

(PowerPoint-Folie I, kurz Folie I)

Antifaschismus in den Werken von George Grosz, John Heartfield und Heinrich Vogeler

Vortrag anlässlich des 8. Heinrich-Vogeler-Symposiums *Heinrich Vogeler – seine Berliner Zeit (1924–1931)* in Berlin vom 12. bis zum 14. Juni 2015

am 13. Juni 2015 um 13.30 Uhr von Dr. Frank Laukötter, Kunsthistoriker, Bremen

Sehr verehrte Damen, sehr geehrte Herren,

ich begrüße Sie; und ich bedanke mich bei der Heinrich-Vogeler-Gesellschaft, mich eingeladen zu haben, zu Ihnen zu sprechen.

Zur Vorgeschichte dieses Vortrags: Ich stehe vor Ihnen anstelle von Michael Krejsa, der vorhatte, über die *ASSO* zu referieren, über *Politisch-antifaschistische Kunst bei John Heartfield, George Grosz, Otto Nagel und Heinrich Vogeler*. Der Titel meines Vortrags ist teils ein angeeigneter, teils ein eigener, insofern ich 2012 in Worpswede über *Heinrich Vogeler: ein Utopist* sprach und 2014 ebendort über *Worpsweder Künstler und der Nationalsozialismus*. Ich sehe mich weder als Fachmann für Vogeler noch für Grosz oder für Heartfield, sondern als neugieriger Nachgeborener der Künstler, der – 1970 geboren, mit der Menschenrechtserklärung von 1948 aufgewachsen und an den gesellschaftlichen Lehren der Geschichte und Kunstgeschichte Anteil nehmend – die politische Ikonografie bäugt, die sie in antifaschistischer Hinsicht schufen.

Zur Gliederung des Vortrags: Am Anfang gibt es einen symptomatischen Einblick in die Biografien der Künstler, symptomatisch betreff sporadischer Eckdaten aus ihren Leben und betreff ihrer ererbten oder eben nicht ererbten Namen. Der Hauptteil ist als dialektischer Dreischritt gehalten: Es wird eine These formuliert, die den Zeitrahmen des Symposiums zwischen 1924 und 1931 auflöst; eine Antithese, die ihn einlöst; und eine Synthese, die den eingekreisten Zeitrahmen und das Vorher und Nachher zusammenfügt. Vogeler wird etwas übervorteilt werden,

das ist dem Anlass geschuldet, dem 8. Heinrich-Vogeler-Symposium. Primär geht es um das Bild, sekundär um das Wort, obschon die Erläuterung dessen, wofür das Wort „Antifaschismus“ steht, eine wichtige Rolle spielen wird. Am Ende gibt es einen Ausblick auf eine Millisekunde des derzeitigen bildlichen Engagements in Sachen Hitler-Maskierungen und -Demaskierungen.

(Folie 2)

I.

„[I]ch kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen.“

George Grosz, 1893 in Berlin geboren, hieß ursprünglich: Georg Ehrenfried Gross.¹ John Heartfield, 1891 in Berlin geboren, hieß ursprünglich: Hellmuth Herzfeld.² Und Heinrich Vogeler, 1872 in Bremen geboren, hieß scheinbar sehr spät – was die Kunsthistorik anders als bei den beiden zuvor genannten dann entsprechend nicht als Nomenklatur anerkannte – Heinrich Eduardowitsch Vogeler.³ Die Künstler dachten über ihre deutschen Namen nach, über ihre Heimat, über Deutschland. Mit den Namen, die sie wählten, sagten sie etwas über das Land, das sie vorfanden und zu finden oder zu erfinden wünschten.

„[I]ch kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen.“ – so Hölderlin, gut ein Jahrhundert früher als die genannten Künstler geboren – „Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute,

¹ Namensänderung 1916, vgl. Ralph Jentsch: *Georg Grosz. Chronik zu Leben und Werk*, S. 535–557, hier S. 537 in: *George Grosz. Berlin – New York*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Ausst. Kat. Berlin, Düsseldorf, Stuttgart 1994/1995, Berlin 1995, 2. Aufl.

² Namensänderung 1916, vgl. Michael Krejsa, Petra Albrecht: *Biografische Dokumentation*, S. 388–415, hier S. 391/392 in: *John Heartfield*, hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin u. a., Ausst. Kat. Berlin, Bonn, Tübingen, Hannover 1991/1992, Köln 1991.

³ Namensänderung spätestens 1942, vgl. Heinrich Vogeler: *Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923–1942*, hrsg. von Joachim Prieue und Paul-Gerhard Wenzlaff, Fischerhude 1989, S. 468.

aber keine Menschen – ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergoßne Lebensblut im Sande zerrinnt?“⁴

Die Leben von Grosz, Heartfield und Vogeler stehen für die Zerrissenheit von vielen Biografien von Deutschen im 20. Jahrhundert. Den Ersten Weltkrieg erlebten sie freiwillig oder unfreiwillig, kürzer oder länger, frustriert, wenn nicht traumatisiert als Soldaten. Während der Weimarer Republik engagierten sie sich politisch bzw. kunstpolitisch, z. B. in der *ASSO*, der *Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*. Und den Zweiten Weltkrieg erlebten sie – nomen est omen? – als Auswanderer in den USA, GB und der UdSSR. Vogeler starb 1942 in Kasachstan, Grosz 1959 in West-Berlin und Heartfield 1968 in Ost-Berlin. Das vorab zu den Namen der Künstler, die der Titel des Vortrags erwähnt. Zum einen als ein Streiflicht, das über das Auf und Ab oder das Hin und Her in ihren Lebensläufen leuchtet. Zum anderen als ein Streiflicht, in dem beispielhaft das *Zeitalter der Extreme* aufscheint, so der Titel eines Buches von Eric Hobsbawm über die *Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, auf den schon Steffen Bruendel sich bezog.

Nun zu dem im Titel erwähnten Begriff „Antifaschismus“ bzw. „Faschismus“: „Faschismus“ ist laut Politiklexikon „[u]rsprünglich [...] eine [italienische] Bewegung, [...] deren Symbol, das Rutenbündel (ital[ienisch]: fascio), die [...] Überlegenheit des Bundes gegenüber dem Einzelnen bedeutet. [...] Die italienische Entwicklung diente teilweise den [...] Nationalsozialisten als Vorbild, sodass F[aschismus] und Nationalsozialismus [...] teilweise gleichbedeutend verwendet werden.“⁵ Weil der Begriff „Antifaschismus“ gebräuchlich, hingegen der Begriff „Antinationalsozialismus“ ungebräuchlich ist, steht ersterer im Titel, wenngleich letzterer gemeint ist, denn die *deutschen* Künstler kritisierten in erster Linie die

⁴ Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, S. 35–204, hier S. 198, Bd. 2 in: *Hölderlins Werke in zwei Bänden*, hrsg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Berlin und Weimar 1989, 4. neubearbeitete Aufl.

⁵ Klaus Schubert, Martina Klein: *Das Politiklexikon. Begriffe, Fakten, Zusammenhänge*, Bonn 2011, 5. aktualisierte und erweiterte Aufl., <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/17480/faschismus>, 20. Mai 2015.

deutschen Nationalsozialisten, die sogenannten „braunen Faschisten“, selten die sogenannten „schwarzen [italienischen] Faschisten“.⁶ „Gemeinsam ist ihnen [den Faschisten dies- und jenseits der Alpen]“ laut Politiklexikon „a) eine charismatische, autoritäre Führerfigur, b) die strikte Unterwerfung unter das Führerprinzip und c) der hierarchische Aufbau der politischen Organisation“.⁷

(Folie 3)

II.

„Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!“

Indem sie Hitler demaskierten (Abb. 1, 2 und 3 – **Folie 4**),^{8,9,10} widersetzten sich Grosz (GG), Heartfield (JH) und Vogeler (HV) dem Führer, dem Führerprinzip und dem Führerstaat. Sie agitierten so auf augenfälligste Art als Antifaschisten. Über die Hitler-Bilder dieser Künstler zu sprechen, heißt zum einen über die Physiognomie Hitlers zu sprechen, zum anderen über den Nationalsozialismus – also über:

- das Bärtchen (GG, JH (à la Wilhelm II.) & HV), den Scheitel (GG & HV) und das Großmaul (HV);
- das Hakenkreuz (GG, JH & HV; bei GG noch nicht in Reinform);
- Hitler als Germanenschickimicki (Abb. 1 – **Folie 5**), der mit dem Schwert richtet oder gerichtet wird, so Grosz durch eine Montage von Bild und

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Abb. 1: George Grosz: Titelzeichnung *Siegfried Hitler* für die Zeitschrift *Die Pleite*, Nr. 8, November 1923, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995 (wie Anm. 1), S. 249.

⁹ Abb. 2: John Heartfield: Montage *S. M. ADOLF. Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!* für die Zeitschrift *AIZ*, 21. August 1932, S. 795 in: *John Heartfield. Zeitungsausschnitte, Fotomontagen 1918–1938 aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin*, hrsg. von Freya Mülhaupt, Ausst. Kat. Berlin 2009, Ostfildern 2009, Kat. Nr. 21, S. 129.

¹⁰ Abb. 3: Heinrich Vogeler: *Das Dritte Reich*, 1934, in: *Heinrich Vogeler. Künstler, Träumer, Visionär*, hrsg. von Sabine Schlenker und Beate C. Arnold, Ausst. Kat. Worpswede 2012, München 2012, S. 185.

Wort: „Siegfried Hitler: ‚Ich schlage vor, daß die Leitung der deutschen Regierung ICH übernehme.‘ ‚Der *morgige Tag* findet entweder in Deutschland eine nationale Regierung oder *uns tot*. Es gibt *nur eins von beidem*.““, eine Paraphrase eines Hitler-Ausspruchs vom Vorabend des Hitlerputschs vom 8. November 1923;

- Hitler als Schaumschläger (Abb. 2 – **Folie 6**), eine quirlige Kappe auf dem Kopf und allerlei Tutu auf der Brust (u. a. „Pour Le Profit“), von Heartfield – ebenfalls durch eine Montage – in der Überschrift als „S[eine] M[ajestät] Adolf“ inthronisiert, in der Unterschrift dann als Pleitier vom Thron gestoßen: „Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!“, die Verballhornung des Satzes „Ich führe Euch herrlichen Zeiten entgegen!“ von Wilhelm II. (ergo das Bärtchen à la Wilhelm II.);
- und über Hitler als Brandstifter (Abb. 3 – **Folie 7**), so Vogeler, als jemand, der Bücher verbrennen lässt, der Menschen exilieren oder internieren, sie schlagen und totschiessen, sie erschiessen und ertränken lässt. Auch hier eine Montage, komplexer als bei Grosz und bei Heartfield. Das Bild als Bildersammlung steht hier im Vorder-, das Wort im Hintergrund, und anders als bei Grosz und Heartfield ist das Wort in das Bild inbegriffen.

Die Montagen von Grosz und Heartfield sind zwar weniger komplex als der Komplexbildentwurf von Vogeler, aber sie sind komplex. Das zeigt sich dann, wenn die Komplexität, die ihnen eigen ist, reduziert wird; dann, wenn Informationen, die im Bild bzw. die im Bild-Wort-Zusammenhang eingeblendet waren, aus demselben ausgeblendet werden. Dazu ein anschaulicher Vergleich (Abb. 1 und 4 – **Folie 8**, Abb. 2 und 5 – **Folie 9**).^{11, 12} Er verdeutlicht: je weniger komplex die Form, desto weniger komplex der Inhalt. Ohne eine Inschrift, ohne Datum und ohne Titel fehlt der Tuschzeichnung von Grosz die politische Pointe,

¹¹ Abb. 4: George Grosz: *Siegfried Hitler*, 1922/1923, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995 (wie Anm. 1), S. 425.

¹² Abb. 5: John Heartfield: Titelmontage *KAISER ADOLF: The Man Against Europe* für die Zeitschrift *Picture Post*, 23. September 1939, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1991/1992 (wie Anm. 2), Kat. Nr. 312, [S.] 115.

Hitler anlässlich seines gescheiterten Putsches zu karikieren. Ohne die Über- und Unterschrift von Heartfields Montage von 1932 fehlt deren Wiederverwertung von 1939 zum einen, dass Kaiser Adolf auf Kaiser Wilhelm folgt, zum anderen, dass Hitler als Hasardeur wiedergegeben wird, der zu Bankrotten führen wird.

Auch zu dem Blatt *Das Dritte Reich* (Abb. 3) von Vogeler gibt es eine Variante, die Illustration *TWO WORLDS. Hitlerism – an old world dying* (Abb. 6 – **Folie 10**),¹³ eine freiere Variante als die von Grosz und Vogeler zu ihren Arbeiten, keine Vorlage, keine Neuauflage, sondern eine komplett überarbeitete Version. Die Physiognomie des Führers als Großmaul wird verändert wiederholt, die untere Zahnreihe fehlt, dafür sind die Mundwinkel tiefer gezogen. Hitler bekommt einen Körper, er wird deutlich als Täter kenntlich gemacht. Von der linken Hand, die er emporreckt, trieft Blut auf eine Szene der Gewalt darunter. An der rechten Hand baumelt stranguliert die Verfassung, verkörpert durch einen üppig gekleideten Mann, stranguliert *und* flambiert, denn die Flammen über dem Reichstag rühren an seinen verlängerten Rücken. Zwischen der Hitler-Figur und derjenigen der Verfassung steht die Inschrift über dem Portal des Reichstags als eine rhetorische Frage: „DEM DEUTSCHEN VOLKE?“ Auf dem Gesäß des Führers hockt die SPD als Vögelchen, drauf und dran, in selbiges zu kriechen. Zur Vogelschar gehören auch ein Vögelchen mit einem Kreuz auf der Brust (für: die Kleriker) und eines mit einem (mutmaßlich) schwarz-weiß-roten Banner in der Hand (für: die Konservativen). Der „BRAUNE[N] PEST“ des Übervogelführers und dessen Nachhut stehen die Arbeiter der „ROT[EN] FRONT“ mit rotem Stern und mit Hammer und Sichel gegenüber sowie die Bücher von Marx, Lenin und Stalin: „TWO WORLDS“, „ZWEI WELTEN“, so die Überschrift, dazu die Unterschrift, dass wegen Hitler eine alte Welt stürbe, „Hitlerism – an old world dying“.

Im Vergleich der früheren und der späteren Fassung fällt auf, dass die Zahl der Bilder im Bild sinkt, die Zahl an Worten hingegen steigt. Vogelers Illustration

¹³ Abb. 6: Heinrich Vogeler: Illustration *TWO WORLDS. Hitlerism – an old world dying* für die Zeitschrift *International Literature*, Nr. 5, Moskau 1934, in: Ausst. Kat. Worpsswede 2012 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 150, S. 217.

ähnelt sich peu à peu dem Grad der Komplexität der Arbeiten von Grosz und Heartfield an. Für eine größere Öffentlichkeit – die Abbildungen erschienen in *Die Pleite*, *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)* und *International Literature* – scheint auf Allgemeinverständlichkeit geachtet worden zu sein, sei es seitens der Künstler, sei es seitens der Auftraggeber der Künstler, die ihre Werke veröffentlichten, womöglich mit Zutun der Auftraggeber. Das Original ist hier das, was eine massenweise Veröffentlichung für ein Publikum erfuhr, nicht notwendig das, was allein den Köpfen der Künstler entsprang.

Vogeler stellte Hitler als Großmaul dar (Abb. 3 und 6 – **Folie 11**). Heartfield auch (Abb. 7 – **Folie 12**),¹⁴ durch eine „Röntgenaufnahme“. Was hier fotografisch (oder: pseudofotografisch) nicht so übertrieben ist wie dort grafisch, wird typografisch wettgemacht. Der Führer und „ÜBERMENSCH“ „[s]chluckt Gold und redet Blech.“

Hitler als Brandstifter, der Nationalsozialismus als Pest, das gibt es bei Vogeler (Abb. 3 und 6) und bei Grosz (Abb. 8 – **Folie 13**),¹⁵ der über sein Weltenbrandwerk *Cain bzw. Kain oder Hitler in der Hölle*, das er während des Kriegs schuf, schrieb:

„Ein apokalyptisches Ungeheuer habe [...] ich gemalt [...] [D]ie Kinder und Opfer des Faschismus [sind es], die [hier ...] hochkriechen, um ihren Schöpfer, das gigantische, Hitler-ähnliche Ungeheuer zu verzehren – diese ‚apokalyptische Bestie‘ in menschlicher Gestalt, die da in der von ihm selbst entworfenen höllischen Landschaft sitzt. Haß hat er gesät, und Haß hat er geerntet [...]: es ist so, als ob all jene kleinen toten Menschenfiguren wie haßerfüllte Gedanken rundherum aus dem Schlamm aufstiegen, der einmal eine schöne Landschaft [...] war, aber nun auf der Bahn dieses Ungetüms in höllischen Tumult verwandelt wurde. ‚Ich bringe Pest, Todesgestank, ich komme vom Rand der Erde, und wo ich ausspucke, wächst Feuer, Tod und Sklaverei‘ (so seine Gedanken). Und wie er dasitzt und seitwärts

¹⁴ Abb. 7: John Heartfield: Montage *ADOLF, DER ÜBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech* für die Zeitschrift *AIZ*, 17. Juli 1932, S. 675, in: Ausst. Kat. Berlin 2009 (wie Anm. 9), Kat. Nr. 33, S. 33.

¹⁵ Abb. 8: George Grosz: *Cain/Kain oder Hitler in der Hölle*, 1944, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995 (wie Anm. 1), S. 379.

auf den Zuschauer sieht, ist Gehässigkeit, Furcht und Mißtrauen in seinem Blick. Die größere, halb begrabene Figur stellt symbolisch seinen Bruder dar (das Ganze trägt den Titel *Cain*). Diese [...] Figur bedeutet: die hinterrücks durch das Ungetüm ‚Faschismus‘ ermordete ‚Menschlichkeit‘.“¹⁶

Hitler als „Bestie“, als „Ungeheuer“ und „Ungetüm“, als einer, der Bruder und Schwester, der massenhaft Menschen ermordet und nun fürchten muss, dass sich das rächen wird, dass er, der tötet, selbst getötet werden wird. Grosz Gemälde ist ein gemalter Gerichtsprozess, es enthält eine Anklage an den Führer und eine Strafe für denselben. Es stellt einen Tyrannenmord in effigie¹⁷ dar und einen Appell an all diejenigen, die den Tyrannen ermorden könnten, dies zu tun.

Auch Vogeler ging mit Hitler und dessen Helfershelfern bildlich ins Gericht. Das Blatt *Reichsbischof Müller stützt Hitler* (Abb. 9 – **Folie 14**)¹⁸ zeigt eine düstere Himmelsszene über einer brennenden Stadtlandschaft. Über allem schwebt ein ebenso düsterer Engel in Gestalt von Ludwig Müller, evangelischer Pfarrer, früher Förderer von Hitler, ab 1931 Mitglied der NSDAP, ab 1933 Reichsbischof.¹⁹ In der einen Hand hält er ein Kreuz mit Hakenkreuz, in der anderen ein Bildnis des Führers mit Heiligenschein. Unterhalb thront ein Sensenmann. Er knechtet die Menschen, die, zusammengepfercht in einem Wolkennest aus Stacheldraht, Waffen tragen, darunter ein Maschinengewehr, das ein Soldat mit Gasschutzkleidung auf den Betrachter richtet. Der Entwurf für das Flugblatt *Wir wenden die Waffen, Wir enden den Krieg!* (Abb. 10 – **Folie 15**)²⁰ ist „[e]in Fluch dem Hitler, dem Führer der Reichen“, es endet „Deutschland erwacht! / Brüder erhebt Euch zu letzten

¹⁶ George Grosz an Estelle Mandel, Brief vom 15. März 1945, in: George Grosz: *Briefe 1913–1959*, hrsg. von Herbert Knust, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 345/346.

¹⁷ Vgl. Sigrid Weigel: *Infame Bilder – Entstellungen der Physiognomie und die zwei Körper der Karikatur*, S. 232–284, insbesondere S. 253–257 über die *[e]xecutio in effigie*, in: dies.: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

¹⁸ Abb. 9: Heinrich Vogeler: *Reichsbischof Müller stützt Hitler*, 1933/1934, in: Ausst. Kat. Worpsswede 2012 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 149, S. 216.

¹⁹ Vgl. Ernst Klee: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Koblenz 2012, Lizenzausg., S. 422.

²⁰ Abb. 10: Heinrich Vogeler: *Wir wenden die Waffen, Wir enden den Krieg*, 1941/1942, in: Ausst. Kat. Worpsswede 2012 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 154, S. 221.

Schlacht!“ Hitler wird gestellt, so Vogelers Wunsch oder Wunschtraum, ein Kreis von Bajonetten hält ihn in Schach. Er hebt seine Hände, solange er kann. „Wir wenden die Waffen, Wir enden den Krieg! [...] Bis das der letzte Faschist erhängt – / Und Hitler im eigenen Blute ertränkt.“

Dass die Faschisten den Tod bringen, lässt sich durch einen Sensenmann zeigen, alternativ durch einen einfachen Totenschädel, der in die Physiognomie der Faschisten eingearbeitet wird. John Heartfield verfuhr so mit Mussolini (Abb. 11 – **Folie 16**),²¹ Erwin Blumenfeld mit Hitler (Abb. 12 – **Folie 17**).²² Die Bilder schockieren, sie zeigen lebende Tote, ein Schockeffekt, der zwar auch bei den zu Furien wiedererweckten Skeletten in dem Bild von Grosz wirkt, aber meines Erachtens weniger stark. Welche Montage – ob die von Heartfield oder die von Blumenfeld – stärker wirkt, auch wieso, ist eine eigene Frage, dazu hoffentlich später in Gesprächen. Nur noch dies: Mussolinis halb lebende, halb tote Maske verkörpert laut der Inschrift innerhalb des Bildes „Das Gesicht des Faschismus“. In der Überschrift wird „Italien“ als Land „in Ketten“ vorgestellt, in der Unterschrift die Zukunft des Landes „Ich werde in den nächsten 15 Jahren das Gesicht Italiens / so verändern, daß es niemand wieder erkennt“, gefolgt von der Unterschrift des Faschisten. Heartfield legt Mussolini diese Worte in den Mund, so wie er ihm eine Maske über das Gesicht legt, um ihn als Totengräber Italiens und seiner selbst darzustellen. Auch hier droht dem Tyrannen der Tyrannenmord durch die Rächer der Toten, die er verantwortet. Sie sind – in dem Bildgeviert um sein Gesicht herum – rechts unten wiedergegeben. In den drei anderen Teilen des Gevierts sind die Stützen seines Regimes zu sehen: links oben ein Kapitalist, rechts oben Kleriker und links unten Militärs oder Paramilitärs.

²¹ Abb. 11: John Heartfield: Titelmontage *Das Gesicht des Faschismus* für die Zeitschrift *Italien in Ketten*, 1928, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1991/1992 (wie Anm. 2), 57, Kat. Nr. 105.

²² Abb. 12: Erwin Blumenberg: *Hitlerfresse*, 1933, in: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1945*, hrsg. von Gerhard Paul, Göttingen 2009, unpaginiert [S. 437].

In Vogelers *Das Dritte Reich* (Abb. 13 – **Folie 18**)²³ gibt es auf schlichtere Art als bei Heartfield oder bei Blumenfeld für einen Faschisten einen einfachen Totenkopf.

Dadurch dass sie gegen die Faschisten Hitler und Mussolini ihre spitze Feder, ihren Pinsel, ihre Schere und ihre Worte richteten – das als eine zwischenzeitliche Zusammenfassung des Gesagten –, betätigten sich Grosz, Heartfield und Vogeler als Antifaschisten.

(Folie 19)

III.

„Bis das der letzte Faschist erhängt – Und Hitler im eigenen Blute ertränkt.“

Grosz wies in *Kain oder Hitler in der Hölle* (Abb. 8) Hitler die Figur des Kain zu und beschrieb die Figur des Abel als „die hinterrücks durch das Ungetüm ‚Faschismus‘ ermordete ‚Menschlichkeit‘.“²⁴ Dass der Faschismus ein Feind des Humanismus war, führt auch das Politiklexikon an, demgemäß dem braunen wie dem schwarzen Faschismus die folgenden sieben Kennzeichen gemeinsam waren: „d) das rechtsextreme, offen rassistische und fremdenfeindliche Gedankengut und e) die (in Bezug auf andere politische Überzeugungen) negative Eigendefinition (als antidemokratisch, anti-parlamentarisch, antiliberal, anti-humanistisch etc.).“²⁵ Die Vorzeichen dieser Kennzeichen lassen sich leicht in ihr Gegenteil verkehren:

- demokratisch,
- fremdenfreundlich,
- humanistisch,
- liberal,
- linksextrem,

²³ Abb. 13: Ausschnitt aus Abb. 3.

²⁴ Wie Anm. 16.

²⁵ Schubert/Klein 2011 (wie Anm. 5).

- offen anti-rassistisch und
- parlamentarisch.

Diese Liste lässt sich in eine Liste von zunächst 21 Fragen zu den Künstlern umformulieren, nämlich: Inwiefern waren erstens Grosz, zweitens Heartfield und drittens Vogeler demokratisch, fremdenfreundlich, humanistisch, liberal, linksextrem, offen anti-rassistisch und parlamentarisch? Dann: Treffen die Kennzeichen auf sie zu *als Menschen innerhalb eines Gemeinwesens*; und: Treffen sie auf sie zu *als Künstler innerhalb ihres Berufsstandes*? Sodann: Wann trafen sie zu, wann nicht; sprich: Veränderten die Künstler irgendwann ihre Werte?²⁶ Schlussendlich: Inwiefern spiegelten sie ihre Werte in ihren Werken wieder?

Das ist eine Menge an Fragen, die zu beantworten für ein Buch reicht – an die Stelle der Fragenschar tritt hier die Frage, an welchen Künstlergruppen Grosz, Heartfield und Vogeler sich beteiligten, um so ansatzweise zu zeigen, welche Werte sie als Mitglieder dieser Gruppen teilten oder nicht teilten.

Laut Wilhelmis Handbuch der *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900* waren die drei Künstler bei insgesamt 13 Gruppen dabei, bei einer länger gemeinsam, der *ASSO* (1928–1933),²⁷ wobei, um genau zu sein, Heartfield sie mitbegründete, nicht aber reguläres Mitglied wurde.²⁸ Mit den Mitgliedschaften in Künstlergruppen ist es aufgrund der Künstlergruppendynamik so eine Sache. So begründete Vogeler die *Novembergruppe* (1918–1933) mit, in der auch Grosz und Heartfield waren, die aber 1921 zwischenzeitlich ausschieden, wohingegen Vogeler blieb.²⁹ Alternativ bildeten Grosz und Heartfield (mit anderen und ohne Vogeler) die *Rote Gruppe* (1924–1926/1927).³⁰ Zusammen waren sie auch in den Gruppen

²⁶ Z. B. ist die Haltung von Vogeler zur Gewalt, als er 1918 den Brief über *Das Märchen vom lieben Gott* schrieb (vgl. Bernd Stenzig: *Krieg und Revolution – Der politische Vogeler*, in: Ausst. Kat. Worpsswede 2012 (wie Anm. 10), S. 169–187, hier S. 173–175; Faksimile des Briefes ebd., S. 204/205), eine andere als die, als er 1941/1942 die Ermordung Hitlers guthieß (wie Anm. 20).

²⁷ Christoph Wilhelm: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart 1996; Abgleich der Beteiligungen der drei Künstler über das Namensregister der an den Gruppen Beteiligten, ebd., S. 395, 397 und 428.

²⁸ Vgl. ebd., S. 72.

²⁹ Vgl. ebd., S. 279 und 282.

³⁰ Vgl. ebd., S. 315.

Club Dada (1918–1920) und *Der Knüppel* (1923–1927).³¹ An den anderen acht der 13 Gruppen war immer nur einer der drei beteiligt, von denen zwei Gruppen erwähnt werden, da sie früh datieren: zum einen die *Arbeitskommune auf dem Barkenhoff* (1918–1919),³² die Vogeler initiierte, zum anderen *der Arbeitsrat für Kunst* (1918–1921),³³ in dem Grosz Mitglied war.

Dies ergibt diese Tabelle (X steht für Mitglied, (X) für nicht-reguläres oder temporäres Mitglied – **Folie 20**):

			GG	JH	HV
1918–1919	Worpswede	<i>Arbeitskommune a. d. Barkenhoff</i>			X
1918–1920	Berlin	<i>Club Dada</i>	X	X	
1918–1921	Berlin	<i>Arbeitsrat für Kunst</i>	X		
1918–1933	Berlin	<i>Novembergruppe</i>	(X)	(X)	X
1923–1927	Berlin	<i>Der Knüppel</i>	X	X	
1924–1926/1927	Berlin	<i>Rote Gruppe</i>	X	X	
1928–1933	Berlin	<i>ASSO</i>	X	(X)	X

Sie zeigt, a) dass Berlin die Stadt war, um eine Künstlergruppe zu gründen, b) dass Grosz und Heartfield als Berliner Jahrgang 1891 und 1893 sich oft zu zweit zusammentaten, c) dass Vogeler als Bremer (oder Worpweder) Jahrgang 1872 verglichen mit den beiden anderen einen Sonderstatus innehatte, d) dass er früh eine Kommune gründete, als sie noch dadaistisch gesonnen waren, und e) dass sie dennoch zu dritt auf ihre Art links oder linksextrem eingestellt waren. Letzteres verdeutlichen die Namen der Gruppen, in denen sie waren. Anhänger der Novembergruppe waren Anhänger der Novemberrevolution. Die Begriffe „Arbeit“

³¹ Vgl. ebd., S. 106 und 206.

³² Vgl. ebd., S. 60.

³³ Vgl. ebd., S. 62.

oder „Kommune“ als Teilbegriffe des Gruppennamens waren Ausdruck für eine geistige Haltung, ebenso der Begriff „rot“ und die entsprechende Farbe. So erschien das Manifest der *Roten Gruppe* 1924 in der *Roten Fabne*,³⁴ dem von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg 1918 in Berlin gegründeten *Zentralorgan des Spartakusbundes*. *Der Knüppel* war eine satirische Arbeiterzeitung, gefördert von der KPD.³⁵ Die *Rote Gruppe* und *Der Knüppel* waren zusammen mit Vogelers *Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Künstler* (Berlin, 1927–1928)³⁶ Vorstufen für die Gründung der *ASSO*, auch *ARBKD* abgekürzt, für *Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*, ab 1931 *BRBKD* für *Bund Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*.³⁷ Ihr Vorbild war die *ACbRR* – die *Association Revolutionärer Künstler Rußlands*. In der Statuten der *ASSO* steht u. a., sie bezwecke:

„den Zusammenschluß aller revolutionären bildenden Künstler, die auf dem Boden des proletarischen Klassenkampfes stehen. Durch diesen Zusammenschluß sammelt die [... *ASSO*] die auf dem Boden des Klassenkampfes stehenden zerstreuten Kräfte in einer zielbewußten zentralisierten Organisation. Im Gegensatz zu den nur auf Stilrichtungen und der Phrase *l'art pour l'art* aufgebauten Kunstverbänden will die [... *ASSO*] den Klassenkampf fördern, stilistisch wie inhaltlich den Bedürfnissen der Arbeiterschaft angepaßt.“³⁸

Ein Ziel der *ASSO* war auch, die Arbeiter als Laienkünstler miteinzubeziehen, also die Barriere zwischen Berufs- und Laienkünstlertum aufzuheben.³⁹ Die Kunst zu „entkusten“ und ins Leben hinein zu „entgrenzen“, betrieb Vogeler schon, als er den Barkenhoff in eine Kommune verwandelte.⁴⁰

³⁴ Ebd., S. 315.

³⁵ Ebd., S. 205.

³⁶ Ebd., S. 58.

³⁷ Ebd., S. 70.

³⁸ Zit. nach: Heinrich Vogeler. *Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente*, Ausst. Kat. Berlin/Hamburg 1983, S. 215; ebd., S. 212, Anm. 9, Literatur zur *ASSO*.

³⁹ Vgl. Wilhelmi 1996 (wie Anm. 26), S. 71

⁴⁰ Vgl. Beate C. Arnold: *Gesamtkunstwerk Barkenhoff – Idylle und Wandel*, S. 58–75, hier S. 70–73 in: Ausst. Kat. Worpsswede 2012 (wie Anm. 10).

Harry Graf Kessler, der hier mit seinen Tagebucheinträgen als zeitgenössischer Gewährsmann angeführt wird, schrieb am 31. Januar 1919, laut Alfred von Nostitz sei Vogeler „ganz zu Spartakus übergegangen“, das sei „der neue Glaube der [...] Jugend“.⁴¹

Kessler am 7. Februar 1919 über Grosz: „Im Grunde genommen ist Grosz ein Bolschewist in der Malerei. Er [...] will etwas ganz Neues mit malerischen Mitteln oder, richtiger, etwas, was die Malerei früher geleistet hat (Hogarth, religiöse Malerei). Reaktionär und revolutionär, eine Zeiterscheinung.“⁴²

Kessler am 23. März 1919 über Grosz und Heartfield: „Hellmuth Herzfelde [sic] besuchte mich. Aus Anlaß seiner Zeitschrift sprach er seinen absoluten Widerwillen aus, [...] reine Kunst zu bringen. Im Laufe des Gesprächs formulierte er dieses so, daß er und seine Freunde immer feindlicher der Kunst gegenüberständen. Was George Grosz und Wieland [Heartfields Bruder] machten, sei zwar Kunst, aber sozusagen nur nebenbei. Die Hauptsache sei der Puls der Zeit, die große Gemeinschaft, in der sie mitschwinge. Er lehnte dann auch jede alte Kunst, auch wenn sie in ihrer Zeit gerade diese Eigenschaft der Modernität gehabt habe, ab. Sie wollten keine Dokumente schaffen, nichts, was Bestand habe und den Nachkommen im Wege stehe.“⁴³

Sieben Jahre später, am 22. März 1926, trug Kessler in sein Tagebuch ein: „Vogeler, der ganz nach Moskau übergesiedelt ist und dort im Dienste der Sowjet-Kunstpropaganda tätig ist, sagte, es gebe schon eine Reihe junger, sehr eigenartiger russischer Maler. Sie hätten die noch vor zwei Jahren herrschende abstrakte Richtung überwunden; ihre Kunst sei jetzt eine Art von synthetischem Realismus [vgl. Vogelers Komplexbilder – dazu später]. [...] George Grosz sagte, er habe sich erst seit kurzem wieder der Malerei zugewendet, nachdem er in den letzten Jahren

⁴¹ Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1918–1937*, hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt am Main 1982, S. 116, Berlin, 31. Januar 1919, Freitag; Kessler und Vogeler waren als Soldaten miteinander bekannt, vgl. Vogeler 1989 (wie Anm. 3), S. 514.

⁴² Ebd., S. 120, Berlin, 5. Februar 1919, Freitag.

⁴³ Ebd., S. 164/165, Berlin, 23. März 1919, Sonntag.

fast nur gezeichnet habe. [...] Er möchte, wie er sich ausdrückte, ‚moderne Historienbilder‘ malen [...]. Ihm schwebte etwas vor wie Hogarths politische Bilder.“⁴⁴

In den Augen Kesslers war Vogeler ein Spartakist und Sowjet-Kunstpropagandist und Grosz ein Bolschewist. Bei jenem stellte er eine neue politische Gesinnung als neuen Glauben fest, bei jenem zwar keinen Hang zur Religion,⁴⁵ aber einen Hang zu religiösen bzw. zu historisierenden oder moralisierenden Werken. Laut Kessler war für Heinrich Eduardowitsch Vogeler die Moskauer Kunst der Gegenwart das Vorbild, für Georg Ehrenfried Gross alias George Grosz die Kunst von Hogarth aus dem London des 18. Jahrhunderts. Und Heartfield? In den Augen Kesslers war vermutlich auch links oder linksextrem, ein Anarchist, – kein Ästhetiker in den klassischen Medien der Grafik und der Malerei wie die beiden anderen, sondern ein Praktiker der modernen Medien –, der Tag für Tag die Zeit sezierte und das, was er auf dem Seziertisch Schnipsel für Schnipsel diagnostizierte, zu Montagen zusammenklebte und in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte.

(Folie 21)

IV.

„Hunger ist Hochverrat“

Es gab neben Unterschieden eine gemeinsame Grundlage: Für links zu sein und gegen rechts. Je stärker gegen rechts, je stärker die Rechten wurden. Das erklärt, dass die Bezugnahmen der Künstler auf Hitler sich nach dem 30. Januar 1933, dem Tag der „Machtübergabe“ oder „Machtübernahme“, mehrten.

⁴⁴ Ebd., S. 490/491, Berlin, 22. März 1926, Montag.

⁴⁵ Vgl. Rosamunde Neugebauer: *Der Satire wird der Prozeß gemacht*, S. 167–174 in: *Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995* (wie Anm. I).

So entstand, wenn die anfangs besprochenen Bilder erneut peu à peu Revue passieren, Grosz' Karikatur *Siegfried Hitler* (Abb. 1 – Folie 22) anlässlich des Hitlerputsches 1923 – verglichen mit den Arbeiten von Heartfield und Vogeler – früh. Sie demonstriert den Willen Hitlers, an die Regierung zu kommen, wenn nötig auch mit Gewalt. Über dem Titel der satirischen Zeitschrift *Die Pleite* steht eine weitere Spitze „HUNGER IST HOCHVERRAT“. Sie richtet sich gegen die Verelendung der Bevölkerung.

Heartfields *S[eine] M[ajestät] Adolf* (Abb. 2 – Folie 23) von 1932 schlägt in dieselbe Kerbe: Hitler, der für sich auf Profit aus ist, so der Orden „Pour Le Profit“ auf der Brust, den Staat und dessen Bürgerinnen und Bürger aber in eine Pleite führt.

Auch Vogelers *Das Dritte Reich* (Abb. 3 – Folie 24) von 1934 ist eine Anklage gegen Hitler und gegen den Faschismus, gegen Armut, Elend, Gewalt, Hunger und Not, zeitgleich ein Bild für den Kampf der Kommunisten gegen die Faschisten, siehe rechts oben, und ein Bild gegen die Bücherverbrennung und für die Erhaltung der Bücher von Lenin, Marx und Stalin, siehe rechts unten.

Gegen Hitler zu sein, war eine gemeinsame Grundlage der Künstler. Und für jemanden zu sein – gab es auch da eine gemeinsame Grundlage? Ja und nein. Ja im Fall zweier Bilder von Vogeler und Heartfield – sie geben Liebknecht als Märtyrer wieder. Und nein im Fall eines Bildes von Grosz – es zeigt eine übermächtige Gestalt des Schreckens, halb Hitler, halb Stalin.

Das Totenbildnis von Karl Liebknecht steht im Verhältnis zu den anderen klein und am Rand Dargestellten groß im Mittelpunkt des Gemäldes *Der weiße Terror geht über die ganze Welt* von Vogeler (Abb. 14 – Folie 25),⁴⁶ über das der Künstler rückblickend schrieb:

⁴⁶ Abb. 14: Heinrich Vogeler: *Der weiße Terror geht über die ganze Welt*, 1926, in: Christine Hoffmeister: *Heinrich Vogeler. Die Komplexbilder*, Worpswede 1980, S. 37; in inhaltlicher Hinsicht vgl. ebd., S. 36; vgl. Hans Liebau: *Die Barkenhoff-Fresken und Komplexbilder Heinrich Vogelers im Rahmen seines Lebens und Werkes*, Berlin 1961, S. 83/84; und vgl. Rena Noltenius: *Heinrich Vogeler 1872–1942. Ein Leben in Bildern mit einem aktuellen Werkkatalog der Gemälde von Rena Noltenius*, hrsg. von Manfred Bruhn, [Fischerhude] 2013, Nr. 277, S. 224.

„Im Jahre 1926, während meiner Arbeit für die MOPR, malte ich den Komplex des weißen Terrors. Inmitten des Bildes steht der Totenkopf Karls Liebknechts, groß, drohend über einem Café, in dem Hakenkreuzler und Stahlhelmlleute am Tisch sitzen und auf eine von der Polizei zusammengehauene Demonstration herabblicken. Dann geht der Terror über Bulgarien, Rumänien, Polen, Frankreich, Indien, Amerika und schließt mit einer Szene im deutschen Klassengericht. Das Ganze ist so komponiert, daß man unten in eine Gefängniszelle sieht, in der ein politisch Gefangener steht, der in Gedanken an den Kampf und die Leiden seiner Genossen auf der ganzen Welt Kraft sammelt zu neuer revolutionärer Tat.“⁴⁷

Als Märtyrer wird Liebknecht in dreierlei Hinsicht gerühmt: als lebender Revolutionär, als sterbendes Opfer der Konterrevolution und als in der Erinnerung (des Bildes und der Bildbetrachter) weiterlebender Revolutionär, für dessen Ideen deren Anhänger in den nächsten Generationen einstehen und ihre Fäuste ballen werden, so Vogeler stellvertretend durch den wiedergegebenen politischen Gefangenen. Das Bild klagt die Gewalt gegen die Kommunisten in Deutschland sowie in anderen Ländern an und ruft zur Gegengewalt auf: „ROT / FRONT / gegen / Weissen Terror!“ steht in der linken unteren Ecke, „Secourez les victimes de la lutte de la classe“ rechts unterhalb der Mitte, übersetzt „Rettet die Opfer des Klassenkampfes“. Ein weiterer Schriftzug ist bezeichnenderweise seitenverkehrt, sprich verkehrt zur Intention des Werkes in selbiges gesetzt worden, nämlich „CAFFE VATERLAND“. Ein Hinweis auf ein Lokal bzw. ein Land, in dem eine Dame und zwei Herren, gut gekleidet und mit bourgeoisen Accessoires ausgestattet, sich bei Schaumwein amüsieren: eine Szene, die unterhalb des Schriftzuges zu sehen ist. Sie ist innerhalb des Komplexbildes als ein Gegenentwurf exakt eingepasst zwischen das Totenbildnis von Liebknecht und das des Widerständlers im Gefängnis.

Ein Zeitungsfoto Liebknechts als Opfer der Gewalt steht im Mittelpunkt von Heartfields *Man muß eine besondere Veranlagung zum Selbstmord haben* von 1927 bzw.

⁴⁷ Vogeler 1989 (wie Anm. 3), S. 331/332.

1931 (Abb. 15 – **Folie 26**),⁴⁸ umgeben von einigen wenigen kleineren Zeitungsfotos. Unten links ist eines zu sehen, das für die Täter steht, oben rechts eines für den Tatort, das Hotel Eden, in dem Liebknecht und Luxemburg verhört und misshandelt wurden, bevor sie am 15. Januar 1919 ermordet wurden. Die Montage ist eine Spitze gegen die SPD. Das Textmaterial stammt überwiegend aus verschiedenen Ausgaben des *Vorwärts*, die gegen die KPD zielen. Heartfields Darstellung macht die SPD mitverantwortlich für den Tod Liebknechts.⁴⁹

1942 malte Grosz sein Gemälde *The Mighty One on a Little Outing Surprised by Two Poets* bzw. *Der Mächtige wird auf einem Spaziergang von zwei Dichtern angesprochen* (Abb. 16 – **Folie 27**),⁵⁰ der Künstler schrieb darüber:

„Solange aber der Mächtige, übergroße Schreckliche (er kann alles sein) spazieren geht, gefriert die Erde [...]. Er, der Mächtige, hat eine Reitpeitsche, die steht ab wie ein teuflisches Schwanzende [...]. Dieses Problem eines Übermenschen, der die Erde erfrieren macht, [...] beschäftigt mich immer wieder.“⁵¹

Die Figur blickt grimmig. Die rechte Hand steckt behandschuht zwischen zwei Knöpfen des Mantels auf der Brust, eine Geste der Macht. Die linke Hand hält eine Peitsche, die von Blut trieft, auch eine Geste der Macht. Der Stiefel, der zu sehen ist, ist blutverschmiert, als sei die Gestalt durch ein Blutbad geschritten. Ein Zwerg, der eine Leier, und einer, der einen Stift hält, huldigen der Figur. Ihre Hinterteile zeigen Striemen, vermutlich von Peitschenhieben. Die Zwerge sind laut Grosz Stellvertreter für die „masochistische Liebe“.⁵² Und wer ist der Mächtige? Grosz ließ offen, wen er mit der Gestalt genau benennt. Sie ist in allgemeiner Hinsicht das Stereotyp des Tyrannen: ein Hitler, ein Stalin oder ein anderer Gewaltherrscher. So

⁴⁸ Abb. 16: John Heartfield: Montage *Man muß eine besondere Veranlagung zum Selbstmord haben* für die Zeitschrift AIZ, Jg. 10, Nr. 13, 1931, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1991/1992 (wie Anm. 2), 93, Kat. Nr. 210.

⁴⁹ Vgl. Anthony Coles: *John Heartfield. Ein politisches Leben*, Köln u. a. 2014, S. 164.

⁵⁰ Abb. 17: George Grosz: *The Mighty One on a Little Outing Surprised by Two Poets/Der Mächtige wird auf einem Spaziergang von zwei Dichtern angesprochen*, 1942, in: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995 (wie Anm. 1), S. 377.

⁵¹ Grosz zit. nach: Ausst. Kat. Berlin u. a. 1994/1995 (wie Anm. 1), S. 377.

⁵² Ebd.

sehr der Künstler versuchte, mit allegorischen Mitteln die Zeichen seiner Zeit in die Zeichen einer überzeitlichen Zeit zu überführen, so sehr bleibt das Werk in besonderer Hinsicht mit ihm biografisch und historisch verknüpft. Grosz war gegen die Nazis und sie waren gegen ihn.⁵³ Und er stand dem Sowjet-System seit seines Russlandbesuchs 1922 skeptisch gegenüber.⁵⁴

„[B]eim heiligen Stalin (pardon me)“, schrieb Grosz am 31. März 1938 an Heartfield, „die gewissen verschiedenen politischen Auffassungen sind doch letzten Endes nicht entscheidend – Politik vergeht, Freundschaft besteht!“⁵⁵

1935 schuf Vogeler ein – verschollenes – Stalin-Bildnis.⁵⁶

Mitte der 1920er Jahre schrieb der Künstler: „Mittendrin stand man [sc. ich, Vogeler] in dem Werden einer neuen Welt. Die Sehnsüchte aller geistig höher organisierten Menschen vergangener Jahrhunderte begannen sich zu erfüllen, ihre Kämpfe, ihr Opfer hatten den Weg vorbereitet. Alle Erkenntnisse aus diesen Kämpfen hatten Marx und Engels benützt für das Gestalten einer Wissenschaft, die die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft gesetzmäßig analysierte und der Klasse der Zukunft, dem Proletariat, die Waffen schmiedete, unter der Führung von Lenin das verfaulende alte System zu vernichten und weiter unter *Stalins* [Hervorhebung des Verfassers] Leitung den Aufbau der sozialistischen Wirtschaft und Kultur zu beginnen und zu vollführen. Dankbar hingerissen stand Johannes [sc. ich, Vogeler] in dieser Bewegung und erkannte überall die Keime des Werdens. Auch seine [sc. meine, Vogelers] Kunst bekam eine ganz neue Perspektive; vielleicht war es gar nicht mehr Kunst, sondern nur Agitation und Propaganda. Er

⁵³ Vgl. die Hitler-Karikatur von 1923 (Abb. 1); vgl. das rosa Papierbündel, das der Zwerg mit Stift hält, darauf ein blutrotes Hakenkreuz; und vgl. Jentsch 1995 (wie Anm. 1), insbesondere S. 547, S. 550 und S. 551.

⁵⁴ Vgl. George Grosz: *Ein kleines JA und ein großes NEIN. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Frankfurt am Main 2009, S. 193–222, ebd., S. 222: „Meine Reise war kein Erfolg gewesen. [...] Es war kein Land für mich und meine Art, das fühlte ich deutlich. [...] Für die Politik der Übermenschen habe ich ein tiefes Mißtrauen, keine Liebe.“ Grosz scheint in Hitler wie in Stalin Nietzsches Idee des Übermenschen verwirklicht gesehen zu haben. Und vgl. auch Jentsch 1995 (wie Anm. 1), S. 540.

⁵⁵ Grosz an Heartfield, Brief vom 31. März 1938, in: Grosz 1979 (wie Anm. 16), S. 270/271, hier S. 270.

⁵⁶ Vgl. Noltenius 2013 (wie Anm. 46), Nr. 303, S. 232.

[sc. Ich, Vogeler] dachte, wie teile ich alle meine Eindrücke den deutschen Arbeitern mit. Es entstanden jene Komplexbilder mit der rhythmischen Anhäufung von realen Vorgängen des Werdens, die Johannes erlebte. Das war seine neue agitatorische Arbeit, die nachher in Deutschland so große Wirkung unter der Arbeiterschaft hatte.⁵⁷

Eine gemeinsame Grundlage, für Liebknecht, Stalin oder einen anderen vergleichbaren Zeitgenossen zu sein, bestand bei Grosz, Heartfield und Vogeler folglich nicht. Gegen Hitler zu sein, hingegen schon. Eine gemeinsame Grundlage ideeller, nicht so sehr personeller Natur war, gegen Armut, Elend, Gewalt, Hunger und Not zu sein.

Ist ein Engagement gegen Armut, Elend, Gewalt, Hunger und Not ein Zeichen, humanistisch eingestellt zu sein? Auf ihre Art mögen Grosz, Heartfield und Vogeler Humanisten gewesen sein. Einer eher pessimistisch, einer eher realistisch und einer eher idealistisch eingestellt.

Grosz schrieb in seinen Lebenserinnerungen von 1955, seine kleine Welt (sc. Kosmos) sei sein Zimmer (sc. Atelier).⁵⁸ Dort hingen ein Schweinchen eines Cartoonisten, zwei Hufeisen, ein Christus Grünewalds, ein Inferno van der Weydens, Rechnungen und eine Farbkarte: Zeichen des Glücks, Zeichen des Unglücks und Zeichen des Alltags.⁵⁹ Die letzte Passage des Buches formulierte er wie folgt. „Ja, ich singe noch einmal mein Liedchen für die Lebensnähe, gegen die Konstruktionen des Intellekts und Theorien – noch einmal, bevor alles ausgelöscht ist auf der grauen Tafel der nahenden Zeiten, weggewischt von einem blutgetränkten Schwamm.“⁶⁰

⁵⁷ Vogeler 1989 (wie Anm. 3), S. 323.

⁵⁸ Vgl. Grosz 2009 (wie Anm. 54), S. 362.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 364; dies und die erste Passage, ebd., S. 7, ergeben einen Rahmen: „DER TAG ist neblig, neblig und verhangen, wie manchmal unser Gedächtnis. Wenn ich von dem Berg, auf dem ich stehe, hinuntersehe in das Tal meiner Vergangenheit, so ist es, als blickte ich mitten im Winter aus meinem Atelierfenster. Ich sehe nur wallenden Nebel, milchige, gespenstische Formen, Baumskelette, als wären es immer Skelette gewesen, als hätten sie niemals Blätter getragen, niemals geblüht.“

Heartfield 1958: „Ich bin für Realismus. Und als Parteikünstler (als einen anderen kann ich mich mir nicht vorstellen) bin ich für den sozialistischen Realismus. Die großen Ideen, welche die Menschen bewegen, sind nicht mit einem bloßen Farbfleckenspiel wiederzugeben. Und für wen soll man denn arbeiten, wenn nicht für die große Masse der Menschen, wenn nicht für das Volk? Heutzutage muß die Kunst das Leben und den Frieden schützen, muß sie beide preisen. Kunst und Künstler müssen das Recht und die Kraft haben, die Barbarei anzuprangern und die Herzen gegen die Barbarei zu erwecken.“⁶¹

Vogeler beschrieb sich selbst in seinen Erinnerungen bis 1914 als bourgeoisen Romantiker, 1918 als Mystiker und ab 1924 als antikapitalistischen Agitator.⁶² Für ihn reihten sich in seinem Leben Bruch an Bruch. Dieser Selbstdarstellung folgten Bücher wie *Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten* von 1972,⁶³ *Heinrich Vogeler. Vom Romantiker zum Revolutionär* von 1982⁶⁴ oder *Von Rot zu Gold. Heinrich Vogelers Weg in eine andere Welt* von 2004.⁶⁵ Meines Erachtens ist es eine eigene Untersuchung wert, die sich der Stetigkeit der Ideen, des Lebens und des Werkes von Vogeler widmet, die Widersprüchlichkeiten zum einen festhält, zum anderen hegelianisch aufhebt. Eine „[p]olitische Orientierung war nicht da“, schrieb Vogeler über die frühe Phase seines Lebens, „irgendeine religiöse Anschauung [...] war ebenfalls nicht vorhanden gewesen.“⁶⁶ Mitte der Zwanzigerjahre sah der Künstler dann in sich, wie zitiert, den Johannes verkörpert, den der Sozialismus ergriff, der ihm und seiner Kunst eine neue Perspektive bescherte.⁶⁷ Eine Kehre vom unpolitischen Saulus zum politischen Paulus? Eine vom bourgeoisen Romantiker zum Mystiker? Und eine vom Mystiker zum

⁶¹ Aus einem Interview mit John Heartfield, 1958, aus: A. Tschlenov. *Die Kunst John Heartfields*, in: *Neue Zeit*, Moskau, Nr. 30, Juli 1958, S. 24, zit. nach: *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation*, hrsg. und kommentiert von Roland März, Mitarbeit Gertrud Heartfield, Dresden 1981, S. 459.

⁶² Vgl. Vogeler 1989 (wie Anm. 3), 473–476.

⁶³ Autor Heinrich Wiegand Petzet, Erscheinungsort Köln.

⁶⁴ Herausgeber Bonner Kunstverein, Ausst. Kat. Bonn.

⁶⁵ Autor David Ercay, Erscheinungsort Bremen.

⁶⁶ Vogeler 1989 (wie Anm. 62), S. 473.

⁶⁷ Wie Anm. 57.

antikapitalistischen Agitator? Diese vermeintlichen Brüche lassen sich durch einen roten Faden miteinander verknüpfen, den Thomas Nipperdey gesponnen hat, den roten Faden der „vagierende[n]‘ Religiosität“: „keine Religion eigentlich, aber eine religiöse Gestimmtheit“,⁶⁸ die Künstler um 1900 dazu bewog, „die säkulare Welt [zu] sakralisieren.“⁶⁹ Nipperdey nennt Vogeler hier zwar nicht, aber Literaten, mit denen Vogeler in Verbindung stand: Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Rudolf Alexander Schröder.⁷⁰ Ein paar der Charakteristika, die Nipperdey für die Repräsentanten der vagierenden Religiosität skizziert, treffen auch auf Vogeler zu, so die „Vision eines neuen Lebens“, eine „lyrische Stimmung“, „Patina des Alten“, „Dekoration“, „Heidnisches und Christliches, Modernes [und] Idealistisches“.⁷¹ Ob Romantiker, Mystiker⁷² oder Agitator – der Künstler, der sich den Namen Johannes gab, war ein sich Großes tagträumender, ein sich Großes wünschender Künstler. So unterschiedlich Bilder wie *Sommerabend* oder *Das Konzert* von 1905⁷³ und *Die Geburt des Neuen Menschen* von 1923⁷⁴ formal zu sein scheinen,⁷⁵ so sehr eint sie inhaltlich die Sehnsucht nach einer Gemeinschaft, die in Frieden lebt, sei es die Familie, der Freundeskreis oder die Menschheit. Die Offenbarung dieses Johannes ist die Vision eines neuen Jerusalem, sei es an der Hamme, der Spree oder der Moskwa.

⁶⁸ Thomas Nipperdey: *Die Unkirchlichen und die Religion*, in: ders.: *Deutsche Geschichte 1866–1918. I. Bd. Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 2013, S. 507–528, hier S. 521; ich bedanke mich bei Hans-Ulrich Thamer für seinen freundlichen Hinweis auf Nipperdeys Ausführungen zur „vagierende[n]‘ Religiosität“.

⁶⁹ Ebd., S. 527.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 525/526; Nipperdey 2013 (wie Anm. 65) erwähnt Vogeler später als Maler „eine[s] dekorativen Märchenstil[s]“ (S. 707).

⁷¹ Ebd., S. 526.

⁷² Pamela Kort hält die Einschätzung, Vogeler sei ein Mystiker gewesen, die auch Vogelers Selbsteinschätzung war (wie Anm. 62), für irreführend – stattdessen habe Vogeler sich mit der Figur des „Künstler[s] als Erlöser[s]“ identifiziert, vgl. dies.: *Heinrich Vogeler*, in: *Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne. 1872–1972*, Ausst. Kat. Frankfurt am Main/Prag 2015, 215–239, hier S. 220.

⁷³ Nolténus 2013 (wie Anm. 46), WVZ-Nr. 59, S. 177.

⁷⁴ Ebd., Nr. 261, S. 220; vgl. Hoffmeister 1980 (wie Anm. 46), S. 24; und vgl. Liebau 1961 (wie Anm. 46), S. 51/52.

⁷⁵ Es gab ein schier endloses Debattieren um Ost- und West-Kunst, um eine engagierte Kunst da, eine formalistische hier, eine realistische da, eine abstrakte oder abstrahierte hier. Diese Debatte mag sich nun versachlicht haben, nachdem eine Postmoderne ausgerufen wurde, und die Blöcke von Ost und West zerbröckelten. Das ist eine Chance für eine neue Rezeptionsgeschichte.

(Folie 28)

V.

„Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken“

Vogeler, Heartfield und Grosz lebten im *Zeitalter der Extreme*, sie legten als Zeugen mit ihren Werken Zeugnis ab von dieser Ära. Vogeler starb, bevor der Große Vaterländische Krieg endete.⁷⁶ Heartfield kehrte nach Kriegsende in die DDR zurück,⁷⁷ Grosz in die BRD,⁷⁸ wo sie in den ersten Reihen auf der einen wie der anderen Seite des Eisernen Vorhanges den Kalten Krieg miterlebten.

Fünf Jahre vor dem Fall der Mauer malte Martin Kippenberger, geboren 1953 in Dortmund und in Wien 1997 gestorben, *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*.⁷⁹ Vor grauem und schwarzem Grund setzte er Quader in Gelb, Grau, Rot und Weiß, die er ab und an zu Haken zusammenfügte. Der Künstler malte auf eine wilde Weise, sprengte sowohl die rechten Winkel der Quader als auch die der Haken. Kippenberger parodierte zum einen das Formenvokabular der Kubisten und Suprematisten, zum anderen das der Neuen Wilden Baselitz und Lüpertz, die militärische Motive Adler, Gewehre, Helme und Stiefel in ihren Gemälden verwendeten.⁸⁰ So vordergründig witzig das Bild ist, so hintergründig gewitzt stellt es den Deutschen (nicht nur den deutschen Malerkollegen) eine Frage: Ob sie ihre Vergangenheit bewältigt haben oder nicht,⁸¹ ob sie auf ihren rechten Augen blind sind oder nicht?

⁷⁶ Vgl. Dmitry Lyubin: *Neue Wege – Vogeler in der Sowjetunion*, in: Ausst. Kat. Worpswede 2012 (wie Anm. 10), S. 115–129, hier S. 127/128.

⁷⁷ Vgl. Krejsa/Albrecht 1989 (wie Anm. 2), S. 408.

⁷⁸ Vgl. Jentsch 1995 (wie Anm. 1), S. 557.

⁷⁹ Abb. 16 in: *Martin Kippenberger*, hrsg. von Doris Krystof und Jessica Morgan, Ausst. Kat. London/Düsseldorf 2006, Ostfildern 2006, S. 45.

⁸⁰ Vgl. Gregory Williams: *Jokus interruptus: Martin Kippenbergers fliehende Pointen*, in: Ausst. Kat. London/Düsseldorf 2006 (wie Anm. 79), S. 39–47, hier S. 44–46.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 45.

Ist das für die Deutschen drei Dekaden nach der Entstehung des Gemäldes und sieben Dekaden nach dem Untergang des „Dritten Reiches“ noch eine Frage?

Das scheint nicht nur eine nationale, sondern auch eine internationale Frage zu sein. In *Der „hässliche Deutsche“ – Kontinuität und Wandel im medialen Außendiskurs über die Deutschen seit dem Zweiten Weltkrieg* von 2011 analysierte Anna Stiepel „antifaschistische Filme“ bzw. „NS-Dramen“.⁸² Als frühestem widmete sie sich *De[m] großen Diktator* von Charlie Chaplin von 1940, als spätestem *[D]em Vorleser* von Steven Daldry von 2008. An den 17 von ihr besprochenen Filmen war zwar dieser und jener Deutsche beteiligt, z. B. ein Schriftsteller, der die literarische Vorlage für *Der Vorleser* lieferte, oder ein Regisseur für *Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet!*, überwiegend wurden diese Filme aber von nicht-deutschen Regisseuren inszeniert wie von Roberto Rossellini, Mel Brooks, Steven Spielberg, Roberto Benigni oder Roman Polanski. Stiepels „Außendiskurs“ ist der Blick der Nicht-Deutschen auf den „hässlichen Deutschen“ als „de[n] ,ewige[n] Nazi“.⁸³ Das Buch endet: „Nazis sind Pop.“⁸⁴

Darüber mag, auf die eine oder andere Weise verstanden oder missverstanden, gestritten werden. Und hierüber: „Darstellungen von Nazis sind in der populären Kultur eine Massenware“? Darüber vermutlich auch, wenngleich weniger.

Eine kleine Bestandsaufnahme.⁸⁵ Sie ist beschränkt auf die Hitler-Physiognomie – das Hakenkreuz bleibt als Motiv unbearbeitet,⁸⁶ auch der Hitler-Gruß als eine performative Geste, mit der Künstler ab und an die Justiz beschäftigen. Sie ist ferner beschränkt auf die menschliche Physiognomie – Bilder von Katzen, die

⁸² Frankfurt am Main; ebd., Inhaltsverzeichnis, S. 10–12; vgl. ebd., S. 37, die „Tabelle 1: Die untersuchten Kinoproduktionen“.

⁸³ Ebd., S. 17.

⁸⁴ Ebd., S. 163.

⁸⁵ Vgl. weiterführend *Unmasking Hitler. Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*, hrsg. von Klaus L. Bergahn und Jost Hermand, Bern u. a. 2005 und *Hitler darstellen. Zur Entwicklung und Bedeutung einer filmischen Figur*, hrsg. von Rainer Rother und Karin Herbst-Meßlinger, München 2008.

⁸⁶ Vgl. *ART-Debatte: Taugt das Hakenkreuz als Kunst-Motiv*, in: *ART*, H. 3, Hamburg 1989, S. 72–80.

Hitler in irgendeiner Hinsicht ähnlich zu sein scheinen, wozu es eine Website gibt,⁸⁷ stehen zwar für die Popularität des Themas, sie bleiben hier aber ebenso unbearbeitet wie das Motiv des Hakenkreuzes.

In den letzten Jahren wurden deutsche Filme über Hitler gedreht: Armin Mueller-Stahls *Gespräch mit dem Biest* von 1996, Bernd Eichingers und Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* von 2004 und Dani Levys *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* von 2007.

Walter Moers schuf Comics über den Führer: 1998 *Adolf – Äch bin wieder da!!* und 1999 *Adolf – Teil 2 – Äch bin schon wieder da!*⁸⁸ Beide Bücher wurden 2005 und 2006 als Taschenbücher veröffentlicht und erlebten 2007 eine zweite Auflage.⁸⁹ Von Moers' Comic *Adolf – Der Bonker – Eine Tragikomödie in drei Akten* erschien 2006 eine sechste Auflage.⁹⁰ Das Buch enthält ein Musik-Video auf DVD, das auch auf den Video-Plattformen MyVideo und YouTube läuft, wo es über 2,1 bzw. über 1,3 Millionen Mal angeklickt worden ist.⁹¹ Die Single *Adolf, die Nazisau – Ich hock in meinem Bonker* hielt sich 13 Wochen in den deutschen Single-Charts.⁹²

Ein weiterer Kassensknüller ist Timo Vermes' Buch *Er ist wieder da* von 2012.⁹³ Es ist laut einer Meldung des Verlags von 2015 zwei Millionen Mal verkauft worden,⁹⁴ das Hörbuch laut einer Meldung des Buchmarkts von 2013 300.000 Mal.⁹⁵ Der Film *Er ist wieder da* wird am 8. Oktober 2015 in die Kinos kommen.⁹⁶ Und die Physiognomie Hitlers, wo ist die im Buch und Hörbuch zu finden? Auf dem Cover:

⁸⁷ www.catsthatlooklikehitler.com – „[e]in Geheimtipp“ von Harald Martenstein: *Adolf auf der Therapeutencouch. Längst ist „der Führer“ eine Witzfigur der Popkultur. Dani Levy wollte die erste deutsche Komödie über ihn drehen – und ist gescheitert*, in: *Die Zeit*, Nr. 2, Hamburg, 4. Januar 2007, S. 31.

⁸⁸ Erscheinungsort Frankfurt am Main.

⁸⁹ Erscheinungsort München.

⁹⁰ Erscheinungsort München.

⁹¹ 1. September 2015.

⁹² www.offiziellecharts.de/titel-details-247997, 1. September 2015.

⁹³ Erscheinungsort Köln.

⁹⁴ www.luebbe.de/eichborn/buecher/sonstige-belletristik/er-ist-wieder-da/id_5118978, 1. September 2015.

⁹⁵ www.buchmarkt.de/content/55338-timur-vermes-millionen-seller-er-ist-wieder-da-wird-2014-verfilmt.htm, 1. September 2015.

⁹⁶ www.constantin-film.de/kino/er-ist-wieder-da, 1. September 2015.

Es zeigt eine schwarze Tolle und ein schwarzen Textblock mit dem Titel *Er ist / wieder da* als Bart (Abb. 17 – Folie 29).⁹⁷

Als Vogeler, Heartfield und Grosz Hitler demaskierten (Folie 30), riskierten sie etwas. Der Führer war nicht nur in den Medien präsent, er war präsent. Es gab Bilder von ihm, die ihm passten, wie die seines Fotografen Heinrich Hoffmann,⁹⁸ und Bilder von ihm, die ihm nicht passten, wie die der genannten Künstler. Ihre Werke standen auf dem Index. Hitler war willens, nicht nur die Satiren auf ihn zu tilgen, sondern auch die Satiriker, die Menschen.

Für diejenigen, die Hitler posthum karikierten oder kritisierten, brach eine neue Epoche an – eine ohne irgendeine Gefahr, scheinbar. Mit den Mitteln der Fiktion tun Mueller-Stahl in *Gespräch mit dem Biest*, Moers in seinen *Adolph*-Comics und Vermes in *Er ist wieder da* gleichwohl so, als sei Hitler nicht tot. Eine Gefahr?!? Was wäre dann mit ihnen, was mit den Menschen, die sich an ihren Werken erfreuen, wenn Hitler und Hitleranhänger noch lebten?

Einer derjenigen, die sich freuten, dass Christoph Maria Herbst Vermes' Buch als Hörbuch sprach, war Lutz Bachmann, Pegida-Cheforganisator. Seine Freude war so groß, dass er – frisch frisiert und rasiert – ein Foto von sich selbst als Hitler auf die Pinnwand Herbsts postete, laut Bachmann ein „Scherz“.⁹⁹ Ein schlechter Scherz, *Er ist wieder da*, der Fremdenfeind. Asylbewerber seien „Dreckspack“, „Gelumpe“ und „Viehzeug“, soll Bachmann geschrieben haben.¹⁰⁰ Ein Fall für die Staatsanwaltschaft.¹⁰¹ Und ein Fall für die Kunstkritik. Bachmann ist kein Künstler, sein Foto ist kein künstlerisches, es ist ästhetisch so schlecht wie ethisch. Solche Urteile, Bilder ästhetisch und ethisch zu werten, sind Teil der kritischen Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. Sie studiert Bilder von Laien wie von

⁹⁷ Abb. 17: Archiv des Verfassers.

⁹⁸ Vgl. Rudolf Herz: *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Ausst. Kat. München, Berlin, Saarbrücken 1994, München 1994.

⁹⁹ www.faz.net/aktuell/politik/inland/lutz-bachmann-pegida-gruender-spielt-hitler-13382531.html, 25. Mai 2015.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

Professionellen und definiert ihre Werte in meinen Augen auch in sogenannten posthistorischen und posthumanistischen Zeiten über diejenigen der Allgemeinen Menschenrechtserklärung. Jeder Mensch, der verfolgt wird, hat demnach das Recht auf Asyl, darunter auch Künstler, die wegen ihrer Kunst verfolgt werden, so wie Vogeler, Grosz und Heartfield während des „Dritten Reiches“.

Wenn 2015 im Land der „Dichter und Denker“, der „Richter und Henker“¹⁰² Häuser brennen, in denen Asylbewerber wohnen, gilt es aufmerksam zu sein für die Zeichen der Zeit im vermeintlichen Zeitalter nach den Extremen.

„[I]ch kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen“,¹⁰³ schrieb Hölderlin, poetisch und prophetisch, vor über 200 Jahren.

Ich bedanke mich, sehr verehrte Damen und sehr geehrte Herren, für Ihre Aufmerksamkeit. (Folie 31).

¹⁰² Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Bd. 10 der *Gesammelten Schriften*, hrsg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1986, S. 199/200.

¹⁰³ Wie Anm. 4.