolische Detail in den Werken Majakowskis ins Gedächtnis ein. So greift der Dichter in dem Gedicht «Stinnes» zu folgenden Vergleichen:

- . . . Stinnes hat den Reichstag;
 der ist sein Mund.
 Unsere Fortbeweger
 sind Beine;
 Deutschlands Reichs-Eisenbahnen
 sind seine . . .
- . . . Kein Schatz
 findet Platz
 zwischen Schuh und Gamasche;
 hingegen die Reichsbank
 in Stinnes' Tasche . . .
- . . . Die Stimme des Stinnes
 (mit Walzenbegleitung)
 sprengt alle Spalten
 in jeglicher Zeitung . . .

Und wir sehen nicht einfach nur den allmächtigen deutschen Industriellen, sondern noch etwas mehr. Stinnes tritt in dem Gedicht als Inkarnation des Eigentums auf, einer schrecklichen Macht, die wie ein Krebsgeschwür in alle Poren des Lebens eingedrungen ist und vor der es weder Zuflucht noch Rettung gibt.

Eine der von Grosz am häufigsten angewendeten Methoden ist das Herausstellen des «Unästhetischen» an einer Erscheinung, das Hervorheben eines krassen Details. Der Künstler stellt alle Laster der bürgerlichen Gesellschaft zur Schau, zeigt Prostitution, gräßliche Morde, sadistische Ausschweifungen. Serien von Zeichnungen zeigen entblößte Frauen, bedauernswert und schrecklich zugleich in ihrer Häßlichkeit, und lüsterne Bürger, das Stammublikum von Nachtcafés und Spelunken. Auf ihren Gesichtern liegt ein Zug von Obszönität, und ihre Leiber winden sich in gemeinen Begierden. Das alles vermittelt eine Vorstellung von der Wirklichkeit als einer Welt der Abnormitäten, der Laster und der Käuflichkeit. Mit anderen Worten, das Naturalistische erfüllt bei Grosz die Funktion, die nüchterne Wirklichkeit zu diskreditieren. Ähnlichem begegnen wir auch im Schaffen des frühen Majakowski, wenn er auch zurückhaltender ist in der Darstellung

dieser Seiten des menschlichen Daseins. Bei Grosz sprengt die Erotik mitunter den Rahmen der Satire. Diese Seite der Groszschen Kunst atmet den Geist des derben deutschen Volksschwanks, dessen Wurzeln ins sechzehnte Jahrhundert zurückreichen.

Im Verlagsplan der Zeitschrift «Lef» ist von der Notwendigkeit des Kampfes «für die Konsolidierung des ‚tendenziösen Realismus‘» die Rede. Unter «tendenziösem Realismus» verstand Majakowski das Aufdecken der Tendenz in der künstlerischen Darstellung und kühne Gestaltung des künstlerischen Materials. Es ist, als betrachte man die Erscheinungen der Wirklichkeit durch ein starkes Vergrößerungsglas, das alles enthüllt, was von der Decke der Alltäglichkeit verborgen ist. Diese Art der Kunst entsprang den Erfordernissen der Wirklichkeit selbst. Die Zeit schreiender sozialer Kontraste, ungeheurer politischer und geistiger Erschütterungen, gewaltiger, revolutionärer Veränderungen hat neben anderen realistischen Formen künstlerischen Schaffens eine Kunst mit betont analytischer Grundhaltung hervorgebracht. Und zu eben dieser Form künstlerischen Erkennens der Wirklichkeit zählt sowohl Majakowskis als auch Grosz' Schaffen.