

»ERICH MÜHSAM ZUM GEDÄCHTNIS«

Clément Moreau und seine Kunstauffassung





»ERICH MÜHSAM ZUM GEDÄCHTNIS«

Clément Moreau und seine Kunstauffassung

»ERICH MÜHSAM ZUM GEDÄCHTNIS«¹, dieses Blatt verbindet die Erich-Mühsam-Gesellschaft mit der Stiftung Clément Moreau. Als mich Jürgen-Wolfgang Goette von der Erich-Mühsam-Gesellschaft zu diesem Vortrag nach Malente eingeladen hatte, war es mir daher ein Leichtes ja zu sagen.

Ich war 17 Jahre alt, als ich Clément Moreau zum ersten Mal begegnete. Er unterrichtete damals in St. Gallen »Beobachten und Zeichnen«. Durch ihn und sein Werk lernte ich das 20. Jahrhundert kennen, und in diese Zeit gehört auch der Dichter und Anarchist Erich Mühsam.

Als wir – der Künstler selber, seine Familie und seine Freunde – 1984 die »Stiftung Clément Moreau« gründeten, ging es uns darum, das Lebenswerk von Clément Moreau vor dem Staat und dem Kunstmarkt zu schützen, so dass es für kommende Generationen erhalten bleibe. Das Gesamtwerk von Clément Moreau umfasst hunderte von Zeichnungen und Linolschnitten. Es ist das Verdienst von Nelly Meffert-Guggenbühl, der Frau von Clément Moreau, dass sein Werk in dieser geschlossenen Form erhalten geblieben ist. Die Stiftung befindet sich im Schweizerischen Sozialarchiv in Zürich.

»von beruf bin ich ein emigrant«

Carl Josef Meffert wurde am 26. März 1903 bei Koblenz am Rhein geboren. Mit 11 Jahren wurde er in ein Erziehungsheim, damals Jugendfürsorge genannt, abgeschoben. Am Ende des Krieges floh er von dort und fand während der Revolutionsjahre Anschluss bei den Spartakisten. Als 17-Jähriger wurde er verhaftet und zu sechs Jahren Zuchthaus verurteilt.

Drei Jahre und vier Monate verbrachte er in Einzelhaft. Es folgte die Zeit der Ausbildung. In Berlin erhielt er durch Käthe Kollwitz und ihren Kreis eine künstlerische und menschliche Ausbildung. Ein Jahr lang wohnte er bei Heinrich und Zofia Vogeler – Marchlewska in der Arbeitersiedlung in Britz. In unmittelbarer Nähe, an der Dörchläuchtingstrasse 48, lebte der libertäre Dichter, Denker und Politiker Erich

Mühsam mit seiner Frau Kreszentia. 1978/79 äusserte sich Clément Moreau in verschiedenen Gesprächen zu der damaligen Zeit.

»Ich kam dann zusammen, über die Käthe Kollwitz, mit dem Heinrich Vogeler, einem Maler damals und dem gegenüber als Nachbar wohnte so ein komischer Kauz, ein Anarchist. was wusste ich, was ein Anarchist war und der hiess Erich Mühsam. Ein kleinerer Mann mit einem roten Bart, schmal, aber weißt du, der war menschlich sehr anständig. Der war menschlich sehr sympathisch.«²

Und an anderer Stelle: »Mühsam war auch in der Roten Hilfe und der Arbeiterhilfe, dort hatte ich Kontakt zu ihm. Ich habe lange mit der Roten Hilfe zusammengearbeitet, auch als ich schon nichts mehr mit der Partei zu tun hatte. Bis 35 habe ich für die Rote Hilfe gearbeitet.

Ich hatte Mühsam gern, menschlich, und wir sind menschlich zusammen ausgekommen. Sein Verhalten, seine Lebensweise war äusserst human, immer freundlich, angenehm im Umgang, gewaltlos, er hat nie über andere befohlen, andere belehrt. Er gab Denkanstösse, sonst nichts. Auch seine Beziehung zu seiner Frau Zensi war angenehm, sie strahlten so etwas wie Achtung und Respekt voreinander aus, sie lebten nebeneinander, nicht der eine drüber oder drunter. Darum hatte ich ihn gern. Aber wenn das Thema Politik aufkam, war ich stur. Ich glaube, ich habe ihm noch nicht einmal zugehört, sondern nur gewartet, bis er fertig war, dann habe ich weiter geredet. Da war nichts zu machen.

Ich war damals jung, die erste Solidarität, das erste Erlebnis der Gemeinschaft hatte ich bei den Spartakisten kennen gelernt. In den Sympathisantenkreisen der KPD waren wir ungeschult, wir kannten nur unsere Parteilektüre. So wurde dies für mich die alleinseligmachende Kirche.

Mit Stalin hab ich dann angefangen zu denken, aber damals gab es für uns nur ein Mekka, das war Russland, das war Moskau. Ich stand in Beziehung zu Vogeler und so auch zur KPD. Mühsam war sogar kurze Zeit in der KPD, er ist dann aber rechtzeitig herausgegangen.«³

Carl Meffert war damals 25 Jahre alt und war ein Schüler von Käthe Kollwitz. Nicht Meisterschüler, sein nicht »makelloser Lebenswandel« liess es nicht zu, dass er an der Akademie der Künste in Berlin aufgenommen wurde. Er war schwer zu fassen, für die Disziplin einer Partei ungeeignet, und Auseinandersetzungen mit politischen Theorien bedeuteten ihm wenig. Er wollte die verlorenen Jahre nachholen, wollte

leben, und seine Welt war das Beobachten und das Zeichnen. Über die Gemeinsamkeiten in ihrer Kunstauffassung und über die Jahre in staatlicher Obhut konnte sich der ehemalige Fürsorgezögling mit dem fünf- undzwanzig Jahre älteren Anarchisten Erich Mühsam unterhalten. Der menschliche Umgang, den dieser mit ihm pflegte, machte ihm Eindruck und tat ihm gut.

Danach trennten sich ihre Wege. Die Freundschaft mit Heinrich Vogeler führte Carl Meffert später ins Tessin in die Künstlerkooperative von Fontana Martina in der Nähe von Ascona. Es ist nicht bekannt, ob sich Mühsam und Meffert dort wieder begegnet sind, oder ob sie sich vielleicht im Kreise von Fritz Brupbacher in Zürich nochmals trafen. Dass sie heute aber wieder Nachbarn sind, ist gewiss: In dem seit 1981 existierenden »Museo Casa Anatta« in Ascona führen sie ihre Dialoge über Staat und Kunst weiter.

Die politischen Verhältnisse in Deutschland wurden für beide Männer lebensgefährlich. Erich und Kreszentia Mühsam hatten alles in die Wege geleitet, um Deutschland zu verlassen. Der Entschluss, nach Prag zu emigrieren, hatte sich verzögert und der Tag nach dem Reichstagsbrand, der 28. Februar 1933, wurde zu ihrem Verhängnis.

Im März 1933, von Berlin kommend, entging Carl Meffert bei Basel einer Verhaftung durch die Gestapo. Von nun an lebte er ohne Ausweispapiere in der Schweiz. Als Illegaler wurde er von den Schweizer Behörden gesucht. In Zürich fand er Unterschlupf. Hier lernte er auch seine zweite Frau, die Antifaschistin Nelly Guggenbühl, kennen. Um den Schwierigkeiten mit den Behörden auszuweichen, suchte er nach einem neuen Namen und nannte sich von nun an Clément Moreau. Manchmal verwendete er auch weiterhin seinen richtigen Namen und behielt die Initialen c.m. als Signatur auf seinen Linolschnitten und Zeichnungen.

1935, an seinem 32. Geburtstag reist Clément Moreau mit einem Nansenpass, einem Ausweis für Staatenlose, ins argentinische Exil. Mit seiner Flucht aus Europa rettete er sich zwar das Leben, aber die verheerende weltpolitische Entwicklung begleitete ihn weiterhin und bestimmte auch sein Leben in Südamerika.

1961 besuchten die Moreaus nach 26 Exiljahren die Schweiz. Ein Jahr später, zwei Tage nach Clément Moreaus 59. Geburtstag, übernahm in Argentinien das Militär die Macht. Die Moreaus entschlossen sich, ein

weiteres Mal ins Exil zu gehen und liessen sich in der Schweiz nieder.

Jahre später äusserte er sich in einem Gespräch über seinen Status als Emigrant folgendermaßen: »Man könnte von meinem Leben eigentlich sagen: von Beruf bin ich ein Emigrant. Wo ich auch hinkam, nach kurzer Zeit musste ich als Emigrant wieder weg. Einfach, man wird als Emigrant durch die Welt gehetzt.«⁴

Von Beruf Emigrant – tatsächlich musste Clément Moreau siebzig Jahre alt werden, bis die Welt auf ihn und sein Werk aufmerksam wurde. Seit den 70er Jahren wird sein unerschrockenes Engagement und sein künstlerisches Werk im In- und Ausland ausgestellt und geehrt.

Am 27. Dezember 1988 starb er im Alter von 85 Jahren in Sirnach

Erich Mühsam zum Gedächtnis

In der Nacht vom 9. auf den 10. Juli 1934 wird Erich Mühsam von Henkern einer SS Einheit im Konzentrationslager Oranienburg ermordet. Carl Meffert lebte damals als illegaler Emigrant in Zürich und seine Linolschnitte erschienen seit März 1933 regelmässig unter dem Pseudonym Clément Moreau in der Gewerkschaftszeitung »Der Öffentliche Dienst«. Vier Wochen nach Mühsams Ermordung, am 10. August 1934 erschien in diesem Organ der Linolschnitt mit der Bildlegende: »ERICH MÜHSAM ZUM GEDÄCHTNIS«. Auf Seite drei befindet sich das Bild, ohne Erläuterungen, weder davor noch danach.

Eine furchtbare Situation zeigt sich dem Betrachter. Ungehindert blickt man in einen Toilettenraum. Ein lebloser Körper, mit den Gesichtszügen von Erich Mühsam, hängt links neben der Toilette. Der tote Mann hängt an der straff gespannten Leine. Die Füsse sind nicht sichtbar, sie befinden sich im Bodenlosen. Der Strick zieht sich fest um den entblösten Hals. Das Fenster befindet sich unerreichbar über ihm. Auf dem schrägen Sims fallen die schwarzen Schlagschatten des Gitters haltlos in die dunkle Tiefe. Auf der gegenüberliegenden Trennwand gleiten im grellen Morgenlicht die Schattenbilder der Eisenstäbe nach unten.

Auf dem gestreiften Hemd des Sträflings erscheint in Grossbuchstaben sechsmal »ZS«. Was immer sie bedeuten mögen, dem Strudel des Todes können sie nichts entgegenhalten.

Die gebundenen Hände sind zu kraftlosen Fäusten verkrampft. Es ist nicht mehr die Faust des Widerstandes, es ist der wehrlose Versuch dem Morden tapfer zu trotzen.

Im Mittelteil befindet sich der Spülkasten und in filigranen Linien die Ordnung der sanitären Leitungen. Der Fallstrang führt vom Spülkasten nach unten. Rechts daneben hängt der Griff aus Porzellan.

So haben am Morgen des 10. Juli 1934 die Gefangenen aus Oranienburg den Kameraden Mühsam angetroffen.

»Am anderen Morgen beim Wecken fragte Petscher nach Mühsam. Als keiner antwortete, sagte er zynisch: »Na, wenn er nicht da ist, wird er wohl tot sein.«

Als wir auf den Abort gingen, hing Erich Mühsam dort. Man wollte einen Selbstmord Mühsams vortäuschen. Uns allen war es gewiss, dass er schon als toter Mann dort aufgehängt worden ist. Das Aussehen des Toten wies keinerlei Merkmale des Erwürgungstodes auf. Sein Gesicht war friedlich, die Zunge hing nicht heraus, der Mund war geschlossen. Die Augen waren nicht wie bei einem Ersticken herausgequollen, sondern das eine geschlossen, das andere halb, wie blinzeln, geöffnet. So viel wir sehen konnten, zeigte der Körper keine Spur von neuen Misshandlungen und auch keine Schuss- und Stichwunde. Hervorgehoben werden muss noch, dass der Strick sehr kompliziert angebracht war und einen regelrechten Zimmermannsknoten aufwies, was der unbeholfene Mühsam niemals fertig bekommen hätte. Wir sind überzeugt, dass Mühsam im Verwaltungsgebäude betäubt und dann durch eine Gifteinjektion ermordet wurde. Den Leichnam muss man dann über den Hof in den Abort geschafft und dort in die Schlinge gehängt haben. Die SS hat die Leiche selbst abgenommen. Eine Kommission wurde nicht gerufen.«⁵

Eine Untersuchung der Todesursache wurde nicht durchgeführt. Die Henker fühlten sich sicher, es war nicht nötig, die Tat zu verwischen. Auf dem Linolschnitt von Clément Moreau trägt die Leiche Erich Mühsams Handschellen. Moreau verlässt damit die Ebene des Dokumentarischen. Mit diesem gestalterischen Eingriff macht er die Absurdität des Selbstmordes und die Schändlichkeit der Tat sichtbar.

Das eigene Erleben

Diesem Druck fehlt alles, was zu einem Gedenkblatt gehört. Es fehlt die Erhabenheit des Toten, die Feierlichkeit des Abschieds, die Trauer der Freunde und die Würde des Ortes. Auf diesem Blatt fehlt auch die epische Ablenkung. Der Betrachter steht alleine vor dem erhängten Men-

schen. Es gibt nur die Gegenwart. Das Davor wagt man sich nicht aus-zudenken, und ein Danach folgt nicht.

Clément Moreau schneidet hier seine eigene Erschütterung ins Linoleum. Tief fühlt er sich in das Grauenhafte, das sein ehemaliger Nachbar erleiden musste, ein. Die Einsamkeit, die Isolation und die Demütigungen in der Fürsorgeanstalt und im Zuchthaus kannte er aus seiner eigenen Lebensgeschichte.

Schon seine frühen in Berlin entstandenen Blätter bringen diese Er-fahrungen zum Ausdruck. Im Vorwort zur Mappe »Erwerbslose Jugend« schreibt Käthe Kollwitz: »Die aus eigenstem Erleben entstandenen Schnitte von Carl Meffert offenbaren ein sehr starkes künstlerisches Gefühl. Meiner Meinung nach liegt hier eine ungewöhnliche Begabung vor.«

Sein bevorzugtes Arbeitsmaterial ist Linoleum, ein widerstandsfähiger Bodenbelag. Im kleinen Format billig zu erwerben, überall erhältlich, leicht im Gewicht und unkompliziert im Transport. Der Linolschnitt ist eine Hochdrucktechnik und in der Bearbeitung vergleichbar mit dem Holzschnitt. Der eigentliche Schnitt ins Linoleum ist etwas weicher als der ins härtere Holz. Der Hochdruck ist in der traditionellen Bear-beitung eine langsame künstlerische Technik. Inhalt, Form und Kom-position müssen in den vorbereitenden Zeichnungen geklärt werden. Der Schnitt selber erfolgt konzentriert. Nichts von dem, was wegge-schnitten wird, kann ersetzt werden. In dieser aufmerksamen Arbeits-weise auf eine Sache hin verflüchtigt sich die eigene Betroffenheit. Einen persönlichen Zorn kann über einen so langen Zeitraum kaum aufrecht gehalten werden, ausser er wird ideologisch genährt.

In den frühen Arbeiten setzt sich Clément Moreau direkt und indi-rekt mit seinem eigenen Erleben auseinander. Durch das Zeichnen und Schneiden bannt er seine eigene bedrängende Gefühlswelt. Der künst-lerische Prozess verharret aber nicht beim Bewältigen seiner individuel-len Befindlichkeit, in seinem Werk öffnet er den Blick auf die damaligen gesellschaftlichen Zustände.

»Ich versuche, einen Inhalt zu illustrieren, den ich erfahren oder erlebt habe, den ich wirklich kenne, sonst geht das nicht. Natürlich habe ich einen handwerklichen Ehrgeiz, ich habe aber nicht den Ehrgeiz, for-male Probleme zu schaffen, ich erkenne das an, ohne weiteres. Aber es ist nicht meine Funktion. Meine Funktion ist viel simpler: Das Mensch-

liche ist mein Anliegen. Es sind die Episoden, die jedem Menschen pas-sieren können, wenn die Umstände sie dazu bringen.«⁶

Im Linolschnitt »ERICH MÜSAM ZUM GEDÄCHTNIS« kon-frontiert Moreau den Betrachter zuerst mit der Hinrichtung eines wehr-losen Menschen. Dann, ganz allmählich wird der hilflose Zorn von Fragen an das Bild überlagert, der politische Hintergrund wird dabei sichtbar. Hier wird der politische Gegner vernichtet und über den Tod hinaus entwürdigt. Wie müssen sich die Auftraggeber vor diesem Mann und seinen Ideen gefürchtet haben! Was für eine Ideologie rechtfertigt eine solche Tat? Das Blatt »ERICH MÜSAM ZUM GEDÄCHT-NIS« ruft auf zum Widerstand, es wird zum antifaschistischen Kampf-blatt.

Wie man mit Bildern kämpft

In Argentinien entsteht zwischen 1937/38 eines der wichtigsten Werke deutscher Exilkunst. »La comedia humana« oder »Nacht über Deutsch-land«, wie Clément Moreau es später nennt, umfasst über 100 Linol-schnitte. Diese erscheinen 1940 wöchentlich in argentinischen Zeitungen.

Der erste Teil besteht aus sechs in sich zusammenhängenden Bilder-geschichten. In ihnen würdigt Clément Moreau die Menschen, die im Verborgenen oder öffentlich gegen die Tyrannei des Nazismus an-kämpfen und darunter leiden müssen.

Danach folgen Blätter, auf denen die Flucht vor dem totalitären Staat in ein anderes Land im Zentrum stehen. Es ist die Geschichte eines ein-zelnen Menschen. Parallelen zu Clément Moreaus eigenem Emigran-tenchicksal sind erkennbar.

In »Nacht über Deutschland« greift Clément Moreau das Erich-Müh-sam-Thema noch einmal auf. Ein Mann in einer schwarzen SS-Uni-form und dem Totenkopf-Emblem steht im Türrahmen der Gefängniszelle. Er überreicht dem Gefangenen – oder dem Betrachter – mit einer unausweichlichen Geste den Strick, um sich selber aufzu-hängen. Die Schlinge ist bereits geknüpft, und mit verachtendem Inte-resse beobachtet der SS-Mann die Reaktion des Gefangenen. Hinter ihm das wichtig-tuerische Grinsen eines Helfers.

Der Gefangene ist auf die Knie gesunken, er wird nur noch wenige Stunden leben. Seine Kräfte haben ihn verlassen, aber der Wahnsinn hat

ihn noch nicht eingeholt. Sein Gesicht verdeckt er mit geballten Fäusten. Vor ihm, wie im Scheinwerferlicht, versperrt die offene Schling den Weg nach draussen und hinter ihm verschliesst sich die dunkle Zelle.

Panik hat das Leben ergriffen. Mit beiden Händen hängt sich der Gefangene an die Gitterstäbe seiner Zelle und mit beiden Beinen stemmt er sein ganzes Körpergewicht gegen die Mauer. Wie ein tödliches Reptil lauert die Schlinge am Boden.

Es folgt der Blick in einen zweigeschossigen kahlen Gefängnistrakt. Der Mann in Uniform hat die Schirmmütze tief in sein Gesicht gezogen und schaut durch den Spion in das Innere der Zelle. Seine Arme sind auf dem Rücken verschränkt. Die Haltung verrät Routine, es ist die Pose der Macht im Schatten des Staates. Eine beruflich bedingte Unzufriedenheit verzerrt seine Gesichtszüge. Der Gefangene in Zelle 6 befolgt die Anweisungen nicht, während sich der Schatten des Mörders bereits in die Zelle schleicht.

Ein massiger Körper steht breitbeinig in der offenen Zellentür. Die Arme mit den wütenden Fäusten sind steif nach hinten gereckt. Den Kopf hat er nach vorne geschoben, stumpfsinnig fixiert er sein Opfer. Er holt Anlauf.

Der Mann ist erstarrt. Der Schreck entstellt sein Gesicht. Die Augen und den Mund hat er weit aufgerissen.

Vor ihm auf dem Boden windet sich die fette Leine gehorsam zum Henker hin.

Es folgt der Moment des gewaltsamen Todes. Ein letzter Schrei und im erlöschenden Augenlicht spiegelt sich die Fratze des Mörders. In der Panik des Todeskampfes löst sich das Gesicht in splittrige schwarze und weisse Felder auf.

Auf der rechten Seite hängt der Körper. Licht dringt vom vergitterten Fenster in den dunklen Raum und fällt auf den toten Mann. Seine Hände hat man ihm auf den Rücken gebunden.

Wehrlos.

Der Strick führt nach oben. Das Auge der Leine hat sich unter dem Unterkiefer zusammengezogen und den Kopf entstellt nach hinten gedreht. Der Schrei ist verstummt. Alle Faltenlinien des Gewandes ziehen den Körper in die Tiefe. Die Füße berühren den unteren Bildrand nicht.

Mit abweisendem Gesichtsausdruck blickt der uniformierte Mann auf seine schreibende Hand. Konzentriert führt er die Buchhaltung. Auf

dem Schreibtisch, vor ihm und zwischen den Stempeln, befindet sich die schwarze Kiste mit der Asche des Ermordeten darin.

Die Witwe steht dem Betrachter frontal gegenüber. Den abwesenden Blick richtet sie in die Ferne. Die Demütigung muss ausgehalten werden. Den geforderten Geldbetrag für die sterblichen Überreste ihres Mannes hält sie in der Hand. Im Schutz des totalitären Staates wurde ihr Mann ermordet und sie wird genötigt, die Mörder nachträglich zu finanzieren.

Im blendenden Tageslicht schreitet die Witwe dahin. Die Urne trägt sie sichtbar vor sich. Sie ist nicht alleine. Frauen und Schatten begleiten sie in würdiger Distanz. Es sind Frauen, die das Gleiche erleben mussten, und Frauen, die in der Angst leben, Gleiches erfahren zu müssen. Die Strasse verläuft schief nach unten. Ein schmaler, schwarzer Steg schliesst den Schnitt gegen oben ab und engt das Bildfeld ein. Die Last der Trauer wird fühlbar.

Das letzte Blatt zeigt den Leichenwagen in den Strassen von Buenos Aires. Die Witwe geht alleine hinter dem Sarge her. Dicht gedrängt stehen Menschen auf den Dächern, an den Fenstern und Balkonbrüstungen. Sie begleiten die Frau und den Mann in stummer Solidarität. Der Einzelne muss sich vor den Folgen fürchten, wenn er einem solchen Menschen das letzte Geleit geben will. Bis weit über den Tod hinaus verfolgen die Henker die Menschen.

Als Bildlegende schreibt Clément Moreau: »Stumme Solidarität. Geschnitten zur Erinnerung an Erich Mühsam«. Der Emigrant in Buenos Aires dachte beim Schneiden dieses Zyklus an seinen in Berlin ermordeten Nachbarn.

In den zehn Linolschnitten, die Clément Moreau dem Anarchisten Erich Mühsam widmet, verlässt er den historisch dokumentierten Verlauf. Im weitesten Sinne hält sich noch der erste Schnitt an Überlieferungen. Ein Mitgefangener berichtete:

»Am Nachmittag des 9. Juli wurde Erich Mühsam überraschend gerufen, er sollte ein Paket nach Zimmer 17, dem Büro des Lager-Adjutanten Ehard, bringen, einem SS-Sturmführer aus München, für den der Name Mühsam die Tage der Münchner Räte-Republik von 1919 wieder in Erinnerung brachte.

Mühsam lieferte wie befohlen das Paket ab, drehte sich um und befand sich schon wieder an der Tür, als er kurz hintereinander zweimal

seinen Namen rufen hörte. Er wandte sich um, konnte aber wegen seines schlechten Gehörs nicht gleich verstehen, was der SS-Mann von ihm wollte. Aber beim Wiederholen hörte er die Worte, die sein Todesurteil waren: «Mir gehm die 48 Stunden Zeit, di umzubringen, und wann's du's net tuast, wer'n ma scho nachhelfen.»⁷

Im Erzählstrang der Bilder Clément Moreaus verliert der Mann in »Nacht über Deutschland« die individuellen Gesichtszüge von Erich Mühsam. Am Verlauf der Geschichte wird nichts geändert. Die Situation bleibt individuell, es ist der Mord an Erich Mühsam und sein Name steht für alle Namenlosen, denen Ähnliches widerfahren ist.

Im Mittelpunkt dieses Erzählstranges steht der staatliche Mord. In einer unausweichlichen Form führt Clément Moreau dem Betrachter die Machenschaften des NS-Staates vor Augen.

Clément Moreau beobachtet mit seinem Erfahrungshintergrund den einzelnen Menschen in den engen Grenzen einer Diktatur, die sich selber keine Grenzen gesetzt hat.

Die Schnitte fordern den Betrachter auf zu einer Stellungnahme, damit dieser die Bilder aushält und etwas gegen die Ungeheuerlichkeiten unternimmt.

»Meine Arbeit ist keine theoretische Aufklärung, keine Veranschaulichung einer Theorie, sondern eine Veranschaulichung der Erlebnisse des Menschen in seiner Zeit. So finde ich Verständnis. Der Betrachter muss die Ereignisse nicht selbst erlebt haben, aber ich muss sie ihm so verdeutlichen, dass es ihn erschüttert. Es geht ja nicht nur um das Opfer, ich muss ja versuchen, eine ganze Situation zu schildern. Es sind ja auch die Frauen da, es sind ja die anderen da, die da mitbetroffen werden, die erschüttert werden. Es sind die Kinder da, es sind die Nachbarn da, alles, was dazugehört.«⁸

In Argentinien begegnete Clément Moreau Menschen, die über die politischen Zustände und Lebensbedingungen in Europa wenig wussten, und er traf Menschen, die weder lesen noch schreiben konnten. Seine Bilder wurden zur Sprache, die keine Übersetzung bedurfte.

»Nacht über Deutschland« erschien in »Argentina Libre«, »Critica«, »La Vanguardia« und im deutschsprachigen »Argentinischen Tageblatt«. Die Auflagen waren hoch und das Interesse gross. Die Zeitung wurde die Waffe, mit der Clément Moreau seinen Kampf gegen den Hitlerfaschismus führte.

»Nacht über Deutschland« entstand aus der Not der Zeit und wurde nie als Kunstmappe konzipiert. Ein paar wenige Abzüge von jedem Schnitt wurden auf hauchdünnes Japanpapier gedruckt. Nelly Meffert hat sie aufgeklebt und aufgehoben – so ist uns »Nacht über Deutschland« in zwei Exemplaren erhalten geblieben.

Gebrauchsgrafik oder Kunst

Wenn ein Mensch sich ein Leben lang mit künstlerischen Fragen auseinandersetzt, dann bleibt es nicht aus, dass er seine Gedanken zur Kunst sehr genau zu formulieren weiss.

»Als Kunst wird das bezeichnet, was der Wirklichkeit aus dem Wege geht. Da ich mich mit der Wirklichkeit beschäftige, bin ich kein Künstler. Ich bin Gebrauchsgrafiker, was ich tue, wird gebraucht. Museen isolieren das Lebendige, was als Kunst bezeichnet wird, ist daher meist tot, entweder weil es isoliert wird oder weil es gar nicht gelebt hat.«⁹

Es ist der Schalk von Clément Moreau, der hier erklingt, und es lag ihm viel daran, verstanden zu werden.

Clément Moreau wurde – wie eingangs erwähnt – in Berlin durch Käthe Kollwitz und ihren Kreis zum Künstler ausgebildet. Zu diesem Kreise gehörten Heinrich Vogeler, Emil Orlik, Otto Nagel, Moreau verkehrte mit Heinrich Zille, Jony Heartfield, George Grosz und anderen. Die Diskussionen über Kunst und Antikunst, über das Museum und über die Agitprop-Kunst waren ihm bekannt. Er war Mitglied in der ASSO 10, in Basel schreibt Georg Schmitd über seine Linolschnitte, in Zürich verkehrt er im Kreise von Malern, Literaten und Architekten und in Argentinien engagierte er sich in der Künstlervereinigung A.I.A.P.E. 11 Er war mit der Herstellung von Originalgrafiken vertraut. Einzelne Mappenwerke wurden von der Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin vertrieben. Er bewegte sich ganz selbstverständlich in dieser Welt der »freien Kunst«, aber es war nie wirklich seine Welt. Aus der angewandten Kunst entwendete er den Begriff »Gebrauchsgrafiker« und definierte ihn für sich neu.

Was ihn zur Kunst geführt hat, war ein menschliches Ereignis. Er war 16 Jahre alt, als er nach dem Krieg den Misshandlungen der Fürsorgeanstalten entflohen und Anschluss bei den »Spartakisten« fand.

»es war eine ganz neue, andere welt, die bei mir vor allem den wunsch erweckte, dazuzugehören. es wurde noch ein langer weg dahin. am an-

fang war die möglichkeit, kleine wendige burschen als kuriere einzusetzen in dieser unruhigen bewegten zeit. das gab mir zum ersten mal das gefühl, in einer gemeinschaft gebraucht zu werden und dazu zugehören. dann kamen als nächstes das zeichentalent, die notwendige geduld und der ehrgeiz, es richtig zu machen, beim versuch, personalausweise herzustellen. urkundenfälschung in fortgesetzter handlung nannten sie es später beim gericht. dazu parolen schreiben, plakate für veranstaltungen anfertigen, wände beschriften, mal in der einen, mal in der anderen stadt, immer bei genossen untergebracht.«¹²

Unter diesen Menschen war der entflohene Fürsorgezögling einer von vielen anderen, die Ähnliches erlebt hatten. Er gehörte dazu und niemand fand es nötig, ihn »zu verbessern«. Das war für ihn neu, das hatte er noch nie erlebt. Neu war auch, dass man seine zeichnerischen und gestalterischen Fähigkeiten schätzte. Sein Dasein bekam einen Sinn. Dieses menschliche Ereignis »gebraucht zu werden und dazugehören« traf er auch bei Erich und Zensel Mühsam an, und die Art, wie Mühsam über Kunst nachdachte, entsprach seinen Vorstellungen.

»Meine Haltung gegenüber Mühsam war eine Haltung, die aus dem Nichtwissen kommt, eine Überheblichkeit. Mit ihm auseinandergesetzt hatte sich niemand. Trotz meiner sturen Ansichten respektierte mich Mühsam und vor allem meine Arbeit, er fand zu ihr mehr Zugang als zu der von Vogeler. In unseren Auffassungen über die Kunst bzw. über das, was wir mit künstlerischen Mitteln anfangen wollten – den Begriff Kunst gebrauche ich nicht – hatten wir Gemeinsames. Der Inhalt der Arbeit war der Mensch, es ging um das menschliche Problem und nicht um das Parteiabzeichen. Abstraktes, künstlich Symbolisches hat mich nie interessiert. In dieser Hinsicht waren wir uns damals einig.«¹³

Mit Bildern argumentieren

Vergleichbar sind die Gedanken zur Kunst von Erich Mühsam. Auch bei ihm sind die Überlegungen gründlich durchdacht und in der Praxis erprobt. Erich Mühsams Forderung an die Kunst lesen sich heute beinahe selbstverständlich.

»Dass alle Kunst notwendig anarchistisch ist und dass ein Mensch zuerst Anarchist sein muss, um Künstler sein zu können. Denn alles künstlerische Schaffen entspricht der Sehnsucht nach Befreiung von Zwang und ist im Wesen frei von Autorität und äusserlichem Gesetz.

Die innere Bindung und Ordnung der Kunst aber hängt tief zusammen mit den Beziehungen des einzelnen freiheitlichen Individuums zum ganzen Organismus der Gesellschaft.«¹⁴

Die Kunst muss frei sein von der bewussten oder unbewussten Unterwerfung gegenüber Staat, Kirche und Wirtschaft. Wenn Kunst zur ideologischen Erziehung verkommt, dann hat dies nichts mehr mit Kunst zu tun. Nach dem Desaster der totalitären Systeme im 20. Jahrhundert ist Mühsams Position heute für viele Künstlerinnen und Künstler eine Selbstverständlichkeit, die aber ständig neu errungen werden muss.

Der Künstler steht immer in Beziehung zu den anderen Menschen. Er steht nicht ausserhalb der Gesellschaft, er ist ein Teil davon. In der Kunst wird das Leben sichtbar und das teilt der Künstler mit allen anderen Individuen. In »Gott und der Staat« schreibt der russische Anarchist Michael Bakunin: »Die Freiheit ist also keineswegs Sache der Isolierung, sondern der gegenseitigen Anerkennung, keine Sache der Abgeschlossenheit, sondern im Gegenteil der Vereinigung; die Freiheit jedes Menschen ist nichts anderes als die Spiegelung seines Menschentums oder seiner Menschenrechte im Bewusstsein aller freien Menschen, seiner Brüder, seiner Genossen. Nur in Gesellschaft anderer Menschen kann ich mich als frei ansehen und fühlen. Einem Tiere niederer Gattung gegenüber bin ich weder frei, noch Mensch, weil dieses Tier unfähig ist, mein Menschentum zu begreifen und deshalb auch anzuerkennen. Nur solange ich die Freiheit und das Menschentum aller Menschen, die mich umgeben, anerkenne, bin ich selbst Mensch und frei. Nur wenn ich ihren menschlichen Charakter anerkenne, anerkenne ich auch den meinen.«¹⁵

Clément Moreau hat sich nie als Anarchisten bezeichnet, das libertäre Denken interessierte ihn, aber er hat seinen eigenen Weg zum Menschen gesucht.

»Es sind nie abstrakte Ideen, sondern es ist immer eine ganz menschliche, reale, wirkliche Situation, die zur Hilfe aufruft, auf die aufmerksam gemacht werden soll, die verändert werden soll. Insofern kann es politisch sein, aber es ist niemals parteipolitisch. Keine Partei kann mich in ihren Dienst stellen und damit meine Arbeit, ich bin ein Humanist, ein humanistischer Grafiker, wenn ich schon ein Bekenntnis ablegen soll.«¹⁶

Bekanntnisse ablegen waren nicht seine Sache, ihn interessierte das Machen. Zum Beispiel mit dem Linolschnitt und der Zeichnung. Hier entwickelte er den Ehrgeiz sich an diejenigen Menschen zu wenden, die nicht gleicher Meinung waren wie er. Das Bild war sein Argument. Mit ihm wollte er sie in ihren festen Überzeugungen verunsichern und dafür brauchte er eine Form, die es ihm erleichterte, das Gefühl des Betrachters zu erreichen.

»Ich versuche ja nicht mit formalen Mitteln fertig zu werden, ich habe ja zuerst immer einen Inhalt, und weil ich versuche, diesem Inhalt eine Form zu geben, die etwas klarmacht, die verständlich ist, benutze ich die Serie. Das ist ihre Funktion. Die Serie soll aufdecken, klar erkennen lassen, aber die Geschichte soll auch ein Erlebnis werden für den Betrachter, das ist die Voraussetzung, ich will ihn packen und erschüttern.«¹⁷

Die Form des Bildzyklus steht in der langen Tradition der bildnerischen Erzählkunst. Das Einzelbild verliert dabei seine ausserordentliche Stellung. Das Bild im Zyklus verlangt nach der gestalterischen Kraft des Einzelbildes und gleichzeitig ordnet es sich in ein Ganzes ein. Das einzelne Bild schliesst inhaltlich und formal an ein vorangegangenes Ereignis an und bereitet das folgende Geschehen vor. Das Motiv wird zeichnerisch vorbereitet und der einzelne Schnitt im Andruck in mehreren Variationen auf seine Wirkung hin erprobt. Die Mimik im Gesicht, der Ausdruck in der Körperhaltung, die Sprache der Hände und die Gestaltung des Hintergrundes wird darauf abgestimmt, dass Form und Inhalt eine Einheit bilden und sich unvergesslich in den Erinnerungen des Betrachters verankern.

»Was dargestellt ist, muss überzeugen. So haben die Zeichnungen ihre Gültigkeit. Ich habe immer geschafft für aktuelle Themen und Probleme und habe immer geschafft für Zeitungen und Zeitschriften, habe aber versucht, das immer so anständig und gut zu machen vom Grafischen her, dass es sich als Grafik bis heute gehalten hat. Das ist der Witz dabei. Verstehst Du? Meine Arbeit hatte immer eine Funktion. Ich empfinde mich als Gebrauchsgrafiker, als ein Grafiker, der etwas macht, das gebraucht wird und gebraucht werden kann, und darum habe ich mit Kunst nichts zu tun.«¹⁸

Anmerkungen

- 1 »Erich Mühsam zum Gedächtnis«, Linolschnitt auf Japanpapier, 21 × 17,5 cm:
»Es kommt der Tag da wir uns rächen / Dann werden wir die Richter sein!«
/ Für den Gen. Oprecht, diesmal ohne Passepartout, Kein Geld
Erich Mühsam, Linolschnitt auf Japanpapier, 20,5 × 17,3 cm: »Lieber gen. O. (Dr. Emil Oprecht) Sie hatten Recht, der Schnitt E.M. war nicht gut genug ich habe ihn neu gemacht. Er geht heute, Montagabend, express weg dann haben Sie ihn Dienstag früh. Hoffentlich gefällt er Ihnen jetzt. / Ihr Youph
Dieser Schnitt erscheint im »Der Öffentliche Dienst« (VPOD), am 10. August 1934, Nr. 32
- 2 Tonbandaufzeichnung mit Clément Moreau und Margrit Brenner, Zürich, 20. Mai 1978
- 3 Müller-Strunk, Marion. »Lernen mit Clément Moreau«. Ästhetisches Handeln als Prozess der Solidarität. Dissertation. Verlag Keller und Wahl, Schweiz 1981, S. 69; auch in: »Clément Moreau: »Im Auftrag meiner Neugier« von Marion Müller-Strunk, Limmat-Verlag-Genossenschaft, Zürich 1987
- 4 Dindo, Richard. Film: Clément Moreau: Gebrauchsgrafiker«, Filmkollektiv Zürich, 1977/78
- 5 Mühsam, Kreszentia: Der Leidensweg Erich Mühsams, Mopr-Verlag Zürich-Paris 20. November 1934, S. 30
- 6 Clément Moreau, zit. Nach: Müller-Strunk, Marion. S. 83
- 7 Gebhardt, Manfred, Häftling 2651, Tatsachenbericht über die letzten Monate im Leben Erich Mühsams, (Magazin, Jg. 31, H. 6)
Mühsam-Magazin, Heft 11 – April 2006, Herausgegeben von der Erich-Mühsam-Gesellschaft e.V., Lübeck, S. 127
- 8 Clément Moreau, zit. Nach: Müller-Strunk, Marion. S. 83
- 9 Ebenda, S. 77
- 10 ASSO – Kurzform für ARBKD – Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler, gegründet 1928.
- 11 A.I.A.P.E., Agrupacion de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores.
- 12 Carl Meffert/Clément Moreau. Autobiographisches Fragment, 1975. Mit schwarzem Kugelschreiber handgeschriebene A-4-Seiten. C.M. schrieb konsequent alles klein. Diese autobiographische Skizze entstand im Zusammenhang mit der Monographie von Werner Mittenzwei und umfasst die Zeit von 1903 bis 1929.
auch in: »Clément Moreau, Carl Meffert, frühe Arbeiten, 5 Grafikfolgen«, Limmat-Verlag-Genossenschaft, Zürich 1983

- 13 Clément Moreau, zit. Nach: Müller-Strunk, Marion. S. 69
- 14 Mühsam, Erich, Kain 2 (1) April 1912
vgl. auch: Hug, Heinz, Erich Mühsam, Verlag Detlev Auvermann KG,
Glashütten im Taunus, 1974, S. 131
- 15 Bakunin, Michael, Gesammelte Werke, Bände 1-3, Topos Verlag AG,
Vaduz/Lichtenstein, 1978, S. 179
- 16 Clément Moreau, zit. Nach: Müller-Strunk, Marion. S. 84
- 17 Ebenda, S. 81
- 18 Ebenda, S. 82

