

Hans-Jürgen Maes

Der Maler
CARL GROSSBERG

Von **Weimar** nach nirgendwo,
von nirgendwo nach **Dessau**

MICHAEL IMHOF VERLAG

Was Vergangenheit und Zukunft gemein haben, ist unsere Vorstellungskraft, die sie heraufbeschwört. Und unsere Vorstellungskraft wurzelt in unserer eschatologischen Furcht: dem Schreckgespenst des Gedankens, dass wir ohne Vorgänger und Nachfolger sind. Je stärker diese Furcht, desto detaillierter unser Bild von Antike und Utopia.

Joseph Brodsky Hommage an Marc Aurel

Wieviel bezog z.B. Nietzsche auf sich von Vergangenem und Zukünftigem!
Alles eigentlich! Wir nichts. Das ist das Neue, das ist das entscheidend Neue in uns.

Gottfried Benn Brief an F.W. Oelze vom 18.1.1945

[...] und wenn jetzt überhaupt noch von ‚griechischer Heiterkeit‘ die Rede sein darf, so ist es die Heiterkeit des Slaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiss als das Gegenwärtige.

Friedrich Nietzsche Die Geburt der Tragödie

INHALT

Carl Grossberg - ein abgelegter Maler	9
I. Von Weimar nach nirgendwo	13
<i>Arche Noah</i> (1923) Nachruf auf eine Utopie	17
<i>Traumbild Rotor</i> (1927) Persiflage einer Weltbauvision	22
Normung und Typography	24
Arts and Crafts – Kunst und Technik	30
Szientismus als Ästhetik	39
Raumzeitarchitektur: Die <i>maison particulière</i>	45
Axonometrie und Pangeometrie	48
Saturn und die Entstehung der <i>melancholia artificialis</i>	49
EXKURS: Das <i>Traumbild Rotor</i> als ikonographische Komposition	55
Komplementärsymbole und die Aufspaltung der <i>melancholia artificialis</i>	58
Die Melancholie der mathematisch Begabten	59
Technisches Herrentum: <i>sieg über die sonne</i>	61
Ars et Scientia – Brauch und Kunst	62
<i>Dampfkessel mit Fledermaus</i> (1928)	69
Rotation der Weltkörper: Der ‚imaginäre Raum‘	76
Der Bildträger als Persiflage	78
<i>Selbstporträt</i> (1928) Nicht Genie – nicht Ingenieur	81
Von Handwerk und Begabung	82
Von Demut und Begabung	90
Von Stil und Begabung	95
Dürer als Sokrates	98

II. von nirgendwo nach Dessau	101
<i>Maschinensaal I</i> (1925) Vom Niedergang der Erdkultur	102
Der Baron und der Konsul	
Grossbergs Sammler und Auftraggeber	110
Der HOBUM-Auftrag (1932/33)	
Humores, Hogarth, Hesiod	115
Ölraffinerie (<i>Der schwarze Kessel</i>) und <i>Der gelbe Kessel</i>	115
Weiße Röhren (1933)	120
Weiße Tanks	122
Weißer Rauch (<i>Fabrikhof</i>) und <i>Laderampe</i>	127
<i>Renaissance</i> (1929) Die Tragödie als Versuchsaufbau	135
Die Entstehung der <i>perspectiva artificialis</i>	138
EXKURS: Surrealismus als Postsymbolismus	142
Szenographie für eine ‚Oper ohne Bühne‘	146
Umriss einer Mechanik der Weltgeschichte	148
<i>Die Elemente</i> (1931) Vor Plato im Werkraum	154
Riemenschneider als Gegentyp zu Dürer	157
Von Stoff und Form	161
Von Wesen und Vollendung	168
Arbeiten und nicht verzweifeln!	175
<i>Taucherrüstung in Montagehalle</i> (1931) Anonymus im Dualgehäus’	177
Selbstporträt als <i>geistig Schaffender</i>	179
Fluchtpunkt und Unendlichferne	182
Das <i>Handwerk der Zukunft</i>	186
Ein Zeitbild des Jahres 1931	187

III. Neue Lebenswelten	191
Rendite statt Abundantia	
Stadtporträts als Kapitalismuskritik.	192
<i>Der Industriepol</i> Vom Nachleben des Mythos in der Moderne	206
Heimatschutz als Fertighaus	210
<i>Deutsches Volk – Deutsche Arbeit</i> (1934)	220
Der totale Staat	220
Weder Volk noch Arbeit	222
Menschenbilder, Selbstsichten, Staatsideen	227
Symbolische Formen und das Distanz-Apriori der Freiheit	234
Epilog	
Formalia einer tragischen und einer heroischen Moderne	238
 Anhang	243
Einzelausstellungen	243
Sammelausstellungen	244
Nachweisbare und wahrscheinliche Quellen Grossbergs	245
Literatur	247
Dokumente	255
Anmerkungen	258
Abbildungsnachweis	273
Impressum	275

Traumbild Rotor (1927) Persiflage einer Weltbauvision

 Mit dem *Traumbild Rotor* [ABB. 4]⁵⁰, dessen Titel von Grossberg mit dem Zusatz „Arche Noah“ versehen wurde, entsteht vier Jahre nach seiner ersten Arche ein Anschlussbild, das in seinem zentralen Motiv die Ersetzung der ursprünglichen durch die neue Bauhausprogrammatik illustriert und deren Folgen ironisiert. Bildbeherrschend gleitet ein metallischer gestufter Schiffsaufbau über einem Weltmeer, wie in hoher orbitaler Bahn überspannt von einem tiefschwarzen Himmel. Er rammt eine Konstruktion in Driftrichtung, die dabei zer- splittert und aus Holz zu bestehen scheint, wie die Bruchstelle eines Pfostens, wie Seile, Nägel und Eisenkrampen verraten.

Die Erscheinung dieser neuen Arche muss für Zeitgenossen Grossbergs überaus assoziationsreich gewesen sein, zu deutlich erinnert der gestuften Bau an ein langgestrecktes Industriegebäude, zu deutlich erinnerte umgekehrt die Architektur des Neuen Bauens durch ihre ornamentlose hell- weiße Flächigkeit an metallische Schiffsaufbauten. Insbesondere die Entwürfe des neusachlichen Architekten Hans Scharoun mit ihren abgerundeten Ecken und Geländern so filigran wie eine Reling waren unverkennbar maritim inspiriert. Der Bauhausmeister Laszlo Moholy-Nagy wird in seinem Buch *von material zu architektur* von 1929 die Aufbauten der Überseeschiffe seit Ende des 19. Jahrhunderts gar als Vorläufer der damals zeitgenössischen Architektur auf- fassen.⁵¹ Die gedankliche Verknüpfung von Haus und Schiff, wie die Arche Noah sie darstellt, war auch ohne Kenntnis der Architekturtheoreme jedem Zeitgenossen einsichtig.

Im Motiv der für einen Ozeandampfer überlang dargestellten Schornsteine changiert das metallene Schiff ins Industrielle und erinnert an eine Fabrik oder ein Kraftwerk. Doch gab es tatsächlich ein Schiff mit solchen Aufbauten, die *Buckau*, die nicht mit zwei Schornsteinen, sondern zwei Rotorzylindern bestückt war.⁵² Diese 1925 patentierte und lange vergessene Erfindung des Ingenieurs Anton Flettner nutzte den sogenannten Magnus-Effekt als Antrieb. Ein rotierender Zylinder erfährt im Unterschied zu einem starren in einem Anströmungsfeld eine rechtwinklig wirksame Kraft, wodurch der Vortrieb des Schiffes erzeugt wurde.

Das revolutionär Neue der Rotoren, das Befremdliche ihrer Erscheinung, bot Grossberg die Möglichkeit, sein Bild gewissermaßen zu datieren. Die zwanziger Jahre waren eine in allen Bereichen das Neue suchende Epoche, was vor allem die Tendenz zu einem Anders-als-vorher bedeutet. Dazu bot die Welt der Technik Motive von ikonischem Potential, die eine Vorstellung von Zukunft aufscheinen ließen. Die Zylinder waren eine spektakuläre Erscheinung im Realien- interieur der Weimarer Republik, die Illustrierten zeigten sie als Rotorschiff auf dem Ozean, oder auch – in kleinnautischem Maßstab – als Rotorjacht auf dem Wannsee. Die *Buckau*, ein umgerüsteter Dreimaster, überfuhr im Mai 1926 den Atlantik und sorgte auf der Weltausstellung in Philadelphia für Aufsehen.⁵³ Auch der Konstruktivist und spätere Bauhausdirektor Hannes Meyer zeigte sich begeistert und zählte Flettners Rotorschiff zu den „Etappen der Mechanisierung unseres Erdballs“. Als Ergebnis exaktesten Denkens belege die neue Technologie „augenfällig den Nachweis einer fortschreitenden wissenschaftlichen Durchdringung unserer Umwelt“, belege sie „den Sieg des bewussten Menschen über die amorphe Natur“.⁵⁴ In einem journalistischen Sinn muss das *Traumbild Rotor* auf den ersten Blick für Zeitgenossen geradezu „chic“ gewesen sein. Doch war Grossberg sicherlich nicht an der Dokumentation einer neuartigen Antriebstechnologie interessiert. So sinnfällig sich bereits in der Arche von 1923 Haus und Schiff zu einem Symbol verbinden, so übersteigt auch hier der Bildgehalt das Motiv: Es geht Grossberg nicht nur um eine gleichsam industrielle Arche, sondern um das Prinzip der Rotation.

Die willkürliche Verbindung, die Collage oder Montage, ist eine Technik der Persiflage und damit eine Ironisierung, die Grossberg hier vornimmt. Doch hatte das Pathos der Zeitstimmung ein solches Übermaß an Technikgläubigkeit, dass allein das Zitat bereits eine ironisierende Qualität besaß. Im *Homo technicus* schien sich das Telos der Geschichte zu verwirklichen. „Eine jahrhundertlange Entwicklung mußte vorausgehen, ehe die Schallplatte, wie sie heute allgemein bekannt ist, definitiv in Erscheinung treten konnte“, schreibt beispielsweise der Filmkomponist Walter Gronostay in zeit-



ABB. 4 |

Grossbergs zweite Arche: *Das Traumbild Rotor* von 1927

Prominenz wechseln. Nach einer Ehe mit dem Generaldirektor der IG-Farben Wilhelm Imperatori und einer ebenso kurzlebigen Liaison mit dem Schauspieler Hans Albers hatte sie den Chicagoer Fleischfabrikanten Charles H. Swift geheiratet.³⁹² August Sander hat sie mit seinem sachlichen Blick porträtiert, angeblich auch Otto Dix mit seinem bösen.

„Gestern war die bekannte Opern- und Konzertsängerin Frau Claire Dux bei mir zum Frühstück“, schreibt Brinckman an Grossberg. „Sollte Ihnen ‚Claire Dux‘ kein Begriff sein, so möchte ich erläutern, daß sie früher an der Berliner Staatsoper die Größe war [...].“ Grossberg antwortet auch im Namen seiner Frau auf Brinckmans Schreiben: „Von Frau Cläre Dux und ihrer einzigartigen Stimme haben wir schon oft gehört und auch gelesen.“³⁹³

Mit dieser kleinen Verschiebung, die sich als Nachlässigkeit entschuldigen ließe, aber bei Dünkel neuralgisch wird, entlarvt Grossberg die vorgetäuschte Weltläufigkeit als plumpen Provinzialität. Unter der frankophoben Grundstimmtheit des wilhelminischen Reiches keine zwanzig Jahre zuvor hatte der Vater Grossbergs wie viele Französischstämmige seinen Geburtsnamen Grandmontagne noch eindeutigen lassen.³⁹⁴ Das Treuebekenntnis zu Nation und Kaiser war in der Weimarer Republik in das Modephänomen eines prahlernen Internationalismus umgeschlagen, der nichts mit der unaufgeregten Selbstverständlichkeit einer kosmopolitischen Haltung gemein hatte und dessen ausgeliehene Aura eben deshalb schon wieder komische Züge trug. Der Kritiker und Publizist Werner Hegemann zum Beispiel amüsierte sich über den Architekten Ludwig Mies aus Aachen, der „eines Morgens als holländischer Edelmann von der Röhe erwacht“ sei.³⁹⁵ Der veristische Maler George Grosz dagegen, der als Georg Ehrenfried Gross geboren wurde, hatte sich bereits während des Ersten Weltkriegs 1916 umbenannt, seinen deutschen Namen verfremdet und so ein Bekenntnis gegen eine nationalistische Borniertheit gesetzt. Unter den sich schnell ändernden Vorzeichen waren Naturalisation oder Verfremdung des eigenen Namens entweder ein Akt der Selbstverleugnung oder der Selbstbestärkung, ein Testat des Opportunismus oder der Charakterfestigkeit. Es sind die Codes der Zeit, deren gelegentlich ernster Hintergrund nach einem Epochenumbruch nur noch wie vergängliche Ironie

erscheint, und die sich deshalb nur schwer in ein sich stets wandelndes Heute vermitteln lassen. Grossbergs Verachtung für diese Gesellschaftskreise, die für ihn gleichwohl das Reservoir möglicher Sammler darstellte, wird in solchen kleinen Bemerkungen sichtbar.

August Brinckmans Begeisterung für Grossbergs Traumbild *Maschinensaal I* führte zu einem größeren Auftrag. Der schwedische Honorarkonsul war Mitinhaber der *Harburger Ölwerke Brinckman und Mergell*, die sich HO-BUM abkürzten und die in der heute zu Hamburg gehörenden Doppelstadt Harburg-Wilhelmsburg ihre Produktionsanlagen hatten. Brinckman beauftragte Grossberg mit einer Art Firmenporträt, einer Reihe von fünf Bildern dieser Anlagen. Dazu hatte der Unternehmer den Maler im November 1932 nach Hamburg eingeladen, wo Grossberg Skizzen und Notizen anfertigte, die er folgend im Winter 32/33 in seinem Atelier in Sommerhausen ausarbeiten wollte.

Während dieser Entstehungsphase der HOBUM-Bilder kam es zu einem Briefwechsel zwischen Auftraggeber und Künstler, der völlig im Widerspruch zu Grossbergs lakonischem wortkargen Charakter steht. Das gegenseitige überschwängliche Wertschätzungsphänotypus wirkt derart gestelzt, die entäußerte Dankbarkeit Grossbergs derart untertänig, dass die Korrespondenz nur noch als Parodie auf den neuen Industrieadel begriffen werden kann, eine Rollenteilung, die der Fabrikant jedoch jovial und ganz ohne Arg annahm. Bei jedem Satz Grossbergs liest man die ironische Schattierung heraus, bei jedem Satz Brinckmans die Rührung.

Grossberg schreibt über die „tausend neuen Eindrücke“ der „erregenden Fabrik“ Brinckmans. Er habe durch den Fabrikanten „wieder an eine gütige Vorsehung glauben gelernt“, und er wünsche für ihn „nichts sehnlicher, als daß Ihre Hoffnung auf die Bilder und ihre Wirkung sich erfüllen möge“, woraufhin der Unternehmer seiner Hoffnung Ausdruck gibt, „daß die Bilder, die Sie für mich malen, den Beginn einer neuen Arbeitsepoke in Hamburg für Sie bedeuten werden“. „Ihre Bilder erfüllen mich ganz,“ betont der Maler, „ich bin mit allen meinen Kräften dabei, sie so gut zu gestalten, wie ich nur kann.“³⁹⁶ Dem darf man Glauben schenken. Brinckman hat Bilder bei Grossberg bestellt, und er hat Kunst bekommen.

Der HOBUM-Auftrag (1932/33) - Humores, Hogarth, Hesiod

Ölraffinerie (*Der schwarze Kessel*) und *Der gelbe Kessel*

s gibt nur wenige Wörter, die durch ihren Bedeutungswandel in den zwanziger Jahren den Wandel der Gesellschaft derart verdeutlichen wie das Wort ‚organisch‘. Aus einem das animalische oder vege-

tabile Leben fassenden Begriff, der in diesem Sinn gelegentlich auch zur Beschreibung eines Ornamentcharakters oder einer Objektform diente, wurde ein technischer Ausdruck, dessen Gegenteil nicht das Anorganische, sondern das Dysfunktionale ist. Darunter wurden alle möglichen Wirkzusammenhänge verstanden, die z.B. chemisch-physikalischer oder auch juristisch-administrativer³⁹⁷ Art sein konnten.



ABB. 44 |
Carl Grossberg, Ölraffinerie/
Der schwarze Kessel, 1933

„Organisch“ war zu einem Modewort der wissenschaftlichen, ökonomischen und politischen Elite der Weimarer Republik geworden, in ihm spiegelte sich die Dominanz eines kausal-mechanischen Weltbildes, und es diente als Begriff einer technokratischen Herrschaftssprache ebenso der Beschreibung eines effektiven Gesetzes wie der eines genau abgestimmten Produktionsprozesses in einer Fabrik.³⁹⁸ In diesem funktionalistischen Sinn wurde das Modewort auch von den holländischen Konstruktivisten in der Erstausgabe ihrer Zeitschrift *De Stijl* von 1917 zur Charakterisierung einer neuen Kunst verwendet, die alles andere als naturnah und das Gegenteil von dem war, was kurz zuvor als floral inspirierter Jugendstil noch den Zeitgeschmack bestimmt hatte. Die Wortbedeutung höhle aus, das Adjektiv ‚organisch‘ wie auch das ‚Organische‘ an sich wurden zum Jargon bürgerlicher Berufsgruppen wie Architekten, Ingenieure, Juristen.

In einem Artikel über die Maschinenromantik in der Kunst der frühen zwanziger Jahre reflektierte der Kritiker und Herausgeber Paul Westheim bereits 1923 im *Kunstblatt*, es habe

„große Künstler gegeben, die sich nie genug tun konnten im Studium der Natur, möglich, daß der große Künstler von morgen mit der gleichen Unermüdlichkeit die sinnvoll lebendige Organik technischer Konstruktionsformen studieren wird. Nicht der Formen, sondern der Organik wegen, durch die solche Maschinerie lebendig ist wie ein Geschöpf der Natur.“³⁹⁹

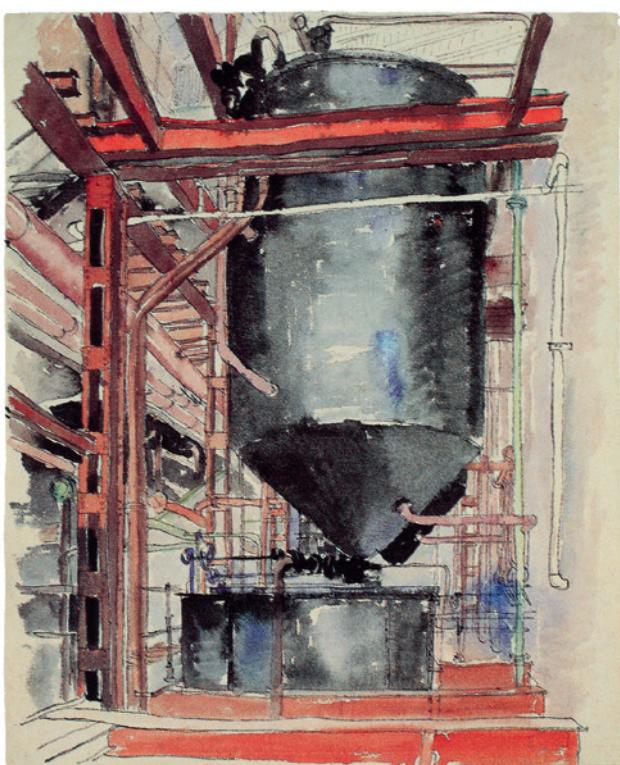
Diese heute seltsam anmutende Übertragung des Wortes auf das Naturferne, Unbeseelte, rein Mechanische war Ausdruck des bereits im Traumbild *Maschinensaal* angedeuteten Industriästhetizismus der zwanziger Jahre. Und auch Grossbergs Auftraggeber Konsul Brinckman unterlag diesem biologistischen Technikverständnis. In einem blanko ausgestellten Zeugnis, also einem nicht adressierten Empfehlungsschreiben vom Dezember 1933, lobt der Fabrikant Grossberg und bekennt, er halte „gerade diesen Künstler als ganz besonders prädestiniert dafür [...], die Welt der Technik, ihren Reichtum an neuen Formen und ihre lebendigen Vorgänge in das geistige Gebiet der Malerei umzusetzen“.⁴⁰⁰ Wie recht Brinckman damit hatte, war ihm vermutlich selbst nicht bewusst. Denn Grossberg hat in seiner Bildreihe für die Harburger Ölwerke diese modische Übertragung wörtlich genommen.

So malt Carl Grossberg einen schwarzen Kessel in den Verstrebungen, den Leitungen und Trägern einer Halle der HOBUM-Werke [ABB. 44].⁴⁰¹ Vorzeichnungen lassen erkennen [ABB. 45],⁴⁰² dass ihm nicht nur Position und Einbindung, sondern auch die Farbe des Kessels wichtig war, denn er hat die eigentlich blaumetallisch schimmernde Oberfläche des Kessels in völlig lichtloser Schwärze dargestellt, so dass selbst dessen zylindrische Form kaum noch zu erkennen ist. Ein zweites Bild aus dem Inneren von Brinckmans Fabrik, der *gelbe Kessel* [ABB. 46],⁴⁰³ ist bei annähernd gleichen Maßen ganz offensichtlich als Pendantbild aufzufassen. Beide Bilder erscheinen wie rein sachliche Darstellungen einer vorgefundenen Situation, und als solche der Erwartung des Auftraggebers entsprechend, der keine Ausdeutung des Bildvorwurfs, sondern eine Repräsentanz seiner Fabrik bestellt hat.

Bei der Aufspaltung der *melancholia artificialis* im *Traumbild Rotor* wurde offensichtlich, dass Grossberg die Melancholiestudie Panofskys und Saxls kannte. Darin schildern die beiden Ikonologen, welche Quellen Dürers Melan-

ABB. 45 |

Carl Grossberg, Vorzeichnung zu *Ölraffinerie*, 1933



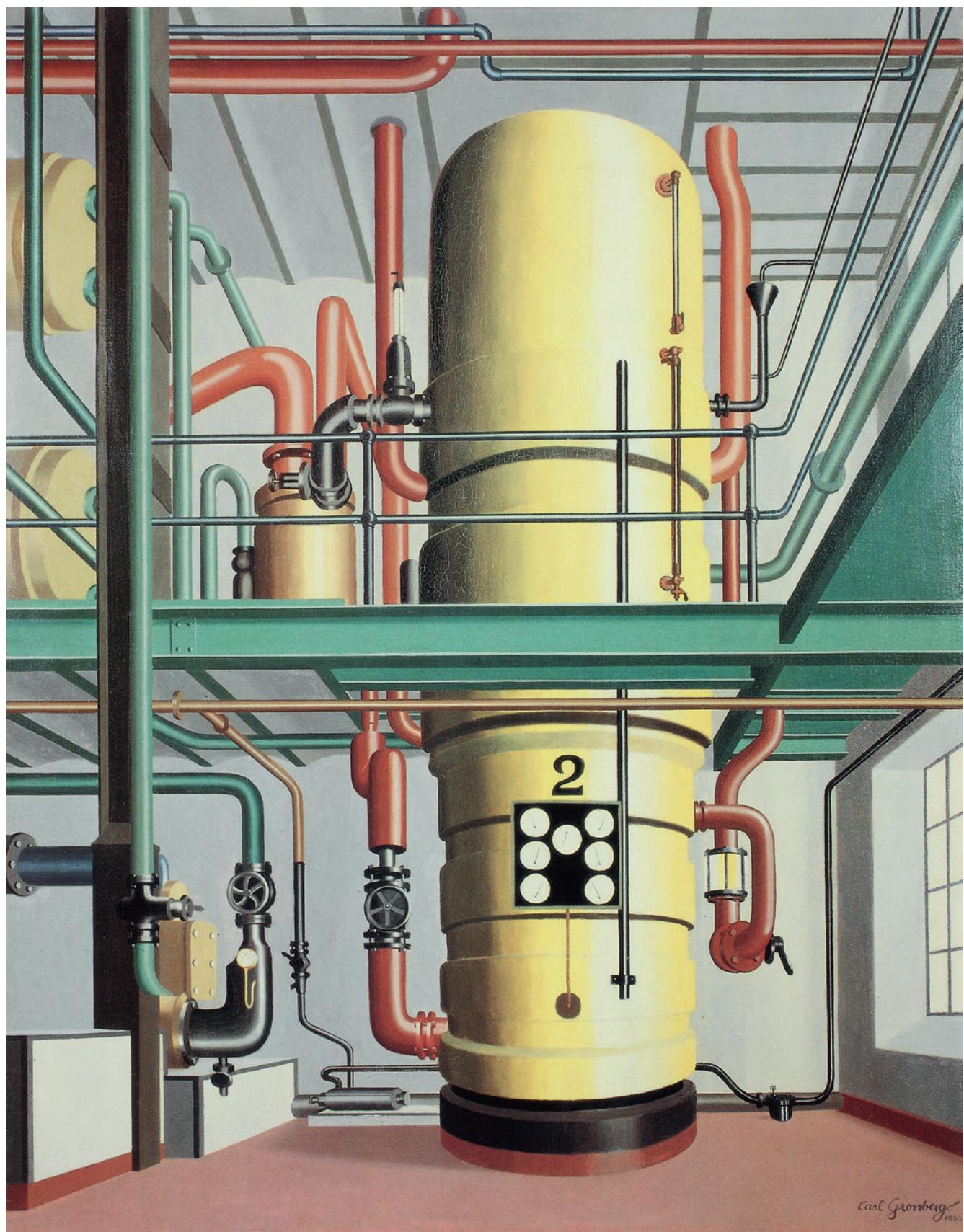


ABB. 46 |

Carl Grossberg, *Der gelbe Kessel*, 1933



III.

NEUE LEBENSWELTEN

Heimatschutz als Fertighaus

1935

illustriert Grossberg einen Artikel über die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten des Stahls. Der Verfasser Otto von Halem schildert darin die Entwicklung von Eisen und Stahl über die Dauer des Industriealters, die technologischen Verfahren und materialen Verbesserungen in den letzten zweihundert Jahren.⁶⁹⁷ Grossberg liefert acht Bilder der verschiedensten Architekturen und Branchen,

von Brückenbauten bis Stahlrohrmöbeln, die in Öl auf Karton tatsächlich eher den prominenten Charakter von Gemälden als den nachgeordneten von Illustrationen besitzen. Unter diesen Bildern befindet sich, für heutige Betrachter etwas überraschend, auch die Darstellung eines Einfamilienhauses [ABB. 75]⁶⁹⁸. Auf den ersten Blick wirkt dieses Bild banal. Es birgt jedoch zwei Details, die sich als ironische Kommentierungen verstehen lassen, wie sie für Grossberg



ABB. 75 |
Carl Grossberg, *Fertighaus*, 1935

so typisch sind: Genau in der Bildmitte setzt Grossberg in den dunklen Rahmen des Obergeschossfensters eine hell-weiße Gardine, die – derart säuberlich zur Seite gerafft, als ob auch sie aus Stahl wäre – exakt die Dachschrägen des Hauses zitiert. Und in ein schmales Rundbogenfenster hat er eigenmächtig eine völlig nutzlose und so auch in der Tat nicht geplante Querstrebe gemalt. Um die ganze Provokation dieser scheinbaren Beiläufigkeiten zu erfassen, ist eine längere Vorgeschichte zu erzählen, die die Ideologisierung des Bauwesens in den zwanziger und dreißiger Jahren aufscheinen lässt. Bauen war anders als heute im Bewusstsein weiter Bevölkerungskreise eine Frage von höchster gesellschaftlicher Relevanz, was die Ideologen, und in deren Gefolge naturgemäß die Ironiker auf den Plan rief.

Bereits die Wahl des Bildausschnitts widerspricht dem üblichen Dokumentationscharakter einer Illustration: Grossberg schneidet das Gebäude an den Seiten an, so dass weder die vollständige Außenkontur des Hauses noch eine Andeutung seines Standortes im Bild erscheint. Das Haus wirkt dadurch weltlos, wie ein Modell oder ein Muster. Und tatsächlich lässt sich nicht sagen, ob Grossberg hier ein reales Haus oder nur den Entwurf dazu gemalt hat. Wie die wenigen Fugen seiner Fassade verraten, wurde es im Trockenbauverfahren erstellt oder geplant. Es ist ein Haus aus geschossrohen Stahllamellen, das nach den Vorstellungen seines Entwerfers Hans Maria Schneider in Serie produziert werden sollte.⁶⁹⁹ Die Lamellen entsprachen dabei einem System des Baudirektors der *Rheinischen Stahlwerke*, Heinrich Blecken, und waren nur 14 cm starke Blechtafeln mit Luft- und Isolationsschichten von 2,8 x 1,15 m, die als Eck-, Wand-, Fenster- oder Türlamellen vorgefertigt und auf der Baustelle mit Winkelblechen verschraubt wurden.⁷⁰⁰ Schneider selbst bewohnte seit 1934 unter der Anschrift *Am Heidquell* 15 eine Ausführung seines eigenen Fertighauses im Düsseldorfer Norden [ABB. 76]. Leider wurde es in den 1960er Jahren Opfer der Verkehrsplanung. Sowohl das Haus als auch die Anliegerstraße mussten einer vierspurigen Bundesstraße weichen.⁷⁰¹

Die Stadt Düsseldorf war ein besonderes Experimentierfeld des Stahlhausbaus – ein naheliegender Umstand, immerhin wurde vom hiesigen imposanten *Stahlhof* aus die Produktion des angrenzenden Ruhrgebiets verwaltet. Bereits Ende der zwanziger Jahre entstanden in den südlichen Stadtteilen Rath und Wersten zwei Siedlungen aus Stahlhäusern

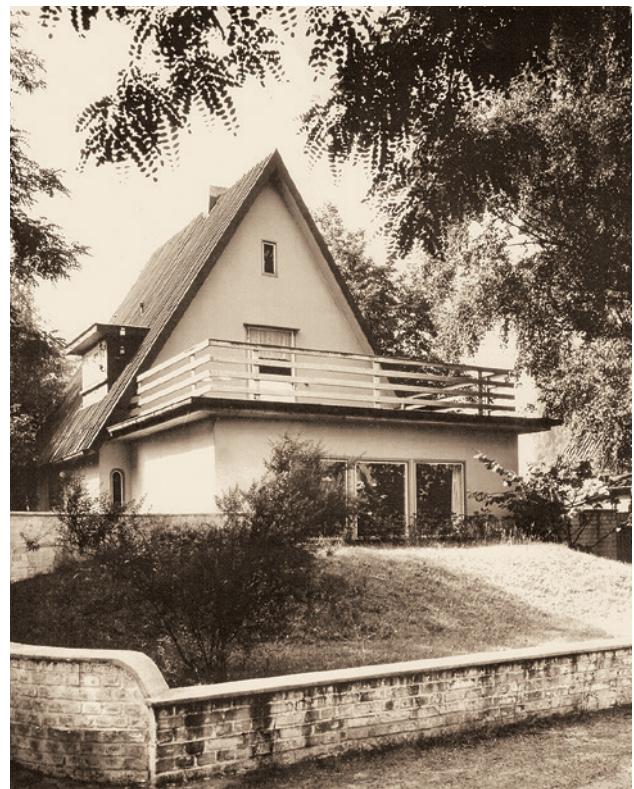


ABB. 76 |

Stahllamellenhaus in Düsseldorf-Stockum nach Entwurf von Hans-Maria Schneider

nach dem ‚System Blecken‘, eingeschossige Zeilenbauten mit bis zu vier Wohnungen, die mit extrem flachen Walmdächern aus Pappe und ohne Unterkellerung den Charakter von Lagerbaracken besaßen. Im Gegensatz zu diesen spartanischen Behausungen wurde nur zwei Jahre später im Düsseldorfer Norden eine Siedlung für etwas höhere Ansprüche gebaut. In unmittelbarer Nähe zur Wohnstraße *Am Heidquell* entstand unter der Anschrift *Am Heidhügel* eine heute noch zu großen Teilen vorhandene Stahlhaussiedlung, zumeist Doppelhaushälften mit normalschrägen Satteldächern, Häusern also, deren Giebel die ruhige Form gleichseitiger Dreiecke besaßen. Auffällig, ja beinah grotesk erscheint dagegen Hans Maria Schneiders Hausentwurf. In der extremen Steilheit des Satteldachs und dem Rundbogenfenster dürfen wir ein Zugeständnis oder sogar ein Bekenntnis des Architekten sehen – und in der geteilten Gardine und der Querstrebe des Rundbogenfensters dessen Verspottung durch Grossberg.⁷⁰²

Otto von Halem's Artikel vermittelte weniger den Enthusiasmus für das ungewöhnliche Material als vielmehr die

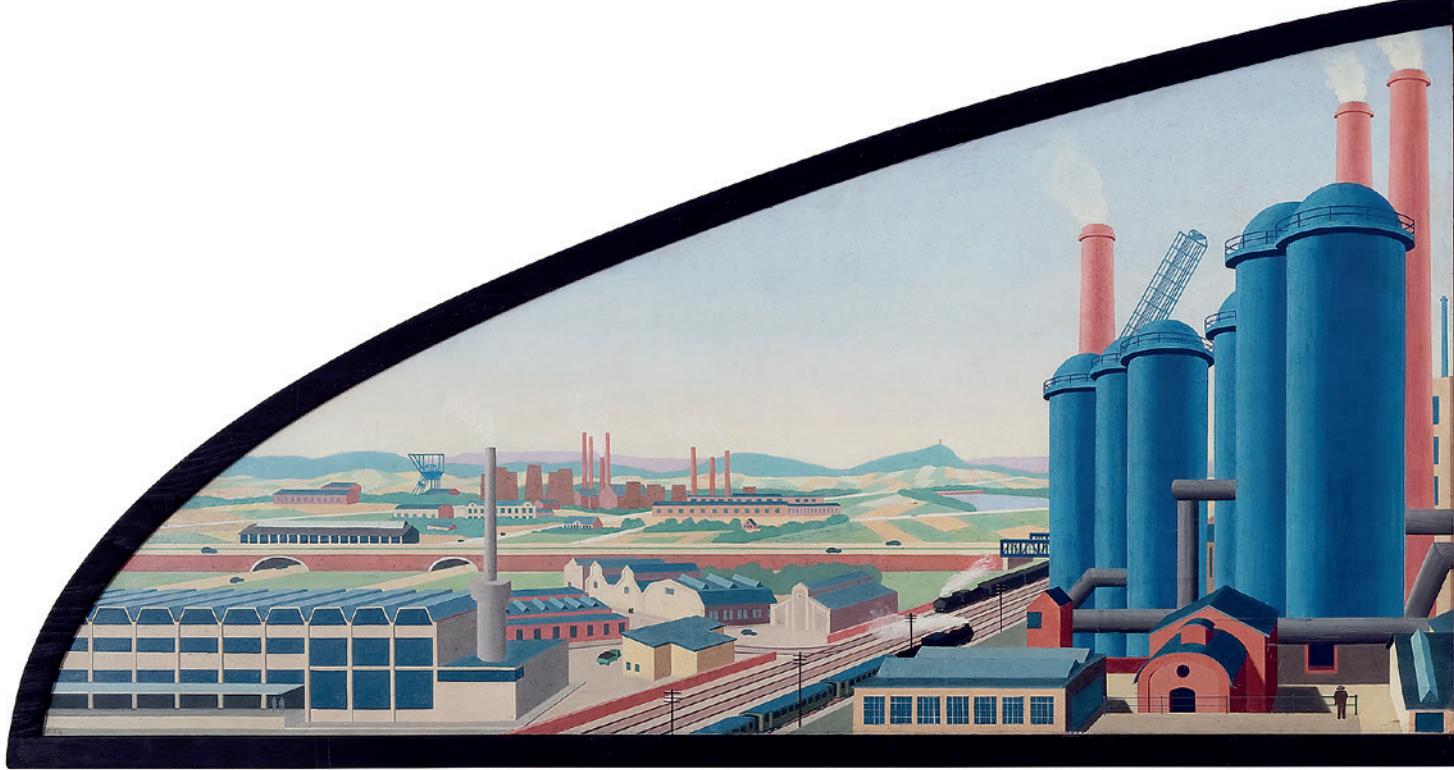


ABB. 80 |

Carl Grossberg, *Industrielandschaft*, 1934

tätigen Menschen als Betrachter winzig klein vor der Industrielandschaft platziert [ABB. 80a]⁷⁵¹, die durch eine Ansammlung von Hochöfen verstellt ist und zu den Winkeln hin verarbeitende Werke und Verwaltungsbauten in den neuesten Architekturformen zeigt, mit Flachdächern und Fensterbändern auch solchen, die gewöhnlich mit dem Bauhaus verbunden werden. Die Landschaft ist völlig rechtwinklig organisiert, Kanäle, Straßen und Trassen durchziehen sie schnurgerade.

Zur Auftragsvergabe schreibt Dr. Ernst Maiwald, Beauftragter des Reichsverbandes der deutschen Industrie und Mitglied des Organisationsstabs der Schau, am 6.2.1934 an Grossbergs Galeristen Nierendorf: „Wir verlangen eine ‚Industrielandschaft‘, hell und freundlich. Wir wollen zeigen, daß die Industrie nicht das Land verschandelt, sondern daß sie im Zusammenhang mit der Natur ihre Schönheit hat.“⁷⁵² Auf der erhaltenen Entwurfstafel Grossbergs zu diesem Wandgemälde erscheint eine solche Industrielandschaft entsprechend den Wünschen Maiwalds in einer grotesk gefälligen Farbgebung: Die Hochöfen leuchten in mildem Himmelblau, die Schornsteine blühen in zartem Rosa, die

Rauchfahnen sind hellweiß wie Schönwetterwolken. Klar zeichnen sich am Horizont die Linien einer fernen Bergkette ab, Luft und Landschaft sind – wenn man sich der immensen Verschmutzung durch die Montanindustrie erinnert – von einer völlig unrealistischen Reinheit. Die eigentlich bedrohlich-monumentale Ballung industrieller Potenz wandelt sich in ein geschöntes und heiteres Funktionieren, in eine Darstellung voller Falschheit und Kitsch. Ob die Farbgebung des Entwurfs letztlich ausgeführt wurde, ist auf den überlieferten Schwarz-Weiß-Fotografien der ausgestalteten Halle leider nicht erkennbar, doch ist klar, dass Grossberg hier nicht nur den Ausstellungstitel ironisiert, sondern auch den plakativen Optimismus der Propagandaschau hintergeht.⁷⁵³

Bereits dieses Entwurfsgemälde muss als ein Bekenntnis Grossbergs verstanden werden, denn sicherlich war es nicht nur als Arbeitsvorlage, sondern zunächst zur Bewilligung für einen der Organisatoren der Schau bestimmt, vielleicht den erwähnten Dr. Maiwald selbst. Mag die Hängung des Traumbilds *Maschinensaal 1* im Gesellschaftssaal des Monte Verità noch ein großartiger Zufall gewesen sein, mit



der Ausführung des riesigen Wandgemäldes in einer NS-Schau ist Grossberg sein größter Coup gelungen. Dieses Bild ist nicht nur eine Persiflage nationalsozialistischer Massenpropaganda, sondern erneut eines der anspielungsreichen Werke Grossbergs mit einem Überschuss an Bedeutung – und insofern als nur beiläufig wahrgenommene und temporäre Messedekoration natürlich völlig fehl am Platz. Grossberg stellt zwar eine Industrielandschaft dar, doch illustriert er damit eine unter nationalkonservativen und revanchistischen Schriftstellern verbreitete politische Konzeption: die Idee eines ‚totalen Staates‘ als Organisator eines ‚totalen Krieges‘. Und um diese menschen- und lebensfeindliche Gesellschaftsvision zu brechen, hinterlegt er sie mit Anspielungen auf die freiheitliche Kulturanthropologie des Philosophen Ernst Cassirer. Der Hamburger Professor war völlig ohne Illusionen, was eine Machtübernahme durch die Nationalsozialisten für ihn als Juden und bekennenden Republikaner⁷⁵⁴ bedeuten würde, und bereits im März 1933 über England und Schweden in die USA emigriert. Ein Jahr danach bietet ihm Grossberg eine Bühne in Propagandaformat.



ABB. 80a |
Carl Grossberg, *Industrielandschaft*, 1934, Detail

Anders als noch neun Jahre zuvor in seinem Traumbild *Maschinensaal I* zeigt Grossberg hier nicht die Zerstörung einer Kulturlandschaft, sondern eine bereits vollständig nach Effizienz gestaltete montanindustrielle Ebene, wie Ernst Jünger sie in seinem Langessay *Der Arbeiter* von 1932 beschreibt. In einem vorausgehenden halb analytischen, halb spekulativen Aufsatz mit dem Titel *Die totale Mobilmachung* hatte Jünger gemutmaßt, dass sich die zukünftig unweiger-

IMPRESSUM

Hans-Jürgen Maes: **Der Maler Carl Grossberg.**
Von Weimar nach nirgendwo, von nirgendwo nach Dessau.

Michael Imhof Verlag, Petersberg 2025.

© 2025

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | 36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0 | Fax 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

Umschlagabbildung: Carl Grossberg: *Selbstporträt*, 1928, Öl/Holz, 70 x 60 cm. Privatbesitz.

Grafische Gestaltung und Reproduktion: Carolin Zentgraf, Michael Imhof Verlag

Druck: Mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in Germany

ISBN 978-3-7319-1532-4