

## "STÜTZEN DER GESELLSCHAFT" VAN GEORGE GROSZ: 'N KUNSHISTORIESE STRUKTUURANALISE

Magda van Niekerk

Departement Kunstgeskiedenis, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.

### ABSTRACT

While freely adapting art historical methods of representatives of the Reformational tradition, the author does an extensive structural analysis and interpretation of a single painting, *Pillars of society*, by George Grosz. This is done with reference to several aspects expressed in the work of art. The artist's particular treatment of aesthetic structural aspects, the artistic well rendered moments as well as the different under- and overstressings involved, are illustrated. These represent to a certain extent a distortion of the aesthetic structure and an insufficient development of the aesthetic quality in the anticipating structural moments. The importance of taking into account the relation between different aspects of a work of art is also stressed. The analysis of the painting is done against the background of a concise description of biographical detail regarding the artist, as well as basic principles in the paradigmatic framework of the author.

### 1. INLEIDING EN AGTERGROND<sup>1</sup>

Die kunstenaar George Grosz (1893-1959) is gebore en getoë in die Duitsland van Keiser Wilhelm II. Veral die jare tydens en na die Eerste Wêreldoorlog was 'n veelbewoë tyd, 'n tyd waarin die ganse samelewing gewankel het en Grosz homself geprofileer het as een van die belangrikste samelewingskritici van

-----

<sup>1</sup> Vir 'n uitvoeriger uiteensetting van historiese en biografiese agtergronde, kyk Van Niekerk (1987:65-84) en Grosz (1974).

hierdie eeu. Dit het geskyn asof alle sekerhede bevraagteken is, en dit het per implikasie 'n soeke na nuwe sekerhede beteken. Een van die rigtings waarin hierdie soeke plaasgevind het, was vir Grosz (wat formeel Protestants-Christelik opgegroeï het) die Marxisme. Dit het vir hom nuwe hoop ingehou en besondere stukrag aan sy werk verleen. Tot ongeveer 1922 het hy 'n groot aantal skilderye en tekeninge gemaak waarin skerp kritiek op die samelewing geuiter is, kritiek wat soms 'n duidelike Marxistiese inslag verraai het.

In die vroeë twintigerjare het Grosz hom egter geleidelik van die kommunisme begin afkeer. Die aanleiding hiertoe was negatiewe persoonlike ervarings met die Duitse kommuniste, onder andere met hul onverdraagsaamheid, gebrek aan aanmoediging, selfs verdagmakery, en veral ervarings gedurende sy reis na Rusland in 1922 (Van Niekerk, 1987:65-73). In die destydse Duitse samelewing het die Nasionaal-Sosialisme ook veld begin wen, nie net in die politiek nie, maar ook in die kerke, in die Christendom en in talle ander fasette van die lewe (Van Niekerk, 1987:74-81). Dit het daartoe gelei dat 'n gevoel van magteloosheid en verydeling hom van Grosz meester gemaak het ten opsigte van sy vroeë verwagtings dat sy kuns daartoe sou bydra om die historiese ontwikkeling in Duitsland in 'n positiewe rigting te stuur. Die effek hiervan op sy kuns was dat die spesifieke Marxisties-getinte kritiek moes wyk voor sosiaal-kritiese tekeninge wat aan 'n vae onbehaaglikheid uitdrukking verleen het, beide wat simboliek betref, asook in die verlies aan presisie en energiekheid van die uitbeeldingswyse.

Ten spyte hiervan het hy in die laat twintigerjare nog etlike skilderye van artistieke meriete gemaak, werke waarin soms nog vaagweg die nawerking van Marxisties-getinte kritiek na vore kom, maar wat weens die spesifieke simboliek daarvan eerder as post-Marxisties bestempel moet word. Een baie bekende werk uit sy post-Marxistiese fase is *Stützen der Gesellschaft* (1926, figuur 1).<sup>2</sup>

-----

<sup>2</sup> 'n Kleurafbeelding van hierdie werk kan gevind word in Hess (1974, kleurplaat 136).

STÜTZEN DER GESELLSCHAFT - GEORGE GROSZ



1926. Olie op doek. 200 x 108 cm. Nationalgalerie, Wes-Berlyn. Swartwit foto. (Foto beschikbaar gesteld door Nationalgalerie, Wes-Berlyn.)

## 2. TEORETIESE AGTERGROND

In 'n struktuuranalitiese bespreking van bogenoemde werk, by wyse van 'n vrye verwerking van kunswilofiese en metodologiese benaderings van H.R. Rookmaaker (1946; 1947), C. Seerveld (1968; 1980), G.F.T. Kuschke (1981), D.J. van den Berg (1977; 1984) en ander, kom na vore watter ryk en unieke kommunikasie-middel 'n enkele kunswerk, geplaas in sy historiese konteks, kan wees.<sup>3</sup> As uitgangspunt vir 'n dergelike analise geld die beskouing dat die grondslag vir alle kunsskepping geleë is in die bestaan van 'n beginselmatige struktuur, wat 'n fisies-chemiese funderende en 'n kwalifiserende estetiese struktuur omvat. By die konkrete kunswerk word 'n hele aantal aspekte, fasette of momente onderskei; aspekte wat die kunswerk weliswaar in gemeen het met alle ander dinge, maar wat hier telkens deur die estetiese as unieke kwalifiserende aspek, nader gepresiseer word.

Funderend vir die bestaan van die konkrete beeldende kunswerk is die fisies-chemiese struktuur van die medium en materiaal wat gebruik word. Hieronder kan geen kunswerk bestaan nie. Indien daar uitgegaan word van die standpunt dat die kunswerk 'n esteties-gekwalfiseerde objek is, is dit voor die hand liggend dat die inbinding van die fisies-chemiese struktuur binne die estetiese struktuur kan meebring dat die materiaal estetiese kwaliteite wat sonder hierdie inbinding nog onontslote gebly het, na vore kan bring. Om hierdie rede is dit van belang om telkens ook aandag te skenk aan die estetiese funksie van die medium en materiaal.

Die kern van die estetiese aspek as kwalifiseringsfunksie van die kunswerk word binne die tradisie waarby aangesluit word, nie altyd identies gedui nie. Soms word dit byvoorbeeld as "harmonie" (Rookmaaker, 1946:142) en soms as "suggestierykheid" (Seerveld, 1980:122-130) getipeer. Die opset van hierdie artikel regverdig dit egter nie om dieper op hierdie diskussie in te gaan nie; dus word daar volstaan met die term *esteties* wanneer na die tipiese eie-aard van die leidende funksie van die kuns verwys word. Dit wil voorkom asof die

-----

<sup>3</sup> Hier word uiteraard nie dieper ingegaan op fynere nuanses, verskille en ooreenkomste tussen die genoemde outeurs nie.

kern van die estetiese aspek baie moeilik begripsmatig beskryf kan word en asof hier ruimte gelaat moet word vir die bestaan van 'n voor-wetenskaplike, intuïtiewe greep op die estetiese sinkern. Nogtans kan momente binne die estetiese struktuur nader omskryf word, en sowel harmonie as suggestierykheid mag moontlik dergelike momente wees, terwyl geeneen van hulle noodwendig tot kwalifiserende kernprinsipe verklaar hoef te word nie.

Die estetiese modaliteit of aspek van die werklikheid kom in die kunswerk in 'n vervlegtingsamehang met alle ander werklikheidsfasette na vore, en wel op so 'n wyse dat dit na sommige aspekte terugverwys of retrosipeer om 'n teoretiese blik te verskaf op die konstituerende momente in die kunswerk, terwyl dit na etlike ander aspekte heenwys of antisipeer, om die ontslote momente van die kunswerk bloot te lê. Na dergelike retro- en antisipasies word gesamentlik verwys as analogieë. Weens die ordelike opbou van die verskillende aspekte vanaf minder tot meer gekompliseerd, bestaan daar ook tussen die aspekte 'n funderingsverhouding. Vir die kunswerk impliseer dit dat minder gekompliseerde aspekte telkens 'n basis vorm vir meer gekompliseerde aspekte, terwyl laasgenoemde weer 'n sekere ontsluiting of verdieping van eersgenoemde kan meebring. In die onderstaande afdeling sal hierdie abstrakte gedagtes meer konkreet en duidelik geïllustreer word.

### 3. DIE FUNDERENDE STRUKTUUR

Wat betref *Stützen der Gesellschaft*<sup>4</sup> se fisies-chemiese funderende struktuur van die medium en die materiaal, het Grosz hier gebruik gemaak van olieverf op doek wat in die historiese konteks gesien, bloot konvensioneel is. Terwyl die olieverf die moontlikheid bied om deur middel van 'n ryk kleurpalet ekspressiewe kwaliteite na vore te bring, het die kunstenaar inderdaad bykans alle spektrumkleure benut, wat funksioneel saamhang met die verskeidenheid van motiewe. Die skildery het 'n konvensionele vertikale formaat. Gaandeweg sal dit egter duidelik word dat die konvensionaliteit van medium, materiaal en formaat in 'n spanningsverhouding staan tot die onkonvensionele kunstenaarsintensie wat gerig is op protes. Die vraag kan gevra word of Grosz

-----

<sup>4</sup> Die titel sal vervolgens afgekort word tot *Stützen*.

nie hiermee ook intuïtief-ironies te werk gegaan het nie, soos wat hy in sy titels dikwels ironie na vore gebring het in die teenoorstellinge tussen uitbeelding en titel, of binne die titel self. Hieroor later meer.

#### 4. RETROSIPERENDE MOMENTE

Ten opsigte van die getalsaspek moet die verskeidenheid, veelheid en eenheid in die werk ondersoek word. *Stützen* is 'n sintetiese werk waarin 'n verskeidenheid figure saamgevoeg is. Dit bevat hoofsaaklik vyf mansfigure, 'n geestelike, 'n joernalis, 'n nasionalistiese burger, 'n politikus en 'n soldaat, met nog 'n drietal kleiner soldatefigure in die agtergrond, tesame met 'n afgesnyde profiel regs bo en 'n brandende gebou links bo op die formaat. Elk van die vyf hooffigure is relatief volledig uitgebeeld met behulp van duidelike kontoerlyne, vlakke en vorme wat liggaamsdele beskryf. Estetiese eenheid word ontsluit in heenwysing na latere momente soos die komposisie, wat in hierdie geval sirkelvormig is, asook in samehang met die stilistiese aspek, soos na vore kom in die deurlopende karikatuuragtige behandeling van figure.

Die ruimtelike aspek ontvang in die kunswerk uitdrukking in die pikturale komposisie, ruimte, perspektiwiteit, plasing, rigtings, asse, kontinuïteit, samehang, verhoudings en balans. 'n Vlak pikturale ruimte kenmerk hierdie skildery. Die oorsaak vir die beperkte ruimte-effek is die groot geskilderde figure wat bykans die hele beeldvlak vul en 'n ruimtelike drukte laat ontstaan. Veral die omvang van die geestelike werk die perspektiwiese ruimte-effek teen, terwyl die groottes van die agtergrondsoldate in verhouding tot die gebou 'n onlogiese perspektiefwerking verteenwoordig. Hierdie vlak pikturale ruimte provokeer gevoelsmatig 'n effek van bewustheid van elke figuur se dwingende teenwoordigheid, ook van die soldate, al is hulle deur die plasing en die omvang meer op die agtergrond. Dit stem trouens ooreen met Grosz (1974:92) se eie gevoelens omtrent die staat, soos na vore kom in sy outobiografie: "Der Staat repräsentierte sich im Militär- und Polizeistand in seiner ganzen erhabenen, unantastbaren Grösse und Gewalt".

Die balanswerking in *Stützen* is nie simmetries nie, wat meebring dat die indruk van geposeerdheid vermy word. Omdat die a-simmetriese balans van hierdie skildery rondom 'n vertikale as uitgewerk is, is die geheeleffek egter tog stabiel. Hierdie stabiliteit bevat implikasies vir talle latere momente,

byvoorbeeld die simboliese, want hierin kom na vore dat die status quo van die samelewing onmiskenbaar daar is om daar te bly.

Enkele sterk diagonale lyne kom nogtans in die werk voor, byvoorbeeld in die arms en sabel van die burger, die palmtak van die joernalis en die swaard van die soldaat. Dit balanseer die vele geronde lyne in die werk, soos die arms van die joernalis, die skouer en rug van die geestelike en die ronde lyne van die gesigte, pot en helms. As gevolg van die ligter toonwaardes van die vier grootste figure se gesigte en die hand van die soldaat, word die oog in die rondte gelei en kan die werk kompositories as sirkelvormig getipeer word. Dit veroorsaak 'n gevoel van geslotenheid, asof daar geen uitkoms uit hierdie sirkelgang is nie. Sodoende word die komposisionele moment ontsluit tot 'n pikturale simboliek wat die idee van uitsigloosheid suggereer.

Die bewegingsaspek omvat momente soos die estetiese dinamiek, beweeglikheid, verandering, kontraste, afwisseling, oorgange of skakerings en ritme. Naas die reeds genoemde sikliese beweging wat op grond van die sirkelvormige komposisie bestaan, is daar ook sprake van 'n sig-sag-beweging van onder na bo: vanaf die hand van die burger, oor sy arm, tot by sy kop, gaan die beweging na links bo, na die kop met die pot, dan na die kop van die politikus, na die kop van die geestelike en uiteindelik na die kop van die soldaat. Die beweging word egter nie hier gestuit nie, want die herhaling van die soldatefiguur in die twee soldate links bo en die een soldaat regs bo suggereer dat 'n dialektiese beweging tot in die oneindige voortgaan, en skep die gevoel van 'n ekspansie van die geweld wat deur laasgenoemde figure verteenwoordig word. Die pikturale bewegingsmoment word voorts ontgin deur die kontraste tussen projekterende vleestinte en terugwykende donker toonwaardes, asook deur die onreëlmatigheid van reguit en gekurfde lyne.

Die kinematisering van die beeldvlak vorm die basis vir die moment van pikturale energie wat na vore kom in die spannings-, intensiteits- en dramatiese elemente, in interaksie/kousaliteit en in aksentuerings of beklemtonings. Die hantering van die bewegingsmoment is egter ook funderend vir die emosionele kwaliteite van die werk, soos blyk uit die gevoel van onrustigheid wat die werk oordra. Die tonale afwisseling en kontraste bring voorts 'n pikturale interaksie na vore, waardeur die drie onderste figure beklemtoon word teen die agtergrond van die geestelike se donker toga. Maar ook laasgenoemde se hande en

gelaatstrekke word beklemtoon, en wel deur die afwyking van die geometriese skema waarvolgens hierdie drie figure se gesigte oorwegend behandel is. Kragtige, duidelik geartikuleerde lyne en hier en daar 'n opvallende kwashaal, tesame met die tonale en liniêre afwisseling, kontraste en aksentuerings, is verantwoordelik vir die dramatiese karakter van die werk, terwyl die formaat van die figure in verhouding tot die grootte van die beeldvlak ewe-eens 'n piktorale intensiteit skep wat veroorsaak dat die werk homself as't ware op die resepteur afdwing.

By nadere analisering van die organiese momente van vitaliteit en ontwikkeling tot 'n klimaks, blyk daar opvallende teenstrydighede na vore te kom. Teenoor die skematisering van liggaamdele soos die arms, lywe, koppe en gelaatstrekke van die onderste drie figure, wat 'n nie-vitale indruk skep en simbolies dui op die geestelike verstandheid van hierdie figure, veroorsaak die onreëlmatigheid en die ekspressiwiteit van die gelaatstrekke en figuur van die geestelike groter vitaliteit, wat egter nie op sy beurt 'n uitdrukking is van die geestelike soepelheid van hierdie figuur nie, maar wat 'n voorbeeld is van Grosz se gebruik van arabeske lyne om huigelagtigheid uit te druk. In werklikheid is hier dus sprake van 'n ironiese lyngebruik: lyne wat sou kon dui op 'n sensitiewe gevoelsmatigheid, lewendigheid en betrokkenheid van die figuur, word binne die konteks van die totale figuur en die skildery sodanig arabeske dat dit die resepteur nie oortuig van sodanige houdings nie, maar eerder die ongeloofwaardigheid en skynheiligheid van die betrokke figuur oordra. Nie net die formaat van die geestelike nie, maar ook die afwyking van die geometriese skema in die arabeske hantering van hierdie figuur, maak van hom 'n fokusfiguur, wat ewe belangrik is as die ander drie groot figure wat tonale fokusse vorm. Weens die intensiteit waarmee elk van hierdie figure behandel is, is daar in Stützen nie sprake van 'n geleidelike ontwikkeling tot 'n piktorale klimaks nie. Die aksentuering van elk van hierdie figure is ook nie toevallig nie, maar weerspieël die belang wat Grosz aan elkeen van hierdie "steunpilare" van die destydse Duitse samelewing geheg het. Om uitdrukking te verleen aan die idee dat hierdie samelewing in stand gehou word deur mag en geweld word die eerste soldaat egter ook beklemtoon deur die swaard en die kraag.

Ten opsigte van die gevoelsmoment van piktorale ekspressiwiteit, sensitiwiteit en waarneembaarheid, is reeds telkens gewys op die uitwerking van Grosz se



hantering van verskillende aspekte op die gevoelsekspressie in die werk. Die negatiwiteit van hierdie ekspressie veronderstel by die kunstenaar gevoelens van gelatenheid, uitsigloosheid en magteloosheid, en staan in verband met die opkoms van die reaksionêre kragte in die Weimartyd, sowel as met 'n algemene krisis in sinbelewing wat Grosz in hierdie tydperk ervaar het.

Sintuiglike herkenbaarheid van figure is in *Stützen* behou ter wille van die pikturale appèl op die betragter. Dit vorm die basis vir die pikturale konsepte, satire, ironie, duidelikheid en identiteit, wat esteto-logiese momente van die kunswerk is. In alle figure kom 'n satiriese uitbeelding na vore - dit gee aanduidings van Grosz se afkeer van simpatie, en beteken ook dat die pikturale ekspressiwiteit nie eties ontsluit word nie, maar beperk bly tot 'n negatiewe onbehaaglikheid wat tog deur middel van satire en ironie logies en simbolies ontsluit word. Die kunstenaar bereik hierdie effek nie net deur geskematiseerde en arabeske lyne nie, maar ook deur die "sieklige" rooi, blou, geel en grys van die gesigte. Die herhaalde gebruik van rooi in gesigte en attribute eggo die rooi van die gebou wat in vlamme verkeer en versterk die gevoel van onrustigheid.

In 'n analise van die esteto-logiese fasette kom 'n mate van ironie in die werk na vore, nie soseer in die uitbeelding self nie, maar wel in die titel, want die woord *steunpilaar* word normaalweg gebruik om iets positiefs aan te dui, terwyl dit hier duidelik 'n negatiewe betekenis het. Die appèl op die betragter se logiese mee-denke by die aanskouing van hierdie werk is egter ondergeskik aan die provokasie van gevoelsmatige onbehae. Ten spyte hiervan kan hierdie werk by die resepteur 'n denkproses effektief aan die gang sit, met dien verstande dat die gevoelsmoment hierin die rol van 'n belangrike aanleidende oorsaak speel. Die resepteur kom konseptueel, maar veral ook gevoelsmatig, saam met die kunstenaar te staan voor die onontwykbare magsfigure van die bestaande orde en word aldus gekonfronteer met die opvatting van totale verworping en negatiwiteit van 'n samelewing met dergelike "steunpilare". Insig in die situasie lei in hierdie geval nie tot hoop nie, maar versterk eerder die gevoel van magteloosheid.

Betreffende die historiese aspek van vorming volgens 'n vrye ontwerp, kan hierdie werk stilisties as 'n ekspressionisties-veristiese figuratiewe skildery getipeer word terwyl die noukeurige detailskildering van fisionomiese eienskappe

(wat nie verwys na bepaalde persone nie, maar na hele samelewingsgroepe) 'n aanduiding is van die bande met die Neue Sachlichkeit. Die groot klem op die pikturale gevoelsmoment in *Stützen* is juis verantwoordelik vir die ekspressionistiese karakter van hierdie werk. Veristies in hierdie werk is, soos in talle vroeëre werke, die uitbeelding van tipes ter wille van 'n meer algemene waarheid, deur die gebruik van die tipiese distorsiepatrone soos geometriese en arabeske lyne, korpulensie, attribute en die ontmaskering van figure. Veristies is ook die aanduiding van breër samehange wat veral in die brandende gebou en die soldatefigure na vore kom. Hierdie aanduidings is egter nie meer duidelik Marxisties-ideologies gekleur nie, maar word op subtieler wyse gesuggereer.

Wanneer die titel van die skildery betrek word in 'n analise van die simboliese fasette van die werk, val dit op dat die titel so algemeen is dat dit geen nadere verklaring noodsaak om verstaanbaar te wees nie. En hoewel die simboliek ook sonder die titel duidelik genoeg na vore kom, sodat die pikturale stelling nie van laasgenoemde afhanklik is nie, is die titel beslis nie waardeloos nie, aangesien dit 'n addisionele moment van ironie na vore bring, soos reeds hierbo uiteengesit is.

*Stützen* se simboliek fokus op die draende kragte van die burgerlike samelewing, naamlik die verteenwoordigers van die staat, die kerk en die burgerlikheid. Alle figure bevat attribute en fisionomiese eienskappe waaraan hulle herken kan word. Die gebruik van attribute verteenwoordig Grosz se moderne voortsetting van die Middeleeuse skildertradisie se toekenning van bepaalde attribute aan bepaalde heiliges. Die joernalis word uitgeken aan die koerante en potlood. Die palmtak in sy hand simboliseer vrede, soos die geknakte palmtak in die hand van die swewende vrouefiguur in *Reisende in Friedensartikeln* (Grosz, s.a., figuur 85), wat dui op die vredesbewegings se gebrek aan lewensvatbaarheid. In *Stützen* wil dit voorkom of hierdie vredesimbool deur bloed bevlek is, en die idee van vrede word ook weerspreek deur die beriggewing op die koerante. Die pot wat op die joernalis se kop omgekeer is, is vanselfsprekend nie 'n attribuut in die gewone sin van die woord nie, maar wel in veristiese sin: dit simboliseer die mentale geslotenheid van die joernaliste en maak terselfdertyd duidelik wat die kunstenaar van hulle dink. Met die pot word geïmpliseer dat 'n soortgelyke substansie soos dié op

die kop van die figuur met die vlaggie te voorskyn sou kom as die joernalis ontmasker sou word.

Op grond van die belang van die burger in die konteks van die skildery kan die afleiding gemaak word dat Grosz die samelewing wat deur die geestelike en die ander figure in stand gehou word, as burgerlik tipeer. Die burger, wat aan die bierbeker uitgeken word, word verder gekarakteriseer deur die sabel en die berede soldaat op sy kop, wat duidelik maak dat hy 'n para-militaris is, miskien 'n reserwe-offisier. Volgens Bradley (in Greenberg, 1967:190) simboliseer die gemaskerde man op die swart perd die geheime militêre organisasies van die Weimarrepubliek. Deur die hakekruis op sy dasknoop word die burger voorts as 'n nasionalis getipeer - die hakekruis was in hierdie stadium nog nie uitsluitlik 'n simbool van nasionaal-sosialisme nie - en te oordeel aan die paragraafteken wat saam met die ruiter uit sy kop opstyg, is hy ook 'n persoon met 'n bepaalde amptenare-mentaliteit. Grosz het die paragraafteken dikwels as 'n simbool van die gewettigde terrorisering van die gewone man deur middel van wette en regulasies gebruik, soos byvoorbeeld in tekeninge uit sy portfolio, Hintergrund uit 1928: in Der Lebensbaum is klein figuurtjies orals aan 'n boom van paragrawe opgehang; in Rechtsordnung het 'n man verstrengel geraak in die wurggreep van 'n paragraafteken; in Wofür? verander 'n paragraafteken in 'n bebloede vraagteken wat oor 'n massagraf hang, en in Wir sind zum Gehorsam geboren! hang 'n paragraafteken met 'n kroon daarboor die lyk van 'n gevalle soldaat.

Die kunstenaar draai geen doekies om omtrent sy gevoelens oor die figuur met die ekskreta in sy kop in plaas van 'n brein nie. Die pot, wat by die joernalis nog die substansie bedek, is hier verwyder, en die effek nog krasser. Deur middel van die vlaggie en die sosialistiese parool, "Sozialismus ist Arbeit", verwys hierdie figuur na die politiek - hy kan of 'n politikus of 'n burger in sy politieke en patriotiese hoedanigheid wees.

By beide die bierdrinker en die politikus maak Grosz gebruik van ontmaskering in 'n breë sin. Dit hou verband met die deursigtigheid van figure en geboue in sy tekeninge, waardeur ontblote liggame agter die klere getoon word en private aktiwiteite sigbaar word. By hierdie twee figure word die koppe as't ware oopgesny om vas te stel wat daarbinne aangaan. Ook hier word dus die fasade verwyder, sodat die figure ontmasker word.

By die geestelike, wat aan die kopstuk en toga herkenbaar is, maak Grosz van arabeske lyne in die uitbeelding gebruik, sodat die figuur wel intakt bly, en nogtans as skynheilig ontmasker word. Sodoende is hy in sy totale gestalte selfopenbarend: ongeloofwaardig en huigelagtig. Hy strek sy arms uit in 'n uitnodigende gebaar, soos in die tekening, Kommet zu mir, die ihr mühselig und beladen seid! (Grosz, s.a., figuur 48). Die afstootlikheid van hierdie figuur weerspreek ook sy gebaar, waardeur die idee van skynheiligheid by die resepteur tuisgebring word.

Die figure in die agtergrond word gekenmerk deur sowel uniforms en wapens as hul aggressiewe houdings. In die lig van die volgende uitspraak van Grosz (1974:93) staan dit vas dat hulle as verteenwoordigers van die owerheid geld:

Gewiss, der Polizeisäbel war ein Symbol der Obrigkeit. Dass sich mit dem Säbel nicht diskutieren liess, war klar, der hing eigentlich immer unsichtbar über uns allen. Er löste einfach den Rohrstock unserer Jugend ab.

Met Grosz se uitbeelding van die steunpilare van sy samelewing sit hy 'n tradisie voort van karikature soos Quis te praetulit? (Wright, 1976, figuur 172), wat beteken "Wie het julle gekies?" Volgens die styl en kleding is hierdie werklike Duits en dateer dit waarskynlik uit die eerste helfte van die sestiende eeu. Drie groeperinge van die samelewing, naamlik die gewone bevolking, die kerk en die adel, staan op die aardbol in 'n eerbiedwaardige gelykheid, respektiewelik deur 'n landarbeider, 'n biskop en 'n ridder verteenwoordig. Elkeen ontvang direk van 'n hand uit 'n wolk, (met ander woorde van God self), die embleem of implement van sy taak: aan die boer word sy kielhouerpik gegee, aan die biskop die Bybel en aan die ridder die swaard (Wright, 1967: 350).

'n Skildery in die stadsaal van Aix-en-Provence beeld dieselfde tema uit, maar veel meer satiries, en wel soos wat die situasie volgens die kunstenaar is en nie soos wat dit behoort te wees nie: 'n Goddelike hand laat uit die hemel 'n reusagtige raam in die vorm van 'n hart neer. Hierin is 'n prent van 'n koning wat voor 'n kruis neerkniel, wat aandui dat die siviele magte hulle aan die kerklike gesag onderwerp. Die drie samelewingsgroepe word verteenwoordig deur 'n kardinaal, 'n edelman en 'n boer. Laasgenoemde gaan egter gebuk onder die las van die hart, wat hy alleen op sy skouers moet dra, terwyl die kardinaal

en die edelman beide een hand op hierdie hart plaas, op so 'n manier dat dit duidelik word dat hulle die las nie in die geringste mate help meedra nie (Wright, 1967:350-351).

In *Deutschland, ein Wintermärchen*, 'n skildery van Grosz uit 1917-1919 (Hess, 1974, figuur 59) en 'n werk wat sy vroeë Marxistiese fase verteenwoordig, het die idee van 'n samelewing wat deur bepaalde steunpilare in stand gehou word, reeds uitdrukking ontvang en is hierdie tradisie dus voortgesit. John Heartfield sit in 1933 dieselfde tradisie voort in sy fotomontage, *Stützen der Gesellschaft: "Alles in schönster Ordnung"* (Schneede, 1969, figuur 38). Hierin maak hy duidelik hoe die skyn van normaliteit gehandhaaf word, ten spyte daarvan dat die gebou se pilare besig is om inmekaar te tuimel en dat die tonele in die agtergrond chaos weerspieël.

Die pikturale stelling wat Grosz met hierdie werk maak, kan geïnterpreteer word as 'n negatief-kritiese, emosionele uitspraak aangaande die handhawers van die burgerlike orde, insluitende die geestelike wat hier volledig deel van die status quo vorm. Die geestelike is 'n magtige, dog skynheilige figuur wat in diens van 'n algemene tradisionalisme staan en die bestaande orde teen elke prys wil handhaaf. Grosz spreek hierdie kritiek uit in voortsetting van die karikaturale uitbeelding van die kerk en die Christendom wat reeds sedert enkele dekades voor die ontstaan van *Stützen* in die bekende Duitse satiriese tydskrif, *Simplicissimus*, plaasgevind het (vergelyk Schulz-Hoffmann, 1978:94, 210).

Die estetiese kommunikasie van die resepteur met hierdie skildery dui op die interne sosiale aspek van die kunswerk en omvat sake soos estetiese deelname en pikturale appèl. Dit word gekenmerk deur 'n bepaalde aggressiwiteit, by uitstek as gevolg van die intense en dwingende teenwoordigheid van die figure in *Stützen*. Tesame met die negatiewe uitbeeldingswyse, veroorsaak dit dat die resepteur hierdie figure as 'n bedreiging ervaar en sodoende afkeurend en magteloos teenoor die samelewing gestem word.

In *Stützen* beoog die kunstenaar nie meer soos in vroeëre werke om die pikturale appèl in 'n Marxistiese skema te laat plaasvind nie: die resepteur word nie meer opgeroep om hom by 'n bepaalde klas te skaar nie, maar hy word emosioneel aangespreek deur die negatiewe van die uitbeelding. Daar ontstaan vervolgens 'n behoefte om vas te stel waarom die kunstenaar die orde-handhawers van sy

samelewing so negatief ervaar het. In 'n geval van diepgaande ontvanklikheid vir die appèl van hierdie skildery, sal die resepteur nie net vra na die subjektiewe estetiese konsep van die kunstenaar nie, maar voorts in 'n aktualisering van die kunswerk ook vra na die moontlike parallele in sy eie samelewing. Die estetiese appèl berus op vroeëre momente soos die emosionele, die stilistiese, die logiese en die simboliese aspekte. Ook ander momente, soos die komposisionele en die bewegingsmoment, speel by die pikurale appèl 'n rol, want by volgehoue konfrontasie met die skildery kom die vraag by die resepteur op of die idee van geslotenheid (wat deur die sirkelvormige komposisie oorgedra word) en die idee van 'n voortgang van die situasie tot in die oneindige (wat deur die dialektiese sig-sag-beweging gesuggereer word) werklik die enigste moontlikhede is. Sodoende word daar geappelleer op 'n eie standpuntname deur die resepteur. Die emosionele aspek bly egter in hierdie werk die belangrikste middel tot die estetiese kommunikasie.

Ten opsigte van die hantering van estetiese ekonomie (spaarsamigheid, suggestierykheid) in *Stützen* moet opgemerk word dat dit wat die kunstenaar oor elke figuur sê, relatief gedetailleerd is. Die uitbeelding van bepaalde negatiewe detail (die ekskreta) neig om die artistieke stelling te blatant na vore te laat kom en doen in 'n mate afbreuk aan die estetiese gehalte van die werk. Die figuur van die geestelike is egter in hierdie opsig esteties die beste verantwoord: sonder onnodige detail slaag Grosz daarin om die hele skynheilige persoonlikheid van hierdie kerklike ampsdraer aan die kaak te stel. Hiernaas moet ook positief opgemerk word dat die feit dat Grosz in *Stützen*, wat die samelewing betref, negatiewe aspekte suggereer, sonder om dit te eksplisiet uit te spel, positief bydra tot die artistieke gehalte, aangesien laasgenoemde mede-bepaal is deur die wyse waarop die kunstenaar die ekonomiese moment verwerklik het.

##### 5. ANTISIPERENDE STRUKTUURMOMENTE

Die uitdrukking van die juridiese aspek in die kunswerk kom na vore in pikurale regmatigheid of geskiktheid, wat onder die meer bekende term funksionaliteit tuishoort, maar ook in die tersaaklikheid of belangrikheid van die kunstenaar se visueel-artistieke stelling en uiteindelik in die pikurale "geregtigheid", wat 'n ontsluiting van die juridiese moment impliseer. In hierdie werk verwys die juridiese aspek egter terug na funderende momente, soos na

vore kom in 'n funksionele gebruik van komposisionele, emosionele, stilistiese, simboliese en ander aspekte. Onderbektoneerings binne verskeie aspekte, byvoorbeeld in die ekonomiese aspek (waardeur byvoorbeeld geen uitbeelding van positiewe verskynsels plaasvind nie), beteken egter dat die esteties-juridiese funksionaliteit slegs binne 'n beperkte spektrum geld. Hierdie gebrek aan ontsluiting van die pikturale geregtigheid kom daarin na vore dat die kwaad nie op genuanseerde wyse teenoor die goeie afgewees en as dominant uitgebeeld word nie, maar dat alles en almal in die werk sonder onderskeid afstootlik en verwerplik is. Die moment van estetiese geregtigheid sou beter ontsluit kon word indien die werklikheid nie deur 'n negatiewe, misantropiese bril gesien sou wees nie. Nogtans moet beklemtoon word dat die tersaaklikheid van die pikturale stelling wat Grosz hier maak, hoegenaam nie misgekyk mag word nie. Dit moet deur die genuanseerde resepteur erken word as 'n kontekstueel-gebonde, en binne daardie besondere konteks 'n tersaaklike reaksie op die negatiewe aspekte van die samelewingswerklikheid.

Die etiese aspek ontvang in die kunswerk uitdrukking in momente soos die pikturale getrouheid, eerlikheid, objektiewe waarheid, betrokkenheid en integriteit. In *Stützen* word die aspek van estetiese getrouheid aan dit wat uitgebeeld word, beperk deur die reeds vermelde eensydighede. Binne hierdie beperking staan die werk egter uit weens die subjektiewe waarheidsgehalte daarvan, met ander woorde dit kan beoordeel word as 'n eerlike uitdrukking van die kunstenaar se visie, soos gekontroleer kan word aan die hand van verbale uitsprake en ander kunswerke van Grosz uit hierdie betrokke tydperk van sy lewe (vergelyk Van Niekerk, 1987:81-86). In die werk self kom die subjektiewe eerlikheid daarin na vore dat daar nie doekies omgedraai word nie, maar dat dit wat as ekstreem-negatief ervaar word, ook as negatief uitgebeeld word. In dié mate egter wat die werklikheid as gevolg van 'n oordrewe klem op die kwaad skeefgetrek word, word die pikturale integriteit tog aangetas, al sou dit ook nie doelbewus plaasvind nie.

Grosz se positivering van die etiese aspek in hierdie kunswerk berus op 'n baie sterk betrokkenheid van die kunstenaar by sy tema, in hierdie geval die samelewing. Weens die negatiewe uitbeeldingswyse moet sy betrokkenheid, soos in vroeëre werke, egter as negatief-krities en on-solidêr bestempel word. Dit wil dus voorkom asof die pikturale integriteit enersyds gekenmerk word deur 'n oorbeklemtoning van die subjektiewe waarheidsuitbeelding, in korrelasie met

'n sterk, dog negatiewe, betrokkenheid by die samelewing, en andersyds deur 'n onderbeklemtoning van die etiese aspek as gevolg van 'n gebrekkige objektiewe waarheidsgehalte wat na vore kom in uitsluitlik onsimpatieke en negatiewe uitbeeldings. Laasgenoemde verskynsel het direkte implikasies vir die oortuigingskrag van die werk en hang ten nouste saam met die mens- en werklikheidsbeeld van die kunstenaar. Indien Van den Berg (1984:137) se betoog dat ware pikturale integriteit reg laat geskied aan die estetiseerbare wêreld, die kunstenaar, die kunswerk en die kunsresepteur, korrek is, moet vasgestel word dat hierdie werk tog in 'n bepaalde sin mank gaan aan integriteit: ten spyte daarvan dat die kunstenaar self beslis tot sy reg kom, vind daar onopsetlike skeeftrekkings plaas ten opsigte van dit wat uitgebeeld word, word die resepteur geantagoniseer en kom die kunswerk as kunswerk nie volledig tot sy reg nie, omdat die protes wat daarin vervat is, deels blatant na vore kom.

Die geloofsaspek word in die kunswerk as estetiese getuienis en oortuigingskrag vergestalt.<sup>5</sup> Op grond van die kunstenaar se oordrewe betrokkenheid by die samelewing en sy klem op subjektiewe waarheidsuitbeelding, vind daar ten opsigte van die estetiese getuienis ewe-eens 'n oorspanning plaas, en wel deur die oorbeklemtoning van die proteskarakter van die werk. Hierdeur kom 'n oorbeklemtoonde strewe tot ontginning van die kwaliteit van pikturale getuienis na vore, sodat die werk hom as't ware op die resepteur afdwing deur die dringende begeerte om te oortuig. Soos wat hierdie klem op die funksie van getuienis aangaande die oortuigings van die kunstenaar in verband met die toestand van die samelewing reeds binne verskeie momente van die werk tot teenstrydighede gelei het, so ontstaan daar ook binne die getuienisaspek van Stützen 'n paradoksale spanning: teenoor bogenoemde oorspanning van die geloofsaspek, vind daar in der waarheid 'n onderspanning van hierdie moment

-----

<sup>5</sup> Dit is belangrik om te onthou dat dit by hierdie aspek, soos by alle ander, gaan om analogieë. Dit gaan dus nie om geloof in die oorspronklike sin, naamlik 'n vastigheid van vertrouwe in God of in 'n afgod nie, maar om 'n analogiese moment, naamlik 'n heenwysing vanaf die estetiese na die geloofsaspek, sodat hier sprake is van estetiese getuienis en oortuigingskrag.



plaas, aangesien die werk aan oortuigingskrag moet inboet, weens die gebrek aan ontsluiting van vroeëre momente in die rigting van 'n ontslote geloofsaspek. Juis as gevolg hiervan was daar in verskeie aspekte sprake van onderspanninge, byvoorbeeld die gebrekkige integriteit (etiese aspek), die beperkte pikturale regverdigheid wat na vore kom in die versuim om reg te laat geskied aan die geskakeerdheid van die werklikheid (juridiese aspek), die nalating om positiewe verskynsels te vergestalt (ekonomiese aspek), die kommunikatiewe kortsluitings (sosiale aspek), ensovoorts. Al hierdie artistieke probleme verklaar die gebrekkige objektiewe oortuigingskrag van die werk aangaande die betrokke tema as estetiseerbare werklikheid waarna verwys word.

Dit beteken egter nie dat die skildery geën oortuigingskrag het nie - alleenlik dat die oortuigingskrag daarvan terugverwys na die subjektiewe waarheidsgehalte, sodat dit nie ontsluit word tot 'n veelsydiger, meer genuanseerde en meer algemene waarheid nie. Die eensydige getuienis wat die kunstenaar in hierdie skildery aangaande die samelewingswerklikheid lewer, wreek hom dus binne talle momente van die kunswerk en hang ten nouste saam met die diepste lewensooruigings van die kunstenaar.

## 6. GEVOLGTREKKINGS

Grosz het die futiliteit van sy pogings om die mensdom op te voed begin ervaar tydens die aanloop tot die Derde Ryk. Die gevolg is dat die logiese aspek as middel tot 'n moraliserende kuns begin vervaag ten gunste van 'n hewige emosionaliteit, soos veral na vore kom in die satiriese uitbeelding van figure. Al wat vir hom oorgebly het, was die emosionele noodsaak om teen die onontkombare werklikheid van sy tyd op 'n waarheidsonthullende, ekspressiewe wyse te protesteer. Na noukeurige oorweging moet opgemerk word dat die estetiese in hierdie werk ondergeskik is aan ander momente soos die artistieke appél op die toeskouer en die emosioneel-ekspressiewe moment, wat in die plek daarvan prominensie ontvang. Anders gestel, die sin van die werk word vereenselwig met die funksie van emosionele protes, wat 'n negatief-moraliserende opset veronderstel. Hierdie spesifieke intensie lei tot oor- en onderbeklemtonings, wat in der waarheid dui op skeeftrekkings in die estetiese struktuur van die kunswerk. Ten spyte hiervan, raak die genuanseerde resepteur en kunswetenskaplike by nadere ondersoek tog ook

bewus van talle positiewe fasette van die werk en kom 'n mens diep onder die indruk van die intensiteit van die artistieke stelling.

Betreffende die metode van kunswerkondersoek wat gebruik is, moet beklemtoon word dat dit nie as 'n starre sisteem en een waardeur die laaste woord oor die kunswerk gesê kan word, hanteer mag word nie. In die analiseringsproses het die outeur immers tot die gevolgtrekking gekom dat daar steeds interne samehange tussen momente is wat aanvanklik oor die hoof gesien is en dat 'n kunswerk van gehalte so ryk is in estetiese mededelingsmoontlikhede, dat dit in die wetenskap wel verhelderend, maar kwalik afdoende behandel kan word. Dit skyn asof die ondersoeker by voortgaande bestudering van 'n voortreflike kunswerk steeds nuwe fasette, dieper betekenis en interessanter samehange kan ontdek. Daarby is die analisering van 'n kunswerk 'n ontrafelingsproses van estetiese momente wat onderling so heg ineengestremel is dat die onderskeiding daarvan dikwels besonder moeilik blyk te wees.

Ten spyte van genoemde probleme, wil dit voorkom asof 'n geïntegreerde benadering van die kunswerk met inagneming van sy interne estetiese eie-aard, sowel as die rol van persoonlike biografiese en kultuurhistoriese omstandighede, verryk deur 'n ondersoek na die werklikheidsvisie van die kunstenaar en geplaas op 'n stewige teoretiese basis, vrugbare moontlikhede tot kunswerkondersoek bied. Meer nog, in 'n dergelike kunshistoriese struktuuranalise kom intern-estetiese aanduidings van die lewensbeskoulige geladenheid waardeur die werk in sy geheel gedra word, op wetenskaplike wyse na vore.

#### BIBLIOGRAFIE

1. GREENBERG, A.C. 1967. Artists and the Weimar Republic: Dada and the Bauhaus, 1917-1925. Illinois. (Proefskrif (Ph.D.)-Universiteit van Urbana.)
2. GROSZ, G. 1974. Ein kleines Ja und ein grosses Nein: sein Leben von ihm selbst erzählt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch.
3. GROSZ, G. s.a. Der Spiesser-Spiegel & Das neue Gesicht der herrschenden Klasse. Frankfurt am Main : Makol. (Oorspronklik: Grosz, G. 1925. Der

Spiesser-Spiegel: 60 Bilder nach Zeichnungen mit einer Selbstdarstellung des Künstlers. Dresden : Carl Reissner. En: Grosz, G. 1930. Das neue Gesicht der herrschenden Klasse: 60 neue Zeichnungen. Berlyn : Malik.)

4. HESS, H. 1974. George Grosz. Londen : Studio Vista.
5. KUSCHKE, G.F.T. 1981. Anatomy of christian poetry: an integrated comparative analysis of the poetry of Werner Bergengruen during the Third Reich period, based on a methodology derived from the "Philosophy of the Cosmomic Idea" by H. Dooyeweerd. (Oorspronklik voorgelê as 'n Ph.D proefskrif, Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg, 1981.) Potchefstroom : PU vir CHO.
6. ROOKMAAKER, H.R. 1946. Ontwerp ener aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee. Philosophia Reformata. Deel 1. 11(3,4):141-167.
7. ROOKMAAKER, H.R. 1947. Ontwerp ener aesthetica op grondslag der Wijsbegeerte der Wetsidee. Deel 2. 12(1), 1-35.
8. SCHNEEDE, U.M. (red.) 1969. George Grosz/John Heartfield. Stuttgart : Württembergischer Kunstverein.
9. SCHULZ-HOFFMANN, C. (red.) *Simplicissimus: eine satirische Zeitschrift* - München 1896-1944. München : Haus der Kunst.
10. SEERVELD, C. 1968. A christian critique of art and literature. (Christian Perspective - 'n herdruk.) Toronto, Ontario : The Association for Reformed Scientific Studies.
11. SEERVELD, C. 1980. Rainbows for the fallen world: aesthetic life and aesthetic task. Toronto, Ontario : Tuppence Press.
12. VAN DEN BERG, D.J. 1972. 'n Kritiese besinning op die moontlike invloed van die vorm-materie grondmotief op die Griekse beeldhoukuns. Potchefstroom. 412 p. (Verhandeling (MA) - PU vir CHO.)

13. VAN DEN BERG, D.J. 1984. 'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleme verbode aan die sogenaamde moderne religieuse skilderkuns. Bloemfontein. (Proefskrif (D.Phil.) - Universiteit van die Oranje-Vrystaat.)
14. VAN NIEKERK, M. 1987. Kerk en Christendom in die kuns van George Grosz, 1914-1930: 'n struktuuranalitiese en kontekstuele studie. Pretoria. 247 p. (Verhandeling (MA) - Universiteit van Suid-Afrika.)
15. WRIGHT, T. 1976. A history of caricature and grotesque. Hildesheim : Georg Olms.