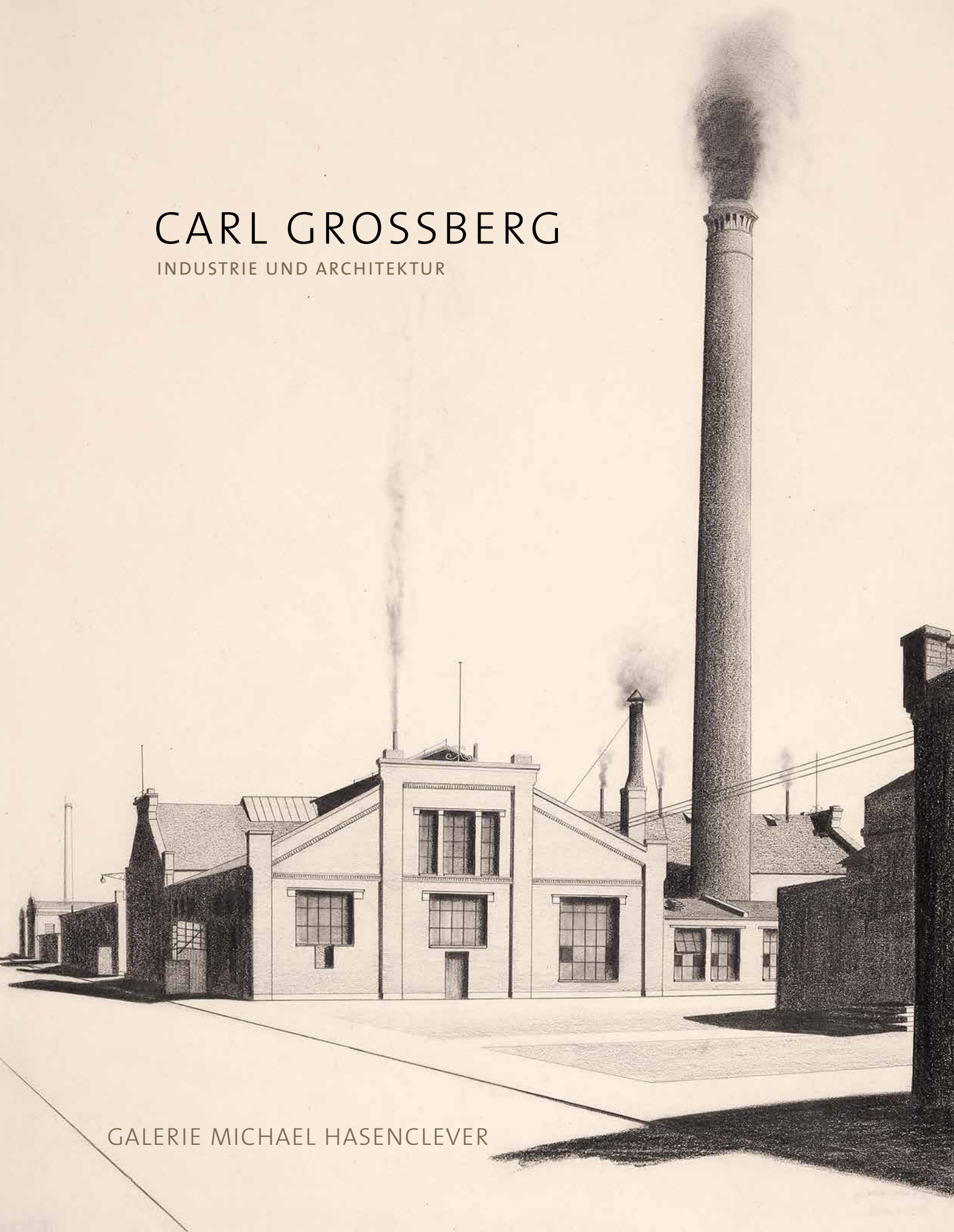


CARL GROSSBERG

INDUSTRIE UND ARCHITEKTUR



GALERIE MICHAEL HASENCLEVER



CARL GROSSBERG

1894 – 1940

INDUSTRIE UND ARCHITEKTUR

2017

GALERIE MICHAEL HASENCLEVER KG

Baaderstrasse 56c D-80469 München Telefon +49.89.99 75 00 71 Fax +49.89.99 75 00 69
www.hasencleverart.com gallery@hasencleverart.com

OLAF PETERS: CARL GROSSBERG UND DIE NEUE SACHLICHKEIT

Im Juni 1925 eröffnete Gustav Friedrich Hartlaub in der Städtischen Kunsthalle Mannheim unter dem Titel *Die neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* eine epochale Ausstellung, die heute zu einer der wichtigsten „Stationen der Moderne“ in Deutschland zählt. Mit ihr setzte sich der Terminus Neue Sachlichkeit zur Kennzeichnung der nach dem Ersten Weltkrieg weit verbreiteten realistisch-gegenständlichen, gleichwohl stilistisch und thematisch sehr heterogenen Malerei durch. Man muss also von dem Begriff als einem Verständigungs- oder Vereinbarungsbegriff sprechen, der ein Epochenphänomen zu fassen versuchte, indem er das Schlagwort der Sachlichkeit auf die Malerei übertrug. Im Grunde handelte es sich aber um eine alle Lebensbereiche umgreifende, ernüchterte und desillusionierte Mentalität der Sachlichkeit, die parallele künstlerische Erscheinungen wie die funktionalistische Architektur des Bauhauses, den Film, das Neue Sehen in der zeitgenössischen Fotografie sowie Literatur, Musik oder Philosophie integrierte. Nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges und dem früh gescheiterten utopischen Versuch einer politischen Revolution in Deutschland versuchte man sich auf den Boden der Tatsachen der neu gegründeten Demokratie zu stellen.

Auf den engeren Bereich der Malerei bezogen, kann der Begriff Neue Sachlichkeit kaum befriedigend als Stilbegriff fungieren. Dennoch ist er in der Nachfolge des bedeutenden Kritikers Franz Roh und dessen kategorialer Gegenüberstellung von Expressionismus und Nach-Expressionismus (Magischer Realismus/ Neue Sachlichkeit) aus dem Jahre 1925 bis heute häufig in dieser Weise gebraucht worden.¹ Die sehr individuellen Karriereverläufe der einzelnen Protagonisten, ein fehlendes Zentrum des neusachlichen Stils in der vielfältigen deutschen Kunstlandschaft der 1910er und 1920er Jahre und eine fehlende manifestartige, gruppenbildende theoretische Fundierung der Malerei machten es jedoch von vorneherein unmöglich, ein einheitliches stilistisches Bild der Neuen Sachlichkeit zu skizzieren. Eher bezeichnet die Neue Sachlichkeit eine künstlerische Reaktion, die vor allem gegen den Expressionismus und gegen die zur Gegenstandslosigkeit tendierende Abstraktion gerichtet war.

Der Museumsman Hartlaub trug der erwähnten Heterogenität der neuen Malerei von Anfang an Rechnung, wenn er, um Orientierung bemüht, in seinem Katalogvorwort festhielt: „Zwanglos ergeben sich dabei zwei Gruppen. Die eine – fast möchte man von einem ‚linken Flügel‘ sprechen – das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen reißend und das Erlebnis in seinem Tempo, seinem Hitzegrad herausschleudernd. Die andere mehr den zeitlos-gültigen Gegenstand suchend, um daran im Bereiche der Kunst ewige Daseinsgesetze zu verwirklichen. ‚Veristen‘ hat man die einen genannt, Klassizisten könnte man fast die anderen nennen, aber

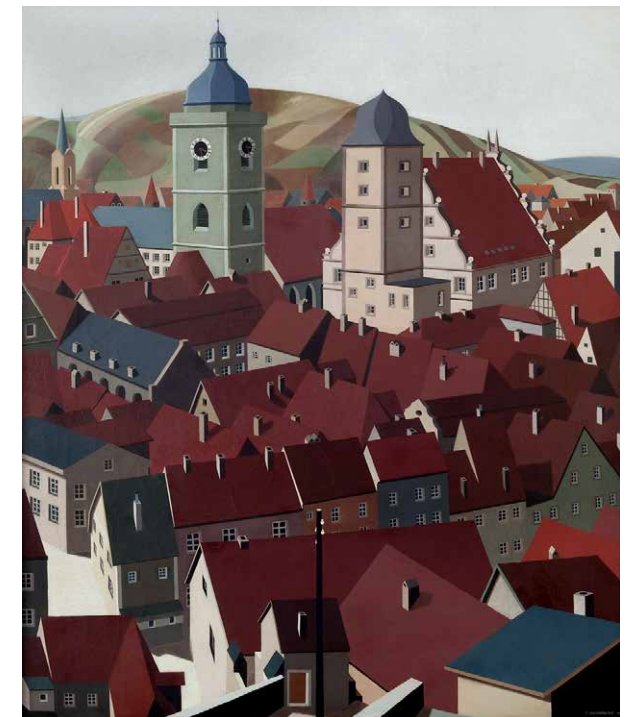


Berlin, Avus, Öl auf Holz, 1928, 44 x 70 cm, Privatsammlung New York

¹ Vgl. Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.

beide Bezeichnungen sind nur unscharf und könnten leicht wieder zu einer Herrschaft des Kunstbegriffs über die konkrete Fülle der Erscheinungen führen.² In der Tat ist auf Hartlaubs Skrupel einer vorschnellen Begriffszuweisung mit Nachdruck hinzuweisen, denn sein primäres, mit der Mannheimer Ausstellung verbundenes Anliegen war die Dokumentation einer neuen, nachexpressionistischen Gegenständlichkeit in der Malerei, die so unterschiedliche Künstler wie Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Alexander Kanoldt oder Georg Schrimpf zusammenbrachte.

Hartlaub hatte die zitierte ‚Zwei-Flügel-Scheidung‘ bereits 1922 anlässlich der Umfrage *„Ein neuer Naturalismus?“* in Paul Westheims *Kunstblatt* vorgetragen. Er hatte seine Mannheimer Ausstellung langfristig vorbereitet und eigentlich schon 1923 eröffnen wollen, musste sie dann aber um zwei Jahre auf 1925 verschieben. Carl Grossberg, der nach dem Krieg zunächst noch studiert hatte, war aufgrund seiner eher schmalen künstlerischen Produktion der frühen 1920er Jahre noch unbekannt und nicht in ihr vertreten. Er hatte vor dem Ersten Weltkrieg zunächst Architektur in Aachen und dann an der TH Darmstadt studiert. Im Januar 1915 wurde diese Ausbildung durch die Einberufung zum Militärdienst langfristig unterbrochen. Von Mitte 1919 bis 1921 studierte Grossberg dann bei dem Maler Lyonel Feininger am Staatlichen Bauhaus in Weimar, anschließend siedelte er nach Würzburg um, wo der Maler später mit seiner Familie einen Stadtturm bewohnte. Gerade die frühen, zwischen 1919 und 1923 gemalten Städtebilder Grossbergs zeigen in ihren vereinfachten, elementare geometrische Formen betonenden Kompositionen deutlich den Einfluss des Bauhauses und der Städtebilder Feiningers, ohne jedoch dessen expressiv-kubistische Gestaltungsmerkmale zu übernehmen. Grossbergs Werke wirken demgegenüber wie erstarrte, etwas grobe Setzkastenlandschaften, die wie von großen Kinderhänden aufgestellt, sein ursprüngliches Interesse an der Architektur ausdrücken.



Marktbreit, Öl auf Leinwand, 1931, 71 x 61 cm, Privatsammlung New York

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre avancierte Grossberg zu einem der führenden Maler der Neuern Sachlichkeit, dessen Zeichnungen und Gemälde die Bewunderung in idealtypischer Weise repräsentierten. 1926 hatte er eine erste Einzelausstellung in der Galerie von Karl Nierendorf, der zu diesem Zeitpunkt einer der führenden Kunsthändler Deutschlands war und sich vor allem als Vertreter von Otto Dix einen legendären Ruf erwarb. Im folgenden Jahr wurde Grossbergs Beziehung zur Neuern Sachlichkeit zum ersten Mal im Kontext der Gesamtbewegung manifest, als er 1927 an der wichtigen Gruppenausstellung zum Thema in der Berliner Gemeinschaftsgalerie von Nierendorf und dem unermüdlichen Beckmann-Förderer Israel Ber Neumann teilnahm, zu deren Katalog Franz Roh einen Essay beisteuerte. Zwei Jahre später war

² Gustav Friedrich Hartlaub, Vorwort. In: Ausst.-Kat. Die neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Kunsthalle Mannheim 1925, unpaginiert.

Grossberg an der Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit im Stedelijk Museum in Amsterdam beteiligt; damit wurde sein Werk erstmals auf einer internationalen Ebene sichtbar. Seither war der Maler in jeder wichtigen Ausstellung zum Thema mit repräsentativen Arbeiten vertreten.

In den 1920er Jahren entwickelte Grossberg zunächst seine häufig menschenleeren Städtebilder systematisch weiter, die ab 1923 mit der *Fabriklandschaft im Schnee* (Abb. Kat. Nr. 1) immer komplexere Formen annahmen und in den aufgetürmten Architekturmassen des *Brückenkopfs an der Alten Mainbrücke* aus dem Jahre 1928 kulminierten. Doch auch in den 1930er Jahren hielt er an diesem ersten Leitthema seines Werkes fest. Dabei führte er die Thematik konsequent weiter, wobei nun ein stärkerer Einfluss der Fotografie sichtbar wurde. Aus der Vogelperspektive oder der starken Übersicht wurden verschobene, angeschrägte Stadt- und Dachlandschaften dargestellt, deren eigenwillige Perspektiven und Verschachtelungen an das Neue Sehen der Avantgardefotografen der Weimarer Republik erinnert – vgl. etwa die *Würzburger Dächer* von 1930/35 oder *Marktbreit* aus dem Jahre 1931. Das Interesse an der zeitgenössischen Werbung, an den mit Reklameschriftzügen bemalten Häuserwänden, das bei Grossberg in den 1920er Jahren eine signifikante Rolle spielte, trat nun in den Hintergrund und verlor sich.

Wieland Schmied hat in seiner grundlegenden Studie zur Neuen Sachlichkeit den Versuch unternommen, sie als Stil und mit Blick auf ihre Themen zu charakterisieren. Auf die implizierte Problematik wurde eingangs bereits hingewiesen, doch treffen seine allgemeinen Bemerkungen auf Grossberg in

geradezu idealtypischer Weise zu: „Die Kunst der Neuen Sachlichkeit ist durch fünf entscheidende Momente zu charakterisieren: (1) die Nüchternheit und Schärfe des Blickes, eine unsentimentale, von Emotionen weitgehend freie Sehweise; (2) die Richtung des Blickes auf das Alltägliche, Banale, auf unbedeutende und anspruchslose Sujets, die fehlende Scheu vor dem ‚Hässlichen‘; (3) einen statisch festgefügtten Bildaufbau, der oft einen geradezu luftleeren gläsernen Raum suggeriert, die allgemeine Bevorzugung des Statischen vor dem Dynamischen; (4) die Austilgung der Spuren des Malprozesses, die Freihaltung des Bildes von aller Gestik der Handschrift; und (5) schließlich durch eine neue geistige Auseinandersetzung mit der Dingwelt“.³

Doch so objektiv wie die Neue Sachlichkeit sich zu geben schien, war sie keineswegs. Gerade die behauptete Emotionslosigkeit gegenüber der Welt der Dinge produzierte neue Ängste und das Gefühl der Entfremdung. Sachlichkeit konnte in Irrationalität umschlagen, denn die forcierte Auseinandersetzung mit den Dingen



Traumbild Rotor, Öl auf Leinwand, 1927, 90,5 x 70,5 cm, Privatsammlung Berlin

fand in den 1920er Jahren vor der Folie eines gestörten Bewußtseins dieser Realität statt. „Die paradoxe Situation ist eingetreten, dass die Malerei einem Gegenstandskult sich hingibt ohne eine Wirklichkeit, ohne ein Bewußtsein von Wirklichkeit zu besitzen.“⁴ Die „neue geistige Auseinandersetzung mit der Dingwelt“ war keineswegs neutral, sie war vielmehr der verzweifelte Versuch, sich der Wirklichkeit erneut zu versichern, sie zu rekonstruieren. Dies erklärt auch die mitunter extremen kompositorischen Spannungen neusachlicher Bilder, wofür das Werk Grossbergs einige hervorragende Beispiele bietet. In ihnen ist dieses Verzweiflungsmoment und das daraus resultierende und nur durch die Malerei zu leistende konstruktive Gemachtsein des Bildes ästhetisch eingeschrieben.

Parallel zu der Werkgruppe seiner Städtebilder realisierte Grossberg seit 1925 eine Reihe von sogenannten Traumbildern, die mitunter in eine Nähe zum zeitgleichen Pariser Surrealismus gerückt werden. Insgesamt dürften nicht mehr als acht bis zehn Bilder dieser Kategorie bis zum frühen Tod des Malers im Jahre 1940 entstanden sein; ein noch 1939 begonnenes Werk blieb unvollendet. In diesen Traumbildern kombiniert Grossberg stark geflüchtete, raumlogisch unmögliche Architekturen, die an die ‚metaphysische Malerei‘ Giorgio de Chiricos erinnern, mit Tieren (Affen, Vögeln), Pflanzen, altertümlichen Maschinen, Heiligenstatuen, dem ersten Menschenpaar nach dem Vorbild des Bilderschnitzers Tilman Riemenschneider und modernstem technischen Gerät.

Allerdings sind diese Bilder in ihren Zusammensetzungen nicht so alogisch kombiniert, wie sie es der ästhetischen Orthodoxie des Surrealismus eigentlich nach zu sein hätten. Ein berühmtes Beispiel, der *Dampfkessel mit Fledermaus* aus dem Jahre 1928 kann das verdeutlichen und leitet zu der für Grossberg zentralen künstlerischen Fragestellung der Technik über.

Das Gemälde ist ohne Zweifel eines der bekanntesten Werke Grossbergs wie der Neuen Sachlichkeit. Das Bild zeigt in einer extrem nach links geflüchteten rudimentären und kalt abweisenden Architektur einen auf einer Holzkonstruktion aufliegenden Maschinenkessel. Links oben erkennt man eine in der Luft stehende Fledermaus mit ausgebreiteten Schwingen und unten links klettert ein fledermausähnlicher Flughund an einer Röhre herum. Das Werk wurde 1928, dem in ganz Deutschland begangenen 400. Todesjahr Albrecht Dürers gemalt und nimmt mit seiner Komposition und einzelnen Elementen ganz eindeutig auf dessen berühmten Meisterstich *Melencolia I* (1514) Bezug. In diesem konkreten Fall kann man also keineswegs von einem dem Automatismus gehorchenden surrealistischen Traumbild sprechen, denn Grossberg hat einzelne Elemente von Dürers Stich sehr bewußt inszeniert oder bedeutungsvoll ersetzt. Die beiden



Renaissance, Öl auf Holz, 1929, 48 x 38 cm, Privatsammlung Berlin

³ Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969, S. 26.

⁴ Alfred Neumeyer: Zur Raumpsycho-logie der ‚Neuen Sachlichkeit‘. In: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 61, 1927/28, S. 66-72, hier S. 72.



Dampfkessel mit Fledermaus, Öl auf Holz, 1928, 55 x 66 cm, Privatsammlung

Tiere machen die Adaption des Stiches überdeutlich, ist die obere Fledermaus doch genau an der selben Stelle des Bildes zu finden, auf der sie den Titel tragend in Dürers Blatt erscheint. Und der zu den Füßen des Genius, der sinnenden Melancholie zusammengerollt liegende Hund ist jetzt durch ein aktives, hundeähnliches Tier ersetzt worden, das mit bösem Blick Ziegelsteine aufeinander stellt und nach einer Rohrleitung greift. Die Auswechselung der Personifikationen durch den Dampfkessel ist von zentraler Bedeutung für die Interpretation von Grossbergs Arbeit. Die grübelnde, tatenlose, sich ihrer eigenen intellektuellen Grenzen bewußt werdende

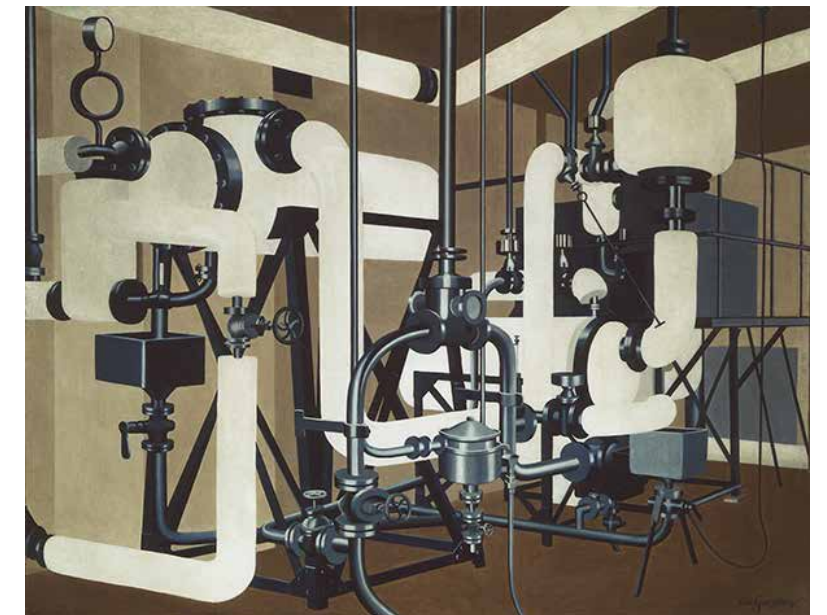
ihres Erkenntnisdranges ersetzt. Die Personifikation der Melancholie, die in sich ikonographisch das melancholische Temperament und die mathematisch fundierte Geometrie verschränkte, wird durch das Symbol der ersten industriellen Revolution, den Dampfkessel, verdrängt. An die Stelle der Ursache, des um Erkenntnis ringenden Genius, tritt in gewissem Sinne die Konsequenz dieses Bemühens, das Symbol der modernen Technik und Industrie. Durch die betonte Isolation des auf einen labilen Sockel aus Vierkanthölzern gesetzten Kessels wird dieser selbst zum Gegenstand des Nachdenkens, der anschaulichen Reflexion. Entkontextualisierende Separation ist bei Grossberg eines der entscheidenden Merkmale des Umgangs mit der Technik. Der Betrachter kann vor dem Bild die Heraufkunft und die Folgen der Technik, mit anderen Worten den Prozess der technischen Revolutionen im ambivalenten Deutungshorizont des melancholischen Temperaments selbst bedenken.

Dass Grossberg der Technik, von der er ohne Zweifel fasziniert war, mit durchaus gemischten Gefühlen gegenüber trat, lässt sich deutlich aus seinen Werken herauslesen. Das eindrucksvolle Gemälde *Weißer Röhren* aus dem Jahre 1933 zeigt in einem einfachen, erneut isolierenden Raum ein komplexes Geflecht von Ventilen, Leitungen und Röhren. Der Titel des Werkes rührt von der Tatsache, dass der Maler einige Teile des Systems gleichsam ausgespart hat, d.h. Teile des dunkel metallenen Röhrensystems sind durch weiße Elemente, die wie Leerstellen oder Fehlstücke wirken, ersetzt worden. Das vor den Augen des Betrachters ausgebreitete System wirkt dadurch unverständlich, die weißen Röhren erscheinen wie die weißen Flecken auf einer Landkarte, die erst noch erkundet werden müssen. Das Bild gleitet von der zuerst wahrgenommenen Ebene der faszinierenden, detaillierten Darstellung der Industrie allmählich herunter auf die tiefer liegende Ebene einer unheimlichen Bedrohung und des irritierenden Unverständnisses gegenüber der Technik, deren Herkunft, Sinn und letztlich Bestimmung angesichts des Bildes nicht zu enträtseln ist. Für die Neue Sachlichkeit ist mit Blick auf den Amerikanismus (Fordismus / Taylorismus) der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik (1924-1928) immer wieder eine unkritische

Technikbegeisterung behauptet worden. Vor dem Hintergrund der Wirtschaftskrise der späten Weimarer Jahre artikuliert Grossberg gegenüber der Technik jedoch mitunter ein fundamentales Unbehagen. Doch trotz dieser negativen Bestimmung des Umgangs mit der Technik, deren Rätselcharakter und Bedrohungspotential thematisch sind, muss festgehalten werden, dass Grossberg der neuen, modernen Technik und dem industriellen Fortschritt keineswegs einseitig ablehnend gegenüberstand. Angesichts einer ins Auge gefassten Übersiedlung in die Vereinigten Staaten hat Grossberg in einem Brief Ende 1933 sein prinzipielles künstlerisches Anliegen dahingehend formuliert, „die ungeheure Formenwelt der Technik unserer Zeit in die Welt der Malerei zu übersetzen.“⁵ Grossberg erhielt 1932 eine erste umfassendere Gelegenheit dazu, als er in einer wirtschaftlich außerordentlich schwierigen Zeit von dem in Hamburg ansässigen Konsul August Brinckman den Auftrag bekam, fünf Ölbilder von Industrieanlagen in Hamburg-Harburg zu malen, die im folgenden Jahr fertiggestellt wurden.

Eines dieser Bilder trägt den Titel *Weißer Rauch* und präsentiert erneut eine rätselhafte und latent bedrohliche Szene. Der Betrachter schaut auf einen rötlich gefärbten Industriekomplex, Fässer sind auf dem Firmengelände gestapelt und zwei kleine männliche Figuren, die mit ihren weißen Kitteln als Ingenieure oder Laborarbeiter gekennzeichnet sind, heben sich vor dem Mauerwerk des Gebäudes deutlich ab. Aus einem Schornstein entweicht direkt über ihnen eine kleine Wolke weißen Rauchs, und erneut hat Grossberg mittels Komposition und Farbgebung eine kaum zu übersehende Beziehung zwischen den Angestellten und den Folgen oder Spuren des technischen Prozesses hergestellt. Und erneut verweist die gesamte Bildanlage auf die Kunstgeschichte. *Weißer Rauch* lehnt sich mit den beiden kleinen Identifikationsfiguren an die romantische Landschaftsmalerei Caspar David Friedrichs an. Allerdings, und dies erscheint als der entscheidende Aspekt des Bildes, zeigt das Gemälde gar keine Landschaft. Die Landschaft, im Sinne ihrer traditionellen Bestimmung als nicht angeeignete und freie Natur, zu der der Mensch sich aufmachen muss, indem er die sicheren Stadtgrenzen überschreitet, ist durch einen verwinkelten Industriekomplex vor den Toren der Stadt ersetzt worden. Der Mensch hat sich die Natur vollständig angeeignet, er hat sich durch eine zweite Natur substituiert. Grossberg kann dies in seiner Malerei anhand der aktualisierten Tradition des romantischen Landschaftsbildes vor Augen führen.

Es gehört zu den unbestrittenen Verdiensten und Leistungen von Grossbergs Werk, dass es mit spezifischen ästhetischen Strategien wie Isolation, Reduktion, Verfremdung sowie durch die Aneignung und Neuinterpretation tradierter Bildformulierungen zu einer



Weiße Röhren, Öl auf Holz, 1933, 70 x 90 cm, Privatsammlung

⁵ Brief Carl Grossbergs an Claire Dux vom 6. Dezember 1933, hier zitiert nach Ausst.-Kat. Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Von der Heydt-Museum, Wuppertal u.a. 1994/95, Köln 1994, S. 18.

anschaulichen kritischen Reflexion der Technik vorgestoßen ist. Grossberg liefert keine einfachen Bestandsaufnahmen der Technik oder technischer Großkomplexe, wie diese etwa zeitgleich der bekannte amerikanische Maler und Fotograf Charles Sheeler am Beispiel der Produktionsstätten von Ford unternommen hat.

Dessen Werk, mit dem sich Grossberg auseinandergesetzt hat, tendierte früh zu einer Art Fotorealismus; allerdings lässt sich auch bei ihm eine Substituierung der Landschaft durch die Industrielandschaft, d.h. eine ‚Entfernung der Natur‘ (Oskar Bätschmann) beobachten. Doch verdeutlichte er dies eher durch



Interieur, Öl auf Leinwand, 1935, 40 x 50 cm, Privatsammlung New York

Bildtitel wie *American Landscape* (1939) oder *Classic Landscape* (1931) als durch eine reflektierende ästhetische Strategie, wie sie im Falle Grossbergs durch die invertierende Aneignung des romantischen Landschaftsbildes vorliegt.

Für Amerika hatte sich Grossberg im Falle einer Emigration einiges vorgenommen. Er wäre dort zu einem direkten Konkurrenten Sheelers geworden. Mit seinem bereits zitierten Brief an die nach Chicago ausgewanderte und dort vermögend verheiratete Sängerin Claire Dux vom 6. Dezember 1933 versuchte er einen Auftrag für ein oder zwei Gemälde zu erhalten, mit

dem er ein sehr viel größeres Projekt lancieren wollte: „Ein solcher Auftrag gäbe mir die Möglichkeit, an die Realisierung eines großen Planes zu gehen, den ich seit langem hege. Ich möchte in 20 großen Bildern einen Querschnitt durch die Standardleistungen der amerikanischen Industrie geben und diese Kollektion nach Fertigstellung in den größeren Städten der USA ausstellen.“⁶ Auch für Deutschland hatte Grossberg einen solchen Plan ins Auge gefasst, der allerdings an fehlender Unterstützung scheiterte. Zudem hatte sich die politische Situation durch den Machtantritt der Nationalsozialisten entscheidend verändert.

Grossbergs Schicksal im Dritten Reich stellt ein interessantes und gängige Vorstellungen über die Neue Sachlichkeit herausforderndes Fallbeispiel dar. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit wird in aller Regel mit der demokratischen Kunst der Weimarer Republik identifiziert, dies hat sich erst durch die neuere kunsthistorische Forschung relativiert. Zahlreich Studien und Ausstellungen zum Thema beschäftigten sich ausschließlich mit den Jahren 1918-1933 und dies ist in zweifacher Hinsicht fragwürdig. Zum einen kommt damit die entscheidende Entstehungsphase der Neuen Sachlichkeit nicht in den Blick. Entgegen allgemeiner Ansichten beginnt das Phänomen der Neuen Sachlichkeit zwischen 1912 und 1915 mit einer Art Selbstkritik und Aufspaltung der künstlerischen Avantgarde. Die Konflikte zwischen Franz Marc und Wassily Kandinsky auf der einen und Max Beckmann und Alexander Kanoldt auf der anderen Seite könnten das exemplarisch verdeutlichen. Zum anderen hat man sich aber auch lange um die Antwort

⁶ Ebenda.

auf die Frage nach einer Kontinuität der Neuen Sachlichkeit im Nationalsozialismus gedrückt und die Grossberg-Retrospektive von 1994/95 ist dieser Problematik ebenfalls eher ausgewichen. Angesichts der heutigen Ausstellung, die Zeichnungen bis zum Jahre 1938 präsentiert, soll die Frage jedoch kurz angesprochen werden.

Für Wieland Schmied, einem der Pioniere bei der Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit, stellte sich das Problem erstaunlicherweise gar nicht. In seinem Standardwerk heißt es knapp: „Als mit dem Jahre 1933 und der einsetzenden Kunstverfolgungen durch die Machthaber des Dritten Reiches auch das Ende der Neuen Sachlichkeit kam, hatte diese ihren Höhepunkt schon überschritten. [...] Für nicht wenige Künstler der Neuen Sachlichkeit war die einzige Ausstellung, auf der sie zwischen 1933 und 1945 vertreten waren, die Ausstellung der ‚Entarteten Kunst‘ in München 1937. Relativ ungehindert weiterarbeiten konnte – ohne ihren Stil aufzugeben oder sich anzupassen – nur wenige: Grossberg (+ 1940), Kanoldt (+ 1939), Schrimpf (+1938), da ihre Arbeiten vom Gesichtspunkt der neuen Kulturpolitik die geringsten Angriffsflächen boten. Die große Zeit ihrer Kunst freilich war vorüber.“⁷

Die hier geäußerten Ansichten oder Implikationen sind durch die Forschungen der letzten zehn Jahre gründlich revidiert worden, bestimmten aber dennoch weitgehend das allgemeine Bewußtsein von der Neuen Sachlichkeit und sind vor allem in den letzten größeren Ausstellungen zum Thema im Grunde unverändert wiederholt worden. Carl Grossberg jedenfalls bekam 1934 in Hannover, Bochum und Düsseldorf, 1935 in Essen und 1942 mitten im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs in Wuppertal und Dortmund große Einzelausstellungen ausgerichtet. Schmied ist in einem Punkt ohne Zweifel zuzustimmen: In der Tat hat Grossberg seinen Stil nicht dem vermeintlichen, tatsächlich sehr unterschiedlichen Geschmack der Machthaber angepasst – umso erklärungsbedürftiger aber sind die erwähnten Ausstellungen. Die neusachlichen, einer kalten und ambivalent gebrochenen Präzisionsästhetik verpflichteten Werke Grossbergs wären auf einer *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München unvorstellbar gewesen. Die Ausstellungen erklären sich vielmehr aus lokalen Gegebenheiten innerhalb eines zersplitterten Staatsgefüges, das erstaunlich viele Nischen bot. Die Alltagswirklichkeit des Nationalsozialismus stand häufig im Spannungsverhältnis zu den propagandistischen Selbststilisierungen des Regimes.

Schmieds Behauptung, dass Grossberg beste Zeit mit dem Machtantritt Anfang 1933 vorbei gewesen sei, kann man kaum nachvollziehen, denn schließlich malte er im Dritten Reich einige seiner besten Werke. Die erwähnten fünf Bilder für Konsul Brinckman stammen ausschließlich aus dem Jahre 1933. Zudem signalisierten die vorbereitenden Zeichnungen und Aquarelle für einige aufgrund der Zeitumstände nicht realisierte Gemälde um 1936/38 eine ungebrochene qualitätsvolle Produktion. Grossberg hat sich weder stilistisch noch inhaltlich angepasst und er war ideologisch in keiner Weise nazistisch beeinflusst. Mitte der 1930er Jahre malte er eine Sitzzecke mit Stahlrohrstühlen des inzwischen geächteten Bauhauses, und stellte auf einem anderen Gemälde ameisenhafte, betont unheroische Arbeiter an einem Stahlskelettbau dar. Er hat sich ferner 1936 im Falle des Bildhauers Arno Breker über das Maß der Anbiederung an das neue Regime tief entsetzt gezeigt.

Und dennoch gab es einen kurzen Moment, in dem sich der Maler aufgrund seiner Technikbegeisterung und dem künstlerischen Wunsch seinen ‚Industrieplan‘ zu erfüllen, dem Regime zur Verfügung stellte, ohne dessen ideologische Vorstellung zu teilen. Für die Propagandaausstellung des Jahres 1934 *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, zu einem Zeitpunkt als sich zahlreiche Künstler und Kunsthändler noch der Illusion hingaben, dass die Moderne mehr als nur ein Nischendasein im polykratischen NS-Staat führen könnte,

⁷ Schmied 1969 (wie Anm. 3), S. 69-70.

hat Grossberg mit Gehilfen in drei Wochen ein ca. 350 m² großes Wandbild für die Ausstellungshalle geschaffen. Ein Entwurf zu dem Riesenbild hat sich erhalten und öffnet den Blick auf eine panoramaartige Industrielandschaft mit gigantischen, turmähnlichen Hochöfen und rauchenden Schloten im Zentrum. Das Wandbild, das für Grossberg eine Art Apotheose seines Industrieplans dargestellt haben dürfte, war im Kontext der Ausstellung zwangsläufig die machtvolle Demonstration der behaupteten industriellen Stärke des Dritten Reichs, eines neuen Staates, der im Aufbruch begriffen schien und der die wirtschaftliche Schwäche der Weimarer ‚Systemzeit‘ überwand.

Diese Episode, die man nicht bemüht verdrängen sollte, sondern die im Versuch um ein tieferes Verständnis des Künstlers Carl Grossberg wie der unentschiedenen, in sich lange widersprüchlichen Kulturpolitik des Dritten Reiches notwendig thematisiert werden muss, erscheint singulär. Aber zusammen mit den erwähnten Einzelausstellungen Grossbergs nach 1933 verdeutlicht sie, dass eine ernsthafte Aufarbeitung der Geschichte der Neuen Sachlichkeit überkommene Vorstellungen und Epochengrenzen überwinden und die Frage der Kontinuität jeweils individuell stellen und zu beantworten versuchen muss. Die einzigartige künstlerische Bedeutung Carl Grossbergs innerhalb der Neuen Sachlichkeit scheint mir davon nicht berührt. Er hat sich in den spezifischen Medien der vorbereitenden, klärenden und verdichtenden Zeichnung und des Aquarells sowie der scheinbar nüchtern feststellenden, häufig jedoch zutiefst verunsichernden Malerei, auf genuine Weise mit der Technik auseinandergesetzt.

Literatur:

Adkins, Helen: Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. In: Ausst.-Kat. Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1988, S. 216-235.

Ausst.-Kat. Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus, hrsg. von Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1980.

Ausst.-Kat. Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus, bearbeitet von Jutta Hülsewig-Johnen, Kunsthalle Bielefeld 1990.

Ausst.-Kat. Sachlichkeit. Ein Beitrag zur Kunst zwischen den Weltkriegen, hrsg. von Jürgen Schilling und Jana Marko, Kunstverein Wolfsburg e. V. 1993.

Ausst.-Kat.: Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, von Hans-Jürgen Buderer, hrsg. und mit einem Nachwort von Manfred Fath, Kunsthalle Mannheim 1994/95, München 1994.

Ausst.-Kat. Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit, Städtische Galerie Würzburg, hrsg. von Beate Reese, Würzburg 1998.

Becker, Sabina, Neue Sachlichkeit, 2 Bde, Köln, Weimar und Wien 2000.

Crockett, Denis Charles: German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder, 1918-1924, University Park 1999.

Heinzelmann, Markus: Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt/M. u.a. 1998.

Herf, Jeffrey: Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984.

Hille, Karoline: Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933, Berlin 1994.

Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschd 1919-1933, Köln 1992.

Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998.

Peters, Olaf: Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils (Forschungsbericht). In: Kunstchronik, Jg. 53, Nr. 8, 2000, S. 379-391

Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992.

Reese, Beate: Melancholie in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt/M. u.a. 1998.

Van Dyke, James A.: ‚Neue Deutsche Romantik‘ zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik. In: Ausst.-Kat.: Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschd, hrsg. von Dieter Schwarz, Kunstmuseum Winterthur und Landesmuseum Oldenburg 1994/95, S. 137-165.

Vierhuff, Hans Gotthard: Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie, Köln 1980.



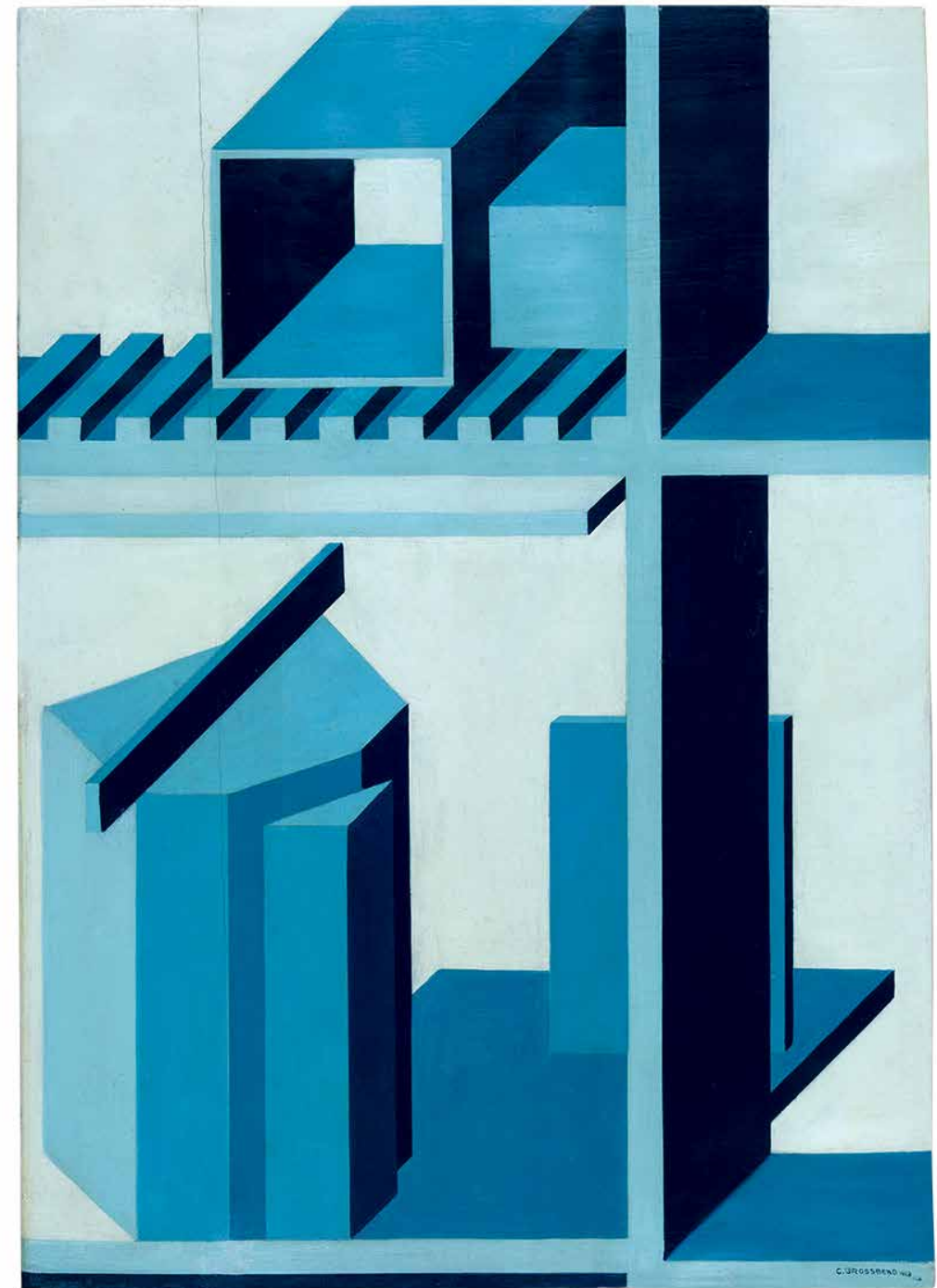
1 Fabriklandschaft im Schnee
Öl auf Leinwand, 1923
Signiert und datiert unten links
40,5 x 55 cm



2 Würzburg- Grombühl
Öl auf Leinwand, 1924
Signiert und datiert unten rechts
27 x 32 cm



3 Kitzingen, Unterführung
Öl auf Leinwand, 1925
Signiert und datiert unten links
38,5 x 48,5 cm



4 Konstruktion
Öl auf Holz, 1928
Signiert und datiert unten rechts
38 x 27 cm



5 Entwurf für Wandbild „Industriellandschaft“
Öl auf Sperrholz, 1934
60 x 225 cm
Signaturstempel des Nachlasses



6 **Stahlskelett**
Öl auf Malkarton, 1935
Signiert und datiert unten links
65 x 54 cm



7 Berlin, Autoausstellung
Aquarell auf Papier, 1928
Signiert, datiert und betitelt unten links
40 x 50 cm



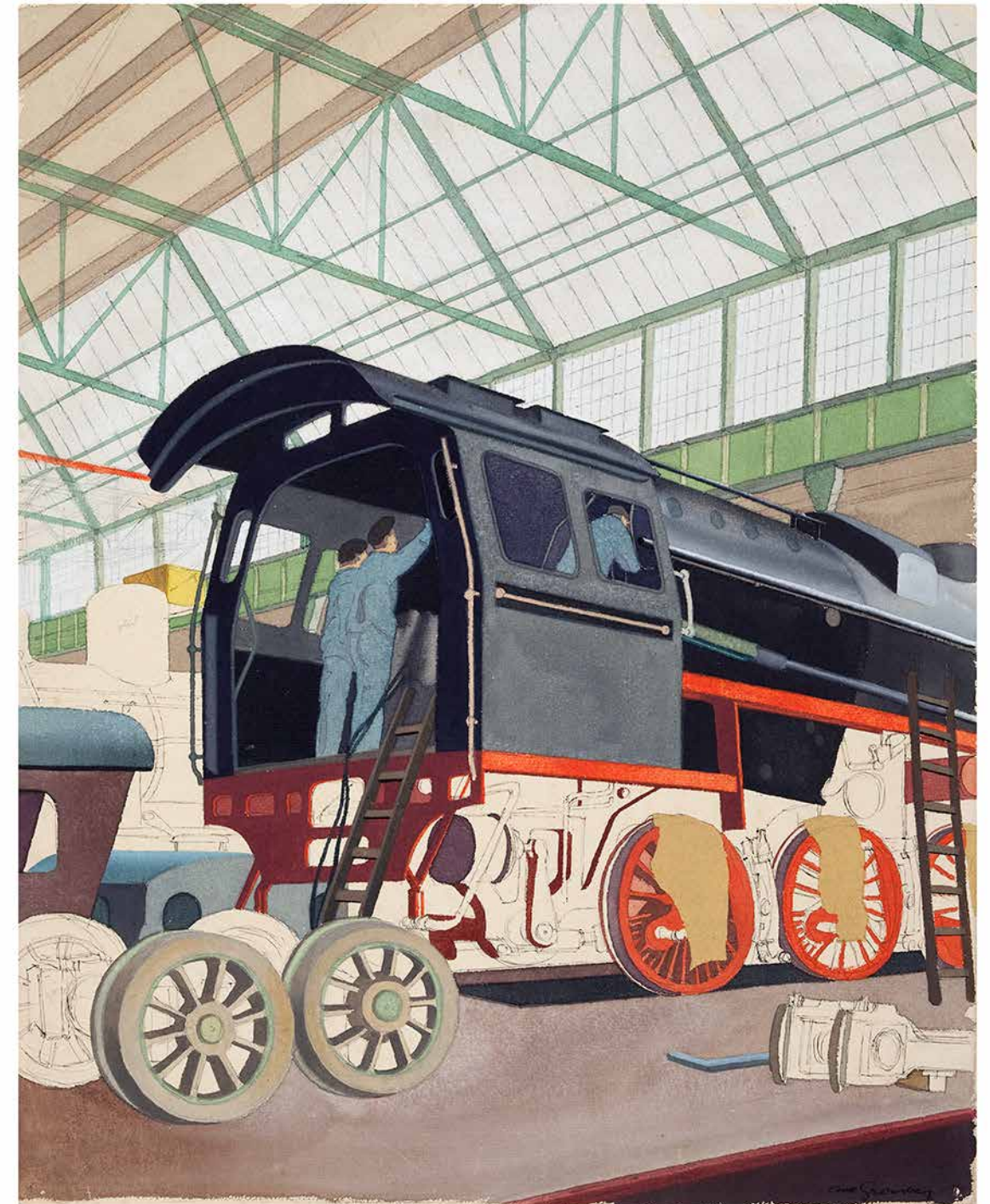
8 Köln, Bahnhofplatz
Aquarell auf Papier, 1935
Signiert und datiert unten rechts
40 x 50 cm



9 Weißer Rauch (Fabrikhof)
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, um 1933
Verso Signaturstempel des Nachlasses
40 x 50 cm



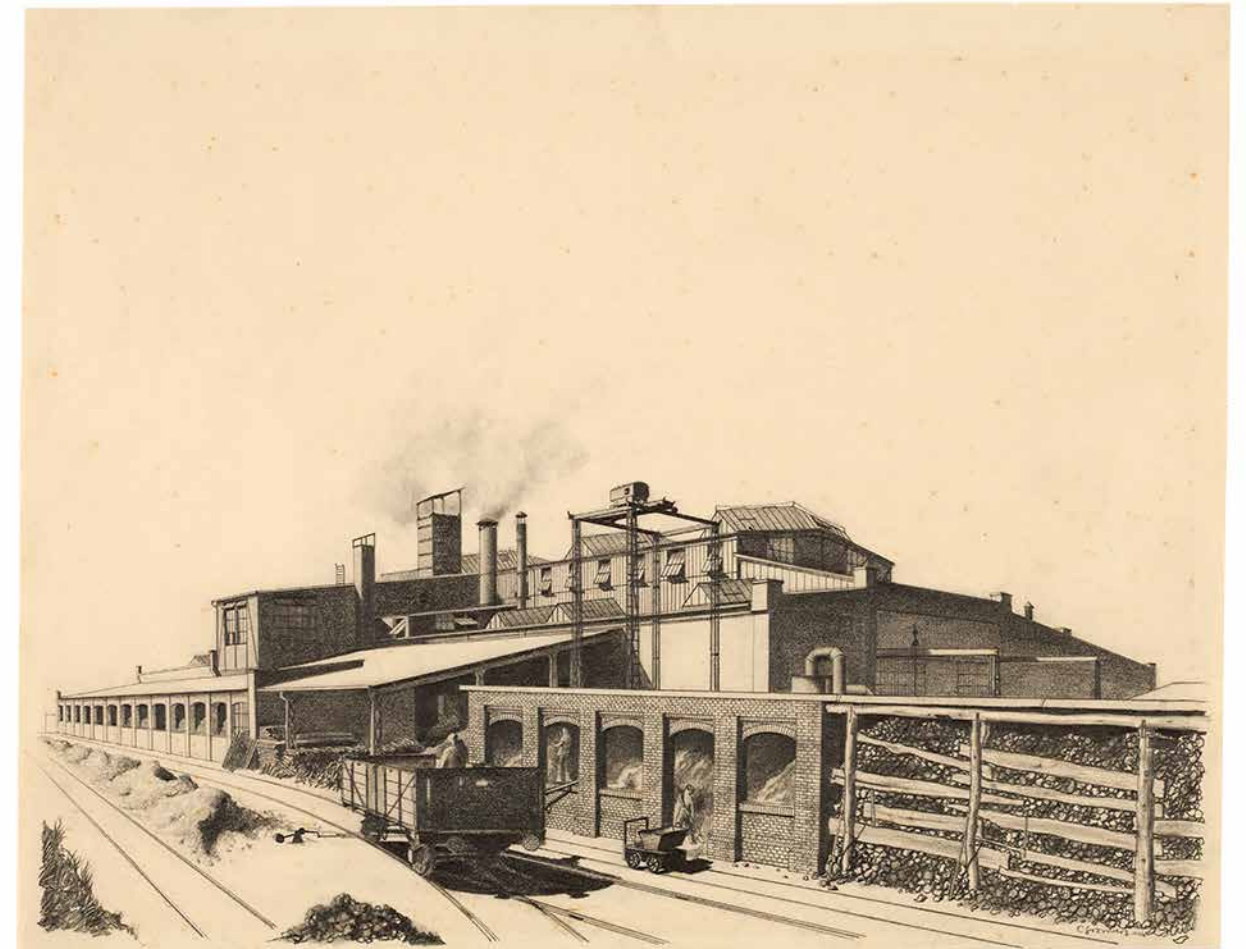
10 Häuser
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, 1937
Signiert und datiert unten rechts
40 x 50 cm



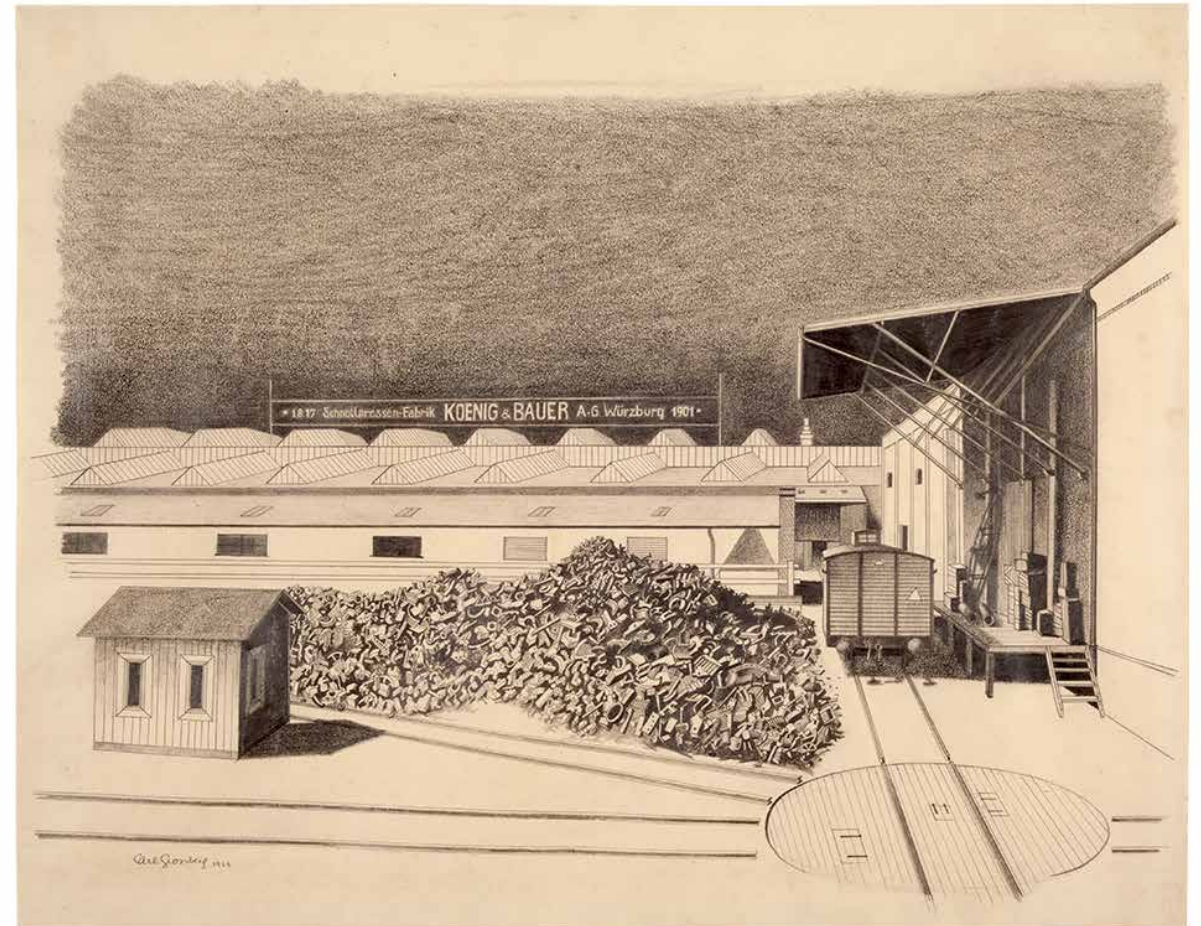
11 Lokomotivbau, Henschel
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, um 1938
Signiert unten rechts
50 x 40 cm



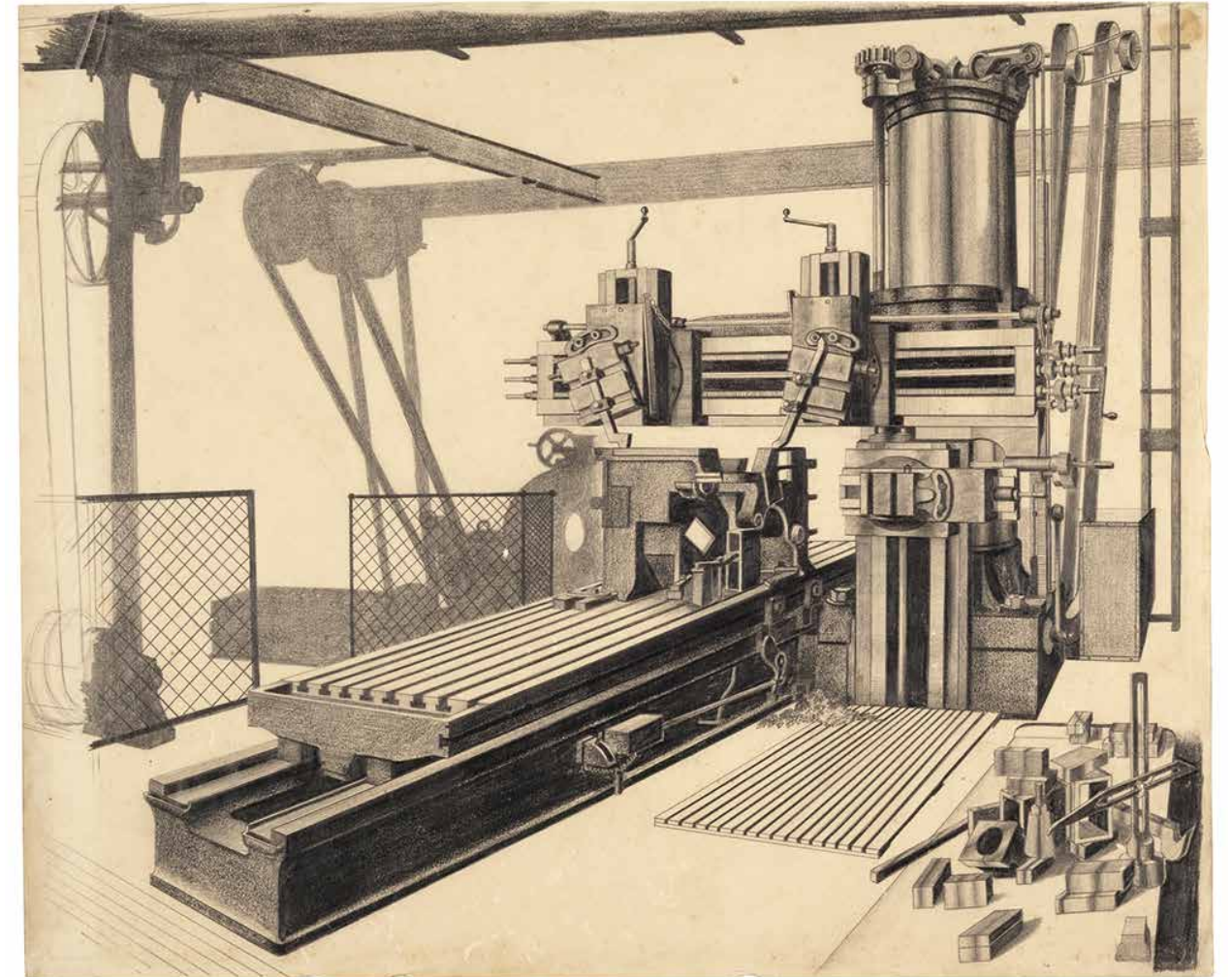
12 Industrieanlage mit Schornstein (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Verso Signaturstempel des Nachlasses
49 x 40,8 cm



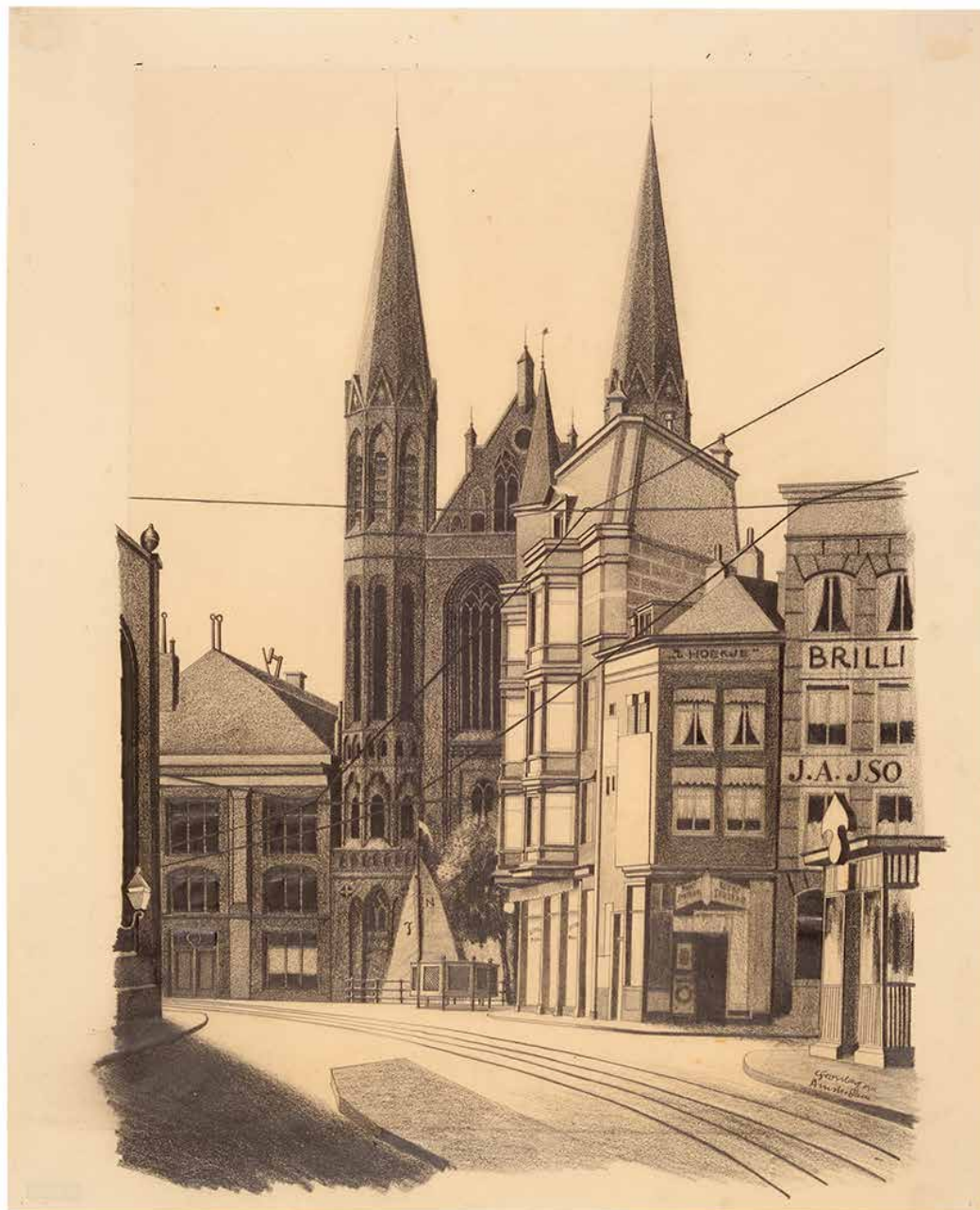
13 Gießerei (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Signiert und datiert unten rechts
35,5 x 45 cm



14 Montagehalle mit Schrotthaufen (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Signiert und datiert unten links
38,3 x 48 cm



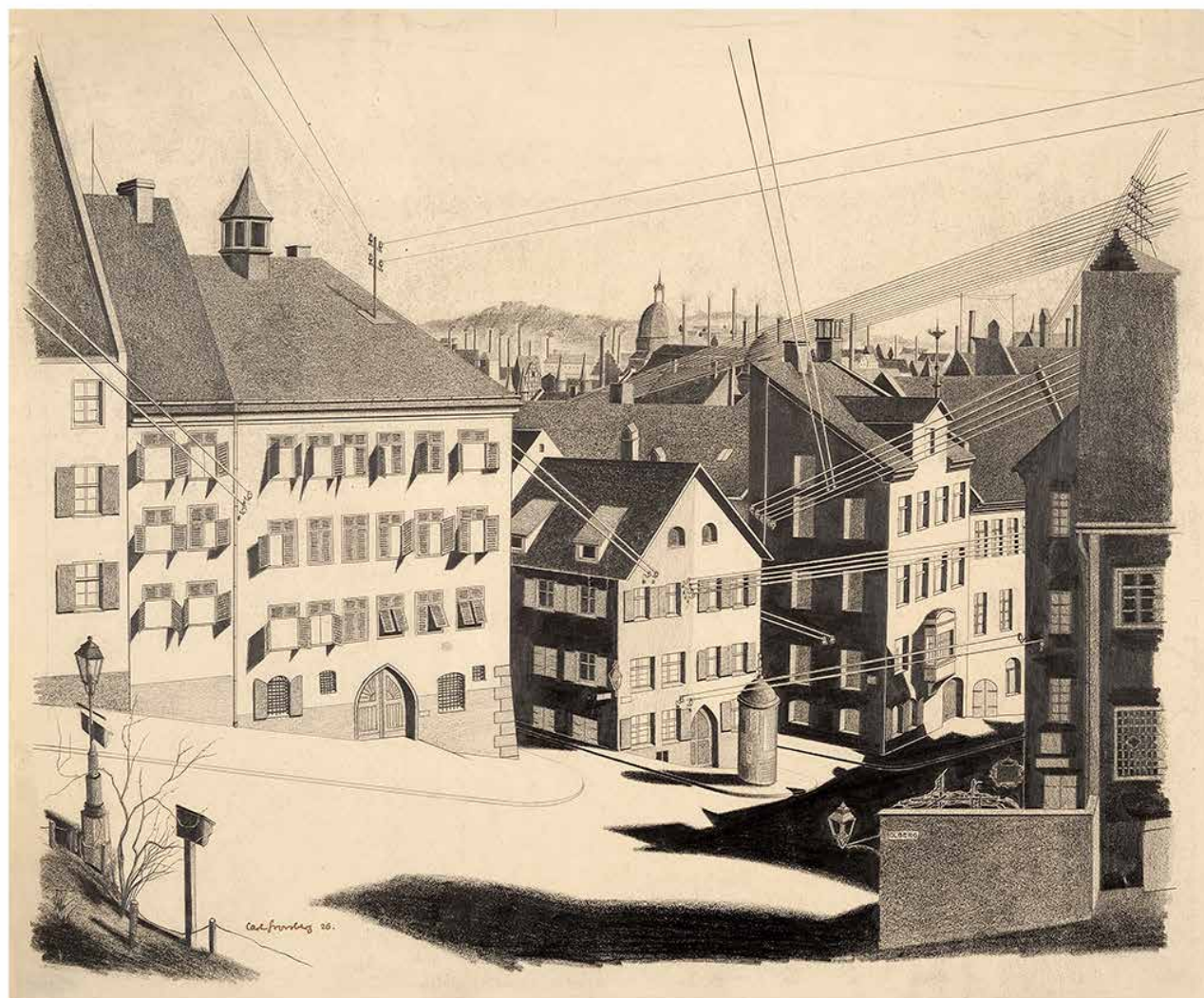
15 Schnellpressenfabrik (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Spur von Signatur und Datum unten rechts
Verso Signaturstempel des Nachlasses
40 x 49 cm



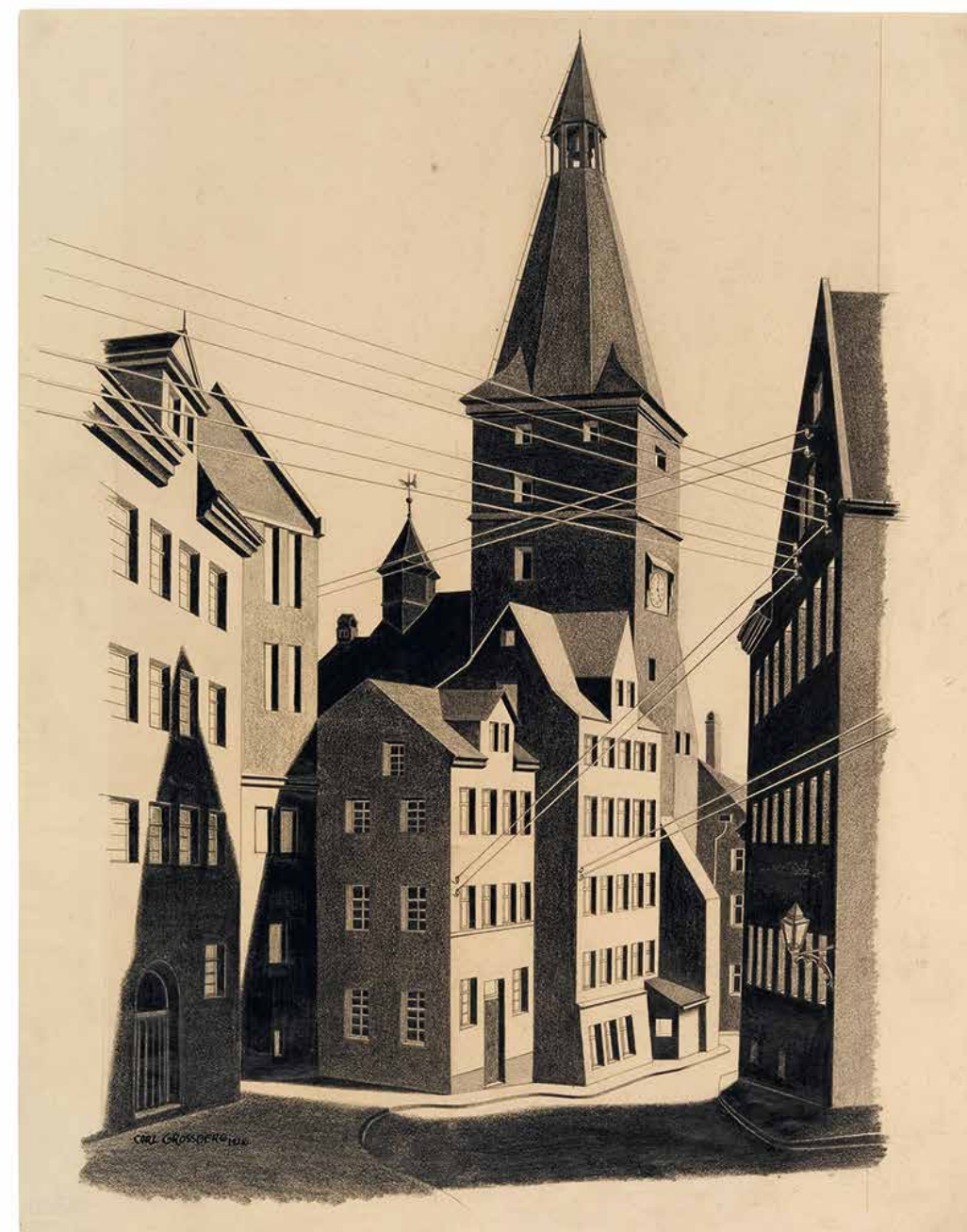
16 Amsterdam
Bleistift auf Papier, 1925
Signiert, datiert und betitelt unten rechts
47,5 x 38,8 cm



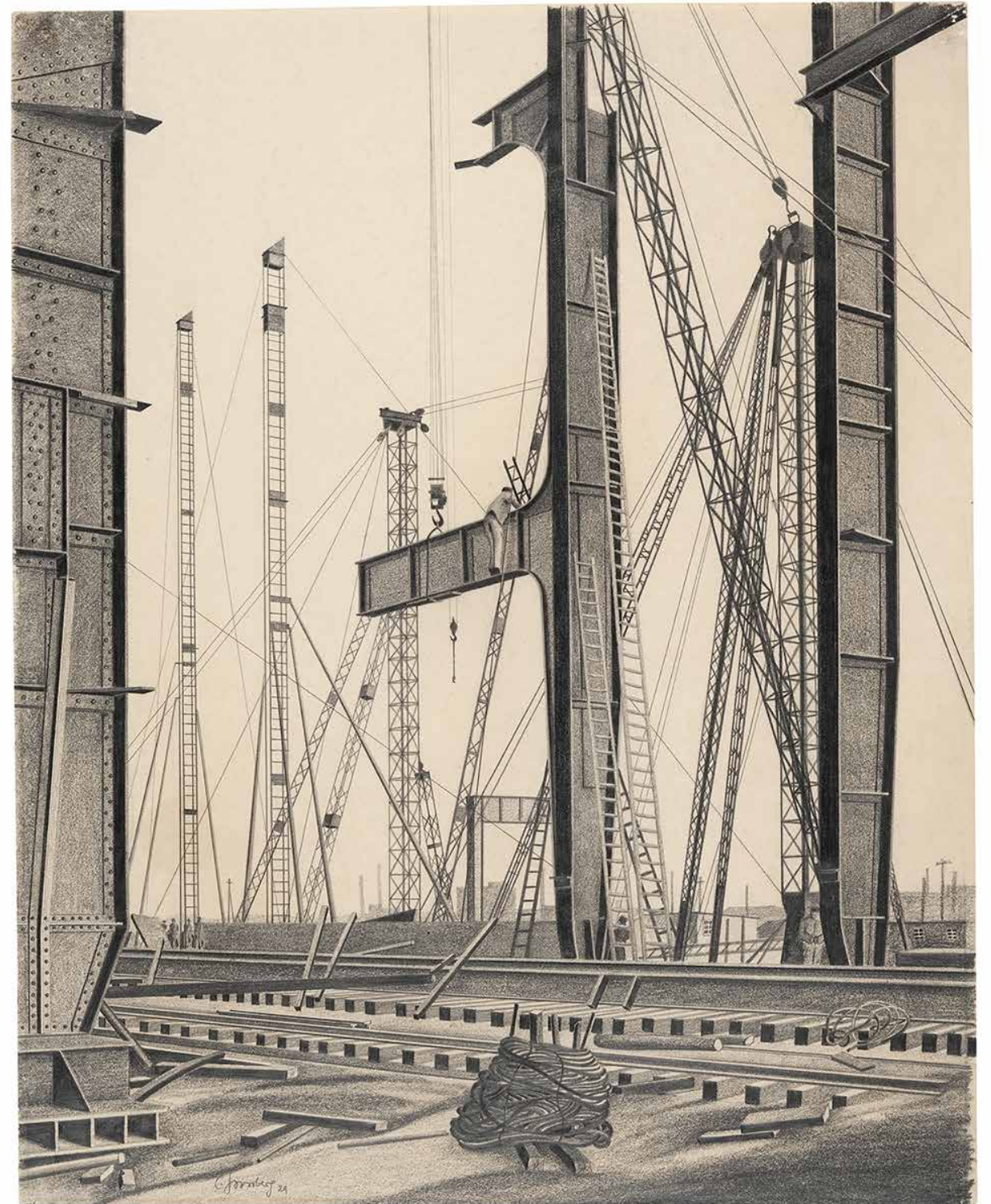
17 Amsterdam, Muntplein
Bleistift auf Papier, 1925
Signiert, datiert und betitelt unten rechts
39 x 47,8 cm



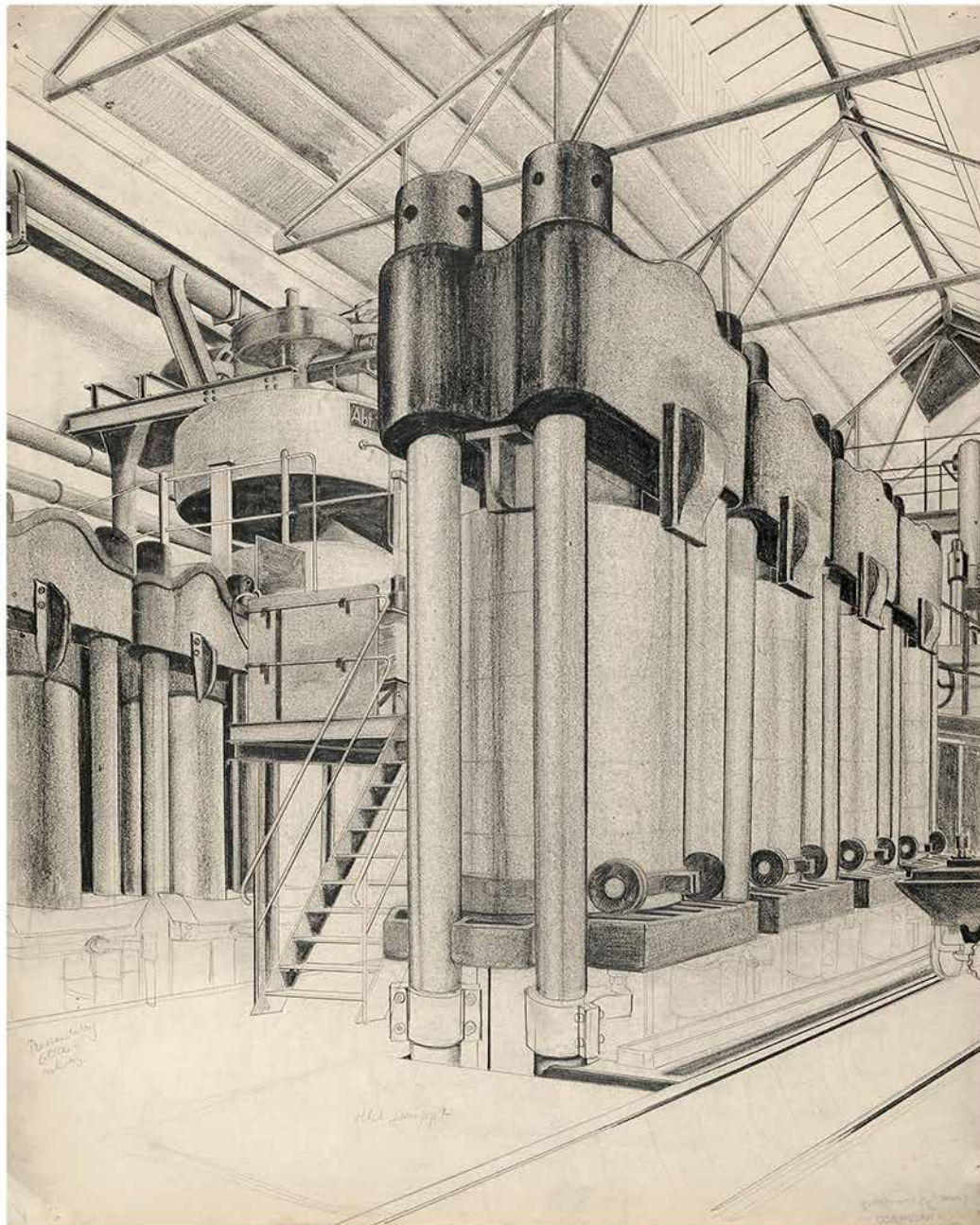
18 Nürnberg, Straße Ölberg mit Kirchturm
Bleistift auf Papier, 1926
Signiert und datiert unten links
37,5 x 46 cm



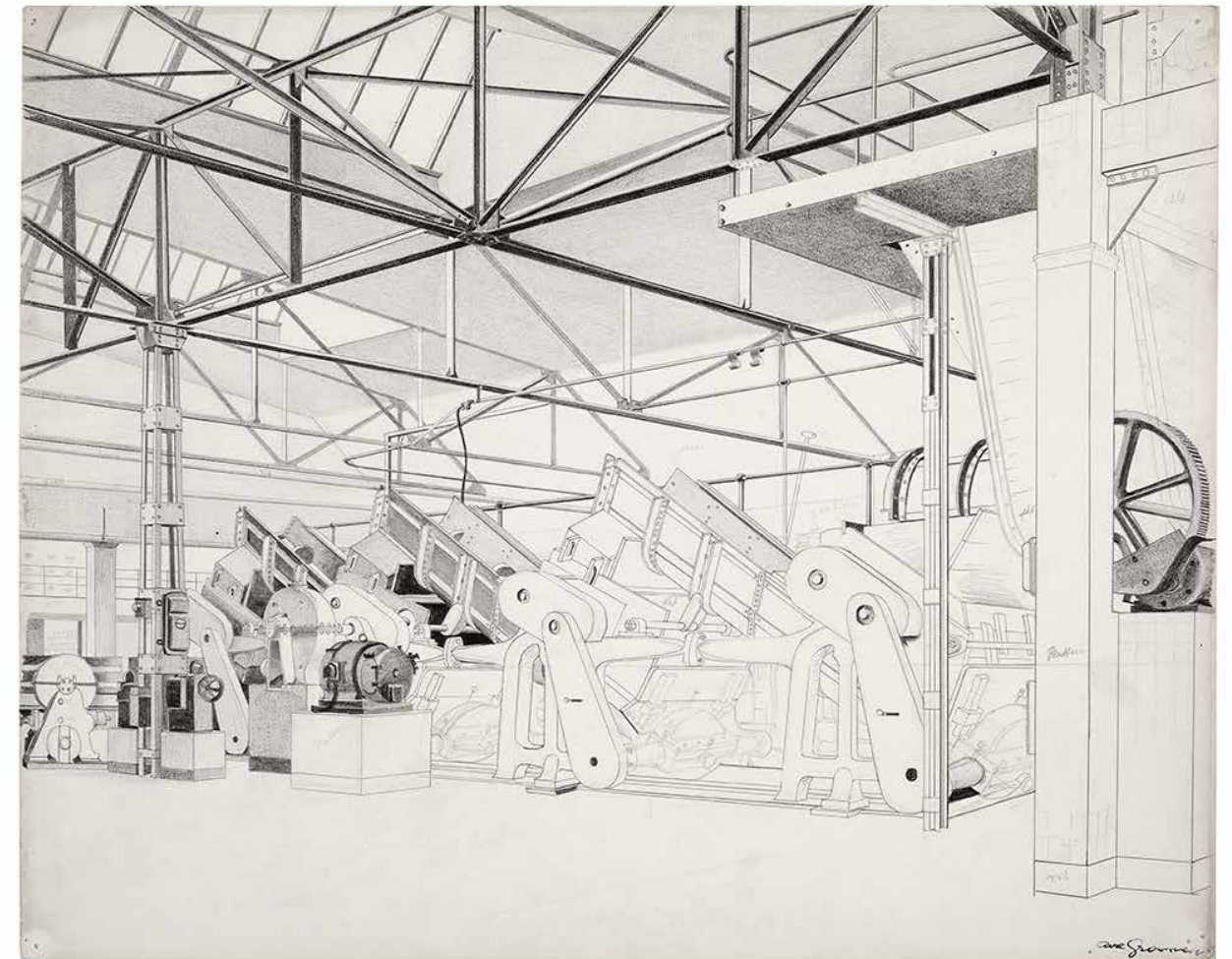
19 Straße mit Kirchturm
Bleistift auf Papier, 1926
Signiert und datiert unten links
48 x 37,8 cm



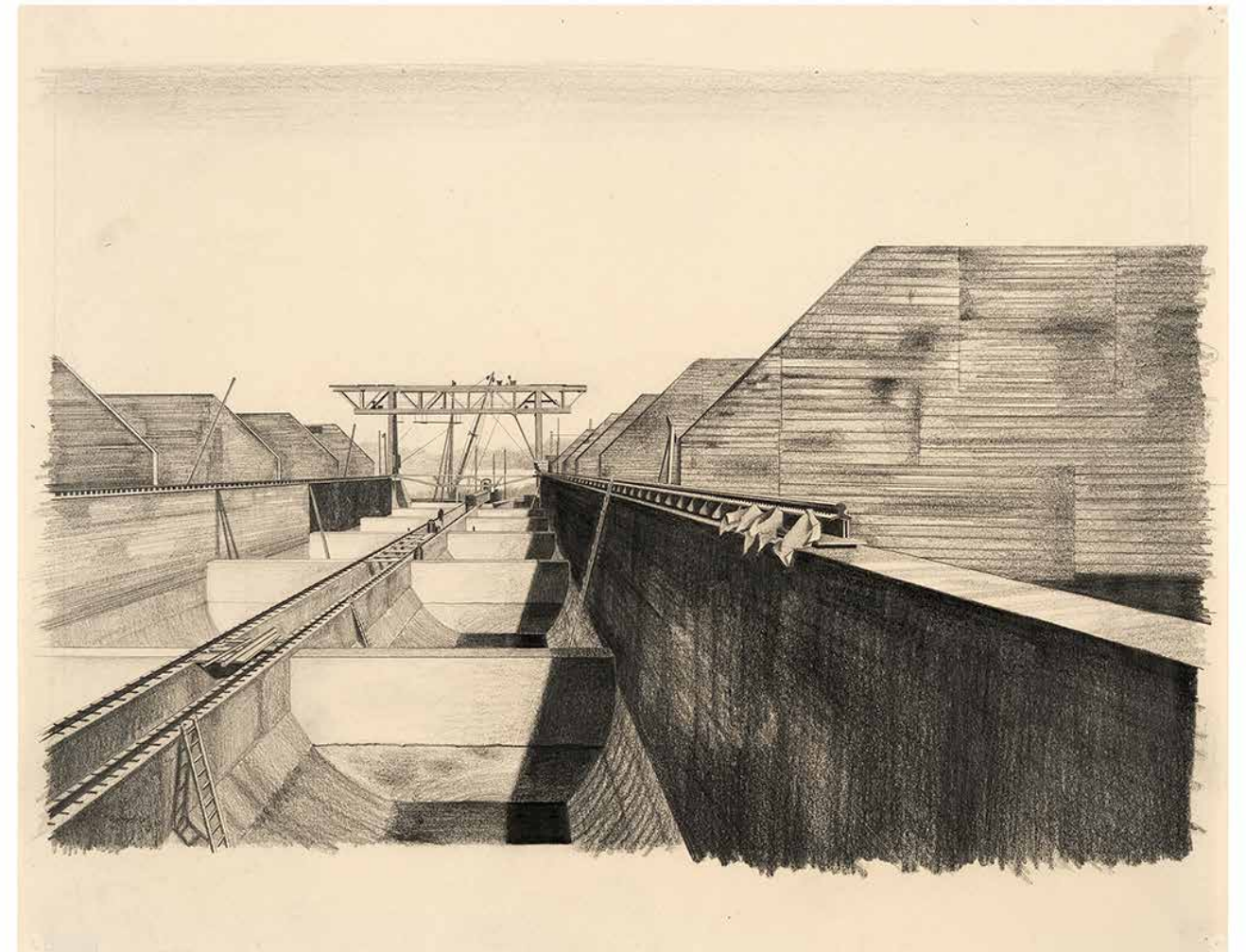
20 Kesselhausstützen (BEWAG, Berlin)
Bleistift auf Papier, 1929
Signiert und datiert unten links
47,5 x 38 cm



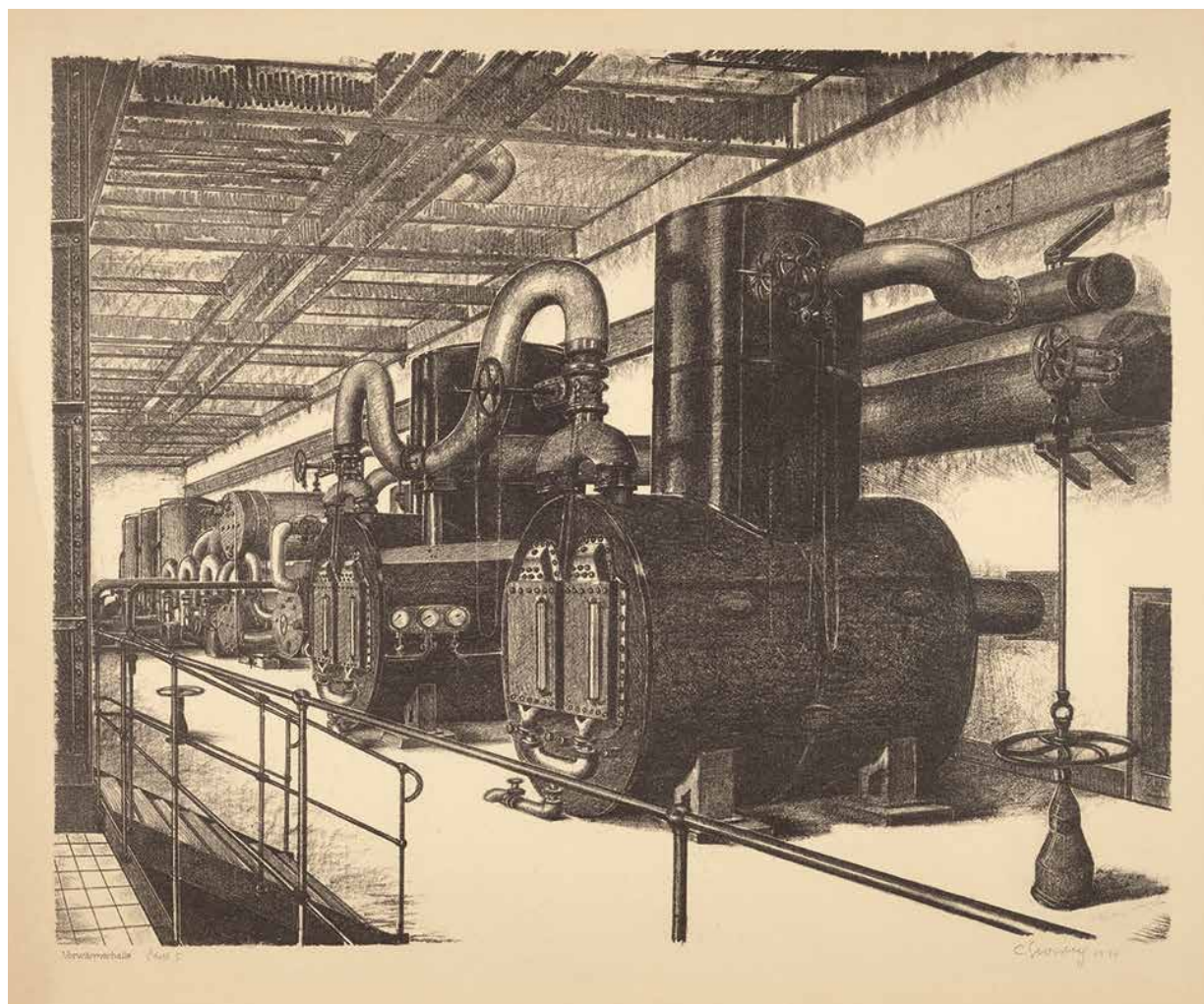
21 **Presse in einer chemischen Fabrik**
Bleistift auf Papier, um 1933
Verso Signaturstempel des Nachlasses
49,5 x 40 cm



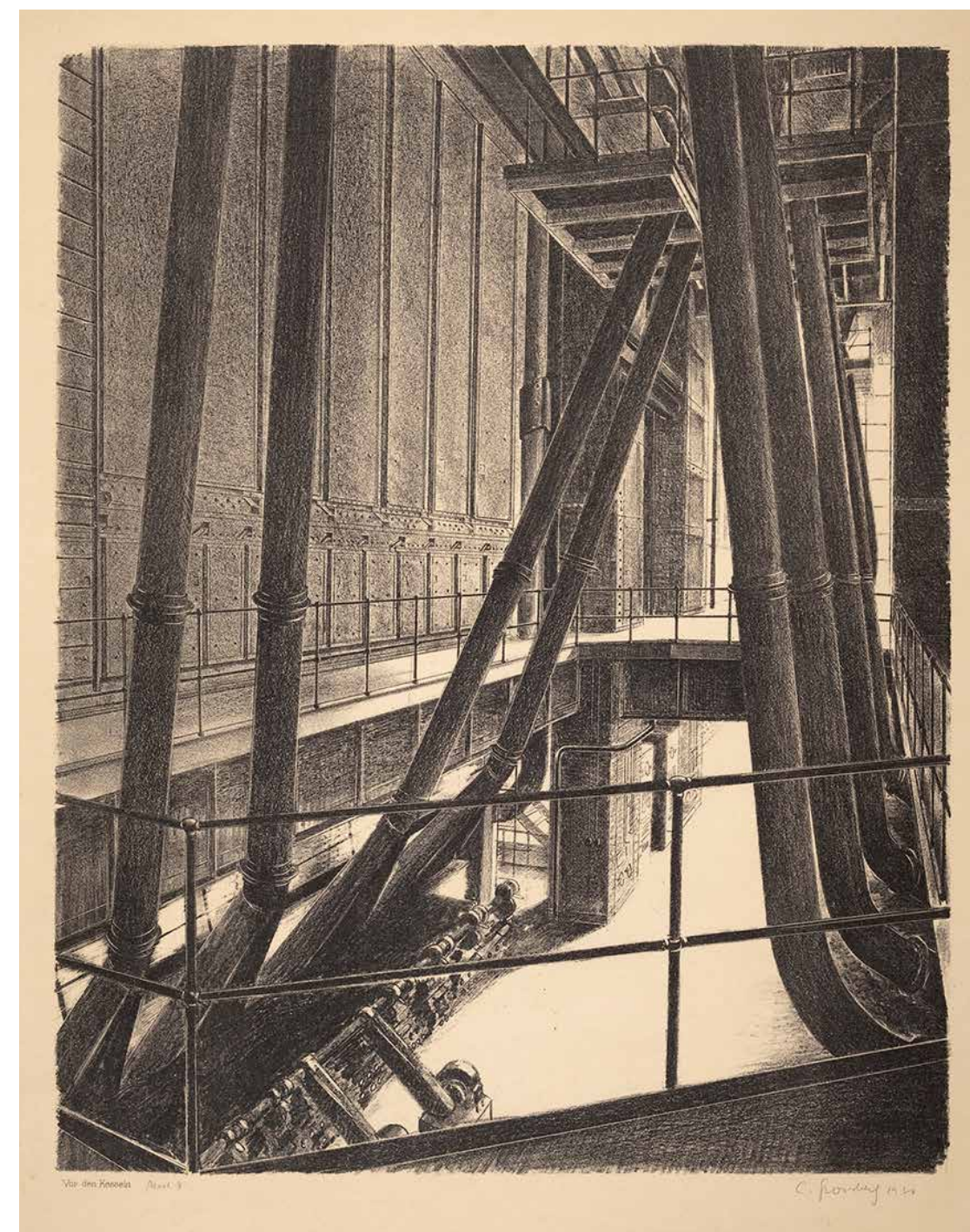
22 **Maschinenhalle (Sortierschütte)**
Bleistift auf Papier, um 1933
Signiert unten rechts
39,5 x 49,7 cm



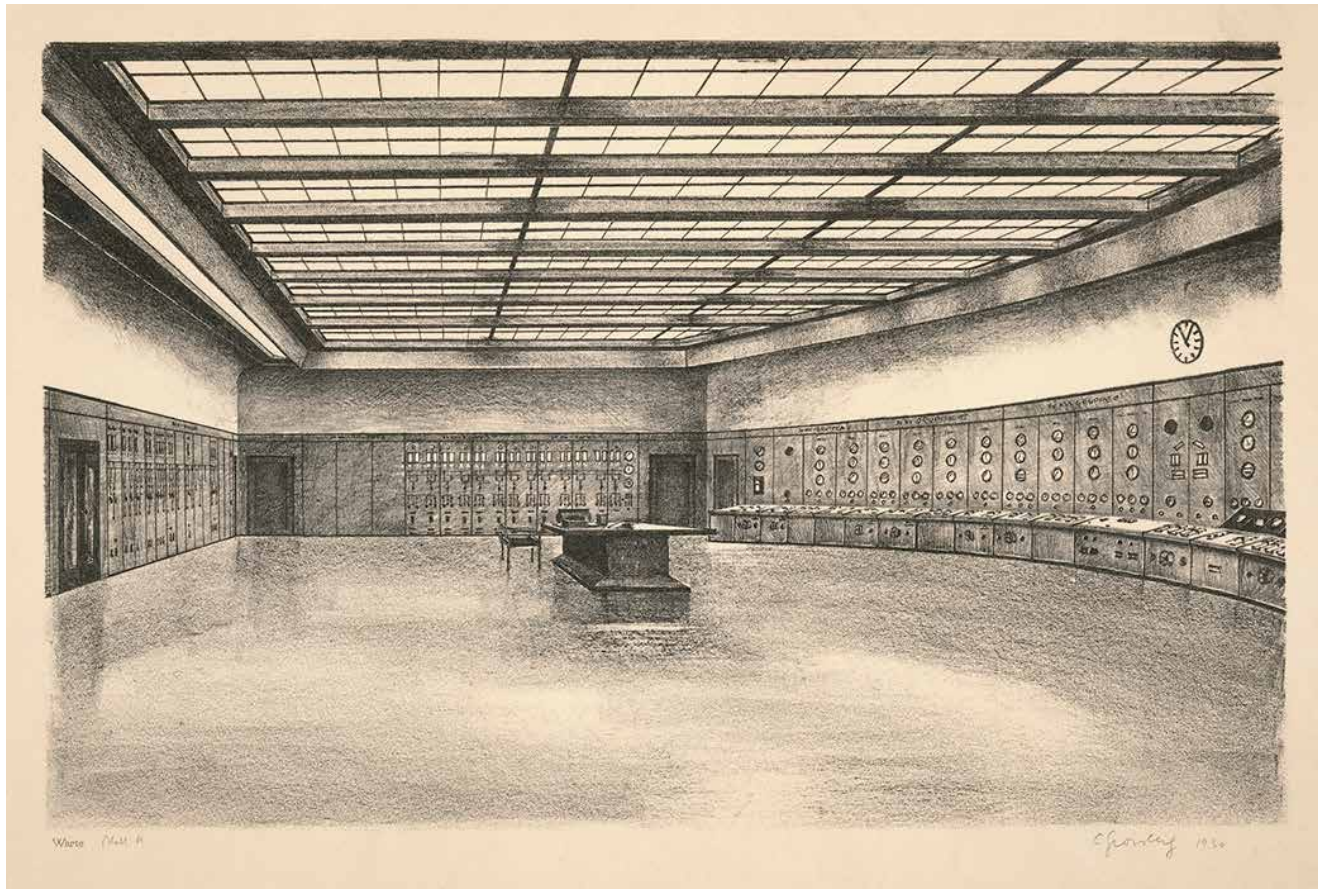
23 **Bunker, Bekohlungsanlage (BEWAG, Berlin)**
Bleistift auf Papier, 1930
Signiert und datiert unten links
40 x 49,5 cm



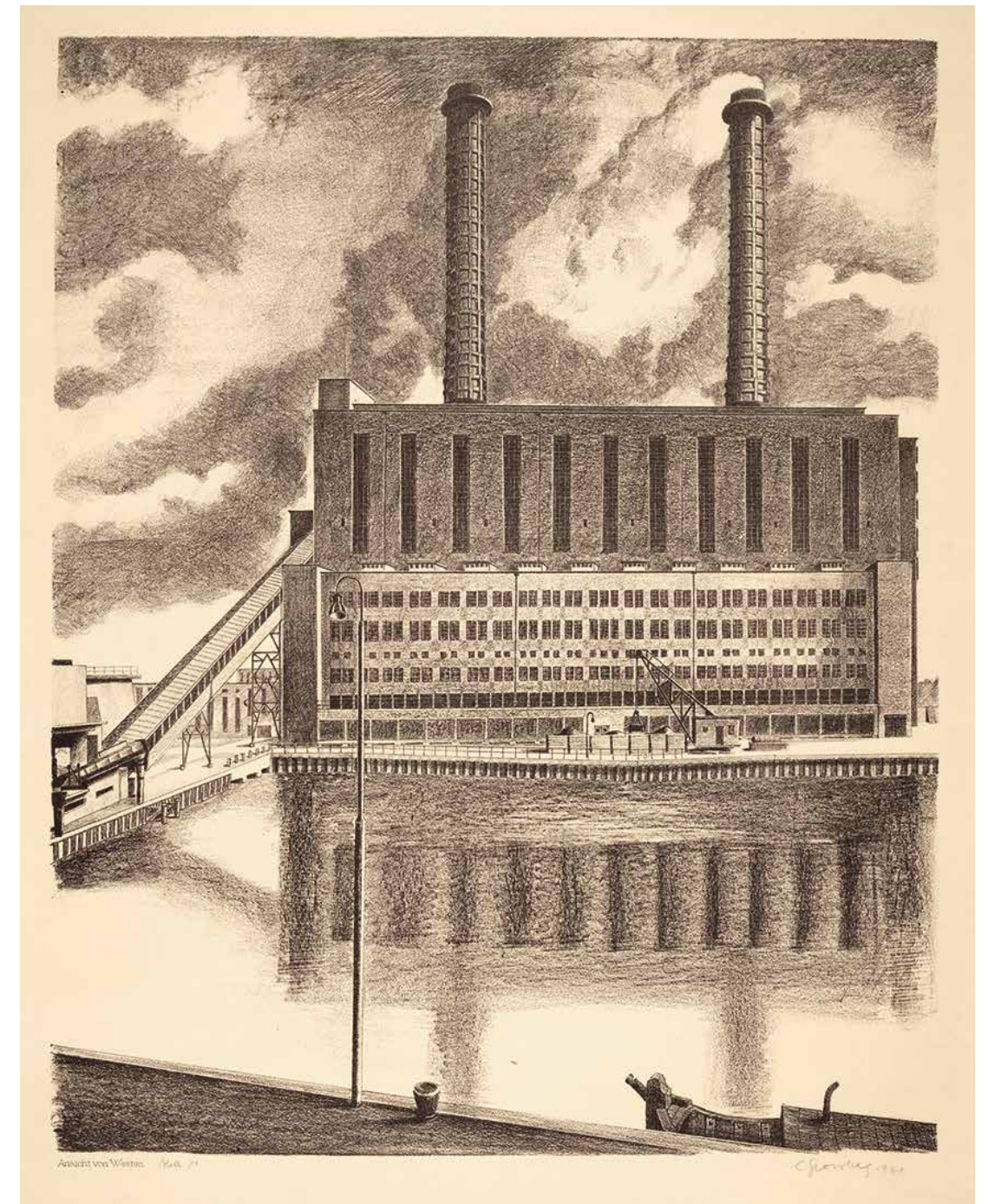
24 Vorwärmerhalle (BEWAG, Berlin)
Lithographie auf Papier, 1930
Signiert und datiert unten rechts
47,7 x 64,5 cm



25 Vor den Kesseln (BEWAG, Berlin)
Lithographie auf Papier, 1930/31
Signiert und datiert unten rechts
64 x 48 cm



26 **Warte (BEWAG, Berlin)**
Lithografie auf Papier, 1930
Signiert und datiert unten rechts
48 x 64 cm



27 **Ansicht von Westen (BEWAG, Berlin)**
Lithografie auf Papier, 1931
Signiert und datiert unten rechts
64 x 48 cm

1	Fabriklandschaft im Schnee Öl auf Leinwand, 1923 Signiert und datiert unten links 40,5 x 55 cm Provenienz: Nachlass des Künstlers Ausstellung: 1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 4, Abb. 26
2	Würzburg- Grombühl, 1924 Öl auf Leinwand Signiert und datiert unten rechts 27 x 32 cm Provenienz: Nachlass des Künstlers Ausstellung: 1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 7, Abb. 25
3	Kitzingen, Unterführung Öl auf Leinwand, 1925 Signiert und datiert unten links 38,5 x 48,5 cm Provenienz: Nachlass des Künstlers Ausstellungen: 1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 12, ohne Abb. 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 19 mit Abb.
4	Konstruktion Öl auf Holz, 1928 Signiert und datiert unten rechts 38 x 27 cm Provenienz: Nachlass des Künstlers Ausstellung: 1994-95 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg, Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 23, Abb. 64 S.73
5	Entwurf für Wandbild „Industrielandschaft“ Öl auf Sperrholz, 1934 Signaturstempel des Nachlasses 60 x 225 cm Provenienz: Nachlass des Künstlers Bildkontext: Durch Vermittlung des Galeristen Karl Nierendorf erhielt Gross-berg den Auftrag für ein Wandbild für die Industrie-Ausstellung mit dem Titel in der üblichen Tonlage jener Zeit „Deutsches Volk

- Deutsche Arbeit“, die auf dem Messegelände am Kaiserdamm in Berlin vom 21. 4. bis 3. 6. 1934 stattfand. Es handelte sich um einen Brotauftrag für eine programma-tische Darstellung, die den industriellen Fortschritt der Zeit thematisieren sollte. Den Auftrag erhielt der Künstler erstaunlicherweise ohne Gesinnungsprüfung übergeordneter Stellen. Das Ergebnis ist ein eindrucksvolles Gemälde im Charakter der Malerei der Neuen Sachlichkeit und des amerikanischen „Precisionism“ wie Charles Sheeler. Das Panoramabild in Lünettenform hatte eine Höhe von 12 Me-tern und eine Länge von 45 Metern auf einer Fläche von 350 m2. Die Arbeiten, die Carl Grossberg anleitet, nahmen drei Wochen in Anspruch. Am Ende der Ausstellung wurde das Wandbild demontiert und zerstört.

Ausstellungen:
1976 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: Carl Grossberg, Kat. Nr. 27, Abb. S. 39
1980 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus: Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständ-licher Konstruktivismus, Kat. Nr. 67, Abb. S. 185
1994-95 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Grossberg, Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 38, Abb. 65 und Text S. 76

Literatur:
Klaus Türk, Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 120

6
Stahlskelett
Öl auf Malkarton, 1935
Signiert und datiert unten links
65 x 54 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers
Galerie Michael Hasenclever, München
Privatsammlung, Frankfurt am Main

Ausstellung:
1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 42, Abb. 54

7
Berlin, Autoausstellung
Aquarell auf Papier, 1928
Signiert, datiert und betitelt unten links
40 x 50 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

8
Köln, Bahnhofsplatz
Aquarell auf Papier, 1935
Signiert und datiert unten rechts
40 x 50 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

9
Weißer Rauch (Fabrikhof)
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, um 1933
Verso Signaturstempel des Nachlasses
40 x 50 cm

Entwurf zu dem gleichnamigen Gemälde. Abb. 45, auf Abb. 9 S. 16 im Ausstellungskatalog „Carl Grossberg, Retrospektive zum 100. Geburtstag“, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Kunsthal-le, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Sinclair-Haus, Bad Homburg, 1994-95, Kat. Nr. 31 und „La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg“, Galleria Milano, Mailand 2014, Kat. Nr. 29. / Sammlung Vittorio Olcese.

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

10
Häuser
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, 1937
Signiert und datiert unten rechts
40 x 50 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellung:
2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 9 mit Abb.

11
Lokomotivbau, Henschel
Aquarell und Tuschfeder auf Papier, um 1938
Signiert unten rechts
50 x 40 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellung:
2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 11 mit Abb.

12
Industrieanlage mit Schornstein (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Verso Signaturstempel des Nachlasses
49 x 40,8 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

13
Gießerei (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Signiert und datiert unten rechts
35,5 x 45 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellung:
1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 126, Abb. 107 S. 121

14
Montagehalle mit Schrotthaufen (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Signiert und datiert unten links
38,3 x 48 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellung:
1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 125, Abb. 114

15
Schnellpressenfabrik (König & Bauer, Würzburg)
Bleistift auf Papier, 1924
Spur von Signatur und Datum unten rechts
Verso Signaturstempel des Nachlasses
40 x 49 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellung:
2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 15 mit Abb.

16
Amsterdam
Bleistift auf Papier, 1925
Signiert, datiert und betitelt unten rechts
47,5 x 38,8 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

17
Amsterdam, Muntplein
Bleistift auf Papier, 1925
Signiert, datiert und betitelt unten rechts
39 x 47,8 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellungen:
1942 Wuppertal, Städtisches Museum (heute Von der Heydt-Museum), Carl Grossberg. Sein Malschaffen 1920 bis 1940. Gedächtnisausstellung. Kat. Nr. 30, Abb. S. 30
1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 133, Abb. 108 S. 122
2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 2 mit Abb.

18
Nürnberg, Straße Ölberg mit Kirchturm
Bleistift auf Papier, 1926
Signiert und datiert unten links
37,5 x 46 cm

Provenienz:
Nachlass des Künstlers

Ausstellungen:
1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 136, Abb. 121
2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 13 mit Abb.

19
Straße mit Kirchturm
Bleistift auf Papier, 1926
Signiert und datiert unten links
48 x 37,8 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers		Provenienz: Nachlass des Künstlers
Ausstellung: 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 24 mit Abb.		Ausstellungen: 1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 143, Abb. 115 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 4 mit Abb.
20 Kesselhausstützen (BEWAG, Berlin) Bleistift auf Papier, 1929 Signiert und datiert unten links 47,5 × 38 cm		24 Vorwärmerhalle (BEWAG, Berlin) Lithographie auf Papier, 1930 Signiert und datiert unten rechts 47,7 × 64,5 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers		Provenienz: Nachlass des Künstlers
Ausstellungen: 1942 Wuppertal, Städtisches Museum (heute Von der Heydt-Museum), Carl Grossberg. Sein Malschaffen 1920 bis 1940. Ge-dächtnisausstellung. Abb. 35, S. 34 und Abb. 41 S. 40 (Ausschnitt) 1994-1995 Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Tübingen, Kunst-halle, Kiel, Kunsthalle, Bad Homburg, Sinclair-Haus, Carl Gross-berg. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 140, Abb. 117 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 5 mit Abb.		Ausstellung: 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 31 mit Abb.
21 Presse in einer chemischen Fabrik Bleistift auf Papier, um 1933 Verso Signaturstempel des Nachlasses 49,5 × 40 cm		25 Vor den Kesseln (BEWAG, Berlin) Lithografie auf Papier, 1930/31 Signiert und datiert unten rechts 64 × 48 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers		Provenienz: Nachlass des Künstlers
Entwurf zu dem gleichnamigen Gemälde. Abb. 45 S. 44 im Ausstellungskatalog „Carl Grossberg. Sein Malschaffen 1920 bis 1940. Gedächtnisausstellung“, Städtisches Museum (heute Von der Heydt-Museum), Wuppertal 1942.		26 Warte (BEWAG, Berlin) Lithografie auf Papier, 1930 Signiert und datiert unten rechts 48 × 64 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers		Provenienz: Nachlass des Künstlers
Ausstellung: 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 17 mit Abb.		27 Ansicht von Westen (BEWAG, Berlin) Lithografie auf Papier, 1931 Signiert und datiert unten rechts 64 × 48 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers		Provenienz: Nachlass des Künstlers
Entwurf zu dem Gemälde. Abb. auf dem Foto der Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1934 (s. Abb. 10 S. 16 im Ausstellungskatalog „Carl Grossberg, Retrospektive zum 100. Geburtstag“, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Kunsthalle, Tübingen, Kunsthalle, Kiel, Sinclair-Haus, Bad Hom-burg, 1994-95.		Ausstellung: 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 25 mit Abb.
Provenienz: Nachlass des Künstlers		
Ausstellung: 2014 Mailand, Galleria Milano, La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Kat. Nr. 12 mit Abb.		
23 Bunker, Bekohlungsanlage (BEWAG, Berlin) Bleistift auf Papier, 1930 Signiert und datiert unten links 40 × 49,5 cm		

Biographische Daten

1894	am 6. September in (Wuppertal) Elberfeld geboren
1913-1914	Nach dem Abitur am Realgymnasium Elberfeld Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Aachen und Darmstadt
1914-1918	Kriegsdienst
1919-1921	Nach kurzem Studium an der Kunstakademie Weimar, u. a. bei Walter Klemm, Studium am Bauhaus in Weimar, bei Lyonel Feininger
von 1921	an in Sommerhausen bei Würzburg ansässig
1923	Heirat mit der Geigerin Mathilde Schwarz, Sommerhausen
1924	Geburt der Tochter Eva
1925	Reise nach Holland, Aufenthalt in Amsterdam und Zandvoort
1926	Erste wichtige Einzelausstellung: Galerie Nierendorf, Berlin und Kunsthaus, Stuttgart
1927	Geburt der Tochter Leonore, Reisen nach Berlin, Köln und Düsseldorf
1931	Rom Stipendium, Aufenthalt in der Villa Massimo
1939-1940	Kriegsdienst in Polen und Frankreich
1940	am 19. Oktober in Laon (Frankreich) gestorben

Einzelausstellungen:

1926	Galerie Nierendorf, Berlin Kunsthaus Schaller, Stuttgart Neues Graphisches Kabinett (Jos. Laredo), Würzburg
1934	Kestner-Gesellschaft, Hannover Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Städtische Galerie Bochum
1935	Folkwang-Museum, Essen
1942	Gedächtnisausstellung Carl Grossberg, Städtisches Museum (heute: Von der Heydt-Museum), Wuppertal
1961	Gedächtnisausstellung Carl Grossberg, Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg
1976	Carl Grossberg. Gemälde, Aquarelle. Zeichnungen und Druckgraphik, 1914-1940, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Von der Heydt-Museum, Wuppertal und Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen
1979	Carl Grossberg (1894-1940). Gemälde-Zeichnungen-Aquarelle, Städtische Galerie, Würzburg
1994	Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, danach Kunsthalle Tübingen, (1995) Kunsthalle zu Kiel und Sinclair-Haus, Bad Homburg
1999	Carl Grossberg, Maler und Zeichner der Neuen Sachlichkeit, Galerie Michael Hasenclever, München
2003	Architektur und Technik der neuen Sachlichkeit, Galerie Michael Hasenclever, München
2006	Bilder von Architektur und Industrie der Zwanziger und Dreißiger Jahre, Galerie Michael Hasenclever, München
2012	Carl Grossberg. Meisterzeichnungen auf Papier und Stein, Galerie Michael Hasenclever, München
2014	La visionarietà oggettiva di Carl Grossberg, Galleria Milano, Mailand
2017	Carl Grossberg in the collection of Merrill C. Berman, Harvard Art Museums, Cambridge

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1923	Neues Graphisches Kabinett (Jos. Laredo), Würzburg
1925	Vereinigung unterfränkischer Künstler, Wenzelsaal, Würzburg
1927	Die Neue Sachlichkeit, Galerie Neumann & Nierendorf, Berlin
1928	Albrecht-Dürer-Verein, Nürnberg
1929	De Onafhankelijke, Neue Sachlichkeit, Stedelijk Museum, Amsterdam
1931	Nordbayerische Kunst, Noris-Halle und Kunsthalle, Nürnberg
	3rd Annual International Exhibition of Lithography and Wood Engraving, The Art Institute of Chicago, Chicago
1933	Deutsche Provinz, Teil I: Beschauliche Sachlichkeit, Städtische Kunsthalle, Mannheim
1960	Carl Grossberg/Eva Grossberg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte, Städtische Galerie, Würzburg
1961	Neue Sachlichkeit, Haus am Waldsee, Berlin
1966	Neue Sachlichkeit 1920-1933, Galerie Rudolf Zwirner, Köln
1967	Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal
1968	Aspekte der neuen Sachlichkeit (Aspetti della nuova oggettività), Galleria del Levante, München und Rom
	Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre, Kunstverein Hamburg, danach (bis Februar 1969) Kunstverein, Frankfurt

- 1969 Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, danach (1970) Muzeum Narodowe, Warschau
- 1971 Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1930, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
- 1972 Um 1930. Bild, Bau, Gerät, Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Maler der Wirklichkeit. Deutschland 1920-32, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg i. O.
Realismo in Germania, Commune di Milano, Pullman dell'arte, Mailand
Aspekte der neuen Sachlichkeit. Handzeichnungen und Aquarelle. Galerie im Taxispalais, Innsbruck
- 1974 Réalismes en Allemagne 1919-1933, Musée d'art et d'industrie, Saint Etienne, danach Musée d'art et d'histoire, Chambéry
Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, Nationalgalerie, Berlin (Ost).
- 1977 Umwelt 1920. Das Bild der städtischen Umwelt in der Kunst der neuen Sachlichkeit, Kunsthalle, Bremen
Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München, danach Museum Folkwang, Essen und Kunsthhaus, Zürich
Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Kunsthhaus, Zürich
Tendenzen der zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin
Die Industrialisierung der Stadt (Teil I einer Trilogie), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin.
- 1978 Paris – Berlin 1900 – 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris
Neue Sachlichkeit und German Realism of the Twenties, Hayward Gallery, London
- 1980 Aus Schacht und Hütte. Ein Jahrhundert Industriearbeit im Bild 1830-1930, Kunsthalle, Recklinghausen
Kunst und Technik in den zwanziger Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Realismus der zwanziger Jahre. Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik, Galerie Michael Hasenclever, München
German Realism of the Twenties. The artist as social critic, Institute of contemporary art, Minnesota, danach Museum of contemporary art, Chicago
Le Réalisme 1919 – 1939 (Realismus in Europa). Zwischen Revolution und Reaktion. Malerei, Graphik, Skulptur, Photographie, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, danach (1981) Staatliche Kunsthalle, Berlin
- 1985 German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905 – 1985 (Deutsche Kunst), Royal Academy of Arts, London, danach (1986) Staatsgalerie, Stuttgart
- 1986 German Realist Drawings of the 1920s Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Staatsgalerie, Stuttgart
- 1988 Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, Haus der Kunst, München
- 1990 Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus, Kunsthalle, Bielefeld
- 1991 The 1920s: Age of the Metropolis, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
- 1993 Sachlichkeit. Ein Beitrag zur Kunst zwischen den Weltkriegen, Kunstverein, Wolfsburg
- 1994/95 Neue Sachlichkeit, Kunsthalle, Mannheim
- 1997/98 Realismo Mágico. Franz Roh y la Pintura Europea 1917-1936, Institute Valencia d'Art Modern, Valencia, Fundacion Caja, Madrid, Centro Atlantico de Arte Moderno, Gran Canaria
- 2001 Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München
- 2002 Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 2006 Tempo Moderno. Da Van Gogh a Warhol. Lavoro, macchine e automazione nelle Arti del Novecento, Palazzo Ducale, Genua
- 2007 Speed #2, Institute Valencia d'Art Modern, Valencia
Lonely Prophets; German Art 1919-1930, London
- 2010/11 Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit, Kunsthalle, Emden, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, Kunsthall, Rotterdam
- 2011 Gefühl ist Privatsache, Kunstmuseum, Bonn
- 2011/12 The mad square: modernity in German art 1910-37, Art Gallery of New South Wales, Sydney, National Gallery of Victoria, Melbourne
- 2015/16 New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republik, 1919-1933, Museo Correr, Venedig, LACMA, Los Angeles
- 2015/16 Berlin Metropolis: 1918-1933, Neue Galerie, New York